83.3(3/8)
И-90

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.Коренева (*зам. главного редактора*)
Е.А.Стеценко

Москва
ИМЛИ РАН, 2003

83.3(3)8
И-90

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

Литература последней трети XIX в. 1865–1900

(становление реализма)

Том IV

Редакционная коллегия 4-го тома:
П.В.Балдицын (*отв. редактор*)
М.М.Кореневa

филиал

Москва
ИМЛИ РАН, 2003

ББК 83.3

Рецензенты:
Л.Г.Андреев, *Н.С.Павлова*

Четвертый том "Истории литературы США" охватывает последнюю треть XIX в. — исключительно важный период, поворотный момент истории, когда аграрная страна, раздираемая внутренними противоречиями и далекая от проблем мировой политики, за три-четыре десятилетия стала мощной индустриальной державой, когда иллюзии особого пути американской демократии сменялись претензиями на руководство земным шаром, в литературе романтическое направление уступало дорогу реалистическому. В томе "Литература 1865–1900 годов" дана общая характеристика реализма и натурализма в американской прозе, развития поэзии, драмы, исторической, философской и социальной публицистики, массовой литературы и утопического романа, рассмотрены такие явления, как "местный колорит" и этническое многообразие литературы США. В отдельных главах проанализировано творчество не только крупнейших писателей мирового масштаба, как Уолт Уитмен, Марк Твен и Генри Джеймс, или "малых классиков", вроде Э.Дикинсон, У.Д.Хоуэллса, Б.Гарта, А.Бирса, С.Крейна и Ф.Норриса, но и других авторов. Литературный процесс представлен на фоне социальных и общекультурных движений времени как составная часть развития национального сознания.

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

Исследовательский проект – 94-06-19644
Издательский проект – 02-04-16158 д

М.М.Коренева выражает признательность Бергенскому университету за предоставленную ей возможность провести исследования в 1995 г., составившие основу гл. "Кейт Шопен"

© ИМЛИ РАН, 2003
© Авторский коллектив

ISBN 5-9208-0192-1

ВВЕДЕНИЕ

История литературы США в последние три с половиной десятилетия после Гражданской войны ознаменовалась сдвигом литературных вкусов и направлений. Происходит смена литературных вех — от традиционного романтизма — к космизму Уитмена и простодушному смеху Твена, к герметизму Эмили Дикинсон и викторианскому варианту реализма Уильяма Дина Хоуэллса, утонченной реалистической прозе Генри Джеймса и шокирующему видению темных сторон жизни Фрэнком Норрисом и Стивеном Крейном.

Излет романтизма обозначился раньше — в творчестве зрелого Мелвилла, в прибаутках и гиперболах юмористов двигавшегося на Запад фронтира. Окончание Гражданской войны, ликвидация рабства, приток иммигрантов из Европы, бурное развитие экономики, промышленности, техники превращали сельскую Америку в страну пара и электричества; славная, добрая, полная чудес и волшебных превращений страна Рипа Ван Винкля ушла еще дальше в прошлое, и столкновение с новым миром урбанизма и индустриализма поражало воображение, выдвигало не изведанные ранее проблемы, озадачивало, вызывало одновременно восторг и преклонение перед прогрессом техники, человеческого разума и демократии у Уитмена и Твена и озабоченность Генри Джеймса по поводу отсутствия развитой, многослойной общественной системы, в том числе сословной элиты и связанной с ней элитарной культуры.

Четвертый том "Истории литературы США" охватывает период от Гражданской войны до конца века. В американской литературе это знаковое время — эпоха Марка Твена и Уолта Уитмена, классиков американской литературы, чьи произведения прочно вошли в золотой фонд мировой культуры. Именно они определили не только атмосферу конца XIX в. в американской литературе, но и перспективу развития прозы и поэзии Соединенных Штатов. В их творчестве произошло слияние двух важнейших тенденций развития литературы в предшествующий период — народной, газетной, журналистской, связанной с выступлениями устных ора-

торов, и литературной традиции, связанной тесными узами с английскими корнями.

До Гражданской войны бурное развитие романтизма привело к рождению блестящей школы прозаиков и поэтов, которые тесно общались с английской культурой, и, развивая американские традиции, внимательно и заинтересованно следили за достижениями современной английской литературы. Их творения, как известно, даже часто воспринимались, пусть не совсем справедливо, как часть английской литературы.

Одновременно с этим развивалось своего рода доморощенное творчество газетчиков, выпускавших свои листки в походных типографиях, юмористов, странствующих "чтецов", выступавших перед аудиториями фермеров, золотоискателей, жителей затерянных среди бескрайних лесов или прерий крошечных городов и развлекавших их своими устными рассказами и историями.

Эта стихия творчества консолидировавшейся американской нации породила своих замечательных авторов, многие из которых затем стали заниматься профессиональным литературным творчеством и публиковать свои произведения. Собственно, Марк Твен пришел в литературу из этой стихии: он был и газетчиком, и чтецом, выступал с лекциями, в которых смешил свою неискушенную в литературе публику. Он даже свое литературное имя приобрел, выступая именно под маской бывалого лоцмана с Миссисипи, Марка Твена.

Одновременно с этой стихией людей, двигавшихся на Запад в поисках свободных земель гордившихся силой своего напора, умением противостоять рекам, диким зверям, индейцам, была и другая устная культура, связанная с развитием ораторского искусства, которое в Америке было тем более важно, что его развитие непосредственно продолжало традиции американской демократии: каждый, кто хотел быть избранным на должность (а в Америке многие должности были избираемыми — не только президент, сенаторы и конгрессмены), должен был уметь хорошо, интересно и увлекательно говорить. Но устная речь звучала не только на предвыборных собраниях, но и в храмах различных протестантских конфессий. Искусством говорить с большой аудиторией отличались наряду с бродячими газетчиками и странствующие священнослужители, которые прославились своим умением увлекать паству смелыми и интересными речами.

В творчестве Уолта Уитмена мы отчетливо видим ритмы речи проповедников: здесь Уитмен, в отличие от Твена, который связан с простонародным слоем лексики, метафоричности и образности, обнаруживает тесную связь с христианской проповеднической культурой, особенно глубоко укоренившейся в США, и

справедливо Луначарский говорил об экстатической проповеди Уитмена.

В творчестве Уитмена и Твена обнажились корни американской национальной литературной культуры, они стали родоначальниками новой традиции образности и метафоричности, основанной как на богатом опыте романтиков, так и на живой самобытной речи американских первопроходцев — фермеров, золотоискателей, проповедников. Изучение этого периода имеет огромное значение для понимания последующего развития американской литературы.

В России у авторов этого тома были выдающиеся предшественники, мы хотели бы выразить свою благодарность тем, кого сегодня с нами нет, но кто начал освоение этого пласта американской литературы в России. Это прежде всего Анна Аркадьевна Елистратова, чьи работы о творчестве Уильяма Дина Хоуэллса и особенно о Генри Джеймсе были так важны для понимания нового смысла художественной культуры американского континента, и Морис Осипович Мендельсон, автор основополагающих книг об Уитмене и Твене.

Особое место занимают работы Романа Михайловича Самарина и прежде всего об американском натурализме.

Американская литература второй половины XIX в. развивалась под знаком двух гигантов — Марка Твена и Уолта Уитмена. Но они не исчерпывают всего богатства американской литературы этого периода.

Генри Джеймс, который уехал из Америки в Европу и воспринимался (и продолжает восприниматься и поныне) одновременно и как английский, и как американский писатель, сыграл выдающуюся роль в обновлении американской прозы, в развитии искусства романа. Его дружба и общение с Гюставом Флобером и Иваном Сергеевичем Тургеневым положили начало более активному взаимодействию в конце века четырех литератур — русской, американской, французской и английской, способствовали созданию новой традиции в развитии американской литературы, основанной на высоких эстетических ценностях и устремленной к новым путям освоения художественного видения мира.

И в поэзии Уитмен был не одинок: Эмили Дикинсон, чей опыт из-за отсутствия публикаций был воспринят и освоен много позже, чем она ушла из жизни, сыграла важную роль в развитии всей англоязычной поэтической культуры.

Четвертый том "Истории литературы США" дает достаточно широкое и разностороннее представление о новом этапе развития американской литературы, который характеризуется прежде всего тем, что наступила новая литературная эпоха, связанная с развитием в первую очередь реалистического направления.

Вместе с тем продолжалось и творчество писателей-романтиков, сложное взаимодействие литературных школ позволяет назвать этот период эпохой постромантизма постольку, поскольку американский романтизм отнюдь не умер. Он продолжался, может быть, в несколько менее масштабном виде в творчестве Лонгфелло, Дж.Р.Лоуэлла, Уиттьера и некоторых других мастеров поэтического цеха из Новой Англии, в эссеистике Эмерсона и других трансценденталистов, и это также была значительная литература, развитие которой увенчалось в самом конце века созданием подлинного шедевра, повести Г.Мелвилла "Билли Бадд", оставшейся неопубликованной и увидевшей свет в 20-е годы XX в., в совсем другую историческую и литературную эпоху. Эхо романтической эпохи сопровождало становление многообразной и многоплановой реалистической традиции, крупнейший представитель которой Марк Твен не жалел слов для критики романтиков и выспренности ново-английской школы, ее оторванности от проблем современного мира.

Американский реализм появился не вослед романтизму, а одновременно с ним. Романтизм уступал дорогу реализму, но они долгое время сосуществовали, и элементы романтизма можно проследить и в творчестве того же Уитмена, и даже в творчестве Твена.

Особенности исторического развития Америки позволили этим направлениям не только противоборствовать, но и взаимодействовать и взаимообогащаться. Именно поэтому эту эпоху можно назвать периодом постромантизма.

Четвертый том не ограничивается именами великих писателей: в нем представлен очень широкий спектр развития литературы. Специальные главы посвящены одному из ближайших предшественников Марка Твена Брету Гарту, оригинальному мастеру изящной прозы Амброзу Бирсу.

Впервые предметом рассмотрения стало и вошло в поле зрения академической истории творчество таких писателей, как Дж. Дефорест, Кейт Шопен, Г.Фредерик. Особое внимание обращено на пристальное исследование региональных литератур, которые перерастают в школу "местного колорита".

Она выросла на почве исходно присущего Соединенным Штатам регионального разделения и создала новое направление в американской литературе — пусть не общенациональное, но очень близкое в своих языковых поисках к речи рядовых американцев. В конечном счете писатели, которых относят к "местному колориту", создали особую среду обитания американской литературы, и поэтому требуют серьезного рассмотрения.

Авторы тома стремились более широко представить весь спектр литературной жизни Америки и особенно активное разви-

тие этнической составляющей американской словесности. Творчество писателей-афроамериканцев приобретает все более целеустремленный характер, и можно уже говорить о начале формирования литературной традиции. Активнее развивается и творчество писателей-индейцев. Все это предвещает становление многоэтнического характера американской литературы в XX в.

Особое место занимает в книге массовая беллетристика, которую обычно игнорируют исследователи, хотя современная массовая культура во многом базируется на традициях века XIX.

Необходимо отметить также анализ публицистики — исторической, философской и социальной прозы. Специально рассматривается проблема утопического романа, связанная прежде всего с творчеством Эдварда Беллами.

Наконец, специальный раздел посвящен проблеме развития важнейших литературных течений американской литературы конца века. Им посвящены специальные главы. Раздел, анализирующий развитие реализма, как уже говорилось, не ограничивается только именами великих — Твена, Генри Джеймса, Хоуэллса, но и включает в себя многих представителей ново-английской школы, которых, кстати, в России переводили. При известной узости подходов этих писателей их вклад в американскую литературу был достаточно значительным и способствовал развитию интереса к американской литературе. Натурализм, который развивался как продолжение реализма, как его крайняя форма, в Соединенных Штатах существовал параллельно с реалистической литературой и с романтической традицией, в отличие от европейских стран, где натурализм базировался уже на богатом опыте реализма.

Натурализм в американской литературе появляется практически с небольшим опозданием по сравнению с европейскими литературами, и четко видны его европейские корни. Американские натуралисты — прежде всего, Норрис, Гарленд, — опирались на теории Золя и были знакомы с его творчеством. Вместе с тем в американском натурализме ощутимо присутствуют и черты романтизма, которые позволяют говорить о своего рода "романтическом натурализме".

Взлет американского натурализма как течения был недолог — чуть меньше десятилетия, но влияние натуралистической поэтики на американскую литературу оказалось очень долгосрочным и важным, поскольку натурализм для американских писателей был способом соединения новых знаний, новых тенденций в развитии науки — естественных наук в целом, биологии, физики, химии, социологии, психологии, психоанализа — с литературой.

Первые литературные эксперименты показали, с одной стороны, интересные возможности такого соединения, а с другой сто-

роны, его ограниченность, и в дальнейшем натурализм сохранился как тенденция. Поэтика натурализма была очень важна для американцев. Для национального американского характера показательно увлечение всем новым, перспективным, развивающимся, динамичным и "техническим", и американские писатели были верны этой традиции, стремясь схватить все новые движения мысли и науки. В дальнейшем это способствовало сильному воздействию на американскую литературу фрейдизма и социализма. Все это воспринималось как последнее слово уходящего XIX века и предвестие нового двадцатого столетия.

Таковы основные особенности литературы конца XIX в. Изучение их открывает путь к пониманию развития американской литературы и достижений американских писателей в XX в.

ПУТИ РАЗВИТИЯ РЕАЛИЗМА В США

Вторая половина XIX в. занимает важнейшее место в развитии литературы США. Именно в этот период она окончательно обрела свой национальный облик, завершив тем самым дело, начатое романтиками еще в 20-е годы. Примечательно, что писатели именно этой эпохи признаны в XX в., основоположниками ее самобытных традиций: Уолт Уитмен — в поэзии и Марк Твен — в прозе. В этом процессе сложились усилия двух ведущих течений девятнадцатого столетия — романтизма и реализма. Их оппозиция в американской литературе была гораздо менее резкой, чем в большинстве стран Европы, их отношения складывались скорее на принципах дополнительности и творческого диалога, сближения и синтеза противоположностей, чем противостояния и непримиримой борьбы, хотя на пути развития реализма безусловно имело место и отрицание крайностей романтизма. Американский романтизм был в большей степени устремлен к реальности, а реализм в США гораздо дольше сохранял романтические представления о мире и человеке, чем это было в Европе.

Конец XIX в. стал эпохой возникновения и утверждения реализма в американской литературе. Это было отмечено современниками и подтверждено с тех пор многочисленными исследованиями. "Веком реализма" назвал свое время Уильям Дин Хоуэллс, главный пропагандист и теоретик этого направления, а потом эта формула варьировалась вновь и вновь: "Начало критического реализма", "Подъем" или "Триумф реализма" — таковы названия соответствующих разделов в различных историях литературы, в справочных и учебных пособиях[1].

Слово "реализм" для одних означает вечную способность искусства отражать жизнь, как она есть, без искажений, для других же указывает на обыденность сюжетов и персонажей, для третьих имеет смысл научного постижения поведения человека в обществе в форме художественного повествования. В глазах Хоуэллса "реализм — это только правдивое воспроизведение в искусстве жизненного материала, не больше, но и не меньше"[2], а для русского филолога Романа Якобсона сам «вопрос о "природном"... правдоподобии словесного выражения, литературного описания

совершенно очевидно лишен смысла»[3]. Однако изменчивость термина вовсе не лишает нас возможности употреблять его.

Американские определения реализма от Паррингтона до Пайзера по существу мало чем отличаются от некогда канонизированной у нас формулы Фридриха Энгельса: "реализм подразумевает, помимо правдивости деталей, правдивость воспроизведения типичных характеров в типичных обстоятельствах"[4]. Паррингтон видел "красоту" и "прелесть... в правдивом изображении среды, в точной обрисовке характеров и обстановки", добавляя еще отказ реалистов от необычного и незнакомого и их "спокойно трезвую манеру повествования"[5]. В дефинициях Г.Беккера или Д.Пайзера[6] находим то же самое, разве что типическое понимается у них скорее как обыденное и приближенное к норме, тогда как в лучших произведениях и персонажах и европейских, и американских реалистов нередко встречается поразительное сочетание типичного и исключительного. "Триста тысяч Жюльенов Сорелей бродят сейчас по Франции", — говорил один из отцов классического реализма Стендаль о созданном им герое, имея в виду честолюбивые мечтания многих молодых французов той эпохи, однако кто из них смог проделать столь головокружительную карьеру — от сына плотника до офицера с дворянским титулом — и кто разрушил ее столь странным образом, выстрелив в церкви в бывшую любовницу, а затем выступив в суде с обличительной речью? По его собственному выражению, Стендаль "повышал своих героев", как это делали и многие другие реалисты. С точки зрения "нормального" — и явно узкого — представления о реализме, писатели, склонные порой к эффектным преувеличениям и контрастам, такие, как Бальзак или Диккенс, Пушкин или Гоголь, Твен или Брет Гарт, выходят за рамки этого направления.

Американская литература возникла как ответвление европейской и прежде всего английской литературы, этого нельзя отрицать, и потому логика ее развития неизбежно познается в сравнении с Европой. Первые реалистические произведения появились в Америке только в середине 60-х годов, на три десятилетия позже, чем во Франции и России. Правда, в Англии дело обстояло несколько иначе. По мнению Хоуэллса, родоначальником английского реализма была Джейн Остен, основные романы которой были созданы в последнем десятилетии XVIII в., когда все зачитывались готическими романами Анны Радклифф, а напечатаны в 10-е годы следующего столетия, почти одновременно с романтическими романами Вальтера Скотта, однако до появления классиков английского реализма Чарльза Диккенса и Уильяма Теккерея пролегла целая эпоха безусловного господства романтизма в английской литературе.

Отсюда возникает ряд вопросов. Во-первых: каковы исторические предпосылки и культурные корни американского реализма и что было важнее для его становления — европейское влияние или национальные формы, вроде юмора или местного колорита? Во-вторых: каковы его временные границы и этапы развития? В-третьих: как складывались его взаимоотношения с романтизмом, а также с такими влиятельными формами массовой литературы, как религиозная дидактика или дамская проза? В-четвертых, необходимо понять систему жанров реалистической прозы, а в том, что это именно проза, не приходится сомневаться, так как в лирике этой эпохи безусловно господствовал романтизм, давший национальной культуре такие великие фигуры, как Уолт Уитмен и Эмили Дикинсон, а все попытки ведущих американских реалистов освоить драму не увенчались успехом. В-пятых, встает вопрос о национальном своеобразии американского реализма. И, наконец, в-шестых, как он изменяется в преддверии XX в., и каковы его взаимоотношения с натурализмом?

Своеобразие американского реализма попытались определить буквально сразу же — и сами писатели, и их критики по обе стороны Атлантики, что отразилось в статьях Хоуэллса 1886–1891 годов, составивших его книгу "Критика и проза" (1891), и Хэмлина Гарленда 1892–1894 годов, вошедших в сборник "Крушение кумиров" (1894). Хоуэллс видел в американской прозе демократизм и непосредственность, атмосферу естественности и повседневности, а также преимущественный интерес к светлым сторонам жизни и личностному миру; "инстинктивным пониманием незрелости нашей общественной жизни" и требованиями рынка он объяснял преобладание новеллы и повести над романом в тогдашней Америке (2; с. 169–174). Его ученик и последователь Гарленд особо выделял роль Запада и местного колорита в деле становления реализма в США[7]. Эту идею развил Брет Гарт в своем эссе "Возникновение рассказа" (1899), где назвал самыми существенными факторами развития реалистического рассказа своеобразный национальный юмор и местный колорит и указал исторические события, повлиявшие на этот процесс: Гражданскую войну и освоение Запада[8].

Вслед за писателями ведущие историки американской словесности Ф.Л.Патти и В.Л.Паррингтон осмысливали развитие культуры молодой страны, исходя, прежде всего, из внутренних побудительных причин. С их точки зрения, реализм в Соединенных Штатах возник, как только для этого сложились определенные предпосылки в общественной и интеллектуальной жизни страны, когда возникла потребность в новом ви́дении мира. Они указывали на исторические преобразования, побудившие национальную мысль, в том числе и литературу, обратиться к реалистическому

мышлению: освоение Запада с его особым укладом и духом фронтира, особенно стремительное после 1849 г., Гражданскую войну 1861–1865 годов, результатом которой стало уничтожение рабства и коренное переустройство Юга, а также бурную индустриализацию Севера, а вслед за ним и всей страны, что повлекло за собой стирание региональных отличий и обострение социальных конфликтов, рост городов и небывалый приток иммигрантов. Ф.Л.Патти в своей книге "Американская литература с 1870 г." (1915) писал: "Война пробудила Америку, разрушила местную ограниченность (sectionalism) и открыла стране ее собственный облик... Интеллектуальная жизнь страны более уже не находилась в руках горстки образованных аристократов... Главным продуктом новой эры стала форма реалистической художественной прозы"[9]. В.Л.Паррингтон объявил "индустриализацию Америки" главной темой третьего тома своего фундаментального труда "Основные течения американской мысли" (1930), где речь шла "прежде всего о духе реализма, который, возникнув с распространением научных методов мышления, подверг сомнению восторженные романтические идеалы прошлого и... поставил под вопрос достоинства общественного строя, сложившегося в ходе промышленного переворота". Его мнение совершенно определенное: "Новый реализм явился местным продуктом, выросшим на американской почве, и не имел никакой связи с европейской реалистической школой" (5; с. 303, 28).

Вместе с тем, многие ученые подчеркивали тесную связь и даже зависимость американского реализма от европейских влияний[10]. Например, автор статьи о Хоуэллсе в "Литературной истории США" (1948), утверждал, что "американский реализм был частью мирового движения", и после изложения доказательств приходил к выводу: "Реализм, каким он сложился в Америке 70–80-х годов, был в своих основных чертах тесно связан с литературой по ту сторону Атлантики"[11].

Был ли реализм в Америке "местным продуктом" или "частью мирового движения"? По нашему мнению, эти вроде бы противоположные точки зрения вовсе не исключают, а дополняют друг друга. Дело в том, что в развитии американского реализма явно наметились два достаточно независимых русла: самобытное и европейское, подобно тому, как в литературе США 20–50-х годов XIX в. рядом с романтизмом, развивавшимся в постоянном диалоге с европейской литературой, существовал и резко своеобразный американский юмор — низовое и массовое течение, созданное на грани фольклора, журналистики, рекламы и политической пропаганды. Этот юмор получил свое совершенное литературное воплощение именно в реалистическую эпоху — в творчестве Марка Твена, тогда как Уильям Дин Хоуэллс и тем более Генри

Джеймс явно были чужды этому доморощенному направлению и как писатели были воспитаны на уроках европейского реализма.

Достаточно сравнить творчество Твена и Джеймса, чтобы понять, насколько различными были их корни. Два крупнейших реалиста Америки рубежа XIX-XX веков, не раз касавшиеся сходных тем, были и в жизни, и в творчестве настоящими антиподами, они творчески не принимали и не понимали друг друга. Марк Твен вырос из грубоватых и гротескных шуток юго-западного фронтира, предпочитал комические и бурлескные формы и ориентировался на вкус простого народа. Генри Джеймс с презрением относился к запросам толпы, всегда серьезный — даже в тонкой своей иронии, утонченный в выборе сюжетов и стилистике, он опирался на традиции Н.Готорна и творческий опыт И.С.Тургенева и Г.Флобера. Твену не нравилось, что́ пишет Джеймс, хотя он и не стремился заявлять об этом публично, а Джеймс, в свою очередь, не раз утверждал, что только люди с невзыскательным вкусом могут читать произведения Твена. Время — главный судья в искусстве. Показательно, что У.Фолкнер и Э.Хемингуэй, тоже, кстати, во многих отношениях антиподы, ценя Джеймса, создателем национальной традиции в литературе единодушно считали Твена (см. гл. о Марке Твене в настоящем томе).

Что же объединяло Твена и Джеймса? Прежде всего, как это ни странно, рынок, то есть общая читательская аудитория: оба, вынужденные пером зарабатывать себе на жизнь, печатали свои произведения в одних и тех же журналах. Их объединял также их общий друг Хоуэллс, который как критик и редактор умел ценить и того, и другого при всей их несхожести, может быть, именно потому, что их творчество все же укладывалось в довольно свободные рамки реалистической эстетики. Их всех объединяла также и европейская литературная традиция. Ведь тот же Хоуэллс, не получивший, как известно, университетского образования, свободно читал в оригинале французских, немецких, итальянских и испанских писателей, кроме того, что знал еще латынь и древнегреческий. Марк Твен, несмотря на свою маску невежды, который и книг-то не читает, был на самом деле весьма начитанным человеком, также владел основными европейскими языками, и круг его чтения был обширным. Он был знаком с творчеством многих европейских писателей-современников, читал, например, романы Льва Толстого или Эмиля Золя, однако в собственном творчестве скорее опирался на традиции более ранних эпох, предпочитая формы, приемы и даже стилистику Сервантеса и Шекспира, Дефо и Вольтера тому, что делали Флобер или Тургенев. За одним исключением: из авторов XIX в. Твену, как и Б.Гарту, ближе всего оказался Диккенс, реализм которого явно совмещал логику реальной жизни с логикой сказки или рождественской по-

вести. И это весьма существенный для американского реализма момент: его сторонники не сковывают себя правилами и открыты традициям разных эпох и наций. Джон Дефорест, как и другие создатели злободневного проблемного романа в литературе США, учился у Теккерея; Э.Эгглстон впитывал идеи И.Тэна; Дж.Кейбл внимательно читал Бальзака и Тургенева и опирался на их творчество, а Хоуэллс провозглашал эталоном реализма сначала романы Дж.Остен и Э.Троллопа, а потом — Л.Толстого. Генри Джеймсу романы Толстого казались бесформенными, он тяготел к сосредоточенной замкнутости произведений Тургенева и Флобера. Во всяком случае, европейское влияние на становление американского реализма было весьма существенным и далеко не второстепенным.

Так что известный тезис Ф.Л.Патти, что "решающую роль в процессе становления реализма сыграли влияние западного юмора и интерес к местному колориту" (9; p. 16), нуждается в уточнении и дополнении. Эти два фактора безусловно способствовали освоению многоликой действительности бурно растущей страны, однако не во всем соответствовали задачам и принципам реализма и даже в какой-то степени сдерживали его развитие. Гораздо большую роль в этом процессе сыграли формы словесности, тяготившие к факту и переливавшиеся из быта и журналистики в литературу. Известно, что многие американские реалисты прошли газетную школу, и это была подготовительная школа реализма.

Влияние документа и журналистики всегда влекло за собой в художественной литературе уважение к точным фактам и достоверности событий, будь то в эпоху Даниэля Дефо или Оноре де Бальзака, одинаково хорошо владевших ремеслом журналиста и романиста. Великий реалистический роман вырастал прежде всего из самой реальности, наскоро схваченной первоначально в газетной заметке или очерке. Таков путь Дефо от краткого сообщения об английском матросе Александре Селькирке, вынужденном четыре года провести на необитаемом острове, к роману "Робинзон Крузо", воплотившему главный миф века Просвещения, рассказывающий о естественном человеке, в одиночку способном к культурному созиданию. В принципе, таков же и путь Бальзака от физиологического очерка о парижском ростовщике к повести "Опасности порочной жизни" ("Гобсек"). Стендаль увиденные им в гренобльской газете материалы процесса по обвинению некоего Антуана Бертье положил в основу своего романа "Красное и черное", ставшего "хроникой XIX века", — в данном случае подзаголовок оказался масштабно пророческим, и роман в той же степени выразил свою эпоху, как веком раньше "Робинзон Крузо".

1

Началом реалистического этапа американской литературы обычно считают калифорнийские новеллы Брета Гарта "Млисс" (1860) или "Счастье Ревущего Стана" (1865), хотя порою называют и другие произведения: повесть Р.Х.Дэвис "Жизнь на литейных заводах" (1861) или же нравоописательные очерки и рассказы Гарриет Бичер-Стоу "Жемчужина острова Орр" (1862). Первым реалистическим романом единодушно признают роман Дж.Дефореста "Мисс Равенел уходит к северянам" (1867).

Правда, некоторые литературоведы находили реализм еще в литературе 30-х годов XIX в., то в ново-английских романах третьестепенных авторов (11; т. 1, с. 349), то в юмористических произведениях Себы Смита ("Жизнь и писания Джека Даунинга", 1833), Томаса Хэлибертона ("Часовых дел мастер", 1837, "Атташе, или Сэм Слик в Англии", 1843) или Дэви Крокетта и Огастеса Лонгстрита ("Сценки из жизни в Джорджии", 1835). Например, Б.Девото считал газетный юмор Запада и Юго-Запада "первым энергичным [проявлением] реализма в американской литературе", хотя прекрасно понимал, что "это лишь зачаточная форма искусства на пороге, а то и за порогом литературы"[12]. В нашем литературоведении подобную точку зрения отстаивал Н.И.Самохвалов, однако уязвимость его аргументации сегодня очевидна. На самом деле очерки Себы Смита или Томаса Хэлибертона — это типичные просветительские эссе, цель которых — нравственная и политическая сатира, и направлена она исключительно вовне и не касается фигуры сквозного героя-маски, характер которого остается неразработанным и абстрактным.

Можно увидеть манифест реализма в очерке Хэлибертона "Природа" (1843), который содержит развернутый призыв изображать простых людей, окруженных реальными вещами, как это делали голландские живописцы, однако статичные фигуры "рабочего-ирландца, без пиджака, с засученными рукавами, в широченных штанах, закатанных до колен... с лотком на плечах, полным кирпичей", или "старухи, в красной юбке, полосатой кофте и старой, помятой, расплющенной шляпке", везущей на рынок корзины с овощами и цветами, и главное — требование естества и натуры вполне укладываются в рамки просветительского реализма. Характерно, что здесь идет обсуждение задач живописца, а не писателя, и потому за скобками остается главная идея реализма XIX в. — воздействия истории на человека. Правда, Сэм Слик, герой-маска Хэлибертона, предлагает также нарисовать сцену в конгрессе штата Арканзас, когда какой-то парень угрожал спикеру ножом, или "изобразить на картине разные типы американцев из каждого штата", однако и тут главный предмет вне времени —

"наш свободный и просвещенный народ"[13]. Показательно, что образец верности жизни Хэлибертон видит в творчестве Вашингтона Ирвинга. Известно, что реализм во Франции осознал себя как самостоятельное направление под влиянием картин Гюстава Курбе, изображавшего обычных тружеников в их обычных делах. Однако и С.Смит, и Т.Хэлибертон еще далеки от задач реализма XIX в. Конечно, живые характеры и реальные детали непременно встречаются даже в самых условных литературных произведениях и прежде всего в комических жанрах, однако вряд ли их можно назвать реалистическими без риска утратить определенность этого термина.

Если мы понимаем под словом "реализм" не просто жизнеподобие, а движение в литературе, избравшее путь художественного познания взаимосвязей личности и общества в их историческом развитии, в котором определяющим оказывается многообразное воздействие среды на человека, то придем к выводу, что такое направление складывалось в США в условиях, сопоставимых с Европой.

Что привело к возникновению реализма в тех странах, где он появился раньше всего: в Англии, Франции и России? Прежде всего, существование развитой структуры общества с четкими и доступными изображению отличиями в облике и поведении представителей его различных слоев, что и приводит Бальзака к известной аналогии: "Общество создает из человека, соответственно среде, где он действует, столько же разнообразных видов, сколько их существует в животном мире. Различие между солдатом, рабочим, чиновником, адвокатом, бездельником, ученым, государственным деятелем, торговцем, моряком, поэтом, бедняком, священником так же значительно, хотя и труднее уловимо, как и то, что отличает друг от друга волка, льва, осла, ворона, акулу, тюленя, овцу и т.д. Стало быть, существуют и всегда будут существовать виды в человеческом обществе, так же как и виды животного царства"[14]. Причем в художественном творчестве статика этой социальной типологии преодолевалась, ибо определяющей для реализма XIX в. стала идея развития человека в русле исторического процесса. Так что еще более важным представляется второе обязательное условие реалистического мышления — великий перелом в жизни нации, скорее даже, целая эпоха коренного переустройства общества, когда, по известному выражению Льва Толстого, "все переворотилось и только еще укладывается". Причем, тут необходима и какая-то временная дистанция, накопление изменений, которые заставляют писателя искать закономерности общественного развития — как сформулировал тот же Бальзак свою задачу: "...изучить основы или одну общую основу этих социальных явлений, уловить скрытый смысл огромного скопища типов,

страстей и событий... этот социальный двигатель... и обнаружить, в чем человеческие общества отдаляются или приближаются к вечному закону, к истине и красоте" (14, с. 26).

Существенным моментом в становлении реализма представляется и централизация культуры, наличие столицы, которая позволяет обозреть общественную систему в ее наиболее полном и сложном виде, а также объединяет максимум творческих сил и обеспечивает интенсивный обмен идеями в искусстве, и литература тут не составляет исключения. Наверное, только этим и можно объяснить тот факт, что в Германии, безусловно игравшей первостепенную роль в европейском литературном процессе на рубеже XVIII-XIX веков, развитие реализма надолго задержалось, хотя уже в 30-е годы XIX в. назрел кризис романтизма и возникли сильные антиромантические тенденции. И виной тому скорее всего не столько неистребимый идеализм немецкой мысли, сколько замедленность общественных перемен и раздробленность Германии, результатом чего был бросающийся в глаза путешественникам из России или Франции провинциализм дворов многочисленных княжеств и курфюршеств. И, наоборот, развитию реализма в России явно способствовали не только серьезные сдвиги в национальной жизни после войны 1812 года, но и концентрация общества в обеих столицах, Петербурге и Москве. Существенный факт: первая глава "романа в стихах" А.С.Пушкина "Евгений Онегин" увидела свет еще в 1825 г., за пять лет до появления "Красного и черного" Стендаля.

Американское общество девятнадцатого столетия было гораздо более аморфным и подвижным в сравнении с Европой, о чем нередко писали авторы той эпохи; имущественные и сословные перегородки в нем преодолевались намного легче, а региональные различия в поведении и даже облике людей были куда заметнее социальных. Вдобавок к этому, существенной чертой этой страны были регионализм и отсутствие единого центра: Вашингтон был центром только в политике и явно не представлял собой столицы ни в экономической, ни тем более в культурной жизни Соединенных Штатов. На эти роли могли бы претендовать скорее Нью-Йорк или Бостон, однако Хоуэллс, который к 1886 г. имел опыт жизни и в том, и в другом городе, пришел к такому наблюдению: "У нас слишком мало таких городов, где романист мог бы собрать под одной крышей большое количество порядочных людей... Когда мы сталкиваемся с жизнью в городской ее форме, удача посещает нас реже; большей частью попытки запечатлеть ее в наших произведениях оканчиваются неудачей — и, возможно, как раз потому, что эта жизнь в нашей стране еще не отстоялась, она слишком неясна нам по своей природе, и нам не удается точно воспроизвести такую жизнь как реально существующую" (2;

с. 173–174). Почти вся страна жила в селах и маленьких городках, где социальный облик человека представлялся размытым и нестабильным. То самое "различие между солдатом, рабочим, чиновником, адвокатом, бездельником, ученым, государственным деятелем, торговцем, моряком, поэтом, бедняком, священником", которое Бальзак считал значительным, Твену вовсе не показалось бы таковым. Его отец был образованным южным джентльменом с хорошими манерами и грамотной речью, но, живя в маленькой деревушке Флориде, он обрабатывал землю, как крестьянин, а занимая пост судьи в Ганнибале, держал лавку всякой всячины как мелкий торговец; владея огромным наделом теннессийской земли в сто тысяч акров, он был совершенно нищим и оставил семью ни с чем после своей смерти.

В 60–70-е годы миграция по стране усилилась и приводила, с одной стороны, к смешению классовых, профессиональных и региональных отличий, а с другой — к баснословному богатству одних и нищете других, то есть к кричащему расслоению общества. Так что "колесо фортуны" вертелось в то время очень быстро, и это дало американским историкам возможность выдвинуть в качестве модели общества того времени концепцию "социального круговорота". Будущий Твен, а тогда еще Сэмюэль Клеменс, оставшись без отца на двенадцатом году жизни, вскоре бросил школу и стал учеником наборщика в местной газетке, где и публиковал свои первые пробы пера, как это делали многие американские писатели XIX в. — от Уолта Уитмена до Амброза Бирса; девять лет он отдал профессии печатника, которая своим совмещением физического и интеллектуального труда может служить своего рода символом неопределенности и двойственности социального облика американца середины XIX в. Затем он четыре года водил пароходы по великой Миссисипи, из них два — дипломированным лоцманом, принадлежа таким образом к речной "аристократии". В 60-е годы он вместе с братом недолго занимался созданием органов власти в Неваде, затем стал работать в газетах и журналах Калифорнии. А в промежутках сумел побыть и солдатом-добровольцем и старателем. Не имея ни капитала, ни твердых заработков, сделался в 1870 г. зятем миллионера и совладельцем газеты. И наконец стал знаменитым писателем и высокооплачиваемым лектором, своим талантом и трудом разбогател, выстроил себе причудливый дом-дворец, имел процветающее издательское дело, обанкротился и расплатился с долгами... Но манеры и привычки еще долго выдавали южный и западный опыт его жизни. Можно взять судьбы других писателей той поры — большинство из них представляет собой примеры поразительной мобильности — и географической, и социальной, характерной для всего американского общества. Исключений немного, разве что

Генри Джеймс или Генри Адамс — выходцы из состоятельных и высококультурных семей, тяготеющие к Европе, что во многом определило и их творческое своеобразие.

Американский реализм возник в переломную эпоху развития страны, отмеченную проявлением бурной энергии национального характера, когда "дерзкая предприимчивость сочеталась с чудовищной расточительностью" (5; с. 44), когда рука об руку шли жажда свободы и поиски наживы, широкое строительство и повсеместная коррупция. Таковы характерные процессы послевоенного периода, с легкой руки Твена названного "позолоченным веком", когда страна с федеративным устройством, регионы которой были столь различны и плохо связаны друг с другом, стремительными темпами покрывалась сетью железных дорог и телеграфных проводов. Путь к Тихому океану, потребовавший от нации две сотни лет невероятных усилий, с мая 1869 г. по завершении строительства трансконтинентальной железной дороги стал занимать менее пяти суток, а после изобретения Дж.М.Пульманом спального вагона сделался комфортабельным путешествием с туалетом и умывальником в каждом купе и обедом в вагоне-ресторане.

2

Кроме социально-исторических факторов следует учитывать интеллектуально-духовные: потребность общества воспринимать и способность литературы создавать неприкрашенные картины современной жизни рождаются в эпоху крушения мифов и иллюзий. И здесь стоит отметить двойственность исторической ситуации в Соединенных Штатах. С одной стороны, кризис, приведший к "самой кровопролитной и дорогостоящей войне в истории страны", которая унесла жизни более шестисот тысяч человек и искалечила около миллиона[15], обнажил реальные противоречия развития страны и потребовал трезвого взгляда на пеструю и многоликую нацию. С другой, несмотря на чудовищные жертвы и серьезные разрушения, в Соединенных Штатах, за исключением, может быть, Юга на первых порах, возникла атмосфера духовного подъема с ожиданием новых исторических перспектив и для всего народа, и для отдельного человека, что, как известно, привлекло невиданный приток иммигрантов со всего света. Это настроение можно критиковать, но оно несомненно существовало и в огромной степени определяло общественное сознание и литературу.

В литературе США реализм складывался в эпоху почти безусловного господства романтизма. Причем, в отличие от европейских стран, где это направление было лишь одним из этапов развития, американский романтизм имел особый статус, ибо представлялся чуть не единственным создателем национальной тради-

ции. Она воплощалась и в своеобразии тем и героев, таких, как следопыты и пионеры, индейцы и прерии, китобои Новой Англии или лодочники Миссисипи, золотоискатели Калифорнии или ковбои Техаса, но, может быть, и в особом понимании человека и мира. Иногда говорят, что Америка родилась и развивалась как утопия, но это необычная утопия. Основная ее идея — не столько в разумном устройстве общества, сколько в стремлении личности обрести свободу и независимость от него. Бегство в пустыню или к благородным дикарям, в леса или прерии, в море, на реку, на вольный воздух — вот ключевой мотив всей американской культуры, программно данный, например, в стихотворении романтика У.К.Брайанта "Охотник прерий" (1836):

Вот где свобода! Черным дымом
Здесь трубы неба не коптят,
И по целинам нелюдимым
Сбирает ветер аромат.
Верхом с ружьем в пустыне прерий,
С ней, бросившей мир для меня,
Кочую по траве, как звери,
Охочусь — и свободен я!

(перев. М.Зенкевича[16])

Ведущую национальную традицию создали Ф.Купер своей пенталогией о Следопыте и Зверобое, все дальше уходящем от цивилизации в глубь лесов и прерий, Р.Эмерсон, утверждавший идею гармонии человека и природы, видевший в природе Высшее Бытие и нравственный закон, Г.Торо, описавший свой эксперимент практического отчуждения от общества в книге с программным названием: "Уолден, или Жизнь в лесу", Г.Мелвилл, сделавший ведущим мотивом всего своего творчества устремление человека к стихийной свободе и первозданной простоте отношений, У.Уитмен, воспевавший космическую личность, способную вместить весь мир, и не устававший в стихах и прозе доказывать, что "демократия более всего сочетается с открытым воздухом, она радостна, выносliва и здорова лишь в единстве с природой — как и искусство"[17]. С ней по-своему связаны даже такие писатели, как Э.По или Н.Готорн, для которого результатом конфликта героини "Алой буквы" с пуританским окружением становилось обращение к своей внутренней природе, к тому истинному источнику нравственного выбора, каким представлялась автору человеческая душа. Таким образом магистральной темой американской культуры еще в первой половине XIX в. стало бегство от общества к природе и бунт против прошлого, а вовсе не приспособление личности к обществу — главный сюжет европейского реалистического романа. Тема бегства от цивилизации осталась одной из важ-

нейших и в творчестве писателей-реалистов при всей несхожести ее решения в произведениях Твена и Гарта, Джеймса и Хоуэллса.

Основные тенденции перехода от романтизма к реализму в литературе известны давно: интерес к обыденному материалу сменяет увлечение всем живописным и экзотическим, проблемы современной жизни теснят сюжеты далекого прошлого, вместо полета фантазии, исключительных героев и ярких контрастов начинают ценить наблюдение, точность деталей, мягкость полутонов и неоднозначность характеров. Однако, как и в Европе, некоторые принципы реализма в США были сформулированы еще в русле романтического движения. Так на заре американского романтизма, в 1820 г., Дж.К.Полдинг утверждал: "Реальная жизнь полна приключений, подобных которым не создать самой причудливой фантазии"[18]. Эмерсон, призывавший доверять себе, а не авторитетам прошлого, принять свое время и свое место в мире, также указывал дорогу реализму. В своей речи "Американский ученый" (1837) он отмечал наступление новой эпохи: "Писателей влечет не возвышенное и прекрасное, а близкое к нам, низменное, обыденное, и они стремятся его опоэтизировать... Жизнь бедных, чувства ребенка, философия улицы, смысл жизни в семье — вот темы нашего времени. Это огромный шаг вперед... Мне не нужно великого, далекого, романтичного... я отдаюсь обыденному, я познаю привычное и низкое и присаживаюсь рядом с ними. Докажите мне, что вы способны постичь современное, и я признаю, что вам доступны мир древности и мир будущего"[19].

Давно замечена присущая американским романтикам склонность к точным фактам и реалиям быта, сильно отличающая их не только от Новалиса и Шатобриана, но даже от Гофмана и Мюссе. Достоевский восхищался "силой подробностей" в новеллах По, а читатели "Моби Дика" Мелвилла воспринимали его как своего рода документальное освещение китобойного промысла. Торо в "Уолдене" детально, приводя смету, описывал, как он построил себе хижину на берегу пруда в апреле 1845 г.; его повесть о поисках смысла жизни содержит точные цены на одежду и продукты, так же, как скрупулезно фиксирует изменения в природе и повадки животных в округе. Готорн начинает свой романтический роман-аллегорию "Алая буква" (1850) о пуританских временах с автобиографического очерка о таможне (см. главу о Готорне в III томе наст. изд.), а в начале другого романа, "Дом о семи фронтонах" (1851), замечает: "Удивительно, насколько одухотворенной и многозначительной становится самая прозаическая вещь, глиняный кувшин, например, если изобразить ее с полной точностью. Эти голландцы умели постигать душу простых вещей и заставляли их тем самым олицетворять и раскрывать мир человеческого духа"[20]. Еще один пример — Уитмен, воспевающий

самые прозаические вещи и части человеческого тела, внимательный к деталям повседневности и людскому разнообразию. При всем этом он остается верен романтическому принципу изображения мира в своей поэзии, которая следует путем идущего из глубины души синтеза, а не анализа со стороны: ведь всякая житейская мелочь в его стихах пронизана космическим чувством любви и восприятия жизни в любых ее формах, а его знаменитые каталоги принципиально противоположны реалистической типизации, ибо по своей сути они отрицают всяческие различия — пола и возраста, профессии и цвета кожи, класса и состояния — перед главным и очевидным для великого "ласкателя жизни", перед общей человеческой природой. Его книга "Демократические дали" (1871) содержит ряд вполне реалистических требований: современности, социальной критики и национальной самобытности искусства, однако и здесь важнейшими остаются романтические принципы — идеализация и универсализация. Но если Уитмен все же пришел к горькому выводу, что "демократия Нового Света потерпела банкротство в социальном аспекте, в религиозном, нравственном и литературном развитии" (17; с. 272), то многие поздние американские романтики оказались неспособны понять ход времени.

В 60–70-е годы XIX в. романтизм обрел статус национальной классики и был канонизирован в лице великих поэтов и эссеистов — Р.У.Эмерсона, Г.Лонгфелло, Дж.Р.Лоуэлла и О.У.Холмса, однако бунтарский дух из него давно выветрился, лозунги отрицания сменились идеями порядка, долга и правил, как в этике, так и в эстетике. Так что по своему положению и функции в литературном процессе долгожительствующие романтики и их эпигоны, такие, как Т.Б.Олдрич или Э.Стедмен, вполне сопоставимы с классицистами в Европе рубежа XVIII-XIX веков. Репутацию столпов романтизма первые американские реалисты принимали почти безоговорочно, о чем свидетельствует один знаменитый эпизод, когда, желая рассмешить "бостонских браминов", Марк Твен рассказал анекдот, все неприличие которого, по мнению окружающих, заключалось лишь в том, что в нем проходимцы, попавшие в старательский лагерь в Калифорнии, назвались именами присутствовавших на том банкете Эмерсона, Лонгфелло и Холмса. Хоуэллс в своих воспоминаниях, может быть, не без иронии называет этот невинный розыгрыш своего ближайшего друга "потрясающей, роковой и непостижимой ошибкой", "необъятным, немыслимым, хоть и неумышленным злодеянием", подчеркивая то "прямо-таки религиозное благоговение, которое питали к трем этим лицам их собратья по перу", и вместе с тем "невероятное чувство собственного достоинства" этих самых лиц, исключавшие даже тень шутки в их адрес. Там же Хоуэллс описывает

реакцию "браминов", где есть замечательная, почти символическая зарисовка: "Эмерсон, ухватив себя за локти, с видом полного беспамятства, слушает, как Юпитер, забывший о нашем земном мире, что в последние годы спасало его от многих треволнений"[21]. Да, романтики все больше отстранялись от всего земного, что нередко отмечали и потом. К.Рурк в своей книге "Американский юмор" (1935) писала: «Эмерсон, несмотря на все его доводы в пользу неприметного, непосредственного, вообще редко касался реального мира. "Реальность от него ускользала", — сказал Сантаяна»[22].

И своим современникам, и самим себе романтики казались истинными хранителями классической традиции. На самом деле их творческая сила заметно ослабела в период после Гражданской войны. У.К.Брайант и Г.У.Лонгфелло, хоть и продолжали писать и публиковать свои стихи, однако ничего из написанного ими в это время не может сравниться с тем, что они создали в прошлом. Так же, как Эмерсон и Дж.Р.Лоуэлл, О.У.Холмс и Дж.Г.Уиттьер, все эти властители дум предшествующей эпохи, они оказались неспособны ответить новым запросам. Показательно, что ни один из американских романтиков не проделал той эволюции к реализму, что была весьма распространенной в литературах европейских, даже самый близкий к повседневной действительности Уитмен. Более того, в американской литературе имела место обратная эволюция, когда Дефорест после реалистического романа "Мисс Равенел уходит к северянам" сочинял откровенно романтические вещи, а Хоуэллс и Джеймс в конце 90-х годов неожиданно обратились к жанру "страшного" рассказа о привидениях. В этом же ряду и еще один факт: Марк Твен после остро злободневного романа "Позолоченный век" больше в своей художественной прозе не касался современности, обращаясь то к детским воспоминаниям, то к историческим фантазиям на материале европейского Средневековья, то к притчам на библейские или апокрифические сюжеты. Впрочем, здесь логика развития скорее совпадала с тем, что происходило на рубеже XIX-XX веков и в Европе — от реализма к неоромантизму, к философской фантастике, аллегории и символике.

Как проявление общей тенденции в литературе США после Гражданской войны лирика уступает дорогу прозе или же уходит куда-то вглубь, на периферию, а то и в подполье литературного процесса. Мелвилл на склоне лет перешел от прозы к стихам, но печатал свои сборники микроскопическими тиражами — по 25 экземпляров! Подвергся жесткой критике и отлучению от литературной среды самый великий поэт Америки У.Уитмен — как известно, один из столпов романтической поэзии Уиттьер бросил его "Листья травы" в огонь камина. В 70–80-е годы Уитмен про-

должает пополнять свою главную книгу, оставаясь верным романтической эстетике, а свое трезвое и критическое видение современности выражает не в стихах, а в разоблачительной публицистике. Но, может быть, самым показательным явлением времени стала поэзия Эмили Дикинсон, своего рода символ положения романтизма в те времена. Ощущая неуместность лирики в "позолоченном веке", она отказывается от "распродажи собственной души"; общаясь с Богом и мирозданием, она избегает общения с современниками, будь то собратья по перу, читатели или критики. В то же время на смену великим приходят эпигоны, которые публично выступают против нового направления в искусстве, как это сделал Т.Б.Олдрич в стихотворении "Реализм":

Следов античной красоты
Уже не встретишь ты вокруг,
Мы заурядности черты
Вдыхаем с догмами наук.
Мы ищем тайну бытия
И расчленяем соловья
Хотим узнать его секрет.
А Музы с нами нет как нет.

(*перев. Р.Сефа;* 5; с. 94)

Смена направлений в литературе обычно совершается через отречение от одних традиций и поиск других. Так нарождающемуся реализму пришлось бороться с романтизмом, однако формы и накал этой борьбы были весьма различными. Ранние французские реалисты, как известно, выступали в одном лагере с романтиками и под общими лозунгами в борьбе против классицизма. Диккенс и Теккерей прежде всего обращались к опыту реалистического искусства XVIII в. — к романам Генри Фильдинга, Тобиаса Смоллета или карикатурам Уильяма Хогарта, однако вместе с тем испытывали влияние готической прозы или исторического романа В.Скотта. Поздний реалист Флобер создал как сугубо реалистический роман "Госпожа Бовари", так и совершенно романтическую драму — "Искушение святого Антония".

Американские реалисты, однако, склонны были более терпимо относиться к романтизму, чем их европейские собратья, хотя и они не обошлись без критики своих предшественников — такова обычная логика литературного развития. Первым манифестом реализма стала статья, опубликованная 9 января 1868 г. в журнале "Нэйшн" под громким названием "Великий американский роман" без имени автора. Она принадлежала перу Джона Дефореста, отвергавшего в ней почти всех создателей национальной романтической прозы от Ч.Б.Брауна, Ирвинга и Купера до Готорна и Бичер-Стоу и выдвинувшего задачу создать масштабное по-

лотно материальной и духовной жизни американцев, "хоть сколько-нибудь напоминающее картины английского общества у Теккерея и Троллопа и французского общества у Бальзака и Жорж Санд"[23]. Из всех американских романов он приемлет разве что "Хижину дяди Тома" Бичер-Стоу за "общеамериканский охват событий" и "правдивость характеристик", отмечая, однако, искусственный сюжет и идеализацию многих героев романа. Хоуэллс видел отступление от образцового с его точки зрения реализма Джейн Остен в творчестве почти всех романистов девятнадцатого столетия — не только В.Скотта, Бульвера-Литтона или Шарлотты Бронте, но также Диккенса и Теккерея, "не говоря уже о Бальзаке, который в худших своих вещах превзошел по этой части их всех" (2; с. 168). Однако в полемику с романтизмом он не ввязывался, а к здравствующим американским романтикам вообще относился с большим почтением. Наиболее громким ниспровергателем романтизма в литературе США выступил Марк Твен в своих знаменитых филиппиках против Вальтера Скотта и Фенимора Купера. В "Жизни на Миссисипи" (1883) он не только ополчился против "худосочного романтизма бессмысленного прошлого" Юга, но даже обвинил шотландского романиста в том, что тот "своим колдовским наваждением и своей единоличной мощью остановил волну прогресса и даже повернул ее вспять", воскресив средневековые идеалы[24]. В статьях, написанных в середине 90-х годов, Твен объявил Купера нарушителем чуть не всех основных законов художественной прозы, указав на неестественность сюжетов, характеров и языка его произведений. В отличие от Твена, Джеймс сознавал свою близость не только к европейским учителям и кумирам, но и к своему американскому предшественнику Готорну, о котором написал вполне сочувственную книгу в 1879 г.

3

В истории американской литературы реализм нередко определяли, избрав за образец У.Д.Хоуэллса, тем самым сводя его к обыденным сюжетам и героям, взятым из современной повседневности, что серьезно обедняло представление о целом направлении. Понятно, как сильно изменится концепция французского реализма, если моделью станет не творчество Стендаля и Бальзака, называвших себя, как известно, романтиками, а Ж.Шанфлери и Л.Э.Дюранти, которые сделали слово "реализм" эстетическим термином и названием школы в середине 50-х годов XIX в. Хоуэллс действительно был главным пропагандистом и защитником, практиком и теоретиком реализма в литературе США, однако это направление утвердилось в ней усилиями трех поколений писателей — от Дефореста до Драйзера. Старшее из них начинало свой

творческий путь еще до Гражданской войны. Свой вклад в развитие реализма внесли Р.Х.Дэвис и Л.М.Олкотт, чье творчество еще тесно привязано к традициям религиозной дидактики, сентиментализма и романтизма, и сторонник благопристойности Т.Б.Олдрич, чей рифмованный выпад против реализма был процитирован выше, и юмористы Дж.В.Харрис, П.Нэсби и А.Уорд, и классики местного колорита Б.Гарт, Э.Эгглстон и Дж.В.Кейбл, а также К.Ф.Вулсон, явно недооцененная писательница с проникновенной способностью тонко описывать душевные движения своих героев, и многие другие. Однако самыми значительными из всей плеяды первых американских реалистов стали Марк Твен и Генри Джеймс. Именно в их творчестве с особой силой проявились специфические и самобытные черты национального реализма. А вслед за ними шло следующее поколение: С.О.Джуитт и М.Уилкинс-Фримен, Э.Хоу и К.Шопен, Г.Фредерик и Г.Б.Фуллер, а также Х.Гарленд, который считал себя продолжателем традиций как Хоуэллса, так и регионалистов. Он скорее примыкал к третьему поколению американских реалистов, вошедшему в литературу в последнее десятилетие XIX в. и давшему таких крупных писателей, как Ф.Норрис и С.Крейн. Реализм в национальной прозе не исчез с началом нового века, но углублялся и развивался в творчестве Т.Драйзера и Э.Глазгоу, Л.Стеффенса и Р.Херрика, У.Кэзер и Э.Синклера, при всей несхожести их дарований.

Что же объединяло столь непохожих друг на друга писателей поколения Дефореста, Твена и Хоуэллса, что же сделало их реалистами? Их ведущим эстетическим принципом становится требование, столь же древнее, как и сама письменность. Осенью 1861 г. американка по имени Джейн Клеменс в своем письме просит одного из своих сыновей, уехавших на поиски счастья далеко на Запад: "Напиши все, как есть, ничего не приукрашивая" (24; т. 12, с. 529). Наверное, такие просьбы встречались во многих письмах и до, и после, ведь это — обычное требование к правдивому сообщению (true relation) — жанру, с которого начиналась национальная словесность. Мы помним об этой материнской просьбе лишь потому, что ее сын впоследствии стал великим писателем. Через несколько лет в предисловии к своей первой большой книге "Простаки за границей" (1869), сделавшей имя Марка Твена знаменитым, он так сформулирует ее новизну: "Я не намерен оправдываться, если меня обвинят в отступлении от стиля, принятого в описании путешествий, так как полагаю, что глядел на все непредвзятыми глазами, и убежден, что во всяком случае, писал честно..." (24; т. 1, с. 61). Вот это стремление увидеть весь мир будто заново, свежим взглядом, сохраняя точность деталей и собственное понимание вещей, и составляло самую суть реалистического письма.

В одном из своих писем 1867 г. Хоуэллс категорически заявляет: "Никакой другой литературы не стоит писать... кроме той, что выражает жизнь, которую человек прожил"; в другом же письме (1871) единственный секрет литературы он видит в том, чтобы "наблюдать жизнь непредвзятым глазом" (to observe with naked eye)[25]. Описывать мир, воспринимая его свежим глазом, минуя готовые схемы, сюжеты и приемы предшествующей литературы, становится лозунгом эпохи. Реализм начинается с отрешения от литературности и рождается из бытовой фактографии, из писем и дневников, из журналистских репортажей и очерков, из воспоминаний и путевых заметок. Затем приходят какие-то формы сюжетостроения и вымышленные персонажи, приемы, позволяющие сделать собственные переживания и наблюдения достоянием других людей. Первые книги Джона Дефореста — это историко-этнологическое исследование американских индейцев (1851) и две книги путешествий: "Знакомство с Востоком" (1856) и "Знакомство с Европой" (1858). Его роману о Гражданской войне предшествовали его же очерки "Приключения добровольца", которые печатались в журнале "Харперс мэгезин" одновременно с ходом военных действий. В 1863 г. Л.М.Олкотт публикует свои "Госпитальные очерки" (*Hospital Sketches*), их успех и убедил дочь известного трансценденталиста уйти от живописных фантазий, волшебных сказок и притч о цветах (*Flower Fables, or Fairy Tales* — так называлась ее первая книга 1855 г.) к описанию реальной жизни. Первой книгой У.Хоуэллса стала предвыборная биография Авраама Линкольна (1860), а результатом консульских лет — очерки "Венецианская жизнь" (1866) и "Итальянские путешествия" (1867); Марк Твен вошел в литературу не только юмористическими рассказами, но прежде всего документальными книгами "Простаки за границей" (1869) и "Налегке" (1872); даже Генри Джеймс, совершенно чуждый миру газетчиков, в начале творческого пути кроме романтических новелл, вошедших в сборник "Страстный пилигрим" (1875), написал "Трансатлантические очерки" (1875) о своих впечатлениях от поездок по странам Европы.

Стремление Дефореста и Твена, Хоуэллса и Джеймса, многих других писателей их поколения непосредственно запечатлеть на бумаге свой собственный жизненный опыт определило смысл и характер их творчества. Конечно, писать так, как будто до тебя вообще не писали, просто невозможно. Слово не существует в пустоте, оно необходимо учитывает все сказанное до него. Реализм так же нуждается в традиции, как и любое другое направление в литературе.

Вкус массового американского читателя в XIX в. формировался дамской прозой, где переплетались сентиментальная чувствительность и романтическая мечтательность без романтического

бунтарства и трагедии, а с другой стороны, религиозной дидактикой, в которой всякий сюжет — о плохих и хороших мальчиках, о моральных соблазнах и вреде пьянства, о судьбе женщин и мужчин, вынужденных самостоятельно пробиваться в жизни, — сводился к иллюстрации вечной борьбы добра и зла, наказания и греха, к готовым схемам и нравственным прописям, к назидательно-аллегорическому прочтению всякого образа и события. Недаром самыми читаемыми авторами в первые десятилетия после Гражданской войны были вовсе не Хоуэллс или Генри Джеймс, а литературные дамы, вроде миссис Саутворт и К.Л.Хентц, А.Э.Уилсон или М.Д.Холмс. Это отмечали американские историки литературы и в 1948 г. (11; т. III, с. 45), и в 1988 г., в "Колумбийской литературной истории Соединенных Штатов". Писатели-реалисты ощущали сильнейшее воздействие такого рода словесности и вынуждены были бороться с ней. И в этом они опирались как на опыт собственной документалистики, так и на уроки европейской реалистической прозы.

В небольшой повести "Жизнь на литейных заводах" (*Life in the Iron Mills*, 1861) Ребекки Хардинг Дэвис (Rebecca Harding Davis, 1831–1910) увидел начало реализма Ф.Л.Патти; "бичующий и беспощадный реализм" нашел в ней В.Л.Паррингтон, хотя и уклонился от всякого анализа (5; с. 101). Ее нарочито скучное название и мрачное, гнетущее начало вроде бы обещают достоверный очерк безрадостного существования рабочих-валлийцев, стержнем которого является острый классовый конфликт; во вступлении также проскальзывает и тема вырождения человека под неблагоприятным воздействием среды. В то же время повесть с ее ключевой проблемой нравственного выбора и поэтикой символических обобщений и кричащих противопоставлений строится и как притча. Повествование от имени рассказчика, выражающего позицию автора, создает временную и эстетическую дистанцию, тот взгляд со стороны, что характерен для реалистического письма. Читателю открывается мрачный пейзаж — дождь, дым и копоть, река, "утомленная тяжестью судов и угольных барж", — построенный на сгущении красок и контрасте грязного, порочного города с его ужасными условиями тяжкого труда и нетрезвым бытом и чистой, прекрасной, спокойной природы за его пределами; сразу же появляются символические образы: маленькая разбитая фигурка ангела, покрытая черной копотью, закопченная канарейка и т.п. Рассказчик называет свою историю "былью", "скучной и тусклой, как нынешний день, в ней нет ни возвышенных страданий, ни наслаждений", "это всего лишь повесть о безрадостной жизни, — говорит он, — давно уже впустую прожитой, как тысячи подобных жизней, похожих на существование оцепенелых личинок в

стоячей воде вон той бочки"[26]. Эта история, типичная и исключительная одновременно, будто подсказана самой жизнью.

Девушка из рабочей семьи украла у состоятельного посетителя завода портмоне с двумя-тремя золотыми монетами и чеком на неслыханную для нее сумму и, движимая любовью, отдала деньги своему двоюродному брату-литейщику, наделенному слабым здоровьем и талантом художника. Тот первоначально порывался вернуть украденное, но после мучительных раздумий решил оставить себе деньги в качестве компенсации за все лишения и страдания. Их почти сразу же арестовали и приговорили к жестокому наказанию: его — к девятнадцати, а ее — к трем годам каторги. Брат вскрыл себе вены в тюремной камере и умер, а сестра после заключения обрела веру и покой в общине квакеров. Реалистическая проза нередко берет свои сюжеты из судебной хроники, используя и сам принцип расследования причин и мотивов преступлений, так же, как обычно настаивает на будничности и типичности описанных событий. Однако в новелле Р.Х.Дэвис конкретные подробности произошедшего отодвинуты на второй план, почти отсутствуют приметы времени, кроме самой общей отсылки в прошлое, на тридцать лет назад, и упоминания пудлинга, устаревшего способа выплавки чугуна. Яркие описания убогого существования рабочих, то детальные, то нечеткие, а то и просто условные — с использованием традиционных образов дьявола и преисподней, в основном следуют по проторенной дороге сентиментально-романтических преувеличений и контрастов. В повести есть безусловные удачи, например, экспрессивная картина литейного завода или символический образ женской скульптуры, вырезанной главным героем из белого шлака, — эта фигура, по словам повествователя, воплощает "страшный вопрос" социального неравенства, который довольно традиционно предстает в новелле "тайной, веками ждущей разгадки".

Движение сюжета и обрисовка образов при этом явно тяготеют к традициям христианской дидактики, пусть и неортодоксального толка. В авторском повествовании и в речах героев рядом с точными цифрами и деловой лексикой звучат цитаты из Священного писания и возникают образы Дантова ада. Персонажи вовсе не представляют собой развернутых и развивающихся характеров — они скорее аллегории или символы. Каждый участник разговора, который ведут на заводе его посетители, люди высшего класса, олицетворяет определенную позицию: один из хозяев представляет точку зрения денег, капитала; доктор воплощает бессильное и неразумное сердце, готовое искренне сострадать мучениям талантливого литейщика, а потом не менее искренне приветствовать его арест; холеный, состоятельный визитер, спортсмен и любитель прекрасного, тот самый, у которого украли ко-

шелек, символизирует интеллект. И все трое оказываются почти одинаково безразличными к трагедии рабочего человека, измученного физическим голодом и духовной тоской, впрочем, как он сам чужд церковному проповеднику, чьи "слова предназначались для людей другой культуры; они прошли мимо сознания героя, прозвучали для него сладкой песнью на незнакомом языке" (26; с. 221). В новелле много высокопарных фраз и слов, произносимых с большой буквы, вроде Красоты, Покоя, Истины и Любви. Религиозная риторика и символика оттесняют точные факты и психологические подробности в описании нравственных мучений героя: чек предстает "жалким клочком соблазна" (26; с. 220), колокольный звон и посещение церкви указывают на отчуждение героя от веры. Наконец, появляется романтизированный образ Христа, человека, который "вышел из самых низов народных, был плотью от плоти и кровью от крови их, его подстерегали те же соблазны, что и их: лгать, воровать, дичать день ото дня... Но того Иисуса в церкви не было" (26; с. 221–222). Риторические пассажи сменяются вполне достоверными сценами в тюрьме, однако завершается новелла Дэвис традиционным для моралистической литературы духовным преображением героини, той самой, что украла кошелек, и призывом к свободе, чистоте и покою природы. Такой сплав реалистических деталей, романтических образов и приемов христианской дидактики — подобный продукту примитивной переработки чугуна в старой пудлинговой печи — можно найти во многих произведениях американской литературы того периода.

Отношение нарождавшегося реализма к религиозно-назидательной и сентиментально-романтической традиции было двояким: с одной стороны, были попытки наполнить модельные сюжеты и образы конкретным содержанием, собственным жизненным опытом, а с другой, — взорвать их с помощью смеха и пародии. Первый путь намечен в произведениях таких писателей, как Л.М.Олкотт, второй — в творчестве Б.Гарта или М.Твена, выворачивающих наизнанку истории о плохих и хороших мальчиках и девочках, которые, согласно пуританским воззрениям, получают по заслугам уже на земле.

4

Общепринятая концепция, согласно которой решающий фактор становления реализма в американской литературе — это юмор Фронтира, требует значительного уточнения. Сам по себе национальный юмор — наверное, один из самых своеобразных и важнейших элементов литературного процесса XIX в. в США. И тут надо уяснить, что обнимает данное понятие. В русском словоупотреблении "юмор" противопоставлен "сатире", а в англий-

ском — "остроумию", однако и там, и здесь он отличается большей теплотой и сочувствием к человеку. Однако на американской почве слово "*юмор*", сохраняя свое изначальное значение "господствующей жидкости", то есть человеческого темперамента, чрезвычайно расширило его и стало не только обнимать всю область комического и смешного — от теплой улыбки до едкой издевки, от грубого розыгрыша до тонкой иронии, но и воплощать национальный характер, в особенности в сочетании с определением "американский".

Комическая литература, обращенная обычно к современному миру, к повседневным и даже низменным вещам, событиям и людям, всегда была насыщена "сором жизни", и потому именно в ней зачастую появлялись точные детали и живые характеры. Юмор Юга и Запада, основанный на зыбкой границе между реальным и вымышленным, между героическим и комическим, между добром и злом, между ужасом и смехом, отразил многие черты жизни на фронтире: грубость и жестокость его обитателей, столкновение человека с природой и всепроникающий дух соперничества между людьми. Американский юмор, запечатленный на страницах журналов, вроде бостонского "Саквояжа" (*Carpet-Bag*) или нью-йоркского "Духа времени", а также многочисленных сборников и альманахов, появившихся в печати за три с лишним десятилетия с 1828 г., сохраняет непосредственную связь с устным творчеством низов, с живым разговорным языком и народным мироощущением.

Как правило, он вращается вокруг нескольких постоянных фигур: хвастуна-охотника или янки-коробейника, доморощенного мудреца, носителя здравого смысла, или плута, мастера грубых проделок; в их тени нередко скрывается наблюдатель-джентльмен. Повествование почти всегда идет от первого лица, будь то похвальба охотника, свидетельство очевидца или рассказ стороннего человека. В нехитрых и плохо оформленных байках Юга и Запада, начиная с "Рассказа о жизни Дэвида Крокетта" (1834) и "Сценок из жизни в Джорджии" (1835) О.Лонгстрита, отразились черты пионера, двигающего границу все дальше на Запад: физическое здоровье и склонность к насилию, наивное добродушие и непоколебимая самоуверенность не обременяющего себя книжными знаниями человека, бросающего вызов окружающей его природе и другим людям. Таковы Дэви Крокетт и Майк Финк, лошадиные барышники и драчуны из Джорджии, герой-лесовик, да и сам большой медведь из Арканзаса из одноименной повести Т.Торпа.

И вот что сразу бросается в глаза: столкновения персонажей, будь то знаменитое соревнование в стрельбе между Дэви Крокеттом и Майком Финком, разнообразные охотничьи подвиги или

потасовки — изначально не имеют никакой общественной направленности. Человек здесь, в отличие от более книжного новоанглийского юмора, предстает скорее природным и стихийным явлением, социальная обусловленность и моральный смысл его поведения неясны, да и неважны в особых условиях фронтира. Показательна самохарактеристика Дэви Крокетта, где господствуют телесные качества и животные сравнения, а какой-нибудь социально определенный персонаж — например, конгрессмен — совершенно неожиданно включен в неподобающий контекст: "Я вынослив, как вол, быстр, как лиса, увертлив, как угорь, могу кричать, как индеец, драться, как дьявол, а надо, так проглочу конгрессмена, если сперва смазать ему голову маслом и прижать уши"[27]. Знаменитой стала формула: "полуконь-полукрокодил", ее приписывают самым разным героям дикого Запада. Например, Майк Финк нанимается лодочником-бурлаком и слышит такое требование: "Толкать баржу багром вверх по реке, по такой, как наша Миссисипи, может только полуконь-полукрокодил"; отношения такого героя и с хозяином, и с товарищами, и со всем миром подчиняются простой формуле: "Я кого хочешь перегоню, одолею в открытой схватке и состязании по стрельбе" (27; с. 124). С помощью грубой силы или отчаянной проделки он побеждает и в суде, и в столкновении с пиратами, так что его могут одолеть разве что более мощные силы — бык или пароход. Героем фронтира становится самый сильный, самый меткий, самый хитрый и самый жестокий человек. Однако ясно и другое: люди, вещи, отношения и даже исторические процессы утрачивают свои реальные очертания в этом фантастическом повествовании, которое образует "комическую мифологию"[28] освоения континента.

Более социальный и явно критический характер приобретают "Приключения Саймона Саггса" (*Adventures of Captain Simon Suggs,* 1845) Джонсона Хупера (Johnson Hooper, 1815–1853), герой которого — ловкий мошенник, сумевший обжулить в карты собственного отца, одурачить земельного агента и обвести вокруг пальца целое религиозное собрание, выдавая себя за раскаявшегося грешника, собирающего деньги на строительство церкви.

Наивысшим достижением юго-западного юмора до Твена обычно считают Джорджа В.Харриса (George W.Harris, 1814–1869). В его "Комических происшествиях в Теннесси" (*Comic Happenings in Tennessy,* 1845) и "Байках Сата Лавингуда" (*Sut Lovingood Yarns,* 1867) много сочных деталей грубого быта сельского захолустья: простая еда и нехитрые развлечения, танцы и выпивка, ухаживания и драки, в описаниях которых встречаются такие подробности и речения, которые просто невозможно себе представить не только в прозе Готорна или Мелвилла, но и Б.Гарта или М.Твена. Образ Сата Лавингуда, которым восхищался

У.Фолкнер, представляет собой характер живой и полнокровный, гротескный и вместе с тем социально определенный, это белый бедняк, относящийся с ненавистью и страхом к сильным мира сего. Его проделки вполне в духе разрушительного и жестокого юмора Юго-Запада. В их числе самой известной стала расстроенная свадьба фермера-проповедника и дочери богатого мельника, в которую влюблен Сат. Его не пригласили на свадьбу, и он мстит бессмысленно и жестоко, не разбирая правых и виноватых, так что страдают все участники торжества, в том числе и невеста. Орудием мести становится бык, обезумевший от того, что Сат надел ему на голову корзину и его искусали пчелы с разгромленной самим же быком пасеки. В этом комическом рассказе стихийная разрушительная сила, воплощенная в характере главного героя и в образах взбесившегося быка и разъяренных пчел, отодвигает на задний план возможную социальную подоплеку события. Жизнь предстает не в ее нормальном или типическом виде, а выглядит вызывающе несообразной и катастрофичной, как это и было в традиционной юмористической небылице.

Даже в позднем юморе Запада человек дан прежде всего телесно. Вот как, например, устами того же Сата Лавингуда описана дочь мельника Сесили Бернс, свадьбу которой он расстроил: "Она выглядит среди женщин, как подсолнух среди ромашек, как розочка на полянке травы-муравы. И что за грудь! Только представьте себе два снежка с воткнутыми в них клубничками. У нее подвязки ровно пятнадцать дюймов без единого узелка, ростом она шестнадцать с половиной ладоней стоя, весом сто двадцать шесть фунтов в одной нижней юбке натощак. Она могла бы пролезть сквозь баррелевый бочонок из-под виски с выбитыми донышками, а вокруг ее талии можно застегнуть верхний обруч маслобойки или ошейник большой собаки... Лодыжки у нее были округлые и немногим больше перехвата винтовки, а когда она танцевала или стелила постель или перелазила через забор... Ох, черт возьми этих женщин!" (27; с. 43—44). Красочные сравнения, взятые из сельского обихода, и вызывающе плотские подробности передают ощущения влюбленного мужчины низкого происхождения и вкуса, который замечает вовсе не то, что предписывают строгие правила морали, и воспринимает предмет своей страсти не только глазами, но и на вес и на ощупь: он измеряет рост в ладонях, как у лошадей, и точно указывает объем бочонка, сквозь который его воображение пропускает девушку. Стоит еще отметить, что он знаком с поэзией однофамильца своей любимой, Роберта Бернса, во всяком случае, в его описании можно найти аллюзии на балладу великого шотландского поэта-фермера "Ночлег в пути" ("The Lass that Made the Bed to Me") — это снежный образ обнаженной груди девушки и расстилание постели.

Если сравнить комическое изображение Сесили Бернс с портретами героинь американской реалистической прозы, сразу бросается в глаза, что юмористический рассказчик "раздевает" натуру, представляя женскую привлекательность более сексуально и внесоциально, а реалист "одевает" ее, гораздо меньше уделяя внимание телу и больше одежде, так как всем известно, что одежда — это знак общественного положения. Лора Хокинс из твеновского "Позолоченного века" (1874) в двенадцать лет, еще не подозревая о своей красоте, "уже научилась добавлять таинственные украшения в виде бантиков и сережек к своему незатейливому школьному платью" (24; т. 3, с. 51), а уж став взрослой, пускает в ход тяжелую артиллерию модных туалетов. Юный Том Сойер в бессмертной твеновской повести замечает не только голубые глаза и золотистые волосы прелестной незнакомки, но и ее "белое летнее платьице и вышитые панталончики" (24; т. 4, с. 25) — именно так одета дочь окружного судьи Тэчера, "великой" по меркам захолустного городка особы. Двадцативосьмилетний герой-рассказчик новеллы Г.Джеймса "Дэзи Миллер" (1878) также прежде всего обращает внимание на одеяние героини: "На ней было белое батистовое платье все в оборочках, воланах и в бантах бледных тонов. Она гуляла без шляпы, но держала в руке большой, густо расшитый по краям зонтик"[29]. Потом он будет внимательно разглядывать очаровательную американку и отметит массу ее достоинств: и глаза, и лицо, и руки, унизанные драгоценными камнями, и даже непринужденную позу, но всюду природно-телесное будет прикрыто социальным покровом одежды. Как метко заметил В.Л.Паррингтон: "Чем больше оборок в жизни, тем меньше обнажается животное начало" (5; т. 3, с. 474). У.Д.Хоуэллс в своем романе "Возвышение Сайласа Лэфема" (1885) задолго до описания портрета красавицы-дочери главного героя обронит замечание: "Айрин одевалась очень элегантно и целые часы проводила за туалетом"[30], потом подробно укажет краски лица и лишь в самых общей форме коснется тела — "стройная и гибкая", а вот некрасивую, но добродетельную ее сестрицу не опишет вовсе, так как статус дочери миллионера и без этого уже ясен. Можно привести множество других подобных примеров, которые убеждают в том, что американские реалисты явно избегали простонародной грубости "Сценок из жизни Джорджии" или "Комических происшествий в Теннесси".

Путь от юго-западного юмора к реализму вовсе не был таким простым и однозначным, что показывает раннее творчество Твена, в котором присутствуют два разнонаправленных момента: развлекательный буйный смех и серьезная работа с фактом. Его юмористика, проникнутая вольным духом фронтира и издевательства над образцами поведения и литературного этикета, постро-

ена по законам гротескной образности, розыгрыша и пародии и дает однобокий и внутренне случайный образ мира, в котором безобидное лечение простуды или поездка на лошади, посещение парикмахера или езда на велосипеде, посещение Ниагары или Сандвичевых островов предстает чрезвычайно опасным предприятием, чреватым смертью. Способ типизации в твеновской юмореске прост — это максимальное сгущение красок, так что чаще всего получаются маниакальные комические персонажи, вроде Джима Смайли из "Знаменитой скачущей лягушки из Калавераса" (1865), способного спорить о чем угодно. Но у раннего Твена есть также очерки и репортажи, непосредственно отражающие повседневную жизнь, например, "В полицейском участке" (1867), откуда можно узнать, сколько надо заплатить полицейским, чтобы обрести свободу после того или иного прегрешения, а также рассмотреть "через решетку растрепанных старых ведьм и оборванных, избитых шалопаев" или поговорить с ветеранами Гражданской войны, старухой-алкоголичкой или шестнадцатилетними проститутками (24; т. 10, с. 54—57). Таких персонажей не встретишь на страницах повестей и романов Твена. Отточенное перо репортера позволяет ему одной-двумя фразами метко обрисовать и нравственно точно оценить ситуацию или характер, а также проявить сочувствие к попавшим в беду — и не риторически, а живописно, пластически. Перед читателем возникает мир живых людей, всеми силами борющихся за свое существование. Эти две формы — очерка и небылицы (tall tale) — взаимодействовали как в творчестве Твена, так и в общем процессе развития литературы, позволяя преодолевать статику и единичность факта, с одной стороны, и необузданную фантазию, с другой.

Однако уже в ранних шедеврах Твена рубежа 60—70-х годов, таких, как "Журналистика в Теннесси" (1869) или "Как я редактировал сельскохозяйственную газету" (1870), заметен существенный сдвиг на пути слияния комического преувеличения и правды жизни. Здесь важную роль сыграл шутовской характер-маска Марка Твена, созданный на основе личности и обстоятельств жизни Сэмюэля Клеменса, но по сути ставший образом среднего американца. Яркие характеры вписаны в определенную обстановку, которая кажется сильно утрированной, но знакомство с нравами провинциальных журналистов той эпохи на Юге и Западе США убеждает в том, что в основе этих рассказов лежат достоверные, хотя и чудовищные факты. Грубость языка и развязность тона, невежество и подкуп, оскорбления и клевета вкупе с прямым насилием, потасовками и дуэлями — все это было в ходу в данной среде, все это — реальная жизнь, какой знал ее бывалый наборщик и репортер Марк Твен, вынужденный в 1864 г. в одночасье бежать из Невады после нешуточной угрозы убийства со

стороны тех, кого он задел в своих статьях. А четырьмя годами ранее то же самое произошло и с Бретом Гартом после того, как в отсутствие редактора он опубликовал в газетке старательского городка сообщение о массовой резне индейцев.

И подобное происходило во многих других местах с менее знаменитыми американскими журналистами. Так, в одном американском исследовании приведены потрясающие сведения из истории газеты города Виксберга: ее издателя неоднократно избивали и наконец пристрелили прямо на улице, четырех редакторов убили на дуэлях, еще один покончил с собой, спасаясь от суда Линча, шестой сумел расправиться со своим обидчиком на дуэли и уехать в Техас, но и там его нашли и прикончили[31]. После таких фактов особенно сильной покажется финальная литота рассказа: "Журналистика в Теннесси слишком живое дело — оно не по мне" (24; т. 10, с. 114). Реальная основа другого рассказа — всеобщая некомпетентность и невежество в Америке позапрошлого века, где железнодорожные катастрофы были обычным явлением, потому что американские паровозы не выдерживали положенного срока службы, а железные дороги прокладывались наспех, с нарушением правил. И таких фактов можно привести великое множество, не ограничиваясь только американской историей, — чуть не каждая страна переживает подобный этап своего развития. Во всяком случае в этих рассказах гораздо больше реализма, чем во многих романах современников Твена.

5

С комической традицией связано и другое важное явление в американской литературе конца XIX в. — интерес к местному колориту. Основные задачи его — описать особенности нравов и речи, характерные для ограниченной местности и определенного времени — по сути во многом не совпадали с реалистическим стремлением изобразить и понять жизнь в развитии. Эстетика местного колорита чаще всего построена на любовании всем необычным и даже исключительным, не типичным, но резко очерченным и ярким, так что она гораздо ближе романтическому восприятию. Понимание мира и человека замкнуто во времени и пространстве. Взгляд американских регионалистов по преимуществу направлен в прошлое, что нередко подчеркнуто характерными названиями: "Олдтаунские старожилы" (1869) Г.Бичер-Стоу, "Старые креольские времена" (1879) Дж.В.Кейбла или "В старой Виргинии" (1887) Т.Н.Пейджа. Время действия рассказов Бичер-Стоу — конец восемнадцатого столетия, большинства новелл Кейбла — первые десятилетия XIX в., его роман "Грандиссимы" (1880) описывает события с сентября 1803 по сентябрь 1804 г. В романе "Мэжлан-учитель" (1871) Э.Эгглстона дается картина

нравов 40-х годов XIX в. Брет Гарт в своих новеллах воскрешает романтику "золотой лихорадки" пятидесятых годов.

Прошлое в прозе местного колорита 60–80-х годов довлеет себе, оно почти никак не связано с настоящим и не обещает будущего. Забытые нравы и словечки захолустья кажутся осколками, не представляющими основного направления национальной истории. Главный интерес таких произведений — запечатлеть "уходящую натуру": сюжеты и характеры ново-английской старины или живописные нравы креолов, исчезающие типы и речь "мужланов" Индианы или Теннесси, легенды южной усадьбы или старательского поселка калифорнийской Сьерры — все, "унесенное ветром" больших перемен, окрашенное ностальгической памятью. Поэтому в них нередко использованы формы легенды и местного предания, жанры остановленного времени — идиллия и пастораль, вечные или тривиальные сюжеты, такие, например, как история о любви детей враждующих семейств. Локализация парадоксально уживается с представлениями о неизменности человеческой натуры. Характеры героев, вроде обаятельного лодыря Саймона из "Олдтаунских старожилов" Бичер-Стоу, могут быть резко очерченными и типичными, однако совершенно статичными; неизменно и окружение: создается представление, что в любой общине есть скупец, трудяга и лентяй, вечно существуют бедняки и богачи, как вечно их противостояние. Намеченные конфликты не реализуются в действии.

Местный колорит тяготеет к крайностям: то статика очерка, то страсти мелодрамы. Эстетика романтизированной легенды господствует в прозе Кейбла, исполненной восхищения живописными обычаями, сильными страстями и цельными героями Нового Орлеана былых времен; почти каждый рассказ содержит в себе тайну, самоотверженный подвиг или роковую любовь, способную преодолеть расовые преграды, а пирата сделать законопослушным гражданином. Даже в более поздних произведениях областнической литературы, в "Стране островерхих елей" (1896) С.О.Джуитт или рассказах М.Уилкинс-Фримен, явно тяготеющих к реализму, присутствует желание изображать не столько меняющееся, сколько неизменное и постоянное.

Проблема разграничения реализма и регионализма вовсе не столь проста и однозначна. В "Колумбийской литературной истории США" (1988) она заострена в духе модного пересмотра канонов: "...экономическая или политическая власть может явно сказываться в определении реалистической эстетики: те, кто находится у власти (скажем, белые горожане-мужчины), гораздо чаще называются "реалистами", в то время, как далекие от власти (скажем, выходцы со Среднего и Дальнего Запада, черные, иммигранты или женщины), характеризуются как регионалисты"[32].

Черты литературы местного колорита нельзя считать преодоленными и в творчестве крупнейших американских реалистов. Жизнь американцев за границей, ставшая одной из главных тем творчества Джеймса и некоторых произведений Хоуэллса, — тоже ведь своего рода область национального опыта, достаточно специфическая и ограниченная. Трилогия Твена о Миссисипи привязана к прошлому и к определенной местности, однако мир в ней показан в становлении, в процессе исторических перемен, хотя и совершенно иначе, чем это делали европейские мастера, такие, как Стендаль или Бальзак.

Сегодня нелегко понять, почему такого писателя, как Брет Гарт, считали родоначальником американского реализма, ведь его новеллы и повести рисуют, как правило, исключительные обстоятельства, которые проявляют в характерах его отверженных героев какие-то вечные человеческие качества: силу, сострадание и самопожертвование, верность до гроба в любви и в дружбе, что скорее соответствует принципам романтической эстетики. Однако и сейчас можно ощутить, по крайней мере, в шести-семи лучших его новеллах дыхание подлинной жизни старателей Калифорнии, вынужденных бороться за свое счастье с природной стихией, и представить, насколько свежо воспринимались их необычные герои и поразительные, порою просто немыслимые для прежней американской литературы ситуации: любовный треугольник, который включает молодого учителя и двух его юных учениц ("Млисс", 1860), двоеженец, ставший опекуном младенца, сына единственной в поселке женщины, проститутки ("Счастье Ревущего Стана", 1868), верный друг убийцы и вора ("Компаньон Теннесси", 1869), женщина легкого поведения в роли любящей жены ("Миггле", 1869) или заботливой матушки, рядом с ней — карточный игрок, отдающий свой выигрыш простаку и жертвующий жизнью ради случайных спутников ("Изгнанники Покер-Флета", 1869), и т.п. В изображении своих героев Брет Гарт явно отталкивается от сюжетных схем религиозной дидактики, например, в парадоксальном сопоставлении плохой и хорошей девочек в новелле "Млисс", в поведении и гибели "изгнанников Покер-Флета". Однако риторические приемы и стилистика этой литературы ощутимы в тексте многих описаний, например, смерти Сэл в самом начале "Счастья Ревущего Стана": "Беспутная, безвозвратно погрязшая в грехах..." и так далее, с характерными оборотами, вроде: "Расплата настигла Сэл, как и нашу праматерь", или "кара за первородный грех"[33].

Автор этого рассказа стремится передать всю необычность уклада жизни старательского поселка, где смерть была совершенно обыденным явлением, а рождение ребенка — чем-то неведомым, где на сотню отчаянных мужчин, искателей приключений, прихо-

дилась порою всего одна женщина, и та проститутка, где счастье и благосостояние человека зависели не столько от его усилий, терпения и труда, как гласила известная максима Б.Франклина, но в гораздо большей степени от неожиданной удачи. Недаром, даже единственного новорожденного в таком поселке называют не привычным именем из священных книг или семейных воспоминаний, а словом, которое можно счесть паролем этого мира: "Luck" — "Удача", "Счастье". Случайность лежала в основе экономики и составляла самую суть общественных отношений во времена "золотой лихорадки" в Калифорнии; авантюризм и сила духа, потребные в экстремальных обстоятельствах, определяли нравственную и психологическую основу "людей сорок девятого года".

Отсюда эстетика резких контрастов и трагических сюжетов, цельные, простые и загадочные характеры людей, поставленных в условия, когда речь идет о жизни или смерти и требуются все силы человека, чтобы превозмочь природную стихию или неблагоприятные обстоятельства; отсюда особая стилистика, которая предпочитает динамичное повествование и энергичные мазки, лаконизм и недосказанность. В новелле "Счастье Ревущего Стана" есть рассуждение от автора, позволяющее принципиально понять выбор художественных средств для описания человека, столь далеких от привычного реализма Бальзака и тем более Флобера: "Здесь собралось около ста человек. Один или двое из них скрывались от правосудия, некоторые были явными преступниками, и все они были отчаянными людьми. По внешности их нельзя было догадаться ни об их прошлом, ни об их характерах. У самого отъявленного мошенника было рафаэлевское лицо с копной белокурых волос. Игрок Оккэрст меланхолическим видом и отрешенностью от всего земного походил на Гамлета; самый хладнокровный и храбрый из них был не выше пяти футов ростом, говорил тихим голосом и держался скромно и застенчиво. Прозвище "головорезы" (roughs) служило для них скорее отличием, чем определением. Возможно, Ревущий Стан имел недостачу мелких деталей, вроде пальцев на руках и ногах, но эти легкие изъяны не умаляли его совокупной мощи. У самого сильного было только три пальца на правой руке, а самый меткий был одноглазым" (33; p. 3).

Бальзак охотно приводил те мелкие детали поведения, которые выдавали бы его героя-преступника Вотрена, скрывался ли он под личиной состоятельного рантье или испанского аббата. Брета Гарта скорее привлекают несоответствия внешнего и внутреннего облика персонажей, внутренняя свобода, неопределенность и в то же время цельность характеров. И мир его совершенно иной. Это не мир большого города и многослойного общества с его писаными законами и неписаными традициями, а грубый и неустойчи-

вый мир приискового поселка, где законы и мораль весьма шатки, верх и низ, бедность и богатство изменчивы и неопределенны, где общественные институты в зачаточном состоянии и очень многое зависит от самих людей. И это вполне реальный мир, сколь бы необычно он ни выглядел с точки зрения европейца или обитателя обжитых поселений американского Востока. В нем гораздо бóльшую роль играют стихийные силы природы, к которой человек еще не успел приспособиться, а наводнения и снежные бури — неотъемлемая часть среды, определяющая судьбу героев так же фатально, как это делают социальное неравенство или отсутствие денег во французском и английском романе XIX в. Поведение человека в этом мире гораздо более стихийно — и в хорошем, и в дурном. Здесь могут повесить конокрада и вора и собрать последние деньги на воспитание сироты, эти люди способны ограбить ближнего и, умирая, отдать ему последнюю пайку хлеба. Жить в этом мире — суровое испытание, недаром даже религиозный гимн старатели Гарта поют не с благочестием и верой, а с вызовом и протестом.

Экстремальные обстоятельства жизни формируют человека по-своему и требуют проявления простых и главных качеств: упорства и силы, верности себе и способности сострадать другому. Сама жизнь калифорнийской Сьерры была необычна и требовала особой поэтики. Брет Гарт рисует простые и цельные характеры, как правило статичные, но исполненные внутренней силы и тайны. Их суть заключается в сопротивлении окружающей среде: непокорная Млисс или верный компаньон Теннесси, живущая с невенчанным мужем Миггле или умирающий ради чужого ребенка Кентукки... Писателя привлекают наивные и духовно неразвитые, даже примитивные персонажи. Два главных героя самого знаменитого рассказа Брета Гарта "Счастье Ревущего стана" — еще не умеющий говорить младенец и не способный словами выразить свои сильные чувства взрослый старатель. Как дети, ведут себя многие герои произведений Гарта: компаньон Теннесси или человек из Солано, Дик Буллен из Симсон-Бара, многочисленные китайцы и индейцы. Как правило, в его новеллах персонажи показаны в решающие моменты своей судьбы, когда испытанию подвергаются их жизненные устои, что сообщает им трагический оттенок. Автор обычно не вдается в подробности и не анализирует побудительные мотивы своих персонажей, как не задает вопроса, например, почему безымянный компаньон Теннесси остается верен своему напарнику даже перед лицом преступления и смерти. Ясно, что роман об этих героях ему не написать, ибо он не сможет показать путь их становления, как не способен он и раскрыть их душевный мир. А ведь большинство старателей, героев Брета Гарта, приехало на Запад взрослыми, оставив где-то родные

места и семьи, но в его новеллах этот прежний опыт только упомянут и не представляется существенным. И в этом проявилась не только ограниченность писательского подхода, но и серьезная особенность самой американской жизни — ее разорванность, отсутствие преемственной связи различных этапов формирования личности. Там, на Западе, каждый переселенец как бы отрекался от себя и начинал жизнь заново, отказываясь от прежнего имени, воспитания и духовного багажа. Многие бежали от неудач и неустроенности, а порой и от преследований закона. Человек остро ощущал собственную неопределенность и одновременно свои огромные возможности. Это и обусловило поэтику неясности и моральной двусмысленности, на которой построена проза Брета Гарта.

Все это способствовало преимущественному развитию новеллы с ее пристрастием к необычным событиям и динамичным сюжетам, к резко очерченным и неразвитым характерам, с ее предрешенным и вместе с тем неожиданным, а нередко и трагическим финалом. Брет Гарт был вполне профессиональным писателем, прекрасно знакомым с опытом европейской прозы, о чем свидетельствует его первая книга "Романы в сокращенном изложении" (*Condensed Novels,* 1867), сборник пародий на произведения Диккенса и Дюма, Бальзака и Бульвера-Литтона, Гюго и Купера. И он, видимо, почувствовал, что его западный опыт не укладывается в форму реалистического романа. Это доказывает роман "Гэбриэль Конрой" (*Gabriel Conroy,* 1876), где романтическое начало явно доминирует над реалистическими элементами. Нарочитый сюжет с его хитросплетениями двух любовных историй, не обусловленные средой ходульные и однолинейные персонажи, которые претерпевают невероятные перипетии и необъяснимые метаморфозы, меняя имена, цвет лица, занятия и пристрастия, необъяснимые поступки и поразительные совпадения, переодевания и узнавания, неубедительная счастливая развязка — вся эта избитая мишура традиционного романа в "Гэбриэле Конрое" погребла под собой историческую действительность и замечательные пейзажи Калифорнии, вполне реальные темы и конфликты ее освоения: столкновение человека с природой и борьбу собственников за богатства ее недр.

Интерес писателей местного колорита к точным деталям и самобытным характерам, точное прикрепление действия к месту и времени может способствовать развитию реализма, однако вовсе не похожего на французский, будь то Бальзак или Стендаль. В Америке возникало нечто своеобразное и необычное, причудливая смесь романтизма и реализма, скорее напоминающая Диккенса, ибо характеры обитателей старательских поселков Дикого Запада или медвежьих уголков Индианы или Арканзаса

своим чудачеством, доходящим до гротеска, не уступали созданиям диккенсовской фантазии.

Какими же путями формировался реализм в рамках местного колорита? Прежде всего — это поворот в изображении от прошлого к современности, а наряду с этим — последовательная делокализация, то есть переход от ограниченной местной точки зрения к общенациональным и общечеловеческим проблемам, при том, однако, что прослеживается связь конкретного и общего. Все это влечет за собой изменение тональности: прелесть живой жизни и критика ее убожества теснят романтическую героику, экзотику и приподнятый стиль. Существенные шаги в этом направлении делает Марк Твен в своей трилогии о Миссисипи. Опубликованные в 1875 г. в журнале "Атлантик мансли" очерки воспоминаний "Старые времена на Миссисипи" представляли собой типичный образец литературы местного колорита, где предмет изображения — лоцманское дело в довоенные годы — замкнут и местом, и временем. Их можно было бы отнести даже к жанру физиологического очерка, если бы не принадлежность к прошлому. Вид из лоцманской рубки довольно узок, реальная жизнь на берегу остается за рамками повествования. На первый план в "Старых временах" выходит мотив бегства от скуки американского захолустья; лейтмотивом повествования, окрашенного юмором, становится романтика вождения судов по великой реке, которая вольно меняет свое русло, героика борьбы со стихией. По сути эта книга — гимн профессии. Ее сюжетом становится освоение уникального ремесла, и это привносит в повествование динамику, однако характерная для реализма тема становления человека, намеченная здесь, отступает под напором очеркового материала: истории пароходных гонок или лоцманской ассоциации.

Продолжение очерков в 1882 г. повлекло за собой кардинальные сдвиги. Историзм становится ключевой категорией книги "Жизнь на Миссисипи", где тон задают специально написанные вступительные главы; они изменяют ее временной и пространственный масштаб — освоение бассейна великой реки дается на фоне мировой истории. Повествование переходит от прошлого к современности, что влечет за собой последовательное разрушение героики и романтики. Во второй части книги развернута полемика с иллюзиями американского Юга, так же, как и с идеализацией Средневековья, в которой автор винит Вальтера Скотта. Твен сталкивает напыщенные лозунги защитников южного уклада жизни с фактами, взятыми из газет, из книг английских путешественников и личного опыта, так что путевые заметки порою превращаются в памфлет. Вернувшись в родные места, Твен покидает рубку корабля и обращает внимание на жизнь обитателей прибрежных городков, показывает их духовное убожество и никчем-

ность. Юг выглядит неприглядно: тупоумные правители, никуда не годные пожарные и полиция, бессмысленный, жестокий и грубый обычай дуэлей. Героика пионеров и лоцманов осталась в прошлом, на их место приходят "деловитые люди с энергичными манерами и быстрой речью; доллар был их богом, искусство добывать его — религией" (24; т. 4, с. 490). Осознание исторических перемен, как и новый масштаб зрения, повлекли за собой переоценку ценностей и горькое разочарование. Мишенью твеновской критики становится не только "южный миф", но и общеамериканское представление о Соединенных Штатах как о стране свободы, равенства и неограниченных возможностей, путь которой будто бы в корне отличен от Старого Света и является примером для прочих наций: "Если верить словам этих наших горластых предков, наша страна была единственной свободной страной из всех стран, над которыми когда-либо восходило солнце, наша цивилизация — самая высокая из цивилизаций" (24; т. 4, с. 502).

6

Одно общее место почти непременно присутствует во всех произведениях первых американских реалистов: они любят подчеркивать реальность описываемых событий и противопоставлять их книжному вымыслу. "Жизнь на литейных заводах" Р.Х.Дэвис содержит такое замечание автора: "Повесть моя незатейлива. Это просто мои воспоминания" (26; с. 201). Примерно такое же высказывание встречается и в романе "Позолоченный век". Оно принадлежит, судя по всему, соавтору М.Твена, Ч.Д.Уорнеру: "Будь наша книга плодом вымысла, а не добросовестным описанием действительных событий, мы [и тогда бы] не осмелились бы поступить с Лорой по-иному. Этого требовало бы истинное искусство и простейшее уважение к законам драмы... Но это не вымысел, а глубоко правдивая история" (24; т. 3, с. 504—505). Схожие заявления можно отыскать в романах Дж.Дефореста, У.Д.Хоуэллса и других писателей.

Решающую роль в развитии реализма в американской литературе сыграло обращение писателей к опыту собственной жизни в форме воспоминаний и автобиографических повестей. Надо сказать, что и в этом они осуществили одну из ключевых идей романтизма. Эмерсон как-то высказал такую мысль, которая пришлась по душе многим писателям XX в.: "Эти романы постепенно уступят место дневникам и автобиографиям, которые могут стать пленительными книгами, если только человек знает, что выбрать из того, что он называет своим опытом, то, что действительно есть его опыт, и как записать эту правду собственной жизни правдиво"[34]. В этом ощутима общая установка национального мышления, отдающего предпочтение факту перед абстрак-

цией, индивидуальному восприятию перед законом, а проблемы личности предпочитающего социальным.

Формы освоения своей биографии могли быть самыми разными, но, как правило, обращение к собственному опыту давало наиболее реалистические страницы и образы. Крупнейший из первых реалистов Америки Марк Твен, как известно, из собственной жизни почерпнул материал для лучших своих произведений, входящих в трилогию Миссисипи ("Жизнь на Миссисипи", "Приключения Тома Сойера" и Приключения "Гекльберри Финна"), а также для самых ярких его книг фактов — от "Простаков за границей" и "Налегке" до "Автобиографии". Автобиографическая пара героев в романах Хоуэллса прожила долгую жизнь — от "Их свадебного путешествия" (1871) до "Их путешествия в год серебряной свадьбы" (1899), а его перу принадлежит также несколько книг воспоминаний: "Городок мальчика" (1890), "Мой год в бревенчатой хижине" (1893), "Годы моей юности" (незаверш., опубл. 1916) и т.д. Сложнее дело обстоит с творчеством Генри Джеймса, который не терпел прямого автобиографизма в своих произведениях, однако и в его произведениях нередко присутствует материал из собственной жизни, а увенчался его долгий творческий путь обращением к жанру автобиографии. Хотя она и осталась незавершенной, он успел все же написать три тома.

Первый реалистический роман в литературе США "Мисс Равенел уходит к северянам" (1867) Джона Дефореста родился на основе личного опыта автора, проведшего в действующей армии северян практически все годы Гражданской войны. Однако в построении романа и способах создания характеров, в манере повествования и образе автора ощутимо влияние европейских реалистов, прежде всего Теккерея и, в меньшей степени, Стендаля и Бальзака. Важнейшим принципом романа Дефореста стал исторический детерминизм, заявленный сразу же, с первой страницы: "Великие исторические потрясения отражаются самым существенным образом в судьбах множества лиц, погруженных... в свою частную жизнь. Гремит огнедышащая гора, пищат живущие на горе мыши"[35]. Жизнь Лили Равенел, ее отца и двух влюбленных в нее мужчин безусловно определена ходом Гражданской войны, недаром действие романа начинается падением форта Самтер и завершается победой северян. Частная жизнь героев любовного треугольника символизирует это историческое событие: Лили становится супругой южанина Картера, который, однако, признав экономическую мощь и правоту северян, командует бригадой в их армии, а овдовев, она выходит замуж за северянина Колберна. Кстати сказать, брак северянина и южанки часто встречался в произведениях писателей местного колорита на Юге.

Роман привлекает масштабностью и достоверным изображением войны — вот где сказался личный опыт автора. Известно, что многие описания в романе Дефорест создал, используя собственные письма с фронта. В одной из глав (26-й) он прибегает к такому приему — монтирует отрывки из писем своего героя, капитана Колберна. Грубая действительность походной жизни открывается читателю: грязь, голод, болезни, пьянство офицеров. Роман открывает изнанку армейской жизни: назначение на офицерские должности диктуется политическими или корыстными соображениями, и безнадежный трус делает карьеру только потому, что губернатор заинтересован в его политических связях; наступление на фронте, оказывается, преследует коммерческие цели — захватить накопившийся хлопок. Как и всякий американец, Дефорест особенно точен в изложении денежных дел. Очень подробно он описывает финансовое положение Колберна или махинации полковника Картера, временно исполняющего обязанности тылового офицера. Реализм в изображении войны складывается из разных составляющих: здесь не только гнусный и грязный испод войны, но и патриотический порыв и героика сражений.

Изображение социальных связей героев безусловно способствует созданию полнокровных характеров Картера и Ларю, тогда как два главных героя романа будто неподвластны влиянию среды, или, скажем, это влияние не становится решающим. Переход Лили на сторону северян, заявленный в названии романа, выглядит схематично и не очень убедительно. Психология героев, их переживания и душевные состояния описаны приблизительными и стертыми фразами, вроде: "душа его матери кровоточила", даже сам автор чувствует их банальность, замечая в скобках: "снискать благосклонность" — затрепанная, но почтенная формула" (35; с. 77, 70). Во многих местах ощутима слащавая сентиментальность. И если еще романтически настроенной героине простительна фраза: "Их разлучит только смерть", возможно, именно так она и чувствует, то подобные обороты, во множестве рассыпанные в авторском повествовании, явно диссонируют рядом с точными и конкретными описаниями войны.

Главный бич романа Дефореста — обилие прекраснодушной и выспренней риторики патриотических речей, застольных спичей и религиозных проповедей. Здесь можно найти прославление американской нации и достижений науки, труда и демократии. С этого начинается роман, этим и завершается. Любовь американцев XIX в. к речам по любому поводу общеизвестна, и реалистический подход к изображению жизни должен это учитывать, однако риторика в романе Дефореста — вовсе не объект анализа, но скорее преобладающий стилевой и смысловой поток повествования, форма изъяснения идеологии прогресса, пронизывающей весь роман, от начала до

конца. Эта вера американцев в прогресс — в науке и общественном развитии, "в великой драме борьбы людей за свободу" (35; с. 395) — дана прежде всего в речах героя-резонера, отца Лили, однако не уступает ему и Колберн, когда восклицает: "...на поезде нашей истории мы не просто пассажиры, нет, мы части локомотива. Я, например, должен действовать, быть рычагом или поршнем" (35; с. 75). Сразу же ясно, что автор этого романа вдохновлялся не сухим и точным языком уголовного кодекса Наполеона, как Стендаль, когда тот писал "Пармский монастырь", а пышными речами в честь Дня независимости.

Попытка соединить достоверный опыт войны, традиционную историю любви и риторику прогресса в единое масштабное повествование оказалась художественно несовершенной. Роману Дефореста явно недостает эпического дыхания и тех подробностей жизни, которые так восхищают читателя "Ярмарки тщеславия" или "Пармского монастыря", не говоря уже о "Войне и мире". Во многих отношениях "Мисс Равенел" гораздо ближе романам Фильдинга и Смоллета, чем Теккерея и Стендаля, а самое ценное, что в нем есть — это неприглядная, неприглаженная и "необработанная" правда, идущая от личного опыта. Автору не хватило дерзости, чтобы отринуть устойчивые формулы идеологии и готовые схемы европейского романа.

Книга "Маленькие женщины" (*Little Women*, 1868, 1869), вышедшая из-под пера Луизы Мэй Олкотт (Louisa May Alcott, 1831–1888), продолжила уже сложившиеся в США традиции женской и воспитательной литературы, причем ей удалось избежать сухости и скудости назидательной прозы во многом за счет обращения к собственному жизненному опыту: все главные персонажи книги созданы на основе реальных прототипов, членов большой семьи, известного трансценденталиста Бронсона Олкотта, отца Луизы и ее окружения[36]. По мнению одного из критиков, "слава «Маленьких женщин» и их продолжений в первую очередь объясняется не совершенством структуры и стиля, а реалистичностью характеров, редко достигающей такой степени в американской литературе"[37]. Первая часть романа описывает один год из жизни небогатой американской семьи, переживающей лишения Гражданской войны. В семье четыре девочки, от двенадцати до шестнадцати лет, отец которых служит капелланом в армии северян, а мать воспитывает их в истинно христианском духе. Кроме достоверности точных деталей и психологических наблюдений в романе Олкотт безусловно ощутима реалистическая концепция личности, формируемой средой, однако главным для автора представляется вовсе не приспособление человека к нравам и обычаям общества, а его нравственное совершенствование. По сути первая часть "Маленьких женщин" — религиозно-дидактическое произведе-

ние, где каждая глава увенчана обязательным моральным суждением, а вся книга завершается проповедью, которую произносит вернувшийся отец, и духовным гимном, а в эпилоге еще и счастливым браком одной из сестер. Это еще и "рождественская повесть", где сливаются воедино реальность и идеал, где сбываются бесхитростные мечты маленьких героинь, а годовой круг — от Рождества до Рождества — совершает перелом от невзгод к счастью и символизирует путь человека к божественной любви и справедливости. Это воспитательный роман, где в диалогах матери с дочерьми сформулированы те или иные правила жизни, где анализ характера скорее педагогический, чем художественный. Впрочем, можно подумать, что морализм персонажей и всей книги Олкотт мотивирован реалистически: священнической профессией отца, воспитанием матери, образованием и всем окружением семьи, интеллектуальной атмосферой, в которой растут девочки. Сюжетной и духовной основой романа послужил "Путь паломника" Джона Бэньяна: из него взяты эпиграф-зачин книги, названия многих глав и домашняя игра девочек, которая представляет собой восхождение к Небесному Граду нравственного совершенства.

Вторая часть романа Л.М.Олкотт повествует о браках и начале семейной жизни трех сестер и ранней смерти четвертой. Здесь в большей степени ощутима структура романа воспитания в традиции гетевского "Вильгельма Мейстера", естественно в женском варианте, хотя сохраняются и непременные приемы дидактики: каждый эпизод по-прежнему содержит в себе нравственный урок, а весь роман есть проповедь ценностей христианской морали (любовь и терпение, надежда на лучшее и т.д.) и просветительской идеологии ("честная бедность", разумность и служение людям). В романе присутствуют элементы реалистической эстетики: тема бедности и социального неравенства проходит лейтмотивом через все повествование, достоверны детали быта, живые, полнокровные характеры основных героинь изменяются под воздействием окружения, однако роман отчетливо подчиняется логике мечты: желания сестер Марч сбываются, все они по-своему счастливы. Образ Джо — явный автопортрет самой Луизы Олкотт, причем достаточно критический, однако в нем воплотились не только черты характера и литературные наклонности автора, но и не осуществленная в жизни мечта о счастливом замужестве. Джо находит счастье вместе со своим избранником, немолодым и бедным профессором, переселившимся в Америку из Германии, они открывают школу для мальчиков в поместье, доставшемся ей по наследству от богатой тетки. Роман завершается характерной идиллической сценой, где многочисленное семейство Марчей и воспитанники Джо и ее мужа собирают урожай яблок в своем

саду. Так бесхитростно материализован знаменитый вольтеровский тезис: "надо возделывать свой сад".

Еще одна типичная для раннего американского реализма особенность этого произведения — внимание автора привлекают светлые и радостные стороны жизни, счастливые семьи, добрые и прекрасные люди, которые заботятся друг о друге. Домашняя служанка здесь — воплощенная преданность и трудолюбие, богатый сосед предупредителен, торговец сентиментален и мало заботится о прибылях, девушки обаятельны и послушны, хотя порою могут быть нетерпеливы и вспыльчивы, их мама — ангел, а папа — идеал и потому находится вне пределов художественного изображения.

Широко известна начальная фраза романа Толстого "Анна Каренина": "Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему". Европейского романиста чаще привлекают несчастливые семьи, раннего американского реалиста — наоборот, счастливые: в поисках объекта изображения американец явно предпочитал, образно говоря, семью Левиных Облонским и Карениным, так же, как Бьяншона — Растиньяку, а бедное, но дружное семейство Тудлей — холодному дому мистера Домби. Оптимистическое восприятие жизни, проникнутое духом христианской морали, едва ли могло способствовать масштабности и глубине американской прозы, однако явно было по вкусу читателю. Книга Луизы Олкотт имела невероятный успех и разошлась в количестве двух миллионов экземпляров, при том, что население страны не достигало и сорока миллионов человек. И вслед за "Маленькими женщинами" из-под ее пера появляются "Хорошие жены" (1869) и "Маленькие мужчины" (1871), явно удаляющиеся от реалистического романа в сторону дидактики и утешительности. По этой модели впоследствии были скроены книги многих других американских авторов.

Совершенно иной путь опробовал Томас Бейли Олдрич в своей "Истории плохого мальчика" (*The Story of a Bad Boy,* 1870), название которой подчеркивает отсутствие вымысла, слово "story" означает здесь "история из жизни", быль. Перед нами воспоминание о собственном детстве, где реальный Портсмут стал Ривермутом, а в имени героя — Томас Белли — явно звучит имя автора. Сюжет этой повести бесхитростен и прост, он вмещает три с лишним года мальчишеской жизни. В ней рассказано, как девятилетний мальчик переезжает из Нового Орлеана к своему деду, бывшему капитану, объехавшему весь свет, в маленький городок на берегу моря неподалеку от Бостона, переданы его впечатления от новых мест и новых людей: матрос на корабле весь в татуировках и с необычной речью, дед, продавший фисгармонию, чтобы купить внуку пони, тетушка, которая любит всех лечить и

лечиться, учителя и ученики в новой школе... Обычные события детства и ранней юности: первые испытания, друзья и враги, драка и тайное общество мальчишек со своим уставом и ритуалами, неудавшаяся постановка пьесы о Вильгельме Телле, веселые проказы и не очень достойные проделки. То мальчишки сожгли дилижанс местного скряги и оказались в полицейском участке, то сбежали из кондитерской, не оплатив свое мороженое, то ночью перевесили вывески магазинов и контор городка, то устроили пальбу из старинных пушек, до смерти напугав горожан, то затеяли настоящее сражение вокруг снежной крепости, так что пришлось опять вмешаться полиции, то предприняли путешествие на морской остров и попали в бурю, где погиб один из товарищей. Разница между "Маленькими женщинами" и "Историей плохого мальчика" кардинальна: у Т.Б.Олдрича нет никакой дидактики, никакого готового сценария христианской культуры с обязательным путем к добру и пониманию. Олдрич прекрасно знает этот сценарий, потому и назвал своего мальчика плохим. На самом деле он обычный мальчишка, выдумщик и поэт. Вот эта обыкновенность событий и героев восхищала Хоуэллса, который писал: "Олдрич сделал нечто новое. Он рассказал, что́ есть жизнь, вместо того, чтобы пытаться учить, какой она должна быть" (25; p. 175).

Есть в этой повести и небольшая побочная линия сюжета. Она занимает немного места, но, видимо, должна была, во-первых, привлечь внимание читателя, а, во-вторых, дать ему какую-то идею. Это любовная история, которая напоминает сюжетную схему древнегреческой любовной повести: девушка-ирландка на своем пути в Новый Свет встретила матроса, полюбила его и стала его женой, но через три месяца счастливой жизни он пошел поискать работу и исчез. Именно с этим матросом познакомился юный герой повести на корабле, везущем его из Нового Орлеана в Бостон, а ирландка оказалась служанкой в доме его деда. В конце повести супруги встретились, когда Том пригласил матроса к себе в дом, случайно увидев его в гавани. Они поселились по соседству, а матрос стал верным другом мальчишек. Даже невероятная история кажется достоверной в таком повествовании — в жизни всякое случается.

Простые вещи и обычные события в повести Олдрича показаны удивительно точно и свежо. Позиция героя-повествователя, девяти-десятилетнего ребенка, позволяет достичь "обнаженного взгляда"; он видит и описывает мир, будто впервые, совершая при этом неожиданные открытия. Он замечает далеко отставленные мизинцы тетушки, держащей вилку и нож, бородавку с тремя волосками на ее щеке; когда высокий и худой директор школы поклонился, чтобы поздороваться, "он стал похож на складную

линейку"[38], и т.д. Великолепна динамичная сцена драки — по выразительности она не уступает страницам твеновского "Тома Сойера"; замечательно описание первого снега, который герой Олдрича видит в первый раз, или морской бури.

А вот как дана в его повести картина лунного вечера: "В густых сумерках белела глухая стена. В темной куче мусора поблескивали осколки стекла и донышко продавленной жестянки" (38; с. 84). Через полтора десятилетия тот же прием выразительной и лаконичной детали откроет двадцатишестилетний русский писатель Антон Павлович Чехов. Он впервые употребит его в рассказе "Волк" (1886), где появится такой абзац: "На плотине, залитой лунным светом, не было ни кусочка тени; на середине ее блестело звездой горлышко от разбитой бутылки. Два колеса мельницы, наполовину спрятавшись в тени широкой ивы, глядели сердито, уныло...". В мае того же года в письме своему брату он даст еще один вариант такого использования детали, заметив сначала: "общие места надо бросить. В описании природы надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина"[39]. Впоследствии Чехов еще раз использует этот прием для характеристики писательской манеры Тригорина в пьесе "Чайка" (1896).

"История плохого мальчика" заканчивается, когда ее тринадцатилетний герой, недавно увидевший напечатанным свое первое стихотворение, узнает о смерти отца (это тоже автобиографический факт) и потому вынужден отказаться от дальнейшей учебы и пойти в торговую фирму своего двоюродного дяди, "настоящего американского дельца". Повесть Олдрича остановилась там, где собственно и начинается реалистическая история воспитания и приспособления к среде; ее характеры в сущности статичны, в них нет глубины и развития. Эпилог, в котором герой спустя много лет возвращается в городок, где он провел юные годы, по-прежнему отмечен свежестью стиля: "дома съежились и постарели, улицы стали короче и тише" (38; с. 171), однако ничего не добавляет сюжету. Жизнь разбросала школьных друзей, а в основном все идет своим чередом. Таким образом в повести Олдрича утверждается тривиальная житейская мысль: все повторяется и ничего не меняется в этом мире. Те же мальчишеские приключения и проделки может вспомнить и дед героя; герои погибают, подлецы процветают. И хотя упомянута война, нет ощущения исторических перемен, господствует другая шкала измерений, шкала личной судьбы: "Дядя говорил: «Я сделал вас старшим приказчиком... Поэты — самые беспутные люди в Америке». Но я не сделался старшим приказчиком. Я стал одним из беспутных людей Америки. Я обманул ожидания дяди" (38; с. 173) — так завершается повесть Олдрича.

Почему же повесть эта, несмотря на несомненные достоинства и новаторство стиля, не стала событием в истории американской литературы. Именно потому, что так и осталась на грани воспоминаний и литературы — в ней недостает обобщения и осмысления жизни, в ней нет идеи, которая безусловно организует твеновскую повесть "Приключения Тома Сойера", где есть не только острый конфликт, занимательный сюжет и тонкая достоверность психологии подростков, но и то, что составляет великое открытие литературы — новый характер, в высшей степени типичный для своего времени и для своей страны и одновременно вечный образ неистощимого на выдумки мальчишки, который во всем хочет одержать верх и достичь успеха, несмотря ни на что.

Книги Л.М.Олкотт и Т.Б.Олдрича послужили толчком для последующих шедевров американской литературы: повестей и романов Марка Твена о подростках и Генри Джеймса о девушках и юных женщинах, в которых и отпечатался национальный характер, сопротивляющийся среде.

7

Первый этап развития американского реализма охватывает примерно четверть века и заканчивается в середине 80-х гг. Его достижениями стали трилогия М.Твена о Миссисипи (1875–1884), повести и романы Г.Джеймса "Дэзи Миллер" (1878), "Площадь Вашингтона" (1880) и "Портрет дамы" (1881, в русском переводе — "Женский портрет"), а также романы У.Д.Хоуэллса "Современная история" (1882) и "Возвышение Сайласа Лэфема" (1885). Во взаимодействии и полемике с европейскими традициями утверждается национальное своеобразие американского романа в выборе сюжетов и героев.

Еще на рубеже XVIII-XIX веков возник немецкий роман воспитания, стержнем которого стало духовное становление героя, жаждущего осмысленной деятельности на благо людей. Во французской литературе развился самый известный реалистический сюжет романа карьеры — история молодого человека, который жаждет добиться высокого положения в обществе и богатства, совершает моральное падение или гибнет. Ранний русский реализм породил фигуру "лишнего человека", который терпит неудачи и в личной жизни, и в обществе. В нем отразилась вся несвобода и неприкаянность личности в условиях абсолютизма. Излюбленной ситуацией английского романа было нравственное испытание, где герой должен был совершать выбор между достойным и недостойным, между добром и злом, и эта модель, наверное, была наиболее близка и по ту сторону Атлантики. Однако в творчестве крупнейших реалистов американский роман утверждал свою особую тему сопротивления уродующему влиянию среды.

В этом смысле чрезвычайно показателен выбор главных героев. "Визитной карточкой" американского героя стали поразительная внутренняя свобода и чистота, пренебрежение к условностям, а также известный инфантилизм — то, что обычно вкладывают в понятие "наивности". Марк Твен свои лучшие повести и романы написал о подростках, которые никогда не взрослеют, а Хоуэллс и Джеймс в центр многих своих произведений поставили молодую девушку или женщину, которая утверждает свою самостоятельность. Эти юные существа обоего пола занимают маргинальное место в обществе, находятся на обочине или за пределами его, и потому, с одной стороны, они не вполне способны определить свою судьбу, а с другой — гораздо свободнее взрослых. Твеновские подростки воплощают не только поэзию детства, но и поэзию бегства от нудных школьных занятий и церковных проповедей, от сковывающей "цивилизации" в лес или на реку, в пещеру или на необитаемый остров, где их ожидают приключения и тайны, яркая, неординарная и свободная жизнь.

Те же стремления свойственны и девушкам Генри Джеймса. Неважно, что они занимают совершенно иное положение: Дэзи Миллер, Кэтрин Слоупер или Изабел Арчер не страдают от бедности, имеют деньги, свободу и возможность путешествовать по свету. Героини Джеймса, энергичные и высокомерные, порой самонадеянные, нередко непроходимо невежественные и ограниченные, обладают той удивительной силой натуры и беззащитностью, которая вызывает явное сочувствие у других героев и читателей. Они пренебрегают условностями, как, например, Дэзи Миллер, когда садится в лодку к малознакомому человеку или едет с каким-то итальянцем ночью осматривать Колизей, когда влюбленная Кэтрин бросает вызов глубоко почитаемому отцу, а Изабел Арчер из множества претендентов на ее руку выбирает самого худшего. Здесь повторяется один мотив: вызывающе самостоятельная и подчеркнуто наивная героиня останавливает свой выбор на недостойном мужчине и требует от окружающих признать ее свободу и избранника. Умные и сильные мужчины, будь то отец или влюбленный молодой человек, неспособны понять этих девушек, так же, как неспособны сломить их сопротивление. И тут проявляется одна особенность национального характера, особенно заметная в сравнении с героинями европейских романов. Евгению Гранде и Кэтрин Слоупер роднят такие качества, как верность и преданность, упорство и самопожертвование, однако там, где француженка подчиняется отцу, пусть внешне, американка сопротивляется до конца. В ее образе — вызов и утверждение свободы.

Еще авторы древнегреческой любовной повести нашли два движущих сюжетных мотива большого прозаического повествова-

ния, позволяющие сочетать занимательность познавательного материала и нехитрую философию жизни: перипетии любовной истории и приключения. Средневековый рыцарский роман также использовал их, разве что изображал мир гораздо более похожим на волшебную сказку, чем на реальную жизнь. Роман нового времени, освобождаясь от условностей и вымысла, с самого начала стремился имитировать то бесхитростную повесть о жизни, какой была пикареска или описание морских путешествий, то подлинный документ, притворяясь "найденной рукописью" или настоящей перепиской, однако все равно возвращался к этим вечным механизмам, предназначенным для привлечения читательского внимания. Не смог избежать их и реалистический роман XIX в. Однако его установка совершенно иная: запечатлеть настоящие события своего времени, и потому любовный сюжет включен в более общую историю становления личности и ее конфликта с окружающим миром. Реалистический роман показывает любовь как продолжение социальных отношений. Классические примеры этого дают романы "Красное и черное" Стендаля, "Отец Горио" и "Утраченные иллюзии" Бальзака, так же, как и "Ярмарка Тщеславия" Теккерея, в которых любовные связи становятся формой самоутверждения героев в обществе.

В первых реалистических романах в США ("Мисс Равенел", "Мужлан-учитель", "Позолоченный век" и другие) истории любви не представляют самостоятельного интереса, почти не содержат психологических наблюдений над развитием чувств и не имеют существенного социального аспекта, так что играют разве что служебную роль, связывая разнородный материал. Почему в свое время такой шум наделала новелла Олдрича "Марджори Доу" (1873)? Ее сюжетом является минус-событие: любовное приключение, описанное двадцатилетним молодым американцем в письмах к другу, оказывается фикцией, созданной его воображением. Герой тоскует по иному, утонченному и поэтичному существованию, навеянному европейской литературой, недаром здесь прямо названо имя Тургенева. В финале выясняется, что "нет никакого старого дома, никакой веранды, никакого гамака и... никакой Марджори Доу"[40]. Эту линию продолжает и Генри Джеймс в своих повестях "Дэзи Миллер" и "Площадь Вашингтона".

Названия двух самых знаменитых книг Марка Твена начинаются со слова "Приключения": "Приключения Тома Сойера" (1876) и "Приключения Гекльберри Финна" (1884). Его обращение к давно известному и испытанному жанру приключенческого романа было новаторским и полемичным. Во-первых, его повесть о Томе Сойере явно направлена против назидательной литературы, ведь Том — "плохой мальчик", с точки зрения традиции, отрицательный герой, который не желает слушаться старших, тер-

петь не может церкви и ходячей морали окружающего мира и, как правило, достигает успеха с помощью обмана. Марк Твен показывает, как через плутовство и непослушание его герой обретает лучшие человеческие качества: сострадание невинному, смелость, находчивость, упорство. Во-вторых, здесь ощутимо — безусловное отрицание традиционного приключенческого романа с его дальними странствиями, пиратами и разбойниками, злодейскими убийствами и роковыми тайнами. Твен рисует мальчишеские приключения не в условных декорациях, а в реальном захолустном городке своего детства. Драка с незнакомым мальчишкой-франтом или ухаживание за новой девочкой, побелка забора, ночной поход на кладбище и тому подобные обыденные события здесь увидены по-новому. Суть реалистического образа человека заключается в разрушении готовой схемы, в том числе и моралистической, с ее простым противопоставлением: плохой — хороший, добрый — злой. Приключения твеновских подростков — прежде всего игра и вместе с тем пародирование многих традиционных сюжетов. Но есть и еще один адресат твеновской полемики — это европейский реалистический роман с его избитым брачным сюжетом или обычными житейскими историями, с его ведущей темой приспособления личности к окружающей среде. Твеновская повесть утверждает парадоксальное слияние обычного и необычного, повседневного и исключительного. Подростки во все века склонны ко всему необычному, и поэтому романтические атрибуты получают свое реальное обоснование. Однако исследователи давно доказали, что практически все события и герои твеновской повести подсказаны действительностью, будь то убийство на кладбище или поиски клада. В этом замечательное открытие писателя.

Твен еще до "Приключений Тома Сойера" использовал модель европейского реалистического романа в "Позолоченном веке" (1874), написанном в соавторстве с Уорнером. Уже в названии на удивление метко была схвачена самая суть послевоенного десятилетия в США с его авантюризмом и коррупцией, с его всеобщей погоней за реальным и призрачным богатством. И хотя "Позолоченный век" пользовался успехом, получил высокую оценку критики и даже дал наименование целой эпохе в истории страны, великим романом он не стал. Стоит подчеркнуть, что после него Твен в своих крупных художественных произведениях избегал современности и почти всегда описывал прошлое: то воспоминания собственного детства, то европейское Средневековье. Исключением стал лишь "Американский претендент" (1892), не очень удачное продолжение "Позолоченного века". Чем объяснить этот факт? Скорее всего великий писатель ощущал неготовность и не-

желание американской публики воспринимать по-настоящему реалистические произведения о современности.

Если европейские писатели к тому времени уже успели приучить своих читателей к правде жизни, то суровой и трагической, то низменной и пошлой, то американские читатели, а точнее говоря, читательницы требовали сочетания логики реальности и мечты, правды и утешения, так же, как желали вечного сочетания любви и приключений. Недаром самым популярным русским романом в Америке была во второй половине века "Капитанская дочка" А.С.Пушкина, выдержавшая наибольшее число изданий, прекрасный образец сочетания этих элементов.

Ранний американский реализм нередко называли "викторианским" или "благопристойным". Самая известная его характеристика принадлежит Хоуэллсу, который счел ведущей чертой американского романа стремление изображать светлые или, как он выразился, "улыбчивые стороны жизни", что влечет за собой неприятие трагического понимания мира и откровенного изображения телесных проявлений человека, характерных для тогдашней европейской прозы (См. 2; с. 172). Как бы впоследствии ни критиковали Хоуэллса, он подметил действительные ограничения американской прозы своего времени, правда, сделал это как раз в момент серьезного перелома и преодоления этих ограничений, в чем и состояла его фатальная ошибка. Первые реалисты в Америке действительно воспринимали мир гораздо оптимистичнее своих европейских современников и даже романтических предшественников, что имело историческое объяснение. В послевоенном американском романе преобладают счастливые концовки, и брак по любви венчает сюжет многих произведений; в нем также явно заметен налет идеализма и идиллии, что сильно отличает его от мрачных произведений По, Готорна или Мелвилла, так же, как и от романов Флобера и братьев Гонкуров, Тургенева, Достоевского и Толстого.

В романе Хоуэллса "Их свадебное путешествие" (1871) Америка представляется "чем-то вроде большой Аркадии, а середина девятнадцатого столетия — это золотой век, и нам совсем недалеко до того, чтобы стать страной пастухов и пастушек"[41]. Это весьма выразительное высказывание характеризует ранний этап американского реализма. Пасторальный налет заметен во многих произведениях 70-х годов. Марк Твен назвал "гимном в прозе" свою повесть «Приключения Тома Сойера», подчеркивая ее жизнеутверждающий тон. Это идиллия детства, когда юный человек еще так близок к природе, а социальные различия для него несущественны и легко преодолимы. В твеновской повести богатая вдова берет на воспитание нищего бродягу, тронутая его добрым поступком, а двое бедных подростков, добыв клад, входят в круг

самых состоятельных граждан городка. Криминальная линия этой повести приходит к благополучному разрешению: в суде оправдывают невинного; зло представляется случайным и внешним в романтизированном образе индейца Джо. Идиллическое время и пространство замкнуты, выключены из исторического: как вечно лето в Аркадии, так вечно и детство твеновского Тома Сойера, который никогда не повзрослеет. Этот герой представляет собой вполне типичное сочетание двух логик — действительности и сказки, где сбываются мечты; он вроде бы вне общества — его возраст тому объяснение, и вместе с тем он, как герой успеха, — вполне реалистический образ и замечательное воплощение национального характера.

Идеализировать Соединенные Штаты склонен был даже Генри Джеймс, которому наиболее близким было критическое настроение современной европейской литературы. Например, в романе "Европейцы" (1878), пусть не без иронии, говорится, что в Америке "закаты так прекрасны, а помыслы так чисты"[42], его героибостонцы — и мужчины, и женщины — сплошь скромны, честны и совестливы, и все они — образцы добродетели. Подобное можно встретить и в других его произведениях того времени. Невероятно добропорядочны герои его "Портрета дамы", где фабрикант и банкир отличаются безупречной моралью, где бесцеремонная журналистка-американка "ни разу в жизни не солгала"[43], где даже муж-злодей свое тиранство по отношению к жене выражает в особой вежливости и предупредительности, — ясно, насколько это искажает и идеализирует действительность. Такое сравнимо разве что с юным героем "Маленьких женщин", который, однажды дав обещание не притрагиваться к спиртному, так и удержался, не попробовав его.

Генри Джеймс как-то подметил в прозе Н.Готорна скудость в воссоздании социального окружения, и эта черта сохраняется в раннем американском реализме, даже в лучших произведениях самого Джеймса. Он любит утонченных героев и изысканность обстановки, действие его повестей и романов разворачивается то в фешенебельной гостинице в Швейцарии, то в богатом особняке Нью-Йорка, то в загородном поместье Лондона, то на вилле во Флоренции или в палаццо в Риме. Его героини даны в стерильной обстановке социального отчуждения, в мире, не знающем нищеты и нужды. В этом смысле его произведения по сути представляют своего рода эксперимент, который в корне противоположен экспериментальному роману, как его понимал Золя. Французский натуралист помещал характер в определенную и весьма насыщенную подробностями среду. Джеймс в своем "Портрете дамы" стремится почти полностью освободить свою героиню от диктата обстоятельств и среды. Повествование сфокусировано

только на одной сфере — эмоциональных исканиях и нравственном выборе главной героини. В этом объемном романе очень скупо представлены условия человеческого существования. Вроде бы детально описаны загородное поместье с картинной галереей и замечательной лужайкой, однако читатель мало что узнает о быте, о том, что едят и пьют герои, но ненамного больше он узнает и об их интеллектуальных пристрастиях. Мир представлен однобоко, многие вещи и явления завуалированы эвфемистическим стилем. Так, например, о Гудвуде, сыне владельца бумажных фабрик в Массачусетсе, влюбленном в Изабел, сказано, что он "в последнее время управлял отцовскими предприятиями... с такой хваткой и умом, что они, невзирая на жестокую конкуренцию и застой в делах, продолжали процветать". Особенно показательна следующая фраза: "Каспар в общем был не в ладу с окружающим миром самодовольной успокоенности, алчности и наживы, с образом жизни, альфой и омегой которого стала всепроникающая реклама" (43; с. 92—93). Что стоит за этой риторикой, совершенно неясно, скорее всего, потому, что и сам автор не знает действительности. Как проявляется "хватка и ум" хозяина-капиталиста, можно только догадываться, вспоминая книги других писателей, например Бальзака или Золя, даже Диккенса, но в романе Джеймса подобные слова повисают в воздухе и не содержат никакого реального смысла. Сюжету нужен образцовый богатый американец в качестве постоянного и верного претендента на руку мисс Арчер, и это единственная предпосылка для появления в романе образа Гудвуда, который совершенно далек от реализма.

Или другой пример: о любовной связи мисс Стэкпол, американской журналистки, той самой, что всегда говорит правду, с английским денди, говорится нарочито туманно: "Первые четыре недели в столице Франции она провела в обществе мистера Бентлинга, а мистер Бентлинг вовсе не принадлежал к числу мечтателей. Из слов подруги Изабел узнала, что эти двое почти не разлучались (the two had led a life of great personal intimacy[44])... поскольку партнер ее... превосходно знал Париж. Он все ей разъяснял, все показывал, безотказно исполняя при ней обязанности гида и переводчика. Они вместе завтракали, вместе обедали, вместе ходили в театр, вместе ужинали — словом, можно сказать, жили почти совместной жизнью" (43; с. 175—176). Такой стиль письма в общем противопоказан реализму: он стремится скорее не обнажать суть событий и переживаний героев, а набросить на них покров благопристойности. Понятно, почему реалисты следующих поколений, Ф.Норрис, Дж.Лондон, Т.Драйзер и С.Льюис, столь негативно оценивали опыт своих предшественников — У.Д.Хоуэллса и Г.Джеймса.

Благопристойность и ограниченность американского реалиста 70-х — начала 80-х годов особенно бросается в глаза в сравнении с его современниками во Франции или России. Возьмем для сопоставления роман "Анна Каренина", портрет русской дамы, написанный пером гениального Льва Толстого на широком социальном и историческом фоне. Он представляет в лицах, вещах и событиях всю тогдашнюю Россию — от верховного сановника до железнодорожного смазчика, от меню изысканного обеда до философских и политических споров, от подробностей семейных разладов до войны за освобождение болгар. Гете как-то замечательно подметил: "Подробности — это бог". Без точных деталей нет эпоса и романа, вдвойне и втройне это важно для реалистического письма: скрупулезное внимание к мелочам быта и восхитительному сору житейской повседневности составляет особое своеобразие и сердцевину этого метода. Генри Джеймс, который прекрасно сознавал, что "точность — это правда деталей", будто чурается подробностей быта, крайне редко сообщает, что ели его герои на обед и какие проблемы их занимали, кроме нюансов отношений узкого круга людей. "Портрет дамы", созданный утонченной кистью американского писателя, замкнут рамками прослойки состоятельных американцев, живущих в Европе, в нем нет социальной панорамы, широта охвата лишь географическая: его герои переезжают из Лондона в Париж, Рим или Флоренцию, однако, что происходит в этом мире, их касается очень мало.

Еще один, может быть, самый существенный недостаток раннего реализма в Америке — слабость исторического постижения современности, что представляло самую суть классического реализма XIX в. в Европе. Роман Джеймса привязан к конкретному времени — его героиня оказывается в Лондоне в 1871 г., посещает Париж в 1872 и 1876 годах. Это был переломный момент в истории всей Европы, однако Парижская Коммуна и окончательное падение монархии во Франции, франко-прусская война и объединение Германии — все эти события ничего не значат для героев "Портрета дамы". Они способны заметить разве что вереницы дворцовых карет, мчащихся в Тюильри; гораздо больше исторических потрясений их интересует старинный фарфор, хорошие вина и книжные переплеты. Автор сообщает об этом с изрядной иронией, но ведь истинные американки Изабел Арчер и Генриэтта Стэкпол в этом отношении немногим отличаются от офранцузившихся господ — Льюиса и Неда Розьера. Трагическая любовь Анны Карениной, разлад в семье Облонских и счастливый брак Левина всеми корнями уходят в почву истории и общества. То же самое можно сказать о героях Золя и Мопассана, как, впрочем, и их предшественников — Стендаля и Пушкина, Бальзака и Лер-

монтова. У ранних американских реалистов эта связь не столь прочна, а то и просто эфемерна.

Казалось бы, роман Дефореста "Мисс Равенел уходит к северянам" дал модель в понимании исторической перспективы, однако эта линия была продолжена разве что в политических романах на злобу дня, вроде "Позолоченного века" или "Демократии" (1880) Генри Адамса. Даже лучшие повести и романы ранних реалистов подчеркнуто отчуждены от современности и описывают прошлое, как "Приключения Тома Сойера" и "Приключения Гекльберри Финна", "Дэзи Миллер" и "Площадь Вашингтона". Когда речь заходит о современности, исторические события и сдвиги не играют определяющей роли. Например, в "Маленьких женщинах" Олкотт упомянута Гражданская война, однако она ничуть не влияет на развитие героев и действие романа.

На этом фоне выделяются произведения Хоуэллса начала 80-х годов. В "Современной истории" он рисует неприглядные нравы бостонской прессы: повсеместную ложь и погоню за наживой, плагиат и шантаж. Этот роман нередко сравнивали с "Утраченными иллюзиями" Бальзака. История нравственного падения и семейного краха журналиста Бартли Хаббарда, который видит в своей профессии лишь кратчайший путь к богатству и успеху, обманывает своих читателей, друзей и жену, действительно была характерна для тогдашней Америки. "Возвышение" Сайласа Лэфема оказалось возможно именно в атмосфере "позолоченного века", после Гражданской войны, которая вырвала главного героя из его сельского окружения, сделала полковником и дала ему шанс стать богачом. Исторический конфликт выскочки-нувориша с кастой зажиточных бостонцев, сумевших на деньги своих дедов и отцов вкусить утонченности и культуры старой Европы, Хоуэллс рассматривает прежде всего в нравственном плане и завершает его свадебным примирением сторон.

В отношениях ранних американских реалистов к истории есть некое противоречие. Стоит заметить, что возникновению реализма в США предшествовал взлет исторических исследований: необычайной популярностью пользовались труды У.Н.Прескотта, Дж.Л.Мотли, Ф.Паркмена, Дж.Фиска. Историография сблизилась с литературой — многие страницы перечисленных авторов читаются, как хорошая проза, в них есть занимательность, живописность, интрига и стиль. Вместе с тем многие исторические сочинения, особенно на Юге, явно тяготели к мифологизации исторических событий или отдельных фигур, как это произошло со многими отцами-основателями страны. Как известно, Оноре де Бальзак называл себя "историком французского общества" и стремился понять законы общественного развития. Марк Твен и Генри Джеймс видели в историке скорее не ученого, который способен

установить объективную истину, а человека, который, отыскивая факты, излагает их так, как он их видит. "Представить и оживить прошлое и его героев — задача и историка, и романиста, единственное же различие, которое я тут усматриваю... ему труднее собирать материал", — считал Джеймс[45]. Ранние американские реалисты, как правило, были сведущими в истории людьми, что заметно в их фактографических книгах. Марк Твен написал, помимо всего, три исторических романа, пусть это были во многом фантазии или параболы о роли личности в историческом процессе, однако в них были и конкретные исторические сведения, и определенная концепция общественного развития. И все же он не пытался исторически рассмотреть современность, что составляло самую суть европейского реализма.

Признанной вершиной американского реализма XIX в. стал твеновский роман "Приключения Гекльберри Финна". Открытием были и сюжет, и способ повествования от лица невежественного мальчишки, и выбор главных героев — белого подростка, который бежит от собственного отца-алкоголика, и беглого негра, жаждущего обрести свободу для себя и своей семьи. Неожиданно глубоко и совершенно по-новому, без прежней однозначности и сентиментальности предстал здесь болезненный конфликт белой и черной рас, так же, как и одна из магистральных тем национальной культуры — бегство от общества к природе. Это совсем другие приключения, где идиллия и романтизм выветриваются напрочь. Путешествие по Миссисипи делает Гека свидетелем многих событий и картин, то безобразных и пошлых, то ужасных и отталкивающих. Роман рисует совершенно реальный мир провинциальной Америки середины века, чуть не каждый поворот его сюжета несет за собой обман и жестокость, насилие, смерть. Гибель подростка в результате вражды двух южных семейств, убийство безобидного пьяницы, мошенничество двух проходимцев, захвативших плот Гека и Джима, и грубая расправа с ними, охота на беглого негра, косность и убожество обитателей прибрежных городков — все эти "прелести" старого Юга описаны просто и ясно. Повествование обретает силу и дыхание настоящего национального эпоса, в котором находится место и для поэзии природы, и для тонкого психологизма, и для веселого смеха, и для забавных приключений. Течение великой американской реки тащит героев романа вместе с их утлым плотом глубоко на Юг, и это было явно чревато печальным исходом, по крайней мере, для Джима, а скорее всего и для Гека, но автор неожиданно переводит свой роман в привычный для него комический и пародийный регистр, описав в финальной его части совершенно фантасмагорическую кутерьму двух друзей-подростков в деле мнимого освобождения негра. Марк Твен не смог расстаться с иллюзиями и

желанием угодить своему читателю, не смог завершить свой роман трагическим финалом, который подсказывала жизнь, как он это сделал десять лет спустя в повести "Простофиля Уилсон" (1896).

Еще один существенный момент в поведении героя американского романа — он следует собственным порывам, внутреннему голосу или совести. Недаром для его соотечественников всегда столь важной была глава, где Гекльберри Финн рассказывает, как он, движимый предрассудками общепринятой южной морали, решает сообщить хозяйке беглого раба о его местонахождении, однако, в конечном счете рвет письмо на клочки, решив принять на свою душу этот грех ради другого человека: "Лучше уж я пойду в ад!", — решает он. Так поступает и Сайлас Лэфем в романе Хоуэллса, отказавшись от денег ради чистой совести, он готов начать все заново, в том числе и свой путь к богатству. И это немыслимый поступок для подобного персонажа в европейском романе: разве можно представить себе на его месте барона Нюсингена или папашу Гранде? В этом плане показательна формула из Хоуэллсовского романа: его герой "выдержал все жизненные успехи и невзгоды и вышел из них невредимым и незапятнанным" (30; с. 319). Несмотря на риторическую законченность и безжизненность образца, здесь проявляется очень важный нерв национального реализма: внутренний, естественный порыв побеждает влияние среды, и такова модель выбора героя, идущего наперекор общему мнению.

Эстетическая платформа этого направления в Америке, как и в Европе, складывается постепенно, в процессе развития реализма, она предполагает высокую степень свободы творческого поиска и не предписывает никаких правил и запретов. Рамки этого поиска ограничены лишь действительностью, которая понимается вполне конкретно — во времени и в пространстве. Писатель-реалист пытается понять жизнь в ее развитии, исходя из нее самой, не прибегая к мифологическому или религиозному объяснению, к известным сюжетам и вечным образам. Общие принципы ранних американских реалистов столь же просты, как и основная формула Хоуэллса ("правдивое воспроизведение в искусстве жизненного материала"): все они отстаивали *правдивость, естественность, искренность и простоту* в искусстве, а также первостепенную *ценность индивидуального видения мира*. В теоретических рассуждениях они куда ближе Шанфлери с его лозунгами искренности и независимости, чем Стендалю, нашедшему у Шекспира "способ изучения мира, в котором мы живем", или Бальзаку, желавшему открыть "общественный двигатель". Подобная задача не представлялась важной Твену, Хоуэллсу или Джеймсу; куда больше их интересовал двигатель индивидуальный — побудительные мотивы

личности, а не классовые различия поведения человека. Никто из американских реалистов не ставил дерзновенной задачи — написать "человеческую комедию", то есть дать целостную и всестороннюю картину современного общества. Роман в их понимании вовсе не представлял собой объективную и тем более научную картину жизни, но, по словам Генри Джеймса, лишь "выражение личного и непосредственного впечатления от жизни" (45; с. 132). Каждый из них, произнося слова "реальность" или "правда", прекрасно сознавал, что правда и реальность у каждого своя. Крайние антиподы в творчестве, Твен и Джеймс сошлись бы в убеждении, что литература должна быть абсолютно свободна и вместе с тем пронизана воздухом реальности, однако они оба видели в ней не простое отражение жизни, но соревнование с нею. И еще один общий для них пункт: необходимость отбирать единственно точное слово, на этом неизменно настаивали и Марк Твен, и Джеймс, который назвал литературу "домом со многими окнами", где каждый может предложить свой взгляд на мир. И в этом, наверное, одна из привлекательных черт эстетики реализма.

8

На рубеже XIX-XX веков Соединенные Штаты пережили самый серьезный перелом в своей истории, не менее значительный, чем обретение независимости столетием ранее. Аграрная страна в считанные десятилетия превратилась в высокоразвитую индустриальную державу, быстро обогнавшую на этом пути ведущие страны мира; с одной стороны, огромные массы людей переселялись в растущие, как на дрожжах, города, с другой — катилась новая и небывалая миллионная волна иммиграции из Европы. Конец века принес кардинальные изменения: появилось множество изобретений, определивших облик будущего столетия — электрическое освещение и автомобиль, телефон и линотип, радиосвязь и кинематограф, автоматическая ручка и пишущая машинка, а вместе с тем, возникли монополии и тресты, диктующие потребителям свои условия. Страна, гордившаяся перед всем миром своей демократией и отсутствием классовой борьбы, увидела многотысячные забастовки и восстания рабочих, полицейские расправы и провокации. Майские события 1886 г. на Хеймаркетской площади в Чикаго и последовавшая за ними казнь четырех ни в чем не повинных человек заставили многих думающих американцев прийти к выводу, сформулированному позднее В.Л.Паррингтоном: "...подлинно американский мир уходит в прошлое, мы повторяем путь, пройденный Европой с ее основанными на принуждении порядками" (5; с. 22).

И все же многое вызревало на собственной почве. Страна, записавшая в конституцию право народа на ношение оружия, все

чаще применяла его: за последние двадцать лет XIX в. число убийств на душу населения выросло впятеро, с 20 до 100 на один миллион жителей. Насилие стало средством политической борьбы, исторический ритм этой эпохи отбили три покушения на президентов США: в апреле 1865 г. был убит Авраам Линкольн, в 1881 г. погиб Дж.Э.Гарфилд, а в 1901 г. — Уильям Маккинли, причем если Гарфилд возглавил борьбу с преступностью внутри страны и стремился улучшать отношения со странами Латинской Америки, то Маккинли благословил политику территориальной экспансии. Страна, видевшая в своем демократическом устройстве великий пример другим, за три с лишним десятилетия прошла путь от войны за освобождение рабов до империалистических захватов, начатых испано-американской войной 1898 г.: оккупация Кубы и Филиппин, захват Гуама и Пуэрто-Рико, присоединение Гавайских островов, против чего так резко выступали и Твен, и Хоуэллс. Томас Джефферсон когда-то мечтал, что у Соединенных Штатов не будет ни армии, ни флота. В XX в. Америка стала мировой державой с самым мощным вооружением, еще перед его началом объявив, что он будет американским (Pax Americana).

Конечно, поколению первых американских реалистов все это казалось совершенно немыслимым. В январе 1905 г. Марк Твен записывает в свою записную книжку: "Шестьдесят лет тому назад «оптимист» и «дурак» не были синонимами. Вот вам величайший переворот, больший, чем произвели наука и техника. Больших изменений за шестьдесят лет не происходило с сотворения мира" (24; т. 12, с. 526). Наедине с самим собой великий американский писатель кратко и емко определил доминанту своей эпохи. То же самое вынужден был признать на склоне лет и его друг Хоуэллс: "Пятьдесят лет я оптимистически и с удовлетворением взирал на "цивилизацию", верил, что в конце концов все будет устроено хорошо, но теперь я ненавижу ее и чувствую, что в конце концов все будет устроено ужасно, если не начать строить цивилизацию заново и на принципе настоящего равенства"[46].

Развитие американской литературы в последние десять-пятнадцать лет XIX в. происходило все более ускоренным темпом, этого требовала катастрофически изменяющаяся жизнь. Новый этап развития реализма поражает своей пестротой, противоречивостью и разноголосицей. Все менялось на глазах. Скромность и благопристойность отступали под натиском новых веяний. Великий юморист Твен становится все более желчным сатириком, отвергая самые основы христианской цивилизации; создатель светлых детских повестей обращается к мрачным видениям и размышляет о больных проблемах жизни — пусть на страницах своих произведений, не предназначенных для прижизненной публикации. Американская литература открывает трагические проблемы

современной действительности, в ней обостряется интерес к социальным конфликтам и физиологическим мотивам поведения человека, вместе с тем углубляется психологизм.

В сознании писателей старшего поколения наступает перелом, оптимизм явно уступает место трагическому ви́дению мира, все чаще появляются ноты скепсиса и сомнения, доходящих до самых основ. Произведения Твена, от "Янки при дворе короля Артура" (1889) до "Таинственного незнакомца" и "Писем с Земли", созданных в последнее десятилетие жизни, воплощают катастрофический кризис основных иллюзий национального сознания. В его художественном творчестве реалистические картины современности сменяются историческими фантазиями, гротескными видениями и образами крушения христианской цивилизации и самого человека, и лишь в публицистике остается место злободневным социально-политическим конфликтам.

Обращение Джеймса к злободневной тематике в романах "Бостонцы" (1886) и "Княгиня Казамассима" (1886) не принесло ожидаемого успеха, что привело к еще большему сужению кругозора писателя, целиком сосредоточенного на утонченных переживаниях не знающих нужды людей, но вместе с тем и к углублению и усложнению психологического анализа. Это можно счесть одной из важных тенденций рубежа веков, ведь интерес к тайнам душевной жизни характерен не только для позднего Джеймса, но и для его антипода Твена, который, пусть и в бурлескной форме, сумел запечатлеть раздвоение и усложнение человека и даже предложил в одной из версий своего "Таинственного незнакомца" концепцию многослойности личности.

Местный колорит в творчестве писателей 80–90-х годов переходит в реалистическую фазу, преодолевая ограниченность времени и пространства. Новое, общенациональное и общечеловеческое содержание рождается в очерках, рассказах и повестях Сары Орн Джуитт и Мэри Уилкинс-Фримен о ново-английских рыбаках и земледельцах, Хэмлина Гарленда о деревне на Среднем Западе, Кейт Шопен о людях Нового Орлеана. Место и дарование этого второго поколения американских реалистов обычно оценивают более скромно, особенно в сравнении с Твеном и Джеймсом, однако без них невозможно представить развитие художественной прозы в Америке. У них свой особый голос, и это голос меньшинства. Хоуэллс и Джеймс часто писали о женщинах, однако представляли женщину по-мужски, то есть с точки зрения тогдашнего общества, отводящего женщине второстепенную и зависимую роль, ведь выбор и решение всякий раз было за мужчиной. Проблему становления личности женщины с ее собственной точки зрения и вне общественных условностей поставила Шопен в своем романе "Пробуждение" (1899), столь холодно встречен-

ном современной критикой. Но ведь подобным образом женщину смог показать и ее современник-мужчина, освободившийся от прежних предубеждений, как это сделал Драйзер в романе "Сестра Керри" (1900).

В последнее десятилетие XIX в. в литературу приходит новое поколение американских реалистов — Стивен Крейн и Фрэнк Норрис, а чуть позже Джек Лондон и Теодор Драйзер, — более откровенное и бесстрашное в поисках правды, более свободное от иллюзий и надежд. Недаром Крейн считал надежду главным грехом человека. Эти молодые писатели были согласны в одном: главное — правда, однако понимали правду по-своему: их не устраивал ни скромный реализм Хоуэллса, по словам Норриса, "благопристойный, как церковь, и приличный, как настоятель"[47], ни далекий от грубой действительности утонченный психологизм Джеймса, ни гротескные иносказания Твена. Их творчество отличается обостренным интересом к жизни низов и социальным конфликтам, с одной стороны, к физиологическим проявлениям человека и неосознанным проявлениям его психики — с другой. Их обычно называют американскими натуралистами, что вовсе не противоречит общей реалистической тенденции, ведь, как известно, и во Франции натурализм был естественным продолжением реализма в эпоху расцвета экспериментальной науки и обострения классовых противоречий. К уже упомянутым авторам порой добавляют еще и Х.Гарленда, Х.Фредерика, Р.Херрика, а позже — Ш.Андерсона.

Наиболее последовательную и продуманную концепцию натурализма в Америке дал Паррингтон. От него идет глубокая и важная для всего последующего американского литературоведения тенденция рассматривать натурализм как продолжение реализма. Как он выразился, "натурализм — это пессимистический реализм". Паррингтон четко определил основные черты этого явления — объективность, откровенность, отказ от моральных оценок, философия детерминизма, склонность к пессимизму в отборе деталей и субъективность выбора героев (5; с. 395–397). Однако, как в общей концепции, так и в конкретных разборах произведений писателей рубежа XIX-XX веков он сильно преувеличивал значение фатализма и ощущения бессилия человека перед властью внешнего мира, характерных для европейской, но не для американской литературы того времени.

Давно замечено, что постулируемая объективность натуралистического письма и отказ от оценок зачастую лишь служили формой скрытого морального суждения, а иногда уступали место откровенной социальной пропаганде или проповеди, как это случалось в поздних произведениях Золя или в заключительной части "Спрута" (1901) Норриса. Обусловленность человеческого пове-

дения окружающей средой — действительно существенный признак натурализма, хотя его можно обнаружить и в реалистической прозе. В сущности натурализм лишь добавлял к социальному детерминизму биологический, проявляя внимание к наследственности и патологии человека, следствием чего было откровенное изображение его телесных, преимущественно сексуальных, проявлений. Кроме того, натуралистический роман нередко стремился изображать не только личность, но и массу, толпу, как правило, в движении, и тут он использовал опыт романтической литературы с ее пристрастием к мощным мазкам и ярким контрастам, к символике и экспрессивному слову. Так изображает Золя поход республиканцев в "Завоевании Плассана" или стачку шахтеров в романе "Жерминаль", сходным образом Крейн показывает военные действия в "Алом знаке доблести" (1895) или Норрис — борьбу фермеров в "Спруте".

Правда, верным последователем Золя в американской литературе можно назвать только Норриса, тогда как Крейн явно ориентировался на традиции "Севастопольских рассказов" Льва Толстого, впрочем, в не меньшей степени он был привязан к прозе Эдгара По. Драйзер больше был обязан Бальзаку, чем Золя, хотя он и разделял общее представление натурализма о человеке как существе наполовину животном, о чем свидетельствует его первый роман "Сестра Керри", где говорится: "Мы уже не звери, ибо в своих действиях руководствуемся не только одним инстинктом, но еще и не совсем люди, ибо руководствуемся не только голосом разума... И мы видим, что человек далеко ушел от логовища в джунглях, его инстинкты притупились с появлением свободной воли, но эта воля еще не настолько развилась в нем, чтобы занять место инстинктов и правильно руководить его поступками. Человек становится слишком мудрым, чтобы всегда прислушиваться к голосу инстинктов и желаний, но он еще слишком слаб, чтобы всегда побеждать их. Пока он был зверем, силы природы влекли его за собой, но как человек он еще не вполне научился подчинять их себе... Вот почему человек подобен подхваченной ветром былинке: во власти порывов страстей он поступает так или иначе то под влиянием воли, то инстинкта, ошибаясь, исправляя свои ошибки, падая и снова поднимаясь; он — существо, чьи поступки невозможно предусмотреть"[48]. Однако завершается этот пассаж явным выражением веры в человека, способного в конечном счете выбрать разум, добро и истину, что очень важно для понимания американского реализма: даже в своей поздней фазе он не был "фаталистическим детерминизмом". Это доказывает и "Мэгги" Крейна, и "Спрут" Норриса.

"Для большинства представителей викторианской эпохи реализм, — как выразился Паррингтон, — означал Золя, секс, обыг-

рывание животного начала" (5; с. 302). Твен, в лоцманские годы выучивший французский язык, читал Золя; сохранился его отзыв об одном из самых "животных" романов этого писателя — "Земля" (1887), где Твен восхищается правдивостью "этой страшной книги". Твен пишет: "Сперва, листая роман, я счел, что это не больше, чем страшные выдумки, видения ума, склонного к непристойности; потом появилась уверенность, что все это правда, точная, как фотография". Причем, по мнению Твена, речь идет не только о Франции: "В книге Золя нет ни одной ситуации, ни единого диалога, которые сотни и сотни раз не встречались бы, не слышны были бы здесь, в нашей стране, в каждом ее уголке. И тогда вы задумаетесь и припомните еще кое-что случившееся в Америке, что было намного гнуснее и намного чудовищнее всего, что описано в книге Золя". Однако Твен прекрасно понимает всю невозможность создания или издания такой книги в Америке: "В ней пятьсот восемнадцать страниц, и если есть хоть одна, которую можно напечатать по-английски без купюр, — значит я ее прозевал. Автор называет решительно все своим именем, а этого по-английски никто не допустит"[49]. Твен прав, судьба лучших романов Т.Гарди — тому подтверждение: для публикации в журналах как в Британии, так и в США, их вынужден был исправлять и коверкать сам автор.

Тут проявляется еще одна сторона существования литературы США — ее вовлеченность в бизнес. Если Стендаль с горечью надеется, что его будут читать через сто лет, то американский писатель думает о публикации и читательском успехе, который означает деньги, заработок, благосостояние семьи. Недаром Хоуэллс четко обозначил эту проблему в своем очерке с характерным заголовком: "Литератор как делец" (1893).

В последней трети XIX в. американская литература по-настоящему обрела свой национальный характер и вместе с тем сблизилась в своем развитии с литературой европейских стран. Этому способствовало мощное и стремительное утверждение реализма, хотя этот процесс был нелегким, ибо его сторонникам приходилось преодолевать не только романтическую традицию, ставшую национальной классикой, но и серьезное сопротивление общественного мнения, налагавшего значительные ограничения на правдивое изображение жизни, а также читательского вкуса, воспитанного на "традиции благопристойности".

Реализм как литературное направление, объединенное идеей изображения жизни в ее собственных формах, оказался вполне способным к изменениям и плодотворному развитию. На каждом новом этапе он пересматривал уже найденные им приемы и принципы и открывал все новые возможности отражения мира в развитии — и в повседневном, и в исключительном, и даже катас-

трофическом виде. Эстетическая система реализма антидогматична и открыта опыту жизни, что позволило ей в США объединить уроки европейской литературы и самобытные поиски, вобрать в себя самые различные течения тогдашней словесности: полуфольклорный и гротескный юмор границы и документальную литературу, увлечение местным колоритом и экспериментальную технику постижения сложного мира вокруг и внутри человека.

Творческий импульс реализма существенно ускорил развитие искусства слова в Соединенных Штатах и безусловно способствовал его необычайному взлету, хотя отношение к наследию первых реалистов у их преемников в первой половине XX в. вовсе не было однозначным. Сверхутонченный психологизм позднего Джеймса вызвал яростное возмущение Джека Лондона. Первый лауреат Нобелевской премии среди американских писателей Синклер Льюис в речи на церемонии ее вручения в 1930 г. дал весьма резкую характеристику Хоуэллсу, назвав фантастичным и далеким от реализма его восприятие жизни. Через два года Т.Драйзер в статье, названной "Великий американский роман", попытался подвести итоги целого этапа развития американской литературы. Назвав "подлинными реалистами" Генри Джеймса, Уильяма Дина Хоуэллса, Брета Гарта и Марка Твена, к которым он добавил еще и Роберта Гранта, он тут же заявил: "Как человек и как представитель современного реализма, я отбросил бы почти все книги Джеймса за их узкий и откровенно классовый подход к описываемым событиям, а также всего Хоуэллса за отсутствие у его героев социальных характеристик и, что еще хуже, за безграмотность... Несмотря на такую книгу, как "Возвышение Сайласа Лэфема", Хоуэллса можно без церемонии вычеркнуть из числа стоящих авторов"[50]. Исключение Драйзер сделал для Марка Твена, которого он в своей статье "Два Марка Твена" (1935), навеянной скандальной книгой В.В.Брукса "Испытание Марка Твена" (1920), удостоил звания "великого" и "совершенно исключительного реалиста" и настоящего гения, хотя и строго осудил за отсутствие "по-достоевски серьезного изображения пережитков прошлого, жестокостей и человеческих страданий" (48; т. 12, с. 240, 241). Показателен масштаб сравнений: рядом с Твеном стоят имена Рабле, Шекспира, а также великих его современников — Ибсена, Золя, Чехова, Достоевского, Толстого.

Хемингуэй и Фолкнер, два крупнейших представителя следующего поколения американских писателей, были настолько противоположны и в жизни, и в творчестве, что найдется очень немного пунктов, в чем они согласились бы друг с другом. Может быть, самый существенный из них касается как раз определения корней и традиций отечественной литературы. Для обоих несомненно, что ключевая фигура — Марк Твен. Можно сравнить их ответы на

вопрос, заданный в разное время и в разной форме: кого из своих американских предшественников они ценят больше всего? В своей книге "Зеленые холмы Африки" (1935) Хемингуэй писал: "Хорошие писатели — это Генри Джеймс, Стивен Крейн и Марк Твен". Однако "вся современная американская литература вышла из одной книги Марка Твена", из его "Гекльберри Финна", тогда как "у Крейна есть два замечательных рассказа"[51], а Джеймс служит примером того, как в Америке губят писателей. Фолкнер в беседе с японскими студентами и преподавателями университета Нагано в 1955 г. назвал имена Марка Твена, Германа Мелвилла и Теодора Драйзера. И тут же, отвечая на вопрос, почему он не упомянул Генри Джеймса, Фолкнер заявил, что не считает его подлинно американским писателем. Несложно объяснить, почему для прозаиков первой половины XX в. наиболее значимой фигурой оказался Марк Твен, а для поэтов — Уолт Уитмен, однако литература последней трети XIX в. гораздо богаче, чем это порой представляется. Тому подтверждением стали последовавшие затем и продолжающиеся поныне новые "открытия" многих писателей конца XIX в., которых исследуют, переиздают и читают. Так что художественные достижения литературы той поры не только принадлежат истории — они сохраняют свое значение и по сей день.

ПРИМЕЧАНИЯ*

[1] *Carter E.* Howells and the Age of Realism. N.Y., 1954; *Parrington V.L.* Main Currents of American Thought. V. 3. 1860–1920. The Beginning of Critical Realism in America. N.Y., 1930; *Crawford B.V., Kern A.C., Needleman M.H.* American Literature. N.Y., 1953 (3rd ed.), pp. XI, 151 (The Triumph of Realism); Rise of Realism. American Literature from 1860 to 1888. N.Y., 1946, etc.

[2] *Howells W.D.* Criticism and Fiction and Other Essays. N.Y., New York University Press, 1959 (1st ed. — N.Y., 1892). Перевод здесь и далее дается по изд.: У.Д.Хоуэллс. Из книги "Критика и проза" // Писатели США о литературе. М., 1982, т. 1, с. 167.

[3] *Якобсон Р.* О художественном реализме // В кн.: *Р.Якобсон.* Работы по поэтике. М., 1987, с. 388.

[4] *Энгельс Ф.* Письмо к М.Гаркнесс // К.Маркс и Ф.Энгельс об искусстве. М., 1957, т. 1, с. 11.

[5] *Паррингтон В.Л.* Основные течения американской мысли. Т. 3. Возникновение критического реализма в Америке (1860–1920). М., 1963, с. 303, 28.

[6] *Pizer D.* Realism and Naturalism in Nineteenth Century American Literature. Rev. ed. (1st ed. — 1966).Carbondale and Edwardsville, 1984, pp. 1–2.

---

* При повторных отсылках к цитируемому изданию, указания номеров страниц и соответствующих томов приводятся в тексте в скобках вслед за цитатой.

[7] *Garland H.* Crumbling Idols. Twelve Essays on Art Dealing Chiefly with Literature, Painting, and Drama. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1960 (1st ed. — Chicago, 1894). См. перевод немногих страниц: *Х.Гарленд.* Из книги "Крушение кумиров" // Писатели США о литературе. М., 1982, т. 1, с. 176–190.

[8] *Harte B.* The Rise of the Short Story // *Cornhill Magazine,* LXXX, July 1899, pp. 1–8. См. перевод: *Ф.Б.Гарт.* Возникновение "короткого рассказа" // Писатели США о литературе. М., 1982, т. 1, с. 198–204.

[9] *Pattee F.L.* The History of American Literature since 1870. N.Y., 1915, p. 15.

[10] *Quinn A.H.* American Fiction. A Historical and Critical Survey. N.Y., 1936, pp. 276–278; *Ahnebrink L.* The Beginnings of Naturalism in American Fiction. Uppsala, 1950, p. 15, etc.; *Carter E.* Howells and the Age of Realism. N.Y., 1954, p. 171; *Cady E.* The Road to Realism. The Early Years of William Dean Howells. Siracuse, 1956, p. 245.

[11] Литературная история Соединенных Штатов Америки. М., 1978, т. 2, с. 444.

[12] *DeVoto B.* Mark Twain's America. Boston, 1932, p. 98.

[13] Native American Humor. 1800–1900. Ed. by W.Blair. N.Y., 1937, pp. 232–235. См. также: *Самохвалов Н.И.* Возникновение критического реализма в литературе США. Краснодар, 1961, с. 74–75.

[14] *Бальзак О.* Предисловие к "Человеческой комедии" // Собрание сочинений в 24-х тт. М., т. 1, 1960, с. 22.

[15] История США в 4-х тт. М., 1983, т. 1, с. 458.

[16] *Брайант У.К.* Охотник прерий // *Зенкевич М.* Из американских поэтов. М., 1946, с. 17.

[17] *Уитмен У.* Демократические дали (Перев. К.Чуковского). // *Уолт Уитмен.* Избранное. М., 1954, с. 272.

[18] *Полдинг Дж.К.* Национальная литература // Сделать прекрасным наш день. Публицистика американского романтизма. М., 1990, с. 57.

[19] *Эмерсон Р.У.* Американский ученый // *Р.Эмерсон.* Эссе. *Г.Торо.* Уолден, или Жизнь в лесу. М., 1986, с. 85.

[20] *Готорн Н.* Дом о семи фронтонах. Л., 1975, с. 14.

[21] *Хоуэллс У.Д.* Мой Марк Твен // Марк Твен в воспоминаниях современников. М., 1994, с. 57–58.

[22] *Рурк К.* Американский юмор. Исследование национального характера. Краснодар, 1994, с. 136.

[23] Цит. по: *Старцев А.И.* Первый американский роман о войне Севера с Югом // *Дефорест Дж.* Мисс Равенел уходит к северянам. М., 1972, с. 19–20.

[24] *Твен М.* Собрание сочинений в 12 -ти тт. М., 1960, т. 4, с. 539.

[25] Цит. по: Theories of American Literature. Ed. by D.M.Cartiganer, M.A.Griffith. N.Y., Macmillan, 1972, p. 380.

[26] *Дэвис Р.Х.* Жизнь на литейных заводах // Американская новелла XIX века. М., 1958, т. 1, с. 199–200.

[27] Народ, да! Из американского фольклора. М., 1983, с. 116.

[28] *Бурстин Д.* Американцы. Национальный опыт. М., 1993, с. 58.

[29] *Джеймс Г.* Дэзи Миллер // Джеймс Г. Повести и рассказы. Л., 1973, с. 25.

[30] *Хоуэллс У.Д.* Возвышение Сайласа Лэфема. Гость из Альтрурии. Эссе. М., 1990, с. 49.
[31] Lynn K. Mark Twain and South-West Humor. N.Y., 1971, p. 62.
[32] Columbia Literary History of the United States. Gen. ed. Emory Elliott. N.Y., 1988, p. 469.
[33] *Harte F.B.* Writings. N.Y., 1899, v. 1, pp. 1-2.
[34] *Emerson R.W.* Literary Criticism. Lincoln, 1979, p. 118.
[35] *Дефорест Дж.* Мисс Равенел уходит к северянам. М., 1972, с. 25.
[36] American Literature. N.Y., 1953, p. 144.
[37] *Anthony K.* Louisa May Alcott. N.Y., 1938, p. 162.
[38] *Aldrich T.B.* The Story of a Bad Boy. N.Y., 1958, pp. 12, 16. См. сокр. перев.: *Олдрич Т.Б.* Воспоминания американского школьника. М., 1991, с. 18, 27.
[39] *Чехов А.П.* Собрание сочинений в 12-ти тт. М., 1961, т. 4, с. 65; т. 11, с. 93.
[40] *Олдрич Т.Б.* Марджори Доу // Американская новелла XIX века. М., 1958, с. 360.
[41] *Howells W.D.* Their Wedding Journey. Boston, 1895, p. 185.
[42] *Джеймс Г.* Избранные произведения. Л., 1979, т. 1, с. 177.
[43] *Джеймс Г.* Женский портрет. М., 1981, с. 385.
[44] *James H.* The Portrait of a Lady. N.Y., 1974, p. 268.
[45] *James H.* The Art of Fiction // *James H.* The Future of the Novel. N.Y., 1956, p. 8. См. также перевод: *Джеймс Г.* Искусство прозы // Писатели США о литературе. М., 1982, т. 1, с. 129.
[46] Life in Letters of William Dean Howells. Ed. by Mildred Howells. N.Y., 1928, v. 1, p. 417.
[47] *Norris F.* The Responsibilities of the Novelist and Other Literary Essays. N.Y., Doubleday, Page and Co, 1903, p. 215.
[48] *Драйзер Т.* Сестра Керри // Собрание сочинений в 12-ти тт. М., 1973, т. 1, с. 126.
[49] *Twain M.* Letters from the Earth. Ed. by B. DeVoto. N.Y., 1962, pp. 218–219. Русский перевод см.: *Старцев А.И.* Марк Твен и Америка. Изд. 2-е. М., 1985, с. 269–272.
[50] *Драйзер Т.* Великий американский роман // Писатели США о литературе. М., 1982, т. 2, с. 57.
[51] *Хемингуэй Э.* Собрание сочинений в 4-х тт. М., Худ. лит., 1968, т. 2, с. 306.

I. ПОЭЗИЯ

УОЛТ УИТМЕН

Уитмен — "главный" представитель национального поэтического канона, подобный в этом отношении Шекспиру, Гете, Пушкину, Данте. Он вызывающе индивидуален, непохож ни на кого из предшественников, ни даже наследников, притом, что "уитменовская традиция" не только весомо представлена в поэзии США, но и прослеживается в мировой поэзии XX в.

Свою творческую задачу Уитмен видел в том, чтобы показать в литературе "нечто глубоко самобытное, совершенно чуждое заморского духа, образов и форм". Он хотел, чтобы его поэмы, во всем согласуясь с американской жизнью, "произрастали из отечественных ассоциаций, смело живописуя Запад, укрепляя и поощряя к росту душу нации, чтобы своим рождением и зрелостью они были обязаны исключительно родной стране"[1]. И действительно, Уитмену удалось создать образец "Великой Американской Поэмы", той самой, которую с момента рождения Соединенных Штатов литераторы-патриоты предсказывали и приветствовали авансом как свидетельство самобытности молодой культуры. Но "узнали" поэмы Уитмена в этом качестве лишь немногие современники, широкое признание к поэту пришло только в следующем столетии.

"Пакт" с Уолтом Уитменом от лица молодых поэтов, творцов "Поэтического Возрождения" 10–20-х годов XX в. заключит Эзра Паунд, а потом — уже от лица поколения 50–60-х годов (представителей так называемого "Сан-францискского Возрождения") — Аллен Гинсберг. К созданию национального поэтического эпоса в уитменовском духе причастны Харт Крейн и У.К.Уильямс, Карл Сэндберг и Чарльз Олсон, а также поэты, на Уитмена решительно непохожие, представляющиеся его антиподами, такие, как Т.С.Элиот или Уоллес Стивенс. Уитмен оказался интересен потомкам как эпик и пронзительной откровенности лирик, как визионер и нонконформист, как представитель нации и как голос тех, кого социум выталкивает за пределы круга общепринятого, как художник, глубоко прочувствовавший современность в ее



Уолт Уитмен

противоречивых потенциях, как стихийный философ и обновитель поэтического языка.

Изучение творчества Уитмена в Америке и за ее пределами началось в 20–30-е годы XX в., а всерьез развернулось, начиная с 50-х, когда на смену формалистическому подходу, культивируемому "новой критикой", приходит вновь проснувшийся интерес к социально-исторической, культурологической проблематике. Лучшие из биографических и собственно литературоведческих работ, выполненных в этом ключе, по сей день не утратили актуальности[2].

Долгая жизнь Уитмена сама собою делится на две неравные половины: в отсутствие и в присутствии поэзии — до появления "Листьев травы" (1855) и после. Сам факт рождения книги выглядит почти чудом: в Уолтере Уитмене 30–40-х годов ничто не предвещало Уолта Уитмена 50–60-х. Тем более важно, характеризуя этапы становления и развития личности поэта, иметь в виду цельность и преемственность судьбы, теснейшую ее сплавленность как с ближним ("домашним"), так и с широким, общеисторическим культурным контекстом.

Идея становления, эволюции личностной и творческой — стержень "Листьев травы". Вокруг нее имеет смысл выстроить и анализ уитменовской книги. Прижизненные версии (издания) отличны друг от друга, но и связаны преемственностью: так временны́е кольца на срезе дерева запечатлевают его рост.

Уолтер Уитмен

"Рожденный здесь от родителей, рожденных здесь, чьи родители также родились здесь...", — в отличие от многих других, эта строка в "Песне о себе" не содержит поэтического преувеличения, а буквально соответствует действительности. Уитмены жили на острове Лонг-Айленд (старое индейское название — Поманок) с середины XVII в. Именно тогда здесь осел сын англичанина из Букингемшира, Джозеф Уитмен, купил участок земли, занялся крестьянским трудом, в чем ему наследовали дети и внуки. На ферме в 1789 г. родился Уолтер Уитмен, отец будущего поэта. Однако, в нарушение семейной традиции, он еще юношей переселился в Нью-Йорк, где не только освоил ремесло плотника, но и приобщился к радикально-демократическому и (под непосредственным духовным руководством Томаса Пейна) деистическому мировоззрению. Летом 1816 г. он вернулся в родные места и с молодой женой, Луизой ван Велсор, дочкой богатого фермера из рода голландских колонистов, поселился в доме, им собственноручно отстроенном в местечке Вест-Хиллз. Два года спустя у мо-



Дом на Лонг-Айленде, где родился Уолт Уитмен.

лодых супругов родился первенец Джесс, еще через год, "в последний день пятого месяца в год 43-ий Американских Штатов" (31 мая 1819 г.), второй сын, названный по отцу Уолтером — Уолт Уитмен (Walt/Walter/Whitman, 1819–1892). В 1823 г. в поисках заработка Уитмен-старший решил переехать в бурно строящийся Бруклин, небольшой самостоятельный городок, дерзавший тогда соперничать с Нью-Йорком, частью которого он стал в 1898 г. На протяжении следующих десяти лет семейство вело полукочевую жизнь (шесть новоселий!): в новом доме жили до тех пор, пока на него не находился покупатель.

С 1825 по 1830 год маленький Уолтер ходил в бруклинскую Первую публичную школу, где 200 учеников разного возраста ежедневно с утра до четырех пополудни обучались (а отчасти обучали друг друга — по Ланкастерской системе) грамматике, правописанию, арифметике и географии. Этим небогатым опытом, фактически, исчерпывалось формальное школьное образование будущего поэта.

В те же годы Уитмен посещал и воскресную школу в Бруклине. В семейном быту, впрочем, преобладало весьма свободное отношение к религии. Мать ходила иногда в баптистский молельный дом, отец в церкви почти не бывал, исповедуя последовательный экуменизм и терпимость в отношении любых вероисповеданий (в этом ему, кстати, наследовал сын). Среди близких друзей Уолтера Уитмена-старшего был известный квакерский проповедник Элия Хикс — детское впечатление от его проповедей сохранится в памяти поэта на долгие годы. Взгляды Хикса отличались крайним либерализмом, неприемлемым даже и для многих квакеров: уповая на мистическую интуицию, "внутренний свет", он призывал чтить Бога "в каждой былинке травы", в обход догм, институтов, канонов и церковной иерархии. В сознании Уитмена до старости жила память о Хиксе как о "единственном демократе в религии, под стать Джефферсону в политике"[3].

Одиннадцати лет юный Уолтер начал работать посыльным в юридической конторе, потом в аптеке, а позже поступил в ученики к печатнику маленькой еженедельной газеты. Когда в 1834 г. семейство, так и не добившись процветания и опасаясь потерять последнее в условиях углубляющегося экономического спада, снова вернулось в родные края, Уолтер остался в Бруклине. На "Поманоке", впрочем, он гостил часто — то коротко, то подолгу. С детства и на всю жизнь он полюбил здешние покой и простор, рыбную ловлю, купание в заливах, пение птиц в прибрежных зарослях и прогулки по пляжу босиком. "Остров, похожий формой на рыбу" — "остров сладчайших вод в пресных ручьях — живительный воздух и почва! / Остров просоленной земли, и бриза, и пены морской"[4], — такой запомнилась Уолту Уитмену его малая

родина. По собственному ощущению, ей он был обязан и неповторимым ви́дением жизни, и даром столь же неповторимой речи. В позднейших записных книжках мы прочтем: "Морские слова, прибрежные, шлюпочные, матросские и рыбацкие, корабельные слова — их так много у нас в Америке. Четверть населения этих штатов привязана к морю — любит воду, любит быть подле нее, ощущать ее запах, ходить под парусом или купаться, рыбачить, охотиться на крабов... Само пребывание у воды или в виду ее влияет на речь, на голос, на переживания. На рынках и рыбных развалах, вдоль пристаней услышишь тысячу слов, каких не найдешь ни в одном словаре, — дюжих, крепких, как поленья, — в моих глазах они совершенней античных шедевров[5].

Встреча земной, обжитой тверди и волнующейся, загадочной морской стихии, рождение поэзии из их брачного союза — "сквозная" тема всей будущей поэзии Уитмена, начиная со сравнительно раннего "Был ребенок, и он рос с каждым днем" ("There was a Child Went Forth", 1855). "Еще мальчишкой, — подтвердит он под старость, — я мечтал написать что-нибудь, может быть, стихи, о морском побережье, этой таинственной грани, что разделяет, сопрягает, соединяет, как в брачном союзе, незыблемое и текучее, — о дразнящей воображение загадке, смысл которой спрятан от глаз, о великом соприкосновении действительного с идеальным" (3; v. 1, p. 436). Простершейся за горизонт линии побережья стремилась уподобиться уитменовская линия-строка, равномерному накату волны прибоя подражала его ритмика. Эпос Гомера и Вергилия, утверждал он, никогда не подавлял его масштабностью, но одушевлял к творчеству, поскольку был читан впервые и потом еще много раз не в тишине библиотеки, а в полный голос под шум океанского прибоя.

При всей любви к стихиям Уитмен был по привычкам и убеждению городской житель: "каждому человеку должно хотя бы какое-то время в молодости провести в кипучем мире больших городов", — писал он в одной из ранних газетных публикаций. — Живя в глуши, теряешь открытость общению, риску, эксперименту, будто бы покрываешься скорлупой"[6]. Бруклин, где прошли юность и молодость поэта, удовлетворял, можно сказать, противоположным устремлениям его души, занимая как раз срединное положение между суетливо-деловитым столпотворением Манхэттена и безлюдным простором лонг-айлендского побережья. Городское разноречие, мозаичность, пестрота и непредсказуемость контактов станут важным питательным источником зрелой поэзии Уитмена.

Огромную роль в его становлении сыграла газета, непременный атрибут городской цивилизации. С миром газет и типографий он познакомился сызмала, а в конце 30-х годов, будучи вы-

нужден в отсутствие работы в городе подвизаться в роли сельского учителя, не преминул использовать приобретенные ранее навыки и попробовал силы в роли и репортера, и редактора, и наборщика, и даже распространителя-развозчика собственной газеты "Лонг-Айлендер" (в ней же он публиковал свои первые, удручающе банальные поэтические опусы). В следующие полтора десятилетия Уитмен прошел один за другим все классы той специфической школы, какую представляла дешевая газета, ежедневная или еженедельная, существовавшая за счет рекламы, сенсационных новостей и пиратских перепечаток популярных романов. Это чтиво не пользовалось расположением культурной элиты (для начала, съязвил один недоброжелательный критик, оно подрывает мораль, а в довершение всего — и зрение читателя), но повседневную жизнь большого города без него невозможно было представить. Из-под бойкого пера молодого журналиста выходили материалы самого разного свойства: репортаж с театральной премьеры, уолл-стритской биржи или из пивной на Норт-ривер, светская хроника, соображения по поводу работы городских мусорщиков, наставления о пользе черничного сиропа при дизентерии и даже советы, как пеленать младенцев. К 22 годам Уолтер Уитмен зарекомендовал себя как хваткий репортер и в 1842 г. был приглашен главным редактором во вновь созданную в Нью-Йорке ежедневную газету "Аврора".

"Редактирование ежедневной газеты, — спешил он поделиться со своими читателями, — дело, что и говорить, нелегкое. Сознание того, что несколько тысяч человек обращаются к "Авроре" с тою же привычной регулярностью, что завтракают, но при этом ищут в ней пищи духовной, налагает на нас немалую ответственность"[7]. В другом месте он рассуждает о "загадочной симпатии", которая "связывает газетчика с читающей публикой. Вы в нее просто влюбляетесь. Ежедневное общение рождает между вами род братской или сестринской привязанности" (6; p. 64). Газетчик, вместе с тем, призван быть духовным наставником своих "братьев", газета — "мощной нравственной силой", воспитывающей читателя, побуждающей его к совершенствованию.

Склонность к морализаторству не мешала будущему поэту принимать активнейшее участие в политических баталиях. Патриотом и демократом он стал едва ли не по наследству: не зря его братья носили гордые имена американских президентов — Эндрю Джексон, Джордж Вашингтон, Томас Джефферсон. Одним из знаменательных — и символических — событий своего раннего детства Уитмен считал день 4 июля 1825 г., когда во время праздничного шествия его подхватил на руки легендарный генерал Лафайет. В пору учительствования на Лонг-Айленде он, словно следуя примеру молодого Франклина, основал при школе дискуссион-

ный клуб, а впоследствии, переехав в Нью-Йорк, быстро проявил себя как молодой человек с ярким политическим темпераментом, записной оратор, активист демократической партии.

Его слабым местом, как выяснилось со временем, был недостаток "здорового прагматизма". "Мы боремся не за то, чтобы кого-то привести к власти. Мы воюем за великие и славные истины" (6; p. 56), — в этом образчике предвыборной риторики (президентская кампания 1840 г.) выразился искренний идеализм молодого Уитмена, чья позиция по конкретным политическим вопросам определялась неизменно из "высших соображений". Так, в отличие от радикалов-реформаторов (тех же Эмерсона и Торо), он в 1846–1847 годах выступил в поддержку войны с Мексикой, увидев в ней начало триумфального шествия по миру истин американизма. Решительно не приемля рабства, он последовательно отмежевывался от аболиционистов, полагая, что те слишком узко понимают свои цели. Сохранение целостности союза, утверждал он в статье "Союз против фанатизма", — более важная политическая задача, чем немедленное освобождение негров или отторжение рабовладельческих южных штатов.

В целом строптивый журналист слишком мало заботился о соблюдении партийной линии, часто ссорился с соратниками и союзниками, переходя в результате из газеты в газету: уволенный в 1846 г. из "Авроры", нашел новое место в Бруклине, в качестве редактора газеты "Игл", но и с нею расстался два года спустя и взялся редактировать новоорлеанский "Кресент", в связи с чем предпринял первое в своей жизни путешествие по Америке. Пользуясь в газетном мире репутацией хорошего профессионала, Уитмен тем не менее карьеры не сделал. То и дело приходилось расхлебывать скандалы, то и дело ему предъявлялись публичные (в том числе и печатные) обвинения в неуживчивости, вздорности характера или лени. Со своей стороны, он все чаще и горше сетовал на неискоренимую продажность, эгоизм, властолюбие современных политиков. Последняя попытка найти опору в их стане — в августе 1848 г. Уитмен представлял Бруклин на национальной конвенции фрисойлеров (левого оппозиционного крыла демократической партии), после чего взялся за редактирование их газеты "Фримен" — кончилась провалом, отчасти потому, что типографию уничтожил пожар, но главным образом по совсем другой причине: фрисойлеры, проиграв президентские выборы, пошли на компромисс с правыми демократами. Уитмен, в который раз почувствовав себя преданным, "раненным в доме друзей", сделал выводы радикального толка: Америка переросла партии, отныне она слишком велика, а они слишком малы. Он склонен теперь уповать непосредственно на демократическую массу, в которой

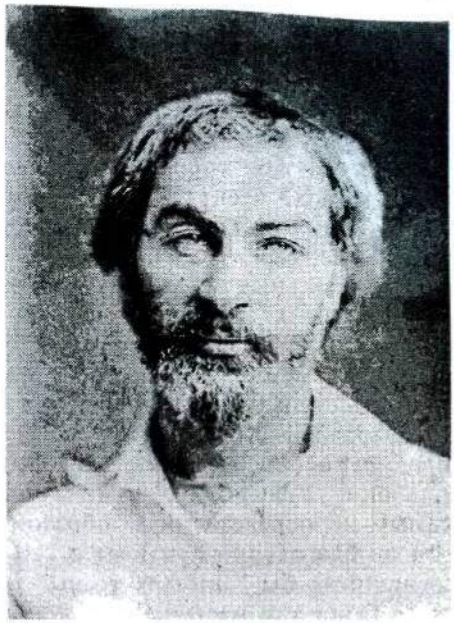
"совершенно независимо от вздорных притязаний политиков горит с какой-то даже яростью божественный огонь" (1; v. 1, p. 40).

Притом, что первые "настоящие" (написанные свободным стихом) поэтические произведения Уитмена (такие, как "Кровавые деньги", "Resurgemus", "Бостонская баллада") посвящены злободневным политическим событиям, отмечены гротеском, исполнены публицистического пафоса и сарказма, сам он это обличительное направление все менее ощущает для себя перспективным: не в бичевании социальных пороков, тем более не в политической сатире состоит назначение американского поэта, но в щедрой готовности обнять как целое и гармонизировать конфликтную, чреватую взрывами жизнь молодого общества. Поэтический набросок из записной книжки 1847 г. утопичен, несбыточен, даже скандален в качестве политической программы, но в философском отношении выглядит как прямое предвосхищение "Листьев травы":

> Я воспеваю рабов, но также и хозяев рабов...
> Я встану между хозяевами и рабами,
> Став частью тех и других, так, чтобы те и другие равно меня поняли...[8]

Самые ранние поэтические публикации Уитмена, как уже упоминалось, относятся к концу 30-х годов. Их отличали, увы, плоская назидательность, модная (после "Танатопсиса" Брайанта) "погребальная" тональность и соответствующая тематика (вот некоторые характерные названия: "Конец всего", "Наказание гордыни", "Мы обретем покой в конце", "Наш будущий удел" и т.д.), пристрастие к сенсационности, экзотике в духе газетных "триллеров". Не без успеха пробовал себя молодой литератор и в прозе: сентиментально-дидактический опус под названием "Смерть в классной комнате" — о недопустимости рукоприкладства в школе — был опубликован в августе 1844 г. в "Демократическом обозрении". Имя Уолтера Уитмена красовалось на титульном листе этого популярного журнала в одном ряду с именами признанных корифеев — Уиттьера, Брайанта, Лонгфелло. Повесть "Франклин Ивенс, или Пьяница" (1843), живописавшая пороки пьянства и преимущества трезвого образа жизни, была представлена публике как "сочинение знаменитого американского автора" (в позднейших беседах Уитмен утверждал, что создал это сочинение за три дня, вдохновляясь спиртным, обещанным гонораром и искренним желанием способствовать общественному оздоровлению). В предисловии подчеркивалось, что книга адресована "не критикам, а народу"[9]. Далее развивалась мысль о том, что "популярная" беллетристика, несмотря на присущую ей лубочность, заслуживает со стороны литературных судей не презрительного от-

ношения, а самого пристального внимания. "До сих пор... народ, как толпа мальчишек-переростков, не имел определенных вкусов и даже не подозревал о своем величии, назначении и великанском росте". С неразборчивой жадностью простонародье готово глотать любую предлагаемую ему пищу. Но очень скоро "...у него вырабатывается вкус. Молодое поколение ясно осознает, чего хочет, и добьется своего. Они пойдут лишь за тем, чей дух созвучен их собственному!"[10] К 1855 г. Уолтер Уитмен выступил автором 24 прозаических и 19 поэтических сочинений, не говоря о бесчисленных газетных материалах. В них практически невозможно узнать будущего поэта. Ранние пробы пера, наравне с научными, эстетическими и иными пристрастиями молодого журналиста, станут "перегноем", сквозь который и отчасти благодаря которому прорастут "Листья травы".



Уитмен в 1854 г., за год до публикации "Листьев травы"

С детства большой любитель театра, Уитмен в годы работы в газете (в 30–40-е годы) получает прекрасную возможность соединить личное увлечение с профессиональными обязанностями. Он не пропускает ни одной премьеры, оперной или драматической, подробно описывая свои впечатления в рецензиях и репортажах. "Я всегда много общался с актерами, знавал очень многих, хороших и плохих (3; v. 4, pp. 5, 9). Он и сам при случае был не прочь полицедействовать: в молодости любил декламировать Шекспира на паромах или в нью-йоркских омнибусах, на фоне беспорядочно-многоголосого "хора" толпы, а в конце 40-х годов, сблизившись с бродвейской труппой актеров-любителей, выступал несколько раз на сцене во второстепенных ролях. В театре его привлекали непосредственность общения с аудиторией, счастливая взаимность контакта, которых он стремился достичь и в поэтическом творчестве. Начиная с 50-х годов и до конца дней, Уолтер Уитмен весьма последовательно играл роль поэта-Уолта: отнюдь не редкий в романтической и постромантической культуре случай

"жизнетворчества". Многие его фотографические портреты можно без преувеличения назвать по аналогии с работами живописцев автопортретами, настолько красноречивы, нарочиты, выверены поза и выражение лица. Примечательны также наставления самому себе в записной книжке: "Сильное, выразительное лицо. Благодаря упорным упражнениям, мускульным и умственным, а также беспрестанной тренировке лица, все мышцы обретут готовность к любому выражению — ужаса, гнева, любви, изумления, сарказма"[11].

Музыкальные вкусы Уитмена отличались стихийностью и разнообразием. С юношеских лет он был завсегдатаем и поклонником оперы. В Америке середины XIX в. опера — образец искусства одновременно "высокого" и популярного. В Нью-Йорке ежегодно выступали многочисленные гастролеры, среди кумиров 50-х годов особенно выделялись "шведский соловей" Дженни Линд и предмет особого восхищения Уитмена — итальянка Мариэтта Альбони. Увлечение Уитмена оперой, особенно итальянской, самым непосредственным образом скажется в его зрелой поэзии, что он благодарно признает и сам: "Если бы не опера, я никогда не написал бы "Листьев травы" (3; v. 4, p. 319). "Мои молодые годы были так насыщены переживаниями, восторгами и взлетами, подаренными мне музыкой, что было бы странно, если б они не окрасили собой всю мою будущую работу" (3; v. 2, p. 173). Он ценил и народную "музыку сердца" (heart music) как противоположность и дополнение музыке-искусству (art music) иностранных виртуозов. "Музыкальный вкус, широко распространенный в народной среде, — говорится в одном из газетных материалов 1855 г., — есть вернейший знак ее нравственной чистоты, жизнелюбия и одухотворенности. Он способствует развитию социального чувства, подавляет более грубые проявления страсти, замешая их формами прекрасными, исполненными артистизма"[12].

В поэзии Уитмена исследователи насчитывают более двухсот слов (в большинстве используемых многократно), имеющих отношение к музыке, из них свыше ста связаны с вокалом, пением. До глубокой старости он помнил все "великие голоса" (проповедников, актеров, певцов, просто знакомых мужчин и женщин), какие ему в разное время довелось слышать. Мечтая о карьере оратора, лектора, Уитмен всерьез занимался постановкой и развитием собственного голоса, в частности, строго напоминал себе на страницах записной книжки: "Для совершенного голоса — диета и питье"[13]. "Совершенный голос", "божественная власть произносить слова" в его глазах — непосредственное и неотразимое выражение "развитой души", духовного совершенства.

Живой интерес Уитмена вызывали также живопись и в его время совсем молодое искусство фотографии. Последнее пользо-

валось в США колоссальной популярностью: уже к 1853 г. на одном только Манхэттене фотостудий было больше, чем во всей Великобритании. Уитмен с интересом присматривался к новому способу воспроизведения жизни — "честному искусству", дающему, в отличие от живописи, "слово природе". В близких категориях он формулировал впоследствии эстетическую задачу собственного творчества: в "Листьях травы", заметил он в разговоре с Х.Траубелом, "все буквально сфотографировано. Никакой поэтизации"[14].

В начале 50-х годов Уитмен с интересом участвует в собраниях "Артистического союза" бруклинских художников, выступает там — в лестной роли "малого Рескина" — с лекциями об искусстве. И в раннем, и особенно в позднем его творчестве жизнь предстает нередко как грандиозное собрание живописных образов, возрождаемых памятью для любовного созерцания. Один из бессчетного числа примеров — стихотворение "Моя картинная галерея":

В небольшом доме я развесил картины, это не дом, который
всегда остается в покое,
Он округл, в нем всего несколько дюймов от одной стены до
другой;
Но гляди-ка, в нем хватит места для всех зрелищ мира, для
памяти обо всем!

(*перев. Д.Сильвестрова*)

По записным книжкам и огромному количеству опубликованных рецензий можно судить о том, что́, сколько, а главное — как читал в эту пору Уитмен. По утверждению биографа поэта, вряд ли в Америке было много литераторов, не считая конкордской и бостонской группы, кто читал бы так же много, был бы так же искренен и серьезен в поисках жизненных ценностей. Романтическая и в то же время популистская направленность литературных вкусов раннего Уитмена достаточно очевидна: среди современных европейских прозаиков он выше других ценил Диккенса, Жорж Санд, Эжена Сю. При этом он чужд жестких пристрастий: ритуально "снимает шляпу" перед отечественными знаменитостями — У.К.Брайантом, Г.У.Лонгфелло, но следит с интересом и сочувствием за перипетиями несчастной судьбы Эдгара По (в газете "Игл" опубликован один из рассказов По, а также информация о смерти и похоронах его юной жены Вирджинии). Уитмена явно занимают на этом этапе не так достоинства поэтической формы, как личности и судьбы поэтов — Бернса и Байрона, Гюго и Гейне. Их, как нетрудно догадаться, он примеривает к себе: "Шелли, как и Бернс, интересен мне прежде всего как личность, ...интерес у меня вызывают не столько их стихи, сколько их

жизнь" (10; v. 2, pp. 69–70). Его особое внимание привлекает "Поэзия и правда" Гете как "простой, непритязательный и правдивый рассказ о жизни гениального человека, — о том, как зрело его сознание в самые ранние годы, какое впечатление производили на него события и вещи, когда и как снизошло на него религиозное чувство, что думал он о Боге до того, как ему были привиты книжные знания, как шло развитие его души... словом, вся длинная цепь случайностей и приключений, внутренний труд и внешние испытания, — все, из чего складывается человеческая личность" (10; v. 1, p. 142).

В эти же годы Уитмен штудирует теоретические манифесты европейских романтиков, философские труды Шлегеля, Biographia Literaria ("Литературную биографию") Кольриджа, "Защиту поэзии" Шелли. Но особая роль в становлении его эстетики и мировоззрения принадлежит философии американского трансцендентализма. Широко известно признание Уитмена: "Я закипал, закипал, закипал, но до точки кипения дошел благодаря Эмерсону"[15]. Учение Эмерсона о "доверии к себе", раскрепощающем дух и, в конечном счете, преобразующем мир, помогло Уитмену оформить собственные сходные, но смутные прозрения и сделать решающий рывок в творческом становлении. Конкордскому мудрецу он поспешит послать в подарок первое издание "Листьев травы" и получит в ответ письмо, содержащее воодушевляюще высокую оценку книги. В дальнейшем отношения поэта и философа складывались неровно, были скорее "прохладными": Эмерсон не мог принять эпатажности уитменовского стиля и поведения (о них речь ниже), Уитмен, в свою очередь, испытывал потребность отмежеваться от того, кого провозгласил было своим "учителем". Ему мало импонировали эмерсоновский холодноватый интеллектуализм и нараставшая с годами самодовольная догматичность; иным из своих собеседников Уитмен заявлял даже (вопреки очевидности), что вовсе не читал эссе Эмерсона ранее 1856 г. Но под старость, отрешившись от колебаний и полемических крайностей, он признал с благодарностью высокую ценность эмерсоновской мысли как побуждения к творческому поиску и росту: "Эти книги заполняют — и прекрасно заполняют — одну из стадий вашей жизни, вашего духовного развития, и в этой роли несказанно полезны" (10; v. 2, p. 516).

Сходную роль в творческой биографии Уитмена сыграли книги Т.Карлейля, в частности, его идеи о том, что героическая миссия преобразования современного мира под силу именно и только поэту. Вослед Карлейлю молодой Уитмен с пылом неофита декламирует: поэт способен "легко перескакивать... через любые реформы и прожекты, волнующие современность, и следовать напрямик к созданию совершенных мужчин и женщин". Коль

скоро они появятся, говорит он, все реформы, все добрые замыслы будут осуществлены. Без них все реформы, все добрые замыслы, все усилия бесполезны и беспомощны (11; p. 38). "Во всех великих бунтарях, обновителях мира... мы обнаруживаем художническое вдохновение в его наивысшем взлете" (11; p. 59).

Летом 1852 г. 33-летний Уолтер Уитмен, небезызвестный политический оратор и газетный полемист, закаленный в журнальных битвах редактор, свой человек в кругах нью-йоркской артистической богемы (в 1848 г. он позирует для дагерротипа в образе нью-йоркского денди — в модном котелке, с бутоньеркой, тросточкой и ироническим прищуром), резко меняет образ жизни, а заодно и стиль поведения, одежды и т.д. Неожиданно для многих он превращается в плотника: по отцовскому образцу и примеру строит и продает дома, не особенно, впрочем, себя утруждая. Очевидно, что смена профессии для него — жест символический. Отныне он не примелькавшееся по Нью-Йорку лицо, а капля в океане нации — он освободился от готовых, трафаретных форм, чтобы создавать новые. На страницах записных книжек Уитмена конца 40-х — начала 50-х годов кристаллизуются пока еще далекие от реализации замыслы. Произаические и поэтические наброски соседствуют с зарисовками уличных сцен, лиц, памятками о деловых свиданиях, чьими-то адресами и фамилиями, историческими датами и научными фактами. Уитмена интересуют древние цивилизации, мифы и религии, он часто бывает в нью-йоркском Египетском музее, много, хотя и беспорядочно, читает по истории и этнографии, усваивая оформившийся в романтическую эпоху взгляд на развитие человечества как на единый в своем многообразии поток, движущийся из тьмы веков к современности и дальше в будущее. В это же время он знакомится с лекциями и популярными книгами по астрономии, знакомится с геологией и новейшими теориями развития Земли. Все это — книги, беседы с учеными и неучеными людьми, случайно подобранные факты и высказывания — будут впоследствии названо "перегноем", из которого прорастет его книга.

Жадный интерес к современности как к пестрой культурной оболочке (по Карлейлю, "одежде") человека, формующей его облик и способ мышления, сопровождал Уитмена всю жизнь. Другое, столь же последовательно исповедуемое им убеждение состояло в том, что "человек всегда сильнее обстоятельств, его натура как бы защищена от них магическим кругом, в который материальные силы проникнуть не властны" (10; v. 1, p. 196). Утверждая свою принципиальную "взаимопроницаемость" с современной жизнью и культурой, уитменовское "я" превыше всего дорожит способностью в иные моменты встать выше них, созер-

цать кипучую суету отстраненно, в свете Закона, служащего человеку "незримой опорой", как в "Песне о себе":

> Вдали от этой суеты и маеты стоит то, что есть Я,
> Стоит, никогда не скучая, благодушное, участливое, праздное, целостное,
> Стоит и смотрит вниз, стоит прямо или опирается согнутой в локте рукой на некую незримую опору...*

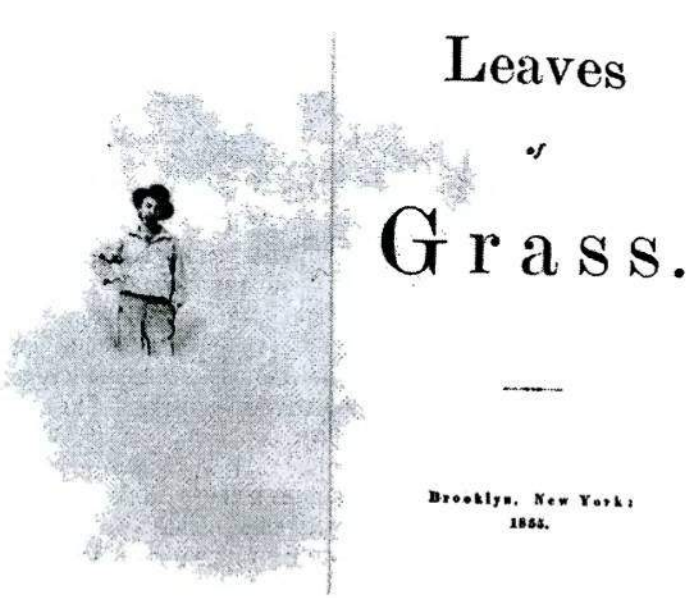
Почти на всем протяжении творческого пути поэта сопровождали равнодушие публики (во всяком случае, широкой, демократической публики — той самой, к которой он взывал и отчаянно пробивался) и отчужденное нежелание понять со стороны критики, поддерживали же — собственная неуступчивость и упрямое доверие к себе. В конце жизни книга, состоявшаяся, но принципиально незаконченная, все более ощущается им как источник сил и опора. Нам предстоит теперь рассмотреть историю становления шедевра, охватывающую три с лишним десятилетия, драматичную, неровную, ничуть не напоминающую планомерное возведение собственного мавзолея. Первое (1855) и третье (1860) издания "Листьев травы", на взгляд многих критиков и читателей, превосходят обаянием и цельностью окончательную, так называемую "предсмертную" версию 1891 г. Уитмен не только строил — бывало, и разрушал, иной раз замыслы рушились сами, или бессильно опускались руки. Ощущение полифонической, жизнерадостной гармонии, которое остается преобладающей тональностью книги, было не просто счастливым свойством натуры Уитмена, но результатом пожизненного упорного сопротивления социальной и нравственной энтропии.

"Как Адам на рассвете": "Листья травы", 1855

"Листья травы" впервые увидели свет в Нью-Йорке 4 июля 1855 г. В производстве этого, как и большинства последующих изданий, Уитмен участвовал самым непосредственным образом, на всех этапах, от выбора формата и шрифта до типографского набора, осуществляемого подчас собственноручно, и забот по распространению. О количестве проданных экземпляров (известно, что всего отпечатано было около восьмисот) Уитмен впоследствии высказывался весьма противоречиво, но, вероятнее всего, оно исчислялось десятками. Критика странное сочинение заметила, однако ни восторга, ни понимания не выказала (из 26 отзывов

---

* Здесь и далее "Песня о себе" цитируется в переводе К.Чуковского.



Титульный лист и фронтиспис первого издания "Листьев травы", 1855 г.

в прессе 12 были в основном положительными, 5 смешанными и 6 резко отрицательными).

В чем же состояла странность уитменовской "самодельной" книжки? Тоненькая (95 страниц), она форматом напоминала скорее не стандартный поэтический сборник, а альбом, уместный на столике в гостиной. Обложка — на темно-зеленом переплете тисненые золотом буквы названия, витиеватые, с элементами растительного (побеги и корешки) орнамента — отличалась некоторой изысканностью. Но имени автора, вопреки традиции, на титульном листе не значилось — эта особенность, впрочем, отличала и ряд последующих изданий "Листьев" и самим Уитменом объяснялась так: "Поставить там имя было бы святотатством, все равно, что подписаться под вселенной. Смешно думать, будто Листья Травы принадлежат кому-то одному — я был, самое большее, рупором... Я люблю ощущение всеобщего партнерства — "Листья" следовало бы считать не только моим произведением, но — любого желающего" (3; v. 2, p. 78). Вместо имени и фамилии на титульном листе красовался портрет — одна из первых попыток Уитмена смоделировать образ "демократического барда" (известно, что Уитмен контролировал работу гравера, трудившегося над

дагерротипом, для которого позировал годом раньше). Обращает на себя внимание вызывающая и в этом смысле "стратегическая" небрежность, внеэтикетность позы и одежды: поэт стоит подбоченясь, рука у пояса, другая — небрежно сунута в карман; широкополая шляпа сдвинута набекрень, ворот рубахи распахнут, ни сюртука, ни жилета, ни шейного платка — с точки зрения норм светского приличия он все равно что голый. Этот осознанно эпатирующий эффект будет воспроизведен поэтически в начале первой и самой обширной из 12 поэм, еще пока безымянной "Песни о себе"("Song of Myself"): "Я пойду на лесистый берег, я разденусь и стану голым". Имя автора упоминалось в книге дважды, соответственно, в двух разных контекстах и вариантах: на обороте титульного листа значился Уолтер Уитмен, владелец авторских прав, на 29 странице читатель натыкался на знаменитую строку, как бы брошенную небрежно визитную карточку: "Уолт Уитмен, американец, плоть от плоти толпы, космос" (Walt Whitman, an American, one of the roughs, a cosmos*). Поэмы не имели ни названий, ни рифм, ни размера, ни деления на строфы, ни даже привычной пунктуации: в сущности, содержание книги нетрудно было представить как одно огромное и притом вызывающе бесформенное (объемлющее собою даже и прозаическое предисловие) стихотворение.

Причудливый вид книги усиливал впечатление дерзкой безвкусицы, производимое ее содержанием: туманности трансцендентальной философии, съязвил один из ранних рецензентов, перемешались здесь с жаргоном и замашками нью-йоркского пожарника. Космизм поэтического восприятия привлек и заинтриговал нью-йоркских и бостонских интеллектуалов: Р.У.Эмерсона, Б.Олкотта, Г.Д.Торо, читателей же с более традиционным вкусом в разной степени обескуражил, оттолкнул, а то и оскорбил (известно, что Дж.Г.Уиттьер, не сдержав возмущения, швырнул книгу в камин). Настойчивые претензии новоявленного "барда", позволившего себе то ли проигнорировать, то ли презреть общепринятые правила стихотворства, на роль учителя мудрости побуждали задаться вопросом: чему он, собственно, желает учить?

Попытки современников и позднейших уитменоведов описать мировоззрение Уитмена в категориях философских и эстетиче-

---

* Слово "космос", охотно употребляемое Уитменом, имеет источником скорее всего объемистый труд Александра фон Гумбольдта (английский перевод книги — 1851 г.), в ряде случаев Уитмен сохраняет даже немецкое написание (Kosmos). Это, с одной стороны, "гармонически упорядоченное целое" природного мира, с другой — "человек, чье сознание... объемлет все, всю известную вселенную".



Фронтиспис первого издания "Листьев травы" — клише с дагерротипа Г.Харрисона (июль 1854 г.).

ских направлений его времени, сформулировать сколько-нибудь внятно его кредо, исходя из спектра влиятельных в девятнадцатом столетии философских систем и учений, лишь множили недоумение. Он явно наследовал романтизму, но целый ряд свойств его мироощущения и поэтики позволяют охарактеризовать его как реалиста (с резко выраженной, к тому же, натуралистической доминантой). Однако и символисты конца века (французы и русские) с готовностью опознают в нем "своего". Что касается философских "измов", то в поэмах Уитмена при желании можно найти — в них и находили с успехом — следы платонизма, неоплатонизма, трансцендентализма, пантеизма (или панпсихизма), мистицизма, гегельянства, дарвинизма, витализма и т.д. Подобного рода "окрошку" можно извинить разве что некомпетентностью и недисциплинированностью мысли автора, который, впрочем, и сам ведь признавался запросто:

По-твоему, я противоречу себе?
Ну что же, значит, я противоречу себе.

"Песня о себе"

В контексте творчества Уитмена последнее звучит не как смиренное признание, а как вызов, брошенный современной мысли, загипнотизированной авторитетом рационалистической логики. Он был убежден, что "истинный" поэт призван быть не учеником, а учителем философов (master among philosophs): благодаря мощному дару художнической интуиции он как никто способен осуществлять радикальные прорывы в области духа. Такого поэта Уитмен выделяет среди многочисленных "певцов", способных лишь более или менее талантливо повторять, воспроизводить, развивать чужие открытия:

Певцам творить не дано, творец только Поэт.
Певцы желанны, понятны, они приходят достаточно часто, но редкостны место и день, когда приходит создатель стихотворений, Поэт, Отвечатель.

Поэт — не копиист, а зачинатель истин, законодатель красоты; он в то же время ничего не выдумывает, не фантазирует, а зорко провидит природу реального.

Свои перлы поэт "подбирает", а потом "щедро раздает", разбрасывает, рассеивает: "Я развею себя между всеми, кого повстречаю в пути". Таким образом он возвращает людям сверхценное, но в силу привычной близости не замечаемое, не осознаваемое как ценность. Называя поэта "Отвечателем" (the Answerer), Уитмен уточняет: суть не в том, что тот знает ответы на вопросы, являет собою сосуд истины, — скорее, он служит "проводником", указывает любому и всякому способ ее (истины) обретения. Поэзия выступает ключом к (потенциальному) самопреобразованию

каждого читателя в Поэта, жанры творчества которого разнообразны, как сама жизнь:

> Слова истинных стихотворений дают тебе больше, чем
> стихотворения.
> Они дают возможность творить для себя стихи, религию,
> дипломатию, войну, мир, привычки, историю, опыты,
> повседневность и все остальное на свете...

Одним из великих "Слов" современности Уитмен считал науку, к открытиям которой всю жизнь питал жадный интерес. Мог ли не поражать воображение художника мир, вдруг на глазах пришедший в движение, расширившийся взрывообразно в пространстве (трудами астрономов) и во времени (усилиями геологов, палеонтологов, археологов). Оригинальность художественного ви́дения Уитмена обусловлена не столько его восприимчивостью к картине мира, создаваемой современной наукой (в этом он среди своих собратьев-современников отнюдь не исключение), сколько радикализмом выводов, воплотившихся в существенно новой концепции личности. Поэт по-братски протягивает руку естествоиспытателям: "Джентльмены! Вам первый поклон и почет!..." Но притом сознает свою особую предназначенность, которая не исчерпывается ни фактологией ученых, ни перепевами "певцов":

> Ваши факты полезны, но жилье мое выше и дальше.
> Они лишь ступени к жилью моему, по ним я взбираюсь туда...

Уитменовского человека вселенная радостно ошеломляет (но не пугает) широтой, новизной, богатством, материальной наполненностью, а главное — абсолютным отсутствием границ: все двери в ней распахнуты, все меры относительны, нет единого, "узаконенного" масштаба:

> У моего солнца есть солнце, и мое солнце покорно колесит
> вкруг него,
> А то со своими соратниками примыкает к высшему кругу,
> А за ними еще более великие, перед которыми величайшие
> становятся точками.

Нет в мире единого центра: мельчайший атом может быть представлен как ось ("hub"), несущая полноту ответственности за вращение мира-колеса ("wheel'd universe" — центральный образ в поэме "На Бруклинском перевозе"), его эволюционное, поступательное движение.

Мир Уитмена последовательно и принципиально полицентричен и антииерархичен: самое малое в нем равноправно с самым великим, примитивное с изощренным, материальное с духовным:

Все вещи равны между собой: ни одна не больше и не меньше!
То, что заняло свое место и время, таково же, как все остальное.

Определяющая характеристика уитменовского мира — насыщенность, заряженность энергией (слово "energy" фигурирует уже в первой главке "Песни о себе"), то есть силой, вершащей в пространстве и времени процесс метаморфоз, взаимопревращения форм и состояний. "Вечно плодородное движение мира" — это, по Уитмену, и есть жизнь. Простая смежность в пространстве с другим человеком или явлением вызывает своего рода "электрический разряд": "Стою ли я или хожу, все мое тело покрыто быстрыми расторопными щупальцами, / Они схватывают каждый предмет и проводят его сквозь меня, и это не причиняет мне боли". Воспевая "электрическое тело" человека, Уитмен использует метафору необычную и в то же время характерную для культурного контекста середины XIX в. Электричество — сила бесплотная, но мощная, невидимая, но являющая миру чудеса, — вызывало всеобщий интерес. "Электрическим" Уитмен называет совершенное тело, проникнутое духовной энергией, в свободном "энергообмене" видит смысл и идеал социального бытия.

В самом начале "Песни о себе" лирический герой сбрасывает вторую, искусственную оболочку одежды и остается наг, беззащитно открыт миру. Разделяющая их граница (кожа) тонка — через ее посредство происходит непрерывное общение, взаимопереход, взаимообмен, взаимопроникновение.

Пейзаж во второй главке "Песни" описан таким образом, что человеческое дыхание и туман, голос и ветер, струение крови по жилам и воды в реке оказываются неразличимы и неразъединимы, образуют как бы единый круг обращения живительной лимфы-влаги.

Пар моего дыхания,
Эхо, всплески, жужжащие шепоты, любовный корень,
шелковинка, стволы-раскоряки, обвитые лозой,
Мои вдохи и выдохи, биение сердца, прохождение крови
и воздуха через мои легкие,
Запах свежей листвы и сухой листвы, запах морского берега и
темных морских утесов, запах сена в амбаре,
Мой голос, извергающий слова, которые я бросаю навстречу ветрам,
Легкие поцелуи, объятия, касания рук,
Игра света и тени в деревьях, когда колышутся гибкие ветки...

Этот прием характерен для поэзии Уитмена и в той же "Песне о себе" встречается неоднократно. Ощущение человеком собственного тела неуловимо переходит в восприятие им окружающего ландшафта и "обратно": "потные потоки и росы, ...ветры, что сладострастно щекочут мое тело, ...мускулистая ширь полей".

Вообще контакт человека с миром у Уитмена почти всегда изображается как род взаимообмена. Самопознание и самовыражение возможны не иначе как посредством того, что вне нас: мы говорим благодаря воздуху и становимся видимы благодаря свету —

Ты, воздух, без тебя мне ни говорить, ни дышать!
Вы, предметы, творцы моих мыслей, дающие им отчетливый облик!
Ты, свет, что окутал меня и все вещи нежным и ровным дождем...

Последняя метафора для самоощущения уитменовского героя особенно характерна: "я" предстает здесь как почва, увлажняемая извне дождем и в ответ выпускающая из себя свежие побеги. Вещи, природные явления вызывают (call from, provoke), извлекают, выманивают из человека мудрость, которая живет в нем потаенно, неведомо для него самого, во владение которой он может вступить и вступает при посредничестве поэта.

Вся мудрость — в душе, ее нельзя доказать, она сама обнаружит себя...
Есть нечто такое в этом потоке вещей и явлений, что манит ее из души...

Истинное познание осуществляется, в представлении Уитмена, менее всего через мышление и оперирует отнюдь не логическими и словесными формулами — оно предполагает тотальное взаимодействие личности (понимаемой как телесно-духовная целостность) и мира. Очень употребительна и принципиально важна для Уитмена метафора познания как любовного совокупления (познания в библейском смысле). Поэт — любовник ночи, земли, моря, он един со стихиями, един с бытием (см. главы 21—22 "Песни о себе"), и из этого переживания, носящего остро чувственный и вместе с тем мистический характер, рождаются будоражащие, парадоксальные истины, возвещаемые им читателю.

В знаменитой 5 главке "Песни о себе" присутствие души осязаемо, ощутимо телесно:

Ты положила голову мне на бедро и нежно повернулась ко мне,
И распахнула рубаху у меня на груди, и вонзила язык в мое голое сердце,
И дотянулась до моей бороды, и дотянулась до моих ног.

Острота и интенсивность чувственного переживания рождают в герое мистический экстаз, прозрение высшей мудрости:

Тотчас возникли и простерлись вокруг меня покой и мудрость, которые выше нашего земного рассудка,

И я знаю, что божья рука есть обещание моей,
И я знаю, что божий дух есть брат моего,
И что все мужчины, когда бы они ни родились, тоже мои
братья, и женщины — мои сестры и любовницы,
И что основа всего сущего — любовь...

Таково для Уитмена истинное познание: оно всегда эмоционально, радостно, экстатично, всегда — переход границы, преобразование одного качества в другое. Не случайно С.М.Эйзенштейн считал Уолта Уитмена одним из величайших мастеров "патетического строя" в поэзии, который "заставляет нас, вторящих его ходу, переживать моменты свершения и становления" жизненных процессов, и природных, и исторических, и социальных[16]. Любое жизненное явление поэт видит и стремится открыть читателю в двоякой перспективе: в сиюминутном, чувственно осязаемом обличье и в бесконечной изменчивости, в статике действительного и в динамике возможного.

В предисловиях, автокомментариях, анонимных авторецензиях Уитмен последовательно и целенаправленно внушал читателю, *что* в его книге главное: что "Листья травы", собственно, — не книга. "В сущности, это не книга — скорее человек, в чьей груди бьется живое сердце: не листы бумаги перед вами, а шевелящиеся живые губы, чья речь адресована вам". Это "свежий воздух, соленая морская вода, огонь, лес и каменистая почва, острая, полная опасностей, противоречия и вызова" (11; p. 130). Литературное произведение ставится здесь на одну доску с первоэлементами бытия и предполагает, стало быть, реакцию столь же элементарно-стихийную.

Безупречной органичностью должны отличаться, по Уитмену, самоорганизация и самодвижение художественного целого. Вариантов толкования "Песни о себе" (ключевой для раннего, как, впрочем, и всего творчества Уитмена) имеется немало. Текст трудолюбиво перепахан в поисках того, что в нем, по логике вещей, должно быть,— структуры, каркаса, последовательно развиваемой идеи, сквозного сюжета, пусть неочевидного. Поэтический монстр, презревший чуть не все сразу нормы и меры, ужаснул современников бесформенностью; на слабость уитменовской формы сетовали и "новые" критики в XX в. В действительности говорить следовало бы о принципиально нетрадиционном характере этой формы.

"Такая книжечка, как сама жизнь: в комплексе целого необходимое сочетается со случайным, заранее данное с возникающим вновь, что-то не получается, и таким образом возникает нечто похожее на бесконечность, которую нельзя выразить и охватить разумными словами"[17], — сказал Гете в 1829 г. по поводу "Годов странствий Вильгельма Мейстера", но теми же в точности слова-

ми могут быть охарактеризованы и самые оригинальные творения американского романтизма: и "Моби Дик" Мелвилла, и "Уолден" Торо, и, конечно, "Листья травы" Уитмена. Любое из этих произведений обнаруживает склонность разрастаться, ветвиться бесконечно и беззаконно, подобно живому дереву. Сюжетный стержень наиболее крепок и очевиден у Мелвилла, несколько менее — в книге Торо, где "сюжетом" можно считать разве что природный цикл: движение из лета в осень, в зиму и в весну, чему соответствуют метафорически духовная усталость, очищение и новое возрождение. В "Песне о себе" сюжетную линию выделить вообще невозможно. Зато совершенно ясно в движении поэмы ощущается цикличность: "Мы вращаемся все время по кругу и вечно приходим назад". Круги нанизываются один на другой, и центр их воистину "везде", в том смысле, что любая главка поэмы заключает в себе — в миниатюре — всю ее проблематику и может условно рассматриваться как средоточие целого: выражаясь словами самого Уитмена, как "вершина всего достигнутого" и "вместилище всего, чему еще предстоит стать".

В поэме то и дело всплывают вопросы, адресованные "никому" и одновременно каждому читателю лично, "детские" и одновременно вечные: "Быть, существовать в любом обличье — что это такое?" "И что есть разум? и что есть любовь? и что есть жизнь?" "Что такое человек? и что я? и что вы?" Ну и, конечно же: "*Что такое трава?*" "What is the grass?" — спрашивает ребенок, подходя к поэту с охапкой травы. Ответа, лучшего, чем тот, что сам он держит в руках — зеленые, сочные стебли, — нет и быть не может. "Что мог я ответить ребенку? Я знаю не больше его, что такое трава". Поэт тем не менее предлагает потенциально бесконечный ряд метафор, косвенных определений-иносказаний. Трава — это мой личный знак — "флаг" ("флаг моих чувств"), а также знак свыше — знак Бога ("платочек от Бога / Надушенный, нарочно брошенный нам на память") и вместе с тем живой знак — дитя природы ("взращенный младенец зелени"). Трава — это универсальный "иероглиф" (uniform hieroglyphic), несущий в себе неисчерпаемое многообразие значений; или еще иначе — уникально-единичное, толкуемое не иначе, как через совокупность всеобщих взаимосвязей.

Такая трактовка образа резко оригинальна и одновременно — на момент написания уитменовской поэмы — уже традиционна. С гетевской органологией, в частности, с идеей "прафеномена" Уитмен мог познакомиться через Эмерсона, сообщавшего (или напоминавшего) читателю в одном из эссе: "Гете выдвинул плодотворнейшую идею в современной биологии, — а именно, что лист ...есть единица ботаники и что любая часть растения есть все тот же лист, трансформированный к условиям, наконец, что имея



Джордж Иннес. "Ранняя осень в Монклере". 1891 г.

в виду разнообразие условий, лист может преобразиться в любой другой орган и любой другой орган — в лист"[18]. "Каждый лист, — рассуждает уже сам Эмерсон, — представитель мира" (18; v. 1, p. 203). В оригинале, кстати говоря, употреблено слово "exponent", означающее также знак, выразитель, толкователь, например, музыкального произведения.

Близкую тему развивает и Торо в "Уолдене". В главе "Весна" герой наблюдает причудливый, как будто растительный узор, оставленный струями воды, сбегавшими по песчаной железнодорожной насыпи в оттепель: "Я чувствую, что приблизился к жизненным органам земли, ...уже в песках мы находим зачатки жизненных форм. Неудивительно, что земля выражает себя листьями снаружи, раз их опыт заключен у нее внутри. Атомы уже знают его и носят в себе. Древесный лист видит здесь свой прототип". Лист и здесь выступает универсальным иероглифом, представителем всего живущего: "Все дерево, в сущности, — единый лист, а реки — это прожилки на листьях еще больших размеров; лежащая между ними суша — это мякоть листьев, а города — яички, отложенные на листьях насекомыми ... Создатель нашей земли взял патент только на лист. Какой Шампольон расшифрует нам этот иероглиф, чтобы мы могли наконец перевернуть в нашей жизни новый лист?"[19].

Трава и для Уитмена — зримый, осязаемый и в то же время бесконечно загадочный знак бытия, в смысл которого человек вечно стремится проникнуть и никогда не проникнет до конца. Более естественным для английского языка словосочетаниям "blades of grass" или "spears of grass" (основанным на зрительной аналогии) поэт предпочитает причудливое "leaves of grass". Некоторая насильственность выражения (впрочем, как подчеркивал сам Уитмен, в научном, ботаническом отношении вполне точного) "остраняет" объект, переносит акцент с внешнего облика на происходящий внутри процесс (рост), то есть заставляет всматриваться в невидимое, вслушиваться в неслышимое, но действующее неустанно.

Цветок, росток и семя, спящее в земле, — это все не разные явления, а одно, движущееся, сущность которого есть не субстанция, а потенция. Она не поддается познанию посредством разъятия, анализа, анатомирования, но обнаруживает себя в акте превращения одной формы в другую. Рассуждая "о смысле познания" полвека спустя, А.Белый предложит очень "уитменовскую" образную формулу: "ученье о статической истине уподобляемо отношению к зерну: зерно истины, данное как понятие, преждевременно употребляется нами: если бы мы посадили его, то оно проросло бы ростком многозернистого колоса; зерна колоса проросли бы пучком; от пучка всколосилось бы поле; бескорыстное отношение к истине множит круг ее жизни; определение ее не в зерне, а во множестве зерен"[20].

Заветная идея Уитмена, в сущности, сводится к следующему: чтобы "перевернуть в своей жизни новый лист", человек и человечество должны высвободить из оков условностей ту творческую энергию жизни, символом которой выступает лист травы. "Прорастание" (Sprouting), по Уитмену, — основной закон жизни вообще, в том числе и познания, и художественного творчества. Образ не схватывает, не ограничивает, не заключает в себе смысл, а дает стимул для его становления.

Еще раз возвращаясь к проблеме композиции "Песни о себе", повторим: движение уитменовской поэмы не линейно, а циклично и в силу этого ритмично. Образцом ритмического совершенства Уитмен считал мерный, вольный накат волны прибоя. "Я сохраню ритм, но не внешний, размеренный: короткий слог, длинный слог, короткий слог, длинный слог, похожий на походку хромого калеки. Морские волны не набегают на берег точно по минутам, и ветер не раскачивает верхушки сосен с судорожной регулярностью, но и в шуме волн, и в дыхании ветра есть свой прекрасный ритм"[21]. Этот композиционный принцип действует не только в пределах строфы, но и в масштабе всей поэмы: перечислительный "каталог", обнимающий порою несколько страниц,

сменяется обобщающей патетической декларацией, после чего на читателя вновь обрушивается пестрое множество лиц, сцен, чувственных впечатлений — и вновь мы выныриваем к емкой афористической формуле. Однако и тут нет остановки, точки, успокоения: на смену откатившейся волне движется новая.[11] Опять и опять идея растворяется в образе или потоке образов, а из него (из них) рождается новая идея: то и другое — мысль, подвижная, текучая, подобная воде и, подобно воде, непрестанно меняющая "состояние". Она то воспаряет в эфир абстракции, то выпадает летним ливнем живых подробностей. Не приходится удивляться тому, что из четырех первоэлементов-первослов природы, любимый у Уитмена — Вода. В ней поэту видится ближайший образный аналог одухотворенной материи. Известный французский исследователь творчества поэта Р.Асселино назвал "Листья травы" "апофеозом воды"[22].

Строго говоря, поэтический "каталог" не был открытием Уитмена. Этот стилистический прием нередко использовали (среди его современников) трансценденталисты. Самый заурядный предмет или факт, согласно Эмерсону, в потенции — "представитель мира". Поэт актуализирует эту потенцию, "растворяя" факты, выявляя их представительную сущность, прозревая сквозь конкретный образ универсальную идею. Черновики Уитмена свидетельствуют о том, что его работа над "каталогом" также начиналась с "идеи", которая затем обрастала плотью образов. Вот, к примеру, ранний набросок: "Одна великая, всеохватная Поэма о Веществах... собрание всевозможных веществ, имен, очертаний, образов, предметов (слов твердых, как железо, дерево, камень, кирпич, стекло и т.д.) — все в отношении к главной центральной идее, но свободно, текуче, за каждым читателем оставляя возможность самому сотворить для себя конечный результат поэмы"[23].

Под "конечным результатом" Уитмен разумеет ощущение космической широты и радости бытия, сознание власти над вещным миром. Так, длиннейшее перечисление ремесел, инструментов, предметов труда в "Песне разных профессий" (также входившей в число 12 поэм первого издания), подобно лестнице, выводит-поднимает к мысли о безграничной творческой способности человека] "Ты и твоя душа объемлет все вещи". Впрочем, осилить такую лестницу расположен не всякий читатель. В качестве свидетельства можно привести раздраженное замечание Г.Д.Торо (который в целом сочувственно отнесся к поэтическому эксперименту Уитмена): "Своей духовной щедростью, широтой обобщений он приводит меня в возвышенное настроение, заставляет поверить в чудеса, будто поднимает на высокий холм посреди равнины, возбуждает мой дух и тут же... нагружает тысячей кирпичей"[24].

Каталоги рассчитаны на быстрое чтение — нам предлагается на миг почувствовать себя счастливой молодой матерью, которая держит на руках первенца, или прыщавой пьяной проституткой, бредущей одиноко по улице, или юношей, мечтающим под шелест дождя, или старым печатником, склонившимся подслеповато над рукописью... В отсутствие со стороны читателя сотворческого усилия "каталог" — только эксцентрический формальный прием, вопиюще архаичный, напоминающий перечисление кораблей в поэме Гомера. Мы пробегаем строку за строкой в требовательном и тщетном ожидании логического обобщения — и чувствуем себя обескураженными, поскольку таковое отсутствует. Но это не автор нас "обманул", — это мы обманули себя, а заодно и его, автора, ожидания. Либо мы заключаем с поэтом "пакт" на нелегких условиях творческого сопереживания, им предлагаемых, и честно со своей стороны эти условия выдерживаем, либо поэзия перестает для нас существовать, и мы вольны раздраженно пожать плечами и отложить книгу в сторону.

Лирический герой "Песни о себе" наделен не только именем собственным, но даже собственным именем автора. Уитмен, безусловно, превзошел Уильяма Вордсворта, опасавшегося, что до него (в "Прелюдии") ни один поэт не говорил так много о себе. Только о себе ли говорит Уитмен? Странным образом "я" в поэме не имеет ни лица, ни жизненной истории, ни сколько-нибудь четкого психологического или даже физического контура: это некто, не умещающийся в привычной человеку системе координат между рождением и смертью, подошвами и шляпой ("Я умираю вместе с умирающими и рождаюсь вместе с только что обмытым младенцем, я весь не вмещаюсь между башмаками и шляпой"), некто, готовый в любой момент перевоплотиться в любое существо, явление или вещь. Способность к сопереживанию, даже более — неспособность уклониться от сопереживания ("Я готов подавить в себе все, что угодно, только не свою многоликость") — определяющее его качество. Соответственно, "Симпатия" (Sympathy) — основа его отношения к миру. "Симпатия", о которой идет речь, не сводится к сентиментальному сочувствию, а предполагает тотальное отождествление себя с Другим, растворение в нем:

> У раненого я не пытаю о ране, я сам становлюсь тогда раненым.

Благодаря "симпатии" поэт — одновременно собственник и собственность окружающего его мира. Он — измученный "загнанный раб, весь в поту, изнемогший от бега", и пожарник, умирающий под рухнувшей стеной, и старик-артиллерист, вспоминающий былые сражения, охотник и шкипер, счастливый любовник и рыдающая вдова — кого только нет в огромном катало-

ге-перечне, охватывающем несколько центральных глав в "Песне о себе":

...И все они льются в меня, и я вливаюсь в них,
И все они — я.
Из них изо всех и из каждого я тку эту песнь о себе.

Величавая авторитарность этой и подобных ей деклараций (ср. также: "Я не спрашиваю, кто ты, это для меня все равно, / Ведь ты ничто, и у тебя нет ничего, пока ты не станешь тем, что я вложу в тебя") уравновешивается и компенсируется бесконечной пластичностью "я", вслед за которым у Уитмена всегда как бы подразумевается знак равенства: с радостной безоглядностью оно перетекает в любую форму. Перечитав внимательно начало вышеупомянутого каталога в "Песне о себе" (гл. 8), мы убедимся, что поэт не просто созерцает разные "объекты" (спящего младенца, влюбленную парочку, простертого на полу самоубийцу и т.д.), — но смотрит каждый раз по-разному, его "я" каждый раз иное.

Младенец спит в колыбели,
Я поднимаю кисею, и долго гляжу на него и тихо-тихо отгоняю мух.
Юнец и румяная девушка свернули с дороги и взбираются на покрытую кустарником гору,
Я зорко слежу за ними с вершины.

Самоубийца раскинулся в спальне на окровавленном полу,
Я внимательно рассматриваю труп с обрызганными кровью волосами и отмечаю, куда упал пистолет.

Мирному сну младенца соответствует — со стороны лирического героя — безмятежное "глядение" (I...look) в сочетании с молчаливым, бережным, защитительным жестом. В сладкую и стыдную тайну юных любовников проникает острый, всеведущий, пронзительный взгляд (I peeringly view). На труп самоубийцы устремлен взор холодный, трезво оценивающий (I witness... I note). Лирическое "я" у Уитмена не субстанциально, а функционально: основная его функция — быть всеобщим чувствилищем мира.

Среди множества жизненных форм человек в поэзии Уитмена не теряет собственной способности к самоизменению, а снова и снова себя находит. В этом можно увидеть реализацию эмерсоновского принципа "доверия к себе": в одноименном эссе Эмерсон приводит в пример "крепкого парня из Нью-Гэмпшира, ... который перепробовал все ремесла" и "знай себе пашет, сеет и продает, устраивает у себя в деревне школу, сам читает проповеди, издает газету, пробивает себе путь в конгресс, покупает земельный участок для будущего поселка и, сколько бы ни швыряла его судьба, падает, как кот, всегда на лапы... У него не один-единственный шанс, а сотни возможностей" (19; с. 152).

Становлению такого типа самосознания способствовал не только, может быть, даже не столько романтический "гениоцентризм", сколько специфический американский опыт. Приезжающий в Новый Свет свое старое "я" оставлял за океаном, получая взамен возможность начать жизнь сызнова, с нуля и даже не раз. Неопределенность, подвижность, изменчивость существования не пугали, а вдохновляли: горечь от утраты себя-привычного вытеснялась радостным волнением от встречи с собою-неожиданным. Американский герой поэтому не страшится бездомности, выбирая жизнь "на дороге", пафос которой — открытость новому опыту и новым возможностям.

С кажущейся легкостью (на самом деле — в полном сознании ответственности предпринимаемого им радикального шага) Уитмен отменяет священную для западной цивилизации Нового времени границу между частным и общественным, приватным и публичным. В 11-ой главке "Песни о себе" герой проникает внутрь дома и внутрь сознания богатой одинокой женщины, которая из зашторенного окна подглядывает тайно за купанием юношей. Тоскливое одинокое стояние у окна и исполненная чувственного восторга сцена морского купания даны в настоящем времени. Женщина как бы одновременно "здесь" и "там": "Вы плещетесь в воде вместе с ними, хоть стоите у окна неподвижно". И лирический герой тоже, вместе с нею, "здесь" и "там", в пространстве сопереживания, со-общения, которое ширится с каждым новым поэтическим эпизодом "Песни". Именно неожиданное, непредсказуемое сочетание интимности и публичности (а не только поименованные физиологические подробности) делало уитменовские стихи, посвященные любовной страсти, "невозможными" в глазах современников.

На протяжении всей поэмы читатель остается неотлучно спутником, собеседником, "возлюбленным товарищем" лирического героя, последний же ведет себя исключительно активно. Он неотступен, настойчив, даже бесцеремонен — спрашивает и просит, зовет, приглашает, велит, поддразнивает, обещает, даже навязывает: "От моих подарков отказаться нельзя, я даю их насильно, у меня большие запасы, с избытком". Уитменовское "ты" так же вездесуще, как его "я", и столь же нетрадиционно для европейской поэзии. Это не конкретное лицо или представитель общности людей, взаимосвязь которых с лирическим персонажем обусловлена ситуацией. Местоимение второго лица ("You") употребляется у Уитмена таким образом, что, как правило, невозможно определить, подразумевается единственное или множественное число ("ты" или "вы"). Соответственно, неопределенностью отличается "регистр" общения: в любой момент интимный, доверительный разговор наедине может преобразоваться в публичную

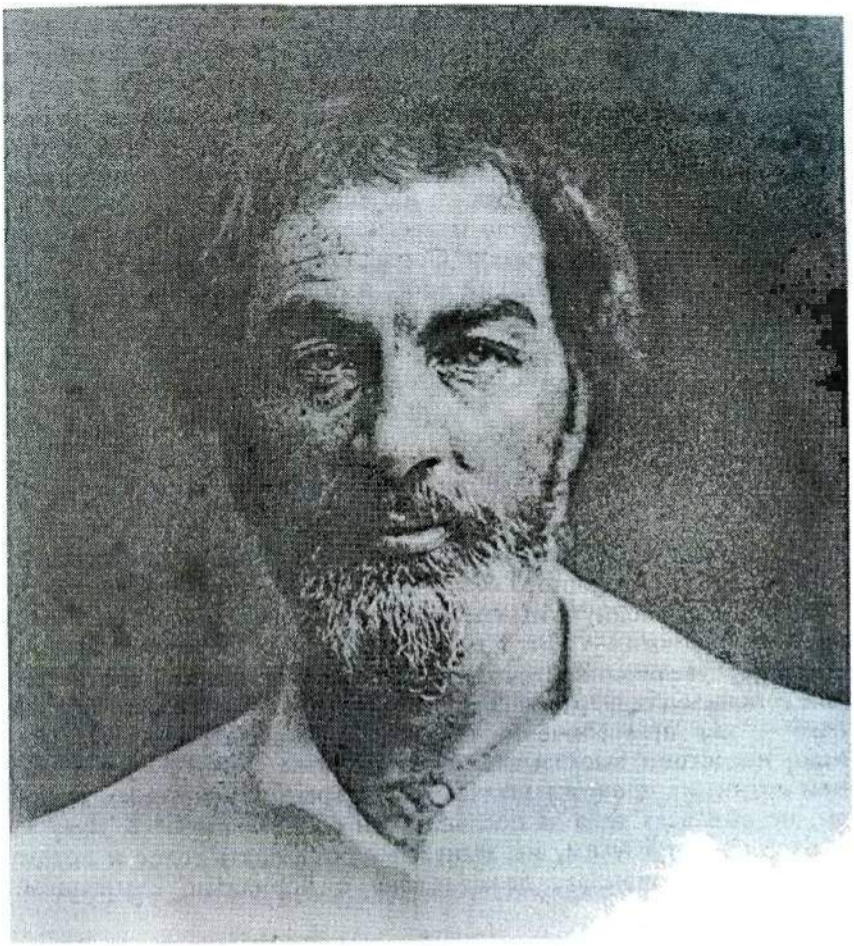
речь и наоборот. Последнее часто теряется в переводе. Возьмем для примера начало "Песни о себе": "...И что я принимаю, то примете вы, / Ибо каждый атом, принадлежащий мне, принадлежит и вам" (в данном случае переводчик вынужденно снял стратегическую неопределенность звучания строк, сообщив им интонацию ораторской речи).

Истинная поэзия, по убеждению Уитмена, "ставит лицом к лицу с глубинными смыслами явлений природы и состязается с ними" (21; p. 367). В роли такого "явления" пред-стоит читателю "Песни о себе" лирическое "я" поэта. Его трудно себе представить, его внешнему облику невозможно подражать (слишком он аморфен и изменчив), — подражать можно только и именно его творческим потенциям. С другой стороны, и герою-поэту как бы не важно, кто и каков его читатель: "Я не спрашиваю, кто ты". Важнее — что с ним (с ними обоими) происходит или может произойти в процессе общения: сквозь суету быта, условности, кажимости проявляется, становясь обоюдно зримым, "великое качество истины в человеке".

> И тело твое, и душа отныне встают предо мною,
> Ты предо мною стоишь в стороне от работы, от купли-продажи,
> от фермы твоей и от лавки, от того, что ты ешь, что ты пьешь,
> как ты мучаешься и как умираешь.

"Я" и "ты" у Уитмена связаны взаимной потребностью в раскрепощении и росте. Это, кстати, хорошо почувствовал Уильям Джеймс, который в лекциях о прагматизме дал следующее толкование уитменовскому стихотворению "Тебе": "Ты" может означать заключающиеся в нас лучшие возможности, взятые в их феноменальном значении... Забудьте низкое в себе самих, будем думать только о высоком, сольем свою жизнь с ним, и тогда — через гнев, несчастья, незнание, скуку проложит себе дорогу то, что мы из себя делаем таким образом, то, что мы собственно представляем в глубочайшей своей сущности"[25]. Поэтому "Песню о себе" с равным, если не с большим основанием можно назвать "Песней о тебе". Смысл поэмы — не самовыражение (здесь как бы даже и некому "самовыражаться"!). Перед нами и не лирическое излияние, которое можно "подслушать", и не повествование, которому можно внимать, а властный императив, обращенный к каждому читателю лично.

"Я... не свершил свой труд, — утверждает поэт, — и не мог бы сделать это в одиночку. Этот труд должен довершить ты, чтобы воистину состоялось то, что несет в себе эта песня"[26]. Или в другом месте: "Я мало занимаюсь обработкой и отделкой или вообще пренебрегаю ими, что объясняется самой природой моего замысла. Читателю предназначена в нем своя часть труда, как мне —



Уолт Уитмен. Фотография 1854 г.

своя. Я стремлюсь не столько высказать и развить какую-либо тему или мысль, сколько ввести читателя в их атмосферу с тем, чтобы в ней он продолжил полет на собственных крыльях" (26; v. 2, p. 481). "И читающий, и пишущий должны исходить из того, что процесс чтения не есть полудрема, но есть упражнение в самом высоком смысле слова, напряженное усилие гимнаста, что читатель должен выполнить свою часть работы, должен быть мобилизован, должен сам или сама создать для себя стихотворение, или доказательство, или историю, или метафизическое рассуждение — получая от текста только намеки, подсказки, первотолчок или общую канву. Качество целостности должно предполагаться не так в книге, как в читателе книги" (26; v. 2, pp. 424–425).

Уитменовский лирический эпос, в отличие от эпоса традиционного, ни о чем не рассказывает, но — побуждает. Если не учитывать этого принципиального обстоятельства, трудно понять и невозможно оценить такую характерную черту уитменовского стиля, как вызывающее, явно неумеренное прославление себя: "Кто ушел дальше всех? Я легко обгоню его. / А кто справедлив? Я самый справедливый человек на земле. / А кто всех счастливее? О, думаю, это я, никто никогда не был счастливее меня...". Нарочитые излишества оправданы "стратегически" — они выступают, как побуждения, буквально при-звания к истине, не вмещающейся в горизонт обыденного сознания и потому шокирующе странной. Вот как сходную мысль развивает Генри Торо: "Мы живем преувеличениями — ...что есть молния, как не преувеличение света? Преувеличенная история — это поэзия, истина, соотнесенная с новым стандартом. Для человека мелкого все, что больше него — уже преувеличение. Тот, кто неспособен к преувеличению, недостоин высказывать истину. Разве любая из известных нам истин, не провозглашалась в свое время с некоторым усилием, не выдавала себя за последнюю и единственную? К тому же обращаясь к тугоухим, мы вынуждены повышать голос и потому кричим по привычке, даже говоря с нормально слышащими людьми"[27].

В любви к "преувеличениям" нетрудно усмотреть не только индивидуальную (для Уитмена или Торо) или общеромантическую, но и национальную американскую специфику. Исполненная оптимизма поднимающаяся нация была склонна характеризовать себя в категориях преувеличенных, как бы прикидывая "на рост". Иностранных наблюдателей в XIX в. поражали легкость и бесцеремонность, с какими американцы даже и в обиходной речи смешивали категории сущего и возможного: старые границы между фактом и пожеланием, изъявительным наклонением и оптативом, настоящим и будущим утратили свою обязательность. Дух "небылицы" (характерного процветавшего в XIX в. фольк-

лорного жанра, отличавшегося обилием фантастических гипербол и тоном богатырской похвальбы) пронизывал собой популярную риторику, витал над лагерями золотоискателей, проповедническими кафедрами и залами Конгресса. В "небылице" откровенно хвастовской вымысел преподносился как доподлинно верная история и воспринимался не как ложь, а как особого рода — пророческой экспрессии исполненная — правда. Такую правду мог исповедовать человек, безусловно верящий в свои творческие силы, в свою способность даже невероятное воплотить в действительность. "Воображение ли, алчность ли склоняла их к безудержному преувеличению, — напишет позже о соотечественниках Генри Адамс, — только их фантазии мало отличались от тех, что приходят в голову изобретателя или первооткрывателя, исполняя их энергии, столь необходимой для достижения успеха"[28].

Американская жизнь в XIX в. и впрямь изобиловала примерами "самоосуществляющихся пророчеств". Десяток хибар посреди голой прерии торопились окрестить себя городом, да еще присвоить несуразно громкое имя — Рим, Александрия, Париж. Но ведь и росли эти поселения, бывало, не по дням, а по часам! Случалось, что заведомая небылица, слух о новейшем Эльдорадо где-то далеко на Западе увлекали туда тысячи, десятки тысяч людей... И что же? Их руками, их трудом город возникал из ничего, отстраивался и богател. Рекламное слово, торопящееся выдать желаемое за действительное, рано превратилось в атрибут американской духовной культуры, в "субъективный фактор", раскрепощавший энергию нации и двигавший материальный прогресс.

Во второй строфе "Песни о себе" поэт обращается к читателю с серией вопросов:

> Ты думал, что тысяча акров — это много? Ты думал,
> что земля — это много?
> Ты так долго учился читать?
> Ты с гордостью думал, что тебе удалось добраться до смысла
> поэм?

С точки зрения "нормальной" человеческой логики любой из этих вопросов предполагает, разумеется, утвердительный ответ: да, действительно, тысяча акров — это немало; да, действительно, читать и писать мы учимся не по волшебству, а способность разбираться в тонкостях искусства исполняет нас гордыни, тайной или явной. Этот предполагаемый ответ поэтом не то чтобы опровергается, но парируется. С лихостью заправского саморекламщика Уитмен призывает читателя: доверься мне, войди за мной в мою поэму — и тебе станет доступен совершенно иной масштаб ценностей:

Побудь этот день и эту ночь со мною, и у тебя будет источник
всех поэм,
Все блага земли и солнца станут твоими...

Со стороны читателя здесь предполагается полнейшая открытость поэтическому воздействию, которое у Уитмена нередко уподобляется гипнотическому. Феномен гипноза или, как говорили в прошлом веке, месмеризации, привлекал внимание разных американских писателей. Одни трактовали его как греховное посягательство на чужую волю и сокровенный внутренний мир (например, Готорн в "Романе о Блайтдейле"), другие — как специфическое средство познания (например, По в "Случае с месье Вольдемаром"). Уитмена интригует целительная, терапевтическая функция гипноза, его способность высвобождать и мобилизовывать скрытые силы личности.

Образ оздоровляющего сна — центральный в поэме "Спящие" ("The Sleepers"), одной из лучших в издании "Листьев" 1855 г.:

Я мысленно брожу всю ночь...
Зорко склоняясь над смеженными веками спящих...
Я стою в темноте, опустив глаза, возле самых болящих
и беспокойных,
Я вожу успокаивающе руками в нескольких дюймах от них,
Беспокойные глубже уходят в кровати, они конвульсивно спят.

(*перев. О.Чухонцева*)

Поэт видит во сне самого себя бодрствующим среди спящих: он подглядывает их грезы ("Мне снятся во сне такие же сны, которые снятся им, / И я сливаюсь со спящими") и одновременно видит их безмятежно покоящимися, сам характерным образом пребывая разом и "внутри", и "снаружи". Жизнеподобные образы из разных снов сюрреалистически перетекают друг в друга. В большинстве это не сладкие видения: как будто нарочно сны-кошмары напоминают о дисгармонии, бессмысленных страданиях, несправедливостях жизни: волны тащат прекрасное тело пловца, чтобы швырнуть его на острые скалы, терпящий бедствие корабль погружается неотвратимо в ледяную пучину... В сновидении отчуждается рутинно-привычное, суетное, страшное, горькое — все, что заполоняет и уродует дневную человеческую жизнь. Блудному сыну и озлобленному мстителю, нелюбимому влюбленному и интригану-дельцу — всем равно сон несет облегчение, освобождение, восполнение сил. Поэтому в глазах поэта тело спящего человека — не мертвый идол, покинутый летучим духом, а наиболее полное и прекрасное воплощение естества или души, здесь выступающих у Уитмена как синонимы:

Каждый спящий прекрасен...
Все страшное и кровавое позади, и мир во всем...
Душа всегда прекрасна,
Вселенная в нужном порядке, все на своем месте.

Себя поэт мыслит проводником между днем и ночью, между бодрствованием и сном, — он прокладывает "тропу, соединяющую реальность и души людей" (15; p. 716). По функции сама поэма должна быть сродни оздоровляющему сну: доверчивая открытость читателя поэтическому слову и образу вознаградится приобщением к источнику немерянных духовных сил. Иллюстрацией может послужить развитие близкого мотива в "Песне о себе":

Спи, — я и они будем всю ночь на страже,
Ни сомнение, ни хворь пальцем не тронут тебя,
Я обнял тебя, и отныне ты мой,
И, вставши завтра утром, ты увидишь, что все так и есть,
как я говорил тебе.

О "Листьях травы" Уитмен говорил неоднократно как о "языковом эксперименте, попытке дать духу и телу человека новые слова, новые возможности словесного выражения". Он же, с другой стороны, заявлял: "Слова моей книги — ничто" (26; v. 2, pp. 226, 230). Вопреки видимости, между этими двумя заявлениями нет противоречия.

Слово для Уитмена — не условная этикетка, пришпиленная снаружи к предмету или явлению: между ними предполагаются отношения глубинного родства. Потому Уитмен — как "новый Адам" — берется перепроверять слова-означающие в поисках максимального соответствия облику и внутренней сути означаемых. Скажем, название штата "Вайоминг" ему кажется неподходящим: "оно совсем не годится для этого места", а штат Дакота, напротив, назван "правильно" (15; p. 26). Некоторое время поэт носился с идеей подыскать новые — истинно американские — имена для месяцев, дней недели, отдельных людей и мест, изменить название самой страны. Иной раз он близок к совсем уж решительной отмене границ между словом и объектом: "Совершенный поэт заставит слова петь, танцевать, целоваться, любить, как любят мужчина и женщина, рожать детей, рыдать, кровоточить, яриться, драться... делать все, что делают в жизни мужчина или женщина". В самом же человеке, "в великом пользователе слов должны подспудно быть сокрыты все страсти, преступления, ремесла, животные, звезды, Бог, пол, прошлое, ночь, пространство, металлы и тому подобное — потому что все это суть слова, и тот, кто не несет в себе всего этого, лишь тешится с иностранным

языком, беспомощно взывая к словарям и авторитетам" (3; v. 3, p. 742).

Уитмен "по-демократически" распахивает свои поэмы для слов самых разных, в том числе таких, какие ни один современный ему английский словарь не признал бы. У него соседствуют манерные или причудливо искаженные иностранные заимствования и слова специальных жаргонов, от театрального до плотницкого, просторечно-диалектные формы и философские термины, архаизмы и словечки, подслушанные в уличной сутолоке. Разностильные слова сталкиваются, намеренно шокируя читателя контрастом: "Запах моих подмышек ароматнее всякой молитвы"; "Земля!... Скажи, старая карга, что тебе нужно?".

При всем любовном внимании и интересе к слову, первостепенное значение в поэзии Уитмен придавал ритмическому началу (обозначаемому им как drift, lilt, hum, lull). Им объемлется и ему служит слово, его мощною волною оно снимается с мели бумажной страницы и оказывается несомо к читателю. Тема недостаточности "безмузыкального" слова — сквозная в "Листьях" (как мы увидим, она станет ведущей в творчестве Уитмена конца 50—60-х годов).

Дурному говорению, докучному и бесплодному, шелухе болтовни ("Кто вы, сыплющие наизусть вызубренными цитатами, именами и страницами, / Вы, слова не умеющие сказать в простоте?") Уитмен столь же часто противопоставляет жест, поступок, живое присутствие:

> Я и подобные мне убеждаем не метафорами, не стихами, не доводами,
> Мы убеждаем тем, что существуем.
>
> "Песня большой дороги"

Поэтическое слово, чуждое расчета и преднамеренности, в идеале рождается естественно ("Стиль моих поэм — просто-напросто их собственный стиль, новорожденный, с красной еще кожей"[29]) — как плод любовной борьбы "я" и мира. В главах 24—25 "Песни о себе" герой наблюдает восход солнца. Страстная и мощная игра ночных теней и наступающего света, захватившая небо во весь горизонт, словно шлет человеку безмолвный вызов. В ответ в герое-поэте просыпаются дремавшие прежде силы, позволяющие состязаться-общаться на равных с природными стихиями:

> Огромное яркое солнце, как быстро ты убило бы меня,
> Если бы во мне самом не всходило такое же солнце...

Речь, способность к выражению, со своей стороны (изнутри) "провоцирует" героя, побуждает искать слова для сокровенного, невыразимого. Возникает своеобразный диалог поэта с собствен-

ным даром речи: речь ехидничает по поводу немых вопросов, которыми одержим поэт, — поэт со своей стороны, одергивает речь в ее горделивой похвальбе, отказывает ей во всесилии:

> Ну, довольно издеваться надо мною, слишком много придаешь
> ты цены произнесению слов,
> Разве ты не знаешь, о речь, как образуются под тобою бутоны?
> Как они ждут во мраке, как защищает их стужа?

Очевидная странность "Песни о себе" связана с тем, что даже во второй ее половине и даже тем настоятельнее, чем ближе к концу, поэт опять и опять заявляет: я начинаю, я вот-вот начну нечто, к чему все, сказанное до сих пор, — только подступ, прелюдия. То же можно сформулировать иначе: чем ближе к концу песни, тем более поэт готов признать свое поражение: "Ни писание, ни речь не утверждают меня". В последней главе герой и вовсе отрекается от слова, стыдясь собственной "болтовни" перед ястребом, великолепно и немо паряшим в поднебесье: "Пестрый ястреб проносится мимо и упрекает меня, зачем я болтаю и мешкаю". Поэт отказывается от посредничества речи, ее переводческих услуг и — взлетает легкой дымкой, изливается капризным потоком, смешивается с почвой, плодородной и животворной "грязью".

Следующая далее строка ("I bequeath myself to the dirt to grow from the grass I love") может означать: я завещаю себя грязи, чтобы вырасти из любимой мною травы. Двусмысленное построение поэтической фразы призвано "вытряхнуть" наше восприятие из рутины привычных сцеплений. Грязь трудно воспринимать как нечто живое, способное "расти", но Уитмен именно настаивает на отсутствии границ между живым и неживым, одушевленным и неодушевленным. Подлинная жизнь поэтического слова начинается в потемках чужих душ, куда оно, подобно зерну, ляжет, чтобы там набухнуть, проклюнуться и дать росток. Поэтому творческий триумф до странности похож на акт крайнего самоуничижения: поэма — не более, чем "перегной", питательная среда для новых прорастаний. Читателю поэт с торжеством (!) уступает победу в творческом состязании: только превзойдя меня (не следуя просто за мной, не уподобляясь мне), ты воздашь мне честь как своему наставнику:

> Если твоя грудь после учения станет шире моей, ты докажешь,
> что и моя широка.

Прошание поэта с читателем видится началом их подлинной встречи.

"Излишне громкие вещи": "Листья травы", 1856.

С самого начала Уитмен мыслил себя как пророк демократии, чья художественная речь по сути и по форме неотразимо ("как апрельский ливень") общедоступна. Предисловие к своей первой книге он завершил оптимистической фразой: "Доказательство того, что ты поэт, в том, что твоя страна обнимает тебя так же страстно, как обнял ее ты" (15; p. 731). Поскольку американская публика не спешила предоставить таковых доказательств, Уитмен решил помочь себе сам: летом и осенью 1855 г. он размещает в нью-йоркских и бруклинских газетах серию анонимных рецензий на собственную книгу, точнее сказать — на себя самого в функции автора: "Чистейшая американская кровь, — здоров как бык... лицо загорелое, красное, лицо дюжего и мускулистого любовника, умеющего крепко обнять, — лицо человека, которого любят и приветствуют все, особенно подростки, мастеровые, рабочие, — вот каков этот Уолт Уитмен, родоначальник нового литературного поколения" (10; т. 2, pp. 66–67). И тон, и стиль этих статей напоминает скороговорку торговца, расхваливающего товар: не бойтесь довериться этому человеку — он предлагает первосортную мудрость и истину высшего качества! Крупными, сочными мазками Уитмен набрасывает образ "Американского Барда", используя технику "имиджа", распространенную впоследствии в рекламе. С бесцеремонностью, шокировавшей бостонское общество, он позволяет себе использовать в саморекламных целях частное письмо Эмерсона, содержавшее высокую оценку "Листьев", но отнюдь не предназначавшееся для печати. Мало того, что Уитмен публикует это письмо в нью-йоркской газете "Трибюн", он еще и размещает "ударную" фразу ("Я приветствую вас при начале великой карьеры...") на обложке второго издания своей книги, а в приложении — собственное открытое письмо "дорогому другу и учителю" Эмерсону.

Прославляя народ и пытаясь воззвать к демократической "массе", предполагаемо независимой от коррумпированных социальных институтов, Уитмен последовательно ищет пути к тому, чтобы быть услышанным. "Здесь, в Америке, души армий не только обогнали души своих командиров, но и ушли далеко вперед" (26; v. 2, p. 336) — утверждает он в памфлете "18-е выборы президента", написанном в 1856 г., но при жизни не опубликованном. В поисках контакта с "душами армий", то есть с широким читателем, поэт отказывается от шоковых эффектов в оформлении книги. В 1856 г. она принимает форму более привычную — стандартный коммерческий, почти карманный формат (чтобы "Листья", пояснял Уитмен, было удобно брать в дорогу, читать на вольном воздухе), существенно возросший объем (384

страницы). Все поэмы — в их числе 20 новых — получают названия, посредством которых настойчиво, даже навязчиво напоминают читателю о своей (для многих не слишком очевидной) поэтической природе: "Поэма об Уолте Уитмене, американце", "Поэма о дороге" и пр. Традиционное место на обложке занимает имя автора. В приложении — вышеупомянутая "переписка" с Эмерсоном и выдержки из критических отзывов на первое издание. Предисловие проникнуто оптимизмом и выдержано в духе громогласных обещаний. "Вот 32 поэмы, — объявляет Уитмен читателю. — Я буду писать и дальше, пока не напишу сотню, потом несколько сотен, быть может, и тысячу. Путь передо мной ясен. Еще несколько лет, и спрос на книги моих стихов составит не менее 10–12 тысяч, возможно, и более" (15; p. 732). Что это: самореклама или самогипноз? Упования на заклинающую силу риторики характерны для Уитмена в этот период как никогда.

"На Бруклинском перевозе" ("Crossing Brooklyn Ferry") — одна из лучших поэм среди написанных специально для второго издания "Листьев".

Короткое путешествие на пароме из Бруклина в Нью-Йорк и обратно — через Ист-ривер — Уитмен совершал в своей жизни несчетное число раз: в поэме привычное преодоление разделенности двух берегов реки воплощается в поэтический символ. Лицом к лицу созерцают друг друга человек и мир, душа и природа.

> Река, бурлящая подо мной! Тебе смотрю я в лицо!
> Вы, тучи на западе, ты, солнце почти на закате, вам также
> смотрю я в лицо.
>
> (*перев. В.Левика*)

Жизнь течет, как река, которую каждый человек пересекает однажды, от рождения к смерти. Герой поэмы стоит в толпе людей, земляков и современников, — стоит у края парома и движется вместе с ним. Его "я" отдельно, индивидуально, но одновременно — капля в общем потоке, оно — дух, но в равной мере плоть. Телесное, материальное родство ощущается как залог духовного родства, взаимопонимания людей повсюду и во все времена:

> И я возник из водной стихии, из которой возникла вся жизнь,
> И, обретя свое тело, обрел я и личность свою,
> И то, что я существую, познал через тело свое, и то, чем я мог
> бы стать, через тело свое я познал бы.

Поэма "рассказывает" об увиденном и услышанном в течение четверти часа на речной переправе. Зримые, нередко и слышимые образы-впечатления текуче, "как бусинки в ожерелье", сменяют друг друга в пространстве и времени. Пейзаж представлен в сиюминутной неповторимости, напоминая в чем-то импрессионисти-

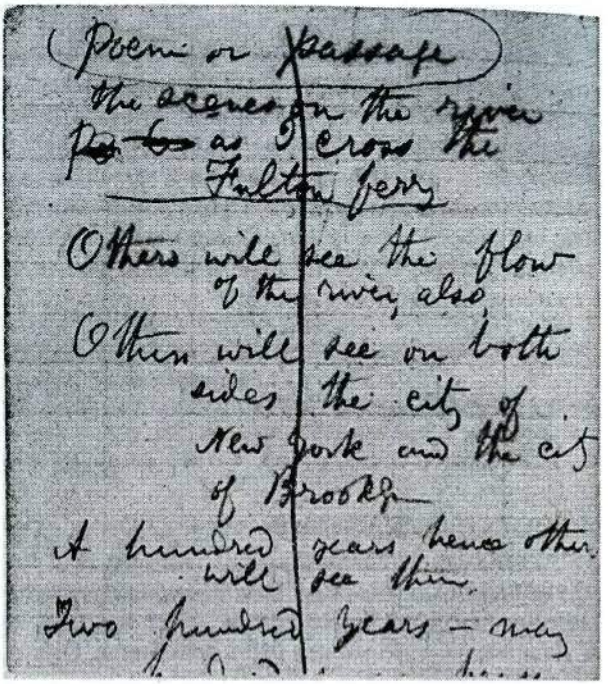
ческое полотно: чайки парят, покачиваясь, над водой, летят клочьями косматые клубы пара, плещется беспокойно волна. Огромный мир, объемлющий со всех сторон человека, живет, дышит, движется вольно, но не хаотично: даже в мельчайших деталях сквозит ритмическая сообразность. Лодки плавно покачиваются, корабли приходят и уходят, прилив чередуется с отливом. Для переезда не случайно выбран переходный час суток (первоначальное название поэмы — "Поэма заката"): на протяжении 20 строк на смену ослепительному дневному сиянию приходит сгущающаяся сумеречная мгла, опять-таки напоминая читателю об извечном ритме природы, круговращении дня и ночи, зимы и лета (в едином потоке образов упоминаются "декабрьские чайки" и двумя строками ниже — жаркое "летнее небо"). Мир организован внутренними ритмами не только во времени, но и в пространстве: небо и вода соединены взаимным отражением: "Я знаю, как небо, по летнему синее, отражается в тихой воде...". Склонившийся над водой человек отражается одновременно в реке и в небе, оказываясь таким образом в центре, "фокусе" мира:

...Как выглядит ореол из лучей, подобных тончайшим
центростремительным спицам, вкруг тени,
упавшей от моей головы на воду, искрящуюся под солнцем...

Образ вращающегося колеса — ключевой в поэме: чайки описывают над рекой "медлительные круги"-колеса, разбрасывая брызги, крутятся колеса парома, "дрожащие в быстром вращенье", из воды на человека смотрит его отраженье в колесе-ореоле. Образ разом и привычен, и космичен. Это символ жизненной эволюции, в непосредственно-чувственной причастности которой Уитмен видит источник трансцендентных прозрений человека и основу единения человечества.

Не правда ли, мы понимаем друг друга?
Что я обещаю без слов — вы разве не приняли молча?
Чему не научит ученье, чего не достигнет и проповедь —
достигнуто нами, не правда ли?

Принятый во френологической практике термин "adhesiveness" — способность к соединению, слиянию, ассоциации — у Уитмена нередко используется как обозначение первостепенно важного принципа, жизненного, творческого, эстетического. Читая его стихи, трудно не подпасть под обаяние метонимического ви́дения жизни: самое далекое ощутимо как близко-смежное, через "мостик" уравнительно-соединительного "и". В мире Уитмена все со всем и каждый со всеми прямо или косвенно соприкасаются. Это мир раскрепощенно дружественного общения, которому не препятствуют разрывы в пространстве и времени: что


Poem of Passage
The scenes on the river
as I cross the
Fulton ferry
Others will see the flow
of the river, also,
Others will see on both
sides the city of
New York and the city
of Brooklyn
A hundred years hence others
will see them,
Two hundred years — my

Фрагмент рукописи стихотворения У.Уитмена "На Бруклинском перевозе".

такое перевоз (Ferry) — или поэзия — как не средство коммуникации?

> Так что же тогда между мной и вами?
> Что стóит разница в десять лет или даже в столетья?
> И что б это ни было, в этом ли дело, когда ни пространство,
> ни время не могут нас разделить?

"Песня большой дороги" ("Song of the Open Road") — "программная" для Уитмена 50-х годов в нескольких отношениях. Мотив вольного странствия, цыгански-бродяжьей свободы широко представлен в европейском романтизме — от Тика до Байрона. Замысел уитменовской поэмы иные исследователи возводят конкретно к пассажу из любимого им романа Жорж Санд "Консуэло": "Что может быть прекраснее дороги!... Это символ деятельной, полной разнообразия жизни... Ни стена, ни частокол не закрывают горизонта, впереди лишь необъятный небесный простор, и насколько хватает глаз, дорога — земля свободы"[30]. Уитменовский человек — не сирота, с необъяснимой жестокостью вышвырнутый из обжитого дома, и не скиталец, потерявший ориен-

тацию, а путешественник, который сам себе судьба ("Иду, куда вздумаю, — сам себе полный хозяин"), сам себе полагает цель ("Эта длинная бурая тропа ведет меня, куда я захочу"), для которого нет недостижимого, поскольку он полон сил и запас их пополняется непрестанно.

По большой дороге жизни человек идет самостоятельно, но не одиноко: даже камни мостовой или утоптанная земля, по которым ступает его нога, — не косная, равнодушная материя, даже они исполнены смысла, несут на себе и в себе некий текст, адресованный каждому прохожему лично:

> Ты, серый булыжник нескончаемых мостовых! вы, перекрестки,
> исшарканные ногами прохожих!
> Много прикосновений вы впитали в себя и втайне передаете
> их мне...
>
> (*перев. К.Чуковского*)

К какой цели устремлен человек-путник? Он идет на встречу с великим Попутчиком, возлюбленным, "Камерадо", Богом: "Мое rendez-vous назначено, сомнения нет, / Бог непременно придет и подождет меня, мы с ним такие друзья". Где и когда, неизвестно, но встреча назначена и не может быть отменена. Она и не единовременна, а происходит и будет происходить снова и снова: отношения человека с миром переживаются как встречи двух становлений. Все идеи и идеалы прошлого и настоящего, все продукты духовного творчества людей, по Уитмену, подлежат проверке опытом дороги:

> Здесь я проверю сейчас все религии и философии,
> Может быть, они хороши в аудиториях, но никуда не годятся
> под широкими тучами, среди природы, у бегущих ручьев.

Жизнь "на дороге" счастливо, как хочется верить Уитмену, соединяет целеустремленность с культом Возможности, сознание индивидуальной автономии и сопричастности общему потоку-шествию, романтическую идею избранничества и демократическую идею всеравенства. Упорно пытаясь соединить "вещи несовместные", но ему одинаково дорогие, поэт позволяет себе откровенный "пережим" в метафоре: об изъезженной и натоптанной большой дороге едва ли можно сказать, что она подчиняется воле идущего, ведет туда, "куда я хочу". Не менее проблематично говорить о "большой дороге" познания, то есть "большой дороге" в неизвестность. В какой-то момент (в 5-й главе поэмы) воображение вообще обгоняет пешую процессию, отталкиваясь от широкой, торной дороги, как от взлетной полосы:

Отныне я провозглашаю себя свободным от мнимых преград и уз,
Иду, куда вздумаю, — сам себе полный хозяин...
Большими глотками и я глотаю пространство,
Запад и восток — мои, север и юг — мои.

В этом головокружительном уже не походе, а полете ряды попутчиков редеют. "Я и подобные мне" охарактеризованы теперь как избранники, герои, первопроходцы, далеко обогнавшие прочих на главной из дорог жизни, по которой души людей шествуют к свободе:

Всякое другое движение вперед есть только прообраз и символ этого шествия человеческих душ по великим дорогам вселенной.

Сходный комплекс трудноразрешимых парадоксов прячется в ключевом образе другой знаменитой поэмы Уитмена, впервые появившейся в издании 1856 г., — "Песни о топоре" ("Song of the Broad-Axe").

Крепок, строен, обнажен!
Недрами земли рожден!
С деревом металл скреплен! Но один и стук и звон!

(*перев. М.Зенкевича*)

В резких, как удары, строках вступления, топор предстает почти живым существом. Металл выношен во чреве земли, дерево для топорища проросло из крохотного семени. Ритмичные, короткие, рифмованные (редкость у Уитмена!) фразы завораживают, как заклинание, выпуская "на волю" пестрый поток образов, сравниваемый тут же со "стаккато на клавишах большого органа". Топор издавна служил оружием и орудием мастеровому и зодчему, крестьянину и солдату, лесорубу, корабельщику, плотнику — несчетным безымянным творцам материальных богатств цивилизации:

Топор взлетает!..
Возникают образы!
Образы фабрик, литейных заводов, арсеналов, рынков,
Образы двухколейных железных дорог,
Образы мостов со шпалами, огромных железных ферм, балок, арок...

Грандиозное перечисление человеческих "рукоделий" не должно затмить главное: строя здания, дороги, мосты и прочее, человек прежде всего творит себя. Описав полный круг, поэма возвращает нас к началу, к обобщению-пророчеству. Выйдя из лона природы, "человек-строитель" упорно и терпеливо возводит мост, чтобы вновь соединиться с ней (природой) посредством Демократии — "нового общества, соразмерного природе". Хотя

нельзя исключить и другого — обескураживающего — результата; усердный строитель сам себе сооружает тюрьму, гигантскую скорлупу из материальных объектов, которая, разрастаясь, удушает его дух. Опасениям такого рода Уитмен в поэме не дает слова, даже откровенно глушит их громогласной декламацией, но это не значит, что он от них вполне свободен, скорее, наоборот. "Было время, — вспомнит он под старость, — когда мне приходилось говорить о себе излишне громкие вещи, чтобы остаться честным в отношении к миру, чтобы сохранить бодрость и здоровье духа в ожидании, когда мир меня нагонит. Так порой человек начинает громко насвистывать, для того лишь, чтоб сохранить присутствие духа"[31].

Одна из самых "громких" уитменовских поэм — "Salut au Monde" (первоначально, в "Листьях" 1856 г. — "Поэма приветствий"). По композиции она поразительно напоминает рассмотренные выше "каталоги" из "Песни о себе": от изобилия и многообразия непосредственных впечатлений поэт тщится подняться к "глобальному" (в данном случае вполне буквально) обобщению, обнять с сердечным приветствием весь земной шар и все человечество, свести к единству их географическое, культурное, историческое многообразие. Земля видится как будто из космического далека — взгляд скользит по пикам гор, морям и континентам. Заодно и сам лирический герой вырастает в великана: "Во мне расширяется широта, удлиняется долгота".

"Что слышишь ты, Уолт Уитмен?" В ответе на вопрос перечисляются испанские кастаньеты и французская песня свободы, хор негров на виргинской плантации и молитва арабского муэдзина... Экзотический каталог грозит перерасти во всемирную "опись" — уже не чувственно-конкретных образов (в "Песне о себе" в сходном каталоге слух поэта улавливал потрескивание дров в очаге, хохот веселой компании рабочих, тревожный крик о пожаре среди ночи, гудок и грохот проносящегося мимо поезда), а предметов абстрактных или просто названий.

"Что видишь ты, Уолт Уитмен?" — "Я вижу чудесный шар, несущийся в пространстве". И опять имена собственные громоздятся друг на друга, — поэт будто ждет, что их множество в сочетании с иностранной звучностью родят в душе соизмеримое вдохновение. Но оно, увы, еле тлеет в географическом каталоге:

Я вижу ясно Гималаи, Тянь-Шань, Алтай, Гаты,
Я вижу гигантские вершины Эльбруса, Казбека, Базар-Дюзи...

(*перев. М.Зенкевича и Н.Банникова*)

Состояния пророческого восторга поэту приходится добиваться, форсировать его, почти вымучивать. Версия творческой самореализации, воплотившаяся в "Листьях" 1855 г., ощущается Уитменом как исчерпанная.

"Когда моя жизнь убывала" — "Листья травы", 1860

Третье издание, запланированное на 1857 г., не состоялось по "техническим" причинам (не нашлось издателя), но это не мешает Уитмену продолжать строить грандиозные планы: "Создание новой Библии. От главной цели — главного труда жизни — ничто не должно отвлечь... Закончить к 1859 г." (15; p. 765). Поэт все еще пребывает во власти первоначального энтузиазма, хотя выдержанные в этом ключе обязательства и заявления приходят во все более вопиющее противоречие с реальностью: первое издание "Листьев" осталось нераскупленным, второе — вовсе незамеченным (а перед глазами — впечатляющий успех "Песни о Гайавате" Лонгфелло: она вышла в ноябре 1855 г., к июню следующего уже было раскуплено 30 тысяч экземпляров). Уитмен возвращается к газетной редакторской работе, одновременно лелея идею стать чем-то вроде странствующего учителя мудрости — самодеятельного лектора, оратора, просветителя и вдохновителя масс.

Упования на непосредственный очный контакт как путь к сердцу публики Уитмен сохранит и в позднейшие годы. "Если бы я обратился непосредственно к народу, — говорил он Х.Траубелу, — читал свои стихи прямо перед толпой, соприкасаясь непосредственно с Томом, Диком и Гарри, вместо того, чтобы дожидаться от критиков верного истолкования, я бы завоевал аудиторию мгновенно" (3; v. 4, p. 392). Это "если бы", разумеется, заведомо нереалистично: устами Уитмена говорит здесь отчаянная — пожизненно неудовлетворенная — нужда художника в понимающем адресате.

Американская жизнь, между тем, характеризуется им все чаще в жестко-критической тональности. На фоне разгула разрушительных сил поэт-искупитель, несущий людям дар гармонии, как никогда нужен, и тем обиднее, что он в этом качестве не узнан, не признан.

Третье издание "Листьев" появилось почти "по плану", в 1860 г., но по настроению и содержанию оказалось совсем не таким, каким виделось поэту из года 1857-го. Вместо благодатного слияния с миром и человечеством — преобладающее ощущение потерянности и одиночества. В издании 1860 г. можно прочесть небольшое стихотворение, которое Уитмен впоследствии исключил из окончательного варианта книги: сквозящие в нем неприкаянность, скорбная растерянность слишком явно противоречили общему пафосу:

Сначала я думал, что знание — все, что мне нужно, о, мне
только б познать истину!
Потом земле своей я решил посвятить себя... жить для нее,
стать ее голосом,

Потом мой взор обратился к героям, древнейшим и нынешним,
я думал, во мне те же силы и мужество, я тоже могу быть героем,
А потом родилась, приняв в себя все, мысль стать творцом песен
Нового Света — я поверил, что песня — мое назначение...

Но однажды, признается поэт далее, все это предстало "пустым и безвкусным" — и "Славные Штаты", и образы героев, даже истина, даже самые "Песни".

О непосредственных причинах кризиса, переживаемого Уитменом в конце 1850-х годов, можно только гадать — документов и личных записей, относящихся к этому периоду, почти не сохранилось. Биографы довольно единодушно связывают кризис с неизвестной нам любовной драмой. Впрочем, если несчастная любовь — в определенной мере случайность, то спровоцированный ею резкий перепад от оптимистической веры к "страшному сомнению во всем" — скорее, закономерность романтического и постромантического мироощущения. В любом случае ясно, что драма носила не узко "бытовой" характер: истоком ее явился не только распад гармонии в отношениях с любимым человеком, но и отсутствие плодотворного контакта с читателем — "возлюбленным", "камерадо", чьего внимания и расположения настойчиво искал герой уитменовских поэм и сам Уитмен в жизни. Певец всеобщей взаимосвязи сам себя чувствовал из нее исторгнутым — этим парадоксом определялась тональность большинства стихов, впервые опубликованных в конце 50-х годов и/или в "Листьях" 1860 г. Издание, выпущенное в свет бостонской фирмой "Тэйер и Элдридж", насчитывало уже 456 страниц и включало 154 стихотворения (из них 124 новых). Впервые Уитмен начинает экспериментировать с расположением и группировкой стихов, стремясь максимально использовать выразительные возможности композиции. Книга теперь открывалась большой вводной поэмой ("Proto-Leaf"), а заканчивалась, как и все последующие издания, прощальным стихотворением "До встречи" ("So Long"). Остальные стихи распределялись по шести циклам, среди которых — как тематически наиболее цельные и оригинальные — следует выделить два: "Дети Адама" ("Enfans d'Adam") и "Аир благовонный" ("Calamus"). Издание разошлось, хотя и не сразу, в количестве четырех или пяти тысяч экземпляров, но рецензентами было встречено довольно сдержанно (впрочем, в газетах мелькали уже пародии на Уитмена — явный знак растущей известности).

Стихи, объединенные в цикл "Дети Адама", стали предметом скандала или конфузливых умолчаний. Приведем лишь одно, исполненное праведного пафоса, суждение тогдашнего критика: "До тех пор пока романы Поль де Кока нетерпимы на столике в светском салоне, а непристойные картинки из числа тех, что городские оборвыши исподтишка продают на пристанях, непредста-

вимы в дамских альбомах или на стенах гостиной, строки из "Детей Адама" останутся грубым и потому нетерпимым оскорблением общественного приличия"[31]. Сравнительно немногочисленные защитники стихов, напротив, нападали на лицемерную псевдомораль современного общества, бессильного оценить чистоту и естественность уитменовской трактовки пола. Буквализм восприятия, обнаруживаемый иными из наиболее рьяных поклонников, обескураживал самого Уитмена. Примером может послужить письмо, полученное им от дамы из Коннектикута: литературные восторги увенчивал призыв к Уолту Уитмену зачать с ней дитя, предпочтительно "на горной вершине, на вольном воздухе и не в похотливом сладострастии, не ради простого удовлетворения плотских желаний, а одушевляясь высокой, чистой, могучей, глубокой, величественной, страстной всеобъемлющей вселенской любовью" (3; v. 4, pp. 312–313). В бессознательной пародии, излившейся из-под пера коннектикутской энтузиастки, преувеличенно воплотились характерные черты уитменовской мифологии. Вот образчик собственных рассуждений поэта из записных книжек начала 50-х годов: "Душа Вселенной есть Мужское начало, полновластное, оплодотворяющее, вдыхающее жизнь, — физическая материя есть начало Женское и Материнское, она ждет, бесплодная и безрадостная, тех приливов жизни, которые сообщает ей мужская энергия, первопричина всего, что не есть Смерть" (11; p. 49). Мужчина и Женщина, как Душа и Тело, Сознание и Природа — символические полюса художественного мира Уитмена, назначение которых состоит в любовном совокуплении, прославлении и продолжении жизни. Не потому ли Уитмен всю жизнь непреклонно отстаивал те "неприличные" пассажи своих поэм, которые даже доброжелателей коробили как излишества? "Если бы я попытался изъять эти фрагменты из общего плана, — объяснял он, — весь мой план рухнул бы" (3; v. 1, p. 3).

В стихах Уитмена мощно и радостно выражаются сексуальные переживания человека: "Я пою возбуждение мышц и слияние тел..." Набор эпитетов, характеризующих идеальную возлюбленную, несообразен с традициями европейской любовной лирики: лицо ее загорело, тело сильно и гибко, она плавает, гребет, скачет верхом, наносит удары, отступает и наступает, она уверена в себе, спокойна и горда. Это — женщина, увиденная не глазами рыцаря или страстного любовника, а глазами пророка:

> И она не одна — в ней плодовитая мать матерей.
> В ней несчетные вечные жизни, несчетные их продолжения
> и радости.
>
> *(перев. М.Зенкевича)*

Характерно, что в нашем столетии предметом повышенного внимания и споров, отчасти скандальных, стал не цикл "Дети Адама", а другой, тоже о любви и тоже появившийся впервые в "Листьях" 1860 г., — "Аир благовонный".

Адам, "в полной мере развитый, совершенный человек", радостно и доверчиво выходит в райский сад природы. Герой "Аира" открывает, что сад отнюдь не равновелик миру: "Я прохожу через сад мира и вскоре выхожу за ворота". За воротами сада "глухими, тайными тропами" бродит он в молчании и печали. "Аир благовонный у нас здесь все хорошо знают, — писал Уитмен своему английскому корреспонденту и поклоннику У.М.Россетти. — Его длинные пахучие листья можно встретить в низинах вблизи водоемов... Листья аира — крупные и крепкие, аромат — свежий, влажный, терпкий; отсюда, по-видимому, и происходит тот тайный символический смысл, которым этот образ наделен в моей книге" (15; p. 112). Среди значений слова "calamus" в вебстеровском словаре (его Уитмен использовал как настольную книгу в 50-е годы и к нему адресовал того же У.М.Россетти) есть еще следующие: перо, писчее или птичье, дудочка. В воображении поэта любовная трава ассоциативно сопряжена с голосом, песней и письмом. Стихи "прорастают", как стебли аира из болотистой, неверной почвы и с непосредственностью, свойственной всему живому, выносят наружу сокрытое — в данном случае, колебания, тайные страхи, неотвязные темные чувствования, которые поэт предпочел бы, пожалуй, не допускать в свои песни:

Моя крепчайшая сила в этих тончайших листах моих,
В них я таю и прячу мысли мои, велю себе скрыть их,
Но даже другие мои стихи не выдают меня так, как они

(*перев. О.Волгиной*)

Аир — не чета простодушной траве: что вскормило и подтолкнуло кверху его темные листья, поэт и сам не может назвать. Во всем — неоднозначность, противоречивость, отсутствие привычной уверенности. Даже к матери-природе, к почве-опоре герой обращается вдруг с неожиданной подозрительностью:

Земля, мое подобие,
Хотя ты выглядишь величественной, гармоничной, округлой,..
У меня есть подозренье, что нечто буйно-жестокое есть в тебе
и рвется наружу.

(*перев. Н.Булгаковой*)

Противоядием сомнениям и страхам служат единственно узы взаимной человеческой привязанности: "...Но эти сомнения исчезают так странно перед лицом моих друзей, моих милых".

Тема любовного товарищества, "возвышенной дружбы" в поэзии Уитмена возникает не случайно. Это один из лейтмотивов романтической культуры, от Шлегеля до Эмерсона, но его звучание и вес в американском контексте совершенно особенны. Без товарищества, братства по оружию и труду немыслимо было существование в суровых условиях "границы". Мужская дружба, свободная от условностей, открытая для новых опытов, авантюр и риска (в отличие от одомашенной, выдрессированной пуританизмом любви женщины), в глазах американского литератора представляла многообещающий материал. Поскольку обсуждение "страсти нежной" в контексте американской культуры прошлого века грозило оказаться заведомо предосудительным или заведомо банальным, идеал человеческой взаимосвязи воплощался в парах иного рода, решительно не "куртуазных": Натти Бампо и Чингачгук у Купера, Измаил и Квикег у Мелвилла, Гек Финн и негр Джим у Твена и т.д. Об этом же настойчиво размышлял Уитмен: "Почему все эти приличия и запреты преграждают женщинам путь в смелую, действительную жизнь, не позволяют в полной мере делить ее с мужчинами? При нынешних обстоятельствах любовь и дружба женщины, жены, как бы ни была она велика и сладостна, не удовлетворяет и не может удовлетворить высокой потребности мужской души в любви и дружбе... Быть может, дело в том, что любви для роста нужен свежий воздух, разнообразие времен года, более непосредственности, даже грубости? Почему любовь женщин так худосочна, так ненадежна?" (11; p. 63–64). Товарищеская любовь, как ее понимает Уитмен, сродни "омнифилии" Фурье: спонтанное любовно-дружественно-братское чувство, соединяющее незнакомцев, в пределе — весь людской род в гармоническое целое. Это не столько (или, по крайней мере, столько же) личное переживание, сколько своего рода "резонанс в целое" (Т.де Шарден). Попытки истолковать его однозначно и буквалистски — как социально запретную, скрываемую Уитменом гомосексуальную любовь — характерны для биографической критики, начиная с конца позапрошлого века. Европейские (в частности, британские) молодые поклонники стареющего поэта настойчиво выспрашивали у него о потаенном, но, с их точки зрения, вполне конкретном и даже прозрачном смысле "Аира", — Уитмен упорно отнекивался, хотя в одном из писем был вынужден признать: стихи эти "означают больше, чем я полагал сам, — и даже означают нечто другое: возможно, я и не знаю всех значений — возможно, не знал никогда. Моей первой реакцией на предположения Саймондса было решительное отторжение — резкое и яростное нет, нет, нет. Потом, однако, подумалось о том, что мне, пожалуй, и самому не ведомы все мои смыслы" (3; v. 1, p. 77).

При обсуждении этой щекотливой темы крайне важно учитывать разность культурных контекстов. Гомосексуализм как "половое извращение" стал предметом общественного внимания и многочисленных публикаций в европейских (главным образом) медицинских журналах в последние десятилетия XIX в.: (первое употребление слова "гомосексуальный" в английском языке помечено 1892 г. Естественно, что Уитменом этот новый контекст (понятный и актуальный для его корреспондента, молодого британского литератора Дж.Саймондса) ощущался как чуждый. В американской культуре середины XIX в. интимно-дружеские, часто остро эмоциональные отношения между лицами одного пола были куда более распространены и привычны, чем в нашем столетии. Равным образом считалось общепринятым различение мужчин "мужественных" и "женственных". В "Детях Адама", как и в большинстве ранних произведений Уитмена, в лирическом герое акцентирована здоровая, грубая, мускулистая мужественность, — в "Аире", в соответствии с общеэстетическими установками поэта, на первый план должна выступить "дополнительная", то есть "женственная" сторона его натуры: мягкость, чуткость, пластичность, способность к "симпатии". Стихи эти подчеркнуто приватны, предполагают самоустранение с шумного, состязательного торжища жизни, но и публичны, ибо именно не на изолгавшиеся и пустотелые социальные институты, а на непосредственное чувство поэт возлагает все свои надежды. Притом он понимает ясно, что в глазах осторожно мыслящих его мечты о "новой любви" могут сойти за опасный бред: "В мире все понятия как будто перевернуты с ног на голову: все так боятся любить, так боятся открыто проявить свое чувство, так благоразумны, респектабельны и чинны, что когда они видят двух или более людей, которые истинно, безмерно и всецело преданы друг другу, они удивлены, они смотрят недоверчиво и осуждающе, как будто их лично оскорбили" (3; v. 1, p. 195). Любовное товарищество, соединяющее в себе активность, осознанность и верность дружбы с нежной трепетностью и безоглядностью любви, есть "упрек и противовес... вульгарной и материалистической американской демократии, а также путь к ее глубокому обновлению" (15; p. 112). Соответствие этому духовному феномену поэт видит пока лишь в мире природы: так листья травы в прерии, тесно прижимаясь друг к другу, вместе тянутся к солнцу:

Пограничная трава прерии, с ее особым пахучим дыханием;
Я требую от нее духовного отклика,
Требую самого тесного и обильного братства людей,
Требую возрастания листьев из слов, поступков, сущностей...

(*перев. В.Куприянова*)

Тем важнее для Уитмена сохранить оптимистическую перспективу восприятия бытия как единого "ансамбля", в котором крик боли — лишь один из голосов. Истина не откроется "жалобщикам и сомневающимся", страданию не должно позволить заполнить собой духовный горизонт. Уитменовский оптимизм не игнорирует духовного комплекса "несчастного сознания", зачатки которого формировались в недрах романтизма, но на зрелом этапе творчества поэт (как до него Гете) сознает сопротивление этому искусу своей жизненной и творческой задачей. Следуя Гете и (даже более непосредственно) Эмерсону, Уитмен утверждается в мысли, что разорванному, раздерганному человеку и мир предстает таким же. И наоборот: мир-космос откроется человеку-"космосу": личность — ключ к миру. Любопытно, что Уитмен в этом контексте употребляет три разных слова: "key" — ключ к замку; "clew" — ключ к загадке, шифру; "clef" — музыкальный ключ.

Дальнейшую судьбу своей поэзии Уитмен связывает с возобладанием в ней музыкального начала. "Музыка выступает вперед, торжествует и занимает по праву наивысшее место, удовлетворяя потребности духа, которые более ничто удовлетворить не способно" (27; p. 368). Об огромном и, как он настаивал, "философском" значении музыки для его творчества Уолт Уитмен говорил не однажды: "Так писать, как пишу я, можно только, когда в ушах звенит мелодия" (3; v. 3, p. 422). Высшим образцом музыкального искусства для него всю жизнь оставалась опера, музыкальный театр: "Истинный музыкант, музыкант-философ, читая "Листья травы", обнаружит в тексте множество бесспорных указаний на силу этого влияния" (3; v. 2, p. 173).

Требование "музыки прежде всего", прозвучавшее впервые у романтиков, а от них подхваченное Шопенгауэром и Ницше, к концу XIX в. превратится в своего рода аксиому для целого ряда направлений в искусстве. Вступая на путь "злоупотребления звучаниями и сокровенными симпатиями слов" (П.Валери), растворяя в музыке, в мелодии предметность образа и слова, художник пытался заставить слово функционировать по-новому, пронизать его материю живой энергией, преобразовать в магически всесильный глагол.

Известно, что младшие современники Уитмена охотно и даже настойчиво ассоциировали его с Вагнером, — сам он к творчеству немецкого композитора относился сочувственно, но сдержанно, ссылаясь на то, что его музыкальный вкус был в свое время воспитан на итальянской опере, как оно, безусловно, и было. К концу жизни Уитмену случалось, однако, высказывать мнение о том, что век старой оперы прошел: "Чтобы выразить дух века, нужны ритмы более широкие и в музыке, и в литературе" (12; p. 52). Кумирам своей юности ("великолепным руладам Россини

и сладостным мелодиям Беллини") он склонен теперь противопоставлять позднего Верди и того же Вагнера.

Ф.Ницше, как известно, считал итальянскую оперу образцом ложного, выродившегося музыкального искусства, поскольку в ней "музыка — служанка, а текст слов — хозяин, музыка — тело, а текст слов — душа"[32], отчего музыка перестает быть дионисийским зеркалом мира, превращается в "рабу явления". От такого восприятия итальянской оперы Уитмен был счастливо свободен: языков он не знал, как не имел и музыкального образования, поэтому и музыку, и пение воспринимал исключительно стихийно, чувственно, испытывая при этом истинно "дионисийские" восторги, описания которых мы находим в ряде поэм, в том числе в "Песне о себе" (например, гл. 26).

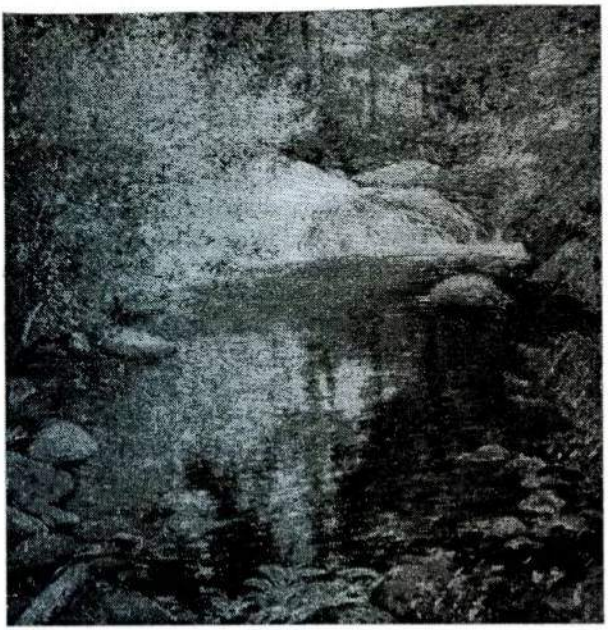
Типологическое сближение Уитмена и Вагнера правомерно, поскольку основывается не на личных музыкальных симпатиях американского поэта, а на более глубокой общности, — можно даже сказать, единонаправленности эстетического поиска. Взгляды Вагнера на "возможность и необходимость более плодотворного художественного творчества в области поэзии и музыки"[33], изложенные им в книге "Опера и драма", удивительно созвучны уитменовским.

Болезненность современной мысли Вагнер связывает с тем, что она "отделилась от теплого, прекрасного тела, желания которого породили и вскормили ее, как от чего-то связывающего, сдерживающего, препятствующего ее неограниченной свободе" (33; с. 199). Тяготение поэзии к философичности, а рассудительной науки к художественности Вагнер рассматривал как знаки близящегося культурного синтеза. "Настоящее облако тает, возвращая земле источник своего существования: оплодотворяющим дождем низвергается оно на поля и долы, проникая в глубины жаждущей земли и насыщая влагой томящиеся ростки растений, пышно расцветающие навстречу солнечному свету... Так и поэтическая мысль должна оплодотворять жизнь, а не парить между жизнью и светом, подобно призрачному облаку" (33; с. 200). Поэтическая мысль, рассуждал далее Вагнер, есть "нечто большее, чем мысль": это скорее "осуществленное чувственное содержание мысли" (33; с. 465), для выражения которого современный обыденный язык явно непригоден. "Осуществить" (не "сказать"!) поэтическую идею лучше всех других искусств умеет музыка. "Музыка не может мыслить, но она может осуществлять мысль, то есть выражать ее чувственное содержание не как нечто прошлое, а как настоящее", иначе говоря, как живое переживание, посредством которого — и не иначе — душа поднимается к "познанию совокупности явлений" (33; с. 28).

К сходного рода философско-эстетическому синтезу устремлен и Уитмен в своих зрелых произведениях — иные, притом лучшие из них он сам определял как "поэмы-оперы" (Уитмен задумывал эти поэмы специально, буквально для пения, но замыслам не суждено было осуществиться). Самый ранний и едва ли не самый удачный из опытов в этом роде — поэма "Из колыбели, вечно баюкающей" ("Out of the Cradle Endlessly Rocking"). Под названием "Воспоминание ребенка" она была впервые опубликована в газете "Сатердей пресс" в декабре 1859 г. Тут же в анонимном (якобы от редактора) комментарии Уитмен так характеризовал предлагаемый им читателю "причудливый напев" (curious warble): «Смысл этой страстной и горестной песни, как и смысл "Листьев травы", глубоко запрятан и неопределим в кратких словах, воздействует же на читателя ощутимо и мощно, подобно музыке. Эту вещицу стоит прочесть не однажды — возможно, что лишь после многократных прочтений она "дойдет" до вас, как будто выбираясь из тайного убежища» (15; p. 247).

При сочинении Уитмен, как он сам не раз говорил впоследствии, взял за образец итальянскую оперу: в композиции поэмы четко выделяются увертюра, сменяющие друг друга дуэт, арии (пересмешника), речитатив (поэта), финал. Но суть эксперимента, конечно, не во внешнем подражании; если бы дело заключалось только в этом, путь поэмы к читателю не был бы, наверное, столь труден. Желая защитить и поддержать свое детище, широкой публикой не воспринятое, а критикой решительно отвергнутое, Уитмен прибегает к средству им уже опробованному — анонимным рецензиям и комментариям. При этом он бьется на два фронта. "Простому" читателю пытается объяснить, что искусство может быть и часто бывает сложным, но восприятие его, с другой стороны, требует не столько учености, сколько непредвзятости восприятия, гибкости воображения. "Это наверняка покажется вам чужим и новым, — пишет Уитмен в одной из журнальных заметок по поводу итальянской оперы, — и далеким, слишком далеким от того, к чему привычен ваш слух, — церковного хора, куплетов под фортепиано или негритянских песнопений". Но "это" стоит того, чтобы вслушаться, задать работу своей душе, взывает он далее к потенциальной оперной (и своей!) аудитории: "...Новый мир — текучий мир — обрушится сквозь вас потоками" (15; p. 90).

Если широкая аудитория не воспринимала поэм Уитмена в силу эстетической "наивности", неподготовленности, то с критикой поэт был "в контрах" принципиальных: критика предъявляла ему требования, которых он не желал и не собирался выполнять. "Я не предполагаю ни обучать людей добродетелям, ни доказывать нечто, взывая к их рассудку... Рядовой критик... сплошь и



Уиллард Лерой Меткалф. "Пруд". 1904 г.

рядом даже не замечает в "Листьях" того, что в них наиболее ценно, — того, что в них подразумевается, а не того, что утверждается прямо... Он высокомерно требует, чтобы ему разъяснили в конце концов, что желает сказать пересмешник (как будто это вообще можно разъяснить!). Он верит лишь тому, что видно глазу или слышно уху, и сочиняет критику необыкновенно тонкую, но идущую не из души, к которой эти стихи обращены и которой они единственно внятны, а из головы" (12; p. 95).

"Из колыбели, вечно баюкающей" — песня-воспоминание о решающем в жизни поэта моменте "второго рождения", "выпадения" из блаженной немоты детства (невинности, незнания, бессознательности) в сладкую муку творчества, которое предполагает бесстрашное познание себя и мира. В первоначальном варианте поэма называлась "Воспоминание ребенка" (A Child's Reminiscence) — именно не "воспоминание о детстве", хотя вспоминает явно взрослый человек: "Я, взрослый мужчина, плачущий снова, как мальчик...". Характерным образом Уитмен грешит против второстепенного (логики) ради указания (косвенного) на специфическую природу переживания. Последнее "принадлежит" мальчику, уже невозвратно далекому в пространстве и времени от

самого себя, зрелого мужчины. Поэт воскрешает это переживание во всей непосредственности, целостности и полноте.

В "увертюре" — синтаксически едином предложении, схваченном параллельными конструкциями и обнимающем более 20 строк, — предвосхищается все дальнейшее развитие поэмы, оно как бы просвечивает сквозь тонкую вязь мотивов-намеков. Из "тысяч" летучих чувствований, мгновенных впечатлений, форм, теней и звуков "музыкальный челнок", голосок пересмешника, ткет ткань, в которой соединяются прошлое и настоящее, существование с его драмами и бытие с его могучим ритмом: "на все едва намекая, над всем паря и скользя", рождается "Песня воспоминаний".

Выбросив на страницу это главное слово, прибой строк стихает, и на смену распевному ритму вводной строки (увертюры) приходит прерывистый, импрессионистический, похожий на взволнованную речь.

Однажды, Поманок,
Когда уже не было снега, и в воздухе пахло сиренью,
и зеленела трава,
Я видел в кустах шиповника, здесь, на морском берегу,
Двух пташек из Алабамы...

(*перев. В.Левика*)

Босоногий, простоволосый мальчик бродил без сна в ночном, таинственном мире, вслушиваясь в его звуки, в птичьи голоса, особо выделяя среди них два, сплетавшиеся в радостной песне. За идиллическим дуэтом далее следует новый резкий перебой ритма — горестное соло осиротевшего пересмешника. Мир раскололся пополам, он исполнен теперь напряженности неразделенного чувства. Луна, "тяжелая любовью", нависла над горизонтом, чуть не падая в море, а море бьется о берег, будто желая выплеснуть страсть и тоску. Отчаянно, но тщетно взывает птица к морю, суше, ночи, луне и звездам — ей отвечает, как эхо, только просыпающаяся душа поэта: "О ты, певец одинокий... О я, одинокий твой слушатель!" Отныне герой внемлет уже не певучей тишине, а многоголосице рыданий и стонов: он разом и обречен, и призван быть эхом расколотого, страдающего мира: "Навеки не вырвусь, и эхо навеки, и стоны любви в душе не стихнут навеки".

В итоге в поэме звучат уже три голоса, ведущие каждый свою партию. Пересмешник изливает любовь и муку. Поэт вопрошает, ищет слова, ответа-разрешения: "О, дай путеводную нить (Она где-то здесь, во мраке.)... / Последнее слово — и самое главное, / Великое, мудрое, — что же? — я жду" (далее в первоначальной редакции следовало: "О слово! О, в чем мое назначенье? Боюсь, отныне это Хаос". Этот "предательский" акцент был Уитменом

позднее изъят из поэмы). Третий голос — глубокий, низкий, сильный голос моря — поет о смерти: "Смерть и еще раз смерть, да, смерть, смерть, смерть". Песнь моря приводит поэму к кульминации и завершает ее музыкальное развитие. Море — и могила, и колыбель, материнская стихия, сопричастная музыкальному ритму вселенной. Именно ночной, погребальный гимн моря будит в герое поэмы его призвание: решимость стать творцом "дневных" песен о жизни.

Поэма вся строится на взаимодействии разнозвучащих тем: страдание и освобождение от страдания, мука и разрешение муки, вопрос и ответ соприсутствуют в поэтическом переживании, подобно тому, как в опере два, три и более голосов образуют сложную гармонию. Этот музыкальный и "философский", как настаивал Уитмен, эффект, не резюмируемый ни кратким, ни даже самым пространным пересказом, и составляет смысл поэмы. Воспринять его можно не иначе, как посредством вслушивания: "слушай — предайся весь слуху — не отступай" ("listen — yield yourself — persevere"), — советует Уитмен читателю, а в предисловии к одному из более поздних изданий сформулирует свое эстетическое кредо уже вполне последовательно и четко: "Я никогда не боялся обвинений в темноте выражения, ...ибо человеческая мысль, равно как и поэзия, и мелодия, должна отличаться как бы текучим, воздушным характером, — люди с ограниченным или вовсе отсутствующим воображением станут сетовать на темноту, но для высших целей это абсолютно необходимо. Будучи адресован душе, поэтический стиль не допускает четкой определенности форм, контуров, объемов, он тяготеет к просторности, музыкальности, полутонам и тончайшим оттенкам" (26; т. 2, p. 473).

Другим образцом новой манеры Уитмена может служить поэма "Когда жизнь моя убывала вместе с океанским отливом" ("As I Ebb'd with the Ocean of Life"); впервые опубликована под названием "Bardic Symbols" в начале 1860 г.). Эта небольшая четырехчастная вещица тоже музыкальна, если не буквально, по форме, то по сути. Сюжет, в той мере, в какой он наличествует, и здесь связан с опытом воспоминания. О чем? о некоем горьком откровении, постигшем поэта осенним днем, в час отлива на океанском берегу. "Состояния души" неуловимо перетекают одно в другое в отсутствие прямых мотиваций и логических связей. Гордый человек, чей взор привык мерить горизонт, вдруг склоняет голову: его бытие утратило "животворный принцип", он сделался подобен обломкам, обрывкам, ошметкам, что океанский прибой выбрасывает на берег.

О, сбитый с толку, загнанный в угол, втоптанный в грязь,
Казнящий себя за то, что осмелился открыть рот,

Понявший, наконец, что среди всей болтовни, чье эхо
перекатывается надо мной, я даже не догадывался,
кто я и что я...
(*перев. Б.Слуцкого*)

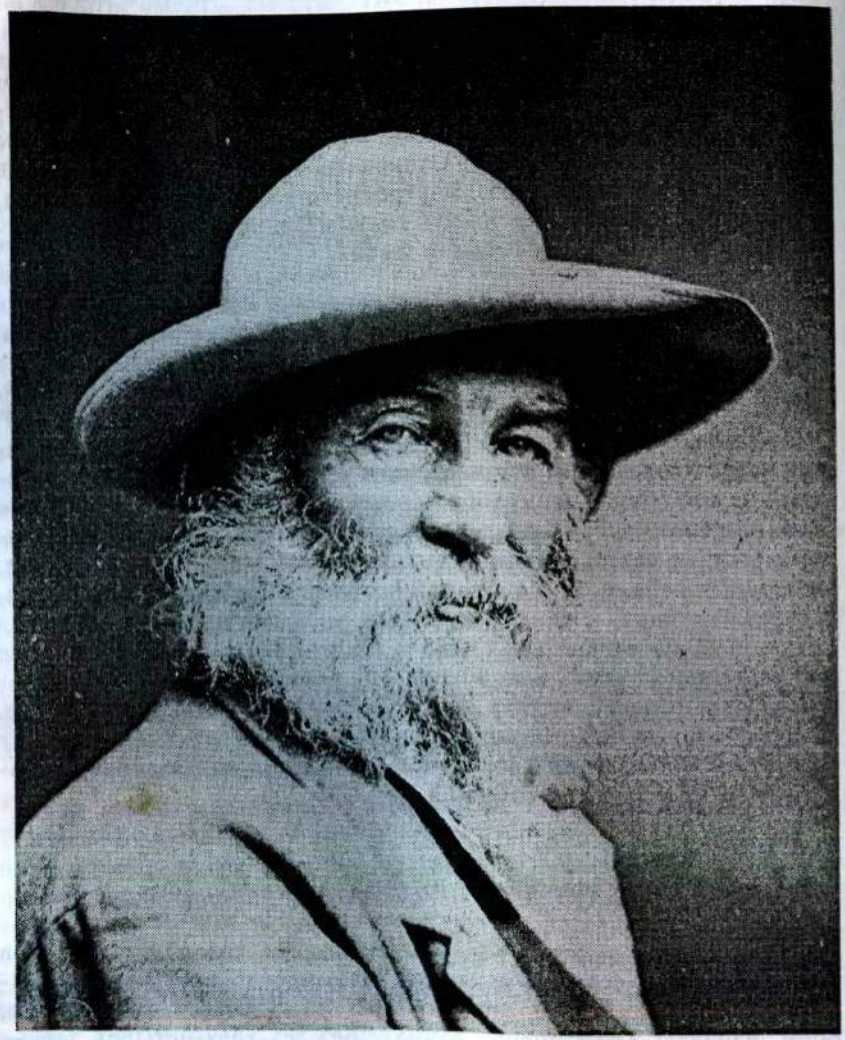
Умаление себя переживается мучительно, но оно же (в следующей строфе) осознается как источник надежды: материнская стихия плачет по своим детям-изгоям, готовится с новым приливом принять их в свои объятия: "Отливайте, волны жизни, / Прилив еще повторится". Ощущение внутреннего разлада снимается (или, может быть, только жаждет быть снятым?) в религиозном, целостно-"космическом" переживании бытия:

Мы, капризные, сами не знающие, откуда нас занесло, мы
распростерты перед вами,
Перед теми, кто сидит здесь или ходит,
И кто бы вы ни были, мы тоже часть наноса, лежащего у ваших
ног.

Трактовка этих, заключающих поэму (и по-английски звучащих весьма загадочно) строк зависит от того, будет ли местоимение второго лица понято (и, соответственно, переведено) как "ты" или как "вы", — подразумевается ли под "высшей" инстанцией (You up there) трансцендентный этому миру Бог или он же, являющий себя в вечно возрождающемся человечестве. "Вера, всепроникающая и всеобъемлющая, — ...именно она является целью нашего странствия" (26; v. 2, p. 132), — это убеждение Уитмен пронес через всю жизнь. Но вера его на разных этапах жизни-странствия обретала разную направленность и выражение. В зрелом поэтическом творчестве Уитмен сознательно избирает музыку своей спутницей и опорой — в усилии не разделять, а сопрягать и прославлять, сопрягая.

"Барабанный бой" и "Листья травы", 1867

Невозможно сказать, как сложилась бы дальнейшая судьба книги Уитмена, если бы в нее не "вломилось" событие общенационального масштаба: апрель 1861 г. взорвался барабанным боем, началась Гражданская война. "Без тех трех-четырех лет, — писал Уитмен под старость, — без всего, что было мною в ту пору пережито, "Листьев травы" сегодня не существовало бы" (15; p. 579). Уитмен любил повторять также, что вокруг четырех лет войны вся его книга вращается, как вокруг оси. В автобиографии "Избранные дни" он посвятил войне 85 глав и только 16 — своей жизни до 1860 г. (периоду, наиболее плодотворному для него в творческом отношении). В чем причина столь явной диспропорции?



Уолт Уитмен. Фотография ок. 1865 г.

Начало войны Уитмен воспринял как событие страшное, но и одушевляющее, для себя лично даже спасительное, ибо дающее надежду: разметав туман лжи и меркантилизма, "чистая героическая мечта и воспоминание (о революции 1775 г. — *Т.В.*) вырвались на волю огромным всепожирающим пламенем и распространились повсюду буйным пожаром" (26; v. 2, p. 706). Гражданская война переживалась им как новая Революция, редкие и драгоценные в жизни нации "минуты роковые", когда общественный быт и мечта, которою освещено было начало американской истории, вновь стали друг другу близки и необходимы. В поэме "Песня знамени на утренней заре" ("Song of the Banner at Daybreak") речь идет не о звездно-полосатом и не о конфедератском стяге — знамя призывает к бою равно северян и южан. Что касается двух других персонажей поэмы, Отца и Ребенка, то Поэту явно ближе не осторожность первого ("Быть этим знаменем страшная доля,.. / Это значит: не приобрести ничего, но каждую минуту рисковать"), а самозабвенный энтузиазм второго: "Я покидаю все, я иду за тобой, я не вижу ни домов, ни машин, / Я вижу лишь тебя, о воинственный флаг!" Высокое одушевление, увы, не отменяло реальности кровавой мясорубки, в которую оказалась ввергнута вся страна.

В войне Уитмен безусловно принял сторону Севера и президента Линкольна. Его младший брат Джордж стал солдатом в первые же дни и на все четыре года (приняв участие в 21 сражении и в итоге дослужившись до капитана), — опыт Джорджа, зафиксированный в дневниках и письмах, Уитмен считал драгоценным, но собственный боевой пыл излил исключительно в поэзии. Числил ли он себя стариком в 42 года? Вспомнил ли квакерские заповеди, усвоенные в детстве? Или вольнолюбивая натура не желала подчиниться военной дисциплине? Вероятнее всего другое: верный миссии поэта-объединителя (joiner), Уитмен хотел быть не на чьей-либо "стороне", а с воспетой им, хотя, похоже, так и не слушавшей его "массой". Он соприкоснулся с войной непосредственно в декабре 1863 г., когда, найдя имя Джорджа в списке раненых под Фредериксбургом, отправился на розыски брата. С фронта Уитмен вернулся в Вашингтон, где и провел в основном следующее десятилетие: зарабатывал на жизнь переписыванием или иной малозначительной работой в государственных департаментах, большую же часть времени проводил в военных госпиталях, которых в Вашингтоне было развернуто около сорока. О том, что для него значил этот нелегкий опыт, лучше всего говорят письма, например, — Эмерсону (17 января 1863 г.): "Содрогания первых минут давно позади, и должен сказать вам: мне здесь открываются такие глубины, о каких сегодня не дерзает заговаривать никто, ни устно, ни печатно. Госпиталь вовсе не видится

мне отвратительным средоточием язв, лихорадок и болезненной раздражительности, последним приютом после череды недужных лет, — от такого бежал бы прочь, как от отвратительной вони, но нет, к здешним госпиталям это никак не относится...

Я твердо задумал написать небольшую книжечку о нынешней поре в жизни Америки, о ее мужественной юности, о выдержке в испытаниях, непомерно жестоких и суровых, обо всем, что сама она доверила мне увидеть, как бы приподняв уголок гигантского занавеса. Америка, юная и цветущая, обреченная гнить на госпитальной койке, здесь, в гробу поваленном, которому имя Вашингтон. Столица Союза, где единства нет в помине, ...куда съезжаются нелепейшие "представители" народа и жмутся друг к дружке, расфуфыренные, продажные, скудоумные, верткие и бессильные... Но сюда же, по странному капризу провидения, свозят по воде и по суше другой человеческий груз — беспомощную и израненную молодую поросль, соль земли, любимых детей ее и истинных наследников — тех, в ком я вижу первый бесспорный и впечатляющий урожай, принесенный Западом, предвосхищение будущего и неоспоримое доказательство тому, что в людях жива еще открытость прекрасному, способность к нежности и отваге, каких не видало до сих пор человечество.

Скажу более: здесь я открываю для себя новый мир, который хотел бы открыть и для всех, мир деятельный, исполненный сил и смысла, — срединный мир, простершийся между тем, что всем нам хорошо знаком, где царят плоть и рассудок, и тем, что обещает состояться в будущем, является нам в мечте, где царствует душа" (1; v. 2, p. 215).

В 1865 г. в общем количестве 500 экземпляров была опубликована небольшая книжка — 53 стихотворения — под названием "Барабанный бой" (*Drum Taps*), а вскоре и дополнение к ней, содержавшее поэму "Когда во дворе перед домом цвела этой весною сирень". Публикой практически незамеченные, эти стихи были включены Уитменом в очередное (четвертое) издание "Листьев" 1867 г., а позже образовали один из центральных циклов книги.

В "Барабанном бое" не чувствуется и следа той смятенности духа, что обнаружилась в "Листьях травы" 1860 г. Войну Уитмен осознал как возможность нового начала не только в истории страны, но и в своей творческой биографии: война не дала разрешения кризису духа, но сняла его остроту, позволив — и заставив — пережить собственную боль в перспективе общего страдания. Одинокому, неприкаянному ("битническому", по определению иных критиков) существованию Уитмена конца 50-х годов пришел конец. С другой стороны, и "демократическая масса" в его глазах перестает быть безлико-абстрактной: сотни лиц запечатлела память, десятками имен и адресов пестрели записные

книжки. Южане и северяне, коренные американцы и недавние иммигранты — для поэта равно "мальчики": "Тысячи, десятки и сотни тысяч нуждались во мне, нуждались в каждом, кто мог бы прийти на помощь. Мог ли я не откликнуться на зов?"[34].

Работа в госпиталях, грязная, порой и опасная (бараки были переполнены тифозными, холерными больными), тем не менее ощущалась поэтом как спасение. Х.Траубел вспоминал, как однажды, уже конце 80-х годов, Уитмен привлек его внимание к одному наблюдению в книге о Т.Карлейле: "...для него было совершенно невыносимо вечно увещевать или призывать к чему-либо. Он жаждал действия, а не красноречивых разговоров о нем, желал быть правителем или предводителем в практических делах, а не пророком всего лишь, снова и снова вещающим истину". Все это, добавил Уитмен, он мог бы отнести и к самому себе. Слово, "зависшее" в воздухе отдельно от живого деяния, в его глазах — "бессильно, неубедительно, слабо" (26; v. 2, p. 241). Весьма часто, в беседах и в письмах, Уитмен описывал "терапевтическое" действие, которое оказывало на раненых его присутствие: улыбка, уверенный, ободряющий взгляд, жест или мелкий гостинец. Как "врачеватель ран" (Wound Dresser) и врачеватель душ он заново обрел и смысл собственного существования, и стимул к творчеству.

Надрывный исповедальный лиризм "Листьев" 1860 г. в стихах военного времени уступает место более объективной, эпической тональности. Именно к этим стихам, как правило, обращаются за примерами исследователи, когда желают продемонстрировать уитменовский реализм. Действительно, поэт живописует военный быт во всей страшной осязаемости деталей, предвосхищая отчасти стилистику военной прозы С.Крейна или Э.Хемингуэя:

> Грязь, жара, натиск, адъютанты скачут галопом или же во весь опор проносятся мимо,
> Скороговорка ружейной пальбы, предостерегающее "с-т!" винтовок...
> Бомбы, рвущиеся в воздухе, цветные ракеты в ночи.
>
> (*перев. Д.Сильвестрова*)

Расценивать эти "моментальные фотографии" военного быта как свидетельство радикального сдвига в поэтике Уитмена едва ли правомерно: творческая сверхзадача — умирение конфликта в объятиях целого, прорыв сквозь хаос к гармонии — остается неизменной и даже тем более насущной, чем труднее достижимой. В "Барабанном бое", признается Уитмен в письме к одному из ближайших друзей, У.Д.О'Коннору, он хотел "выразить поэтически (на свой особый лад, то есть ни в коем случае не декларируя прямо) живой динамизм Времени и Страны, чьи волны объемлют



Авраам Линкольн
(любимая фотография Уитмена).

нас, могучие столкновения отчаяния и надежды, изменчивость, передвижение масс, вихри и грозные громы (но надо всем этим, как бы намеченные невидимой рукой, — ясный смысл, идея)... Порой все вдруг предстает передо мной в кровавом свете, как бы сочится кровью. Книга получилась поэтому непривычно скорбной (но и наши дни таковы, не правда ли?) — однако в ней звучит и трубный зов, и барабанный бой, и раскатистая дробь, в ней слышатся и ритмы нежнейшего товарищества, любви человеческой, которые прочной нитью пронизывают хаос и становятся слышны при первом же затишье или паузе. И помимо всего этого звучат в моей книге — истинно так! — чистые ноты торжества и веры" (1; v. 2, pp. 246–247).

Одной из вершин творчества Уитмена стала поэма "Когда во дворе перед домом цвела этой весною сирень" ("When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd", 1865), последняя по времени и, может быть, лучшая поэма-опера, поэма-реквием.

Память о трагической гибели Авраама Линкольна (убитого 14 апреля 1865 г.), в сознании и воображении поэта сопрягается капризной, но и неразрывной ассоциацией с видом и запахом расцветающей сирени (весна 1865 г., действительно, выдалась ранняя, цветение сирени уже в апреле было особенно бурным). Сирень с ее сердцевидными ярко-зелеными листьями знаменует жизнь и любовь (возможно, более конкретно, мужское начало в любви). "В изобразительной традиции, — отмечает комментатор "Листьев травы", — сирень с ее дольчатыми метельчатыми башенками-соцветиями ассоциировалась нередко символически с мужским началом" (15; p. 329). Противостоящий и парный ей образ — звезды, которая "на западе никнет" (по предположениям некоторых комментаторов, — Венера, низко стоящая над горизонтом в апреле). Обыденно-дворовое растение и небесное светило образуют "космический дуэт". Ветки сирени устремлены вверх, к свету — звезда падает во тьму: встречное движение

жизни и смерти как бы замыкает единый круг. Этот мотив, намеченный во второй и третьей строфах поэмы, воспроизводится и проясняется в пятой: тело покойного Линкольна везут к месту захоронения, чтобы предать земле, между тем как вдоль дороги вырастают толпы, "молчаливое море лиц и обнаженных голов"*, — из земли же, по сторонам скорбного пути, прорастают, освобождаясь от савана прошлогодней гнили, новые живые побеги:

Между изгородей, сквозь вековые чащи, где недавно из-под земли
пробивались фиалки — крапинки на серой прошлогодней листве,
Проходя по тропинкам, где справа и слева полевая трава,
проходя бесконечной травой,
Мимо желтых стеблей пшеницы, воскресшей из-под савана
в темно-бурых полях,
Мимо садов, мимо яблонь, что в розовом и белом цвету,
Неся мертвое тело туда, где оно ляжет в могилу,
День и ночь путешествует гроб.

(*перев. К. Чуковского*)

Поэт настаивает: реквием герою должен быть исполнен свежего дыхания жизни, гробница — украшена цветами, расписана пестрыми картинами. О полноте бытия, необходимо включающей в себя смерть, поет и одинокий дрозд-отшельник в глубине леса — "любимейший брат", двойник, другой голос души поэта. Пение птицы и здесь, и вообще — очень важный у Уитмена символ: голос природы, может быть, ближайший к человеческому, но чуждый всякой преднамеренности, искусственности.

Образы, казалось бы, случайные, посторонние трагическому событию — "сирень, и звезда, и птица" — соединенные воображением в неразрывную "троицу" и сплавленные с мыслью-памятью о смерти, рождают в душе читателя сложное переживание: в нем соприсутствуют неутешная скорбь и мудрое превозмогание скорби. Предмет последней — признанный избранник нации, но также и бесчисленные безымянные жертвы, "мириады убитых на кровавых полях". Линкольн в глазах Уитмена — мученик, чья смерть стала залогом и символом единства Америки, более действенным, чем "писаная конституция, или суды, или армии" (26; v. 2, p. 508).

---

* Погребальный поезд с телом Линкольна из девяти задрапированных черным вагонов проехал 1 662 мили от Вашингтона до Спрингфилда, штат Иллинойс, через города Балтимор, Филадельфию, Нью-Йорк, Олбани, Кливленд, Индианаполис, Чикаго. Около семи миллионов человек вышло к поезду на пути его следования, чтобы отдать последний долг президенту.

"От полудня к звездной ночи": "Листья травы", 1872–1891

Война кончилась, но надежды Уитмена на "новый синтез", радикальное оздоровление отечественной культуры не оправдались. Острое ощущение разочарования и растерянности испытал в послевоенные десятилетия не он один. "Мы гордились народом и надеялись, что он не опустится с достигнутой высоты, — писал Эмерсон Карлейлю в конце 60-х годов. — Но пришел мир, и все вновь разбежались по лавкам"[35].

Эмерсон был не вполне прав: Америка не просто вернулась на круги своя, но стала стремительно превращаться в новую страну, нимало не похожую на себя, довоенную, в которой воспитывались и обретали голос поэты и прозаики "романтического Возрождения". Многим из них суждена была еще долгая и небесплодная (точнее, не вовсе бесплодная) творческая жизнь, но найти себя в новом климате не смог по-настоящему ни один. По крайней мере себя не потерять — это стареющий Уолт Уитмен ощущал как насущнейшую для себя задачу.

Обстоятельства его жизни не внушали оптимизма. С 1863 по 1873 год он состоит в мелких должностях на государственной службе — эта сторона его жизни была, по-видимому, малосодержательна, о ней и не сохранилось почти никаких свидетельств, кроме слухов о скандале, разыгравшемся в 1865 г., когда бывший сенатор от штата Айова Джеймс Харлан, возглавив департамент внутренних дел, начал с того, что уволил Уолтера Уитмена за моральную неблагонадежность (считается, что основанием послужил экземпляр "Листьев травы" 1860 г. с авторской правкой, легкомысленно оставленный поэтом в ящике стола и там обнаруженный бдительным начальством). Скандал не лишил Уитмена работы — он только перешел в другое ведомство, — зато косвенно способствовал утверждению его нового имиджа. В защиту репутации гонимого поэта выступили его ближайшие друзья: У.Д.О'Коннор опубликовал брошюру "Добрый седой поэт" (1865), Дж.Берроуз "Заметки об Уолте Уитмене, поэте и человеке" (1866). Под перьями обоих Уитмен предстал как седой, степенный мудрец, человек почти святой жизни, образец духовного здоровья и внутреннего равновесия.

Между тем в реальной жизни Уитмена мало что располагало к благостной умиротворенности: он почти постоянно стеснен в средствах, к тому же, после смерти матери, несет груз ответственности за других членов семейства (старший брат, Джесс, всю жизнь был неудачником и умер в доме умалишенных, младший, Томас, был от рождения умственно отсталым и нуждался в опеке, сестра Ханна, брошенная мужем, жила с детьми почти в нищете). И тут судьба насносит самому Уитмену предательский удар: в 54

года поэт разбит параличом — фактически он стал калекой. Человек, воспевавший "электрическое тело", свято веривший в способность духа лепить плоть по законам совершенства, оказался во власти косной, потерявшей пластичность материи. Отныне жизнь мыслится Уитменом как неравная, но все же небезнадежная борьба духа за выживание.

С 1873 г. до конца жизни Уитмен живет в городке Кэмден, штат Нью-Джерси, сначала в доме брата Джорджа, а с 1884 г. — в собственном доме, № 328 по Микл-стрит, в летние месяцы подолгу гостит у друзей на ферме. Вокруг стареющего поэта складывается кружок почитателей и преданных "пропагандистов". Мелкие публикации под его именем, отдельные стихотворения довольно часто мелькают в газетах. В результате имя Уитмена "на слуху" (некая табачная компания выпустила даже сигары "Стебли травы" с портретом "доброго седого поэта" на коробке — свидетельство растущей известности!), но широкий читатель для него по-прежнему недостижим, что Уитмен переживает как творческое поражение: "Народ, толпа — ими я так и не был услышан" (3; v. 3, p. 467); "Если "Листья травы" не нужны обыкновенному человеку, они не нужны никому" (3; v. 4, p. 43). Поэтому, хотя известность Уитмена распространяется на европейский континент (после публикации У.М.Россетти в 1868 г. сборника его стихотворений) и поток любопытствующих "паломников", принимаемых им в заваленной рукописями комнатушке на Микл-стрит, растет, в письмах поэта, особенно адресованных заокеанским корреспондентам, лейтмотивом звучат жалобы на непонятость, отверженность в собственном отечестве.

В послевоенные годы Уитмен часто говорит и пишет, что считает "Листья травы" законченными, идею книги в основных чертах воплощенной и исчерпанной: "Эпос Демократии, песни Нового Света уже обрели, насколько мне это удалось, выражение в "Листьях травы", все мои теперешние и будущие стихи — лишь дополнения к ним, напоминающие след на воде от прошедшего корабля" (15; p. 741). По некоторым свидетельствам, в 70-х годах поэт задумывает новую, вторую книгу, содержание которой отвечало бы настроениям преклонных лет и жизненному опыту, осмысленному в новой перспективе. В качестве пробного образца Уитмен публикует в 1871 г. сборник "Путь в Индию" (75 стихотворений, из них 23 новые, остальные перенесены из "Листьев травы"). Но этот зародыш (как можно предположить) нового поэтического сборника оказался нежизнеспособным и был впоследствии включен в "Листья". "Изначально моим намерением, — заявит Уитмен в 1876 г., — было, воспев в "Листьях травы" плоть и жизнь, создать в последующем другую, не менее важную книгу, в основе которой лежала бы вера в постоянство и преемственность,

обнимая собою все сущее и возводя на державное царствие невидимую душу. Я предполагал, продолжая отчасти темы моих ранних Песен, поменять угол зрения и представить в виде проблемы и парадокса следующее: как Личность, неизменно жизнерадостная и полнокровная, входит в сферу неумолимого притяжения духовного закона и с радостной улыбкой созерцает смерть — не конец, но выход на неизмеримо более широкие просторы бытия... Однако осуществить этот замысел мне оказалось не под силу, пусть он останется в наследство какому-нибудь будущему барду. Физическое и чувственное, а также все, что сопряжено с ними, имеют надо мной такую власть, от которой мне, как я думаю, никогда не освободиться вполне, и эту власть я не только не пытался отрицать, но даже не желал бы ослабить" (15; p. 748).

Действительно ли первоначальный замысел предполагал создание двух поэтических книг? Доказательств тому не найдено. Вероятнее всего, мысль о "другой, не менее важной книге" родилась все же на относительно позднем этапе духовной эволюции поэта. Почему вторая книга так и не состоялась? И на этот вопрос тоже нельзя с определенностью ответить. Уитмен не умел да, видимо, и не желал по-настоящему порвать с самим собою — прежним, "певцом Плоти и Жизни", и решил остаться автором одной-единственной поэтической книги: "Меня нужно воспринимать не по частям, но обязательно как целое" (3; v. 3, p. 280).

Бесспорно, что сражение с болезнью и преждевременно подступившей дряхлостью сказалось на творческом потенциале поэта. Издания "Листьев травы" 1872, 1876, 1881—1882 годов пополнились в общей сложности полусотней стихотворений: это в основном небольшие, частью написанные "на случай" зарисовки-виньетки или афористически краткие "Мысли". Примечательны стилистические сдвиги, наблюдаемые в послевоенной поэзии Уитмена. В 50-х годах, принципиально не желая признавать поэзию родом "профессиональной" деятельности, он искоренял в своих стихах всякий намек на литературность. Начиная с 60-х годов, в "Листьях травы", напротив, множатся книжные слова, архаизмы, традиционные поэтические условности и даже манерности (упоминания муз, дриад, гамадриад и т.п.). Поэзия подчеркивает нарочито свою "искусственность", отталкиваясь от противоположного полюса жизненной эмпирии. Художественных удач эта тенденция Уитмену не принесла, но сама по себе выразительно характеризует контекст позднего творчества. Текст издания 1891 г. (так называемого "Предсмертного"), фактически, оставшийся неизменным с 1882 г., Уитмен решил закрепить как окончательный: "Со временем мир распорядится моей книгой, как пожелает, — заметил он в беседе с Траубелом. — Я же намерен показать, какой желал ее видеть сам" (15; p. 575). Стихи, написанные Уитме-

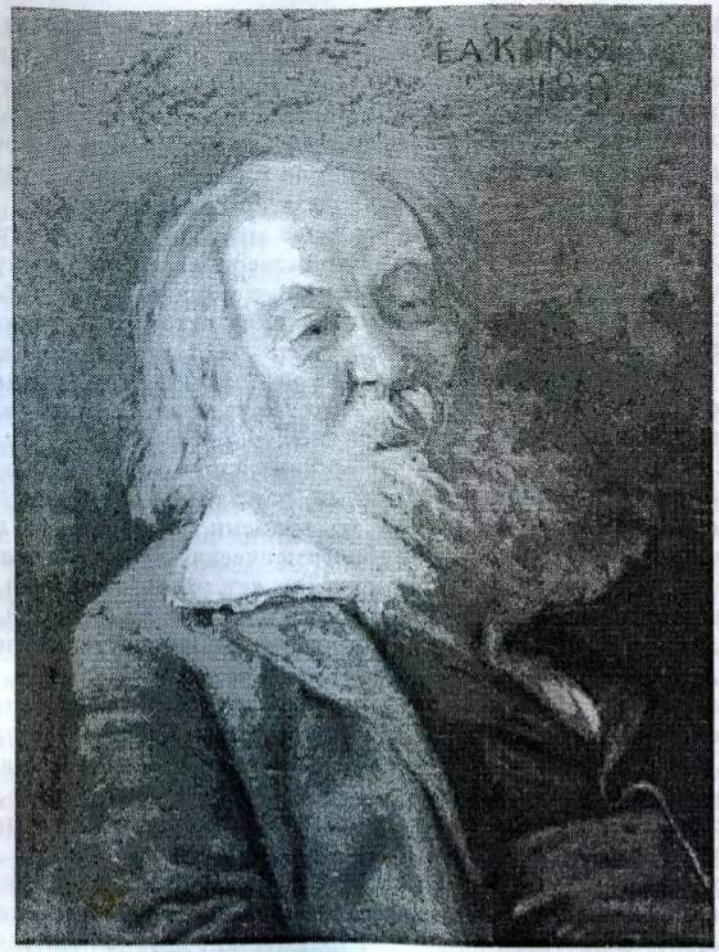
ном в последнее десятилетие жизни, фигурируют в "Листьях" на правах приложений: "Дни семидесятилетия" ("Sands at Seventy") и "Прощай, мое вдохновение!" ("Good-Bye, My Fancy").

Позднее творчество поэта естественно характеризовать по сравнению с ранним этапом. Если в 50-х годах Уитмен настойчиво утверждал, что жизнь свою и поэзию намерен строить с учетом "будущего измерения", "проектировать историю будущего", то в послевоенные десятилетия он все чаще мыслями возвращается в прошлое. Если в ранних поэмах мир развертывался по преимуществу в пространстве, то теперь он обретает историческую глубину.

История как регистрация и накопление актов мало занимает Уитмена. "То, что педанты называют историей, есть знание всего лишь ряда изолированных фактов, а не тончайшей их взаимозависимости, не смысла их, не идеи, не места, какое они занимают в масштабе целого, не цели, какой они косвенно служат" (3; v. 2, p. 132). В истории его интересует организующая события идея, а с другой стороны — непосредственный, всегда индивидуальный человеческий опыт, развернутый во времени. "Избранные дни" ("Specimen Days", 1882) — автобиографическая хроника, над которой поэт трудился на склоне лет, может рассматриваться как образец такой истории, непрофессиональной, неформальной, сугубо личной, но притом и общезначимой. Здесь нет связного, последовательного повествования — есть мозаика набросков, беглых зарисовок, личных заметок и впечатлений. Уитмен убежден, что сокровенную суть происшедших событий можно "ухватить" лишь при таком, откровенно субъективном подходе: "когда мы воспринимаем их (события. — *Т.В.*) из вторых или третьих рук, она (суть. — *Т.В.*) становится неуловимой и ускользает от историка, боготворящего факт" (26; v. 2, p. 732).

По мере того, как война отодвигалась в прошлое, а настоящее становилось чужим, Уитмен все чаще примеряет роль старика-ветерана, который среди мира и процветания, окруженный многочисленным благополучным потомством, погружен в воспоминания о днях войны — днях "подлинной жизни". Уитмен желает запечатлеть историю своего времени как специфический и драгоценный опыт "революционного века", "Первого века" Америки — может быть, даже "Нулевого", поскольку "прошедшее столетие было лишь предуготовлением, пробой сил, испытанием корабля, которому еще только предстоит настоящее плавание" (15; p. 756).

На протяжении всего творческого пути Уитмена проза служила сопровождением и комментарием к поэзии: предисловия к последовательным изданиям "Листьев", анонимные рецензии на них же, письма — например, к Р.У.Эмерсону или У.М.Россетти, — фактом публикации превращаемые из частных посланий в эстети-



Томас Икинс. Портрет Уолта Уитмена. 1887 г.

ческие манифесты. Парадоксальным образом, проза служила и образцом, идеалом поэзии — на этой ее функции Уитмен настаивал принципиально, в заметках 1876 г. повторяя почти дословно идею, высказанную еще в предисловии 1855: "Я полагаю, что настало уже время решительно взломать формальную преграду между прозой и поэзией" (26; v. 2, p. 519). Сохраняя глубинную приверженность ритму, современная поэзия, утверждает Уитмен, не только может, но и должна пренебречь традиционной метрикой и рифмой, обратиться "к иному, более гибкому и подходящему для нее способу выражения — воспаряя к вольным, простор-

ным, божественным небесам прозы" (26; v. 2, p. 520). В последние десятилетия жизни проза Уитмена разрастается в объеме — предметом публикации становятся разрозненные дневниковые заметки, воспоминания о войне, давнишние впечатления нью-йоркской театральной жизни, соображения о Шекспире и Теннисоне, Дарвине, демократии и национальной литературе. В них щедро рассыпаны оригинальные наблюдения и идеи, хотя нельзя в то же время не признать, что риторичность, многословие, бесконечные вариации одних и тех же тем превращают собрание уитменовской прозы в довольно трудное чтение. Стареющий поэт и сам ссылается иронически на свою "болтливость": длящийся заочный диалог с читателем, разговор по душам и сразу обо всем воспринимается им как жизненная необходимость, защита от одиночества и смерти.

Постоянный мотив поздней прозы — упование на живительные силы, который несут в себе язык, слово как таковое. Уитмен продолжает, как и в молодые годы, говорить и мечтать об освобождении художественной речи из плена конвенциональности и делает подчас очень радикальные заявления. Так, в английской литературной традиции, за исключением Шекспира, он не видит плодотворных и перспективных образцов, подчеркивает необходимость (для американцев) обратиться к опыту литератур Италии, Испании, Франции, Германии. "Хотелось бы только, чтобы появились по-настоящему хорошие переводы. Меня радует новейшее увлечение восточной ученостью и поэзией, надеюсь, оно получит продолжение в будущем" (26; v. 2, p. 523). В заметке "Слэнг в Америке" (1885) Уитмен рассуждает о языке как об "огромном живом теле", организме, пребывающем в процессе "непрестанной эволюции": это "не абстрактное сооружение, плод трудов ученых или составителей словарей, но нечто, порождаемое усилиями, потребностями, привязанностями, радостями, предрасположениями и вкусами несчетных поколений людей" (26; v. 2, p. 573). Просторечие (слэнг) описывается как "усилие широкой человеческой массы спастись от плоского буквализма и придать выражению свойства бесконечности" (26; v. 2, p. 573).

Настоятельная необходимость, даже обязанность для литератора, утверждает Уитмен (в частности, в трактате "Демократические дали"), — быть разведчиком нового и в то же время "пастырем" многоликой человеческой массы, в свою очередь столь же консервативной, сколь и способной к радикальным прорывам. Всегдашний оптимизм поэта изливается в исполненной патриотического пафоса декламации: "Что за век! Что за страна! Где, когда было что-то подобное? Во всякий момент только одна нация может предводительствовать миром. Можно ли усомниться в том, кому ныне наиболее пристала эта роль? Будем помнить, однако,

что только могущественная, изначальная, свободная Душа выступала в истории в прошлом и вообще способна выступить водителем (другое имя Души — ...Литература)" (26; v. 2, p. 413). Оптимизм уравновешивается скепсисом, рождая сложное, противоречивое ощущение переживаемого американской цивилизацией момента: "Мы похожи на морских путешественников, отправляющихся в плавание по неведомым морям, к далеким берегам. Зачастую мы не прочь остаться в старых, душных, уже оставленных было жилищах, вспоминая только приятное, что с ними было связано и даже его преувеличивая, зачастую мы предпочли бы, пока не поздно, спрыгнуть назад на берег, остаться там, где жили отцы, и жить дальше, как жили они" (26; v. 2, p. 571).

В статье "Поэзия в Америке сегодня" содержится любопытное рассуждение о двух видах "воли", которые руководят и жизнью отдельного человека, и историей общества. Первая имеет союзником разум, рассудок, ориентируется на практику, действует в сфере "материальной необходимости". Власть ее велика. "Однако есть и другая, еще глубже укорененная, потаенная, неведомая, но притом и более мощная; диктат ее не может быть оспорен: поднимаясь из глубин, она мощно воздействует на ораторов, героев, и целые людские сообщества, даже когда они сами о том не подозревают, — она вдохновляет поэтов на лучшие их творения, а народ — на следование его высшему идеалу. Парадокс существования и развития нации... можно понять, исходя из наличия этих двух воль" (26; v. 2, pp. 487–488). Поэта интересует второй вид воли и, соответственно, "потаенная, неведомая" история человеческого духа в ее парадоксальных взаимоотношениях с социальной историей, явной взору всех. Современная ситуация непостижима, исходя из нее самой: свой истинный смысл она обретает только в широчайшей перспективе духовного становления человечества. Подобно Колумбу в "Молении Колумба" ("Prayer of Columbus"), Уитмен чувствует свою несостоятельность в настоящем и уповает на суд отдаленного будущего: "Я не принят моим временем, но обрел опору в мечтах и надеждах на будущее", "я пишу о вещах, еще не существующих, путешествую по картам, еще не созданным" (26; v. 2, pp. 390-391). Как и в начале пути, он много говорит о пророческой, провидческой миссии искусства. Но если в "Листьях" 1855–1856 годов будущее "просвечивало", "прорастало" сквозь настоящее, то теперь между ними ощутим качественный разрыв.

Любопытно сопоставить две поэмы на близкую тему, относящиеся к разным периодам творчества Уитмена. Первая — "Бродвейское шествие" ("A Broadway Pageant"; опубликована в 1860 г.) в подзаголовке в первоначальном варианте стояла точная дата: "16-ое, 6-го месяца, года 84-го этих Штатов" (16 июня 1860 г.). В

тот день Нью-Йорк принимал первое в истории США японское посольство. Поглазеть на пышную церемонию сбежались тысячи горожан. Но могли ли они видеть то, что было явно поэту? Сквозь многолюдное "бродвейское шествие" поэт видел нечто даже ему несоразмерное по величию и значению. Выйдя однажды из колыбели Востока, его таинственной доисторической мглы, человечество двинулось к Западу, чтобы, пройдя долгий путь, завершить первый круг своей истории в "этих Штатах" в середине XIX столетия. Здесь и сейчас, на глазах у всех, хоть и не для всех очевидно, вершится желанная кульминация истории: воссоединение разных начал — Запада и Востока, материи и духа, разума и интуиции.

Поэма "Путь в Индию" (в русском перев. также — "Отправимся в Индию"; "Passage to India", 1871) исходит из той же концепции "шествия цивилизации к Западу" и также отталкивается от конкретных злободневных событий: открытия Суэцкого канала, завершения строительства трансконтинентальной железной дороги (соединившей атлантическое побережье США с тихоокеанским), прокладки телеграфного кабеля под двумя океанами. Достижения технического прогресса обнадеживают поэта, но не в собственном качестве, а как косвенные "обещания" будущих соразмерных достижений в области духа: "...ибо если бы этими предварительными успехами все ограничилось, все завершилось, если бы они не породили ничего сверх того, что достигнуто ныне, а всего лишь грубое материальное процветание, опыт Америки перед высшим судом явился бы полным провалом" (26; v. 1, pp. 259–260). "Американский" этап в развитии цивилизации с явным преобладанием в нем материального, рационалистического начала — быть может, самая высокая точка на длинной траектории, каковой является история человеческого духа, но именно потому отнюдь не ближайшая к цели. Путь лежит дальше — "к Западу от берегов Калифорнии". Индия, как и вообще Восток, в поздней лирике Уитмена — условное обозначение торжества духовного начала, трансцендентного, свободного от власти "материальной необходимости", потустороннего ей:

> Отправимся дальше, чем в Индию!...
> Мы доплывем с тобой туда, где не отваживался плавать ни один моряк,
> И будем мы рисковать кораблем, и самими собою, и всем на свете.
>
> (*перев. В.Лунина*)

Воображение поэта устремляется в область "неведомого", "невидимого", "невыраженного". Эмпирия повседневного опыта как никогда жестко ассоциируется с крепостью-тюрьмой, из которой

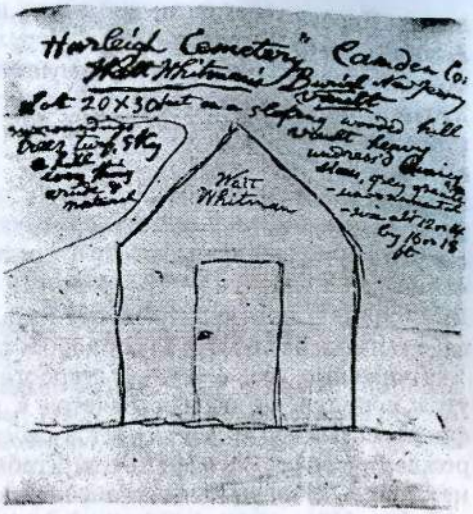
рвется дух-узник. Финал поэмы "Путь в Индию" по тональности и отчаянно-экстатическому пафосу близок финалу бодлеровских "Пловцов":

О, мы не можем больше ждать,
Мы тоже взойдем на корабль. О душа,
Радостные, мы тоже начнем бороздить неизведанные моря
И бесстрашно поплывем на волнах экстаза к неизвестным берегам,
Подгоняемые летящим ветром...

Итак, с современностью поэт находится в состоянии парадоксального родства: не столько "представляя" свою эпоху (на что претендовал в молодые годы), сколько дополняя ее односторонность, восполняя ее ущербность. Под названием "Демократические дали" (*Democratic Vistas*; 1871) Уитмен объединил серию статей 1867—1871 годов, задуманных в русле полемики с Т.Карлейлем, полагавшим, что эмансипация "демократических масс" чревата необратимым упадком культуры. Уитмен выступил, разумеется, защитником демократии, настаивая, впрочем, на том, что для своей же пользы она должна принять критику Карлейля как в чем-то резонную и здоровую. В трактате, в частности, говорится: "На клич ныне победный — ощущения плоти, доходы, фермы, товары, логика, разум, наглядные доказательства, всякого рода незыблемости, здания из кирпича и железа или просто вещи осязаемые, как дерево, почва, скала и пр., — не страшитесь, братья мои, сестры мои, ответить с тою же силой и решимостью, из глубин каждый своей бессмертной души — иллюзии, видения, призрачности" (26; v. 2, p. 365). Поэт, как носитель духовности, выступает в роли "антитезиса" по отношению к "тезису" — современной, самодовольно-материалистической и меркантильной реальности. Только в результате их взаимодействия может состояться выход к "синтезу" — Америке будущего.

С философией Гегеля Уитмен был знаком "из вторых рук", но питал к ней нараставший с годами интерес: Гегель, полагал он, "наиболее последовательно представляет американскую точку зрения" (26; v. 1, p. 262). С "американо-гегелевской" (по Уитмену) "точки зрения", современность являет картину — все-таки! — не поражения духа, а его испытания на пути к торжеству. В духе тех же оптимистических упований усваиваются Уитменом и не менее живо интересовавшие его идеи Ч.Дарвина. Эволюция видится ему как процесс скорее нравственного, чем естественного отбора (отделения добра от зла, совершенства от несовершенства), а поэзия соответственно — как потенциально мощный эволюционный фактор: "Листья травы — это ЭВОЛЮЦИЯ, в самом разнообразном, свободном и широком смысле слова" (3; v. 1, p. 129).

Оглядываясь на прожитое и пережитое в жизни и в искусстве, поэт ясно сознает своеобычие каждой из "стадий" собственного развития, но более всего стремится проследить единую, скреплявшую их нить. На склоне лет Уитмен занят уже не столько сочинением новых стихов, сколько внутренней организацией "Листьев травы". Его цель — выстроить целое, которое было бы больше суммы частей, высветить в драматических случайностях и неизбежной ограниченности частной судьбы универсальную закономерность.



Эскиз усыпальницы Уолта Уитмена.

Рисунок У.Уитмена.

Идея поэтического сборника-автопортрета родилась еще в романтическую эпоху, причем в двух основных вариантах. С.Т.Кольридж ратовал за хронологический принцип композиции, предоставляющий читателю возможность следить за становлением, развитием, быть может, и упадком творческой индивидуальности. У.Вордсворт, усматривая в этом проявление эгоизма, считал, что внутренним стержнем книги должна быть руководящая развитием личности надличная идея. Уитмен стремился синтезировать эти как бы полярные композиционные принципы — стихийность и осознанность, эмпирию опыта и преданность идеальной цели. Хронологический принцип в "Листьях" явно не соблюдается: здесь нередко соседствуют стихотворения, написанные с разрывом в десятилетия, не говоря о том, что Уитмен упорно отказывался рассматривать собственные уже напечатанные тексты как завершенные и неустанно их редактировал, перерабатывал, правил. Последовательность поэтических циклов символически воспроизводит, тем не менее, основные этапы жизни и духовной эволюции поэта: от упоенной собой юности через драматические конфликты зрелого возраста к отрешенному покою старости.

Композиции "Листьев травы" не чужда и определенная симметрия. Начало и финал четко поляризованы относительно друг

друга. Первые четыре поэтические цикла ("Посвящения", "Дети Адама", "Аир благовонный", "Перелетные птицы") и двенадцать больших поэм — это, по преимуществу, ранний, "классический" Уитмен, певец жизни, плоти, большой дороги, любви как широко понимаемого социального чувства. Четыре цикла, замыкающие книгу ("Осенние ручьи", "Шепот божественной смерти", "От полудня к звездной ночи", "Песни прощания"), напротив, состоят в основном из поздних произведений и обращены к темам смерти, духа, религии, ночи. В срединных циклах ("Морские течения", "У дороги", "Барабанный бой", "Памяти президента Линкольна") противоположные начала драматически сталкиваются, взаимодействуют и противоборствуют.

Движение от юности к старости, от рождения к смерти, от утра к полуночи осуществляется в рамках природного цикла, и финал естественно заключает в себе возможность нового начала, рождения, утра. Уитмен хотел, чтобы его книга, будучи цельной, не оставляла впечатления классической завершенности, представляла модель не прожитой, а живой жизни, богатой еще не реализованными возможностями. "Великий поэт — не тот, кто лучше других пишет, а тот, кто более других подсказывает (suggests); тот, чьи произведения не раскрывают перед вами весь свой смысл с первого раза, кто оставляет вам простор для дальнейшего поиска, постижения, исследования и самостоятельного творческого труда" (26; v. 2, p. 659). Посвятив столько лет и усилий своей главной и единственной книге, Уитмен предназначил ее не к увековечению, а к странствию, изменению, метаморфозу. Эта мысль емко выразилась в пятистрочном стихотворении, одном из самых последних, написанном незадолго до смерти и адресованном уже вполне сознательно не читателям-современникам, а читателям-потомкам:

Только после того, как они пройдут долгий, долгий путь,
странствуя сотни лет, будут не раз отвергнуты,
После того, как разные наслоения: пробужденная любовь,
радость, мысли,
Надежды, желания, стремления, размышления, победы, мириады
читателей
Оденут их, охватят и покроют инструкциями веков и веков —
Только тогда эти стихи сделают все, на что они способны.

(перев. А.Старостина)

ПРИМЕЧАНИЯ*

[1] *Whitman, Walt.* The Correspondence. Ed. by E.H.Miller, vols. 1–3. N.Y., 1961–1963, v. 2, p. 117.

[2] Например: *Allen G.W.* The Solitary Singer. A Critical Biography of Walt Whitman. N.Y., New York Univ. Press, 1955 (rev. ed. 1967; Rpt. With a new preface. Chicago, Univ. Of Chicago Press, 1985); *Asselineau R.* The Evolution of Walt Whitman. The Creation of a Personality. Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1960; *Asselineau R.* The Evolution of Walt Whitman. The Creation of a Book. Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1962; *Miller J.E.* Critical Guide to *Leaves of Grass.* Chicago, Univ. of Chicago Press, 1957; *Wascow H.J.* Whitman: Explorations in Form. Chicago, Univ. of Chicago Press, 1966; *Miller E.H.* Walt Whitman's Poetry: A Psychological Journey. Boston, 1968.

Из более поздних работ можно назвать: *Kaplan J.* Walt Whitman: A Life. N.Y., Simon and Schuster, 1980; *Hollis C.C.* Language and Style in *Leaves of Grass.* Baton Rouge, Louisiana State Univ. Press, 1983; *Reynolds D.S.* Walt Whitman's America. N.Y., 1995.

[3] *Traubel H.* With Walt Whitman in Camden. v. 1, Boston, 1906; v. 2, N.Y., 1908; v. 3, N.Y., 1914; v. 4. Ed. by S.Bradley, Philadelphia, 1953; v. 5. Ed. by G.Traubel. Carbondale, 1964; v. 6. Ed. by G.Traubel. Carbondale, 1982; v. 2, p. 36. (См. также: "Elias Hicks" // *Whitman, Walt.* Prose Works, 1892, in 2 vols., N.Y., New York Univ. Press, 1964, v. 2, pp. 626–649).

[4] Здесь и далее стихи из "Листьев травы" цитируются по изданию: Уолт Уитмен. Листья травы. М., Худ. лит., 1982.

[5] *Whitman, Walt.* Daybooks and Notebooks. Ed. by W.White. N.Y., 1978, v. 3, p. 749.

[6] *Rubin J.J.* The Historic Whitman.Philadelphia, Pennsylvania Univ. Press, 1973, p. 235.

[7] Walt Whitman of the New York *Aurora.* Editor at Twenty Two. Ed. by J.J.Rubin and C.H.Brown. Philadelphia, Pennsylvania Univ. Press, 1952, pp. 116–117.

[8] *Whitman, Walt.* Gathering of the Forces (2 vols.). Ed. by C.Rodgers, J. Black. N.Y., 1920, v. 1, p. 222.

[9] Цит. по: *Walt Whitman Review.* 1962, v. 8, №. 4 (December), p. 88.

[10] *Whitman, Walt.* The Uncollected Poetry and Prose (2 vols.). Ed. by E.Holloway. N.Y., 1932, v. 2, p. 280.

[11] Walt Whiman's Workshop. A Collection of Unpublished Prose Manuscripts. Ed. by C.G.Furness. N.Y., 1969, p. 38.

[12] *Faner R.D.* Walt Whitman and Opera. Carbondale, Illinois Univ. Press, 1951, p. 43.

[13] *Canel J.* Rythme et langage dans la 1re edition de "Leaves of Grass". P., s.a., p. 40.

[14] Цит. по: *Reynolds D.S.* Walt Whitman's America. A Cultural Biography. N.Y., 1995, p. 281.

---

* При повторной отсылке к цитируемому тексту указание номера страницы и соответствующего тома приводится в тексте вслед за цитатой в скобках.

[15] *Whitman, Walt,* Leaves of Grass. Authoritative Texts. Prefaces. Ed. by S.Bradley and H.W.Blodgett. N.Y., 1973, p. 720.
[16] *Эйзенштейн С.* Собрание сочинений в 6-ти тт. М., 1964, т. 3, с. 118.
[17] Цит. по: Конради К.О. Гете: Жизнь и творчество. М., 1987, т. 2, с. 575.
[18] *Emerson R.W.* The Complete Works. Boston, 1903–1904, v. 4, p. 275.
[19] *Эмерсон Р.* Эссе. Торо Г. Уолден, или Жизнь в лесу. М., Худ. лит., 1986, с. 594, 596.
[20] *Белый А.* О смысле познания. М., 1922, с. 29.
[21] Цит. по кн.: *Asselineau R.* The Evolution of Walt Whitman. The Creation of a Book. Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1962, p. 245.
[22] *Asselineau R.* The Transcendental Constant in American Literature. N.Y., 1980, p. 31.
[23] *Walt Whitman Review.* 1971, v. 17, N. 1, p. 3.
[24] *Chase R.* Walt Whitman Reconsidered. N.Y., 1955, p. 102.
[25] *Джемс В.* Прагматизм. СПб., 1914, с. 169.
[26] *Whitman, Walt,* Prose Works, 1892, in 2 vols., N.Y., New York Univ. Press, 1964, v. 2, p. 476.
[27] Цит. по: The Achievement of American Criticism. Ed. by C.A.Brown, N.Y., 1954, p. 278.
[28] *Adams H.* The Education of Henry Adams. Boston, 1918, p. 309.
[29] *Allen G.W.* American Prosody. N.Y., 1935, p. 218.
[30] *Санд Ж.* Собрание сочинений в 9-ти тт., Л., Худ. лит., 1971–1974, т. 5, с. 360.
[31] Цит. по: *Allen G.W.* Walt Whitman as Man, Poet and Legend. Carbondale, Illinois Univ. Press, 1961, p. 35.
[32] *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений. М., 1912, т. 1, с. 134.
[33] *Вагнер Р.* Избранные работы. М., Искусство, 1978, с. 262.
[34] Walt Whitman's Civil War. Ed by W.Lowenfels, N.Y., 1948, p. 16.
[35] The Correspondence of R.W.Emerson and T.Carlyle. Ed by Y.Slater. N.Y. and L., 1964, p. 541.

ЭМИЛИ ДИКИНСОН

У Эмили Дикинсон (Emily Dickinson, 1838–1886) как будто и не было жизненной истории, отдельной от той, что "сказалась" в стихах — не прямо, а "вкось" (slant), как, по ее убеждению, только и должно изъясняться поэтически. Ее биография — история негромкого, бессобытийного повседневного существования, которое выстраивалось, год от года все более последовательно, по образцу поэтической метафоры. "Жизнетворчество" сводилось большей частью к отказу от хлопотливых усилий по самообнаружению — разве только намеком, летучим и на лету схватываемым, как при чтении стихов.

Дикинсон любила загадки, среди них предпочитала трудноразрешимые, и таковую — вполне осознанно — являла сама. Впечатление от общения с нею современник (Т.У.Хиггинсон, покровитель и доброжелатель из стана официальной литературы, о котором подробнее пойдет речь дальше) описал следующим образом: "Она для меня — тайна, которую нечего было и пытаться разгадать в ходе часовой беседы, — инстинктивно я чувствовал, что малейшая попытка расспрашивать напрямую заставит ее спрятаться назад в свою раковину. Оставалось лишь сидеть и наблюдать, как если б я был в лесу..."[1]. Надо отметить человеческий такт и психологическую проницательность Хиггинсона, позволившие ему с уважительной бережностью, даже если и без настоящего понимания, отнестись к тому, что составляло "сокрытый двигатель" жизни и творчества той, кого ему было угодно считать своей подопечной. Напряженное вглядывание, вслушивание, сосредоточенное и чуткое (как "в лесу") подстерегание смысла сама Дикинсон трактовала как единственно благодарный способ взаимодействия с Другим, в целом — познания жизни. Об этом, собственно, все ее стихи.

"Тронутая поэтесса из Амхерста" (как однажды охарактеризовал ее в частном письме тот же Хиггинсон, далеко не всегда проявлявший терпимость к причудам мисс Эмили) вела странную жизнь, то ли пугливо, то ли горделиво затворническую, и писала странные стихи, в которых хромота рифм, отсутствие грамматических согласований столь вопиющи, что рука опытного редактора сама тянулась исправить и усовершенствовать. Ни то, ни другое не выделяло ее на общем фоне любительского виршеплетства:



Эмили Дикинсон, конец 50-х — начало 60-х годов XIX в. (?).

начитанных, чувствительных, склонных к сочинительству старых дев было предостаточно в американской провинции середины XIX в. Исключительной особенностью Дикинсон была непреклонность, с какой она держалась за свою "эксцентрику". На попытки зазвать и вытащить ее в литературный "свет", на предложения (поступавшие от разных лиц, в разные годы) опубликовать стихи в антологиях и журналах она отвечала, как правило, вежливым отказом. Потому, видимо, что быть замеченной не стремилась, а быть понятой не надеялась. При жизни ею было опубликовано чуть более десятка стихотворений, иные — покровительственно "поправленные" редакторами. Понимание — на собственных условиях — пришло к Дикинсон лишь после смерти, точнее, уже после того, как во второй половине двадцатого столетия в свет вышло полное собрание ее стихотворений ("Стихотворения Эмили Дикинсон" в трех томах под редакцией Т.Х.Джонсона, в 1957 г.) и писем ("Письма Эмили Дикинсон" в трех томах, под той же редакцией, в 1958 г.). Только теперь ее статус одного из

классиков англоязычной поэзии предстал как вполне бесспорный, а среди читателей и исследователей ее творчества утвердилось убеждение, что в основе "странностей" лежали не капризы частной судьбы и не причуды нрава, но нечто, значительностью затмевающее первое и второе: смелый "языковой эксперимент" (во многом сопоставимый с тем, что осуществлялся в это же время Уолтом Уитменом), метод художественного освоения жизни, новый сравнительно с романтизмом начала XIX в. и неожиданно близкий поэтам нашего столетия.

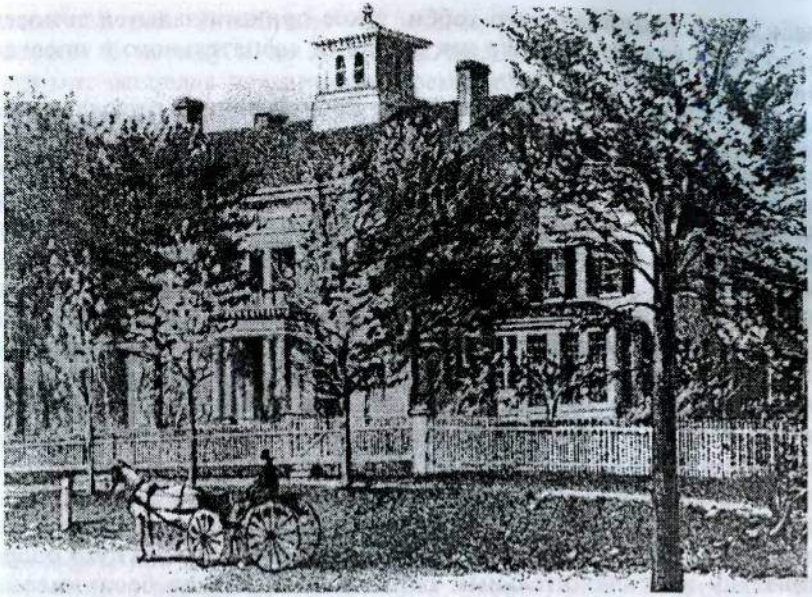
Восемь поколений отделяют Эмили Дикинсон от йоркширца Натаниэля Дикинсона, который (на одном корабле с Джоном Уинтропом) перебрался через океан в 1630 г., чтобы поселиться в долине реки Коннектикут, — восемь поколений и два с половиной века фермерского труда, стычек с индейцами, лишений и упрямой борьбы за существование. История рода Дикинсонов неотделима от Новой Англии, конкретно — городка Амхерста в штате Массачусетс: в эти места переселился в 1745 г. правнук основателя рода, прадед будущей поэтессы.

Ее дед, Сэмюэль Дикинсон, пользовался среди земляков уважением как ученый юрист, "светский евангелист" и просветитель: благодаря его непреклонной энергии, личной целеустремленности, а также большей части состояния в Амхерсте была основана Академия, преобразованная в 1821 г. в Амхерстский колледж. Последний вплоть до середины XIX в. оставался твердыней ортодоксального пуританства, упрямо сопротивляясь унитарианской ереси, которой попустительствовал более вольнодумный Гарвард. "Династия Дикинсонов" на протяжении еще по крайней мере двух поколений — ее представляли сын Сэмюэля Эдвард (отец Эмили) и его внук Остин (старший брат) — играла видную роль в политической и культурной жизни Амхерста. Происхождение из "хорошей", уважаемой и состоятельной семьи отчасти предопределило характер позднейшей литературной карьеры Дикинсон, точнее, полное отсутствие таковой. Не будучи принуждена писать ради денег, она сама определила свой статус как принципиально любительский: это обеспечивало ей возможность самостоятельно и "штучно" выбирать адресатов своих стихов, чураясь анонимного (по собственному ее ощущению, "аукционного") общения с широкой публикой посредством печатной страницы.

Амхерст середины XIX в. был маленький, тихий городишко, где старинный уклад, традиции пуританской Новой Англии, уже изрядно расшатанные в Бостоне и других крупных центрах, держались на удивление прочно. Церковь продолжала играть центральную роль в общественной жизни, Библия оставалась настольной, а для старшего поколения и единственно уважаемой книгой. Распространенной детской забавой была игра "в проповедника";

среди взрослых обсуждение теологических тонкостей (обрекает ли единожды свершенный грех на вечную кару? тождественно ли "вечное" наказание "бессрочному"?) считалось занятием если не будничным, то привычным. К игре в карты и танцам столпы местного общества относились скептически, романы считались чтивом легкомысленным и в силу этого подозрительным, концерты и прочие развлечения были крайне редки, театр отсутствовал совсем. На досуге было принято ходить друг к другу в гости — на чай. Когда, уже в середине 70-х годов, жена ректора епископальной церкви (дочь Г.Бичер-Стоу), стараясь расшевелить упрямых провинциалов, попробовала ввести в моду званые вечера, ее попытки не встретили понимания, а реакция городской общественности нашла выражение в следующей замечательной фразе: "Мы хотели бы пребывать в изящной простоте".

И действительно, повседневная жизнь в Амхерсте протекала неспешно, скромно, строго и просто. Почти каждая семья имела дом и несколько акров земли с огородом и садом. Одно из ранних впечатлений Эмили — поездка с отцом на мельницу, куда сквайр Дикинсон собственноручно возил мешки с зерном. В последующей ее жизни, как и в жизни большинства американок среднего класса, заботы о домашних и по хозяйству поглощали значительную часть дня: время творчества могло лишь прилагаться к "реальному времени", заполненному простыми и неотложными делами, как уход за прикованной к постели матерью, выпечка хлеба, штопка белья или прополка цветочных грядок. "У меня всего две руки, — жалуется девятнадцатилетняя Эмили в письме (1850 г.), — не четыре и не пять, как надо бы — а дел ТАК много — и я ТАК всем нужна — и мое время ТАК мало значит — а мои сочинения ТАК очевидно бесполезны"[2]. Бережливость в быту высоко ценилась среди наследников пуритан, что опять-таки отразилось на манере творчества поэтессы, многие свои стихотворения записывавшей на негодных обрывках или обороте уже использованных листов бумаги. "Изящная простота", домашняя непринужденность, строгая экономия словесного и образного выражения отличают поэтическое мышление Дикинсон. Так, желая передать сложное ощущение внезапной, беспорядочной опустошенности в сердце, вызванной смертью любимого человека, она расскажет о "церемонной суете", предшествующей появлению в амхерстском доме гробовщика. Сердце подметают, как опустевшую комнату, любовь складывают в сундуки, как старое платье[3]. В другом стихотворении, размышляя о разлуке, которую приносит смерть — ее предстоит терпеливо превозмогать в ожидании Воскресения, — Дикинсон с несколько мрачной иронией рисует образ хозяйки, поджидающей гостей к чаю в гостиной (1743).



Дом, где жила Эмили Дикинсон, Амхерст (Масс.)
Фотография XIX в.

Дом Дикинсонов — строгий и просторный кирпичный особняк, стоящий и теперь в трех кварталах от центральной площади Амхерста, был построен в 1813 г. дедом Эмили. Дом всю жизнь безусловно оставался центром, фокусом ее существования. "Дом — это святое, даже тени сомнения или недоверия не вхожи под его блаженные своды. Я тем более это чувствую, чем безогляднее мчит вперед большой мир, чем чаще то один, то другой из тех, кому мы верили, нас покидает, — здесь же как будто маленький Эдем, неотлучимый от нас никаким грехом" (2, № 59). Как ключевой, притом исключительно многозначный образ, дом запечатлен в поэзии Дикинсон: и убежище, и тюрьма, и крепость. Дом дает ощущение спокойного счастья, но и плодит загадочно-жуткие страхи. Уютно свой и вместе с тем чужой, он — место, *куда* и *откуда* спасается лирическая героиня.

Если Торо "путешествовал по Конкорду", то Дикинсон сферу своих физических странствий ограничила еще более жестко: за всю жизнь она выезжала из Амхерста не более, чем десяток раз (самыми длительными были поездки в Бостон, Вашингтон и Филадельфию в 1854 г. и потом еще дважды, в 1864 и 1865 годах, в Бостон для лечения болезни глаз). В последние десятилетия жизни она и вовсе не выходила за пределы дома и сада. В динамичной, легкой на подъем Америке, где перемена мест превра-

лась в род национального хобби, такое принципиальное домоседство было возможно лишь как результат сознательного и последовательного выбора.

Свою привязанность к месту и происходящую отсюда неспособность видеть и переживать жизнь иначе, как "по-новоанглийски" (New-Englandly), ясно осознавала и сама Дикинсон, и уже самые ранние ее читатели. Показательно в этом отношении суждение, высказанное Т.У.Хиггинсону его коллегой, массачусетским журналистом после того, как тот познакомился впервые со стихами Дикинсон: "Она может стать мировой знаменитостью или никогда не переступить пределы ново-английской провинции. Она — квинтэссенция того, что так или иначе характеризует всех нас, наследников чистопородных пуритан. Мы пришли когда-то на эту землю, чтобы иметь возможность мыслить самостоятельно и так, чтобы никто не посягал на нашу мысль. Аскеты, кто ж будет спорить, но здесь наши Фивы. Мы общались с собственными душами, пока не утратили способность общаться с окружающими людьми. Типичная семья — сообщество незнакомцев, как оно было и в ее случае. ИСКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ высота духа оборачивалась и исключительным одиночеством. Такая беспримерная замкнутость едва ли возможна где-то еще. Мы многое наследовали от британцев, но британцы не жили ведь сто пятьдесят лет вдали от всего мира, целиком сосредоточенные на себе" (1; p. 26).

Семья составляла тесный и замкнутый круг общения Эмили: родители, старший брат Остин, младшая сестра Лавиния. Ее отец, Эдвард Дикинсон, был образованным юристом, человеком деятельным, целеустремленным, властным и отнюдь не лишенным честолюбия. Один из самых заметных и уважаемых горожан Амхерста, он два срока отработал в сенате штата, в 1852 г. был избран от Массачусетса в Конгресс США, а позже (в 1859–1860) выдвигался на должность губернатора. Дома в связи с этим он бывал редко, общение его с детьми (безусловно любимыми) было ограничено как недостатком времени, так и сдержанной суровостью нрава. "Мой отец все больше читает по воскресеньям, — замечает Дикинсон в письме, — свои ОДИНОКИЕ и СТРОГИЕ книги" (2; № 342a). Даже в интимном домашнем кругу этот человек оставался одинок. Проистекающий отсюда скрытый драматизм его существования чутко подмечала дочь: "В те редкие мгновения, когда отец забывает в себе законника и становится всего лишь человеком, он говорит, что его жизнь прошла в пустыне или на острове... Так оно и есть: когда я по утрам слышу его голос, он доносится гулко, хрипло, кажется, Бог весть откуда, будто с моря, из далекого далека, вроде острова Хуана Фернандеса" (2; № 178). Педантичная рассудочность была преобладающей чертой в характере Эдварда Дикинсона, — ср. его письма будущей

жене: "Будем готовиться к жизни, исполненной разумного счастья. Я не жду и не желаю ДОВОЛЬСТВА... его, я полагаю, даст мне всецелая преданность моему делу" (1; p. 47). Он не был, однако, чужд и поэтической жилки: сохранилась история о том, как сквайр Дикинсон всполошил однажды весь город колокольным звоном, желая привлечь общее внимание к необыкновенно красивой игре красок в закатном небе (2; № 53). Как бы то ни было, строгость и замкнутость главы семейства, его нерасположенность к шутке, игре, наслаждению ("довольству") сказывались на домашней атмосфере: "Нам тут ТЕПЕРЬ не до шуток, — иронизирует юная Эмили в письме брату в 1851 г., — сплошь одно здравомыслие и ни грана поэзии, поскольку папа превыше всего ставит НАСТОЯЩУЮ ЖИЗНЬ. Его и мои представления о жизни то и дело сталкиваются в лоб, но покуда обходилось без жертв" (2; № 65). "Он покупает мне много книг, но просит их не читать, — ехидничает она в другом письме, — опасаясь за здравие моего рассудка" (2; № 261). Чувство юмора для младших членов семьи явно служило способом самозащиты от отцовского авторитаризма. Впрочем, по воспоминаниям Лавинии, семья в целом напоминала все же не деспотию, а, скорее, конфедерацию: "Мы жили на правах дружественных и автономных правителей, каждый в своем государстве...". Независимость и личный суверенитет здесь явно оцениваются как благо — оборотной его стороной оказывалось одиночество каждого из "суверенов": "...Вы ощущали тесную связь с людьми, которым дарили свою преданность и верность, но поделиться мыслями было не с кем" (1; p. 44).

В стихах Дикинсон суровый и величественный облик Бога-отца, которому лирическая героиня дерзает противоречить, но в ком одновременно ищет опору, источник духовной ясности (в связи с чем их "общение" протекает то в напряженно-серьезном и торжественном, то в "фамильярном", обидчиво-укоризненном или нежно-ироническом регистре), многим напоминает ее земного отца.

О матери поэтессы, Эмили Норкросс Дикинсон, известно немного: судя по сохранившимся свидетельствам, это была тихая, робкая, незаметная женщина, чья любовь изливалась на детей простодушно и подчас неумело. Раздражение и горечь от невозможности взаимопонимания нашли выражение в немногих жестких характеристиках, мелькающих в письмах Дикинсон: "Моя мать не снисходит до мысли"(2; № 261). "У меня никогда не было матери. Я полагаю, что мать — та, к которой спешишь в беде"(2; № 342 в) Отсутствие духовного родства здесь как бы перечеркивает родство кровное — характерное выражение требовательного максимализма, которым отмечен духовный склад поэтессы. Что не мешало ей в жизни быть преданной дочерью: когда

Эмили пришлось в течение нескольких лет ухаживать за разбитой параличом матерью, взаимопонимание между двумя женщинами оказалось возможно и реально.

При всей скромности, Амхерст не был унылым захолустьем. Эмили могла здесь встретить немало людей, способных увлечь молодое воображение — личностей ярких, самобытных, нередко эксцентрических. Страсть к просвещению всегда отличала Новую Англию. С XIX в. сохранились анекдоты о местных фермерах, которые при случае могли процитировать Вергилия и, идя за плугом, учили латинскую грамматику. Амхерстский колледж, с которым семейство Дикинсонов так или иначе было связано со дня основания, находился в городке на положении всеобщего лелеемого детища. В годы юности Эмили Дикинсон (когда в колледже учился ее старший брат) из почтенных стен выходили в основном священники и миссионеры, готовые нести слово Божье далеким народам Сирии и Турции, Индии и Китая. В местном музее хранилось множество заморских диковин — растения, минералы, чучела животных. Так что об океанских штормах и "красотах Бирмы" (экзотические сравнения у Дикинсон встречаются нередко, но всегда неожиданно: "Бирма", например, фигурирует в стихотворении, посвященном обыкновенной, "домашней" иволге) можно было узнать не только из учебника географии, но и со слов очевидца. Посещали Амхерст и отечественные знаменитости, в частности, дважды приезжал Эмерсон (в один из приездов он останавливался в доме Остина, к тому времени уже женатого и поселившегося по соседству со "старым гнездом").

Эмили Дикинсон в 40-е годы — подвижная, впечатлительная, жизнерадостная девочка, любимица семьи. Несколько лет, с перерывами (которые объяснялись слабым здоровьем, хотя действительной причиной была скорее всего слишком тесная эмоциональная привязанность к дому) она училась в Амхерстской академии, а затем год (1847–1848) в женской семинарии Маунт-Холиоук, где получила вполне основательное по тем временам образование. Очень общительная и озорная, она была редактором школьного юмористического листка, состояла в литературном обществе, как все девочки-подростки, влюблялась в музыку и поэзию, в школьных преподавателей и подруг, участвовала в развлечениях местной молодежи — прогулках, санных катаниях и пр. Ничто не предвещало долгих лет одиночества в шестнадцатилетней девушке, задорно извещавшей подругу в письме: "Если б Господь был с нами этим летом и видел то, что видела я, он счел бы, пожалуй, рай излишеством" (2; № 185). Бывшей однокласснице Эбии Рут она пишет из дому: "Вокруг тебя там, наверное, все сплошь надутые и накрахмаленные юные леди, образцово воспитанные и благоприличные. Только не дай им покорить твой воль-

ный дух... Что до меня, я хорошею с каждым днем! Думаю к семнадцати годам стать первой красавицей Амхерста. Не сомневаюсь, что к тому времени вокруг меня будут увиваться целые толпы поклонников" (2; № 6). Жизнеощущение юной Дикинсон прекрасно передает и "валентинка", адресованная приятелю Остина Джорджу Гульду и опубликованная анонимно в студенческой газете в феврале 1850 г.:

"Магнум бонум, "харум скарум", кверх ногамум, бей в барабанум, жизнь реформум эт перфектум, мирус целус переменус, синим пламенем горимус.

Сэр, я прошу Вас о свидании; встречайте меня на восходе или закате или при молодой луне — где, не важно. В злате, пурпуре или мешковине — на ОДЕЖДЫ не посмотрю. С мечом, пером или за плугом — важно не орудие, а НОСИТЕЛЬ. В коляске, фургоне или пешком — главное, чтоб явились ЛИЧНО. Душою, духом или телом, решительно все равно. В компании или наедине, в ведро или ненастье, на небе или земле, хоть как, хоть вообще никак — только я, сэр, намерена с вами повстречаться.

И не просто повстречаться, сэр, а поболтать по душам, тет-атет, по-дружески, достичь слияния розных умов — вот что я затеяла. Знаю и чувствую — нам это суждено. Будем, как Давид и Джонатан, как Демон и Пифия или, еще того лучше — как Соединенные Штаты Америки... Такие штучки мы тут среди себя называем метафорой. Не бойтесь, сэр, не кусается. Не то, что мой Карло" (2; № 34).

Гипотетическим любовным романам Дикинсон ее ранние биографы посвятили немало страниц; в качестве возможных "предметов" назывались разные лица из числа студентов амхерстского колледжа, бывавших в доме. Одна из наиболее реальных фигур — молодой (рано умерший) юрист Бенджамин Ньютон, которого в письмах Дикинсон называла своим "Наставником": на каком-то этапе он, действительно, руководил ее чтением, познакомил впервые со стихами Эмерсона и прозой сестер Бронте, по-видимому, одним из первых угадал в ней поэтический дар. В письме к Хиггинсону поэтесса заметит: "Мой Наставник, когда был жив, говорил мне, что желал бы дожить до часа, когда я стану поэтом... Вскоре затем он умер, и в течение нескольких лет толковый словарь был моим единственным другом" (2; № 153).

В 1854 г. семейство Дикинсонов предпринимает совместное путешествие в Филадельфию и Вашингтон. Тогда-то, как полагают биографы, Эмили встречается впервые с Чарльзом Водсвортом, пресвитерианским проповедником из Филадельфии: ему в это время уже за сорок, он женат, пользуется известностью и заслуженным уважением в обществе. Есть некоторые основания полагать, что он был человеком, которого Дикинсон любила всю ос-



Дом Э.Дикинсон (вид со стороны сада).

тавшуюся жизнь без надежды на взаимность. Их переписка практически не сохранилась, единственное, что известно наверное: Водсворт дважды — в 1860 и 1880 годах, оба раза неожиданно — посетил дом Дикинсонов в Амхерсте. Весной 1862 г. он уехал из относительно близкой Филадельфии в Сан-Франциско, чтобы стать проповедником в Кэлвери-черч (буквально — церковь Голгофы). В связи или вне связи с этим обстоятельством, но примерно в это время Дикинсон принимает "белое избранничество" (в последние десятилетия жизни она одевается почти исключительно в белое) и называет себя в стихах "царицей Голгофы".

Она все реже выходит за пределы сада и мало кого принимает у себя. Жизнь постепенно и необратимо замыкается в узком кругу: самые близкие люди, птицы и цветы в саду, словарь. Впрочем, с внешним миром, с многочисленными далекими друзьями и знакомыми Дикинсон связывает активная переписка. "Письмо, как мне кажется, всегда, сродни бессмертию" (2; № 330), но точно так же и — "земная благодать, недоступная богам". Письмо — общение интимно-доверительное, но неизбежно опосредованное расстоянием и листом бумаги, допускающее игру в прятки и изощренный маскарад. По переписке Дикинсон можно наблюдать, как легко она меняла стиль, тональность письма, приноровляясь к каждому корреспонденту: Хиггинсону представляется

смиренной и робкой искательницей его советов (которым и не думала следовать); бостонским кузинам — девочкой-эльфом, беззаботной и непосредственной; в глазах множества амхерстских знакомых всю жизнь остается милой Эмили, озабоченной исключительно домашним хозяйством, грядками в саду, здоровьем родных и близких. Лишь изредка — серьезное (но, как правило, сдобренное иронией) полупризнание или короткие строчки стихотворения. Примечательно, что ни разу Дикинсон не ответила на просьбы недоумевающих получателей этих строк пояснить темный или причудливый образ. "Меня все спрашивают "О чем", но ведь это, наверное, только мода", — бросает она (неожиданно — свысока) в письме Хиггинсону (2; № 271). Сосредоточенность в себе, придирчивая избирательность, неспособность к компромиссу — постоянные характеристики ее жизненного и поэтического стиля.

Начало (уже неоднократно цитировавшейся) переписки Дикинсон с Томасом Уэнтвортом Хиггинсоном приходится на апрель 1862 г. Известный в северо-восточных штатах журналист, литературный критик и общественный деятель радикально-реформаторского толка, Хиггинсон незадолго перед тем опубликовал в журнале "Атлантик мансли" статью под названием "Письмо начинающему автору" — своего рода наставление молодым поэтическим дарованиям Америки. Используя этот повод, Дикинсон и сочла возможным обратиться к нему со смиренно-горделивой просьбой: "...скажите, жив ли мой Стих? Сама к себе слишком близко, не разглядеть, а спросить не у кого" (2; № 260). К письму были приложены четыре короткие стихотворения, в том числе одно из лучших, когда-либо ею написанных: "Safe in their Alabaster Chambers" (216). Хиггинсона заинтриговали эти вещицы, резко оригинальные по мысли и образности, но полные грамматических несуразиц и сильно хромавшие (как казалось при первом чтении) по части рифм и размера. В ответном письме он великодушно похвалил "начинающего автора" за "прекрасные слова и мысли" и попросил побольше рассказать о себе. Ответ не замедлил последовать:

"Спасибо за хирургию — не так больно, как думала. Я пришлю вам еще — как Вы просите — только они едва ли лучше.

Пока мои мысли раздеты, — я их различаю ясно, стоит им нарядиться — все глупы на одно лицо.

Вы спрашиваете, сколько мне лет? Я не писала стихов до этой зимы, сэр, — разве одно или два.

Мне жутко — с сентября — а рассказать некому, потому и пою, как Мальчишка на Кладбище — от страха. Вы спрашиваете, что читаю? Из поэтов — Китса, также мистера и миссис Браунинг. Из прозы — мистера Рескина, мистера Томаса Брауна — и

Откровение... Вы упоминаете мистера Уитмена — его книгу не читала — только слышала, что ужасен..." (2; № 261). Из следующего (месяц спустя) письма: "Вы советуете мне не торопиться с публикацией — но это до смешного чуждо мне — как Небо Плавнику.

Если слава — моя, от нее не убежишь, если нет — и не подумаю бегать. Этак мой Пес перестанет меня уважать, нет уж — почетнее быть Босоножкой.

Вы заметили — я дышу прерывисто: потому что я в опасности, сэр, и Вы заметили — я "самочинна": потому что надо мной нет Суда..." (2; № 265).

Их переписка продолжалась много лет, причем Дикинсон неизменно предваряла свою подпись почтительным: "Ваша Ученица", хотя скоро, наверное, поняла, что за помощью и сочувствием обратилась не совсем по адресу (был ли он вообще, настоящий адрес?). Хиггинсон, способный и проницательный критик, с достаточно гибким, но в целом вполне традиционным вкусом, не был готов оценить такое необычное явление, как поэзия Дикинсон. "С моей стороны, — признавал он уже после смерти поэтессы, — был интерес, серьезный и доброжелательный, но едва ли основанный на глубоком понимании; с ее стороны была надежда, заведомо несбыточная, хоть на чью-то поддержку в сражении с темными загадками жизни" (2; p. 26). Поддержать ее в одиноком "сражении" не могли по-настоящему ни Хиггинсон, ни Сэмюэль Боулз, другой постоянный корреспондент и доброжелатель Эмили из литературно-журнального мира, ни английский поэт Роберт Браунинг, с которым она также долго переписывалась, ни отечественная поэтическая знаменитость Хелен Хант Джексон.

Поэзия Дикинсон началась как будто "сразу" — с произведений сильных и зрелых. О периоде ученичества судить невозможно — скорее всего свои первые опыты она не хранила или впоследствии их уничтожила. Из дошедших до нас произведений наиболее ранние датируются (очень приблизительно) 1857 г. Затем последовал "взрыв": за четыре года между 1860 и 1864 написана бóльшая и, пожалуй, лучшая часть всего корпуса сочинений Дикинсон. Впоследствии, вплоть до своей смерти в 1886 г., она писала относительно немного, тщательно отделывая детали, много работая над черновиками и вариантами. О какой-либо периодизации творчества судить едва ли возможно. Все попытки датировать стихи (основанные на изменении почерка) условны и малонадежны.

* * *

Полвека и более (если вести отсчет от первой публикации поэтических сборников в 90-х годах) даже самые благожелательные читатели Дикинсон судили ее по чуждому ей закону, прочитывая стихи как лирическое излияние сердечных переживаний. Чем они являются безусловно, но это ли главное? Да и что, в самом деле, было ей изливать в провинциальном стародевичьем уединении? В ее жизни ничего (почти) не было. И было — все. Ибо не история жизни с ее перипетиями и пестрой суетой интересует Дикинсон-поэта, а самое жизнь, ее сокровенное качество, обнажающее себя в таких неизбежных "событиях", как любовь и смерть, хотя в сущности и впечатление от заката солнца или птицы на дереве может быть пережито как "событие". С годами все более сознательно и строго Дикинсон охраняла свою свободу сосредоточиваться на главном. "Только отдельный, уединенный, — напишет впоследствии Р.-М.Рильке, — управляется, как вещь, глубокими законами"[4].

Определяющим свойством жизни, во всех ее проявлениях, от стиля общения до творчества, для Эмили Дикинсон было то, что по-английски обозначается словом "deliberateness": осознанность, обдуманность, преднамеренность, предумышленность. Затворничество ее не явилось следствием несчастной случайности (неудавшегося романа — таково расхожее сентиментальное клише). Как и житье Генри Торо на берегу Уолденского пруда, это результат сознательного выбора. "Я ушел в лес, потому, что хотел жить разумно (to live deliberately)..." — писал Торо. Это значило: "иметь дело с важнейшими фактами жизни и попробовать чему-то от нее научиться, чтобы не оказалось перед смертью, что я вовсе не жил. Я не хотел жить подделками вместо жизни — она слишком драгоценна для этого... Я хотел погрузиться в самую суть жизни и добраться до ее сердцевины, хотел жить со спартанской простотой, изгнав из жизни все, что не является настоящей жизнью"[5].

Для Дикинсон, как и для Торо, личное существование — одновременно предмет и способ познания, а поэзия — своего рода регистрационный журнал человека-жизнеиспытателя, для которого не существует аксиом и априорных истин, а есть лишь сосредоточенное, пристальное вглядывание в то, что "дано", и бесконечное усилие по извлечению смысла из этой данности. Артист и аналитик, художник и философ соединены в одном лице.

Сверхзадача творчества при таком подходе не может пониматься как самовыражение или исповедь, род облегчения души. Предвидя, однако, возможность и вероятность такого истолкования, Дикинсон сама предупреждала одного из первых своих читателей и критиков (Хиггинсона): "Я, которое представляет меня в стихе, — это, собственно, не я сама, а некто условный" (2; № 268). Лирическая героиня Дикинсон — это и впрямь некто весьма и весьма "условный", на удивление многоликий (кстати, не всегда даже женского пола), поворачивающийся к нам то одной, то другой личиной. Из них каждая — особый взгляд, ракурс восприятия, позиция, долженствующая быть пережитой и через переживание осмысленной.

Человеческое сердце у Дикинсон — театр: без зрителей, исключительно для себя, единственного владельца, который, однако же, не властен над развертывающимся на сцене действом:

"Hamlet" to Himself were Hamlet
Had not Shakespear wrote —
Though the "Romeo" left no record
Of his Juliet,
It were infinite enacted
In the Human Heart —
Only Theatre recorded
Owner cannot shut

(741)*.

Назначение художника — пристальное вглядывание, напряженное вслушивание в потаенно вершащуюся драму духа, столь же спонтанную, сколь и условную, ибо каждый жест, поза, реплика в ней отягощены смыслом, — в драму самосознания ("Hamlet" to Himself were Hamlet). Имея дело с большим поэтом, мы не удивимся, обнаружив в этой драме, помимо личного, и широкий общекультурный смысл.

---

* Гамлет — все Гамлет — сам для себя —
Спор его — тот же спор.
Когда говорит Ромео с Джульеттой —
Не суфлирует Шекспир.
Человеческое сердце —
Сцена для вечной игры —
И только этот Театр
Владелец не вправе закрыть.

(перев. В.Марковой)

Далее, в случае отсутствия поэтического перевода, в сноске дается подстрочник.

Каковы основные амплуа в "театре души" Эмили Дикинсон? Уже самые ранние ее исследователи (из тех, кто обратил внимание на проблематичность, многосоставность лирического "Я") выделили две полярные роли, два лица, "от" которых написано значительное число ее стихотворений: Дитя, Девочка (Little Girl) — и Царица, Жена (Queen, Wife). В сущности, в них воплощены две ипостаси романтического сознания: детское, "невинное" — и гениальное.

Дитя не ведает перемены, утраты, смерти. Детство — бытие в Раю, в домашнем кругу родных и любящих. Но этот "крошечный Эдем" человек, как ни странно, сам торопится покинуть. Нечто толкает его в опасное странствие, с надежного берега — в зыбкие пространства. Голос "маленькой девочки", один из лирических голосов Дикинсон, звучит не безмятежно и уверенно (как, к примеру, у Вордсворта в "Нас семеро"), но большей частью испуганно, смятенно: это заблудившаяся девочка, растерянная перед огромностью незнакомого мира, остановившаяся за порогом уютного Дома "невинности" и влекомая одновременно в противоположных направлениях: назад — страхом, вперед — любопытством и удивлением. Путь опыта как антитеза "невинности" в образной системе Дикинсон нередко предстает как морское странствие (ее утверждению, что она, якобы, никогда не видела моря, трудно поверить, ввиду неоднократных поездок в Бостон): море повергает в восторг, опьяняет. Оно же пугает громадностью, глубиной, грозной непредсказуемостью.

'Twas such a little — little boat
That toddled down the bay!

(107)*.

Сентиментальная жалостливость, с какою здесь подчеркнуты "мои" малость и беззащитность рядом с необъятностью жизненной стихии, характерна для развития темы странствия в ранней лирике Дикинсон. Потерявшейся "лодочке-девочке" самостоятельное плавание в открытом море не по силам: далее в том же стихотворении "маленький пилигрим" взывает к высшему покровительству, к кому-то всемогущему и всезнающему, кто указал бы путь к заводи-цели.

---

* Такой крошечный — крошечный — Челнок
В тихой заводи семенил.
(перев. В.Марковой)

В зрелых стихах (начиная с 60-х годов) мотив плавания звучит иначе. Водная стихия страшна для "сухопутной души" (inland Soul), "бесплавникового" сознания (Finless Minds). Но те, кто принадлежат к породе "истых пловцов", именно в неустанной борьбе с нею находят призвание и вкус жизни. Вид берега, сулящий отдохновение, опору тверди, их не манит, он им даже нежеланен: видение ведь может оказаться (и даже наверняка окажется) миражем, поверить в него значит проявить слабость, совершить предательство по отношению к истинной цели жизни:

I many times thought Peace had come
When Peace was far away —
As Wrecked Men — deem they sight the Land —
At Center of the Sea —
And struggle slacker — but to prove
As hopelessly as I —
How many the fictitious Shores —
Before the Harbor be —

(739)*

Примечательным образом, едва ли не самый ранний опыт духовного самоопределения будущей поэтессы был связан с упорным и необъяснимым в глазах окружающих отказом "возродиться" заодно со всеми к истинной вере. В пору ее детства и юности городок Амхерст, как и всю Новую Англию, захлестывали одно за другим религиозные "Возрождения". Земляки, соседи, близкие Дикинсон приобщались благодати, но ей переживание полнейшего экстатического самоотречения, вверения себя высшей воле никак не давалось, даже если и было желанно. Директриса семинарии, где она в ту пору училась, придирчиво оценивала состояние духа своих учениц: были заведены отдельные списки уже "приобщившихся", "лелеющих надежду" и "безнадежных" (в этот последний попала Эмили). Я — "дурная", я — не такая, как

---

* Порой поверю — близок Мир —
Но нет — опять далек —
Так в центре Моря — стал Мираж —
Гавань — Корабли —
И счастлив тонущий — но он
Мой повторил урок —
Как много ложных берегов —
Призраков Земли!

(*перев. В.Марковой*)

В переводе утрачен существенный акцент: мираж не только прекрасен, но и опасен — именно тем, что ослабляет (struggle slacker) сопротивление человека стихии.

все... — в этих эпистолярных самообвинениях проглядывает, быть может, подростковое позерство, но репетируется и пожизненная "верность себе". "Ты уже знаешь, конечно, о том, что у нас здесь происходит, — пишет Дикинсон подруге Эбии Рут, — голос тихий и нежный призывает всех, и люди слышат его, и обращаются к вере, и повинуются радостно — и все вокруг так торжественно и благолепно, недостойные же прячутся с глаз долой, исполнившись печали... Я принадлежу к тем немногим, что недостойны, — я прячусь, медлю, раздумываю, — раздумываю, медлю и тружусь, не зная даже для чего: уж конечно, не для этого бренного мира, однако и не для небес; я спрашиваю, что означает эта весть, которой все взыскуют так страстно, — тебе-то ведома ее глубина и сила — не попробуешь ли рассказать мне?" (2; № 10).

Идея божественного избранничества, "спасенности" в духовном и жизненном укладе американских пуритан сочеталась с самодовольным сознанием приобщенности к сонму праведников. В сочетании этом таилась двойная опасность: самообмана, питаемого визионерским идеализмом, и — обмана, лицемерия. Претензия индивидуального духа на непосредственную сопричастность божественному абсолюту могла ввести и зачастую вводила во грех или ослепленной гордыни, или лживости. О необходимости очищения от этого двуединого греха настойчиво размышлял и писал Н.Готорн. Драма пуританского духа воспринималась им, как и Дикинсон, тем более остро, что в ней обнаруживалось и современное, светское, в некотором смысле злободневное измерение.

Кажется, трудно придумать культурные явления, друг другу более чуждые, чем пуританизм и романтизм, но в американском опыте они близко соприкасались. Идея божественного избранничества и идея романтического гениоцентризма воспринимались как "однокоренные". Трансценденталисты, отмечает историк ново-английской культуры, — "лишь распространили на всех людей то, что протестанты считали привилегией избраных"[6]. Принцип "доверия к себе" предполагал потенциальное избранничество каждого человека: довериться себе, пояснял Эмерсон, значит довериться Богу в себе, причаститься высшей истины, как бы вступить во владение ею. В глазах Дикинсон состояние высшей ясности, даруемое безоглядной верой, завидно, но в чем-то и сомнительно. У нее немало стихотворений, в которых воплощено переживание "царственного" избранничества — как одна из ролей лирической героини. Нельзя не заметить, что многие из этих стихотворений Дикинсон допускают, как минимум, два про-

чтения, противоположные и отрицающие друг друга: скажем, торжественно-приподнятое и саркастическое. Именно так прочитывается, например, следующее:

The Soul selects her own Society —
Then — shuts the Door —
To her divine Majority —
Present no more —

Unmoved — she notes the Chariots — pausing —
At her low Gate —
Unmoved — an Emperor be kneeling
Upon her Mat —

I've known her — from an ample nation
Choose One —
Then — close the Valves of her attention
Like Stone —

(303)*

Душа избирает общество самой себя, — то есть сама себе становится желанной "гаванью", а потом (Then)... Нормы английской грамматики допускают двоякое прочтение второй строки. Либо: душа захлопывает (своевольно) за собою дверь; либо: дверь захлопывается как результат (может быть, непредвиденный) совершенного душою выбора. Принципиально неясным остается содержание двух следующих строк: Под "большинством" (divine Majority) может подразумеваться сама одинокая душа, утверждающая свою "божественность", или же "божий мир", оставшийся снаружи, за дверью, — и тогда затворничество становится чем-то не просто сомнительным, но явно греховным. Так же неопределенно в своем значении слово "Unmoved" (в начале второго четверостишья) — обозначает ли оно гордую непреклонность или мертвую скованность безразличия? "Low gate" — подчеркивает ли эта деталь скромность жилища души-

* Душа изберет сама свое Общество —
И замкнут затвор.
В ее божественное Содружество —
Не войти с этих пор.

Напрасно — будут ждать колесницы —
У тесных ворот.
Напрасно — на голых досках — колени
Преклонит король.

Порой она всей пространной нации
Одного предпочтет —
И закроет — все клапаны вниманья —
Словно гранит.

(перев. В.Марковой)

отшельницы или ассоциирует его с могилой? Примечательно, что Душа и "я" здесь — не один лирический персонаж. "Я" как бы созерцает Душу извне в ее гордыне, то ли завидной, то ли отталкивающей. Душа, окаменевшая, обездоленная, захлопнувшая "Клапаны" внимания (почти неизбежно возникает ассоциация с остановкой сердечных клапанов, причем предпоследняя строка стихотворения — подобно второй — может быть прочитана как часть распространенного предложения или как отдельное, полное и в этом случае означает: "Потом — закрываются Клапаны..."), сама себе, неким роковым образом, становится "каменным мешком".

Героиня Дикинсон, если и чувствует себя избранной, то не на сомнительную, с ее точки зрения, благодать "владения" истиной, а на бесконечный, нелегкий труд ее постижения. Вольно человеку пыжиться, пытаясь вознестись над своей смертной природой. Героиня Дикинсон признает — едва ли не с вызовом — свою конечность (I'm finite — 696), малость, даже буквально ничтожество (I'm nobody — 288), но в этих признаниях, как ни парадоксально, нет ни грана самоунижения.

Дело в том, что бытие для Дикинсон не членится на противостоящие друг другу высший и низший планы, мир абсолютов и относительностей, духа и плоти. Единый спектр опыта объемлет собой и существование, и смерть, и бессмертие, переливающиеся друг в друга, как вода в реке. "Мы оставляем Реку, приблизившись к устью, — замечает Дикинсон в частном письме 1876 г., — охваченные вдруг робостью, хотя — не в этом ли самом потоке мы играли и резвились еще недавно?" (2; № 466). В общем контексте жизневосприятия Дикинсон знаменательно нередко встречающееся в ее письмах выражение — "испытать" или "опробовать" (experience, test) Бессмертие. "Я рада, что есть Бессмертие, — пишет она, например, вскоре после смерти отца, — но желала бы опробовать его сама прежде, чем вверять Ему близкого человека" (2; № 404). Ее ощущение бытия в известной мере родственно тому, что обозначается Рильке как "Vollzahligkeit": "Смерть — это лишь другая, невидимая и не освещенная нами сторона жизни... Истинная жизнь простирается на обе области, большой круг кровообращения проходит через обе: нет ни этого, ни того света, но лишь огромное единство" (4; с. 303).

Странствие познания — для Дикинсон — не имеет ни предела, ни предустановленной цели. Наивны те, кто пытается привязать точку "Свершения" к привычной системе пространственно-временных координат. Небо — не "место", где-то расположенное, но фокус бытия, располагающийся внутри человека. Вот только человек большей частью "не в себе". "До Рая рукой подать, ведь он — внутри, но как раз по этой причине попасть туда немыслимо трудно, — верный Слуга в Дверях докладывает, что Нас (всегда, неизменно) нету дома"[7].

Доро́гой опыта человек движется навстречу себе — невозможно сказать, где и когда такая встреча состоится, будет ли мимолетной

или окончательной. Поэтому каждое мгновение заполнено настороженным ожиданием: двери души всегда приоткрыты, она как бы подстерегает счастливый случай, миг откровения (стихотворение 1055). Существование — непрерывно длящийся эксперимент: в любой момент любое обстоятельство может оказаться в нем решающим.

Experiment escorts us last —
His pungent company
Will not allow an Axiom
An opportunity.

(1770)*

"Вера в неожиданное" (Trust in the Unexpected) прославляется в стихотворении 555 как мощный стимул к познанию. Люди привычно не замечают богатства возможностей, которое несут в себе "здесь и сейчас". "Боюсь, мы слишком легкомысленно относимся к дару смертного бытия, — замечает Дикинсон в письме, — он непостижим для нас по причине своей огромности, которую мы просто не в силах оценить" (2; № 107). Или в другом письме: "Жить для меня — упоение, просто существовать — уже великая радость" (2; № 389).

Существование само по себе, как таковое (Existence — in itself — / Without a further Function; 677), может быть источником блаженства, которое не "ниже" небесного. Более того, неспособность воспринять существование таким образом свидетельствует о глухоте души, закрытости ее для благодати вообще:

Who has not found the Heaven — below —
Will fail of it above —
The Angels rent the House next ours —
Wherever we remove —

(1544)**

Отметим не сразу, может быть, заметный, но принципиальный акцент в постановке проблемы. Романтическое (утопическое) сознание склонно было мыслить идеал как состояние, к которому тяготеет, устремляется жизнь в своем движении. Но для Дикинсон в дан-

---

* Эксперимент — при нас — до последнего.
Его терпкое общество
не оставляет Аксиоме
ни шанса.

** Если неба не сыщем внизу —
Вверху мы его не найдем.
Ангел на каждой улице
Арендует соседний дом.
(*перев. В.Марковой*)

ном случае идеал — скорее функция, средство ориентации, стимул к деятельности, к бесконечному развертыванию творческой активности человека. Недостижимость — его определяющий признак — отнюдь не повод для скорби. Окажись он вдруг достижим, то есть при определенных условиях тождествен действительности, остановилось бы движение, прервалась бы жизнь духа.

Lest this be Heaven indeed
An Obstacle is given
That gauges a Degree
Between ourselves and Heaven.

(1043)*

Достичь Неба значило бы потерять его, и обретенное не компенсировало бы понесенной потери. Сходная парадоксальная мысль звучит, например, в следующем стихотворении:

A solemn thing it was — I said —
A woman — white — to be —
And wear — if God should count me fit —
Her blameless mystery — ...

I pondered how the bliss would look —
And would it feel as big —
When I could take it in my hand —
As hovering — seen — through fog —

And then — the size of this "small" life —
The Sages — call it small —
Swelled — like Horisons — in my vest —
And I sneered — softly — "small"!

(271)**

---

* Чтобы Небо воистину было Небом,
дано — Препятствие,
оно определяет разность уровней
между нами и небом.

** Куда как возвышенно, сказала я,
быть женщиной в белом,
облаченной, если Господь почтет меня достойной,
в свою безгрешную тайну...

Я старалась представить, как выглядело бы блаженство,
Окажись оно у меня на ладони, —
неужели таким же огромным,
каким видится сквозь туман?

И тогда размеры моей "крошечной" жизни,
Которую "крошечной" называют Мудрецы,
Раздались, как Горизонты, в моей груди,
и я усмехнулась тихонько: вот так крошка!



Дом Э.Дикинсон. На переднем плане окна кабинета и спальни Эмили Дикинсон (второй этаж).

Дикинсон примеривает здесь роль "женщины в белом", Царицы, — как возможность, влекущую, но и отталкивающую одновременно. Сколь великолепно было бы (все это — в сослагательном наклонении: I said... I pondered... If God should... I could... would it...) возвыситься над земными пределами и мерами! Всех благ земных, даже и тех, при мысли о которых захватывает дух, не хватило бы на Ее (мою) пригоршню: "I could take it in my hand". Необъятное предстало бы ограниченным, а великое — смехотворно малым. Но вот вопрос: сулит ли столь радикальная переоценка ценностей и пересчет масштабов выигрыш... или наоборот? На вопрос, косвенно сформулированный во второй строфе, однозначный ответ исключен принципиально. Итогом размышлений лирической героини, прикидывающей на себя облачение Избранницы, становится ирония в отношении "Мудрецов", что исповедуют презрение к конечной жизни как малой и ничтожной. Всякая величина/ценность существует в восприятии, от восприятия неотделима и, стало быть, относительна. Вывод: только смертный способен воистину постичь бессмертие, и только в свете бессмертия постигается ценность (не обесцененность!) смертного существования. "Быть человеком — больше, чем быть Богом, — читаем мы в письме Дикинсон, — Христос-Бог не знал покоя, пока не вочеловечился" (2; № 389).

Дикинсон не осталась глуха к проблематике разыгрывающейся в культуре девятнадцатого столетия драмы "богоутраты". Бог как воплощение универсального, всеобъемлющего, разумного и благого принципа бытия в век торжества "позитивного знания" терпит урон — эта мысль формулируется косвенно в ряде стихотворений: Бог покалечен, лишился "правой руки", подвергся затмению. Свои личные отношения с "покалеченным" Богом поэтесса выясняет напряженно, настойчиво и без особого пиетета. В обращениях лирической героини к небесному Отцу звучат нотки то саркастические, то лукавые, то капризно-требовательные. Но Бог, при всем том, что он претерпел от вольнолюбивого искателя-разума, не может, по мысли Дикинсон, исчезнуть из мира, покуда в нем пребывает Истина, выступающая "близнецом" и в некотором смысле "гарантом" Бога.

Truth — is as old as God —
His twin edentity
And will endure as long as He
A Co-Eternity —

(836)*

---

* Истина стара, как Бог, —
его воплощение-близнец.
И будет жива, сколько жив Он:
Со-Вечность.

Вера, которую исповедует Дикинсон, — не детская, внутренне беспроблемная преданность; она предполагает духовный труд "самонастройки" на Истину. Нелегко найти точку Равновесия (Balance — одна из метафор Истины) в мире и в себе, еще труднее удержаться в ней дольше, чем летучее мгновение, но в том, что такая точка есть, что она может и должна быть искома, для Дикинсон нет сомнений.

Пока человек жил "на суше", ему для ориентации в пространстве хватало "естественных", очевидных примет. На океанских просторах их нет: в них легко и страшно потеряться. Но есть у планеты магнитные полюса — ориентиры верные, хотя и невидимые глазу: "Моряк не умеет увидеть Север, но надеется — на иглу" (2; № 265). Так и человеческая душа может быть уподоблена компасу: как ни капризна стихия переживаний, на глубине она (душа), поколебавшись, всегда сориентируется относительно истины.

В условиях "бого-затмения" откровение истины опосредуется для индивидуального духа усилием, исканием, — оно представимо то как всемирная навигация (морское странствие), то как микроскопическое исследование:

"Faith" is a fine invention
When Gentlemen can see —
But Microscopes are prudent
In an Emergency —

(185)*

Здесь стоит обратить внимание на то, что в оригинале, в отличие от имеющихся вариантов перевода микроскопы нужны не вообще или "иногда", а именно в остро кризисном состоянии (in an Emergency), каковым она ощущает состояние современного духа.

Вглядываясь в себя, в свои отношения с миром, человек как бы помещает живую ткань переживания под объектив микроскопа: при сильном увеличении в ней обнаруживаются тонкие структуры, иначе наблюдению недоступные. Идея проникновенного, проникающего вúдения имела довольно широкое хождение в англо-американской культуре середины XIX в. Рескин противопоставлял традиционному немецкому "Мыслителю" соотечественника Карлейля как "Провидца": последний не просто оперирует идеями и описывает факты, но именно видит первые и вторые в единстве: в явлении непосредственно прозревает суть. Нечто подобное мы действительно встречаем у Карлейля. Вполне вероятно, правда, что восходит

---

* Вера — прекрасное изобретение
Для "зрящих незримое", господа.
Но осторожность велит — тем не менее —
И в микроскоп заглянуть иногда!
(*перев. В.Марковой*)

оно именно к немцу Гете, умевшему и стремившемуся "видеть" идеи. Для американских трансценденталистов, с другой стороны, характерен был крен в "чистое" умозрение: сподвижники Эмерсона, иронизировал современник, "убеждены не только в том, что видят за фактами принципы, но и в том, что видят их без помощи фактов"[8].

Для Дикинсон ви́дение "без помощи фактов" — заведомый абсурд. Конкретность, острота непосредственного восприятия присущи ей в высшей степени.

Before I got my eye put out
I liked as well to see —
As other Creatures that have eyes
And know no other way —

But were it told to me today
That I might have the Sky
For mine — I tell you that my Heart
Would split, for size of me —

The Motion of the Dipping Birds —
The Morning's Amber Road —
For mine — to look at when I liked —
The News would strike me dead —

So safer — guess — with just my soul
Upon the Window pane —
Where other Creatures — put — their eyes —
Incautious — of the Sun —

(327)*

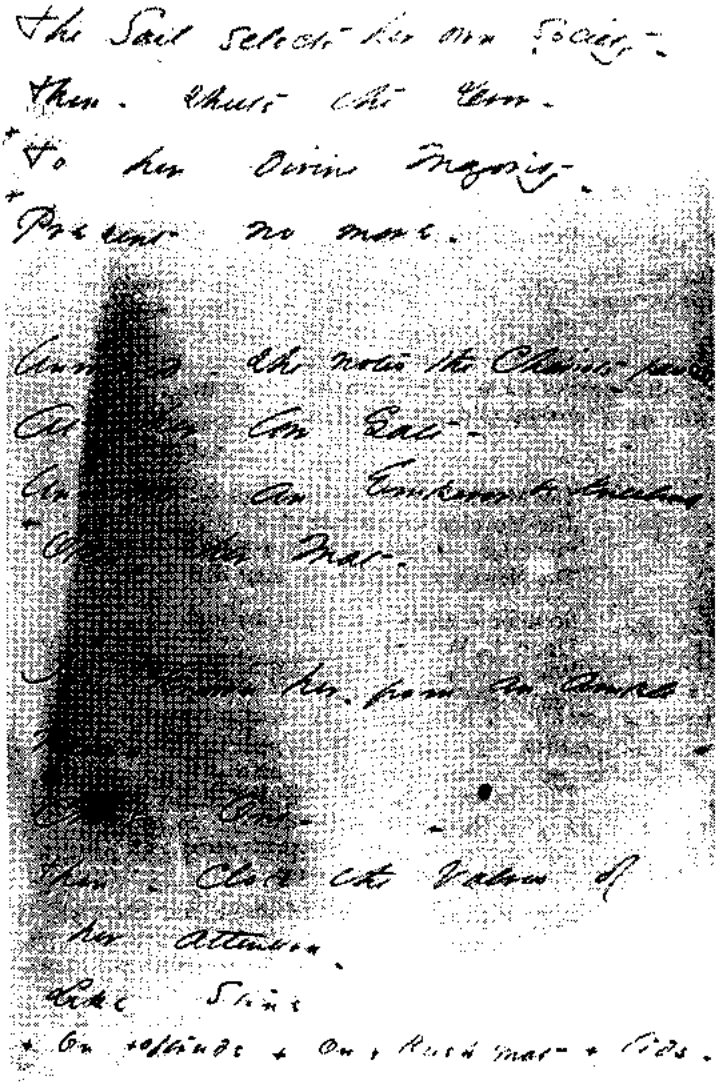
---

* Прежде чем я утратила (отказалась от?) зрение,
Я довольствовалась смотрением,
Как другие создания, имеющие глаза
И не умеющие видеть иначе.

Но если б кто мне сказал сегодня,
Что это небо —
Мое, у меня сердце, конечно,
Разорвалось бы от несоразмерности.

Движение птиц, ныряющих с высоты к земле,
Дорога, залитая янтарным утренним светом,
Все это — мне: смотри, когда и сколько хочешь —
От такого известия недолго умереть.

Куда безопаснее, думаю, если только душа
Пристроится у окошка,
Откуда другие глазеют,
Не боясь слепоты, на солнце...



Страница рукописи стихотворения Э.Дикинсон
"Душа изберет сама..."

В чем смысл противопоставления (исходного здесь для Дикинсон) между "мною" и "другими", которые "не боятся" глазеть на солнце? Вопреки первому впечатлению, речь идет не об отказе от способности видеть, а об особом способе видеть (other way). Обычное восприятие явлений описывается как аналогичное их присвоению (в связи с ним четырежды настойчиво повторено слово "mine"). Но нельзя объять необъятное, втиснуть в пределы (between my finite eyes) бесконечность мира. Упорствовать в этом для человека непосильно, даже гибельно: my Heart / Would split, for size of me.

Игра образов в стихотворении основывается на расхожей, пожалуй, и затертой метафоре: глаза — окна души. Ослепить себя — все равно что "выставить" (put out) рамы окон. Там, где у "других" — глаза-стекло, у меня — "только" Душа. Пассивное зрение-отражение противопоставляется активному ви́дению-проникновению. Быть стеклом-зеркалом мира — для меня слишком, не по силам, не по росту, а с другой стороны — недостаточно (вот оно — такое характерное для Дикинсон смирение, что паче гордыни!). Глаза — окна души, но нельзя смотреть "окнами". Можно и нужно: сквозь окна — душою. Речь идет, таким образом, не о превознесении "духовного" ви́дения за счет зрения физического, а об их взаимослиянии.

Дикинсон может, как в этом контексте, горделиво заявить о своей независимости от чувственного мира, способности питаться "из собственных запасов", но нет, не может душа жить полноценно, не вкушая жизни. Познание жизни нередко метафорически уподобляется у нее принятию пищи. Для Дикинсон (как, кстати, и для Уитмена) жизнь — пир, с ее точки зрения, столь же заманчивый, сколь и опасный. От пестроты недолго ослепнуть, от многозвучия оглохнуть, разнообразной пищей — пресытиться и утратить вкус, а художнику именно важно сохранить зоркость глаза, чуткость уха, остроту вкуса. Профессиональному дегустатору, аналитику жизни предписана поэтому строжайшая диета. Она может быть мучительна, вечная жизнь впроголодь, но она необходима. Чтобы пир жизни был воистину пиром, это должен быть "пир воздержания" (Banquet of Abstemiousness — 1430). Эстетическое восприятие жизни сохраняется (не огрубленным, не опошленным) лишь ценой жертв и строжайшей самодисциплины.

Природа для Дикинсон — центральный предмет творческого созерцания. Почти половина стихотворений, написанных в 60-е годы, посвящена этой теме. Мы не найдем здесь характерных для романтической лирики развернутых описаний картин природы, созвучных переживаемому настроению. Такое проецирование

себя в природный ландшафт (определенное Дж.Рескином как "pathetic fallacy") можно найти разве что в самых ранних стихотворениях Дикинсон. Использование окружающего мира как зеркала для любования собственными чертами не отвечает задачам ее зрелого творчества.

Природа предстает таинственным, молчаливым Собеседником, "другим", она заключает в себе полноту духовного смысла, только смысл этот человеку приоткрывается лишь моментами, урывками. Отношения лирической героини с природой — вечное разгадывание загадки, последнего ответа на которую найти не дано, но это не обескураживает "отгадчицу", а вдохновляет на дальнейшие усилия.

Nature and God — I neither knew
Yet both so well knew me
They startled, like Executors
Of my Identity

Yet neither told — that I could learn —
My Secret as secure —
As Herschel's private interest
Or Mercury's affair —

(835)*

Бытие как целое для меня закрыто, непостижимо, заповедно, но — разве я сама не объемлюсь им? Природа и Бог знают обо мне то, что самой мне неведомо, владеют "Моей Тайной" (My Secret), которая одновременно — и от меня тайна: некая недоступная мне моя собственность. Или иначе: "завещание", суть которого, парадоксальным образом, известна "душеприказчикам", но не самому завещателю. У Природы и Бога мне приходится выпытывать знание о том, что я есть.

Постоянное общение с Бытием имеет характер интимно-доверительный и вместе с тем высокоактивный — это и требовательный допрос, и осторожное выспрашивание. Все, с чем соприкасается человеческая душа, дразнит ее, как бы одновременно скрывая тайну и желая ее поведать. Слишком часто людям недостает любопытства — они слишком упоены самодовольным созерцани-

---

* Природа и Бог, я не знала ни той, ни другого.
Однако оба неожиданно хорошо знали меня,
как душеприказчики
моего Я.

Но ни один не рассказал, чтобы и я узнала,
Моя тайна так же надежно сокрыта,
как частные изыскания Гершеля
или делишки Меркурия.

ем уже понятого и доступного. Для Дикинсон неведение, невладение истиной ценно уже именно тем, что предполагает побуждение к поиску: The Tint I cannot take is best (627); The Riddle we can guess / We speedily despise — (1222). Можно сказать, что Дикинсон последовательно культивирует то, что Джон Китс называл "негативной способностью" духа — способность предаваться сомнениям и догадкам, пребывать в состоянии неуверенности, неопределенности, не стремясь последнюю поскорее рассеять, обрести единственно правильное решение.

Загадка — не только стимул к интеллектуальной работе, но и предмет эстетического переживания, род игры, которой так умеют наслаждаться дети. Полнота смысла, существующая для человека всегда только в потенции, просвечивает сквозь загадочность бытия дразняще и маняще. У Дикинсон много стихотворений, по форме представляющих собою попытки определения тех или иных состояний духа: Hope is... (1392), Exultation is... (76), Renunciation is... (745), Remorse is... (744) etc. В дефинициях этих запечатлелось не самодовольство всезнающего, а усилие познающего духа, усилие слова, которое пытается победить бессловесность. Замечено (и подтверждено специальными подсчетами), что одно из самых употребительных слов в поэзии Дикинсон — неопределенное местоимение "it": часто оно обозначает некий "x", который есть сердцевина стихотворения, — феномен духа, подлежащий познанию:

It struck me — every Day — ...
It burned Me — in the Night —
It Blistered to My Dream —
It sickened fresh upon my sight —
With every Morn that came —

(362)*

Стихотворение строится как цепочка косвенных характеристик или дефиниций и этим напоминает загадку. Взор поэта как бы кружит вокруг "предмета", подмечая приметы и признаки, сопоставляя и сравнивая их друг с другом. При этом "определяемое" никогда не умещается в пределы, процесс понимания не имеет конца, всякий его итог или результат условен.

---

* Оно поражало меня каждый день...
Оно сжигало меня ночью,
Оно терзало мои сны,
Оно угнетало мой взор
С наступлением каждого утра...

"Нечто" (A Something) в природе воздействует на душу, проникает внутрь ее и претворяется в интригующе смутное переживание:

A Something in a summer's Day
As slow her flambeaux burn away
Which solemnizes me.

A Something in a summer's noon —
A depth — an Azure — a perfume —
Transcending ecstasy.

(122)*

"Нечто" должно быть удержано как неповторимое переживание, с которым можно и важно остаться наедине, которое можно и важно сделать объектом пристального рассмотрения. "Нечто" — не вне меня и не внутри меня, но — "между", в восприятии, впечатлении. Здесь можно вспомнить одного из собеседников в гейневском "Разговоре в Падерборнской степи": фантазера-романтика, который разоблачительные доводы своего здравомыслящего и трезвовидящего оппонента парирует под конец вопросом:

— Ну, тогда еще спрошу я. —
Можешь высмеять поэта, —
То, что здесь, в груди, ношу я,
Молви, друг, обман ли это?

(перев. В.Левика)

Субъективное восприятие-переживание здесь заявляет свои права, не настаивая, однако, на буквальном соответствии увиденного — образу. Среди лирических миниатюр Дикинсон есть очень похожий диалог-спор. В свисте иволги один слышит таинственный и даже божественный (divine) смысл, а другой не слышит ничего, кроме свиста. Что из этого следует? Что спрашивать следует не о том, что "по-настоящему" слышится с дерева, а о том, кем и как слушается.

...So whether it be Rune,
Or whether it be none
Is of within.

---

* Нечто в летнем Дне,
Факел которого медленно догорает,
Исполняет меня торжественности,

Нечто в летнем полдне —
Глубина — Лазурь — аромат
Превосходит наивысшую меру восторга.

The "Tune is in the Tree" —
The Skeptic — showeth me —
"No, Sir! In Thee!"

(526)*

Тайна восприятия — в миниатюре тайна бытия. Восприятие наделяет явление неуловимо-воздушным, неповторимым смыслом ("impression", "charm"):

A Charm invests a face
Imperfectly beheld —
The Lady dare not lift the Veil
For fear it be dispelled —

But peers beyond her mesh —
And wishes — and denies —
Lest Interview — annul a Want
That Image — satisfies

(421)**

"Очарование", подобно вуали, чуть-чуть затрудняет ясность ви́дения (как для Леди под вуалью, так и для ее Собеседника): "чуть-чуть" обозначает грань непрямого, косвенного соприкосновения "я" и "другого". Общение, не опосредованное образом (Image), обеспеченное лишь прямым, рассудочным, "голым" словом (Interview), экзцистенциальную нужду (Want) удовлетворить не способно — разве что ее уничтожить (annul). Художническое ви́дение мира предполагает не избавление от иллюзий, роящихся на границе субъекта и объекта, "я" и "другого", и даже не их эстетизацию, но — бережное исследование. Гейневский спор

---

* Руна ли это
или вовсе ничто,
понимаемо лишь изнутри.

"Мелодия звенит в дереве" —
Указывает мне скептик.
"Нет, сэр! Она в вас".

** Сколько очарования
В лице, сквозящем чуть-чуть.
Она не смеет поднять вуаль —
Чтоб тайны не спугнуть —

Но смотрит — сквозь тонкую Дымку —
Отказывает — и ждет.
Открыться — убить желанье —
То — чем Образ живет.

Перев. В.Марковой

между "романтиком" (буквалистом воображения) и "реалистом" (буквалистом действительного) переводится, таким образом, в принципиально новую плоскость.

Жизнь духа мыслится Дикинсон как бесконечное движение, со-отношение всего со всем. Застылость, недвижимость смерти подобны. В этом смысле блаженство и отчаяние неожиданным образом "стоят" друг друга: и то, и другое равно себе, не предполагает продолжения, перемены, поэтому нежеланно, как тупик. Поэтому блаженство для лирической героини — не цель, а средство, которое следует употреблять осторожно, в малых дозах, как противоядие отчаянию (as stimulants — in Cases of Despair — / Or Stupor — 329), то есть стимулирующее средство для выхода из духовного паралича. С другой стороны, и о самом блаженстве можно сказать, что оно переживается в полной мере, лишь будучи оттенено страхом его неизбежной утраты, то есть как состояние относительное.

To comprehend a nectar
Requires sorest need —

(67)

Delight — becomes pictorial —
When viewed through Pain —

(572)*

Причина, конкретный повод и объективный контекст переживания лишь в малой степени занимают поэтессу — скорее ей интересна форма и внутренняя структура происходящего в душе процесса. У Дикинсон есть целый ряд стихотворений, относительно которых трудно и даже вообще невозможно сказать, о чем, то есть о переживании чего, в них, собственно, идет речь. Вот одно из них:

He fumbles at your Soul
As Players at the Keys
Before they drop full Music on —
He stuns you by degrees —
Prepairs your brittle Nature
For the Etherial Blow
By fainter Hammers — further heard —
Then nearer — Then so slow
Your Breath has time to straighten —

---

* Чтобы постичь вкус нектара,
Надо испытать горчайшую нужду.

Наслаждение становится живописным,
Увиденное сквозь боль

Your Brain — to bubble Cool —
Deals — One — imperial — Thunderbolt —
That scalps your naked Soul —

When Winds take Forests in their Paws —
Then Universe — is still —

(315)*

Идет ли здесь речь о восприятии природной стихии (приближающегося дождя и грозы) — или о восприятии музыки — или о восприятии чьей-то речи (проповеди)? Любая из интерпретаций (предлагавшихся критиками) правомерна. Пред нами универсальная "модель" опытного постижения бытия: предчувствие приближающегося открытия; замирание на пороге, уже в твердой, трезвой уверенности — вот, сейчас; само открытие, громовой удар, всегда ошеломляющий, превосходящий ожидания; наконец, миг звонкой тишины во вселенной, с которой, пусть на миг, "утвердилась связь". Больше всего это напоминает музыкальную пьесу, где незнание и полнота знания, начало и конец выступают как условные точки-моменты — самое интересное, значительное развертывается между ними.

В приведенном ниже стихотворении переживание Поэзии (или Любви — ряд может быть продолжен: тире в середине первой строки второй строфы указывает на его незавершенность, но так или иначе речь идет о некоем особом духовном опыте, открывающем путь к абсолюту) также сравнивается с переживанием громового удара.

To pile like Thunder to its close
Then crumble grand away

---

* Он наигрывает на твоей душе,
Как пианисты перебирают Клавиши,
Прежде чем обрушить музыку сполна —
Он ошеломляет постепенно,
подготовляя твою хрупкую природу
к Эфирному Удару:
Сперва Молоточки звучат издалека,
потом все ближе — потом так медленно,
что есть время перевести дыхание,
а кипению мысли — охладеть, —
и наносит один мощный громовой удар
и скальпирует нагую душу.

Тогда ветры сжимают леса своими лапами —
Вселенная замирает.

While Everything created hid
This — would be Poetry —

Or Love — the two coeval come — ... (1247)*

Не зря человек прячется от грозы: увидеть молнию значит ослепнуть, как увидеть воочию Бога — погибнуть. Истины бытия "не даются" нам непосредственно. В этом моменте особенно заметно расхождение Дикинсон с Эмерсоном. Тот в молодые годы, но во многом и позже держался за представление о поэзии как непосредственном выражении "божественной" истины, всякую "опосредованность" трактуя как вынужденную, второсортную. В эссе "Опыт" философ сетовал: "Она (природа — *Т.В.*) не дала нам сил для того, чтобы нападать на нее впрямую, и все победы обманчивы, все наши удары достигают цели случайно. Отношения наши непостоянны и неясны"[9]. Идеальный поэт — маг, "Мерлин" — грохочет громами, вещает вдохновенно-пророчески, — увы, кто из реальных поэтов ему под стать? Дикинсон также признает невозможность, недоступность для человека "прямого" выражения истины, но для нее это не предмет сожалений и сетований.

Tell all the Truth but tell it slant —
Success in Circuit lies
Too bright for our infirm Delight
The Truth's superb surprise

As Lightning to the Children eased
With explanation kind
The Truth must dazzle gradually
Or every man be blind —

(1129)**

---

* Нарастать до отказа, как Гром,
И по-царски рухнуть с высот —
Чтоб дрожала Земная тварь —
Вот Поэзия в полную мощь

И Любовь...

(*перев. В.Марковой*)

Интересующий нас смысловой акцент в данном случае переводчиком не передан и вообще не замечен: вместо "или" в последней строке цитаты поставлено "и".

** Всю правду скажи — но скажи ее — вкось.
На подступах сделай круг.
Слишком жгуч внезапной Истины луч.
Восход к ней слишком крут.

Так детей примиряет с молнией
Объяснений долгая цепь —
Так правда должна поражать не вдруг —
Или каждый — будет слеп!

(*перев. В.Марковой*)

Идеальный поэт у Дикинсон с бережностью помещает свое слово между истиной-молнией и человеческим глазом, учит "постепенно" (gradually) видеть недоступное зрению.

Всякое переживание несет в себе предощущение смысла и потому достойно и даже требует почтительного вглядывания, вслушивания (в этом контексте у Дикинсон используется также глагол "to hallow" — чтить, ср.: Apprehensions — are God's introduction — / To be hallowed — accordingly — (787)*). Бесконечно интересен для Дикинсон феномен предчувствия как особого рода (пред-, полу- или почти) знания:

Presentiment — is that long Shadow —
On the Lawn —
Indicative that Suns go down —
The Notice to the startled Grass
That Darkness — is about to pass —

(764)**

Предчувствие — удлиняющаяся тень на траве: среди бела дня знак приближающегося вечера. Для "Травы" это всякий раз ошеломляющая неожиданность — ей ведь неведомы Законы природы, совокупное действие которых проявляется в игре светотени, смене дня и ночи. Не ведая Законов, Трава может лишь "переживать" их действие, как, например, тень, по себе скользящую. Так и человек имеет дело с феноменами, в которых истина одновременно спрятана и явлена. Для начала она лишь сигнализирует о своем присутствии, вызывая в душе смутное ощущение удивления и восторга (Wonder), или трепета (Awe), или печали. Пытливому (не "травяному") разуму это ощущение служит вдохновеньем, побуждает к работе, бесконечной (и в этом смысле безнадежной) работе познания и самосозидания.

Одним из самых загадочных и притягательных для читателя (в силу своей высокой суггестивности) стихотворений Эмили Дикинсон является, безусловно, следующее:

Further in Summer than the Birds —
Pathetic from the Grass
A minor Nation celebrates
Its unobtrusive Mass —

---

* Предчувствия — божьи подсказки,
Их подобает и чтить — соответственно.

** Предчувствие — длинная
Тень — косая —
Знак — что Солнце зайдет — угасая.
Напоминанье притихшим цветам
Что скоро набежит Темнота.
(*перев. В.Марковой*)

No Ordinance be seen —
So gradual the Grace
A pensive Custom it becomes —
Enlarging Lonelines.

Antiquest felt at Noon
When August burning low
Arise the spectral Canticle
Repose to typify —

Remit as yet no Grace —
No Furrow on the Glow —
Yet a druidic Difference
Enhances Nature now —

(1068)*

Как нетрудно заметить, через стихотворение проходят два параллельные, лексические пласта — "природный" (Summer-Birds-Noon-August-Furrow-Glow-Nature) и "религиозный" (Mass-Ordinance-Grace-Canticle-Repose-Druidic), причем в последнем эклектически соседствуют слова, имеющие отношение к католическому, протестантскому богослужению и дохристианским культам. "Месса" — это стрекот кузнечиков в траве в полуденный августовский зной и одновременно служба, отправляемая в душе человека. Смысл ее проявляется косвенно, постепенно и обнаруживает себя возникающим "ниоткуда", вдруг, ощущением Одиночества. Речь идет о предчувствии увядания и холода в разгар дневного зноя и летнего цветения. Человеку — единственному среди несчетных "малых Народцев" природы — дано знание собственной конечности. Это трудное знание — одновременно залог его избранности и причина его отверженности. Смысл "таинственной Перемены" (druidic Difference), упоминаемой в предпоследней строке, принципиально не подлежит прозаическо-

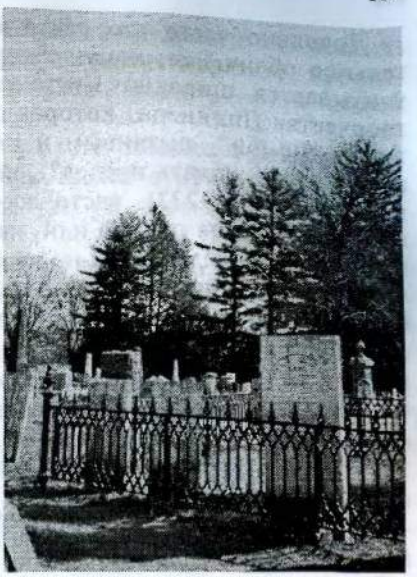
* Дальше в Лето, чем Птицы,
Тоненько, средь Травы
Малый Народец служит торжественно
Свою скромную Мессу.

Обряда не разглядеть —
Так медлительна Благодать,
Он становится задумчивым Ритуалом,
Расширяющим Одиночество.

Древнее всего он — в Полдень.
Когда в догорающем пламени Августа,
Возносится ввысь призрачный Гимн,
Воплощение Покоя.

Еще не убыло Благодати —
Ни Морщины на ясном Сиянии,
Но таинственной Переменой
Уже отмечена теперь Природа.

му парафразу. Ощущение вечности мира природы соединяется (глагол "enhances" указывает на "прирастание" смысла) со щемящим ощущением смертности человека в неразложимо целостном, остропарадоксальном переживании.



Фамильные захоронения Дикинсов, Амхерст (Масс.).

Парадоксальная природа процесса познания состоит в том, что человек расчленяет, анализирует то, что членению и анализу заведомо не поддается (и сам человек это знает). Человеческий разум обмеривает, обсчитывает, соотносит количественные характеристики, но сколь бы ни были последние многочисленны и точны, они не в силах "схватить" искомое качество. Духовный опыт у Дикинсон часто выступает как предмет "математического" познания (в стихах фигурируют — "алгебра", "число", "логарифм", "дробь", и т.д.), но "математика" охарактеризована как инструмент с ограниченной сферой применения (broken Mathematics), в конечном счете малонадежный, неадекватный сложности исследуемого предмета. Познание у Дикинсон в чем-то сродни насилию:

Split the Lark — and you'll find the Music
Bulb after Bulb, in Silver rolled —
Scantily dealt to the Summer Morning
Saved for your Ear when Lutes be old

Loose the Flood — you shall find it patent —
Gush after Gush, reserved for you —
Scarlet Experiment! Sceptic Thomas!
Now, do you doubt that your Bird was true?

(861)*

---

* Вскройте Жаворонка! Там Музыка скрыта
Лепесток в лепестке из серебра.
На нее скупятся для летнего утра.
Она про запас — как Лютня стара.

Отомкните поток! Он насквозь неподделен.
Из горла бьет за струей струя.
Багровый опыт! Теперь ты веришь,
Фома — что подлинна птица твоя!

(перев. В.Марковой)

Довольно часто это стихотворение прочитывается как язвительное обличение, кому-то другому адресованное. При этом не учитывается широкий контекст поэтического и эпистолярного творчества Дикинсон, которая с Фомой Неверующим, со "Скептиком Фомой", пытливым и недоверчивым (быть может, слишком, но как угадать предел?), верящим "в анатомию больше, чем в Веру" (2; № 233), часто ассоциировала самое себя. Ей тоже мало любоваться птицей или, как в цитируемом ниже стихотворении 1073, созерцать орех на дереве: хочется достать ядрышко, обнажить "механизм" образования музыки... увы, неизбежно — ценою целости скорлупки и жизни птицы.

Experiment to me
Is everyone I meet
If it contain a Kernel?
The Figure of a Nut
Presents upon a Tree
Equally plausibly,
But Meat within, is requisite
To Squirrels, and to Me.

(1073)*

В Дикинсон живо понимание того, что труд познания требует жертв, "дорого стоит": "Perception of an Object costs / Precise the Object's loss" (107). Искусство поэта в ее понимании сродни искусству хирурга, который наносит тончайшие разрезы, стремясь проникнуть внутрь организма, и должен быть предельно осторожен, чтобы не убить распластанную под ножом Жизнь.

Притом, что самый прямой и краткий путь к истине — путь интуиции: (By intuition Mightiest Things / Assert themselves — and not by terms — (420)**), интуиция бессловесна. Чтобы стать предметом сообщения и общения между людьми, интуитивное знание должно быть опосредовано толкованием, словом. Между богатством живого опыта и бедностью слова-концепта, между "просто-

---

* Новый эксперимент —
Каждый — кто встретится мне.
Есть ли в нем сладкое ядрышко?
Внешность ореха вполне
Выглядит убедительно —
К ветке взор приманя.
Но начинка в нем — это корм.
Для белки и для меня.

(перев. В.Марковой)

** Самое могучее утверждает себя
Посредством интуиции, а не слов-понятий.

той" природы и усилиями человеческой мудрости ее постичь всегда остается разрыв. Нам не дано до конца выразить, выговорить и тем самым осознать то, что мы "знаем", — мы можем лишь бесконечно к тому стремиться.

Отношение Дикинсон к слову в итоге неоднозначно, на первый взгляд, даже противоречиво. Она питает откровенное презрение к "говорильне", словесной шелухе. (В письме к Хиггинсону она перечисляет своих постоянных спутников в прогулках — Холмы, Закат, Собака: "Я предпочитаю их людям, потому что они знают, но не говорят", в то время как люди "о священном болтают вслух — даже собаке стыдно" (2; № 342a). Утрируя, можно сказать, что интенсивность, богатство переживания измеряются силою его сопротивления словесному выражению. Наивысшая полнота понимания и взаимопонимания не только не предполагает посредничества слова, но едва ли не исключает его: The perfectest communication / Is heard by none — (1681)*.

В то же время онеметь для лирической героини Дикинсон означало бы потерять себя в безмерности-бессловесности дорефлексивного опыта. Вооруженный словом человек, как маленький Давид, выходит против мира — непроницаемо-молчаливого Голиафа. Слова, в соответствии с неоднократно встречающимся уподоблением, — "лезвия", "копья", то есть орудия проникновения вглубь явлений. Об истинных поэтах, по Дикинсон, нельзя сказать, что они "говорят":

The Martyr Poets — did not tell —
But wrought their Pang in syllable —

(544)**

"Wrought" — форма прошедшего времени от глагола "to work" в значении "обрабатывать", "разрабатывать", как например, "to work the soil" — обрабатывать почву, "to work a vein" — "разрабатывать жилу". Речь, таким образом, идет о "разработке" переживания (Pang — острая боль) при посредстве "syllable" (слова, слога, звука) с целью извлечь из него смысл, как золото из жилы или урожай из почвы. Это и есть назначение поэта, ничего общего не имеющее с простым "говорением".

Способ словоупотребления в поэзии Дикинсон принципиально обусловлен именно такой постановкой задачи. Все стихи ее невелики, многие миниатюрны: четыре, восемь или двенадцать

---

* Совершенное общение
Протекает неслышно.

** Поэты-Мученики не говорили —
В слоги претворяли боль —

коротких строчек, окруженных белым пространством страницы. Маленький мир стихотворения удивительно просторен и внутренне как бы пронизан молчанием, чему способствуют тире, которыми строки дробятся и отделяются одна от другой. Тире у Дикинсон — менее всего синтаксический знак. Чаще оно обозначает паузу для колебания и выбора "актуального" смысла среди нескольких потенциальных, подразумеваемых вариантов. Выглядя прямой линией, тире, по сути, представляет собою "крючок": за него цепляются глаз и мысль. Внимание приковано к взаимоотношениям смысловых "единиц" внутри текста, которые в высшей степени активны, тем более, что принципиально свободны от диктата синтаксических и грамматических норм. Фраза развивается не логически, а скачками, с неожиданными остановками, разворотами, пируэтами — ничего, подобного плавно-многословному, с безупречно закругленными периодами и параллелизмами течению строки Лонгфелло или Лоуэлла! Слова непредсказуемы в поведении: глаголы, лишаясь флексий, фигурируют в некой универсальной, то ли инфинитивной, то ли сослагательной форме, они же, наравне с прилагательными и наречиями, выступают часто в роли существительных, а существительные, в свою очередь, в функции прилагательных и т.д. Благодаря заглавным буквам обозначения конкретных предметов обретают дополнительный, абстрактный смысл, и наоборот, абстрактные понятия — неожиданную "вещественность".

Поэзия Дикинсон начинается с живого голоса, неповторимой "Мелодии", "Аромата" (стихотворение 785), объемлющих слово и несущих его читателю. В письмах она снова и снова возвращается к тому несчастному, но неизбежному обстоятельству, что слово, ложась на бумагу, отчуждается от облика говорящего, его/ее жестов, интонации — всего уникального — и превращается в "призрак". Борьбой "за право голоса, за более интимное слияние стиха и фразы, которое в сущности и создало свободный стих"[10], будет одушевлен творческий эксперимент европейских поэтов-символистов, — им Дикинсон окажется во многом близка, если не формально, то по сути, по направленности поиска. "Дышит ли мой стих?" — для нее вопрос наиважнейший. Ответ — простодушное свидетельство современника, с литературой не связанного: "Мне никогда не случалось читать фразы, которые звучанием, видом и ощущением настолько напоминали бы живую, исполненную чувства устную речь, — удивлялся сосед Дикинсон, знавший ее лично и по переписке, — ...Ее строку вы не только видите, вы слышите ее собственный голос"[11].

Бессмертие поэтического слова — в неисчерпаемости ситуаций общения с ним, в развертывании его новых и новых смысловых возможностей, немыслимых изначально даже для самого поэта:

Could mortal lip divine
The undeveloped Freight
Of a delivered syllable
'Twould crumble with the weight.

(1409)*

Смысл слова метафорически уподобляется "доставляемому грузу" (Freight ... delivered), но также (второй ряд ассоциаций) — ребенку, который выходит из материнского лона (другое значение слова deliver — рожать), чтобы развиваться, расти (develop). Слова "mortal" (смертный) и "divine" (божественный — прилагательное, неотличимое по виду и звучанию от глагола "угадывать") соединены и разделены тонкой трехбуквенной "перемычкой" (lip) — так невесомость излетающего из уст слога (syllable) и бесконечная весомость его потенциального смысла составляют живой парадокс.

Жизнь Эмили Дикинсон с годами все более принимала характер подвижнического служения Слову. В начале главы шла речь о том, что представлять затворницу из Амхерста жертвой обстоятельств несправедливо. Столь же несправедливо экстраполировать на нее европейский культурный стереотип "проклятого" поэта-бунтаря в тотально враждебном (филистерском) окружении. Сама эта альтернатива — бунт или филистерское, конформистское принятие обстоятельств — для культуры США XIX в. не характерна. Американский художник исповедовал, скорее, прагматический культ "возможности": прагматист, по выражению У.Джеймса, "решается принять жизнь, имея перед собой не нечто надежное и прочное, а ряд возможностей, которым он доверяет"[12].

Эмили Дикинсон избирает Возможность своим "домом": "I dwell in Possibility" (657). Неисчерпаемое богатство возможного она почитает выше, чем однозначность уже состоявшегося. Обыденному сознанию, отождествляющему жизнь с сущим и явленным, такое предпочтение кажется причудой, трактуется как "бегство от жизни". Но с точки зрения Дикинсон, только такой ценой ("отречения" — Renunciation) обретается максимально полное переживание жизни.

---

* Будь смертные уста способны угадать
не проявившийся еще груз (смысл)
произнесенного (рожденного) слога,
они не снесли бы его веса.

Новый тип сознания, в рамках которого существование мыслится как нескончаемая встреча со скрытыми возможностями бытия и собственными дремлющими потенциями, сталкивает культурного героя с нетрадиционной проблематикой. По удачной характеристике Г.С.Батищева, это "проблемы с недостаточным субъектом", которые "осмыслимы и разрешимы, только для иного, принципиально иного, нежели мы, более совершенного субъекта"[13]. Опыт поэтов-"символистов" разных национальностей и поколений свидетельствует: на определенном этапе творческого пути почти для каждого вставала задача "устроения личности". Она отнюдь не сводилась к игривому жизнетворчеству: "Путь к подвигу, которого требует наше служение, — утверждал Блок, — есть прежде всего — ученичество, самоуглубление, пристальность взгляда и духовная диета"[14].

Существование для Эмили Дикинсон — именно такое, сознательное и добровольное подвижничество духа, не подкрепленное внешними стимулами и не имеющее конца. Высшая награда в нем — "слава среди себя" (Fame of myself —713), "превосходство над судьбой" (Superiority to Fate — 1081). Залогом воскресения и бессмертия Христа, утверждается довольно неожиданно в стихотворении 1543, явилось не божественное его происхождение, а неотступность и беззаветность духовного труда:

Obtaining but our own Extent
In whatsoever realm —
'Twas Christ's own personal Extent
That bore him from the Tomb

(1543)*

Творчество, по Дикинсон, есть путь уточнения и приумножения "личной меры" человека, строгий путь познания и спасения.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Sewall R.B.* The Life of Emily Dickinson. N.Y., 1974, pp. 5–6.
[2] The Letters of Emily Dickinson (3 vols.) Ed. by T.H.Johnson. Cambridge, Mass., 1958, № 30. Далее письма цитируются в тексте по этому изданию — 2 и номер письма.
[3] The Complete Poems of Emily Dickinson. Ed. T.H.Johnson. Boston, Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass., 1957, № 1070. Далее при цитирова-

* Лишь собственная наша мера
может быть нами обретена
Личная мера Христа
вознесла его из могилы.

нии или ссылках на стихотворения Дикинсон указан его порядковый номер по данному изданию.

[4] *Рильке Р.-М.* Вопросведе. *Огюст Роден.* Письма. Стихи. М., 1971, с. 153.

[5] *Эмерсон Р.У.* Эссе. *Г.Д. Торо.* Уолден, или Жизнь в лесу. М., 1986, с. 448.

[6] *Frothingham O.B.* Transcendentalism in New England: A History. N.Y., 1959 (rpt. 1876), pp. 107–108.

[7] Цит. по: *Kher I.N.* The Landscape of Absence in Emily Dickinson's Poetry. New Haven. 1974, p. 27.

[8] Цит. по: *Осипова Э.Ф.* Особенности романтического восприятия Ральфа Эмерсона. *Вестник ЛГУ*, сер. 2, 1989, № 3, с. 28.

[9] *Emerson R.W.* The Complete Works in 12 vols. Boston, 1903–1904, v. 3, pp. 49–50.

[10] *Волошин М.* Лики творчества. М., 1989, с. 544.

[11] Цит. по: *Lindberg-Seyersted B.* Emily Dickinson: The Voice of the Poet. Uppsala. 1968, p. 8.

[12] *Джемс В.* Прагматизм. СПб., 1908, с. 182.

[13] *Батищев Г.С.* Диалектика рефлективной деятельности и научное сознание. Ростов-на-Дону, 1983, с. 152.

[14] *Блок А.* Собрание сочинений в 8-ми тт. М., 1962, т. 8, с. 436.

АМЕРИКАНСКАЯ ПОЭЗИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

В одной из сцен романа У.Д.Хоуэллса "Возвышение Сайласа Лэфема" — действие происходит в Бостоне в 70-х годах XIX в. — юный отпрыск местной аристократии дает дочке дельца-нувориша со Среднего Запада советы по составлению библиотеки. Обзаведение последней в глазах выскочек Лэфемов неразлучно с высоким социальным положением: наполнение полок не так определяется их личными читательскими предпочтениями (глава семьи вообще ничего не читает, кроме газет), как имеет знаковый смысл. Конечно, библиотеку должен украшать Шекспир, а также многотомные труды историков — Гиббона, Паркмена... "Я полагаю, — лепечет Айрин Лэфем, — нам следовало бы иметь ВСЕХ американских поэтов". — "Не всех, — авторитетно поправляет ее собеседник. — Нужны только пять или шесть лучших: Лонгфелло, Брайант, Уиттьер, Холмс, Эмерсон и Лоуэлл"[1].

Этот нехитрый диалог свидетельствует как будто о процветании американской поэзии второй половины девятнадцатого столетия: она пользуется высоким престижем (без нее библиотека — не библиотека), отличается массовостью (всех поэтов, пожалуй, домашнее собрание не вместит) и четкой внутренней иерархией. "Пять или шесть лучших" к 70-м годам обеспечили себе прижизненно рукотворные памятники в виде парадно-чинных собраний сочинений, непременной принадлежности гостиных и библиотек.

"Значительность исторической позиции Лонгфелло, — пишет историк американской культуры У.Чарват (в немалой степени его слова относятся и к другим перечисленным выше "брахманам"), — состоит в том, что он первым смог обосновать назначение поэта в обществе, традиционно не питавшем уважения к поэзии"[2]. Свое назначение живые классики Новой Англии видели в том, чтобы являть американской публике эталон высокой нравственности, гражданской ответственности, благородства и вкуса. В условиях "разгула" демократической стихии, нарастающей хаотичности и массовизации культурных процессов и вследствие всего этого обесценивания традиционных ориентиров и стандар-

тов поведения такая норма превращалась в предмет ностальгического почитания: ею крепилось ощущение социальной стабильности и осмысленности личного бытия. От "школьных" поэтов (другое расхожее обозначение той же когорты) читатель в послевоенной Америке не ждал новаций, не ждал даже, кажется, и новых сочинений: к разочарованию Лонгфелло, его позднее детище, грандиозная трехчастная мистерия "Христос" (1872), осталось незамечено читателем, притом что его же ранние, хрестоматийные вещицы продолжали расходиться впечатляющими тиражами.

Как предмет престижного потребления (потому — золотые обрезы, тисненые переплеты, цветные иллюстрации подарочных изданий) поэзия являла символическую противоположность деловито-производственной прозе жизни. В поэзии читатель искал разом и "надмирную" возвышенность, и "домашнюю" непринужденность, и общедоступность, и сочувственную меланхолию, и бодрый оптимизм. Находя эти свойства изящно уравновешенными в поэзии "браминов", он отвечал им стойкой и почтительной преданностью. Не удивительно, что новое поколение поэтов с легкостью поддалось искушению повторить этот впечатляющий успех.

Эдмунд Кларенс Стедмен, Ричард Генри Стоддард, Томас Бейли Олдрич, Джордж Боукер, Байярд Тэйлор, составившие основной костяк так называемой "традиции благопристойности" (Genteel tradition), дружно ощущали себя "меньшими братьями" — поклонниками, продолжателями и лишь отчасти соперниками поколения Лонгфелло и Лоуэлла. Все пятеро начинали в Нью-Йорке в 50-х годах XIX в., все сотрудничали в популярных литературных журналах (таких, как "Харперс", "Атлантик мансли", "Скрибнерс, "Сенчури"), где приобрели со временем немалое влияние, нередко — руководящие посты и тем самым — возможность поддерживать и продвигать друг друга. Атмосферу общества взаимного восхищения хорошо передает фраза из письма Э.К.Стедмена Р.У.Гильдеру, стихотворцу того же круга: "Ни один американец еще не написал полудюжины любовных сонетов, сравнимых с Вашими... Они исключительно индивидуальны — в них ощущается самобытность — неповторимый аромат, выгодно отличающий Ваше творчество даже и от творчества Ваших учителей — Петрарки, миссис Браунинг, Россетти и т.д."[3]. Быть может, самое убийственное в этой косвенной невольной автохарактеристике — "и т.д.": знак легковесной, слишком нетребовательной к себе эклектичности.

Эдмунд Кларенс Стедмен (Edmund Clarence Stedman, 1833—1908) — самая, пожалуй, заметная и авторитетная фигура среди "благопристойных" поэтов. Под конец жизни он стал известен даже (с легкой руки газетчиков) как "Декан американской сло-

весности". Пышное звание он заслужил многолетними трудами на поэтической ниве, а также в роли критика, составителя популярных антологий ("Викторианские поэты", 1875; "Поэты Америки", 1885), историка литературы и отчасти теоретика искусства поэзии: в 70–80-х годах Стедмен часто выступал с лекциями, которые в 1892 г. обобщил в трактате "Природа и первоначала поэзии".

Путь Стедмена в искусстве оказался извилист и парадоксален. Уроженец Коннектикута, он в юности два года провел в Йейльском университете, где изучал юриспруденцию, но практикующим юристом не стал, то и дело отвлекаясь на другие занятия: пытался сотрудничать в газетах, два года (1858–1860) провел в фурьеристской коммуне. В конце 50-х годов он начал публиковать свои стихи, а в 1865 г. открыл брокерскую фирму. Прозванный коллегами-биржевиками за глаза "поэт-брокер", Стедмен терпеть не мог эту кличку, которая, однако, точно отражала причудливую раздвоенность его существования. О бизнесе поэт высказывался неизменно как о постылой необходимости, но финансовыми операциями занимался так или иначе до конца дней (в конторе он использовал специальный телеграфный код, где "Китс" означало "отменить покупку акций", а "Шелли" — "продавать мелкими партиями").

Искусство в представлении Стедмена — оазис идеально-гармонического порядка среди хаоса повседневности: случайность или небрежность здесь недопустимы. "Красота управляется законами столь же строгими и самоочевидными, что и законы математики. Великий художник — тот, кто достигает наибольшего соответствия им" (3; p. 86).

Являя читателю образно-ритмическое воплощение Идеала, поэт — жрец Прекрасного свято чтит правила отправления культа и великие образцы прошлого. Такое представление о поэзии в последней трети XIX в. выглядело явным анахронизмом. Но приверженность высокой традиции как раз и прокламируется Стедменом как основополагающий принцип. Практически, впрочем, все сводится к бережно-изобретательному воспроизведению клише и неукоснительному соблюдению стихотворного размера. Скорее опасаясь нового, чем стремясь к нему, Стедмен-теоретик возводит в ранг творческого принципа воздержание от любого рода "чрезмерности". Он осуждает в поэзии прямую дидактику (красота ни в коем случае не должна служить морали, религии или политике), но не сочувствует и теории "искусство для искусства"; он ценит эмоциональность, но считает недопустимым "субъективизм" (которому сопутствуют такие духовные недуги, как эгоизм, самомнение, болезненная интроспекция); он защищает крепость поэтического идеализма от современных "золяис-

тов", но ратует тем не менее за "научное" ви́дение жизни (в частности, упрекает Брайанта за пренебрежение "научной точностью" в поэтических картинах природы). Уитменовский "реализм" представляется Стедмену неприемлемым и даже "противоестественным": "хоть в природе нет ничего низкого или подлого, отталкивающего и неприятного в ней немало. Сама Мать-Земля стремится поэтому смягчить, скрыть или приукрасить уродства на своем лице". Задача искусства — не изображать природу "грубее, чем она есть", а "помогать ее ухищрениям", рисуя "то, чем она могла бы быть в идеале"[4]. Уитмен, со своей стороны, был невысокого мнения о таланте Стедмена, характеризуя его как "всего лишь умелого танцмейстера". К чести Стедмена надо отметить, что в послевоенные десятилетия ему случалось и защищать Уитмена от явно несправедливых нападок критики и даже содействовать изданию его стихов.

Чувственность, особенно под легкой вуалью "языческой" экзотики, кажется Стедмену привлекательной, но и здесь он настаивает на соблюдении строгой меры. Последняя — сюжет нескончаемых дискуссий в "благопристойном" кругу. "Избегайте увлечения чувственностью в поэзии, — советует Дж.Р.Лоуэлл Байярду Тэйлору, "поэту-путешественнику", автору нашумевших "Поэм Востока" (старший поэт в данном случае, наставляя младшего, заботится о достойном исполнении общей, учительской, миссии в отношении читателя). — Вполне естественно, что нас, янки, качнувшийся маятник толкает в крайность, противоположную пуританизму и квакерству. Но важно помнить, что Вакх был также и богом трагедии. Вам не следует, иначе говоря, слишком полагаться на чистоту собственного духа, ибо не многим из Ваших читателей она свойственна в той же мере, что и Вам"[5]. В издательской практике попечение о нравственности аудитории сводилось к соблюдению нехитрых запретов (неупоминание "репродуктивных процессов", недопущение выпадов против христианской веры и т.д.), но порой оборачивалось и откровенным начетничеством.

Подчас доходило до курьезов. К примеру, Джосайя Холланд, один из ведущих сотрудников и критиков журнала "Скрибнерс" однажды отверг предложенную художником иллюстрацию к стихотворению, в тексте которого изливались мысли и мечты молодой женщины, пребывающей вечером в домашнем уединении. "Возможно ли для читателей нашего журнала вообразить м-ра Черча (имя художника — *Т.В.*) в спальне посторонней женщины в столь неурочный час?" — усомнился Холланд. Редакция попросила было поэта ввести в текст упоминание о том, что лирическая героиня — жена художника. Тот однако, озадачил редакторов вопросом: "Возможно ли для читателей вообразить в спальне миссис Черч — меня?" Выход из тупика так и не был найден.

На внешней периферии поэтического "истеблишмента", ядро которого составили покоящиеся на лаврах "брамины", а ближний круг — их "благопристойные" последователи, обретались многочисленные стихотворцы, чьи сочинения представляют сегодня интерес чисто социологический — пример эффективной игры на одной струне: сентиментальной (по преимуществу, это "дамская епархия"*), юмористической или сенсационной. Для примера достаточно сослаться на два в свое время громких имени.

Джеймс Уитком Райли (James Whitcomb Riley, 1849–1916) завоевал популярность в 70-х годах главным образом стихами для детей и бойко рифмованными юмористическими сочинениями на просторечном диалекте родного штата Индиана (отсюда неформальный титул — Hoosier poet). Простоватая сердечность импонировала широкому читателю, и Райли прославился (временно) в качестве "национального поэта" — в смысле доступности и близости широкому читателю критика даже выгодно противопоставляла его Уолту Уитмену. Райли считал, что следует стремиться "не так к глубине, как к увлекательности", и что стихи должны быть "солнечны, милы, опрятны и целомудренны" (3; p. 141).

Хоакин Миллер (наст. имя — Цинциннат Хайнер Миллер, Joaquin Miller, 1837–1913), чей экзотический псевдоним напоминал о легендарном разбойнике Хоакине Мурьете, известном в Калифорнии в 1849–1853 годах, родился, подобно Райли, в Индиане, но раннюю, полную приключений юность провел на Дальнем Западе: мыл золото, работал проводником, участвовал в стычках с индейцами, издавал газету, практиковал как юрист (но также отсидел однажды в тюрьме по обвинению в конокрадстве). Мечтая о славе поэта, он первые сборники печатал на собственные деньги (о творчестве Миллера-прозаика см. гл. "Литература местного колорита" в наст. томе). "Тихоокеанские стихи", изданные в Лондоне в 1871 г. в количестве всего 100 экземпляров, принесли ему неожиданную известность, а "Песни Сьерры" — славу "Байрона Скалистых гор". Недостаточность поэтического дара Миллер компенсировал талантом шоумена: он умело создавал себе "имидж" буйного и энергичного героя Запада, экзотического "Аразонца" (название его популярного стихотворения: Миллер всю жизнь писал, как слышал, английского же читателя разница между "Аризоной" и "Аразоной" волновала мало.), появляясь в лондонских гостиных не иначе, как в ковбойских сапогах, сомбреро и красной рубахе.

---

* Карикатурную версию этой весьма популярной модели творчества представил Марк Твен в образе Эммелины Грейнджерфорд, деревенской поэтессы-плакальщицы в "Приключениях Гекльберри Финна".

Примеры Райли и Миллера — красноречивое свидетельство тому, что "региональный акцент", внимание к "местному колориту" как уходящей натуре, вытесняемой из жизни силами нивелирующей различия "современности", актуальны не только для послевоенной прозы, но и для поэзии США. Ностальгические мотивы, тяга к экзотике были в ходу, но сами по себе, конечно, не гарантировали внимания и понимания читателя.

Слабая дифференцированность аудитории, отсутствие сколько-нибудь независимой критики оставляли поэзию беззащитной перед диктатом рынка, иначе говоря — усредненного, преимущественно консервативного и нетребовательного читательского вкуса. На плечи поэта-"аутсайдера" калечащим бременем ложилось одиночество — обреченность писать без надежды быть прочитанным. Характерным примером могут служить поэтические сборники Германа Мелвилла, печатавшиеся им на собственные деньги в количестве всего лишь 25 экземпляров. История американской поэзии сохраняет несколько имен поэтов, довольно ярко заявивших о себе, но так и не сумевших реализовать себя в полной мере. Первый представляет интроспективную Новую Англию, второй — певучий и многострадальный Юг.

Фредерик Годдард Такерман (Frederick Goddard Tuckerman, 1821–1873), уроженец Бостона, получил юридическое образование в Гарварде, а со второй половины 40-х годов и до конца жизни жил в городке Гринфилд (шт. Массачусетс), где вел существование сугубо приватное, почти затворническое. Сборник собственных стихотворений (самые ранние публикации которых относятся к 50-м годам) он издал частным образом в 1860 г. Переизданные затем в Лондоне и Бостоне "Стихотворения" удостоились похвальных отзывов со стороны таких компетентных ценителей, как Теннисон, Эмерсон, Лонгфелло, Брайант и Готорн. О широком успехе говорить не приходилось, да на него Такерман и не рассчитывал, предпочитая писать, как он признавался Готорну, "не с целью угодить кому-то, а обращаясь лишь к тем, кто поймет"[6].

Как лирик он культивировал строгую и требовательную форму сонета, в мироощущении и эстетических взглядах явно испытал влияние Эмерсона. Пытливое, несуетное вглядывание в собственную жизнь определяет содержание поэзии Такермана — это сближает его с Эмили Дикинсон*, отличает же — бóльшая сдержанность, если не сказать скованность поэтического выражения (и

---

* Несколько десятилетий Такерман жил на расстоянии всего 25 миль от Амхерста, имея с семейством Дикинсон немало общих знакомых, но относительно того, знали ли поэты друг о друге, никаких сведений не сохранилось.

все равно критики пеняли ему за "иррегулярность"). "Самая большая ваша проблема, — проницательно и откровенно писал Такерману Н.Готорн, — добиться того, чтобы вас прочли — повторное прочтение сулило бы вашей книге подлинный успех, но кто же в наши дни дает себе труд прочесть (то есть прочесть по-настоящему) хоть единожды?!"[7]. Лучшая часть наследия Такермана (многие из сонетов, поэма "Сверчок") дошла до читателя уже после смерти автора, в двадцатом столетии.

Сидни Лэнир (Sydney Lanier, 1842–1881), уроженец штата Джорджия, юношей в Гражданскую войну сражался на стороне конфедератов, осенью 1864 г. попал в плен, сидел в тюрьме. Богато и разносторонне одаренный, он в дальнейшем искал самоосуществления как музыкант (играл на флейте в симфоническом оркестре Балтимора), как прозаик (автор романа "Тигровые лилии", 1867), как преподаватель литературы в университете Джонса Хопкинса, как поэт, автор единственного прижизненного сборника ("Стихотворения", 1877), и как исследователь эстетической природы поэзии и прозы (трактат "Наука английского стихосложения", 1880; "Английский роман и принцип его развития", 1883). Поклонник Китса, Теннисона, В.Скотта, Лэнир упорно противопоставлял рыцарственное благородство и красоту современному духу деловитого активизма: в поэме "Симфония" (*The Symphony*, 1877) Музыка ("скрипки") и Сердце, взыскуя любви, восстают против Торговли и Расчета:

> "O Trade! O Trade! would thou wert dead!
> The Time needs Heart — 'tis tired of head:
> "We're all for love", the violins said.*.

Столь же непримиримо теория Лэнира разводит то, что в стихе видимо глазом (содержание, мысль), и то, что слышимо ухом (эмоция и красота, воплощенные в ритме, тоне, мелодии звучания), безусловный приоритет отдавая второму. В лучших его произведениях средствами звукописи воссоздаются роскошно-загадочные южные ландшафты, тонкие, текучие, мистические состояния души. Но буквалистское отождествление музыки и поэзии, звучания и смысла оборачивается нередко искусственностью выражения, темнотой, избытком декламации: "Music is Love in search of a Word" ("Музыка — это Любовь в поисках слова") и т.п. Лэнировский возвышенный, книжный идеализм, будучи характерным порождением культуры Юга, оказался там невостребован. Жизнь поэта (трагически рано погибшего от туберкулеза)

---

* "О Торговля! О Торговля! Хоть бы ты умерла! / По сердцу Время скучает — голова ему надоела: / "Мы все — за любовь", — пропели скрипки".

прошла в сражении с бедностью; поклонников у него было немного, последователей у теории не оказалось вовсе.

На общем невыразительном фоне американской поэзии второй половины позапрошлого века — псевдоуспехов одних и невнятных полуудач других — контрастом выглядит творчество Уолта Уитмена и Эмили Дикинсон. Невнимание и непонимание современников были обоим слишком знакомы. После единичных — обескураживающих — контактов с потенциальными издателями в начале 60-х годов Дикинсон навсегда отказалась от "распродажи сознания" (Publication is the Auction of the Mind of Man), и вплоть до 90-х, времени публикации первых посмертных сборников, ее как поэта почти никто не знал. Уитмен был известен в литературных кругах как журналист, не чуждый политических амбиций, одержимый с начала 50-х годов причудливым поэтическим "проектом" под названием "Листья травы". Его многолетние подвижнические усилия по пропаганде собственной книги и разъяснению поэтического метода не пропали втуне: под конец жизни, в образе "доброго седого поэта", он добился некоторого общественного признания, вокруг него сформировался кружок почитателей, начали появляться первые заокеанские публикации и переводы, но на недостаток внимания и понимания в собственном отечестве он продолжал сетовать до конца дней.

Свое одиночество, относительную изолированность Уитмен и Дикинсон не только переживали как личную драму, но и сумели использовать как творческий ресурс. Как поэты они ни на кого не похожи и меньше всего друг на друга: где Уитмен размашисто широк и бесконечно, принципиально всеяден, там Дикинсон строго избирательна, где он многословен — она аскетически экономна в словах. С убедительностью приписать этих упрямых "эксцентриков" к какому-либо из наличных американских или общеевропейских "измов" не представляется возможным: аналогии с поэтическим романтизмом начала века (к примеру, английским) или символизмом конца столетия (к примеру, французским) допустимы и даже неизбежны, но едва ли "схватывают" своеобразие манеры этих двух гениальных американских "самоучек" (do-it-yourselfers) от поэзии.

Фокус поэтических миров Дикинсон и Уитмена — остро индивидуальное, поисковое сознание. Эмерсоновское "я, вечный искатель без прошлого за спиной", послужило вдохновением для обоих. Смысл бытия не задан, но извлекаем в порядке приключения или эксперимента из многообразно неповторимого опыта жизни. Любая мелочь, впечатление, заурядное бытовое переживание потенциально значительны, могут оказаться источником духовного открытия. Новое переживание мира и человека подвигает поэта на "языковой эксперимент" (так сам Уитмен определял

природу "Листьев травы") — к отважному отрешению от сложившихся норм поэтического выражения, к усилию высказаться "как впервые". Оба поэта осознанно шли на риск темноты и бесформенности, образ высвобождался из плена готовых эпитетов, он все менее зависим от сюжетно-повествовательного каркаса — разом и предельно конкретен, и бесконечно суггестивен. Зрелые поэмы Уитмена развертываются как взаимодействие относительно автономных символических лейтмотивов, в стихотворениях-миниатюрах Дикинсон самоценность, выпуклость, многозначность детали предвосхищает эстетику "имажистов" начала XX в. Соответственную метаморфозу переживает лирическое "я": общение с ним читателя как никогда интимно, но в то же время и сложно опосредовано — это скорее совокупность драматических масок, танцующих вокруг экзистенциального ядра, тайны единичного бытия.

Упрямо преодолевая инертность современной литературной среды — питаясь ее творческими импульсами, но сопротивляясь ее диктату, — Уитмен и Дикинсон не только отстояли право быть собой, но создали модель поэтического творчества, продуктивность которой раскроет и богато продемонстрирует следующее столетие.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Howells W.D.* The Rise of Silas Lapham. N.Y., 1963, p. 105.
[2] *Charvat W.* The Profession of Authorship in America 1800–1870. N.Y., Columbia University Press, 1992, p. 116.
[3] Цит. по: *Raffel B.* Politicians, Poets and Con Men: Emotional History of Late Victorian America. Archon, 1986, p. 86 (далее отсылки к данному изданию приводятся в тексте в скобках вслед за цитатой).
[4] *Stedman E.C.* Poets of America. Boston and N.Y., 1893, p. 394.
[5] Цит. по: *Beatty R.C.* Bayard Taylor. Laureate of the Gilded Age. University of Oklahoma Press, 1936, p. 178.
[6] Цит. по: *Hawthorne J.* Nathaniel Hawthorne and His Wife. Boston, 1893, v. 2, p. 275.
[7] Цит. по: *Golden S.A.* Frederick Goddard Tuckerman. New Haven, Conn., 1966, p. 128.

II. ПРОЗА РАННЕГО РЕАЛИЗМА

МАРК ТВЕН

Марк Твен, гений смеха, великий юморист и сатирик, занимает совершенно особое место в литературе США. В его творчестве богатство фантазии, мастерство композиции и отточенность стиля сочетаются с простотой, удивительной свежестью и естественностью повествования. До сих пор вызывают смех его знаменитые остроты и шутки. И поныне живы герои, созданные его воображением: юные выдумщики Том Сойер и Гек Финн, беглый негр Джим, янки, попавший из XIX в. в мифические времена короля Артура, мудрый простофиля Уилсон, разоблачающие ложь таинственные незнакомцы и многие другие, а также главный персонаж его комической прозы — шут и обличитель Марк Твен. Его творчество, близкое и понятное читателям самых разных народов, стало вершиной не только американской, но и мировой литературы.

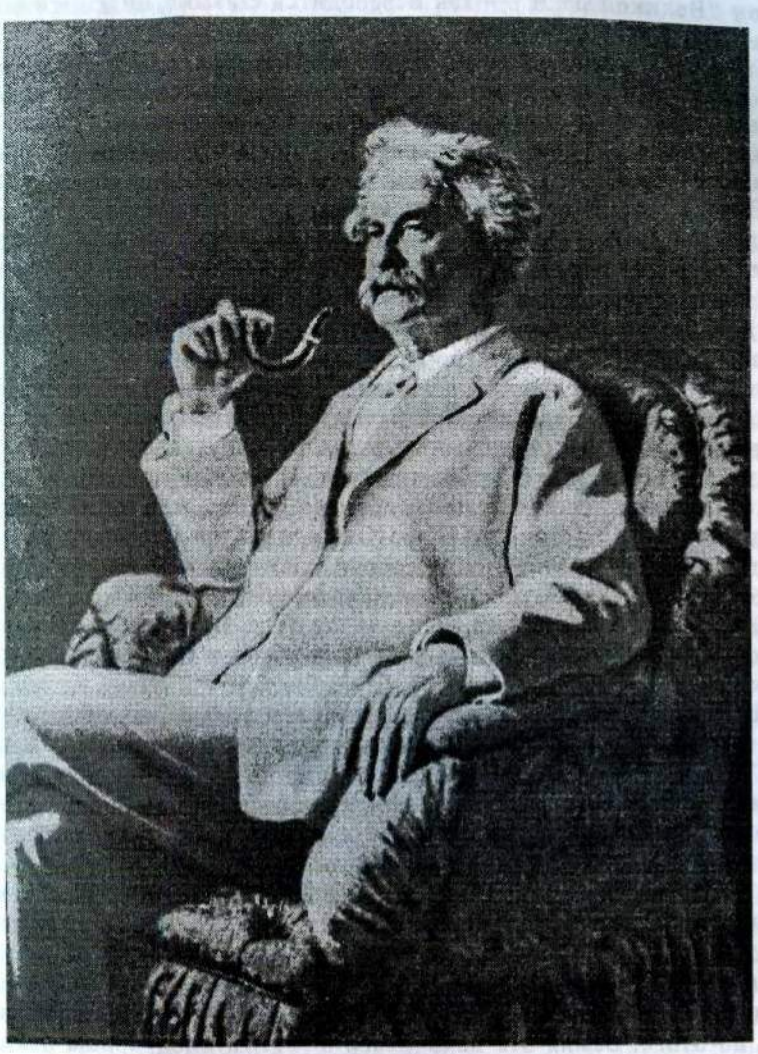
Русские писатели и критики всегда видели в нем воплощение национального характера. И.С.Тургенев, встретивший Твена в 1879 г. в Париже, пришел к выводу: "Наконец-то я видел настоящего американца, первого американца, отвечающего моим представлениям о том, каким должен быть американец. Он — истинный сын своей земли"[1]. А.И.Куприн в некрологе, озаглавленном "Умер смех" (1910), назвал Твена "настоящим потомком англосаксонской расы" и продолжателем традиций Диккенса, Шекспира и Стерна[2], а К.Чуковский в некрологе тогда же писал: "Он не то чтобы «знал Америку», не то чтобы «изучил Америку», он впитал Америку в себя, и жизнь его была «самая американская», и творчество его было «самое американское» изо всех. <...> Марк Твен — первое, полнейшее порождение американской культуры, совершеннейший ее выразитель"[3]. Эту традицию продолжали исследователи твеновского творчества в нашей стране: М.О.Мендельсон, М.Н.Боброва, А.И.Старцев, А.С.Ромм, А.М.Зверев и другие.

Марк Твен в художественной прозе, как и Уолт Уитмен в поэзии, завершил процесс создания самобытной национальной литературы, начатый просветителями и романтиками, и вместе с тем

проложил пути развития для современной прозы. Это подчеркивали почти все представители блистательной плеяды романистов XX в., начиная с Теодора Драйзера и Синклера Льюиса. Наиболее широко известно мнение Эрнеста Хемингуэя, который считал, что из "Приключений Гекльберри Финна" вышла "вся современная американская литература"[4]. Томас Вулф в интервью 1936 г. высказал убеждение, что именно Твен и Уитмен положили начало созданию нового языка и новой литературы, "свободных от предрассудков, и фетишей, и лицемерного благоговения перед прошлым"[5]. Там же Вулф заявил, что "об Америке еще не написали как следует", разве что в твеновской книге "Жизнь на Миссисипи", первую часть которой он вообще почитал совершенной и в своем романе "Домой возврата нет" (1940) поставил в один ряд с "Войной и миром" Толстого и "Королем Лиром" Шекспира[6]. Уильям Фолкнер, выступая перед японскими студентами в 1955 г., сказал: "Я считаю, что Марк Твен был первым подлинно американским писателем и все мы его наследники, продолжатели его дела. <...> И только с Твеном, с Уитменом появилась подлинно самобытная американская литература". Далее он прямо называет Твена "отцом американской литературы"[7].

Своей жизнью Марк Твен связал четыре главных региона Соединенных Штатов — родился и вырос на Юге, поселился на Севере, известным журналистом стал на Диком Западе, а писателем — на просвещенном Востоке; в своем творчестве он сумел воплотить магистральные сюжеты национальной жизни и совместить основные направления американской словесности: устные байки фронтира и газетный юмор, массовую беллетристику и ораторскую прозу, романтическую повесть и реалистический роман.

Его настоящее имя — Сэмюэль Ленгхорн Клеменс (Samuel Langhorne Clemens, 1835–1910), он родился 30 ноября 1835 г. в захолустной деревушке, где едва насчитывалась сотня жителей, и был шестым ребенком в семье, которая, как и многие их соотечественники, кочевала по стране в поисках лучшей доли. Его отец, Джон Маршалл Клеменс (1798–1847), по семейным преданиям, принадлежал к одной из знатных фамилий Виргинии и отличался безукоризненными манерами и речью южного джентльмена. Он рано остался без отца. В 1823 г., оказавшись в штате Кентукки, он женился на Джейн Лэмптон (1803–1890), чья семья имела аристократические корни "на старой родине". В Великобритании Лэмптоны владели родовым поместьем и титулом, так что один из близких родственников Твена по матери серьезно претендовал на звание графа Дарема и даже подписывался этим именем. После женитьбы Клеменсы поселились в горном безлюдье восточного Теннесси, где родились их первые дети, а весной 1835 г. они перебрались в штат Миссури, сначала в деревушку под названием Фло-



Марк Твен
Фотография рубежа XIX–XX веков

рида на речке Солт-Ривер, где старший Клеменс занимался фермерством, а в ноябре 1839 г. — в городок Ганнибал, стоявший на берегу "Великой реки" — так переводится с языка индейцев чиппева название Миссисипи.

Ганнибал был основан в 1819 г., всего за два года до образования штата Миссури и являлся типичным поселением и перевалочным пунктом движущейся границы. Народ здесь почти не задерживался, так что и через десять лет после основания его населяли лишь три десятка человек. В 30-е годы фронтир ушел далеко на Запад, индейцев отселили, и начали появляться признаки оседлости. В марте 1839 г. Ганнибал получил статус городка (town) и насчитывал около тысячи жителей, но за три следующих года вырос втрое, а еще через три года стал называться городом (city). В конце 40-х годов в нем было несколько фабрик, две-три гостиницы, один или два борделя, две церкви и две школы, не считая воскресных, была также неплохая библиотека, издавалось несколько газет. Бурный рост населения объяснялся местоположением города на перекрестке тогдашних путей: с востока на запад шли огромные тяжелые повозки, груженые людьми и скарбом, а по реке с севера на юг и обратно ходили пароходы — одно из чудесных изобретений XIX в. Юные, да и зрелые души американцев на берегах Миссисипи разрывались тогда между романтикой освоения Дальнего Запада и пароходного дела.

Это были еще малообжитые места, где остро чувствовалась зыбкая граница между цивилизацией и природой, между законом и беззаконием. Дж. Клеменса в Ганнибале почти сразу же избрали мировым судьей, а также председателем различных общественных органов, вроде библиотечной ассоциации и дорожного комитета. Он пользовался уважением в городе, где для прокорма семьи держал лавку со всякой всячиной, однако ему явно недоставало деловой хватки, расчетливости, да и беззастенчивости, так что в торговле своей он едва сводил концы с концами. Вдобавок, он был излишне доверчив и однажды поручился за мошенника, который вскоре объявил себя банкротом. Так что после своей неожиданной смерти в 1847 г. старший Клеменс не оставил жене и детям никаких средств, кроме огромного участка земли (около ста тысяч акров — примерно пол-Москвы), купленного лет за двадцать до этого. Земля эта находилась в глухом предгорном районе штата Теннесси вдали от населенных мест и дорог, не обрабатывалась и не приносила никакого дохода, однако судья Клеменс ежегодно вносил за нее пять долларов налога, возлагая на нее большие надежды, и частенько повторял, что когда-нибудь она обогатит его потомков. На деле же теннессийская земля лишь породила у его детей несбыточные иллюзии и впоследствии была продана за бесценок.

Жизнь мальчишки в небольшом поселении на берегу Миссисипи имела немало привлекательных сторон, прельщая прежде всего своей близостью к природе. Купание и рыбалка, еще нетронутые леса, кишащие живностью, благодатные дары южной земли, о которых с таким смаком вспоминал Марк Твен в "Автобиографии", — все это, конечно же, отвлекало от учебы, но послужило питательной почвой для будущего литературного творчества.

Великая река, на которой стоял Ганнибал, отделяла не только цивилизованный Восток от неосвоенного Запада, но и рабовладельческий Юг от свободного Севера. В Миссури владение рабами было освящено законом, религией и привычкой, хотя имело более мягкие формы по сравнению со старыми южными штатами. На противоположном берегу Миссисипи располагался штат Иллинойс, где рабство было запрещено, правда, по закону даже в "свободных" штатах можно было преследовать беглых рабов и получать солидное вознаграждение за их поимку и возврат владельцам. Так что Марк Твен вырос на границе не только между цивилизацией и природой, но и между свободой и рабством.

Была еще одна важная граница в его духовной жизни — между верой и сомнением. С самого основания Соединенных Штатов церковь была отделена от государства, однако религия в этой стране всегда играла огромную роль, так что, по выражению самого писателя, "Век Веры" еще не закончился. С детских лет он впитал веру своей матери в Провидение и ощущал страх перед неумолимой Господней карой: ведь он рос среди людей, которые считали грехом купание в реке или рыбную ловлю в "день субботний" и признавали неприличными слова "ад", "проклятый", "черт возьми" или "Сатана". В отличие от своего героя Тома Сойера, он никогда не назвал бы Давида и Голиафа первыми апостолами Христа, так как превосходно знал Библию, к шестнадцати годам одолев ее от корки до корки. Однако вслед за отцом и дядей, которые считали себя "свободомыслящими", Сэмюэль Клеменс читал и антирелигиозные книги, среди которых наибольшее впечатление на него произвел "Век Разума" Томаса Пейна, — его тогда называли "библией для неверующих", потому что автор резко критиковал Священное писание и призывал верить в просвещенного Бога Природы.

После смерти отца юному Сэму пришлось трудиться — сначала он подрабатывал разносчиком и продавцом в бакалейной лавке, а потом совсем бросил школу и с тринадцати лет стал учеником наборщика в еженедельной газете "Ганнибал курьер". Через три года он перешел в газету "Ганнибал вестерн юнион", которую издавал его брат Орион. Печатник в те времена в Америке не только набирал чужие тексты, но зачастую пробовал писать

сам — так приобщались к литературному делу Уитмен и Хоуэллс, этот путь прошел и Твен. Самая ранняя из известных его публикаций — небольшой очерк "Франт пугает скваттера" — появилась в бостонском журнале "Саквояж" 1 мая 1852 г.

Ремеслом наборщика Твен зарабатывал себе на хлеб около девяти лет, меняя газеты и города. Покинув в 1853 г. Ганнибал, он побывал в разных уголках Соединенных Штатов: в Сент-Луисе, Нью-Йорке, Филадельфии, в Кеокуке (шт. Айова) и Цинциннати (шт. Огайо). Богатства это занятие не приносило, да и романтики недоставало, так что в апреле 1857 г. Сэмюэль Клеменс отправился на поиски сокровищ в Южную Америку. Однако на пути в Новый Орлеан он познакомился со знаменитым лоцманом Хорэсом Биксби и, вспомнив свою детскую мечту, остался в его пароходной рубке. Четыре года он плавал по великой реке — два года учеником и столько же дипломированным лоцманом, водил пароходы от Сент-Луиса до Нового Орлеана и обратно. Марк Твен в книге "Старые времена на Миссисипи" вспоминал, что это занятие было весьма престижным и доходным, но очень опасным в те времена: пароходы взрывались, натыкались на подводные коряги и садились на мель, так что средний срок жизни судна на Миссисипи не превышал пяти лет. В июне 1858 г. в результате взрыва парового котла погиб его младший брат Генри, которого Сэм незадолго до того устроил на пароход, и эта смерть долгие годы будет мучить совесть Твена.

Расцвет лоцманской профессии был прерван начавшейся войной, так что в июне 1861 г. Сэмюэлю Клеменсу пришлось вернуться в родной город, где он записался в отряд местных добровольцев, собиравшихся воевать на стороне южан, хотя их родной штат Миссури в состав Конфедерации не входил и почти сразу же был занят войсками северян. Марк Твен в своем творчестве очень редко затрагивал тему Гражданской войны, а о своем двухнедельном пребывании в отряде рассказал лишь четверть века спустя в небольшом комическом очерке. Видимо, никакого сочувствия к делу южан он не испытывал и сразу же покинул родные места. Подвернулся случай — его старший брат Орион был назначен секретарем, то есть помощником губернатора территории Невада, и Сэм отправился вместе с ним на Запад, где и провел следующие пять лет. Там он помогал брату создавать исполнительные и законодательные органы штата, а также занимался поисками серебра, в чем, по его рассказам, чуть было не преуспел.

Именно там Сэмюэль Клеменс и открыл свою главную "золотую жилу" — талант великого рассказчика и мастера смеха. Начал он с комических корреспонденций, подписанных псевдонимом "Джош", что в просторечии значит "розыгрыш, шутка", а затем стал штатным сотрудником первой невадской газеты "Территори-

эл энтерпрайз", где получил хорошую школу репортера и юмориста. На ее страницах в феврале 1863 г. и появился знаменитый псевдоним-маска Марк Твен. Обычно его расшифровывают однозначно — "*мерка-два*", что на речном жаргоне тех времен определяло пограничную для безопасности парохода глубину фарватера — две сажени, или 12 футов. Сам писатель утверждал, что взял этот псевдоним у одного из ветеранов лоцманского дела, капитана Исайи Селлерса, которым тот будто бы подписывал свои заметки о реке в новоорлеанских газетах, хотя доказательств этому так и не обнаружено. Однако смысл этого словосочетания не столь прост и гораздо глубже "двух саженей": "twain" — вариант слова "близнец", "двойник", в таком виде его не раз можно встретить в пьесах Шекспира и в твеновских книгах, например в "Простаках за границей" (гл. 26 и 53). Тема двойственности бытия, двусмысленности слова и раздвоенности личности была чрезвычайно близка ему. Да и выражение "мерка-два" тоже неоднозначно: в одних случаях, когда промеры показывают увеличение глубины, оно звучит как "путь свободен", а в других, при уменьшении ее, совсем наоборот — указывает на опасность. Об этом свидетельствует 13 глава его книги "Жизнь на Миссисипи", где "щенок" лоцмана трясется от страха, ожидая услышать восклицание "мерка-два"[8].

Начинал свой творческий путь Марк Твен в рамках того направления народной словесности, что в США традиционно называется "*американским юмором*". Оно формируется на границе устного и письменного слова, фольклора, журналистики и литературы, на стыке серьезного и смешного. Раннее творчество Твена откровенно пародирует и отвергает романтическую традицию, оно рождается из устной байки фронтира, из клоунады и "представлений менестрелей", в русле комической журналистики, причем отделить эти формы друг от друга не так-то просто — столь незначительна была разница и столь интенсивным был взаимообмен между побасенками плотогонов и золотоискателей, лесорубов и охотников и публикациями профессиональных газетчиков.

Марк Твен прекрасно знал юмор юго-западного пограничья, в основе которого — гротескное сочетание героического и комического, созидательной и разрушительной энергии, минимальная дистанция между повествователем, его героями и аудиторией. Это прекрасно иллюстрирует одна глава, которая одновременно принадлежит двум его шедеврам, — она перекочевала из еще не завершенных в 1881 г. "Приключений Гекльберри Финна" в книгу воспоминаний "Жизнь на Миссисипи". Называется она "Картинки прошлого" и содержит рассказ от имени Гека о стычке между плотогонами, которые обмениваются замечательными хвастовскими монологами, заставляющими вспомнить Дэви Крокетта или

Пола Бэньяна. Один из них "трижды подпрыгнул, щелкая каблуками при каждом прыжке, потом сбросил свою изодранную в клочья овчинную куртку и прокричал: «Сидите смирно, пока я его не отделаю!... У-ух! Я настоящий старый убийца, с железной челюстью, стальной хваткой и медным брюхом, я трупных дел мастер из дебрей Арканзаса! ... Отец мой ураган, мать — землетрясение, я сводный брат холеры и родственник черной оспы с материнской стороны... Я проглатываю на завтрак девятнадцать аллигаторов и бочку виски, когда я в добром здравии, или бушель гремучих змей и мертвеца, когда мне нездоровится. Я раскалываю несокрушимые скалы одним взглядом и могу перекричать гром! У-ух! Отойди все назад! Дайте моей мощи простор! Кровь — мой излюбленный напиток, и стоны умирающих — музыка для моего слуха!" (8; IV, с. 246).

Похвальба другого еще живописнее: «Тогда тот, который начал ссору, нахлобучил свою старую шляпу на правый глаз, наклонился вперед, скрючив спину и выпятив корму... и тоже стал выкрикивать: "У-ух! Склоните головы и падите ниц, ибо приблизилось царство скорби! Держите меня, не пускайте — я чувствую, как рвутся из меня силы! У-ух! Я — сын греха, не давайте мне воли! Эй, хватайте закопченные стекла, вы все! Не рискуйте смотреть на меня простым глазом, джентльмены! Когда я хочу порезвиться, я сплетаю меридианы и параллели вместо сети и ловлю китов в Атлантическом океане! Я почесываю голову молнией и убаюкиваю себя громом! Когда мне холодно, я подогреваю Мексиканский залив и купаюсь в нем, а когда мне жарко — обмахиваюсь полярной бурей; захочется пить — хватаю облако и высасываю его, как губку; захочется есть — обгладываю земной шар, и голод ползет за мной по пятам. У-ух! Склоните головы и падите ниц! Я накладываю ладонь на солнце — и на земле наступает ночь; я откусываю ломти луны и ускоряю смену времен года; только встряхнусь — и горы рассыпаются. Созерцайте меня через кусок кожи — не пробуйте взглянуть простым глазом! Я — человек с каменным сердцем и луженными кишками! Избиение небольших деревень для меня минутное развлечение; истребление народов — дело моей жизни! Необъятные просторы великой американской пустыни принадлежат мне: кого убиваю — хороню в собственных владениях!.."» (8; IV, с. 247).

Эти монологи играют роль магических заклинаний перед боем; хвастовство героев здесь — верное средство подбодрить себя и запугать противника. В них отразились ведущие особенности американского юмора, этого своеобразного заместителя и предшественника эпоса освоения континента: гротескная фантастика, замешанная на жестокости и смерти, личная похвальба вместо "национального предания", длительное настоящее, а то и

будущее время фантазий вместо "абсолютного прошлого", ироикомическая стихия, в которой ярко воплощается энергия и мощь человека. Звучат они вполне мифологично: человек представлен разрушительной космической силой, его способности и деяния гротескно преувеличены, даже в сравнении с великанами Ф.Рабле или Дж.Свифта. Человек ощущает свои вселенские возможности, свою безмерность: он способен подогреть океанский залив, обглодать земной шар и рукою затмить солнце. Яркая и живописная образность этих монологов проникнута истинной поэзией и представляет собой своего рода комический дублет уитменовского космизма. Однако эти монологи включены в повествование Твена отстраненно и потому производят реалистический эффект: во-первых, их предваряет авторское вступление о плотогонах в духе физиологического очерка, во-вторых, они даны через восприятие подростка, который ясно видит трусость и ничтожество драчунов, в-третьих, отмечены скупые детали убогого быта, и, наконец, есть действенное, сюжетное посрамление хвастунов — в драку вмешивается "черноусый малый" и без лишних слов побивает обоих.

В этой главе присутствуют и другие жанры речного фольклора: анекдоты о питательности миссисипской воды и обрамленный комическими репликами плотовщиков, выражающих позицию здравого смысла, страшный рассказ о заколдованном бочонке, где спрятан мертвый младенец. А разрешается все неожиданным появлением Гека, который называет себя именем вымышленного младенца из рассказа, что совсем уж уничтожает страх и порождает хохот. Путь реалистического освоения Твеном устного творчества фронтира лежал как через воспроизведение его свободного и полного самоиронии духа, так и через введение конкретных обстоятельств места и времени, живых характеров и примет быта.

Другой важнейший исток твеновского творчества — газетный юмор, особенно расцветший во время Гражданской войны. Его главные принципы таковы: создание с помощью иронии образа-маски, вымышленной личности героя-рассказчика, вокруг которой путем сцепления анекдотических историй возникает своего рода комический эпос, соединяющий точность фактов с гротескной фантастикой. В нем по-своему отражается ход национальной жизни и ее главные события — от войны с Мексикой (Дэви Крокетт) до войны Севера и Юга (Петролиум Везувиус Нэсби). Здесь часто встречаются розыгрыш и мистификации, профанация и пародия. Этот *принародный смех над собой* можно назвать *литературным шутовством,* поскольку в нем ощутима традиция средневековой дурацкой, шутовской культуры. Народный смех часто связан с устойчивым образом героя все новых и новых историй, такого, как адвокат Патлен и лис Ренар в средневековой Франции, Тиль Ойленшпигель в Германии и Фландрии или Ходжа На-

среддин в Средней Азии... Сходным образом возникали сборники анекдотов придворных шутов, книга о бароне Мюнхгаузене в XVIII в., литературные анекдоты о Крылове и Хвостове в XIX в. или "Похождения бравого солдата Швейка" Ярослава Гашека в XX в. Много таких примеров и в городском фольклоре нашего времени, когда реальные люди или персонажи популярных произведений становятся героями продолжающихся анекдотов. Однако, как правило, такой комический эпос возникает в третьем лице, через отчуждение между героем и рассказчиком, в то время как в американском юморе безусловно преобладало повествование от первого лица.

В своем эссе "Об искусстве рассказа" (1895) Твен противопоставлял американский юмористический рассказ французскому анекдоту и английскому комическому рассказу: "Эффект, производимый юмористическим рассказом, зависит от того, *как* он рассказывается, тогда как воздействие комического рассказа и анекдота зависит от того, *что* в нем рассказано" (8; XI, с. 7). Твеновское "*как*" включает в себя не только приемы устного повествования, но и характер вымышленного рассказчика, который становится носителем смехового начала и стержнем юмористической прозы, — именно его бесхитростный взгляд обнажает скрытые пружины людских поступков и взаимоотношений. Повествование от первого лица — важный принцип твеновской юмористики и публицистики, недаром в одной из своих записных книжек он замечает: "Речь в третьем лице отвратительна — только точное слово имеет смысл"[9], то есть слово, точно соответствующее данному лицу и конкретному моменту.

Литературное шутовство связано с жанром короткого рассказа-анекдота, который на американской почве породил особую форму *ярна* (yarn), байки, представляющей собой сплетение нескольких анекдотов. Ранняя юмореска Твена почти всегда имеет структуру ярна: отдельные анекдоты нанизаны на стержневую тему — по сходству, контрасту или ассоциации, они внедрены в письма, интервью, лекции или комическую биографию. Так, в небольшом рассказе "Как лечить простуду" (1863) представлена цепочка из девяти анекдотов. Повествование идет от лица "вдохновенного идиота", незамедлительно выполняющего любые советы знакомых и незнакомых людей, как бы они ни противоречили друг другу; комизм усиливается тем, что советы эти спарены по противоположности и доводят процесс "лечения" до абсурда.

Искусство ярна заключается в подчеркнутой непринужденности перехода от одного сюжета к другому, в естественном чередовании анекдотов. Повествование в ранних рассказах, да и впоследствии в романах Марка Твена течет удивительно свободно, будто спонтанно, согласно ассоциативному ходу авторской

мысли — первым это подметил еще Хоуэллс. Недаром Твен любил сравнивать свое повествование с ручьем, свободно текущим среди лесов и холмов, противопоставляя естественный поток рукотворному каналу. Может быть, поэтому его нередко представляли стихийным творцом, импровизатором, как это делали К.Рурк, Б.Девото или Э.Вагенкнехт. Для подобного мнения имелись определенные основания, но на самом деле твеновская проза рождалась из продуманного и вполне сознательного стремления писателя быть естественным, она строится на очень четком ощущении гармонии и взаимосвязи сюжетов, из которых сплетаются его рассказы и романы.

Замечательный пример ранней юморески Твена — "Знаменитая скачущая лягушка из Калавераса" ("The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County", 1865), сделавшая знаменитым и своего создателя. Наверное, ни о каком другом рассказе Твена не написано так много — на одну страницу этого комического шедевра приходится не менее ста страниц литературоведческих исследований. Стоит сразу же отметить ее устное происхождение и первоначальное существование, недаром Брет Гарт, вспоминая, как ее замечательно рассказывал Твен, заявлял, что печатный текст никогда не передаст обаяния его устной речи. Давно установлено, что автор использовал здесь случай из калифорнийской жизни, зафиксированный в одной из местных газет еще в 1853 г. и услышанный им от немолодого бармена по имени Бен Кун.

Что же добавил к старательскому анекдоту Твен? Во-первых, обрамление рассказа, во-вторых, комические характеры, и, в-третьих, он создал собственно ярн — сплел вереницу анекдотов о великом спорщике, венцом и завершением которой стала уже известная история с лягушкой.

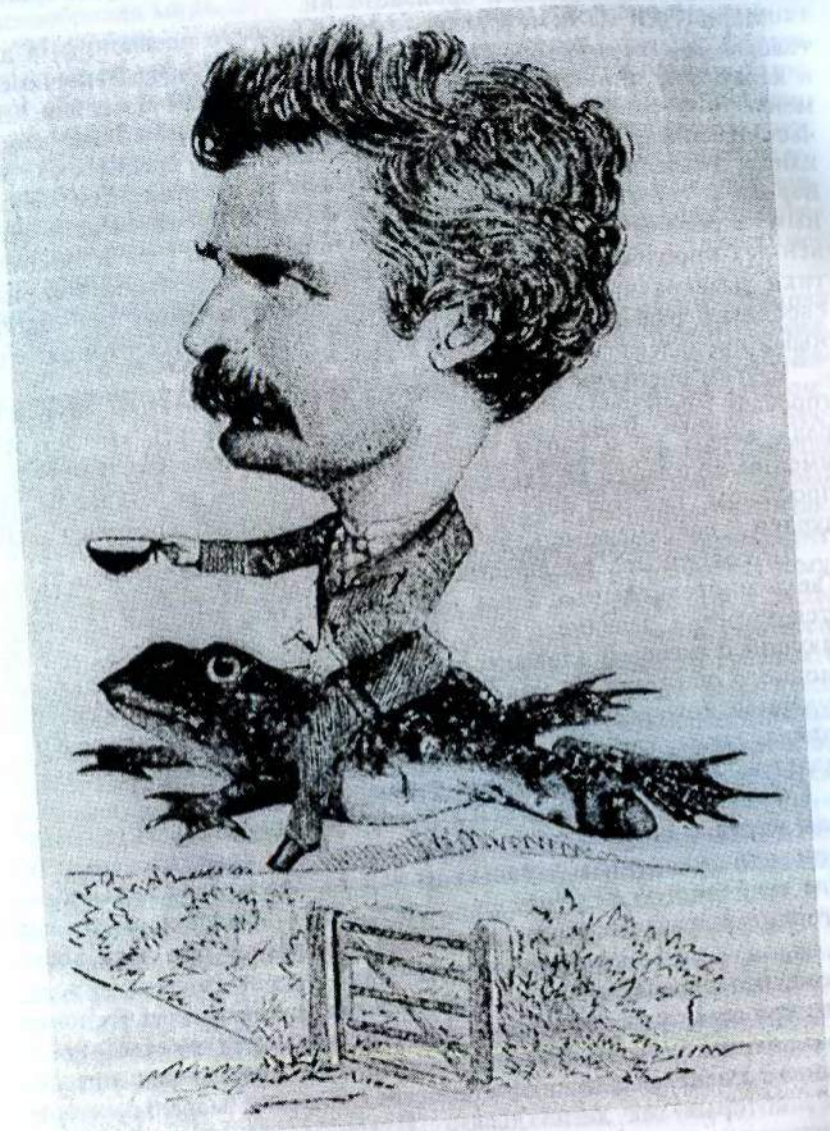
Сюжет классический для юго-западного юмора — столкновение чужака, пришлеца, с местным героем. Чуть ли не главным для исследователей стал вопрос: кто кого одурачил в рассказе? К.Линн писал: "Знаменитая скачущая лягушка из Калавераса" отмечена исторической перестановкой. Повествователь, как выясняется, рассказывает о шутке над собой, а не над традиционным дурнем"[10]. Ему вторит С.Крауз, увидевший перевернутое сходство отношений между рассказчиком и Саймоном Уилером, с одной стороны, и Джимом Смайли и незнакомцем — с другой: "Уилер берет реванш за поражение жителя Запада в ярне"[11]. С этим выводом согласны и другие американские исследователи, хотя сам рассказчик предполагает, что над ним подшутил его друг с Востока, попросивший разузнать что-либо о преподобном Леонидасе У.Смайли. Стоит напомнить, что в первоначальном варианте рассказ имел форму письма-отчета с обращением к Артемусу Уорду, который, ясно же, не искал никаких сведений о священнике, а

просил Твена прислать для выпускаемого им юмористического сборника рассказ-анекдот о лягушке, и просьба эта была выполнена. Таким образом, вся новелла воплощает вольную стихию веселого смеха фронтира и представляет собой розыгрыш, обычную для раннего Твена шутку, сознательно запутывающую отношения традиционных героев. Собственно говоря, неважно, кто здесь выиграл, а кто проиграл, кто дурень, а кто джентльмен. Важна сама игра, в которую вовлечены читатели и критики.

Вполне в духе смеховой профанации и отрицания авторитетов автор дает громкие имена двум животным, принадлежащим Джиму Смайли: щенка бульдога зовут Эндрю Джексон, как седьмого президента страны, а знаменитую лягушку — Дэниэл Уэбстер, как известного оратора, сенатора и государственного секретаря США. Вряд ли стоит видеть в этом политическую сатиру, так как оба исторических деятеля к моменту появления рассказа уже умерли. Однако упоминание этих имен не просто смешно, оно снижает и этих политиков, и их деяния — в конечном счете, Джексон и Уэбстер вошли в историю страны как сторонники рабовладельческого Юга.

В "Лягушке" проявилось замечательное умение писателя несколькими штрихами создавать яркие характеры. Простым заострением одной черты — мании биться об заклад — очерчен Джим Смайли, искусством плести ярны — Саймон Уилер, а хитрый незнакомец запоминается одной своей фразой: "Не вижу я, чем эта лягушка лучше всякой другой, ничего в ней особенного нет" (8; X, с. 36). А вот безымянный рассказчик почти неуловим, ибо Марк Твен здесь "играет" и повествователя, и Саймона Уилера. Внешне Уилер похож на своего прототипа — Бена Куна, однако в "Лягушке" он представлен умелым мастером плести ярны в точном соответствии с законами американского юмора, сформулированными Твеном в его эссе "Об искусстве рассказа". "Скучнейший и... бесконечный рассказ" Саймона Уилера на самом деле предельно лаконичен, прост и логичен, он изящно выстроен — по нарастанию устремляется к кульминации и эффектно разрешается. Его соразмерность удивительна, она поддается даже математическому анализу и подчинена законам симметрии и "золотого сечения"[12].

Единство и оригинальность твеновской юмористики достигается различными средствами: неожиданной темой, определенным ритмом, которому подчинена композиция и ход повествования, пестрым раскованным языком тогдашней газеты, вбирающим многие стилистические пласты, но прежде всего оно обеспечено образом героя-рассказчика, присутствие которого ощутимо во всех компонентах новеллы и во всех ее персонажах — они предстают всего лишь марионетками в руках кукловода-автора. Этот



Афиша выступления Марка Твена
с лекцией в Бруклинской академии музыки, 1869 г.

устойчивый образ основан на прекрасном знании аудитории и способствует циклизации произведений.

Марк Твен на самом деле — это не просто псевдоним, а шутовская маска, в которой присутствуют многие черты внешности и характера, привычки и убеждения его создателя Сэмюэля Клеменса, особенности его биографии. Однако это не только комический автопортрет, но также иронический образ среднего американца, разделяющего верования, идеалы и предрассудки своего народа и своего времени. Смех над собой становится действенным способом постижения национального характера и общественных проблем страны. Главный конфликт твеновской юмористики разворачивается между героем, приверженным ценностям свободы и равенства американской демократии, и ее отрицательными проявлениями.

Шутом рисовали Марка Твена на афишах его лекций, шутом с горечью называл себя он сам, вынужденный читать эти лекции ради денег, но в своем творчестве он, как правило, выступал именно шутом, то весельчаком, то обличителем, то мудрецом, то профаном, как это делали Аристофан и Лукиан, средневековые дураки и современные клоуны.

Литературные предшественники смехового образа Марка Твена многочисленны: дурак народной сказки, который оказывается умнее и удачливее всех, просветительский простак, отвергающий с позиций здравого смысла порядки и предрассудки сословного общества, и, конечно же, традиционные персонажи популярной комической словесности американского Запада и Юго-Запада, такие, как "наивный дурень" или "вдохновенный идиот", "хвастун" или "доморощенный философ".

Главного героя твеновской юмористики критики и литературоведы нередко называют простаком, считая его положительным героем, олицетворением человека из народа. Марк Твен видел в народе величайшую силу истории, считал себя выходцем из народа и гордился тем, что всегда писал для народа, но при этом вовсе не склонен был идеализировать характер и точку зрения народа. Убежденный демократ и сторонник свободы, он прекрасно понимал, что простаки из народа зачастую весьма невежественны и ограниченны, они порой против своей воли участвуют в преследовании инакомыслящих и становятся толпой "моральных трусов", которых так легко дурачат вожди и наставники всякого рода — политики или священники. Твеновские простаки бывают непроходимо тупы и доверчивы, агрессивны, жестоки, нетерпимы к людям другого цвета кожи, языка или вероисповедания. Главный недостаток простака в том, что он ограничен рамками собственного опыта и потому слишком внушаем, хваленый здравый

смысл нередко подводит его, лишая понимания сложности и многообразия мира.

"Марк Твен" — конечно же, не простак, а шут, который лишь разыгрывает из себя простака и доводит его свойства до абсурда. Этот образ неоднозначен, многослоен и несводим к одному-единственному типу; в нем перемешаны признаки самых разных персонажей, порой прямо противоположных и взаимоисключающих: простака и мудреца, деревенщины и джентльмена. Честный человек прикидывается недалеким секретарем сенатора или притворно восхваляет мошенников, умный человек надевает личину невежественного журналиста, совестливый — разыгрывает трагикомедию бесстыдства.

Противоречивы и отношения главного героя-маски, "Марка Твена", с окружающим миром, и сам он кричаще противоречив. Краткий опыт службы Клеменса у сенатора от штата Невада в Вашингтоне отразился в рассказе "Когда я служил секретарем" (1868), где Марк Твен разыгрывает "безнадежного идиота", буквально исполняющего поручения своего патрона, как это сделали бы немецкий фольклорный герой Ойленшпигель или "бравый солдат" Швейк Гашека. В грубоватом духе Твен попросту "отшивает" просителей, как того хотел его хозяин, забывая подсластить отказ вежливой ложью. Под стать "слишком исполнительному" секретарю сенатора и скромный новичок, не привыкший к бесцеремонному и оскорбительному слогу "Журналистики в Теннесси" (1870), или честный и наивный соискатель должности губернатора Нью-Йорка, облитый с головы до ног грязью клеветы в ходе предвыборной кампании ("Как меня выбирали в губернаторы", 1870). Есть и другие маски: ярый защитник мальчика, бросающего камни в китайцев ("Возмутительное преследование мальчика", 1870), или уклоняющийся от налогов простофиля, который сначала выболтал истинные цифры своих доходов налоговому инспектору, а потом был вынужден учиться у более опытного мошенника скрывать их ("Загадочный визит", 1870).

Однако у всех этих персонажей одно имя — Марк Твен. В "Загадочном визите" даже упомянута профессия писателя и названа его книга. А при отсутствии прямых указаний юмореска обычно заканчивается подписью, которая в данном случае становится неотъемлемой частью текста. Таким образом достигается достоверность и создается образ конкретного человека с его жизненным опытом и мировоззрением. Не менее важно, что маску, как правило, автор сбрасывает, открывая истинные устои и ценности общества. Герой, вынужденный жульничать и лгать в налоговой конторе, приходит к выводу: "Ведь тысячи самых богатых, самых гордых и почитаемых граждан Америки каждый год проделывают то же самое" (8; X, с. 199).

Вполне нагляден этот важный прием в знаменитой юмореске Твена "Как я редактировал сельскохозяйственную газету" ("How I Edited an Agricultural Paper Once", 1870). Невежество журналистов в тогдашней Америке высмеивалось часто, благо предмет был под рукой. Но здесь герой-рассказчик лишь притворяется совершеннейшим невеждой, который считает, что брюква растет на деревьях, а гусаки мечут икру. При появлении постоянного редактора он разражается целой тирадой, которая явно метит не только в журналистов: "Кто пишет театральные рецензии в захудалых газетках? Бывшие сапожники и недоучившиеся аптекари, которые смыслят в актерской игре ровно столько же, сколько я в сельском хозяйстве. Кто пишет отзывы о книгах? Люди, которые сами не написали ни одной книги. Кто стряпает тяжеловесные передовицы по финансовым вопросам? Люди, у которых никогда не было гроша в кармане. <...> Кто пишет проникновенные воззвания насчет трезвости и громче всех вопиет о вреде пьянства? Люди, которые протрезвятся только в гробу. <...> Вы мне что-то толкуете о газетном деле? Мне оно известно от Альфы до Омахи, и я вам говорю, что чем меньше человек знает, тем больше он шумит и тем больше требует жалованья" (8; X, с. 148–149).

Главной чертой твеновской маски и орудием его сатиры становится едкая ирония, ею пронизаны восхваления полиции и совет миллионеру Вандербильту совершить хотя бы один благородный поступок. Острие полемики обычно направлено не столько против конкретного лица или явления, сколько против того, что их порождает: достается от автора и воскресным школам, и добропорядочному обществу — всему миру лицемерия, ханжества и наживы. Движение мысли Твена весьма динамично, его отличают мгновенные переходы от одной смысловой плоскости к другой, от смеха — к серьезности, от иронии — к прямому обличению. Часто писатель сталкивает преувеличения и литоты, переводит понятия из духовной в материальную сферу, обыгрывает и выворачивает наизнанку банальные идеи и речевые штампы. Самые едкие из своих ранних памфлетов Твен создал в период обличительной кампании против одного из заправил Демократической партии Уильяма Туида, в низвержении которого отличился крупнейший американский карикатурист Томас Нэст. Статьи Твена и рисунки Нэста сходны не только злободневностью и общей мишенью сатиры, но и чертами художественного языка, при всем различии двух форм искусства — слова и рисунка. Их объединяет сочетание гротескных преувеличений и достоверных фактов, резкое противопоставление отрицательных и положительных героев, использование стереотипных образов, жанров, эмблем. Так, в "Исправленном катехизисе" ("The Revised Catechism", 1871), сталкивая религиозную и житейскую лексику и логику, Твен сры-

вает покровы лицемерия с идеологии наживы: *"Какова главная цель человеческой жизни?* — Ответ: стать богатым. Каким путем? — Ответ: Нечестным, если удастся; честным, если нельзя иначе. Кто есть бог, истинный и единый? — Ответ: Деньги — вот бог. Золото, банкноты, акции — бог отец, бог сын, бог дух святой, един в трех лицах; господь истинный, единый, всевышний и всемогущий, а Уильям Туид — пророк его" (8; X, с. 648).

Шут и дурак нарушают общепринятые нормы поведения, опрокидывают приличия и обнажают тем самым сокровенные тайны человеческих отношений. Глазами шута привычный мир быта и политики, церкви и журналистики выглядит нелепо и вместе с тем правдиво. Недаром Бернард Шоу как-то заметил по поводу Твена: "Ему приходится выражаться так, что люди, которые хотели бы его повесить, делают вид, что он шутит"[13]. Рыцарь правды, моралист и социальный критик, Твен выступает в маске шута, и это помогает разоблачать окружающих. Они ведь тоже притворяются, как сенатор или сборщик налогов. Лицемерие и обман царят в этом мире: жулики стараются выглядеть порядочными людьми, глупцы тщатся выставить себя мудрецами, мошенники проповедуют честность... Зло и добро будто поменялись местами, но вооруженный смехом писатель-шут открывает истину, срывает маски и расставляет всех по своим местам.

Литературные взгляды Марка Твена сложились уже в начале его творческого пути. В своем "Отчете женской академии в Буффало" (1870) он сформулировал идеи, которые будут изложены в статьях 90-х годов. По его мнению, лучшая из новелл — "наименее искусственная, наименее вымученная, наиболее ясная и четко выполненная, удачно скомпонованная... и наименее претенциозная". Твен ценит "свежесть предмета, изящество и блеск исполнения", "весьма редкое умение вовремя закончить рассказ" и "выбрать верное слово", а также "чутье на естественность — достойнейшую и превосходнейшую черту творчества"; он утверждает необходимость "писать просто — не витиевато" (11; pp. 4–5). Под этими словами подписались бы и Хоуэллс, и Чехов, и даже Джеймс.

Ключ к жанровому своеобразию твеновской новеллистики — это бурлескное смешение разнородных тем и форм. Противоречащие друг другу жанровые компоненты сплетены воедино, представлены в необычных, порою гротескных сочетаниях, единственных в своем роде. Марк Твен очень остро схватывал специфику разных форм высказывания — устных и письменных, газетных и литературных, служебных и бытовых. Более половины его рассказов содержат в своем названии жанровые определения: у него есть "информация" и "ответ", "обращение" и "реплика", "слово", "жалобы" и "наставления", "лекция" и "урок", "молит-

ва" и "сон", а также "письма" и "переписка", "отчеты", "документы" и "заметки", "неофициальная история" и "памятная записка", "интервью" и "беседа", "бурлескная" и просто "биография", "дневники" и "фрагменты" из них... Не обойдены вниманием и чисто литературные жанры: "романтическая повесть" и "средневековый роман", "рассказы о привидениях", "детективы", "быль", "басни", "притчи", "легенды" и просто "рассказы".

Твеновский юмор немыслим без пародии и травестии. Он пародирует любовные и сентиментальные романы, арабские и европейские сказки, романтические легенды и средневековые предания, трагедии У.Шекспира и произведения О.Гольдсмита, стихи С.Т.Кольриджа и Г.У.Лонгфелло, образы индейцев Ф.Купера и дикарей Г.Мелвилла, новеллы ужасов Э.По и рассказы о привидениях У.Г.Симмса, прославляющие житейскую мудрость афоризмы Б.Франклина и слащавые хрестоматийные истории из жизни Дж.Вашингтона, популярные оперы и романы В.Гюго, назидательно-религиозные книжонки Э.Фелпс и пропагандирующие трезвость брошюрки Т.Артура, полные банальностей "наставления" Х.Элджера и входившие в моду жанры детектива и научной фантастики. Вместе с тем пародия выполняла не только разрушительную, но и созидательную функцию: высмеивание отживших форм и стереотипов мышления прокладывало путь к более точному и глубокому отражению жизни.

Местом рождения и родной стихией ранней юморески Твена была газетная полоса, тогда как романтическая новелла Готорна и По, так же, как реалистический рассказ Джеймса или Хоуэллса, были связаны с журналом или альманахом. Нарушая пусть зыбкую, но ощутимую границу между литературой и журналистикой, большинство рассказов раннего Твена привязано к конкретному факту и моменту, порой даже к сенсационному курьезу. Спиритизм и сиамские близнецы, итоги очередных выборов и дебаты конгрессменов о тарифах, политические скандалы и нашумевшие книги, обострение антикитайских настроений в Калифорнии или выход в свет полного издания "Автобиографии" Франклина, цирковые представления Ф.Барнума или повышение цен на картины французского художника Ж.-Ф.Милле, распространение телефона и велосипеда — эти и другие, ныне забытые события находят отклик как в газетных статьях, так и в новеллах раннего Твена. Казалось бы, все здесь "свалено в кучу", однако это принципиальная позиция — в твеновской юмористике отсутствует разграничение высокого и низкого, важного и преходящего, поэзии и быта, факта и вымысла, в ней отражается многообразие и многоголосие самой жизни.

Надо подчеркнуть, что Твен начинал свой творческий путь не только с обработки устных баек фронтира, с пародий и мистифи-

каций, но также и с разоблачительных статей в газетах Невады и Калифорнии. Объекты твеновской сатиры конца 60-х — начала 70-х годов — беззастенчивость богачей и расизм обывателей, злоупотребления политиков и невежество газетчиков, бюрократия и взяточничество. В таких вещах, как "Открытое письмо коммодору Вандербильту" (1869), "Возмутительное преследование мальчика" (1870), "Друг Гольдсмита снова на чужбине" (1870), "Исправленный катехизис" (1871), складывается полемическое искусство Твена и жанровая форма памфлета. Границы между литературой и публицистикой в его творчестве вполне проницаемы. Пародийные "Рассказ о дурном мальчике" (1865) или "Рассказы о великодушных поступках" (1878) заканчиваются острыми политическими выпадами, а "Друг Гольдсмита на чужбине" воспринимается одновременно и как новелла, и как памфлет.

Марк Твен высоко ценил книгу О.Гольдсмита "Гражданин мира" (1760–1762) и взял оттуда на вооружение слова "китайского философа": "...для того, чтобы представить жизнь в смешном виде, достаточно только назвать вещи своими именами"[14]. Сухое изложение фактов, упоминание конкретных лиц, цитирование документов, настоящих или вымышленных — приемы, которые Твен охотно применяет и в журналистике, и в литературе. Целая группа его коротких произведений конца 60-х годов имеет в названии слова: "Факты относительно..." ("Facts Concerning..."). Реальная жизнь Америки того времени достоверно отражается в художественном мире твеновского юмора, однако почти всегда с примесью гротескной фантазии и шутовской иронии. Быт и нравы, бизнес и политика, отношения классов, рас и народностей изображены со множеством точных деталей, хотя, конечно, есть области, совершенно не тронутые писателем, запретные в США и для журналистики, и для тогдашней литературы, например, сексуальные отношения людей. Произведения на эту тему приходилось печатать закрытым тиражом и анонимно, скрывая авторство, как это было с рассказом "1601 год", о котором речь пойдет ниже.

* * *

Уважение к факту — коренная американская традиция, сложившаяся со времен "правдивых сообщений" XVII в. Ее продолжателем выступил и Твен, не раз отдававший предпочтение "более весомому роду литературы", как он называл фактографию и документалистику, перед литературой вымысла. Всю свою творческую жизнь он чередовал полные неуемной фантазии рассказы, повести и романы с репортажами и путевыми заметками, очерками, воспоминаниями и памфлетами.

Весной 1866 г. Твен предпринял путешествие на Сандвичевы острова (теперь они называются Гавайскими), чтобы описать

свои впечатления и наблюдения для читателей газеты "Сакраменто дэйли юнион". Два с половиной десятка его корреспонденций были перепечатаны многими газетами западного побережья и принесли ему устойчивую репутацию мастера путевых заметок. Он собирался опубликовать их в виде отдельной книги, но не нашел заинтересованного издателя, и все же через пять лет, серьезно переработав, включил в свою книгу "Без удобств" (по-русски ее название переводили по-разному: "Налегке" и "Закаленные", гл. 62–77). Твену так понравилось путешествовать и писать об этом, что в конце того же года он присылает для газеты "Альта Калифорниа" серию писем о плавании парохода "Америка" вокруг североамериканского континента и своих впечатлениях от Нью-Йорка. Они были переизданы много лет спустя под заглавием: "Путешествия Марка Твена с мистером Брауном" (*Mark Twain's Travels with Mr. Brown,* 1940). Однако главная путевая книга Твена, сделавшая его известным и состоятельным человеком, была впереди.

В начале 1867 г. многие в США были взбудоражены рекламой "увеселительной поездки по Европе и Святой Земле" — наверное, это был один из первых познавательно-развлекательных круизов, столь популярных в будущем столетии. Группа состоятельных и религиозных американцев собиралась отправится на корабле "Квакер-Сити" в паломничество, конечной целью которого была Святая Земля — Иудея и Палестина, но вместе с тем предполагались сухопутные поездки и длительные остановки в портах Франции и Италии, Греции, и России. Этот, по определению Твена, "пикник гигантских масштабов" (8; II, с. 63), который занял в конечном счете более пяти месяцев — с 8 июня по 18 ноября 1867 г., — был не по карману молодому писателю-юмористу. Он нашел выход, заключив договор с хозяевами газеты "Альта Калифорниа", которые оплатили его поездку, а он обязался написать для них пятьдесят писем-отчетов о путешествии. Кроме того, еще восемь корреспонденций появились в двух нью-йоркских газетах. Не прошло и двух недель после возвращения "Квакер-Сити" в США, как Твен получил предложение от издательской компании, распространявшей свои издания по подписке, выпустить эти письма отдельной книгой. Она получила название "Простаки за границей, или Путь новых паломников" (*The Innocents Abroad, or The New Pilgrims' Progress,* 1869), и многие исследователи до сих пор считают ее самым лучшим и самым читаемым из твеновских произведений. Стоит добавить, что и самым прибыльным — недаром свой договор, по которому автор получал пять процентов прибыли от продажи "Простаков", Марк Твен считал "самым мудрым своим решением в сфере бизнеса за всю жизнь". И в этом он был вполне американцем: одной из важных его целей было заработать деньги, а значит понравиться публике — ведь он

всегда стремился быть понятным и доступным широкому читателю, для чего использовал комическую маску простого человека и простые формы повествования.

"Простаков за границей" Твен часто называл своей первой книгой, однако формально это не так. На самом деле первым увидел свет сборник комических очерков и рассказов, названию которому дала "Знаменитая скачущая лягушка из Калавераса" (*The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County, and Other Sketches*, 1867), куда кроме заглавного рассказа вошли также 26 миниатюр, опубликованных ранее. Большого успеха сборник не имел, к тому же автор, увлеченный идеей грандиозного путешествия в неведомый ему Старый Свет, в его подготовке участия не принимал, чем и объясняются многочисленные опечатки и огрехи в тексте. Поэтому Твен и забыл свою самую первую книгу, ведь славу и деньги ему принесли "Простаки".

Первоначально у этого произведения было название, пародирующее заглавие одной из самых почитаемых книг пуританского канона — моралистической аллегории Джона Бэньяна "Путь паломника" (*The Pilgrim's Progress*, 1678 и 1684), однако в издательстве это сочли кощунством, да и сам Твен решил уточнить смысл своей книги, дав ей двойное имя. В нем скрывается двойственное отношение американцев к европейской культуре и к традиции вообще. Слово "innocent" многозначно и существенно для самоопределения американцев. Прежде всего его смысл — "невинный" (и сразу же возникает ассоциация: "младенец", "дитя"), а также — "наивный", "простодушный", даже "глупый", "недалекий". Таким образом, американцы противопоставляли себя Европе, старой, искушенной и развращенной. Вместе с тем они же именуются здесь паломниками, и святыми для них оказываются не только библейские места, но и Европа в целом. В книге Марка Твена наивность становится осознанной позицией повествователя и главным способом описания, цель которого сформулирована во введении: "показать читателю, какими он увидел бы Европу и Восток, если бы глядел на них своими собственными глазами, а не глазами тех, кто побывал там до него" (8; I, с. 61).

Ведущий мотив "Простаков за границей" — постоянное сравнение Старого и Нового Света, проникнутое отрицанием традиций и утверждением самостоятельности американского сознания. Сопоставляется все: образ жизни и политический строй, быт и природа. Например, итальянское озеро Комо сравнивается с озером Тахо в Неваде, а Везувий — с гавайским вулканом Килауэа... Причем в описании других стран и культур нет однозначности и неприятия чужого. Рассказчик восхищается мощеными дорогами на Азорских островах, великолепием, ухоженностью и чистотой французских сел и городов, однако замечает ужасную вонь на

улочках Чивита-Веккия, грязь и бедность итальянцев, красоту и разруху венецианских домов, засилье церкви в жизни этой страны. Он делает вывод: Италия сегодня — это "огромный музей великолепия и нищеты... Это самая бедная, самая пышная страна мира" (8; I, с. 262). Критическое описание Италии несет в себе утверждение и прославление ценностей американской демократии: воображаемый итальянец в книге Твена восхищается властью народа в США, свободой личности и владения землей, грамотностью американцев и отсутствием притеснения евреев.

Достается от американского "простака" и мусульманскому Востоку. Автор дает уничтожающую характеристику турецкому Константинополю, где на каждом шагу грязь и зловоние, плутни и ложь, попрошайничество и вездесущий "бакшиш", поборы и взятки. То же подчеркнуто и в описании Египта и Иерусалима: "Всюду отрепья, убожество, грязь и нищета — знаки и символы мусульманского владычества, куда более верные, чем флаг с полумесяцем" (8; I, с. 519). В изъявлении неприязни к туркам и арабам можно усмотреть некоторый элемент шовинизма, однако это вовсе не личная неприязнь, а характерный для большинства американцев образ мыслей, их высокомерие и нетерпимость. Взамен романтического упоения всем отдаленным и необычным, восточным и средневековым, старым и традиционным, твеновские "простаки" отдают предпочтение близкому и настоящему. Гротескно и впечатляюще эту позицию демонстрирует их розыгрыш, когда американцы выказывают равнодушие к реликвиям прошлого и отказываются смотреть мумию египетского фараона, требуя и угрожая в духе жестокого юмора фронтира: "Подсовываете нам каких-то подержанных покойников! Гром и молния! Берегитесь, не то... если у вас есть хороший свежий труп, тащите его сюда! Не то, черт побери, мы разобьем вам башку!" (8; I, с. 295).

Повествование в "Простаках за границей" построено на контрастах. В отношении к окружающему миру нет равнодушия, но чаще резкие перепады: то хула, то хвала. Явное восхищение у героя-повествователя вызывают две страны — Франция и Россия. Он отмечает гостеприимство и радушие русских в Севастополе, Одесса напоминает ему типично американский город. Интересно сравнение правителей трех держав. В описании Парижа даны подчеркнуто контрастные портреты и обобщенные характеристики французского императора Наполеона III и турецкого султана, повелителя Оттоманской империи Абдул-Азиза. Рассказчик отнюдь не идеализирует внешность и биографию Наполеона, однако подчеркивает результаты его деятельности: невзирая на изгнание и поражения, он добился власти и "за десять лет привел Францию к экономическому расцвету", и потому в глазах Твена он — "воплощение энергии, упорства, предприимчивости, а сла-

бовольный Абдул-Азиз — воплощение невежества, суеверия, лени" (8; I, с. 155, 156). Третьим монархом оказался русский царь, удостоивший пассажиров "Квакер-Сити" приема в своем летнем дворце в Ливадии. Чувством дружбы окрашено отношение американского путешественника к русскому народу, оттого, наверное, и выигрывает русский император в сравнении с французским: "Нетрудно заметить, что он человек добрый и отзывчивый... в лице его появляется какое-то особенное благородство. В его глазах нет и следа той хитрости, которую все мы заметили у Луи-Наполеона". Слова и поклоны русского самодержца рождают у автора такую мысль: "Француз любезен, но зачастую это лишь официальная любезность. Любезность русского идет от сердца, это чувствуется и в словах, и в тоне — поэтому веришь, что она искренна" (8; I, с. 377, 376). Марк Твен был еще далек от своих будущих выступлений начала XX в. против коронованных правителей мира, однако уже в ранней своей книге он пытался осмыслить роль единоличного властителя в жизни общества.

Критика в "Простаках за границей" распространяется не только на Старый Свет, но и на самих американцев. С этого собственно и начинается книга. Смех над собой остается важнейшим принципом твеновского юмора. Рассказчик смеется над своими спутниками и себя выставляет недотепой: "У меня, судя по всему, громадные запасы ума — для того, чтобы ими пораскинуть, мне иногда требуется почти неделя" (8; I, с. 103). Коллективный образ простодушных пилигримов отнюдь не идеализирован, если вспомнить сатирические образы Оракула или обжоры Бейкера-младшего, отчет о праздновании Дня Независимости на корабле или описание вылазки паломников в Пирее, издевательскую клоунаду команды, которая пародирует прием во дворце русского царя, или проявления лицемерия и ханжества паломников во время посещения библейских мест.

Финальный вывод книги выглядит убедительно, ибо он подтвержден всем ходом повествования: "Путешествия гибельны для предрассудков, фанатизма и ограниченности, вот почему они так остро необходимы многим и многим у нас в Америке. Тот, кто весь свой век прозябает в одном каком-нибудь уголке мира, никогда не научится терпимости, не сумеет широко и здраво смотреть на жизнь" (8; I, с. 602–603).

В последние годы жизни, размышляя в "Автобиографии" о судьбах забытых американских юмористов, знакомых ему лично или известных по своим публикациям, Марк Твен высказал такое суждение: *"Только* юмористы не выживают. Ведь юмор — это аромат, украшение. <...> Юморист не должен становиться проповедником, он не должен становиться учителем жизни. Но если он хочет, чтобы его произведения жили вечно, он должен и учить и

проповедовать. Когда я говорю *вечно*, я имею в виду лет тридцать. <...> Я всегда проповедовал, вот почему я продержался эти тридцать лет. Когда юмор, неприглашенный, по собственному почину, входил в мою проповедь, я не прогонял его, но я никогда не писал свою проповедь для того, чтобы смешить" (8; XII, с. 302). Может показаться, что юмор в "Простаках за границей" действительно играет роль приправы или украшения, здесь гораздо меньше немыслимых преувеличений и откровенных мистификаций, чем в юморесках раннего Твена. На тридцать начальных страниц вполне серьезных путевых заметок приходится разве что несколько острот, но качество их выдерживает самую строгую критику. В дальнейшем смеховое начало лишь внешне уступает серьезному, а нередко становится доминантой повествования: в анекдотах о французских и итальянских гидах, в рассуждениях повествователя о "старых мастерах" или сценках-розыгрышах паломников. Юмор здесь — не только аромат и украшение, но способ неоднозначного видения мира, который отрицает обычную иерархию вещей и все выворачивает наизнанку, в нем воплощается свободное и активное начало книги. Носителем его выступает автор-рассказчик. В его образе реализуется то, что представлялось Твену столь важным в литературе — искренность и естественность, выражение собственного опыта, а не общепринятого мнения. Его голос и наблюдения, точка зрения и позиция современного американца со всеми достоинствами и недостатками составляют самую суть книги, ведь, как замечает Твен, то, что чувствуете вы — "чистая правда, хотя говорить так и непристойно и непоэтично" (8; I, с. 559).

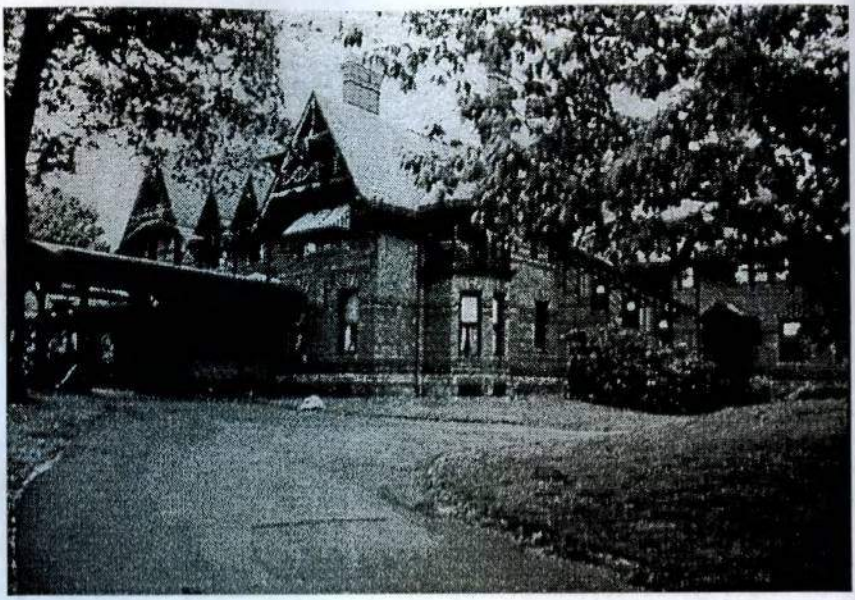
Книга "Простаки за границей" имела огромный успех не только у простых читателей, но и у авторитетных писателей и критиков того времени: она удостоилась хвалебных отзывов Хоуэллса в "Атлантик мансли" и Гарта в "Оверленд мансли". Последний, прочитав книгу еще в рукописи, выбрал несколько отрывков для публикации в редактируемом им журнале и посоветовал Твену сделать некоторые сокращения.

Марк Твен, решив закрепить успех, взялся в 1870 г. писать своего рода продолжение — "Простаки дома". В окончательном виде эта книга стала называться "Без удобств" (*Roughing It*, 1872). В ней продолжены два ведущих мотива первой книги: характерный американский дух непоседливости, воспеваемый автором, и стремление преодолеть границы своего и чужого миров, понять людей другой культуры, хотя и здесь встречаются выпады против других наций, прежде всего, против индейцев, вполне типичные для пограничного фольклора. "Без удобств" — более пестрая книга по стилю, сюжету и композиции. В первой ее части Твен рассказывает о своем путешествии с братом в Неваду в 1861 г., о



Бриттон и Рэй. "Длинный Том". Литография. 1852–1858 г.

своих попытках разбогатеть на приисках Дальнего Запада, во второй, куда включены путевые заметки с Сандвичевых островов, — повествует о своей репортерской деятельности в Вирджиния-Сити и Сан-Франциско. Как и в первой книге, здесь много познавательного материала, достоверных фактов и точных данных. Превосходны картины западной природы, например, удивительно смелое в своей экспрессии, очень живое и наглядное изображение пыльной бури в Неваде или яркое описание озера Тахо. Жизнь Дальнего Запада показана в многообразии ее проявлений и человеческих типов. Кучера и бандиты, мормоны и индейцы, старатели и дельцы, журналисты и искатели приключений — все эти люди, возбужденные духом "золотой лихорадки" 1849 г., живо представлены на страницах твеновской книги. В сравнении с "Простаками за границей", здесь гораздо больше буйной фантазии, повествование включает множество вставных анекдотов и гротескных образов, многие из которых вошли в сокровищницу национального юмора. Таковы рассказ кучера о том, как в былые времена апачи "так изрешетили его пулями, что "съестное не удерживалось в нем" (8; II, с. 51), или история про старого барана. Потом они нередко входили в различные антологии. Истина и выдумки настолько переплетены в этих байках, что не сразу и разберешь, где реальность, а где вымысел. Жизнь на "диком" За-



Дом Марка Твена, Хартфорд (Конн.).

паде не укладывалась в обычные представления и для своего отражения в слове требовала изрядных преувеличений. Марк Твен освещает такие показательные стороны западного опыта, как повсеместное желание быстро разбогатеть или чрезвычайное распространение насилия и поразительное понижение цены человеческой жизни — об этом рассказывает история знаменитого бандита Слейда и его приспешников. Даже гротескные и абсурдные образы основаны на реальности, недаром в этой книге множество примечаний и три фактографических приложения, хотя и точность порой выглядит издевательски-комично.

Две первых книги открыли Марку Твену творческие возможности свободной формы, "повествования, вьющегося, как ручей", перемешивающего путевые заметки и воспоминания, анекдоты и памфлеты, бесхитростные репортажи и необычайные байки, притчи и размышления о природе человека и путях развития цивилизации. Эту жанровую смесь мы находим также в книгах "Жизнь на Миссисипи", "По экватору", в философско-фантастических романах и "Автобиографии". Она держится главным образом не на сюжете, а на образе автора-рассказчика, цементирующем художественное единство серьезности и смеха.

Путешествие на "Квакер-Сити" привело не только к большому творческому успеху Марка Твена, но и к кардинальным переме-

нам в личной жизни Сэмюэля Клеменса. Четыре десятилетия спустя, диктуя свою "Автобиографию", он вспоминал, как в порту Смирны в сентябре 1867 г. один из его спутников, семнадцатилетний сын богатого углепромышленника из Элмайры (шт. Нью-Йорк), показал ему миниатюрный портрет на слоновой кости своей сестры Оливии Лэнгдон (1845–1904). Личное знакомство состоялось через три месяца в Нью-Йорке, где Клеменс сопровождал Оливию на выступление Чарльза Диккенса. Ухаживание и сватовство протекали нелегко, но все же увенчались свадьбой в феврале 1870 г. Оливия, с четырнадцати лет страдавшая серьезным недугом и вынужденная много времени проводить в постели, не получила приличного образования, однако с детства приохотилась к чтению и в глазах бесшабашного юмориста с Дальнего Запада была образцом утонченности и рафинированности. Будучи почти одиннадцатью годами старше и бесконечно богаче опытом, Твен восхищался ее вкусом, однако влияние Ливи — как ее называл муж — вряд ли было столь значительным, как это представлял Ван Вик Брукс в нашумевшей книге "Испытание Марка Твена" ("The Ordeal of Mark Twain", 1920). Большую взаимную любовь и благосостояние принес в его жизнь этот брак. А что касается домашней цензуры, когда Оливия читала рукописи мужа и вычеркивала какие-либо забористые фразы, то все это многократно проделывали редакторы Твена, как и любого другого писателя в тогдашней Америке, где главным потребителем художественной литературы была женщина. По воспоминаниям Хоуэллса, Твен был удивительно уступчивым автором и охотно подчинялся требованиям редакторов. И в этом проявлялась не столько озабоченность писателя читательским успехом, сколько сознание собственной силы, уверенности в том, что любые требования лишь изощряют мастерство. Конечно, Твен понимал, что за границами допустимого в тогдашней литературе остается многое, и он испытал влечение к запретным темам, это выплескивалось то в его эрнических речах, то в произведениях, не предназначенных для широкой публики. Видеть в требованиях жены и редакторов Твена сковывающее великого сатирика влияние значит просто сужать тему — и Хоуэллс, и Оливия были частью общей культуры страны, тогда еще весьма ограниченной канонами пуританской морали. Брет Гарт и Генри Джеймс жили за границей, но также были весьма зависимы от вкусов и морали американского читателя.

В середине 70-х годов в творчестве Твена наступает пора значительных свершений и больших книг. Художник, чье имя стало синонимом смеха, пробует писать серьезно, поднимая большие и больные вопросы национальной жизни. В самом конце 1873 г. увидел свет его первый роман "Позолоченный век" (*The Gilded*

Age: A Tale of To-day). Написан он был очень быстро, месяца за три, совместно с уже составившим себе имя в литературе писателем Ч.Д.Уорнером (C.D.Warner, 1829–1900), по соседству с которым Клемансы поселились в городе Хартфорде в штате Коннектикут. Каждый из соавторов развивал одну из сюжетных линий романа, построенного на контрастном сопоставлении двух семейств и двух девушек. Твеновскому перу принадлежит история семейства Хокинсов и их приемной дочери Лоры, Уорнер рассказал о любви Руфи и Филиппа, а также о жизни квакеров. Твен создавал своих героев, вспоминая отца и брата Ориона, а его дядя по матери стал прототипом самого запоминающего персонажа романа — Бирайи Селлерса. Кроме семейных воспоминаний Твен использовал и свое непосредственное знакомство с американским политическим механизмом во время кратких посещений Вашингтона и Нью-Йорка в 1868–1871 годах.

Характерен подзаголовок "Позолоченного века": "повесть наших дней". Действительно, это роман "на злобу дня", где есть и любовь, и семейная жизнь, и путешествия, и политика, — жанр чрезвычайно популярный в литературе XIX в., получивший у французов название "романа-фельетона", потому что обычно печатался в газете. "Позолоченный век" отражает животрепещущую современность — еще не остывшее и не завершенное настоящее, затрагивает актуальные проблемы развития страны в семидесятые годы: строительство железных дорог и новых городов, открытие шахт и негритянского университета, эмансипацию женщин и коррупцию политиков. В романе отразились некоторые газетные сенсации тех лет: разоблачения финансовых и политических махинаций компании "Креди Мобилье" в 1872–1873 годах, скандальные истории босса нью-йоркского отделения Демократической партии Туида, осужденного за мошенничество в ноябре 1872 г., и сенатора С.Помроя от Канзаса, ставшего прототипом сенатора Дилворти.

Главный сюжетный мотив романа, чрезвычайно злободневный и американский, — освоение западных территорий. В нем замечательно схвачен, как определил его Твен, "беспокойный дух нашего века и нашего народа" — всеобщее помешательство на деньгах и мечтания о несметных богатствах, зуд предпринимательства и мошенничества, когда рядом проворачивали реальные проекты и грандиозные аферы, когда немногие сколачивали несметные богатства, а тысячи людей разорялись. Недаром впоследствии эта эпоха даже в серьезных исторических трудах получила название по заглавию романа Твена и Уорнера. Историзм и внимание к переменам характерны для обоих соавторов, однако в уорнеровских главах это воплощается скорее риторически, в авторских рассуждениях и выводах, а в твеновских — гораздо пластичнее,

реализуясь в характерах и поступках. Особенно запоминается образ "полковника Селлерса", неунывающего и неутомимого прожектера, который, запивая пустую репу холодной водой, громогласно рассуждает о вложении миллионов в различные предприятия, — этот персонаж явно напоминает русскому читателю ставших нарицательными героев "Мертвых душ" Н.В.Гоголя — Манилова и Ноздрева. Твеновские главы "Позолоченного века" содержат яркие зарисовки быта и сатирические картины политической жизни Вашингтона. В них сказывается непочтительный и вольный дух этого писателя, способного высмеять такие святыни американской демократии, как "мистер Линкольн, обращенный в камень некоей молодой скульпторшей всего за десять тысяч долларов", с декларацией об освобождении негров, которую можно принять "за сложенную пополам салфетку", "памятник Отцу нации" Вашингтону, который "очень похож на заводскую трубу с обломанной верхушкой", или "большой белый сарай", где живет президент, внутри которого повествователь замечает "доведенную до математического совершенства безвкусицу и унылое однообразие" (8; III, с. 208–209).



«Полковник Селлерс», вывеска аптеки. Ок. 1875 г.

Один из лейтмотивов романа — несоответствие книжных и романтических представлений героев и действительности; все время подчеркивается, что это "не вымысел, а глубоко правдивая история"; где есть даже своего рода игра: постоянные сравнения с ходячими сюжетами и "непогрешимыми героями романов". Однако реалистические картины соседствуют здесь с условно-романтическими образами, трезвый взгляд уживается с верой в идеальные начала жизни. Роман завершается вполне традиционно для американского читателя тех лет — назидательной концовкой. Твеновский герой признается: "Годами я гонялся за этим богатством,

как дети гоняются за бабочками. Все мы давно жили бы в достатке, ...если бы с самого начала поняли, что мы бедны, и стали работать, и трудились бы упорно, в поте лица, собственными руками создавая собственное свое счастье, свой хлеб" (8; III, с. 535).

"Позолоченный век" так и остался единственным романом писателя о современности. В последующем творчестве Твена злободневные темы и события освещены публицистически — в эссе и статьях, в памфлетах и путевых книгах, а романы с тех пор он писал только о прошлом — о недавних годах своего детства или далеких веках европейской истории. Исключением стал только "Американский претендент" (1892) слабое продолжение "Позолоченного века". И все же именно тогда, в первых главах своего первого романа Марк Твен набрел еще на одну "золотую жилу", когда открыл обаятельный мир детства на великой реке.

Творчество Твена 70–80-х годов развивалось парадоксально. Из воспоминаний писателя о своем детстве и юности рождается реалистическая проза. Одну за другой Твен пишет книги, которые его биографы и критики объединили в "трилогию о Миссисипи". "Приключения Тома Сойера", "Жизнь на Миссисипи" и "Приключения Гекльберри Финна" признаны вершинами твеновского искусства и классикой национальной литературы. Развитие здесь идет от веселого юмора к едкой сатире, от светлой поэтической идиллии детства к трезвой и жесткой прозе, открывающей неприглядные стороны жизни довоенного Юга, и одновременно в "Жизни на Миссисипи" в формах документалистики и публицистики совершается переход от прошлого к современности. В то же время в малых формах происходит прямо противоположный процесс. После весьма немногих опытов в жанре реалистического рассказа Марк Твен все чаще обращается к формам притчи, иносказания и гротескной фантастики, используя традиции просветительской сатиры и американского юмора. Однако и в романах, и в воспоминаниях, и в новеллах этого времени заметно стремление к глубоким обобщениям и осмыслению важнейших проблем национальной жизни.

"Правдивая история", с которой признанный юморист дебютировал в ноябре 1874 г. в самом престижном литературном журнале страны "Атлантик мансли", написана в совершенно не свойственном для Твена ключе. Уже само название "Правдивая история, записанная слово в слово, как я ее слышал", подчеркивает подлинность событий и реализм новеллы. В ней нет никакого шутовства, никакого гротеска и никаких преувеличений, разве что легкая ирония и теплый юмор сострадания; кстати, в тексте упомянуто настоящее имя писателя — Клеменс, что служит явным

знаком серьезности. Бесхитростный и трогательный рассказ идет от имени цветной служанки тетушки Рэчел, автор же выступает в скромной роли слушателя и стенографиста, что характерно для реалистического письма — вспомним, что Бальзак называл себя секретарем французского общества. Образ простой кухарки становится ярким воплощением неунывающего характера и горькой судьбы черного народа в переломный период американской истории. Повествование опирается на точность деталей и типичность главных событий: продажа рабов, разлучившая Рэчел с ее мужем и детьми, Гражданская война и случайная встреча с любимым сыном. "Правдивая история" восхищала таких писателей, как Хоуэллс и Дефорест, она также получила высокую оценку исследователей и критиков. Известный историк негритянского, рабочего и революционного движения в США Филип Фонер назвал ее "подлинным шедевром", подчеркнув: "Всего на нескольких страницах Твен сумел поведать нам о негритянском народе, об истинной природе рабства, о Гражданской войне и роли негров в этом конфликте больше, чем многие тома"[15]. С ним нельзя не согласиться.

С точки зрения художественности рассказ также замечателен. В нем явно ощутимо использование негритянского фольклора — в сюжете и в языке, в образном строе, взятом из устных рассказов и духовных песнопений. Отсюда и символика, которая прежде всего проявляется в выборе имени героини. Библейская Рахиль, имя которой с древнееврейского переводится как "мать-овечка", в книге пророка Иеремии стала образом безутешной матери: "голос слышен в Раме, вопль и горькое рыдание; Рахиль плачет о детях своих и не хочет утешиться о детях своих, ибо их нет" (Иер., 32:15); этот стих повторен и в Новом завете (Мат., 2:18). Служанка Клеменсов Кэти Лири вспоминала о том, с каким чувством пел Твен негритянский спиричуэл: "Никто не знает, какие страдания я терплю...". В рассказе использованы композиционные приемы, подсказанные этим жанром: во-первых, форма "призыв-ответ" (call-and-response), во-вторых, лирический "обрыв": рассказ достигает наивысшего эмоционального подъема в финале, когда мать встречает своего сына, и неожиданно завершается перефразированной строкой из того самого спиричуэла.

Несмотря на успех "Правдивой истории" и мнение друзей-писателей, Твен крайне редко обращался к жанру серьезной новеллы, его короткая проза по-прежнему развивалась в русле смеховой традиции с ее условностью, иносказанием и гротеском. Особое, переходное место занимает рассказ "Факты относительно недавнего разгула преступности в штате Коннектикут" ("The Facts Concerning the Recent Carnival of Crime in Connecticut", 1876). Американский критик М.Гайсмар назвал этот рассказ "прелю-

дией к серии темных сюрреалистических притч позднего Твена", таких, как "Простофиля Уилсон", "Человек, который совратил Гедлиберг" и "Таинственный незнакомец"[16]. Газетный заголовок скрывает фантастическую притчу, где совмещены жанровые тенденции и ранней, и поздней твеновской новеллы: по форме это сценка со вставными рассказами, по композиции — ярн, по тону — явная пародия и розыгрыш, а в целом типичная юморе-ска, где в главной роли — шут Марк Твен. Однако здесь с большой силой в серьезно-смеховом ключе драматизируется традиционная для литературы XIX в. тема раздвоения личности, когда ради удовлетворения своих прихотей человек убивает собственную совесть.

"Разгул преступности" неоднократно сравнивали с повестью Р.Л.Стивенсона "Странная история доктора Джекила и мистера Хайда", которая увидела свет десятью годами позднее, в 1886 г. И, кажется, никто не заметил в рассказе Твена явную пародию на романтическую новеллу Э.По "Уильям Уилсон" (1839), послужившую отправной точкой и для повести Стивенсона. Пародия захватывает здесь тему и центральный конфликт — убийство героем собственной совести, вместе с тем целый ряд деталей ясно указывает на комический характер твеновской новеллы, оспаривающей романтическое решение проблемы. Основные мотивы и образы рассказа По у Твена снижены, либо опрокинуты в стихию обыденного. Как и у По, в твеновской новелле-притче присутствует автобиографический элемент, но если Уильям Уилсон отличается аристократическим высокомерием, стремлением выделиться среди людей, быть неповторимым, в чем соответствует образу романтического героя, то "Марк Твен" — подчеркнуто обыденный персонаж, такой, как все, в нем нет ничего экстраординарного, даже пороки незначительны, например, курение. Отношения между героем и его двойником-совестью у Твена явно приземлены по сравнению с рассказом По: твеновская пара довольно грубо бранится друг с другом, тогда как у По поединок происходит на шпагах. Соотношение двойников в рассказе По полно таинственности, а в финале становится запредельным для психики героя. У Твена это сходство снижено буквально: совесть — "сморщенный карлик в поношенной одежонке... не более двух футов ростом", в нем "заметно какое-то отдаленное неуловимое сходство со мной" (8; X, с. 318). Малый рост совести объясняется комической материализацией метафоры: совесть съеживается или растет в зависимости от поведения ее владельца.

Есть и словесные переклички — своего рода маркеры пародии. Уилсон стремится "освободиться от рабства", в которое он попал к своему двойнику, а твеновская совесть называет героя своим "рабом"; герой По убивает своего двойника во время римского карнавала, а у Твена слово "карнавал" употреблено в названии

рассказа в упрощенном и бытовом значении — как "разгул". Общая атмосфера твеновского рассказа совершенно иная: вместо серьезной таинственности — комический фейерверк эффектов, порожденных фантастической ситуацией, и прямо противоположный итог. Герой новеллы По в финале "погиб для Мира, для Небес, для Надежды!", убив своего двойника, он "бесповоротно погубил самого себя"[17]. У Марка Твена убийство совести — путь к торжеству и ликованию героя, ведь "человек, у которого НЕТ СОВЕСТИ", (выделено автором —*Л.Б.*; — 8; X, с. 336) "достиг своей цели в жизни"; его "душа покоится в мире, а сердце глухо к страданиям, горю и сожалениям", его "жизнь — сплошное, ничем не омраченное блаженство". В споре с романтиком Твен надевает маску человека бессовестного, разыгрывает внешне фантастичную и смешную, а по сути вполне реальную и драматичную коллизию; в своей комической притче он открывает правду об окружающем его мире, где куда лучше живется людям без стыда и совести.

В духе американского фольклора многие твеновские юморески традиционно завершаются "смертью", даже безобидные бытовые вещи: "Как лечить простуду", "Мои часы" (1870), "О парикмахерах" (1871), "Разговор с интервьюером" (1875). "Укрощение велосипеда" (1884) заканчивается словами: "Купите себе велосипед. Не пожалеете, если останетесь живы" (8; X, с. 379). Юмористические "мертвецы" здесь, конечно, всего лишь условность, они служат своего рода мерой гнева или веселья: например, в рассказе "Миссис МакВильямс и молния" (1880) "двое умерли от хохота" (8; X, с. 395). Сила звука в рассказе "МакВильямсы и автоматическая сигнализация от воров" (1882) измерена просто: гонг пробуждает и мертвого. Таким образом, "мертвецы" в юморе Твена — это смеховая единица измерения, ими определяется гиперболизированная сила эмоций, всего, что выходит за рамки обычного, а необычна и невообразима сама жизнь.

Концовка "Разгула преступности" — попытка выразить эффект утраты совести с помощью характерных для Твена единиц комического измерения, "мертвецов"; их здесь, как никогда, много: "За первые две недели я убил 38 человек... Я сжег дом, портивший мне вид из окна... Я совершил еще десятки всевозможных преступлений и извлек из своей деятельности максимум удовольствия" (8; X, с. 336). Все же автор ощущает, что в случае потери совести точных цифр недостаточно, и в финале упомянут гротескный склад препарированных трупов — таков результат всего лишь первого сезона преступлений.

Марк Твен даже в своих пародиях и розыгрышах стремился к более глубокому и точному отражению действительности, не смущаясь, однако, нарушениями достоверности, такими, как коми-

ческие преувеличения, гротеск и фантастика. В традициях просветительского иносказания написаны многие его рассказы 70-х годов, например, "Ученые басни для примерных пожилых мальчиков и девочек" (1875), "Великая революция в Питкерне" (1879). В них использована форма повествования в третьем лице, которая очень редко встречается у раннего Твена. Рядом стоит и написанный от имени безликого повествователя рассказ-памфлет "Странная республика Гондур" (1875). Вообще многие его произведения рождаются на грани публицистики и литературы, однако это проявляется в данных рассказах не столько в злободневности фактов, сколько в остроте проблем. История "освоения" острова в "Великой революции в Питкерне" разворачивается как комическая антиробинзонада: американец попадает на ... обитаемый остров. Он начинает с насаждения религии, затем опутывает аборигенов демагогией, организует политические партии, совершает революцию и провозглашает независимость острова. В сущности это сатирическая травестия истории Соединенных Штатов, в ней использованы многие исторические анекдоты. В новелле появляется стержневая тема будущих памфлетов Твена 900-х годов — осуждение мнимых благ цивилизации и имперских амбиций.

"Странная республика Гондур" представляет собой камень преткновения для многих исследователей, которые обычно воспринимают ее как произведение серьезное, видя в республике Гондур своего рода Утопию, воплощение политического идеала Твена. Однако этот рассказ построен на идейном и жанровом розыгрыше и понятен только в свете шутовской игры, лежащей в основе твеновского юмора. Конечно, это не утопия, а комическая антиутопия, весь строй которой проникнут иронией. Серьезность политических предложений рассказа совершенно мнимая, в глубине ее скрывается разочарование и в реформах избирательной системы США, и в самой демократии.

Явно иронически обрисованы результаты "расширения" избирательных прав в Гондуре: "Выяснилось, однако, что — в виде исключения и впервые в истории республики — собственность, характер и ум проявили способность оказывать воздействие на политику; что — в виде исключения — деньги, добродетель и способности обнаружили горячий и единодушный интерес к политической жизни... что — опять-таки в виде исключения — лучшие люди нации баллотируются в... парламент". Смысл шутовской реформы заключается в том, чтобы давать лишние голоса избирателям за образование и богатство, так что в республике Гондур поклоняются не столько деньгам, сколько купленному на них политическому весу. Хотя Твен иронически заставляет гондурцев ценить так называемые "бессмертные" голоса, которые дает образование, выше "смертных", приобретенных деньгами, это различие

дела не меняет; стоит напомнить, что сам Твен формально имел лишь начальное образование, так что невысоко бы котировался в вымышленной республике. Оправдание ее системы явно пародирует обычную американскую демагогию, ведь в рассказе постоянно повторяется: "собственность", "богатство", "деньги" управляют Гондуром. Простой подсчет показывает, что обладатель миллиона долларов даже без образования имеет более двадцати голосов, тогда как "ужасно ученый" астроном с университетским дипломом — всего девять. Что же тогда говорить о гондурских гульдах, рокфеллерах и вандербильтах, у которых на каждого набралось бы по две сотни голосов. Саркастически звучат восхваления "перемен" в гондурском обществе: "...невежеству и некомпетентности не стало места в правительстве. Делами государства вершили ум и собственность... Должностным лицам незачем стало красть: их жалование было громадным...". Ясно, что герой рассказа повествует о собственной родине, как когда-то свифтовский Гулливер — о лилипутах Англии. Перед читателем оказывается перевернутая картина американской политической системы, подточенной коррупцией и безответственностью. Саркастическая концовка "Странной республики Гондур" явно указывает на это: "Похвалами своим национальным достижениям гондурцы прожужжали мне все уши. Вот почему я был рад покинуть их страну и вернуться в мое дорогое отечество, где никогда не услышишь таких песен" (8; X, с. 668–673). Видеть в "Странной республике Гондур" реальные предложения по реформе избирательной системы — то же самое, что воспринимать всерьез призыв к аннексии в "Письмах с Сандвичевых островов". И там, и тут шутовская игра выполняет вполне серьезную роль критики американской действительности. Саркастическое обличение продажности тогдашних государственных деятелей США содержит и «Послание ордену "Рыцарей святого Патрика"» (1876), где весьма энергично "истреблены" члены правительства во главе с президентом У.Грантом. С середины 70-х годов открытое обличение в твеновской публицистике все более уступает место иносказанию, а конкретность фактов и лиц сменяется условностью и обобщением.

* * *

Художественная проза Твена 70-х — начала 80-х годов текла в русле воспоминаний, что было характерно и для других американских реалистов того времени (см. гл. "Развитие реализма" в данном томе). Одних писателей можно уподобить пчелам, они собирают сюжеты и образы всюду, где только можно; других — паукам, которые ткут нить творчества из своей души. Марк Твен обычно совмещал оба способа, и все же главным источником его творчества была его собственная жизнь, личный опыт. После

"Позолоченного века" Твен в поисках материала обратился к воспоминаниям о временах своего детства и юности. Первоначально в устной форме они восхищали его домашних и друзей. Хоуэллс предложил Твену сделать из них книгу очерков, которую и напечатал в журнале "Атлантик мансли" в 1875 г. под названием "Старые времена на Миссисипи" (*Old Times on the Mississippi*). Именно ее Томас Вулф, как уже говорилось, считал совершенной. В сущности "Старые времена на Миссисипи", отразившие своеобразие конкретного места и занятия в определенный исторический момент, как и книга "Без удобств", тесно связаны с литературой местного колорита. Профессию лоцмана породили весьма специфические условия — особый характер великой и своенравной реки, текущей среди песков и легко меняющей свое русло, фарватер и глубины, а также историческая ситуация конца 50-х — начала 60-х годов, когда пароходное сообщение достигло расцвета и еще не ведало конкуренции железных дорог, строительство которых широко развернулось сразу после Гражданской войны.

Кроме множества достоверных фактов и имен, кроме обилия точных цифр и деталей, вплоть до списка рекордных результатов пароходных гонок, кроме сведений по геологии и гидрологии, эти воспоминания содержат в себе еще и зародыш романа, ибо их главная тема — становление героя, лоцманского ученика. Оно рождается из мальчишеской мечты и романтического путешествия. Вся книга проникнута поэзией труда и дела, однако, в ней немаловажен и практический интерес. Твен сразу же подчеркивает: "Лоцман... получал царское жалование — от ста пятидесяти до двухсот пятидесяти долларов в месяц... Его двухмесячный оклад равнялся годовому жалованью пастора" (8; IV, с. 262). Развитие характера героя через овладение профессией — сюжет весьма необычный для XIX в., Твен хорошо чувствует и его новые возможности, и ограниченные рамки: серьезное сужение изображаемого мира, где нет женщин и семейных отношений. В сущности все в "Старых временах" сведено до минимума: река, лоцманский "щенок" и его наставник. Река сообщает профессии особый колорит, создает атмосферу книги, в этом она наследует традиции морского романа, рожденного, как известно, американской литературой. Марк Твен показывает, как человек учится приспосабливаться к меняющимся обстоятельствам и за внешними переменами видеть нечто устойчивое и определенное.

Великая Миссисипи с ее скверным характером воплощает великую изменчивость бытия. Река — это самая захватывающая книга для тех, кто умеет ее читать, это символ единства природы и культуры, на котором настаивали американские мыслители-трансценденталисты, Р.У.Эмерсон и Г.Д.Торо. Но одновременно река — это и образ широты и многообразия жизни: "...в этой недолгой,

но суровой школе я познакомился лично и очень близко чуть ли не со всеми разновидностями человеческих характеров, встречающихся в художественной, биографической или исторической литературе. <...> Когда я встречаю в художественной или биографической литературе четко очерченное действующее лицо, я обычно отношусь к нему с самым живым интересом, так как был знаком с ним раньше — встречал его на реке" (8; IV, с. 357–358). Овладение профессией — это и разрушение романтики, и ее новое открытие. Движение по реке для лоцмана одновременно — приключение и работа, производственный процесс и подвиг. Оно предполагает глубокое постижение самой реки, ее фарватера, притоков и излучин, береговых очертаний и примет, а вместе с тем и весьма поверхностное знание жизни на берегу; профессиональное постижение мира искажено, однобоко. Ограниченность такого подхода остро чувствует автор книги: "Наделите человека достаточно хорошей памятью, и лоцманское дело разовьет ее до совершенно колоссальных размеров. Но... *только в той области, в которой она ежедневно тренируется*" (8; IV, с. 315). Данный сюжет не годился для романа, ибо сужал возможности изображения человека в развитии, да и социальные отношения выглядели из лоцманской рубки довольно экзотично, например, в виде столкновения речных "аристократов", больших пароходов, и грузовых плоскодонок и барж, "пролетариата" реки. Даже два главных характера книги — лоцмана и его ученика — раскрыты однобоко. Лоцманский "щенок" — это еще одна ипостась шутовского образа-маски Марка Твена, его тупость и беспомощность нередко преувеличены, хотя и не столь сильно, как в ранних новеллах, а образ Биксби вообще не получил развития. И все же в "Старых временах" Твен развивал приемы реалистического повествования, смиряя свой гротескный юмор.

Апофеоз профессии неожиданно завершается крахом. Его причины — развитие железных дорог, война и, наконец, "какой-то гениальный человек с Атлантического побережья", который "придумал способ вести двенадцать грузовых барж за кормой паршивенького буксирчика, — и тогда в одно мгновенье ока и Ассоциация и благородное искусство лоцмана стали мертвым прошлым, трогательным воспоминанием" (8; IV, с. 339). Но суть книги в другом. "Старые времена" становятся гимном профессии, воплощающей человеческую свободу: "лоцман в те дни был на свете единственным, ничем не стесненным, абсолютно независимым представителем человеческого рода... Да, в самом деле: у каждого мужчины, у каждой женщины, у каждого ребенка есть хозяин, и все томятся в рабстве. Но в те дни, о которых я пишу, лоцман на Миссисипи *рабства не знал*", — специально выделяет курсивом автор (8; IV, с. 321–322).

Бегство к свободе, от удушающих пут цивилизации к гармонии с природой — вот что становится главной темой твеновских произведений 70–80-х годов и прежде всего так называемой трилогии о Миссисипи, начальную часть которой составили "Старые времена". От литературы "местного колорита" ее отличает масштабность и широта художественного мышления, глубокое понимание сложности человека и мира, ощущение целостности нации.

Америка — страна молодая, она родилась в процессе освобождения от колониальной зависимости и в XIX в. переживала чрезвычайно бурный рост и населения, и территории, большая часть которой представляла собой неосвоенные, девственные земли, поэтому национальное самосознание в поисках собственного облика чаще всего приходит к сочетанию трех ключевых понятий, составляющих ядро системы ценностей американской культуры: *свобода, природа и юность*. Свобода личности и демократия как ее политическое воплощение с самого начала легли в основу общественной и государственной жизни США. Руссоистская идея бегства от общества к природе стала магистральной темой американской литературы в эпоху романтизма. Американские романтики нередко представляли Америку в образах ребенка или подростка в сравнении с древними народами Европы и Азии. Философия Эмерсона с ее призывами доверять себе и творить новую религию, новую литературу и новую культуру, основанную на свежем детском восприятии действительности, вся обращена к молодежи. Его идеал всегда предполагает свободное творчество в гармонии с природой, и непременно при этом присутствует образ юности. В самом начале его программного эссе "Природа" (1836) есть такие строки: "Солнце лишь касается глаз взрослого, но проникает в глаза и сердце ребенка. Природу любит тот, чьи обращенные вовне и внутрь чувства по-прежнему подлинно соответствуют друг другу; тот, кто и в зрелом возрасте сохранил дух детства". Человек в глазах Эмерсона — "дитя Природы", именно она дает ему счастье — радость, наслаждение, подъем духа. "Очутившись в лесу, человек... сбрасывает с себя, как змея кожу, груз прожитых лет и, какого бы возраста он к этому времени ни достиг, снова становится ребенком. В лесах скрывается непреходящая молодость"[18]. И таких мест немало.

Значение твеновских романов заключается в том, что этот комплекс умозрительных идей и отвлеченных метафор автор наполнил реальностью, сделал живым, конкретным, пластичным. Образы его подростков, их психология и привычки, стремления и мечты удивительно достоверны, вместе с тем в них присутствует жизнеутверждающая поэзия детства, его идеал. Однако детство в твеновских романах — не только материал, но и *способ ви́дения мира* свежим, незамутненным взглядом. В них воплощена фило-

софская идея отчуждения от общества с его пороками, его запутанностью и неестественностью отношений, просветительская идея возврата к природе. У Твена детство — это *еще и символ* наивности, чистоты, неиспорченности, искренности, то есть тех качеств, которые видели в себе американцы в XIX в. К тому же оно служит *отправной точкой комического восприятия жизни*, способом выворачивания наизнанку всех привычных, "взрослых", серьезных вещей, способом чтения окружающего мира и исправления его пороков и изломов. Потому его герои — Том Сойер и Гек Финн — вошли в мировую литературу воплощением национального характера с его достоинствами и недостатками, а вместе с тем — чудесного мира юности.



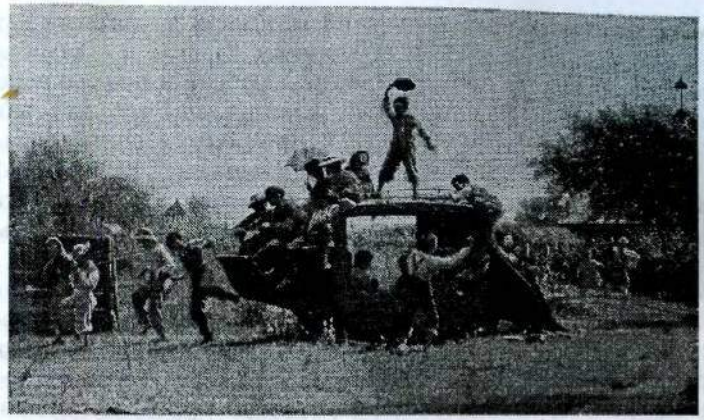
Норман Рокуэлл.
Фронтиспис издания романа
"Приключения Тома Сойера", 1936 г.

"Приключения Тома Сойера" (*The Adventures of Tom Sawyer*, 1876) — это своего рода идиллия детства, рисующая картину, далекую от убогой и грубой действительности южного захолустья. По совету своего друга Хоуэллса, Твен на основе своих воспоминаний попытался сделать книгу для детей, еще в рукописи выбрасывая упоминания о публичных домах Ганнибала, смягчая описания воскресной школы и крайностей рабства, так что вышел, по его собственному признанию, "псалом (или гимн) в прозе" ("psalm in prose"), воспевающий радостный мир — романтику приключений, близость к природе и истинным ценностям бытия. Здесь удивительным образом переплетены неумолимые законы действительности и логика мечты — роман представляет собой сплав романтических и реалистических принципов. Многие его страницы окрашены чисто детским восприятием жизни, столь внимательным к подробностям окружающего мира, пронизаны особенным детским ощущением гармонии и счастья. Всякий помнит, что в детстве все было гораздо значительнее и интереснее, насыщенными и долгими были дни, а желания и мечты сбывались. Однако это не конкретное изображение определенного воз-

раста, а скорее обобщение детства, и в одних эпизодах Том Сойер ведет себя, как восьмилетний мальчишка, в других — как четырнадцатилетний подросток.

Английская писательница Джордж Элиот по прочтении "Приключений Тома Сойера" заявила, что в книге нет сюжета. На самом деле успех этого произведения у читателей во многом объясняется замечательным мастерством композиции и сюжетостроения, где использована национальная форма сплетения анекдотов — ярн. Во вступительной части роман будто прорастает из цепочки забавных анекдотов о мальчишеских проделках, но постепенно появляются обширные портреты и описания, например, портрет Гека на целую страницу, пространные диалоги, характерные для романной формы. Из ритма и формы анекдота рождается весьма динамичный ритм романа-ярна. Микросюжеты все более разрастаются, из вороха забавных историй и ситуаций, которые характеризуют взаимоотношения героя с окружающим миром, всплывают четыре основных сюжетных линии романа, связанные фигурой заглавного героя. Это, во-первых, любовь Тома и Бекки Тэтчер, проходящая пунктиром через все "Приключения" и увенчанная чудесным спасением любимой; во-вторых, история убийства доктора Робинсона, свидетелями которого невольно стали Том и Гек, суд и спасение невиновного в убийстве Мэффа Поттера; в-третьих, это пребывание на необитаемом острове — своего рода интермедия на тему бегства от цивилизации; и, наконец, в-четвертых, поиски клада, когда происходит решающее столкновение юных героев с типичным романным злодеем, индейцем Джо, которое завершается его гибелью в пещере. Впоследствии Твен признавался, что уморил его голодом только из соображений искусства, так как в настоящей пещере неподалеку от Ганнибала, куда мальчишкой не раз лазил Сэм Клеменс, было множество летучих мышей, годных в пищу. Сюжетное строение книги гармонично и подчинено закону соразмерности как основных, так и побочных линий, выработанному еще в ранних комических новеллах.

Если юные протагонисты европейских романов вынуждены проходить долгий и сложный путь приспособления к обществу, теряя при этом свою человечность, то твеновские герои избирают иную дорогу — они растут, сопротивляясь социальному воздействию, стремятся к воле, бегут в леса, где, по словам Эмерсона, "скрывается непреходящая молодость", на реку, или на неосвоенные земли. Успех Диккенса в Америке во многом объясняется тем, что этот писатель, как никто другой из европейских реалистов, любил изображать в своих романах детей. Однако в его романах ребенок всегда подчинен взрослому миру, он существо низшее, слабое и беззащитное, обреченное страданию, будь то даже



Истмен Джонсон. "Старый дилижанс". 1871 г.

любимый сын богача Домби. Сиротство и бродяжничество ребенка в европейском романе — это беда, изъян, отчуждение от своей почвы и корней, от семьи и родного дома. Кроме Диккенса, тут можно вспомнить также героев "Отверженных" (1862) В.Гюго или "Без семьи" (1878) Г.Мало. Сиротство Тома Сойера и Гека Финна (а он сирота при живом отце) означает нечто иное — свободу выбора, возможность творческого поиска и более глубокого знакомства с жизнью вокруг. Это не отчуждение, а приникновение к природе, к миру истинных ценностей, какими всегда останутся земля, солнце, река, дружба, любовь. Сиротство твеновских героев означает их бóльшую практичность и приспособляемость, а также отрицание негативных проявлений цивилизации, обретение полнокровного бытия.

Детство в книгах Твена открывает возможность смехового ви́дения мира, позволяющего понять современное общество; многие его ключевые ценности и представления проверены действиями подростков: верность слову и великодушие, любовь и успех, деньги и репутация, жертва и подвиг. Но оно означает также и путь к созданию идеального мира, следующего логике мечты, где герои обязательно побеждают злодеев и спасают невинных, где дети дальновиднее и умнее, удачливее и богаче взрослых.

"Приключения Тома Сойера" пронизаны характерным для твеновского юмора выворачиванием наизнанку всех явлений и понятий. Наказание и награда, работа и игра, трудолюбие и леность меняются местами, утверждая всеобщую относительность вещей в этом мире. Самый знаменитый пример — побелка забора, когда юный хитрец Том обращает нудную работу в веселое развлечение и находит гениальный способ обратить в товар то,

чего еще никто не продавал — возможность трудиться. Детский мир становится комическим двойником взрослого, ведь главные занятия одни и те же: соперничество, любовь и поиски денег, но выглядят они гораздо забавней, именно потому, что занятия детей — скорее игра, чем дело. В иронически сниженном виде здесь предстают и церковь, и бизнес. Церковная служба показана глазами скучающего мальчишки и комически разрешается забавными происшествиями. Обманом и торговлей, а не усердным трудом добывает себе Библию главный герой, не зная даже имен первых учеников Христа. На каждом шагу повествователь издевается то над мальчишескими суевериями, то над верой взрослых, подвергает профанации и религиозное воспитание, и Нагорную проповедь, и воскресение Христа. Образ Тома, через восприятие которого даны почти все события, выглядит продолжением и развитием твеновского литературного шутовства.

Роман "Приключения Тома Сойера", герой которого, как Дон Кихот или Эмма Бовари, является ревностным читателем книг, готовым к тому же перенести их ситуации в свою жизнь, пародиен от начала до конца. В нем обыграны многие знаменитые сюжеты мировой литературы: любовный треугольник и поиски клада, преступление и наказание, робинзонада и миф о золотом веке, история сироты, обретающего благополучие, воскресение из мертвых и сошествие в загробный мир, спасение невинных и победа героя над злодеем. Избитые фабулы выглядят неожиданно и свежо именно потому, что их герои — дети. Твен травестирует многие ситуации и образы классической и популярной литературы — рождение ветхозаветного Моисея, историю Ромео и Джульетты, образы мнимого больного или "примерных мальчиков" из назидательных брошюр. Порой это проходит почти незаметно для юного читателя. Например, в одной фразе о Гекльбери Финне: он "с грустью мечтал о чужих ступеньках и пустых бочках" (8; IV, с. 103) только начитанный человек заметит намек на знаменитые слова Данте о том, как круты ступени чужих лестниц, и на излюбленное место жительства киника Диогена.

"Приключения Тома Сойера" — роман с двойным дном. Его герой давно стал одним из любимцев детей и подростков, однако Твен не раз повторял, что эта книга не только для детей, но и для взрослых, которые помнят, что они были детьми. С этой точки зрения Том Сойер с его необузданной энергией и неистощимой фантазией, потрясающей предприимчивостью, которая может принимать вид то плутовства, то игры, а то и нравственного подвига в защиту справедливости, — яркий реалистический характер и вполне национальный тип человека. Главный стержень этого героя — жажда успеха и любовь к эффектам. Именно ради сиюминутного успеха он скупает билетики и получает Библию, хотя она вовсе ему не нужна,

ради эффекта он появляется в церкви на собственном отпевании, не думая о переживаниях своей тетушки, ради эффекта он выступает на суде, обвиняя индейца Джо и спасая Мэффа Поттера, или вываливает груду золотых перед изумленными взрослыми в гостиной вдовы Дуглас. Эта безусловно национальная черта в образе Тома унаследована им от автора, и все же, наверное, именно за это Твен и недолюбливал своего героя, предпочитая Тому Гека.



Норман Рокуэлл.
Иллюстрация к роману
"Приключения Тома Сойера, 1936 г.

В своих романах Марк Твен нередко использовал излюбленный прием из своего творческого арсенала — парность героев, в которой отражается важнейшая для него идея перехода одной крайности в другую. Этот принцип известен очень давно, с древних времен, — на нем была построена античная любовная повесть, один из главных предшественников романа. Но главным образцом для Твена скорее всего послужили "Дон Кихот" Сервантеса и комедии Шекспира, включающие переодевания и всевозможные подмены.

Твеновский смех отрицает устойчивость и одномерность, он живет неприятием границ, разделяющих людей — сословных, имущественных, расовых и национальных, он меняет местами явления жизни, "переодевает" героев. Писателю присуще желание понять другого — чужеземца или отверженного, встать на место китайца или негра, вступиться даже за Сатану. Твен любит нарушать устойчивую иерархию человеческих отношений: старший у него обыкновенно становится младшим, неопытный учит искушенного, изгой попадает в привилегированное положение, местами меняются принц и нищий, белый хозяин и черный раб.

Закончив "Приключения Тома Сойера", Марк Твен сразу же взялся за его продолжение, избрав главным героем и повествователем совсем иного подростка, Гека Финна. В этом образе открылись новые возможности художественного изображения американской действительности и выявлены иные черты национального характера, однако работа над этим романом застопорилась. К концу лета 1876 г. "Приключения Гекльберри Финна" дошли до

шестнадцатой главы, где плот, на котором плывут герои, тонет в столкновении с пароходом. И тут Марк Твен вспомнил об одном своем замысле, навеянном чтением исторических романов для детей весьма плодовитой английской писательницы Шарлотт Йондж (Charlotte Yonge, 1823–1901) "Маленький герцог" (1854) и "Принц и паж" (1865). В первом из них юный герцог нормандский, вызволенный из тюрьмы, становится после долгой борьбы за престол, в которой ему помогает старший покровитель, справедливым и мудрым правителем. Во втором двоюродный брат английского короля Эдуарда I несколько лет скрывается в лохмотьях слепого попрошайки. Вначале Твен хотел развить сюжет нищенствующего принца в обстановке девятнадцатого столетия, но довольно быстро осознал несовместимость сказочной фабулы и современной действительности и обратился к далекому прошлому. На основе изучения исторических трудов об Англии XVI-XVIII веков родились два совершенно разных и с виду взаимоисключающих произведения: ернический и непристойный рассказ "1601 год" и невинная повесть-сказка для детей "Принц и нищий".

"1601 год. Разговор у камина во времена Тюдоров"("1601. Conversation As It Was by the Social Fireside in the Time of the Tudors") был написан Твеном как литературное упражнение в раблезианском духе с целью доставить удовольствие узкому кругу друзей и доказать самому себе, что он может писать на любые темы. Он был опубликован впервые очень малым тиражом в том же 1880 г. и впоследствии неоднократно переиздавался, но никогда не входил ни в один сборник твеновских произведений, ни в одно собрание его сочинений. Когда заходила речь об этом рассказе, Твен обычно отрицал свое авторство, хотя оно не вызывает сомнений. Он с удовольствием читал небезызвестный "Дневник" Сэмюэля Пеписа, в котором бесхитростно, день за днем описывалась жизнь лондонского обывателя 60-х годов XVII в., нравы и происшествия при дворе Карла II и в Адмиралтействе, где служил Пепис. Этот дневник он вел без малого десять лет и вовсе не предназначал для печати. Как и многие другие читатели, "восхищенный непосредственностью и откровенностью «Дневника»", Твен попытался воспроизвести фривольные нравы и язык шекспировской эпохи. Рассказ предварен кратким вступлением современного комментатора и стилизован под отрывок из дневника вымышленного предка Пеписа, виночерпия Елизаветы I. Он содержит запись разговора придворных, в котором, кроме самой королевы и ее приближенных — знатных дам и девиц от восемнадцати до семидесяти лет, участвуют лорд Бэкон, Уолтер Рэли, Бен Джонсон и "тот самый небезызвестный Шакспер". Беседа начинается с громкого испускания газов и затрагивает то сексуальные обычаи разных народов, то религиозные, то литературные вопро-

сы; в ней используется лексика, совершенно невозможная для печатной англоязычной литературы XIX в. Непристойность скрашивает разве что старинное написание слов. "1601 год" — это литературный протест против удушающих ограничений морали того времени, как считал друг Твена, писатель и государственный деятель Джон Хэй. Твен способен был писать, как Боккаччо или Рабле, но не стал этого делать, ограничившись единичными подобными вещами. Гораздо больше усилий он вложил в повесть для детей "Принц и нищий", которая долгое время была его любимым произведением.

Европейское Средневековье всегда было одной из любимых мишеней Твена-сатирика. Его понимание исторического процесса восходит к Просвещению, к мыслителям "Века Разума", чьи взгляды унаследовали такие английские историки XIX в., как Маколей и Т.У.Леки; их труды Твен внимательно изучал, разделяя их убежденность в прогрессивном развитии человечества. Ведущая линия этого процесса, которая всегда вызывала восхищение у Твена, — освобождение человека от всяческих форм гнета физического и юридического, материального и духовного, а главным средством достижения этой цели он — в духе просветителей и отцов-основателей американской демократии — также считал разум. Свобода и равенство людей — вот неизменный общественный идеал Твена, в достижимость которого он безусловно верил еще в 70—80-е годы. Марк Твен приветствовал прогресс в самых различных его проявлениях и стремился способствовать ему своей деятельностью. Одним из первых он использовал многие технические новинки, например, вечное перо и пишущую машинку, запатентовал несколько своих изобретений, в том числе блокнот с перфорированной линией отрыва, наконец, вложил целое состояние в усовершенствование наборной машины Пейджа.

Вместе с тем писатель глубоко понимал всю неоднозначность и противоречивость прогресса, о чем свидетельствуют многие страницы его книг. Так в "Жизни на Миссисипи" он писал: "Преступлениям французской революции и Бонапарта можно противопоставить два искупающих их благодеяния: революция разорвала цепи старого режима и церкви и из нации презренных рабов сделала нацию свободных людей, а Бонапарт поставил заслуги выше происхождения и притом настолько лишил королевское звание его божественности, что с тех пор коронованные особы в Европе, считавшиеся раньше божествами, стали обыкновенными людьми и никогда больше богами не будут, — они просто номинальные руководители и отвечают за свои поступки, как все простые смертные. Подобные благодеяния вполне возмещают тот временный ущерб, какой причинили Бонапарт и революция, и мир навсегда в долгу у них за великие услуги, оказанные ими

свободе, человечности и прогрессу. И тут является сэр Вальтер Скотт со своим колдовским наваждением и единоличной своей мощью останавливает волну прогресса и даже поворачивает ее вспять: он заставляет весь мир влюбиться в сны и видения, в сгнившие и скотские формы религии... в глупость, пустоту, мнимое величие, мнимую пышность и мнимое рыцарство безмозглого и ничтожного, давно исчезнувшего общества" (8; IV, с. 539). Конечно, в подобной критике Скотта и явном преувеличении его писательской силы опять-таки сказывается дух всеобщего шутовства, но вместе с тем ярко проявляется твеновская концепция личности. Протестуя против романтической идеализации прошлого, он, тем не менее, как и романтики, видел всегда в качестве основной движущей силы истории великую личность, которая опирается в своей деятельности на твердую почву — на массы, на народ. В его исторических романах обязательно есть персонаж, который воплощает силу и трагедию исключительной личности, будь то король Эдуард, волею сказочного случая познавший горькую судьбу простого народа, убежденный демократ Янки, вынужденный насильственно вторгнуться в исторический процесс, что приводит к гибели тысяч людей и краху его революционных начинаний, или Жанна д'Арк, чья судьба и стала основной моделью твеновского понимания роли личности в истории.

Повесть "Принц и нищий" (*The Prince and the Pauper: A Tale for Young People of All Ages*, 1881), вошедшая в классику мировой детской литературы, прежде всего интересна органичным совмещением и слиянием логики действительности и мечты, исторических деталей и поэтики волшебной сказки. Такое совмещение имело место в творчестве Диккенса, и в известной степени его можно считать фундаментальным принципом твеновского реализма. "Принц и нищий" начинается сказочным зачином: "Когда-то, давным-давно.. ", и в то же время здесь указано конкретное место и время действия — Лондон 1547 г. Стоит подчеркнуть, что счастливый конец твеновской повести несет на себе отпечаток неумолимой действительности: герой не становится сказочным королем, в государстве которого воцаряется справедливость и счастье. Реальный Эдуард VI слишком рано умер, и это позволяет писателю предложить планы улучшения законов по воле короля, познавшего страдания и нужды простого народа. Действие "Принца и нищего" начинается накануне кончины Генриха VIII и завершается коронацией Эдуарда VI, так что разворачивается в момент междуцарствия, что подчеркивал Твен в своей записной книжке 23 ноября 1877 г. и в письме к Хоуэллсу 11 марта 1880 г. (8; XII, с. 481 и 577–578).

В повести множество достоверных деталей и точно воссозданных исторических реалий: описания лондонских улочек и домов,

костюмов и церемоний, жестоких законов, карающих смертью даже за незначительные преступления против собственности, власти и церкви. Твен отсылает читателей к историческим документам и исследованиям, однако "Принц и нищий" вполне сознательно построен по законам волшебной сказки и сюжета о близнецах, разработанного в комедиях от Менандра до Шекспира. Сказочны тема, структура и герои, вступающие в жизнь через волшебные трансформации: принц и нищий, абсолютно похожие друг на друга, случайно меняются местами, что влечет за собой несчастья принца, вынужденного нищенствовать, и осуществление мечты для нищего Тома, но одновременно оборачивается вредом для Тома, лишенного свободы и общения с природой, и дает необходимый жизненный опыт принцу Эдуарду. Испытания героев в столкновении со страшным чудовищем, имя которому — социальное неравенство и несправедливость, приводят к финальному возвращению их на свои и все же новые места: во время торжественной коронации с помощью нищего принц разгадывает загадки и становится королем Англии, а Том Кенти получает в награду за правду и помощь благополучие и спокойную жизнь.

Повесть отличают довольно тонкие психологические мотивы поступков героев, обусловленные воздействием среды. Например, Том постепенно привыкает к сытости и праздности дворцовой жизни и готов ради нее пусть на миг отречься от родной матери. Именно встреча с нею в самом начале коронационного шествия пробуждает уснувшую было совесть героя и дает осознание собственной несвободы. Это подготавливает узнавание Томом Эдуарда, которое к тому же подстегнуто воздействием воли принца, привыкшего повелевать людьми. Том добровольно возлагает корону на голову Эдуарда, ибо главное для твеновских героев — возвращение к истинной человечности, а оно возможно лишь через сострадание, любовь и действенную помощь другому. Как и в "Приключениях Тома Сойера", образы злодеев — отца Тома и Гуго, а также Хью — здесь явно условны, но не менее условен и образ защитника бедного принца, положительного героя Майлса Гендона, литературное происхождение которого подчеркнуто в повествовании. Его предшественники — дон Сезар де Базан из драмы Гюго "Рюи Блаз" (1838), а также защитник обиженных и оскорбленных Дон Кихот. Майлс выступает одновременно в двух сказочных ролях — помощника Эдуарда и претендента на титул властителя Гендонского поместья и руку красавицы Эдит. В финале торжествует логика сказки: Эдуард восходит на престол, вознаграждает верного друга и наказывает его брата-злодея Хью, одобряет действия Тома Кенти, который "управлял государством с царственной кротостью и милосердием" (8; V, с. 633), что звучит довольно двусмысленно, и дарует своему двойнику и помощ-

нику почетный титул королевского воспитанника. Всех обиженных и пострадавших, которых Эдуард встретил в своих странствиях, он также постарался вознаградить. И если сказке положен счастливый конец, то исторический роман завершается эпилогом, где сказано, что произошло с героями: отец Тома куда-то исчез, Хью уехал на континент, так как Майлс и Эдит отказались давать показания против него, Майлс, ставший графом Кентским, женился на Эдит, а Том Кенти дожил до глубокой старости. Как и положено в детской книге, автор напоследок подчеркивает нравственный урок повести-легенды: несчастья научили принца доброте, милосердию и состраданию.

В "Принце и нищем" появляется мотив разочарования в человеке, характерный для поздних произведений Твена, от "Гекльберри Финна" до "Таинственного незнакомца" и "Писем с Земли". Все предали Майлса Гендона: и родной брат, и любимая. И даже верный слуга умершего отца признает его только после ухода тюремщика, за что Майлс благодарит его: "Ты хоть отчасти возвратил мне мою утраченную веру в род человеческий" (8; V, с. 595). То есть сомнения появились, однако вера в человеческий род еще не утрачена, даже наоборот, в конечном счете она восстановлена поступками трех главных героев повести. Майлс Гендон, сам без крыши над головой и без гроша в кармане, ничуть не задумываясь, бросается на помощь бедному, затравленному толпой Эдуарду, которого все, и он в том числе, считают сумасшедшим, и становится его другом и защитником из простого сострадания к униженному подростку. Том Кенти остается человеком даже во дворце, смягчая законы и спасая людей от виселицы, и возвращает трон его истинному владельцу. Эдуард становится добрым королем, помнящим о страданиях и унижениях людских, и приходит к выводу: "Свет плохо устроен: королям следовало бы время от времени на себе испытывать свои законы и учиться милосердию" (8; V, с. 602).

Сходство и переодевание принца и нищего открывают ключевую мысль твеновской повести: настоящий человек может скрываться под всякой одеждой. Истинной целью главных героев оказывается не престол, не титулы и богатство, а человечность. Все страдания Эдуарда, по замыслу автора, ведут именно к обретению человечности — милосердия и понимания тягот народных. Вступаясь за своего двойника во время коронации, Том Кенти и себе возвращает истинного себя. В этом урок всех трех судеб и главный итог повести-сказки: человек, несмотря на чудовищное давление обстоятельств, несмотря на навязанные ему роли, способен сохранить и отстоять свою человеческую сущность, которая заключается в любви, сострадании и справедливости.

Марк Твен обычно писал одновременно две, а то и больше книг, на время откладывая рукопись, когда работа не шла. Он нередко возвращался к прежним замыслам, любил продолжения удачных произведений. Вдобавок к этому, Твен был очень легок на подъем, даже для американца, необычайно много путешествовал и регулярно выпускал книги о своих путешествиях. Так, в 1880 г. появилась его очередная книга путевых заметок "Пешком по Европе" (*A Tramp Abroad*), как бы воскресившая прежнее литературное дурачество. Материалом для нее послужило путешествие Твена и его друга, священника Джозефа Твичела, по Германии и Швейцарии, однако два ее героя, рассказчик и его агент Харрис, — безусловно вымышленные персонажи. Это комические недотепы, которые, затеяв пеший поход по Европе, все время стремятся воспользоваться каким-либо средством транспорта, будь то плот, конная повозка или железная дорога. Рассказчик постоянно подтрунивает над собой, описывая, как они с напарником попадают впросак, разыгрывает из себя то альпиниста, то искусствоведа.

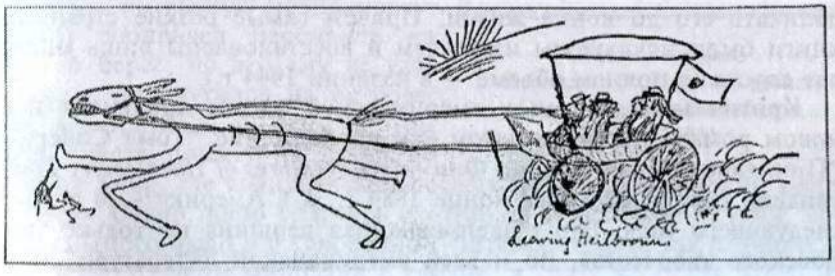


Рисунок Марка Твена, изображающий его поездку в экипаже по Германии.

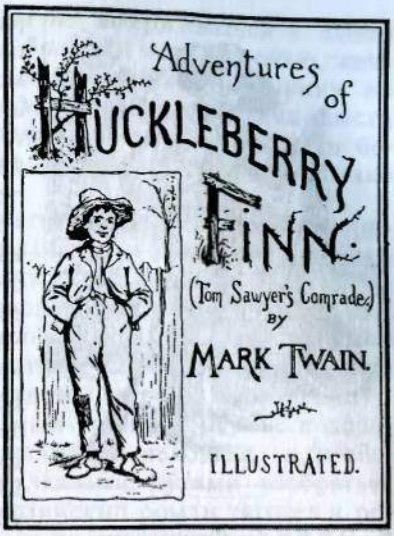
Решив завершить книгу воспоминаний о Миссисипи, Твен в 1882 г. совершает еще одно путешествие по великой реке тем же маршрутом, который более пятидесяти раз проделал в лоцманские годы: от Сент-Луиса до Нового Орлеана и обратно. Через многие годы он вновь навестил город своего детства. "Старые времена на Миссисипи" пополнились историко-географическими сведениями и современными впечатлениями автора, в результате чего появилась книга "Жизнь на Миссисипи" (*Life on the Mississippi*, 1883), характерная для Твена в жанровом отношении пестрая смесь воспоминаний и путевых заметок, серьезных исторических размышлений и веселых бытовых сценок, статистических выкладок и сатирических выпадов, вполне законченных новелл и целой главы из недописанного романа. Лейтмотивом "Жизни на Миссисипи" в конечном счете стало глубокое осознание перемен в жизни страны и противоречивости исторического процесса вообще. В этом книга далеко ушла от традиции местного колорита.

Новые главы заметно изменили тональность повествования, оно стало гораздо более серьезным и критичным по отношению к прошлому и настоящему Америки. Юность автора вовсе не выглядит здесь столь безмятежной, как в "Старых временах" или "Томе Сойере", его память все чаще обращается к событиям мрачным и трагическим. Так, завершая историю своего ученичества в лоцманской рубке, Твен описывает два самых тяжелых эпизода тех лет: унижение, которому подверг его малограмотный и жестокий лоцман Браун и смерть своего брата Генри в результате взрыва пароходного котла. В новых главах также отмечено убожество провинциальных нравов "старой" Америки, ее бескультурье, грязь и религиозное ханжество. Твен едко высмеивает некоторые обычаи южан, взяточничество и махинации столичных политиков, критикует неприглядные черты национального характера: самодовольное хвастовство, которому и сам он отдал дань в своих ранних произведениях, рабское подчинение мнению толпы — недуг, которым он также страдал, не уставая, однако, обличать его до конца жизни. Причем самые резкие страницы книги были исключены издателем и восстановлены лишь много лет спустя (в полном объеме — в издании 1944 г.).

Критический подход к американской жизни проявился и в новом романе Твена, начатом как продолжение "Тома Сойера". "Приключения Гекльберри Финна" (*Adventures of Huckleberry Finn*) увидели свет в Англии в конце 1884 г., а в Америке — в январе следующего года. Это общепризнанная вершина не только твеновского творчества, но и всей американской литературы, хотя роман далек от единства и цельности двух предшествующих художественных произведений Твена — "Тома Сойера" и "Принца и нищего". Книга начинается комически, а потом неожиданно настраивается на совершенно иной лад, обретая облик трагической и серьезной панорамы нравов американского Юга, в основе которой глубокие раздумья о природе человека, так что роман в полной мере достоин звания национального эпоса. Но еще более неожиданно повествование в третьей части возвращается к комическому тону и разрешается бурлескной игрой в освобождение негра, которую затевает будто вышедший из прежних пародийных и гротескных юморесок Том Сойер. Знаменитое рассуждение Хемингуэя, уже упомянутое в начале главы, полностью выглядит так: "Вся современная американская литература вышла из одной книги Марка Твена, которая называется "Гекльберри Финн". Если будете читать ее, остановитесь на том месте, где негра Джима крадут у мальчиков. Это и есть настоящий конец. Все остальное — чистейшее шарлатанство. Но лучшей книги у нас нет. Из нее вышла вся американская литература..."[4]. Ясно, что писате-

ля-реалиста XX в. не устраивает фарсовая концовка твеновского романа, однако и в ней есть своя логика.

Критики сразу же отметили сюжетный парадокс романа: для того, чтобы стать свободным, негру Джиму необходимо было просто пересечь реку и очутиться в штате Иллинойс, а вместо этого он на плоту с Геком движется по течению реки все глубже на Юг, уплывая все дальше и дальше от желанной свободы. Получалось, что великая Миссисипи толкала сюжет к трагическому исходу. Конечно, Твен дает здесь очень простую житейскую мотивировку: Джим собирался переплыть на другой берег, но это ему не удалось, и он очутился на острове, где и встретился с Геком. Потом они вместе плывут на плоту до города Каир, где собираются пересесть на пароход, идущий вверх по реке Огайо, явно опасаясь охотников за беглыми рабами, которых много было и в "свободных" штатах, однако так случилось, что Каир беглецы миновали в тумане, и сразу же после этого их плот затонул, попав под пароход. Противоречие это не раз подчеркнуто в тексте романа. Так, например, при встрече с двумя мошенниками Гек задает риторический вопрос: "Да разве беглый негр побежит на Юг?" (8; VI, с. 135). Однако за этим объяснением скрывается куда более важный мотив — привязанность героев к реке, которая олицетворяет и природу, и свободу. Что же касается счастливого финала, принесшего Джиму желанную свободу, то в нем скорее всего сказалось чутье художника. Географическая правда вступала в противоречие с исторической, ведь к тому времени, когда создавался роман, негров в результате Гражданской войны освободили, хотя до подлинного равенства было еще очень далеко. Но именно это и определило развитие сюжета с точки зрения художественной логики. Хотя, конечно, может быть, существеннее было то, что читатель твеновской прозы склонен был ждать хэппи-энда.



Обложка первого американского издания романа "Приключения Гекльберри Финна", 1885 г.

Как и многие другие произведения Твена, "Приключения Гекльберри Финна" построены на эстетике парадокса. В этом романе открывается коренная двойственность бытия и человека, по-



Э.У.Кэмбл. Фронтиспис первого издания романа "Приключения Гекльберри Финна", 1885 г.

разительная противоречивость таких понятий, как свобода и необходимость, правда и ложь, природа и цивилизация, цель и результат. Главные герои романа — два беглеца, два изгоя, вынужденные скрываться от погони, жить обманом и воровством, но именно в их отношениях Твен показал любовь и взаимопомощь, естественное равенство и родство людей разных рас, возрастов и положений. Что это — идеальный или карикатурный образ американской нации? Белый подросток, без дома, семьи и веры, без моральных устоев, принятых в обществе, которого всякий на Юге за пособничество негру мог бы убить на месте, и беглый черный раб, которого всякий на Юге должен был схватить и доставить хозяину. Чему могли научить такие герои — отъявленный врун и воришка Гек Финн, который отказывается от сытости и довольства в доме своей опекунши-вдовы, а потом удирает от собственного отца-пьяницы, или негр, сбежавший от хозяйки и замышляющий или выкупить, или выкрасть свою семью из рабства? Конечно, таким людям не место в приличном обществе и в благопристойной литературе, что сразу же было отмечено их поборниками. Л.М.Олкотт, автор знаменитых романов "Маленькие женщины" (1868) и "Маленькие мужчины" (1871), возмущенно заявила: "Если мистер Клеменс не может ничего лучшего сказать нашим целомудренным мальчикам и девочкам, то ему вообще не стоит писать для детей" (13; pp. 313–314), а библиотечный комитет Конкорда, родного города Торо, изъял "Гека Финна" из круга чтения, поскольку он-де оказывает вредное нравственное влияние на молодежь. И такая история не раз повторялась в XX в.: под разными предлогами роман изымали из библиотек, то находя здесь ставшее неприличным через сто лет слово "ниггер" (другого малограмотный Гек и не знал), то подозревая гомосексуальную подоплеку.

Надо отдать должное придирчивым критикам — они сразу же почувствовали, что ведущий мотив романа асоциален. Это бегство от "сивилизации", как ее называет сам Гек. Если Джим бежит от рабства, то Гек убегает от общества. Он человек вольный, ему душно и тесно в домах, в теплой постели и удивительно хорошо на реке и в лесу. Его идеал сформулирован просто — "уйти в леса

с ружьем и удочками, я полагал бы не задерживаться в одном месте, но бродяжить по всей стране, большей частью ночью, жить охотой и рыбалкой и забрести так далеко, чтобы ни старику, ни вдове никогда меня не найти"[19]. Мальчишка, владелец шести тысяч долларов, мечтает стать бродягой, а потом вынужден бежать от собственного отца и может вздохнуть свободно, только лишь узнав о его смерти.

Бегство от общества — один из магистральных сюжетов американской культуры, от стихов У.К.Брайанта и романов Ф.Купера до Дж.Сэлинджера, битников и хиппи. Если испанская литература породила плутовской роман, позволяющий увидеть общество с изнанки, если немецкая литература обогатила словесность темой духовного становления человека в жанре романа воспитания, суть которого — поиски гармонии с внешним миром, если французская литература создала исповедальный роман, в основе которого — душевный конфликт неприкаянного человека, и роман карьеры, где персонаж стремился любыми путями взобраться вверх по социальной лестнице, а английский роман тяготел к роману испытания, в процессе которого проверяется нравственный стержень героя, то национальным сюжетом американского романа можно считать бегство от общества к природе. Американский писатель XIX, да и XX веков чаще видел свою цель вовсе не в анализе общественной системы и социального механизма, а в осмыслении изначальной сущности человека, прежде всего в его тяге к естественному миру, к природе, и тем самым оказывался гораздо ближе к традициям просветителей, к Свифту, Дефо или Фильдингу, чем к Стендалю, Бальзаку или Теккерею, разве что Диккенс виделся своим и близким.

Твеновские герои бегут от мира, в основе которого — насилие и смерть. В первых главах романа смерть поначалу выступает лишь фигурой речи в эмфатических словосочетаниях, типа: "мертвая тишина", "до смерти захотелось почесаться", или "я почувствовал себя так одиноко, что мне захотелось умереть", но постепенно образы и сцены смерти и насилия переходят из фигурального плана в реальный и начинают доминировать в повествовании. Отец Гека видит в бреду мертвецов и гоняется с топором за собственным сыном, называя его "Ангелом Смерти", и опасность здесь вовсе нешуточная; сам Гек разыгрывает свою мнимую смерть, в которую поверил весь городок, так что Джим принимает его за мертвеца, встретив на острове. Не только разговоры героев вращаются вокруг этой темы, но и сама жизнь все время сталкивает их с насилием и смертью. В девятой главе в плывущем по реке двухэтажном доме они находят настоящего мертвеца, и Гек лишь в финале узнает, что это был его отец. Гек и Джим подплывают к разбившемуся пароходу, где три бандита сводят друг с другом счеты и, по-видимому, гибнут вместе с судном; их плот тонет

в столкновении с кораблем, и они только чудом остаются в живых. Следующие две главы посвящены теме смерти, и если в первой она обыгрывается комически, то во второй — вполне трагически.

В XVII главе Гек рассказывает замечательный юмористический анекдот на кладбищенскую тему — о картинках и стихах безвременно усопшей Эммелины Грэнджерфорд, которая «с удовольствием писала стихи о чем угодно, лишь бы это было что-нибудь грустное. Стоило кому-нибудь умереть, будь это мужчина, женщина или ребенок, покойник еще и остыть не успеет, а она уж тут как тут со своими стихами. Она называла их "данью покойному". Соседи говорили, что первым являлся доктор, потом Эммелина, а потом уже гробовщик; один только раз гробовщик опередил Эммелину, и то она задержалась из-за рифмы к фамилии покойного... От этого удара она так и не могла оправиться, все чахла да чахла и прожила после этого недолго» (8; VI, с. 113). В XVIII главе Гек становится свидетелем убийства подростков в результате старой вражды двух южных семейств. Далее следуют сцены смерти безобидного пьяницы и попытки толпы линчевать его убийцу. Еще одна смерть дает толчок очередному мошенничеству "короля" и "герцога", тут описаны и оплакивание усопшего, и его похороны, и эксгумация. В конце концов плуты становятся жертвами жестокой расправы за свои проделки и чудом остаются в живых. Столкновение подростка со смертью и жестокостью окружающего мира — один из главных мотивов романа.

Жанровая форма "Приключений Гекльберри Финна" кажется вполне традиционной для плутовского романа с его характерным способом повествования от первого лица, когда человек рассказывает о своих злоключениях на большой дороге жизни, где внешние обстоятельства управляют судьбой героя в большей степени, чем он сам. Пикарескными представляются многие персонажи этого романа, живущие плутовством. Однако за внешним сходством скрывается коренное отличие и безусловное новаторство твеновского романа: суть главных героев — не приспособление, а сопротивление среде, и потому они воплощают не разобщение и социальное расслоение людей, а любовь, взаимопомощь и освобождение от различных оков и предрассудков.

Гекльберри Финн не желает взрослеть и не хочет становиться членом этого общества, так что твеновский роман безусловно противостоит основной европейской модели романа XIX в., ибо вроде бы не содержит в себе его фундаментального мотива — развития человека под воздействием среды. Тем не менее процесс воспитания в нем показан — парадоксально, *через сопротивление* окружающему миру и *преодоление* его ложных принципов. Сталкиваясь с жестокостью и обманом, низостью и враждой, алчностью и насилием, эгоизмом и приспособлением, Гек по сути самостоятельно открывает истинные ценности — дружбу, родство людей и взаимовыручку, единение с

природой и доверие к себе, сострадание и деятельное участие в судьбе другого человека.



Э.Л.Кембл. "Трагедия", илл. к гл. XXIII первого издания романа "Приключения Гекльберри Финна", 1885 г.

Гек постоянно подвергает сомнению веру, устои и принципы общества; он, как лакмусовая бумажка, проверяет истинность привычных воззрений. Ему не нужно ждать зрелости, он с детства живет в грубом мире реальных отношений, поэтому ему неинтересно слушать про Моисея, ведь он "давным-давно помер", и скучно — о рае, ведь туда не попадет его лучший друг. От молитвы этот юный прагматик ждет не каких-то "духовных благ", а удочку и — непременно с крючками. В отличие от неуемного фантазера Тома Сойера, который в экскурсии воскресной школы видит "целый караван богатых арабов и испанских купцов", Гек — реалист и видит то, что есть. Он отвергает авторитеты и не признает таких священных понятий, как собственность; его кредо: "Когда мне вздумается украсть негра, или арбуз, или учебник воскресной школы, я разбираться не стану, как там по правилам полагается делать, лишь бы сделано было. Что мне нужно — так это негр, или арбуз, или учебник... И мне начхать, что по этому поводу думают авторитеты" (8; VI, с. 258).

Процесс воспитания представлен здесь столь же противоречивым, как и мир, в котором существует герой. Ему все время приходится сопоставлять противоположные мнения: доброго Бога вдовы Дуглас и жестокого Бога мисс Уотсон, взгляды отца и опекунши — папаша его, в отличие от вдовы, воровство грехом не считает; вдобавок, находится еще один воспитатель — негр Джим, который "считает, что частью права вдова, а частью папаша". Попробуй тут разобраться. Приходится доверять себе. Чужой человек оказывается добрее родного отца: Джим никогда не колотит Гека, заботится о нем, готовит еду, называет "сынком" и берет самое трудное на себя.

Извращены, как он видит, самые основы этой жизни. Люди хладнокровно убивают друг друга и ездят в церковь послушать проповедь о братской любви. Притворство "короля"-проповедника приносит вдесятеро больше денег, чем усердный труд "герцога"-наборщика, тут писатель скрупулезно точен: за лживые проповеди "король" получил 87,75 долларов и бутыль виски в три

галлона, а "герцог", пропотев целый день, заработал лишь 9,5 долларов; низкопробное шоу принесло им 465 долларов, но еще больше может достаться в результате грандиозного жульничества, которое "король" затеял, желая прикарманить наследство умершего кожевника. Уже в юные годы твеновский герой узнает достаточно, чтобы устыдиться за весь род человеческий (8; VI, с. 119–125, 143, 163, 173).

Солгать в этом мире бывает выгоднее, чем сказать правду. Еще один важный мотив романа — дуализм правды и лжи. В каждой его главе присутствуют образы вымысла или обмана, будь то игры детей или плутни взрослых, вера белых или суеверия негров, фантазии Тома Сойера или обещание папаши Гека бросить пить. Существенная черта главного героя — он очень часто лжет: то умышленно разыгрывает отца, уверяя что кто-то ломился в дверь их лесной хижины, то по невежеству — сообщая Джиму фантастические подробности из жизни королей. В романе описаны более полутора десятков развернутых обманов и проделок Гека, помимо малых врак. Некоторые из них составляют целые истории и занимают по нескольку глав: это разыгранное героем его мнимое похищение и убийство, переодевание в девочку, разные выдумки ради спасения Джима или с благой целью помешать двум проходимцам обобрать неопытных девушек-сирот. И весь роман заканчивается грандиозной мистификацией, когда Гек выдает себя за Тома Сойера, а тот, с ходу включаясь в игру, сказывается своим братом Сидом, и они вдвоем устраивают полное потрясающих выдумок похищение Джима, вовлекая в свое действо целую округу. В сравнении с Томом, живущим в сфере воображения и книг, Гек воплощает практическое сознание. Все время подчеркивается, что Гек лжет неумело, — его не раз выводят на чистую воду; частенько он и сам забывает, что раньше соврал. Причем ложь Гека, как правило, преследует сугубо житейские цели; выдумки для него — вовсе не украшение жизни, а способ выжить в чудовищно запутанном мире и избежать реальной опасности. Он успел усвоить, как опасно говорить правду: "это все равно, что сесть на бочонок с порохом и взорвать его из любопытства — куда полетишь?" (8; VI, с. 197). Неслучайно с ним так долго неразлучны король и герцог, отъявленные мошенники, живущие лицедейством и обманом, то безобидным, то жестоким. И воевать с воплощениями лжи Геку приходится их же оружием, продираясь к истине через ложь.

Все перепутано и исковеркано в этом мире: человек может быть чьей-то собственностью, и злом почитается вовсе не рабство, противное человеческой природе, а помощь беглому рабу: в глазах южан это низкое преступление — покушение на чью-то собственность. Так думают все, даже Джим, который бесхитрост-

но хвалится своим богатством — ведь он стоит восемьсот долларов и, удрав, владеет сам собой, а значит, по его мнению, и указанной суммой денег. Гек также разделяет этот предрассудок и считает свою помощь Джиму греховным деянием. Привычный ко всему, этот подросток, наверное, первый раз в жизни плачет, узнав, что негодяй-"король" продал его друга в рабство "за какие-то паршивые сорок долларов" (8; VI, с. 223).



Норман Рокуэлл. Иллюстрация к изданию романа "Приключения Гекльберри Финна", выпущенному в честь 100-летия со дня рождения Марка Твена. 1936 г.

За этим следует одна из самых знаменитых сцен романа, где Гек от отчаяния собирается принять законы этого мира, тем более, что все вокруг убеждены, что они — от Бога. "Всем будет известно, что Гек Финн помог негру освободиться; и если я только увижу кого-нибудь из нашего города, то, верно, со стыда готов буду сапоги ему лизать... Чем больше я думал, тем сильнее меня грызла совесть, я чувствовал себя прямо-таки дрянью, последним негодяем и подлецом. И наконец меня осенило: ведь это, думаю, явное дело — рука провидения для того и закатила мне такую оплеуху, чтобы я понял, что на небесах следят за моим поведением; и там уже известно, что я украл негра у бедной старушки, которая ничего плохого мне не сделала" (8; VI, с. 224). Он пытается с молитвой обратиться к Богу этих людей и совершить добрый, по их разумению, поступок, чтобы очиститься от греха, сообщив мисс Уотсон, где находится ее беглый раб. Но, вспоминая свое путешествие с Джимом, его доброту и привязанность к нему, Гек приходит к однозначному решению: он решает сгореть в аду, но не выдать, не бросить друга. Победа в душе героя истинно человеческих побуждений над внушенными "сивилизацией" предрассудками и есть главный нравственный вывод романа. В обществе рабства, алчности и себялюбия этот малолетний отщепенец способен на любовь и самопожертвование. Он сострадает всем обиженным и терпящим бедствие, даже тем, кто причиняет ему зло. Гек жалеет бандитов, оставшихся на разбитом пароходе, он спасает от преследования двух жалких проходимцев, "короля" и "герцога", дает



Карта, представляющая территорию, с населенными пунктами, на которой разворачивается действие романа "Приключения Гекльберри Финна". Составлена Ч.Дибнером, 1943 г.

им приют на своем плоту, и старается ладить с ними. Он стремится предупредить их о готовящейся расправе, даже после того, как один из них продал Джима, и, опоздав, испытывает сочувствие к ним: "Мне неприятно было на это глядеть и даже стало жалко несчастных жуликов... Прямо страшно смотреть было. Люди бывают очень жестоки друг к другу" (8; VI, с. 243).

Образ Гека Финна подчеркнуто парадоксален. Добрый по натуре, склонный ладить с людьми и помогать другим, рискуя собственным благополучием и даже жизнью, он лжет и ворует, и это для него гораздо естественнее, чем зарабатывать на хлеб своим трудом и говорить правду. Человек совестливый, он заблуждается

в самых основах нравственности и все же оказывается способен принять верное решение; поразительно легковерный и поверхностный в одних отношениях, он сметлив, прозорлив и глубок в других. С одной стороны, он показан мыслящим существом, подвергающим суду собственного разума постулаты окружающих, а с другой — как человек деятельный и действующий, склонный к авантюрам. Он смотрит на мир с точки зрения пользы и выгоды, по-американски умеет считать деньги, но готов пожертвовать богатством и репутацией, рисковать жизнью ради справедливости, счастья и свободы другого человека; способный устремляться к высокой цели, он в то же время неразборчив в средствах; он мечтает об иной жизни, но готов мириться с окружающим миром. Необразованный и невежественный, он умеет извлекать уроки жизни, неслучайно Твен сделал его рассказчиком и идеологом романа, чья философия — отнюдь не кинизм, как можно подумать, воспринимая многочисленные и явные указания на диогеновский способ существования: бочку, плот, лохмотья или наготу. Нет, его мудрость заключается в сочетании практицизма и человечности, в приятии мира и уверенности в собственных силах, в уважении к правам других людей и стремлении самостоятельно строить свою судьбу. Если искать связи с американской философией, то можно сказать, что он одновременно исповедует идеи "доверия к себе" и прагматизма. В литературе США Гек Финн стал одним из самых ярких воплощений национального характера и национального мышления в его двойственности и противоречиях.

В образной системе романа присутствуют два плана — реальный и символический, что вполне соответствует одной из главных традиций американской литературы. Важнейшее место занимает великая Миссисипи, которой посвящены его самые поэтичные страницы. Недаром Т.С.Элиот считал, что только Река дает форму "Приключениям Гекльберри Финна", управляя путешествием Гека и Джима, то разлучая, то соединяя их, и только "Река делает эту книгу великой книгой"[20]. Паскаль как-то заметил: "Реки — это дороги, которые и сами движутся, и нас несут туда, куда мы держим путь"[21]. Миссисипи становится дорогой жизни для героя романа, именно она выводит его на правильный путь. Однако реки — особые дороги, они не сотворены человеком и всегда остаются частью природы, неподвластной ему. Река в "Приключениях Гекльберри Финна" вполне реальна и в то же время постоянно воспринимается героями и читателями символически многозначно. Так, Джим, толкуя свой мнимый сон, воспринимает реку как эмблему свободы: "Мы выберемся из тумана на светлую и широкую реку, то есть в свободные штаты, и больше у нас никаких неприятностей не будет" (8; VI, с. 95).



Э.У.Кембл. Иллюстрация к первому изданию романа "Приключения Гекльберри Финна", 1885 г.

Но прежде всего река становится образом естества и природы, уравнивающей людей, символом простоты и наготы очищенного от социальных наслоений бытия, что подчеркнуто Геком в описании их жизни на реке: "Мы все время ходили голышом, и днем и ночью" (8; VI, с. 128). Для героев река — это рай земной, только здесь Гек и Джим чувствуют себя равными, свободными и счастливыми. Однако река воплощает, так же, как и в "Жизни на Миссисипи", иные качества природы, непостоянство, коварство и жестокость, — она приносит несчастья людям, смывая дома и целые поля; она же предстает и в образе неумолимой судьбы, которая влечет героев на Юг, в край рабства и насилия. Река дарит им плот, ставший для них домом. Плот, маленький, утлый и ненадежный, в первоначальном описании которого даны точные размеры, указана скорость и тому подобное, из простого предмета становится еще одним важным символом романа, столь же двойственным, как и река. Этот образ строится на перевертывании известной английской поговорки: "Нет места лучшего, чем дом". И Гек, и Джим согласны в том, "что нет лучшего дома, чем плот. В других местах и душно, и тесно, а на плоту — нет. На плоту чувствуешь себя свободно, и легко, и удобно" (8; VI, с. 126). Плот и река как образы свободы, естественности и покоя становятся

антиподами берега и общества, ведь дом вдовы и лесная хижина, где взаперти держит Гека отец, воспринимаются им одинаково — как тюрьма, а береговые городишки предстают средоточием грязи и рабства, невежества, скуки и жестокости. Но даже плот и река не способны защитить твеновских героев-скитальцев, не дают им скрыться от окружающего мира: их плот тонет в столкновении с пароходом, впоследствии на нем воцаряются наглые жулики со своими вымышленными титулами и совершенно реальными претензиями на господство, сразу же насаждая неравенство и ложь. Жулики исповедуют простой лозунг этого мира: "Надо всегда пользоваться случаем и устраиваться получше" (8; VI, с. 134).

Раздумья и сомнения, породившие эту книгу, не покинут Твена и найдут отражение в поздних его произведениях. С годами он становился все более глубоким критиком собственной страны и человечества в целом, утрачивая природную жизнерадостность и веселость, хотя еще и делал попытки вернуться к смеховым формам, задумав написать роман о гавайском карликовом королевстве. Начав было следующую повесть о приключениях Тома и Гека среди индейцев, Твен натолкнулся на тяжелейшую тему непримиримой вражды двух рас, которая предполагала изображение гибели семейства белых переселенцев и жестокого насилия индейцев над женщинами. Таких сцен американская литература еще не способна была рисовать в те времена, когда Хоуэллс призывал писателей отображать более "улыбчивые стороны жизни". Повесть "Гек Финн и Том Сойер среди индейцев" дошла до 9-ой главы, но так и не была закончена.

К концу 80-х годов в творчестве Твена происходит новый перелом, настолько серьезный, что его позднее творчество качественно отличается и от раннего, и от зрелого. Происходит этот сдвиг постепенно и растягивается на полтора-два десятилетия, однако его первые признаки заметны уже в произведениях середины 70-х годов. Особенно ощутим он, когда сравниваешь его парные и преемственно связанные произведения: две части "Жизни на Миссисипи", "Приключения Тома Сойера" и "Гекльберри Финна", "Принца и нищего" и "Янки из Коннектикута при дворе короля Артура".

В своей основе это — мировоззренческий кризис, который повлек за собой кардинальную переоценку ценностей и художественных ориентиров. Жизнерадостный оптимизм Твена сменяется горьким разочарованием. Он подвергает сокрушительной критике многое из того, чему прежде поклонялся: американскую демократию и провинциальную жизнь, которую когда-то прославлял и идеализировал, христианскую церковь и религию, в которой он увидел утверждение духовного рабства и лжи, и в довершение всего, человека — трусливого раба своей среды и привычек. В

публицистике и записных книжках рубежа веков он назвал свою страну "Соединенными Линчующими Штатами" (1901, опубл. 1923), а библейского Бога — "купцом, торгашом", "завистливым и мелочным хвастуном" ("Записные книжки", 1896 — 8; XII, с. 513), обвиняя его в "злопамятности, несправедливости, мелочности, безжалостности, мстительности" (автобиографические диктовки, 1906)[22]. Человека он называл "машиной" и "низшим животным", которому свойственны жестокость, мстительность и непристойность, единственным из животных, кто способен "хладнокровно и невозмутимо истреблять себе подобных" ("Низшее животное")[23]. Надо сказать, что переоценка ценностей в сознании Твена никогда не доходит до тотального отрицания и нравственного релятивизма, характерного для эпохи "конца века" в Европе. До конца своих дней писатель остался верен идеалам свободы, равенства и гуманности, он верил в человека свободного, разумного и смелого и надеялся на плодотворные силы народа.

Художественные параметры этого сдвига также значительны. Во-первых, изменяется характер юмора, который в позднем творчестве играет не менее значительную роль, чем в раннем. Однако теперь комическое освещение несообразностей жизни приобретает горький и трагический характер, когда Твен поднимает проблемы насилия и лжи, социальной несправедливости и духовного убожества человека. Смех становится все более мрачным, от бурлескных мистификаций, веселых анекдотов и жизнерадостных "гимнов в прозе" он явно развивается в направлении острой и глубокой социальной сатиры. 900-е годы — время наивысшего расцвета твеновского памфлета и пародий на Священное писание. Во-вторых, существенно меняется уровень обобщений: образы Твена тяготеют к вселенскому и эпохальному масштабу. Поздний Твен мыслит категориями всего человечества на протяжении его долгой истории. Среди его поздних героев главное место занимают мифологические персонажи: первые люди Адам и Ева, их семейство, юный Сатана, почти мальчик, обладающий невероятными способностями и возможностями, и сосланный Богом на Землю древний Сатана, который высмеивает божьи деяния и библейскую историю мира. В-третьих, в произведениях позднего Твена преобладает условность, иносказание и гротескная фантастика, им явно тесно "в формах самой жизни". Их сюжеты представляют собой бескрайний полет воображения: невероятные путешествия героев во времени и в пространстве, деяния, доступные лишь сверхчеловеку, Богу или дьяволу.

Первый парадокс позднего Твена состоит в том, что он вроде бы возвращается к изначальному буйному и гротескному юмору с его художественным арсеналом. Второй парадокс заключается в том, что гротескная фантастика позднего Твена опирается на дос-

тижения современной науки и детерминизм в понимании человека как продукта наследственности, воспитания и среды.

Показательна история "Путешествия капитана Стормфилда в рай" ("Captain Stormfield's Visit to Heaven"). Его замысел родился из байки, услышанной Твеном в 1868 г. К 1873 г. первоначальный вариант повести был написан, и Хоуэллс, ознакомившись с ним, рекомендовал его напечатать. "Путешествием" восхищалась и жена писателя, хотя оно и казалось ей богохульным. Однако Твен напечатал "Стормфилда" лишь после смерти Оливии. Два отрывка появились в журнале "Харперс" в 1907–1908 годах, а в виде книги "Отрывок из Путешествия капитана Стормфилда в рай" увидел свет в октябре 1909 г. Кстати, это была последняя книга, изданная при жизни писателя.

Эта повесть так и осталась незавершенной. Однако в ней ярко намечены мотивы, вытекающие из замысла вывернуть наизнанку и высмеять обыденные христианские верования о загробном мире, исходя из современных научных представлений об устройстве Вселенной. Твен подчеркивает ее бесконечные масштабы и множественность форм жизни, а также относительность и антиномичность всего сущего. Повесть маскируется под безобидную фантазию некоего капитана, которого автор хорошо знал — так утверждает он в своем предисловии. Прежде всего, рассказчик комически обыгрывает немыслимые расстояния, повествуя о тридцатилетнем полете своей души со скоростью, близкой к скорости света. Особенно выразительна гротескная сценка его гонки с кометой, везущей серу в ад, выдержанная в духе юмора фронтира, достигшего поистине космических масштабов. Вместе с тем, повесть развивает крайне важную для Твена идею равенства всех людей: белых и черных, евреев и англосаксов. В рай капитана Стормфилда попадают не только правоверные христиане, но также мусульмане, буддисты, язычники, индейцы, обитавшие в Америке задолго до прихода европейцев-христиан (их гораздо больше, чем белых: на одного белого приходится чуть ли не сто миллионов индейцев в американском отделе), и даже фантастические "голубые люди с семью головами и одной ногой" (8; XI, с. 374). Там находится место для Магомета и Заратустры, для Будды и Конфуция, для Гомера и Цезаря — тем самым Твен утверждает относительность и равенство всех религий и вер, как это делал Уитмен в "Песне о себе".

Твеновский рай устроен парадоксально. В чем-то загробный мир удивительно похож на земной. Души умерших, вместо Страшного Божьего Суда, там встречают почти обычные бюрократы-регистраторы, только бессмертные, которые после долгих поисков находят-таки на своей карте планету Земля, правда, они называют ее Бородавкой. Этот "рай — не место для отдыха", — просвещает

капитана его обитатель, тоже бывший американец. Стормфилду это по вкусу: "Много работы, но лишь такой, какая тебе по душе". И, добавляет его собеседник, — "на небе много мук и страданий — следовательно, много и контрастов; стало быть, возможности счастья безграничны" (8; XI, с. 382–383). В этом раю царит небывалая свобода выбора — там можно менять место обитания, род занятий, даже возраст выбрать любой, какой захочется, там можно выучиться всему, чему угодно, а можно валять дурака и устраивать забавные розыгрыши. Такова диалектика этого особенного рая. В нем есть несчастные люди, например, безутешная мать, ожидавшая встретить свою маленькую дочку, а нашедшая вполне взрослую и весьма образованную женщину. "Главная прелесть рая — сюда попадают люди всякого рода, — здесь священники не командуют". В общем, оказывается, что прототип этого рая — именно "земля с ее пестрой смесью типов, лиц и возрастов, с живительной борьбой бесчисленных интересов". Рай этот воплощает мечту о совершенном и разумном мире, где все усилия человека осуществляются и вознаграждаются. И в то же время в нем царит жестокая иерархия: "Здесь та же Российская империя, даже построже. Здесь нет и намека на республику. Существует табель о рангах" (8; XI, с. 394, 387, 397). И вновь аналог — земля, другая ее сторона. Правда, иерархия здесь своя: поэты и пророки куда выше патриархов — "даже Адам должен шагать позади Шекспира".

Так возникает еще одна ключевая тема повести — идея справедливого воздаяния: "человек, который не получил награды на земле... непременно получит ее здесь". Так возникает необычный образ "гениев-в-себе": в раю важно не кем ты был в земной жизни, а кем ты мог бы стать, если бы позволили условия. И весьма показательно для национального сознания, что величайшим из земных поэтов на небесах оказывается именно американец, да еще из самого захолустья: "портной Биллингс из штата Теннесси писал такие стихи, какие Гомеру и Шекспиру не снились", но его невежественные соседи только смеялись над ними. А "величайшим военным гением в нашем мире был каменщик из-под Бостона", живший во время войны за независимость, его просто не взяли в армию (8; XI, с. 398–399, 407). В раю он стоял выше Наполеона и Александра, выше Цезаря и Ганнибала. Твен высмеял в своей повести земных монархов: в раю Карл II стал комиком, а Генрих VIII — трагиком, Ричард Львиное Сердце пользуется успехом у зрителей как боксер; он упоминает многих персонажей Священного писания: Адама и Авеля, Авраама, Иакова, Моисея, Иезекииля и Даниила, даже Сатану, однако ни разу в повести не возникает имя Иисуса Христа. И это показательно. Твен лишь в последние годы жизни решился подвергнуть критике

основателя христианства, и то на страницах, предназначенных лишь к посмертной печати — в автобиографических диктовках, в "Письмах с Земли".

Не успел выйти "Гекльберри Финн", как во время лекционного турне с Дж.В.Кейблом в декабре 1884 г. Твен перечитывает роман Мэлори "Смерть короля Артура" и загорается мыслью спародировать рыцарские романы и высмеять Средневековье, имея в виду и более близкие цели — порядки своего времени и собственной страны. Четырехлетняя работа над новым романом перемежалась попытками создания инсценировок собственных произведений и написанием рассказов, среди которых был один из шедевров Твена — "Письмо ангела-хранителя" ("Letter from the Recording Angel", ок. 1887), так и не опубликованное при жизни писателя. "Письмо ангела" построено на смешении религиозной и канцелярской лексики, а его зерном стало наименование одного из чинов протестантской небесной иерархии — "The Recording Angel", то есть ангел-регистратор, ангел-чиновник. Здесь сталкиваются лицемерные причитания "гласных молитв" торговца углем и вполне практичные и бесчеловечные просьбы его "тайных молитв". Иронический панегирик стал серьезным и страстным обвинением типичного американского капиталиста, главные черты которого высвечены сатирой Твена: его беспредельная алчность и скаредность, его религиозное ханжество и двуличие. Все в этом рассказе преувеличено до гротеска и показано через предельные и полярные понятия — небо и земля, рай и ад, деньги и смерть, апофеоз и развенчание, что выводит этот небольшой рассказ на высший уровень обобщения (чему не мешает конкретность героя, прототипом которого судя по всему, послужил один из родственников Твена со стороны жены), так как автор обличает не отдельного человека, а всю общественную систему в целом.

Таков же и фантастический исторический роман-бурлеск "Янки из Коннектикута при дворе короля Артура" (*A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, 1889), в основе которого лежит неожиданный для девятнадцатого и ставший чрезвычайно популярным в двадцатом веке прием *путешествия во времени*. Эта поразительная идея, очевидно, носилась в воздухе в тот момент. Почти одновременно в Англии один начинающий писатель печатал повесть с подобным сюжетом и не очень удачным названием "Аргонавты Хроноса" (1888). Эта повесть не была закончена, и мало кто из читателей и критиков ее заметил, но через шесть лет ее автор наконец реализовал этот сюжет и сразу же стал знаменитым — так родилась "Машина времени" (1895) Герберта Уэллса. Известно, что он пришел к теме перемещения во времени под воздействием новаторских научных трудов, где были сделаны попытки связать пространство и время и выдвинута идея четвертого

измерения. Твен исходил из совершенно иных предпосылок. В его записной книжке сохранился первоначальный набросок замысла: "Вообразил себя странствующим рыцарем в латах в средние века. Потребности и привычки нашего времени; вытекающие из этого неудобства. В латах нет карманов. Не могу почесаться. Насморк — не могу высморкаться, не могу вытереть нос железным рукавом. Латы накаляются на солнце, пропускают сырость..." и т.п. (8; XII, с. 494). Итак, зерном книги стала чисто комическая идея — высмеять неудобства прежних времен или, как сформулировал это сам автор, "вбросить XIX-й век в VI-й и посмотреть на последствия". Это дает возможность нарисовать множество уморительно смешных картин: рыцарь, рекламирующий мыло, столпник, своими поклонами вертящий колесо швейной машины, Ланселот, играющий на бирже, и так далее.

"Янки" родился как пародия на рыцарские романы, так же, как и одна из любимых книг Твена — "Дон Кихот". Это произведение тоже вывернуто здесь наизнанку. Если бессмертный герой Сервантеса живет прошлым, отстаивает идеалы рыцарских времен и потому выглядит в глазах обыкновенных людей безумцем, то твеновский Янки, как и подобает истинному американцу, весь в будущем, и ему древний Камелот представляется гигантским сумасшедшим домом. Однако, как подлинный янки, он не только прагматик, но и идеалист. Он ставит перед собой великие цели, и это роднит его с Дон Кихотом. В романе Сервантеса обедневший идальго возомнил себя рыцарем в обществе, утратившем благородные представления о предназначении человека, и, напялив на голову медный таз, пытается выступить на защиту униженных и притесняемых. Твеновский герой воодушевлен идеалами свободы, демократии и прогресса, но он так же сострадает народу, забитому нуждой, пребывающему в физическом и духовном рабстве. Таким образом, по сути эти два героя сродни друг другу, пусть взгляд одного обращен назад, в прошлое, а другого — вперед, в будущее. Они оба дерзают совершить невозможное и бросают вызов целому миру. Дон Кихот верит в чудеса и сражается почти в одиночку. Просвещенный твеновский янки умеет сам подстраивать чудеса, он создает целую программу общественного переустройства и окружает себя коллективом единомышленников, которых кропотливо воспитывает.

В еще большей степени, чем с "Дон Кихотом", связан "Янки" с излюбленным сюжетом классической просветительской сатиры: естественный человек попадает в чуждый ему мир, как это случилось с Робинзоном Дефо, персами Монтескье, Гулливером Свифта, простодушным гуроном Вольтера или китайцем Гольдсмита. Примеры можно продолжать. Начитанный янки сам подыскивает для себя параллели: "Я был похож на Робинзона Крузо, попавше-

го на необитаемый остров... и чтобы сделать жизнь хоть сколько-нибудь сносной, я должен был поступать, как он: изобретать, придумывать, создавать, изменять то, что уже существует; я должен был беспрестанно работать мозгами и руками". "Я чувствовал себя великаном среди карликов, взрослым среди детей, мыслителем среди умственных кротов..." (8; VI, с. 346, 356). Пусть имя в данном случае и не названо — имеется в виду, конечно, Гулливер среди лилипутов как обычный образ столкновения великого человека с толпой.

Твеновский янки — истинный герой своего народа: человек практичный, умный, чуждый всякой чувствительности, которого обуревает неуемная жажда деятельности, мастер на все руки и изобретатель, умеющий сделать любую вещь на свете и придумать способ смастерить побыстрее и получше. Вдобавок он еще и реформатор, его влечет стремление переустроить мир по законам справедливости и здравого смысла. Как и другой твеновский герой, Том Сойер, он — прирожденный лидер и необычайно любит эффекты, успех и власть над другими. Как настоящий янки он сразу же ставит перед собой цель самоутверждения и господства: "я не я буду, если не стану хозяином этого сумасшедшего дома; если же, напротив, сейчас действительно шестой век, так тем лучше, — я через три месяца буду хозяином (boss) всей страны" (8; VI, с. 322). Янки просто купается в своем величии и простодушно хвастает перед читателем, недаром ему так нравится титул хозяина (The Boss), которым удостоили его народ и король. Он может бесхитростно заявить: "Я действительно был высшим существом". Что подкупает в этом герое — он не только для себя старается: "Вдумайтесь, какие возможности предоставляет шестой век знающему, умному, деятельному человеку для продвижения вперед, для роста вместе со всей страной" (8; VI, с. 467, 352). Хэнк Морган дерзает бросить вызов самой истории и осуществить то, что мало кому в ней удавалось, — бескровную революцию. Этот образ построен по модели сверхчеловека, столь популярной в европейской литературе "конца века", и судьба его трагична, как и у многих других подобных героев.

У Янки, истинного наследника просветителей, три главных врага: монархия, аристократия и власть церкви; он выступает против Средневековья, где царят неравенство, несвобода, бесчеловечность. Здесь герой и автор едины, поэтому роман содержит изрядное число публицистических страниц, где явно ощутим голос самого автора. Многие высказывания Янки текстуально совпадают с памфлетами и статьями Твена.

Для понимания происходящего в романе существенны несколько лейтмотивов. Во-первых, все время повторяющиеся образы сновидения: вместе с героем читатель переселяется в мир

мечты и фантазии, в мир сказочных возможностей. Во-вторых, это метафора детства: древний мир рыцарства уподоблен детскому — и веселость, и жестокость здесь так похожи. В романе также присутствует обычный для Твена прием мистификации, на что намекают обрамление и некоторые детали романа: например, в самом начале герой-рассказчик приступает к повествованию лишь после четвертого стакана горячего шотландского виски. На той же ноте и завершается роман, когда герой умирает и остается только его рукопись.

"Янки" — иронический роман-игра, основным художественным приемом стало в нем столкновение разнородного и соединение несоединимого; гротескная природа его образов несомненна. Но за оглушительным комизмом скрывается трагическая притча о человеке, который пытался подтолкнуть, ускорить прогресс и потерпел сокрушительное поражение; за веселыми приключениями практичного и мастеровитого Янки среди рыцарей и кудесников таится горечь великого человека, опередившего свое время. Фантастическая история служит Твену для универсального обобщения законов развития человека и общества. Попав в шестой век, в страну, где нет газет, паровозов и пароходов, и главное — совершенно нет свободных людей, Янки пытается все это создать. Он прекрасно понимает, что нацепить рекламный щит на странствующего рыцаря довольно легко, а воспитать нового человека невероятно трудно. Свои реформы он ведет именно в этом направлении: "Я прежде всего основал учительский институт и множество воскресных школ. В результате... выросла превосходная единая система народного образования, а также сеть протестантских конгрегаций" (8; VI, с. 364). Янки-пресвитерианец разрешил любую веру и провозгласил свободу совести. Он не просто реформатор, а, как он сам выражается, "государственный деятель, мечтающий произвести революцию мирным путем". Однако в словах Янки часто слышен голос автора, который прекрасно знает, что "еще ни один народ не купил себе свободы приятными рассуждениями и моральными доводами, и все успешные революции начинались с насилия; это исторический закон, который обойти невозможно. Если история чему-нибудь учит, так именно этому закону" (8; VI, с. 432–433). В своих реформах Янки использует не только просвещение и достижения техники XIX в., но и силу смеха, которую так ценил Твен: "Мой тайный замысел был именно таков: ослабить рыцарство, сделав его смешным и нелепым" (8; VI, с. 446).

Попытки героя совершить "мягкую революцию" — "сперва смягченная монархия... потом разрушение трона и упразднение дворянства" (8; VI, с. 527) — наталкиваются на необходимость применить насилие. Этот цивилизатор бросает вызов всем странствующим рыцарям и побеждает их поодиночке с помощью лассо,

а когда Мерлин крадет лассо, Янки приходится из револьвера расстрелять Саграмора и еще десяток рыцарей. Так "началось шествие цивилизации" — три года спустя Англия стала процветающей и счастливой страной, хотя достижения цивилизации выглядят здесь весьма комично. Однако из-за козней церкви, главной защитницы старого строя, Янки не удается достичь своих главных целей: "низвергнуть католическую церковь", "ввести всеобщее голосование для всех мужчин и женщин" и добиться "решительной, полной, но бескровной революции" (8; VI, с. 592–593). Его отлучают от церкви, и сразу гаснет электрический свет, останавливаются поезда, и начинается гражданская война. Сколь бы комично ни описывал ее Твен, серьезность авторской мысли несомненна.

Отчаянная и смелая попытка перескочить в развитии через тринадцать столетий оканчивается вполне закономерно — кровавой бойней: горы трупов окружают лагерь осажденных сторонников Янки, двадцать пять тысяч рыцарей гибнут. (Опять характерный для твеновского юмора прием — обилие мертвецов как мера великого события.) Неудавшаяся революция, которая виделась бескровной, обернулась-таки побоищем. И поэтому в конечном счете вслед за победой идет поражение: герой, заколдованный Мерлином, засыпает на тринадцать веков. "Заключительный постскриптум издателя" завершает мотив сна, которым начиналось путешествие Янки в Камелот. Герой восклицает: "Какие сны мне снятся! Странные и страшные сны... Сны, более похожие на действительность, чем сама действительность" (8; VI, с. 628). В сущности это метафора истинного искусства, как его понимал Твен. И тут, как в более раннем "Принце и нищем" или более позднем "Таинственном незнакомце", совмещены логика мечты и действительности, а фантастика содержит в себе глубоко продуманную концепцию общественного прогресса.

В этих произведениях Марк Твен выступил художником-новатором, создавшим необычную форму исторической фантазии. Главным объектом исторического романа у создателя этого жанра, Вальтера Скотта, была эпоха в различных своих проявлениях: быт и нравы, психология и обычаи, архитектура и словесность ушедшего времени, главной же целью — уяснение логики исторического процесса, а магистральный сюжет представлял борьбу противоборствующих движений, этносов и партий. После Скотта в рамках исторического сюжета появились социальный ("Ярмарка тщеславия" Теккерея) и авантюрный ("Три мушкетера" Дюма) роман, нравственная притча ("Алая буква" Готорна) и роман-эпопея ("Война и мир" Толстого). Твен же находит новый, неожиданный ракурс: его интересует проблема перемен и ситуация поворота, когда течение истории можно направить по иному

руслу. Здесь важен выбор фигуры, позволяющий ввести в историю логику не случившегося, но возможного. Широко известно выражение Гегеля: "У истории нет сослагательного наклонения", а вот у искусства оно всегда есть, ведь художник чаще пишет не то, что было, а то, что могло бы быть, по известной формуле Аристотеля. Хронотоп твеновских романов-фантазий — это своего рода расщелина в истории, время междуцарствия и перелома, когда особенно обостряется проблема выбора пути. И поэтому в его исторических фантазиях появляется и действует особый герой — самозванец, претендующий или попавший не на свое место. Том Кенти благодаря поразительному сходству с принцем чуть не занял английский престол, Хэнк Морган от удара по голове неожиданно оказывается в VI веке при дворе короля Артура, и становится чуть ли не диктатором, да и Жанна д'Арк — также классический тип самозванца, ибо она сама решила стать девой-спасительницей и добилась поста командующего армией.

Европейская историческая мысль XIX в. склонялась к признанию закономерности и неизбежности совершившегося. История в ней понималась как прогресс, то есть совершенствование во всех областях и прежде всего в накоплении знаний. Вкупе с этим утверждалась мысль, что исторический процесс имеет свою логику и по сути своей познаваем. Наиболее четко эти концепции сформулировала немецкая философия истории — сначала Гегель, а вслед за ним Маркс и Энгельс видели в истории поступательное и разумное развитие. Американское сознание в целом унаследовало этот набор идей для утверждения своих идеалов и ценностей, так сложилось представление о возникновении Соединенных Штатов как естественном и необходимом продолжении мирового процесса освобождения человека и демократизации общества, как о своеобразном пятом акте всемирной истории. Марк Твен воспринял идею прогресса от британской историографии, однако интерпретировал ее сугубо по-американски. Он считал, что перемены, а тем более коренные повороты в истории совершаются не сами по себе, а в результате титанических усилий великих людей, опирающихся на народ. Если в понимании Скотта исторический прогресс осуществлялся за счет борьбы народов и противоборствующих религиозных и политических движений, то в сознании Твена главным двигателем прогресса выступает личность, великий человек, который отваживается противопоставить себя господствующим мнениям и предрассудкам, бросить вызов от века заведенному порядку и коренным образом изменить облик своей нации и всего мира. Твеновская философия истории складывается вполне в русле национального мышления, построенного на принципах множественности и дополнительности, и показательна стремлением совместить две принципиально противоположные

концепции человека: романтическую веру в гениев и героев и натуралистический детерминизм, который видит его как продукт многообразного воздействия среды. Твен утверждает идею свободы и вариативности исторического развития, отстаивает необходимость самостоятельных и активных действий личности. В своих исторических фантазиях он все более стремится воспарить над конкретным ходом событий. Предмет этого жанра у Твена — вовсе не своеобразие эпохи, но формула перелома и выяснение побудительных мотивов человека, творящего историю. Его сюжет — не приспособление к эпохе, но восстание против нее, бунт против исторической данности. А его главная задача — испытание мысли, игра с нею. И потому этот жанр постепенно эволюционирует у него ко все большей фантазии и символике, к иносказанию, притче и форме мениппеи, где исторический материал совершенно оттеснен философским, психологическим или научным, как в "Таинственном незнакомце" или "Письмах с Земли".

Роль личности в историческом процессе — проблема сложная и запутанная, вовсе не умозрительная, но животрепещущая во все времена. Марк Твен после двух удачных опытов в жанре исторической фантазии решил поставить ее на материале вполне достоверном и документированном. Была в истории одна героиня, всегда волновавшая его воображение, которая изменила ход истории не в сослагательном, а в изъявительном наклонении, это — Жанна д'Арк. Биограф Твена А.Б.Пейн считал поворотным пунктом в становлении личности писателя тот момент, когда пятнадцатилетний ученик наборщика в Ганнибале поднял на улице и прочел листок из книги об удивительной судьбе великой героини французского народа. Этот листок определил и его восхищение Жанной, и его интерес к истории вообще. Твен собирал и изучал работы о ней много лет, но лишь в начале 90-х годов начал писать книгу о подвигах Жанны. На рубеже 1892–1893 годов он написал 22 главы и дошел до того момента, когда Дева совершила свой первый значительный подвиг — сняла осаду Орлеана, и думал на этом закончить, но редактор журнала "Харперс" уговорил Твена довести повествование до печального конца и описать пленение, суд и мученическую смерть героини.

Жанна д'Арк в глазах Твена была исключительным человеком, абсолютно положительным, он ее искренне любил и возвышал над всеми остальными героями мировой истории. Попытавшись воплотить свою любовь в форме серьезного романа, писатель весьма опасался своей репутации юмориста, шута и насмешника. Поэтому он и скрылся под маской вымышленного рассказчика, который будто был другом и восторженным обожателем Жанны. Для этого персонажа он использовал имя и судьбу реально существовавшего человека, который сопровождал Жанну в походах и

свидетельствовал на обвинительном процессе в ее защиту. "Личные воспоминания о Жанне д'Арк сьера Луи де Конта, ее пажа и секретаря" (*Personal Recollections of Joan of Arc by the Sieur Louis De Conte*, 1896) в журнале были напечатаны анонимно, а в отдельном издании имя Твена появилось на обложке и на корешке книги, но его не было на титульном листе. Автор постарался выстроить ряд барьеров между собой и текстом: здесь есть вымышленный рассказчик с именем реального лица, подзаголовок — "вольный перевод со старофранцузского", а также эпиграф, список исторических книг, по которым будто бы проверялась подлинность "воспоминаний", и целых два предисловия "переводчика".

Твен всеми силами желал создать впечатление серьезного и в основе своей документального произведения, а вместе с тем уйти от счастливо открытого им жанра романа — исторической фантазии. В своей книге он опирался на самые достоверные источники того времени и прежде всего использовал документы двух процессов над Жанной — ее осуждения и отмены (нуллификации) приговора. Среди исследований, перечисленных в самом начале "Личных воспоминаний", отсутствует разве что важная работа А.Мартена, но и без нее твеновский роман стоит на солидной почве фактов, вплоть до мелких подробностей. Вымысел касается только отдельных второстепенных персонажей и эпизодов. Можно сказать, что это и не вполне роман, ибо в средней своей части, как и в описании обвинительного процесса, документальное повествование и публицистика явно довлеют романному повествованию, так что перед нами по сути произведение смешанного документально-художественного жанра.

Самое существенное в судьбе Жанны д'Арк для автора — это исторически достоверное и документально зафиксированное вмешательство личности в историю, причем, как неоднократно подчеркнуто в книге Твена, личности, совершенно не подготовленной к избранной миссии. Простая крестьянская девушка, не умеющая ни читать, ни писать, незнакомая с военным делом, в 17 лет возглавляет французскую армию, одерживает ряд решающих побед в войне и даже коронует короля в Реймсе. В глазах Твена история Жанны свидетельствует о способности человека изменить ход истории, в данном случае — резко повернуть течение Столетней войны и дать отпор английским захватчикам, поработившим Францию. Освобождение страны произошло уже после смерти героини, но Твен неоднократно подчеркивает, что начало этому положили подвиги Жанны. Результат получился в книге несколько странным. Желая утвердить самостоятельную, великую и сильную личность, движимую благородными помыслами, автор нарисовал героиню, которая совершает свои деяния почти бессознательно. Ее ведут голоса и видения — архангела Михаила, свя-

тых Екатерины и Маргариты. Пророчества свои она произносит в бреду. В этом заключается своя правда — любой человек опирается не только на самого себя, но и на то, что вокруг и выше него, будь то воля бога, веление времени, нужда народная или высокая идея. Опорой для героини в романе Твена становится народ: она вышла из народа и знала народ, однако он представлен либо как масса, воодушевленная единым порывом любви к Орлеанской Деве, либо как собрание однолинейных фарсовых или романтически преувеличенных фигур. В этом повествовании явно отключены анализ и скепсис — то, чем Твен и был силен всегда.

Образ Жанны в книге предстает абсолютным идеалом и совершенством и потому удручающе статичен. Она поразительно красива в описаниях де Конта, у нее ангельская внешность, и особенно замечательны ее глаза — воплощение добра и света. Впоследствии Твен осознал, что писал портрет Жанны со своей старшей дочери Сьюзи, одаренной ангельским лицом, хрупким сложением и ярким талантом; она умерла от менингита в августе 1896 г. через несколько месяцев после публикации "Жанны". Героиня романа совершенно правдива и "абсолютно чужда своекорыстия", она обладает мужеством, мудростью и необычайной силой убеждения. Автор и рассказчик не устают восхищаться ею. От первой до последней страницы текст романа представляет собой сплошное прославление и идеализацию Жанны. Уже в начале от имени "переводчика" (Твена) о ней сказано — это "личность исключительная", "она остается безупречной, остается идеалом совершенства и вечно будет стоять на высоте, недосягаемой ни для кого из смертных" (8; VIII, с. 9). Хвалебный жанр, энкомий, растянутый на сотни страниц, становится однообразным и скучным, хотя автор и пытается разнообразить свое повествование поэтическими описаниями природы и детских развлечений, мифологическими образами лесовичков и Бурлемонского бука, блестками юмора и комическими рассказами, откровенно взятыми из прежних своих произведений или у предшественников, например, из баек Сата Лавингуда.

Сам автор любил свою "Жанну" и склонен был считать этот роман самым лучшим и самым значительным своим творением, с чем никак нельзя согласиться. Роман лишен многого, что составляло главную ценность его прозы: глубоко своеобразного юмора, исполненного бунтарского духа пародии и профанации, серьезно-смеховой игры образов и понятий, того удивительного полета исторической фантазии, который дал замечательные плоды в предыдущем его творчестве. Только одно остается неизменным — интерес к сильной личности, способной противостоять любым обстоятельствам, и к моменту исторического перелома, совершенного в результате усилий и деяний этой личности. Книга Твена

как биография безусловно передает значение свершений Девы — в перспективе, на века, но для романа явно недостает динамизма, конфликтности и взаимодействия характеров. Позиция повествователя весьма ограничена однозначностью хвалебного тона и замкнута личностью и судьбой Жанны, так что лишена полноты и широты кругозора. Марк Твен скован документами и удивительно робок в поисках причин поражения и пленения героини. Наиболее драматичные и живописные стороны ее судьбы — предательство короля, заговор придворных против Жанны — мало интересуют автора и рассказчика.

Однако эта книга и ее героиня безусловно имеют важное значение в позднем творчестве Твена. Жанна — это идеал и образец, с высоты которого ведется оглушительная твеновская критика всей христианской цивилизации в 90–900-е годы, точка отсчета для его сатиры. Эта хрупкая и стройная девушка с мечом воина и венцом мученицы — своего рода эталон человека, с которым Твен подспудно сравнивал всех прежних и современных "героев", впечатляющий символ безмерных возможностей человека: если она смогла, значит, и другие способны.

В позднем творчестве Твена несомненно преобладают особые формы повести-притчи и романа-параболы, в известном смысле кентавры художественной мысли, специфика которых заключается в сочетании прямо противоположных типов восприятия и отображения действительности, где *подробное и предметное описание* событий и действующих лиц содержит вдобавок отчетливо обозначенный и развернутый второй — *иносказательный, символический план*. Двойственность этих жанров выражает одну из существенных особенностей национального мышления: стремление напрямую соединить противоположные возможности описания и познания мира.

Элементы условности и иносказания, заостренная сюжетика притчи и символика образов — все это присутствует в исторических романах-фантазиях, в фантастических рассказах и повестях Твена, пародирующих библейские сюжеты; в том же ряду находятся повесть "Простофиля Уилсон" и рассказ "Человек, который совратил Гедлиберг" (1899), серия новелл на тему денег, а также отдельные главы "Автобиографии" и несколько миниатюр позднего Твена.

Повесть-притча "Простофиля Уилсон" (*The Tragedy of Pudd'nhead Wilson,* 1894) замечательно воплощает антиномичность художественного мышления Марка Твена, его любовь к сочетанию взаимоисключающих сюжетов и жанров. В ней соединились несколько важных для него тем и образов: близнецы и двойники, самозванцы и конфликт сильной личности со средой. К теме сиамских близнецов он впервые обратился в комическом очерке

еще в 1869 г. и впоследствии не раз к ней возвращался. В 1892 г., находясь во Флоренции, он начинает повесть "Эти удивительные близнецы", где пытается использовать комические возможности "потрясающего двухголового человеческого существа с четырьмя руками, одним телом и двумя ногами", в котором уживаются две личности — один курит, другой терпеть не может курения, один пьет виски, другой в этот момент принимает таблетку от головной боли, — чьи взгляды разнятся по всякому вопросу. Здесь, в сущности, разыгрывается та же драма раздвоения личности, что и в его "Недавнем разгуле преступлений в штате Коннектикут", однако в виде "оглушительного фарса" (howling farce)[24], как выразился сам Твен. Бурлескная история о сросшихся близнецах не была завершена, но в измененном виде вошла в состав повести "Простофиля Уилсон". Десять глав ее были напечатаны как дополнение к повести в книжном издании 1894 г. Эта книга имела название "Трагедия Простофили Уилсона и Комедия этих удивительных близнецов". Причем слово "комедия" можно одновременно считать и частью общего названия, обнажающего двойственную жанровую природу произведения, и определением, которое касается лишь неоконченной повести о близнецах. В повести "Простофиля Уилсон" также появляются близнецы — итальянцы с теми же именами — Луиджи и Анджело Капелло, но вовсе не сиамские, а обычные двойняшки: "Один был посветлее, другой потемнее, но в остальном они были похожи друг на друга, как две капли воды" (8; VII, с. 359). К тому же они самозванцы и выдают себя за потомков старинного флорентийского рода и наследников графского титула. Однако они здесь второстепенные герои.

Главными стали три персонажа: Простофиля Уилсон, "Том" Дрискол и его мать, негритянка Роксана. Их тема трагична. Две формулы самого Твена прекрасно определяют направление его работы над "Простофилей Уилсоном": "я выдалбливал комедию и оставлял трагедию" ("dug out the comedy and left the tragedy", 24; p. 456), и "вся повесть была урезана до залпа" ("the story is stripped to flight")[25]. "Оглушительный фарс" превратился в трагедию, а реалистическая повесть приобрела очертания морально-философской притчи. В процессе создания этой повести чисто комическая тема сиамских близнецов сильно изменилась и была отодвинута на второй план гораздо более серьезной и фундаментальной проблемой личности: что такое человек — самостоятельное и свободное существо, способное создать собственный мир и отстоять свою целостность, или же продукт обстоятельств, машина, которой управляют внешние силы — наследственность и среда?

В повести ясно сказывается стремление к достоверности и историзму. Каждый эпизод ее точно датирован. Начинается она 1

февраля 1830 г., когда в доме Перси Дрискола родились два мальчика: один — у его супруги, а другой — у рабыни, двадцатилетней девушки по имени Роксана. "В том же месяце Пристань Доусона обогатилась еще одним жителем. Это был некто Дэвид Уилсон, молодой человек шотландского происхождения" (8; VII, с. 328). А заканчивается повесть в июне 1853 г., когда этот самый Уилсон, который сразу же заработал у горожан репутацию недотепы, по отпечаткам пальцев нашел убийцу. Точны многие исторические, житейские и психологические сведения о жизни южного захолустья, которые касаются и белых, и черных. Однако в этом произведении реалистический роман сокращен до символической повести-притчи, бытовые и психологические подробности сгущены до эмблемы, а сюжет выглядит как алгебраическое уравнение или логическая задача, где даны самые различные решения проблемы взаимодействия личности и среды: тезис, антитезис, синтез и антиномия, или парадокс.

На первое место в повести выдвинулись две взаимосвязанных сюжетных линии. Первая — рассказанная очень просто, лишь в узловых точках судьба Дэвида Уилсона, выходца из штата Нью-Йорк, который после окончания университета на Востоке страны двадцати пяти лет от роду попал в маленький городишко и долгих двадцать три года жил там, не имея юридической практики. Он получил признание горожан и предложение баллотироваться на пост мэра лишь после того, как раскрыл нашумевшее преступление — убийство уважаемого судьи Дрискола, попутно прояснив тайну подмены двух младенцев, которая и составляет вторую сюжетную линию повести. Это — история рабыни-мулатки Роксаны и ее сына. Она подменила в младенческой колыбели белого сына своего хозяина своим родным сыном, в котором лишь одна тридцать вторая негритянской крови, и тот вырос белым под именем Тома Дрискола, а настоящий Том вырос рабом. Место действия повести — южный захолустный городок на миссурийском берегу реки Миссисипи, почти такой же, как в "Приключениях Тома Сойера" и "Гекльберри Финна".

Эти сюжетные линии иллюстрируют прямо противоположные концепции личности. Образ "простофили" Уилсона воплощает идею сопротивления среде. Этой способностью Твен обычно наделяет лучших своих героев: Тома и Гека, Принца и Нищего, Янки из Коннектикута, дерзнувшего переменить уклад жизни в Англии шестого века, Жанну д'Арк, положившую начало освобождению родной страны, Сатану и героя под необычным именем 44-й. Образованный и умный Дэвид Уилсон буквально с первого же дня после не понятой окружающими остроты получает клеймо и прозвище "простофили" (между прочим, в диалоге горожан по этому поводу употреблены целых четыре синонима слова

"дурак"), которое и остается за ним на долгие годы. "С истинно шотландским терпением и мужеством Уилсон решил добиться того, чтобы город изменил о нем мнение и признал его юристом. Бедняга! Мог ли он предвидеть, какой мучительно долгий срок потребуется для этого?" (8; VII, с. 332). Уилсон ждал своего часа двадцать с лишним лет, он увлекся дактилоскопией и не переставал совершенствоваться в избранной области. И лишь в финале повести его острый ум, его великое упорство и преданность делу оказываются вознагражденными.

Сюжетная линия Роксаны представляет концепцию определяющего влияния среды на формирование человеческого характера. Образы Роксаны и ее сына парадоксально воплощают расовый конфликт. "Если не видеть Рокси, то по речи ее можно было принять за негритянку, но это не соответствовало действительности. Она была негритянкой только на одну шестнадцатую, и обнаружить эту шестнадцатую не представлялось возможным. Рокси была совершенно светлокожая, рослая, пышнотелая, с величавой осанкой и исполненными благородной, царственной грации движениями. У нее были блестящие карие глаза, здоровый яркий румянец во всю щеку и копна мягких шелковистых волос каштанового цвета. <...> Среди своих соплеменников она держалась свободно и независимо, пожалуй, несколько вызывающе; но при белых вела себя тише воды, ниже травы. По существу Рокси ничем не отличалась от белых, но одна шестнадцатая, то есть негритянская часть, перетянула остальные пятнадцать и сделала ее негритянкой. Она была рабыней и в качестве таковой подлежала купле-продаже. Что касалось ее ребенка, то он был белым на тридцать одну тридцать вторых, но именно из-за ничтожной одной тридцать второй части считался, по нелепости закона и местных обычаев, негром, и посему — тоже рабом. У него были голубые глаза и льняные кудри, как и у его белого сверстника; отец белого ребенка различал малышей, хотя очень редко их видел, — правда, только по одежде" (8; VII, с. 334). Между прочим, в рабочих заметках автор собирался сделать отцом сына Рокси судью Дрискола, тогда подмененные младенцы стали бы вдобавок и братьями. Однако и в повести отец ребенка Роксаны — по местным меркам аристократ.

Судьба черного народа Америки, его нрав и привычки, его вера и мораль изображены в повести Марка Твена исторично и достоверно. В частности, автор объясняет их вольное и пренебрежительное отношение к собственности хозяина тем обстоятельством, что они рабы. Автор не случайно подчеркивает и повторяет, что лишь на одну шестнадцатую Роксана была негритянкой. Этот факт красноречиво свидетельствует, что ее мать, бабка, прабабка и прапрабабка — четыре поколения женщин! — были рабынями и

любовницами белых и следовательно подвергались троекратному угнетению — расовому, сексуальному и социальному. Недаром некоторые исследователи считали Роксану "единственной вполне реальной женщиной в книгах" Твена[26]. Ее образ и вся ее история выдержаны в реалистическом ключе. Она живет между двумя расами, принадлежа и той, и другой; она разрывается между двумя мирами — хозяев и рабов, в равной мере чувствуя свою чуждость обоим, отсюда двойственный и разорванный характер героини. В ней одновременно присутствуют сила и слабость. Она пытается бороться с судьбой, она дерзает вершить ее. Угроза быть проданной в низовья реки так ее испугала, что она решилась подменить малышей, так что ее родной сын получил статус свободного белого человека и хозяина жизни. Он стал сыном Перси Дрискола и получил имя Тома, а настоящему Тому досталось имя, точнее, кличка раба — Вале де Шамбр (что по-французски значит "камердинер"), которое быстро превратилось в Чемберса.

Став свободной, Рокси восемь лет проработала на пароходе и накопила кое-какие деньги, однако потеряла их в результате банковского краха. Противоречия ее характера сказываются в ее отношениях с сыном. Когда тот вырос и стал ее новым хозяином, она сообщает ему его настоящее происхождение и приобретает власть над ним. Однако ей в то же время приходится терпеть унижения и оскорбления от собственного сына, которого она избавила от участи раба. Поэтому в ее душе сливаются воедино любовь и ненависть.

Наиболее полно в повести разработан характер ее сына, мнимого Тома Дрискола, показанный в развитии. Изнеженный и физически слабый, безвольный и трусливый, мстительный и злой, он — продукт обстоятельств. Прежде всего, его развратила абсолютная власть над другим человеком, с которым его и обменяла мать, над его рабом, "который в детстве был его верным слугой и защитником" (8; VII, с. 374). Разорение его мнимого отца перед самой смертью сделало Тома бедняком, однако, он еще рассчитывал получить наследство от своего бездетного дяди, который души не чаял в племяннике, оставшемся круглым сиротою, ведь мать его умерла через неделю после его рождения. Все это также способствует появлению дурных качеств в характере Тома. Два года, проведенные в Йейле, где он пристрастился к пьянству и азартным играм, довершают становление злодея. Стремясь избавиться от долгов, он совершает кражи у соседей, переодеваясь при этом в женское платье, и в конце концов убивает собственного дядю, чтобы побыстрее получить наследство. Его путь к преступлению прост и понятен, и все же слишком прям, как это и положено в нравственной притче. Вдобавок становление его характера изображено как бы пунктиром, без подробностей, обозначены лишь

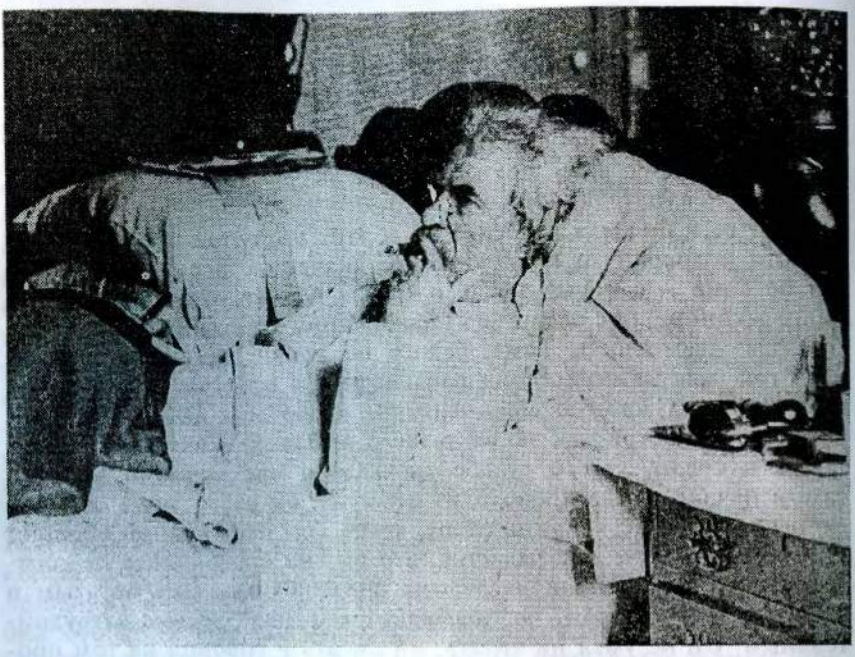
моменты скачков и превращений. Когда Роксана открывает ему горькую тайну его происхождения — что он всего лишь раб Чемберс, — он совершает, наверное, свое самое большое злодеяние: продает родную мать, к тому же еще и свою кормилицу. Дело в том, что Роксана в порыве материнского самопожертвования сама предлагает сыну ради покрытия долгов продать ее в рабство, скрыв от покупателя, что она уже много лет как свободна. Тот же продает ее в низовья Миссисипи, и этот поступок приобретает в повести подчеркнуто символическое значение. Все дальнейшее в судьбе Тома — и новые долги, и кражи, и даже убийство судьи — лишь закономерное следствие нравственного падения.

Образ настоящего Тома, белого по крови, проведшего двадцать три года на положении раба, играет в повести незначительную, чисто служебную роль. Антипод и двойник своего хозяина-раба, он иллюстрирует также тезис о решающем влиянии воспитания и среды. О его судьбе рассказано чрезвычайно мало. В самом начале, когда происходит подмена, он всего лишь семимесячный младенец; в самом конце, когда Том неожиданно обретает утраченный статус, оказывается, что он ему совершенно не соответствует: "Подлинный наследник внезапно оказался богатым и свободным человеком, но положение его было весьма затруднительным. Он не умел ни читать, ни писать и говорил на том простом диалекте, на котором говорят только негры. Его манеры, походка, жесты, смех — все было неотесанно и грубо, все выдавало в нем раба. А деньги и дорогое платье не могли исправить эти недостатки или, тем более, скрыть их: наоборот, делали их еще более явными, а его — еще более жалким" (8; VII, с. 489).

"Белый негр" — замечательная находка Твена, резкий парадокс и оксюморон, в котором сфокусирован весь ужас расового конфликта. Однако этот образ — не продукт фантазии или досужей мысли, а реальное воплощение запутанных отношений черных и белых, с которыми автор повести, выходец с Юга, был знаком не понаслышке. В литературе XX в. появится множество подобных героев, где эта реальность поворачивается разными гранями: Джо Кристмас в романе У.Фолкнера "Свет в августе" (1932), "Кингсблад, потомок королей" С.Льюиса (1947), условный герой нашумевшего эссе Н.Мейлера с таким названием (1957).

Линия итальянских близнецов, оставшаяся от первоначального фарсового замысла, самая натянутая и неестественная в повести, также работает на основную тему, показывая, насколько резко могут отличаться характеры братьев-близнецов, имеющих совершенно одинаковую наследственность и сходное воспитание.

Повесть Твена заканчивается парадоксальным и знаковым финалом. Справедливость восторжествовала. "Долгая борьба Уилсона с неудачами и предубеждением кончилась, он стал знаменит"



Марк Твен за работой. Фотография.

(8; VII, с. 488). "Сердце Рокси было разбито", ее единственным утешением стала религия. Мнимый Том был изобличен в убийстве, "признался во всем и был приговорен к пожизненной каторге. Но тут возникло одно осложнение. Имение Перси Дрискола находилось в таком плачевном состоянии после его смерти, что в свое время кредиторы получили только шестьдесят процентов долгов" (8; VII, с. 489). После суда они предъявили свои претензии на него как на собственность. "Все поддержали мысль, что, будь "Том" белым и свободным, его бесспорно следовало бы наказать, поскольку это не принесло бы никому убытка, но посадить за решетку на всю жизнь раба, представляющего денежную ценность, — это уж совсем другое дело! Как только губернатор уразумел, в чем тут суть, он сразу же помиловал Тома, и кредиторы продали его в низовья реки" (8; VII, с. 490).

Твен назвал свою повесть трагедией. Уилсон — сильная личность и мишень напастей судьбы, верный себе и избранному делу человек одной страсти, максималист и великая душа — вполне достоин звания трагического героя. Однако в трагедии обычно все совершается катастрофически быстро, и герой, как правило, погибает — таковы законы жанра. В духе современной Твену

"новой драмы", воплощавшей трагедию повседневности, время в повести растянуто на годы, конфликт героя с его окружением длится всю жизнь и завершается его победой. Образ Уилсона выглядит символическим, до конца нераскрытым и загадочным. Неясно, как герой сумел почти четверть века выдержать неприятие и непонимание окружающих. Для того, чтобы дать представление о том, что происходило в душе Уилсона, Твен прибегает здесь к совершенно оригинальному и весьма эффектному приему: в качестве эпиграфа к каждой главе он включает в текст повести афоризмы своего героя. В них ярко выразилось стремление самого Твена к переоценке ценностей цивилизации, которое породило его самые острые произведения 900-х годов. Так что в образе Уилсона несомненно присутствует и нечто от автора, его мысль и его мечта о человеке, способном противостоять мнению толпы на протяжении целой жизни и в конце концов доказать свою правоту.

В поздние годы Твен создает "Дневник Адама" (1893) и "Дневник Евы" (1905), а также не опубликованные при жизни писателя "Документы из архива семейства Адама" (написанные в 1905–1908 годах). Обратившись к библейскому мифу о первых людях на Земле, он будто бы возвращается к приемам ранней юмористики, высмеивая многие обыденные представления и человеческие качества. Его Адам недалеко ушел от шута "Марка Твена", что особенно заметно в первом рассказе. Вместе с тем, "Дневники" Адама и Евы — это скорее психологические портреты, где описано развитие двух характеров, представляющих мужское и женское начала: немногословный, любознательный и практичный, но недалекий Адам и добросердечная, заботливая, чуткая к красоте и утонченности Ева. Лирически проникновенно Твен рассказывает вечную историю любви: первые встречи и недоразумения, неодолимый интерес друг к другу и возникновение глубокой привязанности и взаимопонимания. Художественный эффект во многом порожден ситуацией после сотворения мира, когда все впервые: имена вещей и законы природы, открытие огня и незамысловатые остроты, чувства и нравственные понятия. Герои Твена из наивных детей становятся взрослыми, сохраняя детскость и непосредственность восприятия, свежесть эмоций. Избитый сюжет неожиданно сверкает новыми красками, смех постепенно уступает место воспеванию радости бытия. Твеновское определение "Приключений Тома Сойера" как "гимна в прозе" подходит и к рассказам об Адаме и особенно Еве, — это своего рода гимны любви и семейному счастью, которые явно подсказаны любовью Твена к жене.

В последние годы жизни писатель сочиняет все новые и новые куски "Архива семейства Адама", но их настроение и тон сильно меняются. Если отрывки из "Автобиографии Евы" выдержаны в

прежнем жизнеутверждающем ключе, то "Мир в году 920 после сотворения", и «Два фрагмента из запрещенной книги, озаглавленной "Взгляд на историю, или Общий очерк истории"» явно тяготеют к сатире и обличительной публицистике, где библейская история служит параболой современности. Они примыкают к памфлетам и "Письмам с Земли".

Целый цикл серьезно-смеховых новелл-притч позднего Твена посвящен теме денег: "Банковский билет в 1 миллион фунтов стерлингов" (1892), "Роман эскимосской девушки" (1893), "Жив он или умер?" (1893), "Человек, который совратил Гедлиберг" (1899) и "Наследство в тридцать тысяч долларов" (1904). Золотые миражи манили многих героев Твена — от его первых романов "Позолоченный век" и "Приключения Тома Сойера". Судьба самого писателя, породнившегося с миллионером и баснословно разбогатевшего, а потом пришедшего к банкротству, художественно преображена в его рассказах. Твен показывает, как деньги уродуют психику человека и растлевают общественные отношения. Лейтмотивом "денежных" рассказов становится относительность и тщета всякого богатства: у героя по имени Адам есть банкнота с шестью нулями, но нет ни гроша; эскимосы великим богатством считают не драгоценные меха в своем доме, а "22 рыболовных крючка... из настоящего железа" (8; X, с. 558); чтобы гению разбогатеть, ему необходимо умереть, хотя бы понарошку; в мешке, совратившем девятнадцать лучших семейств Гедлиберга, вовсе не золотые монеты, а позолоченные свинцовые бляшки; наследство в тридцать тысяч долларов существует только в воспаленном воображении четы Фостеров. Твен прекрасно знает, что деньги — "великий искуситель", но ему также известна и другая истина, которой он когда-то делился с миллиардером Вандербильтом: "человек богат не тогда, когда у него большие деньги, а когда ему этих денег достаточно" (8; X, с. 642).

Один американский литературовед, автор статьи о двух "денежных" рассказах, сформулировал концепцию Твена следующим образом: если человек нравственно слаб и ценит деньги больше своей души, искушение богатством приводит к нравственному падению, как в "Наследстве в тридцать тысяч долларов", но тяготение к "легким деньгам" вознаграждается, если собственные моральные принципы важнее для человека, чем деньги, как в "Банковском билете"; душу человека убивают не сами деньги, а безнравственные способы их достижения[27]. Сравнивая эти два произведения, можно заметить также не только обратную взаимосвязь их сюжетов, но и серьезные изменения в манере повествования. "Банковский билет в 1 миллион фунтов стерлингов" строится по законам ярна с рассказом от первого лица и превращается в сказку со счастливым концом — герои испытание выдержали

и вознаграждены. Новелла "Наследство в тридцать тысяч долларов", хотя и завершается сказочной формулой: "...и умерли в один день", но мрачна по настрою, а ее действие складывается несчастливо для персонажей; повествование в ней идет в третьем лице, полно психологического напряжения и время от времени разряжается ироническими выпадами или комическими несообразностями. Точность деталей сочетается с аллегоризмом, все конкретное обобщается, жизнь супругов, их взаимоотношения, их мечты и разочарования становятся символом краха американской мечты.

Сходным образом построен рассказ-притча "Человек, который совратил Гедлиберг" ("The Man That Corrupted Hadleyburg", 1899), по теме сопоставимый с произведениями Бальзака: его герои, совращенные призраком богатства, напоминают Гобсека, оставившего после себя сгнившие продукты, испорченные товары и огромное наследство, никому не принесшее счастья, или папашу Гранде, на смертном одре тянущегося к позолоченному распятию. Нравственное падение вымышленного Гедлиберга — обобщающий образ социального зла, которое настойчиво обличал Твен в своей публицистике. Гедлиберг предстает как модель Соединенных Штатов; это подчеркнуто неоднократно: бахвальство жителей города, их пуританские рассуждения о судьбе человека, расовая проблема и демократические обряды, денежные и политические махинации делают облик страны вполне узнаваемым. Из психологической новеллы с ее правдивостью деталей и тонкостью мотивировок, улавливающих ход душевной жизни героев и механизм обмана и самообмана, вырастает притча. Социальный конфликт раскрыт здесь в форме иносказания, "в обобщенном алгебраическом виде", как выразился один из известных исследователей Твена Г.Н.Смит[28]. Прототипом Гедлиберга мог бы послужить любой американский городок, например, Ганнибал, однако в нем недостает радостной, поэтической стороны жизни, в нем нет ни великой реки, ни детей, ни счастья. В новелле совершенно исчезает "местный колорит" и индивидуальность характеров. В духе волшебной сказки выдержан образ совратителя Гедлиберга, таинственного незнакомца, как и прочие персонажи. Под стать условному сюжету и однозначным героям складывается ход повествования, у которого почти сказочное обрамление — рассказ начинается традиционным зачином: "Это было много лет назад", а заканчивается смертью четы Ричардсов в один день, точнее, в одну ночь. По законам притчи смысл произведения проговорен чуть не с самого начала. Это делает миссис Ричардс, вспоминая библейское речение: "отпускать хлеб по водам", а потом произнося пламенный монолог об "искусственной честности" Гедлиберга, "неверной, как вода", называя его "мерзким, черствым, скаредным

городом", предсказывая "день, когда честность нашего города не устоит перед великим соблазном, и тогда его слава рассыплется, как карточный домик" (8; XI, с. 31, 40), вовсе не зная того, что именно ей с мужем и предстоит оказаться в центре разоблачительного скандала. Во вкусе притчи выдержана и символика рассказа: денежный мешок как эмблема соблазна, девятнадцать лучших семейств, названные здесь "символами неподкупности" и в конечном счете ставшие символами падения Гедлиберга. Эмблематика вывернута наизнанку: то, что выглядит торжеством, оборачивается позором, честность оказывается мнимой, а ловкость приводит к политическому успеху.

"Человек, который совратил Гедлиберг", как и другие рассказы о деньгах, построен по законам комической игры-испытания, нравственного эксперимента: с пари начинается "Банковский билет в 1 миллион фунтов стерлингов", злым розыгрышем оборачивается "Наследство в тридцать тысяч долларов". В провокации незнакомца в Гедлиберге есть свой ритуал и правила, важнейшее из которых — свобода выбора. Совратитель оставляет своим "подопытным" возможность выбирать добрую славу или мешок с золотом, что особо подчеркнуто в его втором письме. В игровом духе — поддельные свинцовые бляхи и вполне реальный приз за честность, оказавшуюся ложной. В смеховую игру вовлечен и ее инициатор — незнакомец, который "смахивал на сыщика-любителя, переодетого этаким английским графом из романа" (8; XI, с. 73), ведь и он оказался обманутым. В игру включены и читатели, поверившие было, что Гедлиберг способен исправиться. А затеял эту игру вовсе не дьявол, а великий шутник и разоблачитель мнимых репутаций и лживых принципов по имени Марк Твен. Он иронически вывернул наизнанку многие ценности этого общества: деньги, престиж, положение, бизнес и политику, пародийно представил пропагандистскую демагогию и даже любовь. Так, миссис Ричардс говорит: "Поцелуй меня, милый... мы давно забыли, что такое поцелуй, а как они нам необходимы... я про деньги, конечно..." (8; XI, с. 45).

Смех — главный герой рассказа, он возникает уже в ироническом восхвалении Гедлиберга и звучит постоянно, меняя свою тональность и силу. Ключевой становится третья часть, построенная по законам драмы, где развенчивается "непоколебимая" нравственная репутация города и его столпов и громко звучит всенародный смех. Иронически воспринимается уже вступительная речь священника — читатель знает истинную цену "репутации", "долгу", "неподкупности" и "красноречивому признанию заслуг" Гедлиберга, ирония ощутима в лживых словах адвоката, который, выкручиваясь, оговаривает своего земляка. И уж совершенно саркастичен финал, где торжествует самый богатый,

самый беззастенчивый и самый наглый из девятнадцати столпов — делец и политикан Гаркнес, сумевший даже из позора извлечь политические дивиденды. Атмосфера смехового скандала срывает маски, выясняет, кто есть кто и что есть что. Судьями Гедлиберга, как это было и прежде у Твена, выступают отверженные: священник без прихода и бездельник без доходов, но главным судьей становится смеющийся народ.

Любовь писателя к родной стране, его искреннее желание укреплять созидательное начало американской демократии натолкнулось на грубую историческую реальность страны, прошедшей в последней трети XIX в. путь от войны за освобождение рабов и сохранение союза к военным действиям ради порабощения народов Кубы, Филиппин, Никарагуа. В начале XX в. Соединенные Штаты, по мнению Твена, явно двигались вспять от своих завоеваний и идеалов, от "великой республики" — к плутократии и диктатуре. Это порождало трагически-парадоксальный и скептический тон позднего творчества Твена. Безграничной горечью проникнуты его произведения конца 90-х — начала 900-х годов, когда ему пришлось расставаться с иллюзиями юности. Твен одним из первых заметил сращение монополистического бизнеса и военщины, продажной политики и религии, одним из первых в своей публицистике проклял чудовище империализма. Защищая демократические и революционные традиции своего народа, писатель пришел к отрицанию самих принципов европейской и американской цивилизации. Великий юморист стал политическим обличителем.

Бернард Шоу как-то заметил: "Творчество Джона Рескина начиналось с "Современных художников", Карлейля — с очерков о немецкой культуре, но в конце концов оба они были вынуждены стать публицистами революционного толка. Если люди, куда ни посмотришь, гниют заживо и мрут с голоду и ни у кого недостает ни ума, ни сердца забить по этому поводу тревогу, то это должны сделать большие писатели"[29]. Эти слова приложимы и к Твену, в кризисный период на рубеже XIX-XX веков сделавшему свое перо оружием идейной борьбы, но с оговоркой: как известно, он начинал не только с оглушительно смешных рассказов, но и с обличительных статей. Однако объекты твеновской сатиры 900-х годов неизмеримо значительнее, чем прежде. От конкретных фактов и событий Твен стремится к обобщениям глобального и эпохального размаха, от критических статей — к памфлету, отрицающему фундаментальные основы старого общества.

Финансовый крах принадлежавшей ему издательской фирмы заставил писателя ощутить непрочность благосостояния человека, а также кризисный характер социального развития, тогда как вынужденное кругосветное путешествие с лекциями и выступления-

ми ради заработка столкнули его лицом к лицу с чудовищными проявлениями колониализма и империалистической агрессии. В его душевном состоянии сказались также печальные события личной жизни: во время его турне вокруг земного шара в августе 1896 г. умирает любимая дочь, Сьюзи, у другой дочери обнаруживаются эпилептические припадки, во время которых сознание ее помрачается настолько, что она не раз покушалась на жизнь выхянчившей ее цветной служанки Кэти Лири, здоровье его жены сильно ухудшается, и она после нескольких лет лечения в Европе умирает в июне 1904 г.

В последние полтора десятилетия жизни творческий импульс писателя отнюдь не иссякает, однако раздумья о человеке и мире становятся особенно горькими. Поначалу это отражается в записных книжках, в афоризмах "Календаря Простофили Уилсона", в книге путешествий "По экватору", а впоследствии и весьма резко — в статьях и памфлетах 900-х годов; итог им подводят три последние книги Марка Твена — "Таинственный незнакомец (Хроника молодого Сатаны)", "Автобиография" и "Письма с Земли", настолько не совпадающие с тем, чего ожидали от него читатели, что их Твен и не предназначал для печати.

Книга Твена "По экватору" (*Following the Equator: A Journey Around the World,* 1897) отличается свободной композицией, а путевой дневник кругосветного плавания служит лишь неким ориентиром для размышлений о судьбах человечества и совершенно не ограничивает вольный поток впечатлений и ассоциаций. Описания мест и портреты встреченных им людей вольно перемежают выдержки из путеводителей, статистических и исторических исследований, личные воспоминания о генерале Гранте, о собственном двухнедельном участии в Гражданской войне, о родном отце и нравах рабовладельческого общества, устные истории и рассуждения Твена о политике, о взаимоотношениях людей разных рас, культур и религий. "По экватору" — книга по преимуществу серьезная, о чем свидетельствует и подчеркнутое употребление с самого начала (во второй главе) своего настоящего имени, а не псевдонима. Обычного для него шутовства здесь очень немного, да и, как правило, в этой книге юмор — лишь приправа и украшение, если вспомнить выражение самого писателя из его "Автобиографии". Впрочем, все повествование изрядно пропитано иронией, которая, как обычно у Твена, направлена прежде всего на самого себя и на свой народ. Есть здесь, конечно, и веселые рассказы, и комические сценки, и шутки, но все же основной тон предельно серьезен. С самого начала ключевыми становятся идеи изменчивости, относительности и противоречивости бытия, а ведущий мотив книги — столкновение дикости и цивилизации, будь то отношения белых и канаков, маори, индусов или черных

африканцев. Как саркастически заключает обзор высказываний белых о канаках Твен: "Что ж, как видите, Великий Прогресс пришел, а с ним и цивилизация — уотерберийские часы, зонт, третьесортная ругань... и заодно и смертность сто восемьдесят на тысячу, и столь же мило протекает все прочее" (8; IX, с. 63). Почти то же противопоставление проявляется в твеновском сравнении "лживых и безобразных одежд" белых — этих "символов и знаков лицемерия", "выражения внутреннего притворства и упадка морали" и прекрасной наготы коричневого мальчишки на улицах Коломбо — воплощение естества. В строго документированном рассказе о страшной индийской секте душителей-тугов вдруг появляется характерный для памфлета пассаж: "Мы — белые — всего лишь видоизменные туги; туги, сдерживаемые не очень-то крепкими путами цивилизации" (8; IX, с 262—263, 343), и так далее...

Марк Твен с искренним уважением и восхищением рассказывает о порабощенных народах, особенно об индийцах — это "самый интересный народ в мире" и самый загадочный, хотя, конечно же, не устает повторять о своей принадлежности и привязанности к европейской, а более всего — к английской культуре. Важнейший и истинно нравственный закон в глазах Твена — это уважение к другим людям, к нравам и ценностям других народов и верований. С позиций этого закона он выступает против расизма, колониализма и империализма, против захватов чужих земель, каким бы одеянием из фраз или имен они ни прикрывались. Говоря о войне англичан с бурами, Твен подчеркивает, что и те, и другие — поработители черных африканцев. Совершенно саркастически звучат его высказывания о Родезии ("Родезия — удачное название этой страны разбоя и грабежа. Выразительное, как настоящее клеймо") и самом Родсе ("Откровенно признаюсь, я восхищаюсь им; и когда пробьет его час, я непременно куплю на память о нем кусок веревки, на которой его повесят"; 8; IX, с. 358, 550, 564).

Одна из коренных тем публицистики и сатиры Твена — критика двусмысленности понятий, ценностей и символов буржуазной цивилизации. Осознание вопиющей противоречивости окружающего общества появилось уже в начале его творческой деятельности и нарастало с годами. Демократия оборачивалась властью денег, государственный аппарат — прибежищем мошенников и глупцов, торжественно провозглашенные свободы оказывались мнимыми, религиозное ханжество скрывало алчность и неприязнь к людям другой веры, расы и культуры, мораль держалась лишь на внешнем соблюдении приличий. Как и всякий истинный художник, Твен обладал даром видеть не только явное, но и скрытое от людских глаз, слышать не только "гласные", но и

"тайные" моления своих героев. В его речах и печатных выступлениях, в памфлетах и воспоминаниях, в философских диалогах и фантастических притчах усиливаются размышления об истине и лжи, о двойственной природе человека.

Творения позднего Твена одновременно злободневны и философичны, он стремится понять взаимосвязь далеко отстоящих друг от друга событий, людей и эпох, поднимая кардинальные проблемы человеческого бытия. В интерпретации философского смысла его поздних произведений заключаются трудности двоякого рода. Общепринятое мнение гласит, что Твен, хоть и получил на склоне лет диплом почетного доктора философии Оксфордского университета, был самоучкой, мало читал, систематического образования, как и собственных концепций, не имел. Надо сказать, что в определенном смысле виновником подобного заблуждения можно считать самого писателя, составной частью шутовской маски которого была "необразованность", — во многих своих интервью, статьях и письмах он не раз заявлял буквально следующее: "Я ничего ни о чем не знаю и никогда не знал"[30]; "я ничего не знаю о книгах" (25; p. 543). Однако исследования убеждают в обратном: библиотека освоенных Твеном книг огромна, его знакомство с художественной, исторической, научной и философской литературой было весьма широким и компенсировало отсутствие университетского образования[31]. Конечно, философом в строгом значении слова он никогда не был. Его философствования — особого рода, в них серьезное неотрывно от смешного, различные, порой противоречивые идеи сталкиваются, сплетаются друг с другом, с фактами жизни, комически выворачиваются наизнанку и меняются местами. Нельзя однозначно воспринимать рассуждения о природе человека даже в философском диалоге "Что такое человек?" (*What Is Man?*, 1906), не говоря уже о памфлетах, например, "В защиту генерала Фанстона", или в "Таинственном незнакомце" и "Письмах с Земли". Это философствование комическое, шутовское, цель которого в высшей степени серьезна — проверка важнейших идей европейской мысли с помощью свободного сочетания разнородного материала из мифологии, истории и современности.

Марк Твен, как уже говорилось, сталкивает две противоположные концепции человека. Одна — романтическая — противопоставляет человеку толпы личность сильную, активную, бросающую вызов обстоятельствам. Другая — позитивистская, с точки зрения которой всякий человек есть продукт наследственности и воспитания. Твен разделял научные представления своего века о формировании человека. Проблема подчинения людей влиянию среды, господствующим идеям и привычкам всегда волновала Твена. Он нередко замечал, как его друзья и знакомые поддержи-

вали нечистоплотных кандидатов на политические посты, которым просто не подали бы руки, если бы не узкопартийные интересы, как все вокруг разделяли веру в религиозные догмы христианства, не задумываясь, по привычке. Несамостоятельные люди, подвластные предрассудкам и верованиям толпы, были частой мишенью критики Твена. Но с детства он также обращал внимание на тех, кто способен противостоять общепринятому мнению, на тех, кто мог бы выступить против всех и пожертвовать собой ради общего блага, как Жанна-д'Арк.

Его понятия и образы — зачастую лишь маски, так как философская аргументация никогда не выдержана в однозначном тоне, а всегда двойственна, диалогична, постоянно соскальзывает в иронический план, где совершается комическое вывертывание наизнанку ученой логики и лексики. В споре Старца и Юнца в сократическом диалоге "Что такое человек?" утверждение, что человек — лишь машина, управляемая внешними силами, каковы суть наследственность, среда обитания и общения, и потому не способен на творчество или самопожертвование, у него нет свободной воли и настоящего интеллекта, все время подвергается сомнению и окрашено иронией. Так, например, Старец в качестве доказательства неспособности человека к созиданию приводит первого человека Адама и Шекспира — последний будто бы ничего не творил сам, а только копировал людей, созданных Богом. Выглядит это по меньшей мере сомнительно, если учесть неверие Твена. А на вопрос Юнца, почему же Старец не опубликует свою пессимистическую философию, тот неожиданно отвечает, что сделать это ему мешает "внутренний хозяин" — его природный веселый нрав, который, конечно же, противоречит его убеждениям, но сопротивляться ему бесполезно, так как человек есть раб своего нрава[32].

Твен и здесь играет идеями и понятиями, хитрит, ссылаясь на аристотелевскую концепцию искусства как "подражания" ("копирования"). Ироническое несоответствие между сказанным и подразумеваемым помогает уразуметь истинный смысл, выраженный писателем в игровом ключе. От читателя требуется умение читать этот "код", мысленно заполняя опущенные звенья аргументации.

Ирония буквально пронизывает его эссе и памфлеты: "Моя первая ложь..." (1899), "С точки зрения кукурузной лепешки" (1900, опубл. 1923), "О патриотизме" (1900, опубл. 1923), "В защиту генерала Фанстона" (1902), "Монолог царя" (1905), "Монолог короля Леопольда" (1905), а также его крупные вещи. Твен признает, что поведение человека определяется прежде всего материальным интересом, однако призывает отличать простое подчинение внешним обстоятельствам и намеренную ложь, с помощью которой вводят в заблуждение целые народы: "Швырять

кирпичи и проповеди надо в другое — колоссальную молчаливую Национальную Ложь, являющуюся опорой и пособником всех тираний, всех обманов, всяческого неравенства и несправедливости, разъедающих человечество" (8; XI, с. 454). Он все время проводит прямое или скрытое противопоставление двух типов человека — одиночек, думающих и дерзающих действовать, ответственных за все, что творится в жизни, и морально трусливого большинства, податливого на любое воздействие извне. Твеновская концепция личности реализована не только в рассуждениях, но и в образе автора, в его слове, в активной и негодующей позиции.

Твен и в публицистике выступает художником, главным средством которого становится иронический парадокс. Любое понятие: цивилизация, природа, патриотизм — имеет у него двоякое серьезно-смеховое освещение. В памфлетах позднего Твена зачастую серьезные мысли доверены маскам-антигероям. Так, русский царь теряет уважение к человечеству, которое слишком долго терпит тиранов, таких, как он, а король Леопольд вопрошает: "Если бы люди были *людьми*, разве допустили бы они, чтобы существовал русский царь? Или я? А мы существуем, мы в безопасности и с божьей помощью будем и далее продолжать свои дела. И род человеческий будет столь же покорно принимать наше существование" (8; XI, с. 570). Очевидно, что это не только критика трусливого человечества, но и призыв к сопротивлению тиранам.

Наиболее развернутое рассуждение о природе человека содержится в саркастической "Защите генерала Фанстона" ("A Defense of General Funston"). Ход мысли и построение образа обычны для Твена. Сначала приводится простая и убедительная метафора: нравственный характер человека формируется вокруг "костяка" врожденных склонностей, что позволяет вывести целый ряд соответствующих образов, материализующих духовные понятия, претворяющих их в "плоть", "подпорки" и "корсет". Характерно и противопоставление двух героев: генералов Вашингтона и Фанстона, связанных как будто случайно, поскольку памфлет был начат 22 февраля, в день рождения первого президента США.

Ироническая защита Фанстона строится так: в начале господствует вроде бы серьезная аргументация, соединяющая пуританскую логику предопределения с натуралистическим детерминизмом. Но вот парадокс: получается, что подражание высоким образцам — всего лишь "подпорка" и "костыли", неспособные исправить дурную натуру человека, сам же он не властен над собой. Мнимое оправдание Фанстона оборачивается недвусмысленным его осуждением. Ироническая игра философских образов достигает кульминации в рассуждении о совести: "...неправильно ставить генералу в вину, что его совесть испарилась сквозь поры его тела,

когда он был еще маленьким, — удержать ее он не мог, да все равно совесть у него не выросла бы!" затем следует еще более уничтожающая метафора: Фанстон — "марионетка" собственной натуры. Таким образом, согласно ходу рассуждений, идеи детерминизма вроде бы оправдывают таких, как Фанстон, людей без совести и чести. Но тут-то и наступает время для вывода — спрашивать с них бесполезно, они не поймут, и нужно обращаться к себе: "Он существует, и мы за него в ответе" (8; XI, с. 527–529). Неожиданно ирония привела к совершенно достойному решению, причем на уровне действия, а не назидания. Великий писатель выходит за рамки образной игры и становится вполне серьезным, памфлет приобретает значение общественного деяния, как и знаменитое выступление "Я обвиняю" (1898) Эмиля Золя.

Герои, точнее — антигерои памфлетов Твена не имеют развернутых характеров. Их образы плакатно отрицательны: вероломство, глумление над слабыми, подавление свободы других и подчинение низменным началам собственной натуры — в образе генерала Фанстона; грандиозное лицемерие и бесчеловечная жестокость — в фигуре бельгийского короля; ничтожество и самолюбование тирана — в карикатуре на русского царя. Пустота и убожество двух монархов в "Монологах" особенно подчеркнуты предоставленной им возможностью говорить от первого лица. В этих сатирических масках использованы два характерных типа американского юмора — хвастуна и доморощенного философа. В твеновских памфлетах фигура бахвала из безобидной сферы быта перенесена в область государственной и мировой политики и оттого становится не только смешной, но и страшной. Вместо невинных фантазий плотогона, называвшего себя "сыном греха" и утверждавшего: "Избиение небольших деревень для меня минутное развлечение; истребление народов — дело моей жизни", идут признания монархов в действительных злодеяниях против целых народов в Африке или России. И факты, правдивые факты... Смех Твена делается гневным, уничтожающим. В "Монологе царя" ("The Czar's Soliloquy") присутствуют как бы два монарха: один настоящий, в зеркале, гол, как в знаменитой сказке, "ничего царственного, величественного, внушительного", "пугало", "морковка" (8; XI, с. 543); другой — маска самого автора — рассматривая и обсуждая первого, размышляет о природе человека и власти, об истинном и мнимом патриотизме, о подчинении и бунте.

Марк Твен глубоко прочувствовал главное в жанре памфлета — действенное стремление отстаивать правду и справедливость, которое проявляется в триединстве функций памфлета: *обличить, разоблачить* и *уничтожить социальное зло,* будь то правитель, политический институт, отдельный класс, религия, партия

или общественный строй в целом. *Об-личить,* то есть назвать имя и очертить облик зла. Памфлет отличается от пасквиля так же, как правда от лжи, поэтому Твен оперирует конкретными цифрами и деталями, ссылается на документальные свидетельства. В традиции памфлета — инвектива, критика определенной личности, и Твен поименно назвал "героев" буржуазной Америки и мирового империализма — от Вандербильта и Туида до Сесила Родса и миссионера Амента, Теодора Рузвельта и генерала Фанстона, русского царя Николая II и бельгийского короля Леопольда. Однако памфлет снимает односторонность личного обличения, вбирая в себя традицию принципиальной, философски-обобщенной критики. В лучших своих памфлетах Твен никогда не делает самоцелью критику конкретного человека, его интересует общественное лицо его "героя": охотничьи подвиги Рузвельта или юмор Фанстона представляют пустозвонство, вероломство и лживость американской политики начала XX в., привычка русского царя лицезреть себя голым призвана обнажить бесчеловечную суть монархии, да и любой власти, замкнутой на самой себе, безразличной к людям, к народу, которым правит. Другая функция памфлета — *раз-облачить* и *раз-венчать* зло, сорвать с него все и всяческие одежды, короны и маски, сбросить предохранительные щиты, которыми прикрывается власть, будь то философские теории, политическая пропаганда или религиозные догматы. Памфлет рождается в диалоге, насквозь пронизан спором. Твеновские памфлеты полемичны, он предоставляет слово своим оппонентам, цитируя их, опровергает и пародирует своих врагов, прямо обращается к читателям. И, наконец, кардинально важная функция памфлета — *низ-вергнуть,* словесно и морально *у-ничтожить* зло, подорвать веру в него. Памфлет — орудие в борьбе идей и по сути орудие тяжелое, он тем и отличается от простой обличительной статьи или фельетона, что нацелен на разрешение ключевых проблем общественной жизни. Революционный характер этого жанра и его распространение в переломные моменты истории несомненны.

В "Монологах" триединство функций памфлета осуществляется в форме высказывания самих героев, которые, защищая себя, приводят читателя к отрицанию самих основ самодержавия. Обличающие факты и цифры даны в виде цитат из подлинных документов и газет, которые будто бы читают твеновские монархи. Автор вроде отступает на второй план, однако эти герои — всего лишь маски автора, что создает напряжение и конфликтность текста. Утверждение истины и разоблачение великой общественной лжи приводит Твена к революционным выводам. "Первым евангелием при всякой монархии должно быть восстание, вторым... третьим, всяким и единственным евангелием при любой монархии должно быть Восстание против Церкви и Государст-

ва"[33], — такие слова он заносит в свою записную книжку. Настойчивые упоминания Вашингтона во многих его памфлетах преследуют вовсе не ура-патриотические цели, а служат напоминанием об Американской революции; призывы к "Человеку, Пребывающему во Тьме" подняться на борьбу или отмыть замаранные порабощением беззащитных народов руки американцев в памфлете "В защиту генерала Фанстона" несут в себе ту же мысль. Революционной прокламацией явно предстает и "Монолог царя", где прямо сказано: "Насилие, и только насилие приносит ценные политические результаты" (8; XI, с. 546–547), недаром он тотчас же был переведен русскими революционерами и напечатан в сборнике "Самодержец Всероссийский" (1906), изданном за пределами России. Из рассуждений короля Леопольда становится ясно, что Твен именно революционера считает настоящим человеком и патриотом.

Публицистика Твена отмечена большим разнообразием художественных форм и приемов. Важный принцип твеновского памфлета, выступающего в самых разных одеждах — травестия: от краткого "Приветствия XIX века XX-му" (1900), где нарисована символическая фигура христианской цивилизации, "величественной матроны, потерявшей честь,.. с душой, исполненной подлости, с карманами, набитыми добычей, с ханжескими речами на устах" (15; p. 344), до пространного геополитического обозрения "Человеку, Пребывающему во Тьме" (1901). Часто он использует форму речи квази-философской или мнимо-патриотической: "Моя первая ложь", "Китай и Филиппины" (1900), "О патриотизме" или "О постоянстве" (1901). Твен обращается к аллегории в "Грандиозной международной процессии" (1901), к притче в "Военной молитве" (1906), философскому диалогу в памфлетах "Дервиш и дерзкий незнакомец" (1902) и "Урок азбуки" (1906?), наконец, к "Монологу наедине с самим собой" (Soliloquy), еще до Твена использованному в американской сатире Артемусом Уордом ("Монолог мелкого жулика", 1860).

В творчестве Твена царит ироническая игра идей и символов, он постоянно издевается над стереотипами обыденного сознания и политической пропаганды, используя многие тривиальные образы именно потому, что они известны каждому. Банальные эмблемы и ходячие метафоры у него сдвинуты, а то и вывернуты наизнанку. Знаменитое твеновское определение "позолоченного века" — не что иное, как измененный и уточненный трюизм "золотого века". Государственные и христианские символы — флаг и орел, крест или факел прогресса — намозолили глаза читателю. Используя расхожие символы в своих произведениях, Твен демифологизирует их, наполняя новым содержанием, соответствующим реальному смыслу знака в действительности. Он издеватель-

ски предлагает перекрасить американский флаг таким образом, чтобы получился пиратский "Веселый Роджер" с черепом и костями, а по поводу факелов прогресса замечает, что они "годны при случае для поджога деревень". Часто упоминаемый Вашингтон — тоже чистой воды идеологический штамп, используемый как идеальный образ Американской революции и демократии — нужен ему для всяческих сопоставлений, в которых он может быть иронически трансформирован. Часто применяет Твен обычные сатирические приемы овеществления метафоры и перенесения понятий из духовной сферы в материальную и плотскую, из высокого ряда — в низкий. Общение ангела-хранителя со своим подопечным протекает в виде бюрократической переписки; Библия напоминает аптечку, а проповедник в этом случае предстает тупым и невежественным эскулапом; мораль в твеновских произведениях "надевают" и "сбрасывают", меняя, как платье. Образ "даров цивилизации" в памфлете "Человеку, Пребывающему во Тьме" претерпевает целый каскад снижений: это "барышное дело", и как следствие появляется «Трест "Дары цивилизации"», далее это — "товар" и "обертка", "азартная игра" и "неумелое театральное представление" (8; XI, с. 480—482). Полярно противоположные образы и понятия у Твена часто меняются местами, сливаясь друг с другом. Так, русский царь называет Бога своим "небесным коллегой", а себя самого — "опытным профессиональным дьяволом" (8; XI, с. 549), поразительно сближая антагонистов христианской мифологии.

Сатана — это вообще один из излюбленных образов Твена, он принимает разные обличья и ипостаси: то мрачного философа и таинственного незнакомца, всепонимающего и всевидящего, который восхищается Колумбом или первооткрывателями радия ("Сделка с Сатаной", 1904), то воплощения зла, объединяющего русского царя, бельгийского короля и американского миллионера Рокфеллера ("Доброе слово Сатаны", 1905). Сатана, отверженный и гонимый скептик, вызывает симпатию Твена и становится главным героем, а то и рассказчиком его последних произведений, в которых язвительно высмеяны христианские верования и догматы. Это "Хроника молодого Сатаны", "44. Таинственный незнакомец" и "Письма с Земли", увидевшие свет только через полстолетия после смерти писателя.

Характерно, что мысль написать книгу о юном Сатане родилась у Твена под воздействием одного из апокрифических евангелий — о детстве Иисуса, где он предстает не только мудрым чудотворцем, как в канонических Евангелиях, но и двойственным существом, способным совершать и злые, и добрые деяния: он убивает своим словом мальчишек, хоть чем-то обидевших его. Родители погибших восклицают: "Каждое слово, которое Он произно-

сит, доброе или злое, есть деяние и становится чудом!" — и просят отца его, Иосифа, научить сына любить — наверное, именно этот парадокс в образе юного Иисуса — отсутствие любви к людям — и привлек Твена[34]. И еще одна деталь — Иисус называет себя "посторонним" ("stranger"). Таким посторонним, отреченным был всегда Сатана, изгой христианской Вселенной. Твена неизменно интересовал герой, способный видеть больше и дальше других, отверженный и инакомыслящий: такими были два беглеца из "Приключений Гекльберри Финна", герои "Принца и нищего", Простофиля Уилсон и изгнанный из рая Адам, Жанна д'Арк и Сатана.

"Хронику молодого Сатаны" Твен начал писать осенью 1897 г. как продолжение "Приключений Тома Сойера" и "Гекльберри Финна", однако затем перенес действие повести в более далекие времена, убирая американские имена и реалии. В результате появилось три вариации, три самостоятельных произведения: небольшая по объему "Школьная горка" (*Schoolhouse Hill*), где таинственного незнакомца зовут Сорок четвертый и появляется он в школе на высоком берегу Миссисипи, где учатся Том Сойер и Бекки Тэтчер; "Хроника молодого Сатаны" (*The Chronicle of Young Satan*), действие которой происходит в австрийской деревушке с названием Эзельдорф (в переводе с немецкого — "Ослиная деревня") в 1702 г., где Сатану зовут Филипп Траум (по-немецки "мечта"), и, наконец, "44. Таинственный незнакомец" (No. *44. The Mysterious Stranger*), где события разворачиваются в конце XVI в.

"Школьная горка" — произведение явно незавершенное, в нем юный отпрыск рода Сатаны только начал совершать чудеса: он поражает учителя и школьников своей памятью, повторяя все сказанное ими во время урока, за полчаса сумев освоить новый для него английский язык, а затем еще и латынь, греческий, математику и стенографию. В отличие от Иисуса из апокрифа, он не причиняет увечий даже злобному сыну мясника, садисту и мучителю, когда тот пытается отлупить сначала Сорок четвертого, а потом одного из мальчишек, приветствовавших победу странного незнакомца, а ранит лишь его отца, который попытался расправиться с ним. К нему тянутся добрые люди, его понимают домашние животные; он совершает ряд чудес и не успевает начать свою проповедь, как действие обрывается.

"Хроника молодого Сатаны" более объемна и сюжетно завершена. Ее рукопись послужила основой для издания, которое предприняли официальный биограф и литературный душеприказчик Твена, А.Б.Пейн, и редактор издательства "Харперс энд Бразерс", Ф.А.Дьюнека, в 1916 г., под названием "Таинственный незнакомец", исказив твеновский текст: злодея-священника, отца Адольфа, издатели заменили астрологом, выбросив вдобавок многие са-

тирические места повести. Семь лет спустя Пейн переиздал ее, добавив заключительную и очень важную главу, извлеченную из последнего, третьего варианта.

"Хроника молодого Сатаны" напоминает евангельский жанр своим сочетанием повествования с описанием непременных чудес и проповедей то в иносказательных притчах, то в гневных речах Филиппа Траума, племянника Сатаны. Конечно, у Твена повествование более развернуто, чем у авторов синоптических евангелий, однако и в "Хронике" стержнем произведения становится не столько история бедствий священника, отца Петера, неожиданно нашедшего кучу золотых монет и обвиненного другим священником, отцом Адольфом, в краже, и даже не приключения Траума и его юных друзей, сколько учение Сатаны. История двух священников, злого и доброго, служит своего рода притчей о смысле и ценностях жизни человеческой, развернутой иллюстрацией проповедей юного Сатаны.

Однако Сатана — не единственный герой "Евангелия от Марка Твена". Как это не раз бывало в твеновских произведениях, на первый план вышел вроде бы второстепенный герой-рассказчик, Теодор Фишер. Стержнем этого романа-притчи становится процесс познания жизни и ее законов, который совершает именно он. Выбор героя можно связать с евангельскими словами Христа: "Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете, как дети, не войдете в Царство Небесное" (Матф., 18:3). Или — в другом месте — обращенными к Богу: "Ты утаил сие от мудрых и разумных и открыл младенцам" (Лк., 10:21). Правда, новозаветный Христос все время имеет в виду веру, а Твен дает своим героям-подросткам сострадание, которого Сатана, "мудрый и разумный", лишен. Деяния и учение Христа-утешителя перевернуты в твеновском образе юного Сатаны. Несмотря на свою божественную сущность, Иисус страдает, и этого также лишен Сатана, как и возможности искупить людские грехи. Обличитель гнусностей человеческого рода, в том числе жестокостей и лицемерия христианства, разрушитель веры, которая поддерживает мировую несправедливость, он может открыть глаза на мир детям, с которыми общается. В отличие от евангельского Христа Сатана не исцеляет ни одного слепого, ни одного увечного или бесноватого, а наоборот, своей волей он убивает Николауса, друга Теодора, и крошку Лизу Брандт, спасая их от долгих мучений; он ломает ребра своим противникам, вселяется в отца Адольфа и делает безумным отца Петера.

Функции твеновского Сатаны неоднозначны. Он стремится разрушить обветшалые представления о человеке и окружающем его мире, как это делает его "дядя" в "Письмах с Земли" или их создатель, Марк Твен. Критика Сатаны хоть и болезненна, одна-

ко несет в себе исцеление, избавление от лжи и иллюзий, и если не самое истину, то ее поиск. Сатана у Твена любит приврать, но ведь и сам писатель как-то сказал, что ложь для него — это путь к правде. Таков и его герой, напоминающий Сократа, "повитуху истины". Но те, кто принимает проповеди "молодого Сатаны" за прямое выражение твеновской мысли, ошибаются. Позиции автора и его героя-идеолога существенно разнятся, ибо, как обычно, твеновское повествование построено на сопоставлении точек зрения двух персонажей: Филиппа Траума и Теодора Фишера. Сверхъестественное существо, не знающее границ своему знанию и могуществу, с одной стороны, и наивный и слабый подросток, опутанный предрассудками своего времени, с другой, — они принципиально противопоставлены друг другу, и в то же время невозможны отдельно, так как, согласно авторскому замыслу, который вполне раскрывается в следующей версии "Таинственного незнакомца", Сатана — порождение фантазии мальчишки. Недаром с первой главы "Эзельдорфской повести" в ней щедро рассыпаны мотивы сна, иллюзии, мечты, логикой которых управляется развитие сюжета во всех трех вариантах "Таинственного незнакомца".

Два героя повести существуют, как два полюса и два начала мира, — "неслиянно и нераздельно", если воспользоваться известным христианским клише. Сатана вбирает в себя великую традицию богоборчества и сомнения, это и новый Прометей, несущий людям свет знаний, и новый Екклезиаст, разочаровавшийся в людской суете и чувствующий горечь в вечном круговороте бытия. Он наследник мильтоновского Сатаны, "чудовищную энергию" которого Твен считал величайшим достижением "Потерянного рая" (30; v. I, p. 146), а также вольтеровских скептиков и мудрецов, гетевского Мефистофеля и байроновского Люцифера, утверждающего, что "любовь несовместима с знанием", и выступающего против "жалких чувств, которые трепещут / Велений господина и считают / Добром иль злом все, что прикажет он"[35]. Сатана у Твена предстает как искатель правды и критик людского убожества, воплощение силы разума, поднявшегося против господствующих мнений, и в то же время сверхчеловек, сильный разумом и волей, но поразительно бессердечный, находящийся по ту сторону морали.

Теодор Фишер — не бессловесный апостол Сатаны, как можно было бы представить, исходя из жанровой традиции Евангелия; на самом деле он его антагонист. Он морально слаб и трусоват, как большинство людей, однако способен не только страдать сам, но и сочувствовать другим. Узрев мучения еретика под пыткой, он падает в обморок. Он страшно мучится, узнав о близкой смерти лучшего друга, которую предсказывает Сатана, и сострадает соседке и не очень приятному однофамильцу, ткачу Фишеру. Са-

тана почти всегда весел, он способен разделить радость и даже знает, что такое страдание, но только разумом, а не сердцем. "А так не годится, — считает Теодор. — Пока не хлебнешь горя сам, ты будешь всегда судить о чужом горе приблизительно и неверно"[36]. И в этом Теодор выше своего наставника, порой он даже наперед знает, что скажет тот. И в конечном счете правым оказывается не мудрый и могучий Сатана, а Теодор, обыкновенный подросток, который даже дьявола пытается научить состраданию, человечности, и может быть, небезуспешно, ведь в самом последнем эпизоде "Хроники" из уст Сатаны неожиданно вырываются слова жалости к ни в чем не повинной жене колонизатора-португальца, заносчивого и жестокого, справедливо обреченного Сатаной на тяжкий каждодневный труд.

Истинная тема повести — столкновение юной души со злом, царящим в мире, и попытка преодолеть его, хотя бы в мечтах и духовном дерзании. Это передано формой повествования от первого лица, как в ранних юморесках Твена и в "Приключениях Гекльберри Финна". Действие уже свершилось в прошлом, умудренный жизнью старик вспоминает о своем детстве, горечь и радость перемешались между собой. Столкновение с людской несправедливостью и злобой показано в основной истории об аресте отца Петера и временном торжестве грубого и подлого отца Адольфа, лжеца и доносчика, политикана и клеветника, распущенного и охочего до чужого добра. Эта история заканчивается чудесным посрамлением злодея. Иначе выглядит рассказ о ранней смерти Николауса, о которой заранее знает Теодор. Величайшее нравственно-психологическое испытание для героя, оно обостряет его совесть и способность к состраданию. Сатана здесь играет существенную, но заведомо служебную роль: он экспериментирует с Теодором, то есть ставит опыты, проводит испытания, которые мало кто выдерживает. Впрочем, вся повесть представляет собой развернутый нравственный эксперимент, частью его становится чудесный клад, найденный Петером, и не менее чудесная кошечка, приносящая зильбергроши. Даже лучшие в этом мире соблазняются деньгами, но только не дети, не Теодор — в этом он далеко ушел от Тома Сойера, гоняющегося за кладами. В эксперимент Сатаны вовлечены все жители деревни, которые, сочувствуя несчастному священнику и его племяннице, тем не менее выступают на стороне обладающего силой злодея или пассивно взирают на его торжество.

У Сатаны есть и другая функция: он идеолог, носитель мысли. Перед нами не столько занимательная фантастическая повесть, "романтический роман", как определили форму первые издатели книги, сколько особый жанр, излагающий новое учение, близкий "сократическому диалогу" и "евангелию".

Учение Сатаны начинается с постулата: "люди тупые, пошлые, невежественные, самонадеянные, больные, хилые и вообще ничтожные, убогие и никому не нужные существа", но "он все же испытывает к ним некоторый интерес" (36; с. 409). Оно излагается в пяти проповедях, в каждой из них есть своя главная тема, и затронуты важнейшие проблемы человеческого бытия. Надо сразу же отметить, что Сатана нередко противоречит сам себе: в его проповедях, как и в поздних произведениях Твена, сталкиваются две противоположные концепции человека. Причем образ Сатаны воплощает ренессансно-романтическое возвеличивание свободного человека, хотя сам он вроде бы отстаивает прямо противоположные взгляды. Главное здесь, как обычно у Твена, — столкновение, игра идей.

В своих проповедях Сатана бичует пресловутое "нравственное чувство", которое якобы позволяет человеку отличать добро от зла и в то же время творить зло, излагает доктрину детерминизма и утверждает, что рост цивилизации, особенно христианской, — это прежде всего совершенствование орудий убийства. Попутно он разворачивает историческую панораму общественного развития, показывая не только прошлое, но и будущее (стоит напомнить, что действие повести происходит в 1702 г.), доходя до злободневных событий рубежа XIX-XX веков.

Сквозная тема учения твеновского Сатаны — осуждение человека-раба, не способного восстать против гнусных условий своего существования. Твен ненавидел и неустанно разоблачал трусость и равнодушие, его герой приходит к выводу: "люди... добры по своей натуре и не хотят причинять боль другим, но в присутствии агрессивного и безжалостного меньшинства они не смеют в этом признаться". Сатана видит в жизни человечества "постоянный, беспрерывный самообман. От колыбели и вплоть до могилы люди внушают себе фальшивые представления, принимают их за действительность и строят из них иллюзорный мир". Он призывает разрушить всю ложь, что мешает человеку по-настоящему жить смело и свободно. А завершается учение Сатаны апофеозом смеха: "Ибо при всей нищете люди владеют одним бесспорно могучим оружием. Это — смех. Сила, доводы, деньги, упорство, мольбы — все это может оказаться небесполезным в борьбе с управляющей вами гигантской ложью. На протяжении столетий вам, быть может, удастся чуть-чуть расшатать ее, чуть-чуть ослабить, но подорвать до самых корней, разнести ее в прах вы сможете только при помощи смеха. Перед смехом не устоит ничто" (36; с. 479, 488, 489). Таким образом, Сатана здесь высказывает мысли и суждения, близкие самому писателю. Понять же форму мизантропического осуждения человечества можно, вспомнив

слова А.И.Герцена об одном человеке: "он революционер, как все мы, следовательно, отчаяние его только на словах"[37].

Между двумя произведениями, составляющими твеновскую "parodia sacra" — пародию Нового и Ветхого заветов, где Сатана — то герой и учитель, то повествователь и насмешник, родилась одна из лучших книг Марка Твена, его совершенно новаторская "Автобиография", разрушающая прежние представления об этом жанре.

Уже отмечалось, что в творчестве Твена автобиографический элемент занимает весьма значительное место, причем как в художественных, так и в документальных произведениях. Первые свои воспоминания ("Теннессийские земли") он набрасывает в 1870 г., когда ему было около тридцати пяти лет, затем рождаются книги мемуарного характера — "Налегке" и "Старые времена на Миссисипи". Около двух десятков автобиографических очерков были созданы в 80–90-е годы, а в 1903–1904 годах во Флоренции он вновь принялся за воспоминания, открыв, по собственному признанию, "истинный метод создания автобиографии": "Не выбирай, чтобы начать ее, какое-либо определенное время своей жизни; броди по жизни, как вздумается, веди рассказ только о том, что интересует тебя в данную минуту... И еще: пусть этот рассказ будет одновременно дневником и автобиографией. Тогда ты сумеешь столкнуть животрепещущую современность с воспоминаниями... в этих контрастах скрыто неповторимое очарование" (8; XII, с. 89). В конце 1905 г. к Твену обратился американский журналист и литератор А.Б.Пейн (1861–1937) с просьбой дать ему материалы для биографии. Твен с воодушевлением согласился, оговорив одно условие: он будет диктовать свои воспоминания стенографистке в присутствии Пейна, тот может задавать вопросы и тем самым определять темы диктовок, которые начались в январе 1906 г. и велись регулярно два следующих года, а также с перерывами и в 1908–1909 годах.

По замыслу Твена его "Автобиография" была предназначена для посмертной публикации, дабы обеспечить ее искренность и откровенность; он даже написал предисловие "Из могилы", однако отдельные отрывки из нее печатались уже при жизни писателя в журнале "Норт американ ревью" в 1906–1907 годах. Выдержки из этих воспоминаний Пейн, ставший литературным душеприказчиком и хранителем твеновского наследия, использовал в своей трехтомной биографии Твена, изданной в 1912 г., включая их в различные посмертные сборники его произведений. В 1924 г. он выпустил в свет двухтомную "Автобиографию Марка Твена" (*Mark Twain's Autobiography*), оставив, однако, за ее пределами добрую половину этой самой "Автобиографии" — прежде всего, едкие сатирические замечания писателя об американских миллио-



Марк Твен.
Рисунок Эверетта Шинна для журнала "Критик". 1900 г.

нерах и политиках, раздумья писателя о перерождении Соединенных Штатов в империалистическую плутократию, а также некоторые воспоминания о детстве, о Брете Гарте и других литературных современниках Твена. Их опубликовал через шестнадцать лет новый хранитель твеновского наследия, историк и писатель Б.Девото, в книге под названием "Марк Твен — непотухший вулкан" (*Mark Twain in Eruption,* 1940). В 1959 г. Ч.Нидер предложил еще одну версию твеновской автобиографии (*The Autobiography of Mark Twain*), куда вошли и новые материалы. Нарушив авторскую волю, он дал новый порядок воспоминаниям Твена — по хронологии событий его жизни, избавившись попутно от его публицистики и критики. Самые острые фрагменты твеновской "Автобиографии" — его размышления о христианстве — увидели свет только в 60-е годы.

Твеновская автобиография построена в форме живой беседы, где воспоминания перемежаются отступлениями, в которых обсуждаются злободневные проблемы литературного и политического характера. Она безусловно доказывает, что творческий потенциал писателя не иссяк в последние годы жизни, многие страницы ее принадлежат к лучшим созданиям его гения. Выразительностью языка, пластичностью деталей и свежестью впечатлений отмечены воспоминания о детстве, такие, как "Дядина ферма", "Джим Вулф и осы", "Негритянский балаган" и другие. В ее состав также входят замечательные образцы политической публицистики, направленные против американской плутократии и империализма, сатирическая язвительность которых не ослабела с годами: "Мы — англосаксы", "Американская монархия", "Купля-продажа гражданской добродетели" или "Эндрю Карнеги".

Эта книга совершенно необычна, она ломает и без того свободные каноны жанра, внешне соблюдая многие его принципы и предписания и в то же время пародируя их. Ее автор замечает: "За последние восемь-десять лет я предпринял несколько попыток написать автобиографию, но результат был неудовлетворительным, выходило слишком литературно" (8; XII, с. 88). Марк Твен, писатель эпохи эксперимента и увлечения всем современным, провозгласившей лозунги: "действительность и личность", "искренность и естественность", — ищет совершенно новые возможности для отражения собственной личности.

Наиболее определенной и адекватной формой автобиографии литературоведы обычно признают "историю души", исповедь, опыт познания внутренней жизни человека, хотя выделяют и другую разновидность — автобиографию, где доминирует "общественная сфера существования"[38]. Твеновскую автобиографию причисляют обычно к "внешнему" типу. В ней действительно описано множество событий и лиц, знаменитых и никому не извест-

ных: родители писателя и прототипы его героев, генерал Грант и самоучка Макфарлейн, писатели Брет Гарт и Томас Олдрич, президент Рузвельт и изобретатель Пейдж, так что порой делают вывод, что это вовсе не автобиография, а мемуары. И тем не менее история души Клеменса-Твена представлена в этой его книге, хотя и не в обычном, психологическом, а в игровом ключе: внутренние состояния и переживания даются не в описании, а воплощаются в тех или иных эпизодах, или даже персонажах, то есть скорее драматическими средствами, чем повествовательными, скорее комически, чем аналитически и интроспективно.

Свобода — как принцип автобиографии — для Марка Твена отнюдь не означает самораздевания, как в "Исповеди" Ж.-Ж.Руссо. Для него это прежде всего отказ от сковывающих рамок, свобода и искренность самовыражения, это означает отказ от волевого начала, подчинение силам надличным — собственному таланту и темпераменту, потоку воспоминаний и раздумий, которые наплывают непроизвольно. Твеновская автобиография, направленная на развенчание иллюзий американского национального сознания, которые разделял и ее автор, разрушала их не только словом, но непосредственно и всем своим строем, всей своей незавершенностью, многослойностью и многоголосием. В ней отразился эпохальный сдвиг от жанрово оформленной литературы — к свободе самовыражения, к тому, что в XX в. будут называть сверхлитературой — поразительным слиянием факта и вымысла.

Самая последняя книга Марка Твена, "Письма с Земли" (*Letters from the Earth*), написана осенью 1909 г., а впервые напечатана только в 1962 г. Она представляет собой трактат о человечестве и религии в форме пародии на Ветхий завет. В самом начале произведения нарисован образ Творца, олицетворяющий идею Бога — первопричины всего сущего. Твен снижает и высмеивает его: творец предстает здесь то царем перед склонившимися ниц придворными, то ученым-экспериментатором, то преследователем инакомыслящих — во всяком случае обычным, земным, никак не высшим существом.

Вольность формы писем соответствует вольному духу пародийного издевательства над священными писаниями, догматами, иллюзиями. Автор писем, Сатана — по существу, продолжение основной шутовской маски Марка Твена и укрупнение ее. Сатана предстает здесь смелым скептиком и насмешником, своего рода шутом при дворе Господа Бога. В нем прямо воплощена идея величайшей революционной силы смеха. В устах Сатаны смех — орудие правды, как отмечено в тексте. Обычное для художника комическое выворачивание наизнанку священных образов и совмещение серьезной и смеховой логики разрушительны для веры. Точка зрения "бессмертного" Сатаны есть не что иное, как воз-

зрение обычного человека, вооруженного мыслью и опытом. Прием маски даже не соблюдается строго: имя Сатаны и небесные его масштабы упоминаются лишь в первых трех письмах, в дальнейшем они уже не нужны автору.

Образ повествователя в "Письмах с Земли" построен на переплетении наивности и мудрости. Во взгляде на любой предмет и предание он совмещает позиции обычного здравого смысла и науки: о сотворении мира за шесть дней судят астроном и геолог, о потопе и ноевом ковчеге — судоводитель и зоолог. По поводу соблюдения седьмой заповеди высказывается физиолог. Однако приводя точные научные данные, Сатана всегда верен и простому житейскому опыту. Выворачивание наизнанку библейских мифов открывает реальную историю Вселенной, Земли, человека, истинные побудительные мотивы людских поступков. Так, вполне в духе современного Твену натурализма Сатана признает важнейшим стимулом человека сексуальное влечение.

Обнажаются земные корни небесного мира: рай выглядит как "церковная служба, которая длится вечно", "изобретатель этого рая... просто взял за образчик придворные церемонии какой-нибудь крохотной монархии, затерявшейся на задворках Востока" (22, с. 350). Характер библейского Бога, как и Творца, тоже земного происхождения: он упрям и жесток, мстителен, завистлив и обидчив, "Всевидящим он бывает только в собственных рекламах". Возвеличивая Бога, религия принижает человека, твеновский Сатана меняет их местами: "Самый неумолимый и неутомимый враг бедняков — это их Отец небесный. Единственный подлинный друг бедняков — это их собрат-человек". "Всесправедливейшим, Всеправеднейшим, Всеблагим... и Вселюбящим" называют верующие своего Бога, Сатана же приводит примеры из Библии, доказывающие обратное — жестокость и несправедливость Всевышнего. "Однако, — замечает автор писем, — пальма первенства в злобности должна быть присуждена Иисусу, изобретателю ада". Цитируя священные для христиан слова Нагорной проповеди, твеновский Сатана называет их "чудовищными насмешками" и "лицемернейшими обещаниями", шутовски требуя читать их в церкви одновременно с главами Книги Чисел и Второзакония, дабы открыть прихожанам истинный лик их Бога — "морального банкрота" и "бессовестного лицемера" (22, с. 360, 372, 384, 392).

Критика религии оборачивается в конечном счете критикой неразумия и духовной покорности людей, осуждением строя, использующего религию для собственной защиты. Опираясь на здравый смысл, который он же и высмеивает, Сатана утверждает, что человек не способен мыслить, погрязнув в предрассудках своего времени и среды.



Заседание, посвященное памяти Марка Твена в Карнеги-Холле 30.11.1910 г.

Перед нами незаконченное произведение. Не приходится сомневаться, в каком направлении должны были продолжаться "Письма с Земли". Марк Твен собирался создать масштабную сатиру на европейскую цивилизацию в целом, наподобие "Острова пингвинов" (1908) Анатоля Франса. К "Письмам с Земли" примыкают автобиографические диктовки лета 1906 г., в которых писатель язвительно высмеял многие символы и догматы христианства: троичность Бога, непорочное зачатие, чудеса и воскресение Христа, а также некоторые отрывки из "Архива семейства Адама", прежде всего «Два фрагмента из запрещенной книги, озаглавленной "Взгляд на историю, или Общий очерк истории"». Удивителен лаконизм и глубина этого "фрагмента", вполне законченного по содержанию, вместившего чуть не все волновавшие позднего Твена проблемы: превращение "Великой Республики" в плутократию и деспотию, истинный и ложный патриотизм, самостоятельность личности и так далее. Краткая история "Феномена", сапожника, взошедшего "на трон республики", поражает прозорливостью художника, с помощью фантастической параболы предугадавшего явление фашизма в XX в.

Марк Твен шутил всегда и со всем, даже с собственной смертью, заявив как-то, что слухи о его смерти преувеличены. В год его рождения к Земле приближалась комета Галлея, в следующий раз она возвращалась через 75 лет, и это стало поводом для еще одной твеновской шутки. Он сказал в начале 1910 г., предсказывая свою смерть: "Мы с кометой Галлея слишком причудливые создания природы, как пришли, так и уйдем вместе".

Сюмюэль Клеменс умер вечером 21 апреля 1910 г. в г. Рединге (шт. Коннектикут), но Марк Твен и поныне живой писатель, недаром чуть не каждое десятилетие XX в. было отмечено публикациями все новых и новых его произведений. В 20-е годы наряду со множеством эссе и рассказов появляется первое неполное издание его "Автобиографии" и один из вариантов "Таинственного незнакомца", к сожалению исковерканный. В 30—40-е годы Б.Девото подготовил к печати целый ряд его творений, а в 50—60-е годы увидели свет такие острые и откровенные его вещи, как "Письма с Земли" и антирелигиозные эссе, появился полный текст трех редакций "Таинственного незнакомца". В последние десятилетия XX в. американские литературоведы предпринимают издание полного собрания его сочинений, до сих пор еще не законченное.

На обложке летнего номера журнала "Атлантик" за 2001 г. большими буквами написано: "Марк Твен возвращается!". Так сообщается о публикации не печатавшегося прежде его рассказа "Тайна, убийство и брак". Так что Марк Твен и в двадцать первом столетии — писатель живой, открытый будущему.

Марк Твен, которого при жизни считали шутником и развлекателем, певцом старой Америки и защитником ее демократии, воплощением успеха у невзыскательного читателя, лишь в XX в. удостоился настоящего признания как один из немногих великих писателей, порожденных этой страной. Его назвали родоначальником подлинно национальной традиции художественной прозы и публицистики. Его творческие свершения оказались на удивление масштабными и многогранными. Прежде всего, это яркий юмор, который вобрал в себя буйную фантазию фольклорной и полуфольклорной словесности движущейся границы, а вместе с тем и утонченные традиции европейской литературы. Твеновскому юмору доступны самые разные тона и оттенки — от бесшабашно веселого смеха до едкой и злой сатиры, и в этом он не уступает великим писателям Старого Света, даже таким, как Бокаччо и Рабле, Сервантес и Шекспир, Свифт и Вольтер, Диккенс и Гоголь. Он вошел в историю литературы как мастер самых различных жанров — от коротенькой юморески-анекдота и афоризма до философской повести-притчи, панорамного социального романа и исторического романа-фантазии. В его лучших произведениях проявилась замечательная простота и естественность повествования, значительная глубина проникновения в психологию его героев, а также удивительно органичное соединение реальности и вымысла, трезвой и жестокой правды жизни и вольного полета фантазии и мечты. Твена по праву считают создателем национального эпоса. Не стоит забывать и еще одной — сатирической и полемической линии его творчества, суть которой заключалась

в разрушении многих иллюзий и мифов молодой американской и древней европейской культур. При этом Марк Твен оказался велик не только масштабностью своих обобщений, мастерством слова и открытиями новых сюжетов и образов, но также и тем, что в его творчестве всегда оставались незыблемыми подлинные ценности бытия: радость жизни, равенство и братство людей всех цветов кожи, свобода и величие человека, не устающего сопротивляться злу и дерзновенно переделывать мир вокруг себя. Именно это и делает его настоящим классиком мировой литературы.

ПРИМЕЧАНИЯ*

[1] *Seyersted P.E.* Turgenev's Interest in America, as Seen in His Contacts with H.H.Boyesen, W.D.Howells and Other American Authors // *Scando-Slavica*, v. 11, 1965, pp. 36–37. Впервые эти воспоминания Ялмара Бойесена были опубликованы в 1883 г., впоследствии в расширенном виде в 1895 г. в журнале *North American Review*. См. также публикацию В.Александрова: Я.Бойесен. Воспоминания о Тургеневе // *Вопросы литературы*, 1981, № 6, с. 188–196; и книгу *Николюкин А.Н.* Взаимосвязи литератур России и США: Тургенев, Толстой, Достоевский и Америка. М., 1987, с. 113. Последнее выражение И.С.Тургенева переведено в публикации Александрова: "в нем есть дух земли", а в книге Николюкина: "Он кровный сын своей земли".

[2] *Куприн А.И.* Собр. соч. М., 1964, т. 9, с. 489–490. Впервые опубликовано в газете "Одесские новости", 1910, 10 апреля, № 8087, с. 3.

[3] *Чуковский К.* Марк Твен // *Современное слово*, 1910, 10/23 апреля, № 814, с. 2. См.: *Левидова И.М.* Марк Твен. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. 1867–1972. М., 1974, с. 124–125.

[4] *Хемингуэй Э.* Зеленые холмы Африки // Собр. соч. М., 1968, т. 2, с. 306.

[5] *Вулф Т.* Жажда творчества. Художественная публицистика. М., 1989, с. 52. Интервью с Томасом Вулфом было опубликовано журналисткой Мэй Кэмерон в газете *New York Evening Post* 14 марта 1936 г. и в том же году перепечатано в кн.: Press Time. A Book of Post Classics. N.Y., 1936, pp. 247–252.

[6] *Вулф Т.* Домой возврата нет. М., 1982, с. 358.

[7] *Фолкнер У.* Статьи, речи, интервью, письма. М., 1985, с. 182–183. Впервые записи его бесед в Нагано в августе 1955 г. были опубликованы в кн.: Faulkner at Nagano. Ed. by Jelliffe R.A. Tokyo, 1956.

[8] *Твен М.* Жизнь на Миссисипи // *Твен, Марк* Собрание соч. в 12-ти тт. М., ГИХЛ, 1959–1961, т. 4, с. 320. В дальнейшем цитаты из произведений Твена приводятся по этому изданию: том обозначен римскими цифрами, страницы — арабскими.

---

* При повторных отсылках к цитируемому изданию номер страницы и соответствующего тома дается в тексте в скобках вслед за цитатой.

[9] *Twain, Mark.* Notebooks and Journals. Ed by F.Anderson. Berkeley, 1975, vol. 2, p. 300.

[10] *Lynn K.* Mark Twain and Southwestern Humor. Boston, 1959, p. 146.

[11] *Krause S.J.* The Art and Satire of Twain's "Jumping Frog" Story // Critical Approaches to Mark Twain's Short Stories. Ed. by E.McMahan, Kennikat Press. Port Washington, N.Y., 1981, p. 23. Впервые опубликовано в *American Quarterly,* 1964, Winter, pp. 562–576.

[12] См. анализ структуры этого рассказа в нашей статье: *Балдицын П.В.* Новеллистика Марка Твена // Марк Твен и его роль в развитии американской реалистической литературы. М., 1987, с. 34–35.

[13] Цит. по: *Kaplan J.* Mr. Clemens and Mark Twain. N.Y., 1966, p. 455.

[14] *Голдсмит О.* Гражданин мира, или Письма китайского философа, проживающего в Лондоне, своим друзьям на Востоке. М., 1974, с. 296.

[15] *Foner P.S.* Mark Twain: Social Critic. N.Y., 1981, p. 265 (первое издание — 1958). Есть также сокращенный русский перевод книги: *Фонер Ф.С.* Марк Твен — социальный критик. М., 1961, — см. с. 266 и 268.

[16] *Geismar M.* Mark Twain: American Prophet. Boston, a.o., 1970, p. 52.

[17] *По Э.* Уильям Уилсон // American Romantic Tales. Американская романтическая проза. На англ. и русск. яз. М., 1984, с. 270, 290, 293.

[18] *Эмерсон Р.У.* Природа // Эмерсон Р. Эссе. Торо Г. Уолден, или Жизнь в лесу. М., 1986, с. 26.

[19] *Twain M.* The Adventures of Huckleberry Finn. Moscow, 1984, p. 43. В собрании сочинений Твена на русском языке это переведено несколько иначе — см. 8; VI, с. 34.

[20] *Eliot T.S.* Introduction to *The Adventures of Huckleberry Finn // Mark Twain.* The Adventures of Huckleberry Finn. Text and Criticism. M., 1984, p. 291. Впервые опубликовано в 1950 г.

[21] *Паскаль Б.* Мысли // *Ларошфуко, Франсуа де.* Максимы. *Паскаль, Блез* Мысли. *Лабрюйер, Жан де.* Характеры. М., 1974, с. 115.

[22] *Твен М.* [Размышления о религии] // *Твен М.* Сделка с Сатаной. Л., 1986, с. 304.

[23] *Твен М.* Низшее животное // *Твен М.* Письма с Земли. М., 1963, с. 137.

[24] *Rasmussen R.K.* Mark Twain. A to Z. The Essential Reference to His Life and Writings. N.Y., 1995, p. 378.

[25] *Twain, Mark.* Letters. Ed. by A.B.Paine. N.Y., 1917, vol. 2, p. 589. В русском переводе эта фраза гораздо пространнее: "повесть предельно облегчена для наискорейшего движения вперед" (8; XII, с. 619).

[26] *Foner P.S.* Mark Twain: Social Critic. 1981, p. 274.

[27] *Morgan R.* Mark Twain's Money Imagery in "The £ 1.000.000 Banknote" and "The $ 30.000 Bequest" // *Mark Twain Journal.* Vol. 19, Winter, 1977–1978, pp. 6–10.

[28] *Smith H.N.* Mark Twain: The Development of a Writer. Cambridge (Mass.), 1962, p. 183.

[29] *Шоу Б.* О драме и театре. М., 1963, с. 187.

[30] *Paine A.B.* Mark Twain. A Biography. N.Y., vol. III, p. 1500.

[31] См.: *Gribben A.* Mark Twain's Library. A Reconstruction. 2 vols. Boston, 1980.

[32] *Twain M.* What Is Man? and Other Essays. Ed. by A.B. Paine. N.Y., 1917, pp. 72–73.

[33] Mark Twain and the Three R's: Race, Revolution and Related Matters. Ed. and with an Introd. by M. Geismar. Indianapolis, N.Y., 1973, p. 182.

[34] См.: Звезда волхвов. Поэтические, гностические, апокрифические тексты христианства. Новочеркасск, 1994, с. 74.

[35] *Байрон Дж.Г.* Каин. Пер. И.Бунина // *Байрон Дж.Г.* Избранное. М., 1986, с. 117, 124.

[36] *Твен М.* Таинственный незнакомец // *Твен М.* Сделка с Сатаной. Л., 1986, с. 467.

[37] *Огонек,* 1970, № 4, с. 5.

[38] *Gusdorf G.* Conditions and Limits of Autobiography // Autobiography: Essays Theoretical and Critical. Princeton, 1980, p. 36.

БРЕТ ГАРТ

Любая энциклопедия сообщает, что Брет Гарт вошел в литературу как певец-первооткрыватель калифорнийской "золотой лихорадки", нравописатель старательского быта и феномена "людей сорок девятого года" (forty-niners) в целом. На этой основе Гарта нередко причисляют к школе "местного колорита", которая сама по себе является частью более обширного явления — регионализма в литературе США. Столь скромная трактовка его вклада в литературу — обычно результат поверхностного и упрощенного взгляда, своего рода инерция, вошедшая в традицию.

Действительно, спад интереса к творчеству писателя, начавшийся уже в последние годы его жизни, передался по наследству двадцатому столетию, склонному к художественному эксперименту, тогда как традиционность гартовского повествования принадлежит веку предшествующему. Эта тенденция в целом прослеживается и в критике, хотя критическая и писательская судьба Гарта все-таки сложнее, нежели это предстает на первый взгляд. Факты говорят о том, что писатель испытал бурный взлет известности, вознесшей его до национального, а затем и международного уровня, потом (после 1879 г.) наступил спад популярности и постепенное забвение, по крайней мере на родине. Будучи закреплен уничижительными отзывами собратьев по перу (в частности, Марка Твена; не без чувства отчуждения пишет о встрече с Гартом в Англии Хэмлин Гарленд), негативный взгляд на Гарта распространился позднее на все творчество писателя. Восторженные голоса достаточно многочисленных современников (американцев Эмерсона, Лонгфелло, Бирса) вскоре смолкли, а хвалебные отклики британцев (Диккенса, затем Честертона и Киплинга) больше не вспоминались. Судьба Гарта за пределами англоязычного мира (например, в России, где она была, прямо, скажем, совсем иной), в общем итоге не принималась в расчет.

В американской критике первой половины XX в. мы сталкиваемся либо с молчанием, либо с уничижительными характеристиками, повторяющими расхожий перечень литературных грехов писателя. "Большая часть написанного Гартом была просто дик-

кенсовским вариантом на тему Дальнего Запада", — утверждает Макс Херцберг в известном академическом литературном справочнике[1]. Девото, немало написавший об истории и литературе американского Запада, высказался еще резче, назвав Гарта "литературным шарлатаном, чьи рассказы успешно удовлетворяли второсортным вкусам"[2]. Общим местом сделались упреки в дидактизме и сентиментальности сюжетных коллизий, в стереотипности характеров. И лишь со второй половины двадцатого столетия, примерно с середины 60-х годов, наметилась общая переоценка истории американского Запада и как следствие — пересмотр вклада Гарта в литературу. По словам современного американского критика-"западника" Джеймса К.Уорка, «бессловесные герои новелл Гарта были бы ему признательны не более подписчиков "Оверленда" и "Атлантика мансли" с Востока страны» — исследователь имеет в виду реалистическую точность художника — при этом Гарт представлен Уорком неотъемлемой частью университетского курса и соответствующих пособий, а также антологий по литературе американского Запада. Уорк делает и другое неожиданное сопряжение: "...Отдавая дань справедливости Гарту, напомним, что те же мелодраматичные характеры сыграли важную роль в становлении героев популярной прозы, возникающих у писателей более позднего времени в сюжетах о старателях и проститутках, учительницах и игроках, даже о ковбоях и иммигрантах"[3]. То есть, речь идет о развитии жанровых канонов вестерна. Ведущий критик-гартовед 70-х годов XX в. Маргарет Деккетт предлагает углубленную гипотезу влияния Гарта на Твена, тогда как "западник" П.Морроу в пространном монографическом очерке о творчестве Гарта, не закрывая глаз на слабости писателя, объективнее подходит к оценке его вклада в литературу. Он, в частности, отмечает, что критики Гарта при жизни и после смерти были особами либо из числа почитателей-непрофессионалов, либо моралистов-интеллектуалов, однако и те, и другие оказались неспособны увидеть в Гарте сложного писателя[4].

Другими словами, к тому моменту, когда А.И.Старцев в предисловии к изданному в СССР 6-томнику Гарта сделал вывод о том, будто "Брет Гарт — забытый писатель в США", это, строго говоря, было верно по отношению к прошлому. Однако картине, хотя бы отчасти, вот-вот предстояло существенно измениться[5].

Действительно, самое полное англоязычное собрание сочинений Б.Гарта в 20-ти томах (Бостон, 1896–1914) издано по горячим следам успеха и никогда позднее не переиздавалось. Но его впечатляющий объем взывает к осмыслению: Гарт предстает автором 200 новелл, романа и трилогии повестей, оригинальных пародий, поэтом, критиком и журналистом. Он важен не просто как звезда энной величины, но как художник слова переломной поры, свя-

завшей и разделившей две эпохи; если бы речь шла о Европе, на основании одного этого качества "переходности" его, несомненно, причислили бы к незаурядным феноменам "конца века".

Для понимания творчества Гарта важно вспомнить, что никто из писателей-современников или предшественников не определяется в такой мере реалиями "Дикого Запада". То же можно отнести и к его последователям, в том смысле, что они не являлись уже современниками бурной "западной эпопеи" (за исключением, в какой-то мере, Джека Лондона, успевшего застать ее последний исторический всплеск на Клондайке). Обычно, именуя Гарта создателем школы "местного колорита", специалисты как-то умалчивают, что он явился связующим звеном более масштабных литературных феноменов и традиций. Гарт стал участником тех перемен, в ходе которых Запад кардинально повернул судьбу всей страны, и свершилось это в пределах жизни одного поколения — всего за полстолетия. Осмыслить эту впечатляюще масштабную в своем опыте эпоху долго еще не удавалось национальному сознанию и после Гарта — этот процесс осмысления продолжается и поныне. В "нестандартности", можно сказать, амбивалентности самого исторического и жизненного материала, осваиваемого Гартом, скрыта и причина частичной недооценки вклада, внесенного писателем в литературу. Пембертон, создатель одной из первых — и весьма авторитетной — биографии Гарта, передает, будто бы тот как-то признался близкому другу: его мечта — стать основателем самобытной литературы американского Запада. Справедливость требует сегодня признать: какие бы "литературные грехи" мы ни находили у Гарта, нам придется согласиться, что эта его мечта, пусть посмертно, в известном смысле реализовалась.

В феномене золотоискательства Гарт сумел разглядеть метафору исторического движения нации, а в выведенных им типажах — непредсказуемые грани, свойственные человеческой природе в целом.

Продолжая традиционное сопоставление с Твеном, принятое у критиков, можно сказать: если округ Калаверас явился всего лишь эпизодом, пусть даже трамплином, в его писательской карьере, Брет Гарт сделал на него жизненную "ставку", "застолбив" территорию, где тогда творилась новая глава всей национальной истории. Формально выступив в литературе "от лица" Калифорнии, на деле Гарт впервые наделил Запад метафорами, ставшими основой для целого направления, предоставив его освоение грядущим писателям-западникам. Обычно понимаемая как чисто областническая, тема эта у Гарта несомненно шире — она касается интерпретации всего феномена Дикого Запада. И здесь новаторство



Брет Гарт.
Литография

его, ставшее своего рода золотой жилой всей последующей литературы о Западе, если и не столь приметно, все же сущностно.

Это Гарт первым нарек золотоискателей "аргонавтами", облекая вольницу в мифологические и куртуазные одежды, а Дж.Лондон и О.Генри только повторили, развивая далее, уже найденные метафоры. Время, личная и писательская судьба Гарта вместили слишком много переходного — от патриархальности к индустриальности, от позднего романтизма к реализму, от Востока к Западу и обратно, от американизма к "европеизму", на том новом витке национального развития, каким оно предстало на рубеже XIX–XX веков. Поэтому взгляд отмечает скорее метания, противоречия писателя, и за многочисленными инвективами ускользает

художественная последовательность и специфика открытий Гарта. В конце концов, Гарт сделался в такой же степени принадлежностью англоязычной культуры в целом, как Генри Джеймс или Джозеф Конрад; он стал посредником между двумя социальными слоями и ценностными системами, между низами и элитой, между географическими регионами — и, сам не заметив того, посредником между столетиями. Человек "конца века", Брет Гарт предвосхитил тенденции будущего — это суждение будет справедливо, даже если, абстрагируясь от других его находок, говорить об одном лишь вкладе в развитие жанра новеллы, с которым, безусловно, и связано важнейшее из его литературных достижений.

К интерпретации творчества Гарта критики традиционно шли через биографию писателя, описание которой нередко подменяло эстетический анализ — можно сказать, что гартоведение вообще тяготеет к биографизму. Однако ни апологеты Гарта, ни его критики не в силах досконально исследовать особенности биографии писателя, в которой так или иначе обнаруживаются пробелы, например, первые годы жизни в Калифорнии, а то, что поддается истолкованию и обобщению, больше говорит о переходности или "нетипичности" фигуры Гарта в литературе США. Здесь также проявляется тенденция к стандартизации истолкования и оценок. Типично американской историей успеха именует карьеру Гарта Уорк, поскольку тот обладал будто бы "всеми необходимыми для этого данными: неясным происхождением, образованием, приобретенным исключительно собственными усилиями, дерзостью, непосредственностью и даром приспособляемости" (3; p. 157). По молчанию критика относительно причин творческого поражения писателя можно понять, что они ставят его в тупик. Между тем, подобно ряду современников, Гарт на свой лад обладал экстравагантностью, присущей Дэви Крокетту, Хоакину Миллеру и, конечно, Твену. Каждый из них оказался причастен к мифу об американском Западе, но лишь в судьбе Гарта этот мир привел писателя к роли основоположника новой литературной традиции.

Своим происхождением Фрэнсис Брет Гарт (Francis Bret /Brett/ Harte, 1836–1902) несколько, впрочем, отличается от характерно американской парадигмы "человека, который сам себя сделал". Он родился в Олбэни (шт. Нью-Йорк) 25 августа 1836 г. третьим ребенком в семье Генри Гарта, преподавателя женской гимназии. Тема школьного учителя, обогащенная личным опытом, проглянет в его прозе неоднократно. Там типаж учителя превратится в характер, цивилизующий дикое пограничье, но одновременно получающий от него взамен "высшее" образование.

Считается, что именно отец приохотил Гарта к классической словесности и литературной классике в целом, но в неменьшей степени в этом повинно и слабое здоровье: биографы сходятся на

том, что с шести лет Гарт был какое-то время практически прикован к постели, из-за чего рано расстался со школой. Он вырос на Эмерсоне, Ирвинге, По, Теннисоне, Байроне и Диккенсе (в особенности повлиял на него "Домби и сын") и, разумеется, на Библии и на "Пути паломника" (мать будущего писателя была весьма религиозной). Таким образом, для формирования того морализующего тона, что отличает прозу позднего Гарта, у подростка было немало предпосылок: учительство, Библия и Диккенс. В отрочестве Гарт, согласно Г.К.Мервину, прочел Шекспира и всю английскую классику, унаследовав от отца знание греческого и латыни. "Книжность" Гарта постоянно заявляет о себе в его новеллистике обилием юмористических и ироничных аллюзий, выражаясь в том числе в игровом настрое, характерном для его стиля. Показательным примером в этом смысле служат многочисленные гартовские пародии на писателей-классиков.

После смерти отца Гарта его мать, вступив в новый брак, отправилась в Калифорнию, а сын впоследствии присоединился к ней; это случилось в 1854 г., когда ему было 18 лет. Так он стал "западником". Дата говорит сама за себя: время приобщения Гарта к Калифорнии сделало его современником и участником "золотой лихорадки", важнейшего явления в жизни молодого штата и всего американского Запада, а в то время и всей страны. Стоит ли удивляться, что явление это стало той литературной "жилой", что навсегда определила место Гарта в литературе?

Первые три года в Калифорнии остаются для биографов Гарта загадкой. Судя по всему, несколько месяцев он прожил в старательском лагере, хотя и неизвестно, действительно ли сделал там заявку, у подножья Сьерры, на реке Станислаус, вдоль дороги номер 49, что прочно зовется ныне "краем Гарта". Согласно ряду источников, какое-то время будущий писатель проработал посыльным либо охранником на службе знаменитой на Западе компании грузоперевозок "Уэллс-Фарго экспресс", сопровождая партии золота. Люди там долго не задерживались, и, если верить Мервину, предшественник, да и преемник Гарта на этом месте были застрелены. Как бы там ни было, образ мира, каким тот предстает с козел дилижанса, поведанный одним из убедительнейших персонажей Гарта, Юбой Биллом, потому и запоминается, что навеян, скорее всего, личным опытом. Опыта же, занявшего в жизни будущего писателя менее года, хватило на всю жизнь.

Сам по себе калифорнийский край, с точки зрения материала, был исключительно благодатен для писателя, к тому же он в ту пору стал перекрестком истории, буквально толкая на разработку тем, завещанных литературе США Купером. Жестко сталкивая дикость и цивилизацию, Калифорния изобиловала разнообраз-

ным культурным наследием: индейские племена, испанские католические миссии и слой испаноэтничных скотоводов-ранчеро, русские контакты (недаром же "Русский холм", знаменитая возвышенность Сан-Франциско, входит почти символическим стержнем в сюжет новеллы "Приключение падре Висенсио"), разношерстные золотодобытчики, нагрянувшие со всех концов Старого и Нового Света (к концу 1849 г. их набиралось около 10000 душ), а вслед им — обслуживающее их азиатское население, а также вольница, кормившаяся разбоем. История Калифорнии, сотворенная за одно поколение, взывала к тому, чтобы послужить готовым материалом для притчи. Попав на Запад, в массе своей старатели уже не способны были вернуться в какое-либо другое социальное окружение; им было суждено иссякнуть вместе с золотом, переродиться или погибнуть. Уже к 1879 г. разработка месторождений и потребление ценных металлов перешли здесь в руки корпораций; центром жизни на Западе, как и везде, стал банк. Гарт-журналист сумел найти яркий графический символ времени для обложки своего журнала "Оверленд мансли": медведь-гризли, сердито застывший на железнодорожном полотне.

Ненадолго поприщем для Гарта стало учительство, ассистентство в аптеке, а затем, с переездом в 1857 г. в Сан-Франциско, место на монетном дворе, которое он сменил на карьеру издателя и журналиста. Переезд, как известно, был драматичным: в областной газете Гарт вступился за местную индейскую общину, истребляемую старателями (этноцид аборигенов был, к сожалению, для Калифорнии тех лет явлением характерным), и ему срочно пришлось менять местопребывание. Младший современник Гарта, впоследствии знаменитый этнограф Альфред Кребер чудом спас от голодной смерти последнего представителя племени яхи, а книга об этом его жены, Теодоры Кребер, стала позже литературным бестселлером. Гарт последовательно занимал подобную же позицию одинокого защитника угнетаемых меньшинств: китайцев, индейцев; он с симпатией изображал испанцев и мексиканцев, чем разительно отличался от многих собратьев по перу, например, того же О.Генри.

Связь с Сан-Франциско является особым этапом в творческой биографии Брета Гарта. Городская атмосфера была густо пропитана мифологией, неотделимой от повседневной окружающей действительности. Если верить биографу, Гарт учился испанскому языку у падре из католической миссии. Типаж священника, наравне с игроком, — один из характернейших в творчестве Гарта, но, как и "игрок", "компаньон", даже "учитель", он утрачивает свою символику за пределами своего времени и места. Псалмопевец Дэвид Гамут в "Последнем из могикан" предстает гротескным, но индивидуальным характером; в Калифорнии же образ

священника "маркируется" по законам притчи, сказки или эпоса. Да и как могло быть иначе, если даже омнибусы Сан-Франциско в то время ходили по маршруту, который начинался в Долине Счастья и следовал до миссии Долорес (горе), и пассажиру приходилось начинать со станции Адское Пламя, пока он не добирался до Пуриссимы (очищение)[6].

Принимая все во внимание, можно сказать, что город дал Гарту фон, который полностью был использован им в творчестве. Сделавшись калифорнийцем по мироощущению, Гарт первым из писателей США превратил Сан-Франциско в художественный образ, даровав городу вечную жизнь в литературе. Более того, с помощью Гарта-организатора, город стал превращаться в литературную столицу Запада, чему способствовали сплочение литературных сил вокруг журнала "Оверленд мансли", поддержка, оказанная Гартом Твену (чье первенство в литературе он признавал), Хоакину Миллеру и другим литераторам. Пусть и скромнее, чем на Востоке страны, Гарт на Западе выполнял ту же миссию, что и Хоуэллс, взяв на себя роль литературного "хозяина". В этом смысле Гарт находится у истоков "калифорнийской" школы американских писателей, своеобразие которой он и подготовил и которая впоследствии породила Джека Лондона, Фрэнка Норриса, Джона Стейнбека. Легендарное прошлое Сан-Франциско и его окрестностей под пером Гарта продолжило тему "мхов старой усадьбы" — давало новую жизнь романтизму новеллистики Ирвинга и Готорна, выполнивших эту задачу для Новой Англии. Но что важнее, Гарт сумел осмыслить Запад через Калифорнию и показать США и Европе, что тот является важнейшим историко-культурным феноменом. Жизненный путь Брета Гарта подтверждает, что он пополнил собою ряд типично американских писателей, пришедших в литературу из журналистики: в Европе этот тип не является закономерностью. Гарт поднялся от печатника и "помощника за все" в "Голден эра" до редактора в газете "Калифорниан", а затем и до главного редактора журнала "Оверленд мансли", имевшего национальную трибуну; журнал обрел неповторимое лицо, когда Гарт стал автором названия, виньетки и ряда рассказов в нем, отметивших, подобно старательской заявке, право края на художественную самостоятельность. На страницах этих газет и журналов появились знаменитые "Счастье Ревущего Стана", рассказ-прототип к повести "Млисс", а также стихотворение "Язычник Китайса", в ту пору известнейшее произведение Гарта-поэта, и множество других.

Трудно поверить сегодня, что "Счастье", новелла на современный взгляд излишне сентиментальная и вполне благопристойная с точки зрения морали, с великим трудом смогла пробить себе дорогу в печать из-за обвинений в грубости, "непристойности" и

снижающих диалектизмов языка. Таковой была реакция пуритански настроенной местной публики, превосходящая порой даже жесткие викторианские нормы: падшие женщины, игроки и разбойники явно не годились на роли святых и героев. В социокультурном смысле гонителями новелл Гарта по большому счету были те же люди, что обусловили изгнание его героев из Покер-Флета. Гарт писал о святости всякого человека и о горечи предательства — то есть о темах извечных. Что же до сомнительной репутации героев Дикого Запада — многие из них стали предметом разработки в американской прозе на много лет — об этом говорит популярность Хоакина Мурьеты или Малыша-Билли, превратившихся в национальные мифы, претендующих на роль Робин Гуда дикого пограничья. Между тем их предвосхищают гартовские Окхэрст, Хэмлин (Гемлин), Компаньон Теннесси и другие.

К началу 70-х годов слава писателя стала завоевывать литературные салоны Востока США, где о нем с восхищением отзывались "брамины", постепенно сходившие с литературных подмостков; эстафету признания подхватили британцы: Диккенс звал Гарта в Лондон издавать журнал. К тому моменту, когда Гарт решился на переезд с Запада на Восток, его слава достигла апогея: все время, пока он пересекал континент, продвижение писателя выглядело триумфальным шествием — каждый его день отражался в спецвыпусках британских газет.

В самих США мода на Гарта завершилась переломным для него 1871 г., когда писатель в ответ на призывы издателей с Востока, навсегда расставшись с Западом, отправился завоевывать Бостон и Нью-Йорк. Как известно, чем дальше от Калифорнии, тем все западное представляется призрачнее, поэтому естественность гартовских героев (как он сам указывал, основанная на романтизме местного материала) не вписывалась в концепции реализма Хоуэллса и его коллег, а рискованные моральные коллизии гартовских сюжетов привели к такому же неприятию писателя, как и на Западе. В течение последующих лет звезда Гарта стремительно покатилась вниз. Не спасли положения новые новеллы, не оправдались надежды на роман. Последовало фиаско задуманной в соавторстве с Твеном пьесы "А Син" (любопытно, что ни один из писателей не обладал даром драматурга). После ссоры с Твеном Гарт обратился к публичным лекциям. Финансовые трудности, сопровождавшие падение популярности, усложнившиеся семейные отношения (Гарт имел уже четырех детей), литературные неудачи лишали душевного равновесия, заставив писателя в 1878 г. принять должность американского консула в небольшом германском городке. Он покинул родину, как оказалось, навсегда. Через два года он очутился в Шотландии, затем поселился в Лондоне, где сохранял ореол модного и даже влиятельного литератора

до конца своих дней (он умер в 1902 г. от рака горла). Есть основания считать, что к его разладу с родиной приложили руку завистники. Негативные отзывы Твена о Гарте давно стали в критике общим местом ("Гарт был одним из самых приятных — и самых неприятных людей, которых я знал")[7], а эпизод из мемуаров Гарленда, вспоминающего о визите вместе с Зангвиллом к Гарту в Лондоне, приводится как свидетельство литературного забвения писателя еще при жизни.

Между тем, все это время Гарт активно писал — из-под его пера выходили новеллы, стихи и критические эссе все на том же западном материале, и нынешние его биографы указывают, что отдельные из его вещей позднего периода не слабее ранних (например, "Протеже Джека Хэмлина" или "Инженю Сьерры", оба 1893 г.) и что лондонский период невозможно считать однозначным спадом. Впрочем, разлука с Западом выявляет приверженность к краю, обостряя чувство ностальгии и одновременно способствуя обобщению материала. Вспомним, что свои знаменитые шедевры на тему Запада ("Голубой отель" и "Невеста приезжает в Йеллоу-Скай") Стивен Крейн также писал, находясь в Англии. Их интерпретация, впрочем, также далека от однозначности и во многом обнаруживает продолжение притчеобразной традиции, заложенной Гартом. Поэтому все сказанное заставляет нас внимательнее присмотреться к создаваемому Гартом жанру новеллы.

* * *

Анализ художественного языка и поэтики новелл Брета Гарта подводит к постановке вопроса о предложенном им альтернативном пути развития американской литературы, обозначенном в творчестве этого писателя. И его литературный успех, и поражение показательны и объяснимы только в свете формирования литературной традиции, связанной с американским Западом. Впервые обнаруженные Гартом, эти особенности нашли выражение в виде свода художественных принципов. Поэтому устоявшийся в международной и национальной критике взгляд на Гарта как на феномен исключительно индивидуальный, существующий вне связи с предшествующей и тем более последующей традицией "западной прозы", малопродуктивен. В критическом контексте никогда не ставилось вопроса о том, отчего даже после Гарта ни один писатель, рожденный американским Западом, не достиг популярности и статуса Фолкнера или Хемингуэя, или хотя бы Сэлинджера и Апдайка. Правда, и на Западе США не сложилось интереса к Сэлинджеру и Апдайку — их там не читают, и причины кроются не столько в масштабе индивидуальности, сколько в ином типе писателя, в особенностях историко-культурного свойства и следовательно — в иной логике литературного развития.

Нужно вспомнить, что и Твен, обратившись в начале пути к калифорнийскому материалу, попытался найти самобытный способ повествования, сфокусированного на образе ловкача, и облек его в форму фольклорной небылицы и устного юмора. Неизвестно, смог бы ли он развивать тему Запада в реалистическом ключе, потому что Твен вскоре отошел от собственно "западной тематики" как чуждой ему по духу.

Для Гарта, напротив, Запад стал "знаковой" темой, эпическим действом, миром символа и притчи, вместилищем "вечных" категорий, и в этом смысле весь философский арсенал, найденный поздним Твеном в традиционной для США библейской тематике, Гарт увидел в патриархальной Калифорнии. Когда критики-"западники" сравнивают сегодня художественный мир, созданный Гартом, с фолкнеровской Йокнапатофой, речь идет не о равновеликости этих фигур, а о возможностях открытого ими хронотопа.

Сам Гарт неизменно утверждал, что описанные им типы и характеры — подлинные, и пусть люди, творившие реальность американского Запада, не были эпическими героями, писателя не могло не привлечь то величие, которое выявляли в них экстремальные обстоятельства. "То был враждебный и жестокий мир, где в буквальном смысле случайность, даже смена погоды могли означать жизнь или смерть", — пишет об обстановке, в которой действуют гартовские герои, критик-"западник"[8]. Писатель отдавал себе отчет в негероичности тех, от кого эпика обстоятельств требовала героики, стойкости и неординарности решений. «Это эпоха, по своему духу наполненная эпической поэзией Греции, о которой никто не был наслышан менее самих героев... и я был бы вполне удовлетворен, собрав здесь лишь предварительный материал для тех "Илиад", которым еще предстоит проявиться»[9], — писал Гарт в предисловии к бостонскому изданию своих новелл 1870 г. "Крестовым походом без креста, исходом без пророка" именует он двадцатилетие спустя суть западной "эпопеи". Что же происходит в это время с жанром новеллы?

В кризисную и переходную эпоху рубежа XIX—XX веков в мировой литературе происходит перераспределение жанров и художественных сил. Вследствие убыстрения ритмов общественного развития, размыкания горизонтов реальности, резкого увеличения социо-культурного опыта жанр новеллы, прежде игравший подчиненную роль в национальных литературах, внезапно начинает теснить роман, выдвигаясь на первый план литературного процесса. Мопассан, Чехов, Мэнсфилд, Моэм явно предпочитают роману рассказ. Американский контекст подтверждает эту общую закономерность, тем более опирающуюся здесь на опыт великих предшественников — Ирвинга, По, Готорна. Что же касается местной специфики, симптоматично, что крупнейшие реформато-

ры новеллы рубежа веков — Твен, Гарт, О.Генри, Джек Лондон и Стивен Крейн — прошли через опыт американского Запада.

Термин "short story", вообще говоря, довольно расплывчат, он не отражает всего многообразия материала, возникающего на переходе из XIX века в век XX. В США этот жанр, как уже говорилось, восходит к новеллистике Ирвинга, По, Готорна. По мере смены романтизма реализмом, а также их прихотливого взаимодополнения, жанровые границы новеллы существенно менялись. Реалистический рассказ осознал себя как новая и законченная художественная форма на пороге XX в. в Англии, США и России; однако американцы постарались кодифицировать его параметры: именно они ввели формально-количественный подсчет объема малых, как и больших форм прозы. Лондон, О.Генри и Стивен Крейн писали уже в новой жанровой парадигме (short story), хотя позднее Фолкнер и Хемингуэй вновь изменяют жанровые признаки "короткого рассказа" и новеллы, доказывая их художественные возможности в условиях XX в. и органичную взаимосвязь.

В очерке "Возникновение рассказа" (1899) Гарт утверждал, что американские писатели из англо-европейского жанра создали новую и совершенно национальную художественную форму. По мнению писателя, высказанному с чуть излишней категоричностью, все, что создавалось на Востоке США, еще несло на себе отпечаток британской традиции. В числе факторов, способствовавших американизации новеллы в процессе ее превращения в реалистический рассказ, Гарт называет народный юмор, опыт Гражданской войны (когда "Союз впервые признал свои составные части") и западную экспансию (хотя он говорит только о "золотой лихорадке" 1849 г.).

Перечитывая Гарта, легко увидеть, что под его пером жанр щедро вбирает множество историко-литературных корней: об этом красноречиво свидетельствуют сами названия гартовских новелл: "Илиада Сэнди-Бара", "Рыцарский роман в лощине Мадроньо", "Идиллия Красного Ущелья", "Монте-Флетская пастораль" и ряд других. Все эти оттенки словно закладываются в возможности нового жанра, и они действительно обретут новый художественный код, прежде всего в разновидностях сложившегося в XX в. жанра вестерна, в его новеллистической, романной и кино-ипостасях.

Общество без государства, законность без каких-либо ее институтов — здесь, на просторах Запада реально осуществлялись философские проекции куперовской "Прерии", столкнувшей человека с самим собой. Сводя в индивидуумах человечность и одновременно ее утрату по мере приятия моральных норм цивилизации, трудно ожидать успеха, нравственного или материального, наблюдая разорение и крах человеческих судеб в качестве ти-

пичного исхода "западной" эпопеи. Самопожертвование, как бы редко оно ни проявлялось, есть качество героическое, от древних греков до современности, и Гарт всегда устремлялся ему навстречу в своих сюжетах, мало ценя материальный успех героев, в котором ему видится торжество воинствующего индивидуализма. Критики часто указывают на некую "заданность" и стереотипность персонажей Гарта. В зависимости от угла зрения, в этом можно видеть как силу, так и слабость писательской манеры. Если подходить к его новеллистике исключительно как к реалистическим произведениям на социально-бытовой основе, яснее проявится ее ограниченность; если же видеть в ней романтическую притчу, созданную на основе конкретной, пусть и экзотичной действительности, жанр, развивающий традиции и романтизма, и реализма, вариативность и заданность не будут служить помехой художественному качеству.

Гартовская "Йокнапатофа" тяготеет к "кочующим" персонажам и социальным типам, вроде возницы Юбы Билла, остроумцев-игроков Окхэрста и Джека Хэмлина, джентльмена-законника Старботтла, одновременно комичного и драматичного, испаноэтничного рассказчика Энрике Салтелло. Этим персонажам отдано немало внимания и симпатий Гарта. Все они, порой несмотря на сомнительность своего положения и профессии, обладают обаянием и окрашены в конечном счете позитивно: их объединяют неразменные ценности в переменчивом мире. Благодаря Гарту, поместившему их в символический контекст, впоследствии эти типы проявились как "переходные" и "вечные" типажи прозы о Западе, где и царили на протяжении всей первой половины XX в. В самом деле, Юба Билл, например, выступает как символ твердого характера, постоянства слова и дела, незыблемой цельности личности, в которой человечность не порушилась от многообразия и тяжести жизненного опыта. В силу особенностей своей профессии он озирает мир с высоты дилижанса, соединяющего своим маршрутом различные поселки, а в действительности — миры. И оттого-то, говоря словами Честертона, "получить укор от Юбы Билла — все равно, что удостоиться укора от Пирамид или звезд небесных"[10]. Билл — своеобразный перевозчик человеческих душ, наблюдатель человеческих судеб и натур, порой способный, словно бог, во имя их же блага вмешаться на стороне сил добра в извечное противоборство со злом. В этом характере — нить к Малемюту Киду, Ситке Чарли, отцу Рубо из "клондайкских" рассказов Джека Лондона.

Все внутренне цельные герои Гарта признают достоинства друг друга и оттого симпатизируют узкому кругу избранных. Так, добрыми знакомцами Юбы выступают гартовские игроки, сами по себе фигуры, густо окрашенные символикой. Это два варианта

калифорнийского Робин Гуда и Дон Кихота, неуклонные блюстители справедливости. Стихия их жизни — риск и сомнительное счастье игорного стола, однако же и рыцарственность, благородство широких душ, способных на самопожертвование. "Быть или не быть" — вопрос, привычно решаемый ими за карточным столом, и потому Хэмлин (Hamlin) столь созвучен именем с принцем Датским, а Джон Окхэрст и напрямую сопоставляется с Гамлетом. Этим персонажам свойственна философичность взгляда, поскольку жизнь издревле сравнивается с игрой, а колода бытия состоит из человеческих типов, предоставляя участнику то "сильные", то "слабые" карты. Вообще, в облике "игры" и "случая" часто и выступает принцип "счастья", иначе говоря, судьбы, за которой Гарт прозревает закономерность. Символической характеристикой персонажа у Гарта иногда служит профессия: проститутки (в притчеобразном контексте вообще "падшие", которые способны оказаться чище чистых), старатели ("аргонавты"), игроки (философы и рыцари удачи), священники и учителя (посредники между дикостью и цивилизацией). Всегда глубоко символичны у писателя женские персонажи, в которых так или иначе просматривается наследие Купера. Они выступают скрытыми вестницами прихода цивилизации в дикий край, а катастрофы и коварства, которые они с собой приносят (например, в "Мужьях миссис Скэггс", "Случае из жизни Джона Окхэрста", в "Гэбриэле Конрое"), служат метафорами тех судных трансформаций, что ожидают Запад после его освоения.

От Хэмлина/Окхэрста с их рыцарством, духовной силой и физической немощью ведет прямой путь к Доку Холлидэю из "Тумстона", архетипического романа и киновестерна XX в.; в данном случае, пожалуй, можно говорить о непосредственном влиянии. Повторяющиеся, константные типажи Гарта постоянно маячат по ходу повествования, выправляя нравственные ориентиры непредсказуемых жизненных ситуаций, предстающих перед героями. Нет у него лишь ковбоя да индейца, иначе его проза обрела бы законченный для вестерна набор персонажей; однако есть мексиканские вакеро и тема аборигенов края. Ковбои, впрочем, возникают уже у младшего современника Гарта — Гарленда, который перенимает и возвышенно-романтический пафос писателя, едва только речь заходит о Западе. Гарленд, однако, приветствовал экспансию, тогда как новеллы Гарта способствовали развенчанию ее грабительской сути. В этом тоже мог заключаться секрет падения писательской популярности на родине. В самом деле, не без иронии упоминает Артур Пуанзет в "Конрое" апологетичную строку епископа Беркли, "К западу империя стремит свой путь", ставшую расхожим штампом и одновременно символом экспан-



Эндрю У.Мелроуз. «"Звезда Империи" отправляется в путь на Запад, близ кряжа Каунсил, Айова». Ок. 1865 г.

сии; не случайно имя Беркли носит город и университет под Сан-Франциско.

Необходимо вспомнить и еще об одной "маске", свойственной героям Гарта, той, что скорее всего навеяна Диккенсом. Откликаясь на смерть великого писателя, Гарт отмечал: "Никто еще не писал с такой нежностью о детстве, ибо никто еще не привнес в мудрость зрелых лет столь юного энтузиазма — столь мальчишеской веры"[11].

Действительно "детскость" человечных героев Диккенса образует некий код, по которому их всегда можно распознать. Тот же прием мировидения и трактовки любимых героев находим и у Гарта — его разделяет с ним и Достоевский, все гонимые персонажи которого рано или поздно предстают в обличье беззащитных детей. Применительно к Гарту как к национально-американскому феномену конца XIX в. нужно выделить добавочные стимулы для "детской маски": исторически молодая Америка, активно растущая территориально, с гражданами, которых обстоятельства призвали "расти вместе со страной", естественно воспринимала себя в облике подростка. Таковы поэтические формулы ("Был ребенок, и он рос с каждым днем" Уитмена, лонгфелловская "Моя утраченная юность") таковы твеновские Том и Гек — таковы и лучшие из героев Гарта. Один из исследователей творчества Б.Гарта идет даже дальше, полагая, будто Твен создавал собственных героев, кое в чем оглядываясь на Гарта, хотя такое допуще-

ние выглядит уже натяжкой[12]. Верно будет заметить, что лучшие герои Гарта, старые и малые, перед лицом невзгод и особенно смерти проходят испытание невинностью и очищение детством. В "Счастье Ревущего Стана" таков Кентукки, великовозрастный ребенок, в миг гибели сжимающий в объятиях младенца; в "Млисс" это ученица с учителем, идущие рука об руку навстречу будущему, каким бы оно ни оказалось; в "Изгнанниках Покер-Флета" появление молодой четы — наивных детей посреди чащобы людской и природной — омолаживает всех остальных духовно; и разве не простодушен и по-детски чист Компаньон Теннесси из одноименной новеллы?

В рассказах Гарта символика простирается уже и на ряд основополагающих антиномий: цивилизация (Восток США) противостоит патриархальной дикости (Запад), как обезличенное машинное начало противостоит индивидуальному, человеческому. Это противостояние обычно пребывает "за кадром" гартовских новелл, но все же дает о себе знать в деталях повествования, в репликах персонажей, в характерах героев. Его сюжетам присущ мифологизм: ведь смена дикости цивилизацией, происходящая в новеллах и в романе, меняет поколения и миры, даже континенты. Вот почему бессмысленно, как делает это американский критик Р.О'Коннор, утверждать, будто от Гарта осталось лишь два произведения: "Счастье Ревущего Стана" да "Изгнанники Покер-Флета", а суждение А.И.Старцева по поводу феномена "остановленного" развития придется понимать не в негативном плане, а в конкретно-специфическом: в смысле становления жанра, который, подобно фольклорным, существует одновременно во множестве полноправных вариаций.

И все же можно говорить о различных типах новелл у Гарта. Некоторые из них по своей событийной емкости, масштабности проблематики и насыщенности характеристик приближаются к повести: таковы "Счастье Ревущего Стана" и "Изгнанники Покер-Флета". Рассказ "Счастье Ревущего Стана" ("The Luck of Roaring Camp"), давший название первому сборнику Б.Гарта (1870), рисует красочную картину целого социального слоя и одновременно края — ведь Ревущим Станом в то время был весь Запад. Как раз из-за чрезмерной достоверности художественных деталей местные ревнители морали и ополчились на произведение. Напомним, что матерью ребенка, ставшего ненадолго талисманом поселка, была проститутка Чероки Сэл, единственная женщина в округе. Ныне критики отмечают в новелле многозначность символики. Многозначен сам образ младенца: в нем — юность края и эпохи; он символ надежд и образ будущего, которого исторически у всего поколения "форти-найнеров" быть не могло. Отсюда и безвременная гибель в едином объятии Кентукки

и малыша Тома (между прочим, вместе с домом старателей, символом всего поселка) в столь же символичном бурном потоке исторических перемен. Историческое "счастье" американского Запада, в смысле альтернативных возможностей, было недолгим и иллюзорным по характеру, но перелом эпох выявил в нем немало проявлений непредсказуемой человеческой природы; это и было подмечено Гартом.

Социальная характеристика разношерстного общества показана в рассказе по-новеллистически лаконично, например, посредством реалистической детали — через перечень пожертвований в пользу нежданного новорожденного. В том числе там оказались "...серебряная табакерка, дублон, пистолет флотского образца с серебряной насечкой, золотой самородок, изящно вышитый дамский носовой платок (от игрока Окхэрста), булавка с бриллиантом, бриллиантовое кольцо (последовавшее за булавкой, причем жертвователь отметил, что он видел булавку и выкладывает двумя бриллиантами больше), рогатка, Библия (кто ее положил, осталось неизвестным), золотая шпора, серебряная чайная ложка (к сожалению, ...монограмма на ней не соответствовала инициалам жертвователя), хирургические ножницы, ланцет, английский банкнот в пять фунтов и долларов на двести золотой и серебряной монеты"[13].

В бесхитростно простом на вид перечислении соединились юмор и психологизм, позволяющие угадать профессии, происхождение, характеры и судьбы пестрого населения Ревущего Стана. Такая деталь многофункциональна: дитя одаривают те, кто видит в нем возрождение собственных утраченных надежд; родившегося с серебряной ложкой, по древнему поверью, ждет счастливая судьба и так далее. Повествование Гарта способно менять приемы характеризации, прибегая далее к емкой символике: "Во время этой церемонии Стампи хранил такое же бесстрастное молчание, как и тело, лежавшее слева от него (покойной матери младенца. — *А.В.*), такую же нерушимую серьезность, как и новорожденный, лежащий справа"[13]. Притчеобразность описания очевидна: Стампи, словно приемный отец ребенка, стоит как бы в середине жизненного цикла, между новой и ушедшей жизнью, связанный с ними на миг в единое таинство "молчанием и серьезностью". Близость притче подчеркивается и образом ослицы Джинни (намек на рождественские ясли), такими деталями, как способность Томми-Счастье разговаривать с птицами, "что твои херувимчики". Правда, в отличие от символиста Уайльда (в сказке "Великан-эгоист"), образ младенца-Христа присутствует лишь намеком в символическом плане новеллы, прихотливо сочетающей, как видим, миф и бытовизм. Благодаря ребенку наступает смена мифологических эпох: из хаоса безвременья дикий край

идет к "золотому веку" процветания, а от него, вместе с уходом "Счастья", очевидно, к веку медному, о котором в новелле речь уже не заходит. Патетика концовки, конечно же, навеяна "Домби и сыном", хотя она обладает собственной образной емкостью: "И взрослого, сильного человека, хватающегося за хрупкое тело ребенка, как утопающий хватается за соломинку, унесла призрачная река, которая вечно катит свои волны в неведомое нам море" (13; т. 1, с. 95). Гарт варьировал подобный финал и в дальнейшем, например, в концовке новеллы "Мужья миссис Скэггс", также напоминающей по жанру повесть.

Содержание "Изгнанников Покер-Флета" ("The Outcasts of Poker Flat") аналогично прочитывается в духе притчи, значением сходной с уроками "Счастья". Пуританствующее общество Покер-Флета, лишь имитирующее добродетель, способное послать "изгоев" (проституток, игрока и пьяницу) на верную гибель в снегопад (вот она, фатальная смена погоды!), не рассчитывало, конечно, на их трагический конец, но из-за этого шага упустило собственное будущее: Простак и Пайни, молодая пара, направлявшаяся в Покер-Флет, уже никогда не совьет там гнезда. Таким образом, перед нами вариация на библейскую тему "первых и последних".

"Изгнанники" — это сюжет-ситуация, испытание, способствующее выявлению характера в каждом из действующих лиц. Примета значительного писателя — часто встречающееся соседство юмора с величавым трагизмом. Судя по духу его новелл, Гарт вообще убежден, что о человеке следует говорить в патетическом ключе. Поэтому не случайно Окхэрст напевает, пусть не без иронии, строки библейского псалма, и все вместе изгнанники читают "Илиаду" Гомера — это ведь общечеловеческие аналоги их судеб. Чем, в сущности, отличается данная группа человеческих особей от той, что представлена в Библии, у Гомера или собралась на борту мелвилловского "Пекода"?

К моменту создания "Изгнанников" особенности писательской манеры Гарта уже установились: это рассказ в третьем лице с одновременным его комментированием, доходящим до интерпретации — прием традиционный, навеянный, скорее всего, британской литературной школой и близкий своим дидактическим посылом викторианской эпохе. В то же время такая манера не исключает самобытности: перед нами одновременно рассказчик, критик и философ, комментарии которого могут обернуться как мистификацией, так и глубинным анализом происходящего; что до дидактизма — он свойствен мировой литературе едва ли не на всем протяжении ее истории; не был отвергнут он и критическим реализмом (достаточно вспомнить Толстого и Достоевского), во-

прос лишь в тактичном его применении, да в характере творческой индивидуальности автора.

Как персонаж "Изгнанников" Окхэрст "начинает и проигрывает" свою жизненную партию. Этот демон и рыцарь старается сохранять позу философа, незаинтересованной фигуры, провозгласившей нейтралитет, но выбирает он путь участия в людской судьбе, ведущий к самопожертвованию вопреки его собственным принципам, вплоть до последнего нравственного выбора. Поэтому карта, прибитая гвоздем в качестве непрочного надгробного знака над самоубийцей Окхэрстом, амбивалентна по смыслу, в соответствии с противоречивой природой ее хозяина. Это карта трефовой масти, в карточной символике означающей волю, интеллект, энергию; но и знак креста, намек на жертвенную чистоту души героя, который, как и всякий мифологический герой, одновременно сильнее и уязвимее других.

Распространен у Гарта и тип новеллы, собственно близкий "короткому рассказу", к которому он стремится. Хрестоматийным примером здесь может служить известнейшая новелла "Компаньон Тенне́сси" ("Tennessee's Partner"). Она отличается лаконизмом художественных средств и краткостью сюжета. Примечательно, что уже название фокусирует внимание читателя на личности героя, у которого... нет имени! Весь рассказ посвящен выяснению сущности этого человеческого типа. По ходу бесхитростного повествования мы постигаем, что имя у Компаньона все же имеется. Оно раскрывается в содержании: верность дружбе, тайна человеческой привязанности, и, если таковая существует, это качество неизменно в жизни и в смерти. Объяснять подобные вещи невозможно — Гарт и не пытается этого делать: достаточно правдиво поведать о том, что предстает глазу. Перед нами трогательнейший гимн дружбе, воспеваемой до и после Гарта как одна из величайших ценностей на земле.

Психологические наблюдения придают новелле аналитический характер, задачей писателя является только выстроить их в убедительной последовательности. Феномен partnership (товарищества) — в американском контексте — типично "западный", нужно представлять себе, что именно за ним скрывается. Связывая судьбу с каким-либо предприятием на Западе, будь то скотоводство, фермерство или золотоискательство, человек подыскивал себе надежного сотоварища, с которым впоследствии делил все, что ни пошлет судьба: суровые лишения и победы на протяжении многих лет. При этом грань между деловым партнерством и дружбой становилась очень зыбкой, а то и исчезала совсем, хотя, как известно, дружба и бизнес — вещи несовместные. Тема "партнерства", компаньонства — отличительная особенность истории, затем литературы американского Запада от Гарта до Кормака Маккарти.

Ее вслед за Гартом вскоре ярко разовьют Лондон и О.Генри, но писатель первым указал на этот феномен, увидев в нем безошибочный способ измерения человеческих отношений.

На что же указывает история Компаньона Теннесси?

Примечательно, что писатель словно нарочно противопоставляет дерзость и буйство самого Теннесси спокойствию, скромности, рассудительности и праведности его компаньона. Теннесси, слабее очерченный в повествовании, становится понятнее, если предстанет перед читателем как воплощение воли дикого края, которая с неизбежностью должна исторически придти к столкновению с цивилизацией и потому обречена. Человечности же, воплощенной в безымянном Компаньоне, в конечном счете суждено остаться скорее рядом с патриархальной дикостью, нежели с торжествующей торгашеской моралью; попросту говоря, ей не по пути с мошенничеством и всевластием собственничества, приходящего на Запад; отсюда и финал, в котором Компаньон соединяется с другом в ином мире.

Перед нами в сущности и более широкий жанровый срез — притча о дружбе, о братстве людей, каким оно должно быть, то есть естественным, как окружающая природа. Намек на это содержится в контрастном описании сцены казни Теннесси:

"И все же, когда жалкое и безумное деяние совершилось, и жизнь с ее надеждами и возможностями покинула тело, повисшее между небом и землей, птицы пели, цветы благоухали, солнце светило так же радостно, как всегда..." (13; т. 1, с. 126). Мир в основе своей есть гармония, и она подтверждается дружбой, поэтому нарушение гармонии — частность, пусть и шокирующая.

Изображая Компаньона, Гарт несомненно восхищается непредсказуемостью человеческого выбора. Мистический аспект повествования достигает в финале мощного звучания. На смертном одре Компаньон Теннесси не только не меняет взгляда на характер своего друга, но словно получает от него новое откровение в лицезрении сути этого человека, так и не явленной другим людям: "Вот он, идет сюда — сам идет, трезвый, и лицо светится". С кем же встречается герой новеллы — со своим желанным другом? С добродетельной, но позабытой сутью былого товарища? С самим Христом? Мы вольны искать ответа на множестве троп; важнее, быть может, то, что оба они встречаются. Остается добавить, что гомосексуальное прочтение новеллы (как и ряда других произведений писателя), предпринятое в конце XX в., навеяно невежественной и прагматичной модой момента и потому способно лишь исказить ее смысл.

Гарт разрабатывал и другой, пусть менее часто встречающийся у него, вид новеллы, безошибочно относимый к притче (сам он именовал их "легендами"). Таковы, например, рассказы "Правый

глаз коменданта", "Черт и маклер", "Приключение падре Висенсио". Особенно показателен первый из них. В лице Пелега Скаддера, разносчика-торговца, янки с Востока, и простодушного коменданта форта с тихоокеанского побережья встречаются два мировоззрения, два альтернативных исторических (и нравственных) пути. Янки мыслит фактами: он способен рассказывать о Французской революции, о Наполеоне, об утрате Британией ее колоний, о чем угодно, но вся его эрудиция — лишь составная часть его коммерции. Читателю становится ясно, кто из двоих плоть от плоти своего края, а кто век осужден оставаться странствующим торгашом, продавая все и вся, сам не будучи никем. "Правый глаз" (искусственное зрение, полученное комендантом от янки), опрокидывает весь патриархальный мир калифорнийского побережья, оказавшийся на грани катастрофы. Симптоматично, что именно бунт индейцев, исконного населения края, оказался способен вернуть коменданту утраченное "верное" зрение. В названии новеллы заключена смысловая игра: "правый глаз" и "верное зрение". Мир коррумпированного, в сути своей бездушно-технизированного Востока США и мир чистосердечного, естественного Запада, живущего в единстве с природой, никогда не смогут сойтись иначе как в конфликте. Воистину справедливо найденное Киплингом, современником Гарта, изречение, пусть и на ином материале: "Запад есть Запад, Восток есть Восток..." Типологически оно очень близко поэтике вестерна, мифологические параметры которого закладывались Гартом. В финале новеллы оба мира, разойдясь, остаются каждый при своем: "...идиллическое спокойствие вновь благословило прекрасные долины Сан-Карлоса. А где-то вдали пробирался все дальше... капитан Пелег Скаддер и выменивал у индейцев меха на бусы и сбывал вождям стеклянные глаза, деревянные ноги и другие бостонские товары" (13; т. 1, с. 526). Содержится ли в этой фразе литературный намек на известные шедевры Ирвинга и Мелвилла, Рипа Ван Винкля и капитана Ахава с его одержимостью? Учитывая литературную эрудицию и весь ход мысли Гарта, ответ будет скорее утвердительным.

Совсем немногочисленна в новеллистике Гарта разновидность рассказа, которую можно назвать собственно социально-критической. Архетипично выглядит в этом качестве, конечно же, "Человек из Солано", о котором в критике чаще всего писалось как об успехе Гарта-реалиста и социального критика. В нем перед нами предстает уже тип дельца, рожденного Калифорнией, но подмявшего, по сути, и Запад, и Восток. Действует он под личиной сельского простака, но под ней прячется мертвая хватка не знающего пределов собственника. Человек, прежде бывший простым пастухом, превратился в хитрый механизм по выкачиванию денег и власти за счет ближних, утратив все, что было в нем люд-

ского. Он предтеча Альфреда Э.Рикса из "жульнического цикла" новелл О.Генри. Порой новеллы Гарта заставляют вспомнить и новеллы Чехова — как перекличкой мотивов, так и предвосхищением типов и конфликтов XX в.

Критик П.Морроу, противопоставляя поздний и ранний периоды в развитии новеллистики Гарта, указывает, что писатель, отвергаемый все большим количеством серьезных журналов, начинал ориентироваться на все более "популярные", развлекательные. Из этого он делает вывод, будто Гарт в своей эволюции шел от интеллектуальности к массовидности (4; p. 16) в смысле смены художественных ориентиров и критериев. По всей вероятности, оба подхода к творчеству Гарта — либо как к реалистическому, либо как к "массовому" — страдают односторонностью. Справедливее было бы счесть Гарта писателем переходной поры, сочетавшим в себе принципы различных художественных систем и отдававшим дань и реалистической, и авантюрно-романтической и тем самым подготовившим основы новых жанров литературы, прежде всего литературы Дальнего Запада.

* * *

В 1876 г. силами незамиренных индейских племен был разгромлен ненавистный седьмой кавалерийский эскадрон США под командой Кастера. Это событие стало поворотной вехой в истории Запада. В литературе ему предстояло найти отражение лишь во второй половине XX в. В этом же году вышел в свет роман Гарта "Гэбриэль Конрой" (*Gabriel Conroy*), задуманный автором как веха литературная, которая, однако, так и не состоялась в этом своем качестве.

Единственный опыт Гарта в области большой прозы критики единогласно сочли неудачей, причем сокрушительной. Быть может, по этой причине до сих пор не существует ни одного серьезного критического разбора этого произведения. История американского романа, впрочем, изобилует неудачами, среди которых, однако, имеется своя градация. Есть среди них такие, что вполне способны сойти за шедевры (вроде неоконченного романа Фицджеральда "Последний магнат"); существуют и такие, которые, не став классикой, сохраняют интерес для писателя и литературоведа, поскольку содержат уникальные художественные находки. Таковы, в частности, "Смерть приходит за архиепископом" Уиллы Кэзер, "За рекой в тени деревьев" Э.Хемингуэя — и "Гэбриэль Конрой" Гарта. Значение этого последнего состоит хотя бы в том, что он явился в девятнадцатом столетии единственной попыткой романного повествования, построенного на материале американского Запада. С этой точки зрения, он безусловно заслуживает особого внимания.

Близкое знакомство с романом Брета Гарта выявляет наличие в нем трех планов. Первый представляет собой уровень откровенной авантюры, и в этом качестве он по-своему необычен, поскольку у американских романтиков авантюра зачастую нераздельно слита с идейно-философским планом произведения.

В статье-эссе "Мой любимый романист и его лучшая книга", посвященной Александру Дюма и роману "Граф Монте-Кристо", интересен ход рассуждений писателя по поводу того, почему этот роман ему видится идеальным. Гарт предпочитает авантюрный роман (romance) всем другим романным разновидностям: он убежден, что романтизм заложен в основе бытия и самой человеческой природы; этот вывод напрашивается из содержания гартовского эссе. Автор видит в указанном жанре средство поднятия духа и ободрения простого человека. Обращение писателя к Дюма позволяет осознать его литературные модели, каноны, которые он использовал при создании своего авантюрного романа "Гэбриэль Конрой". Авантюра у Гарта интересна сама по себе, но целью ее является анализ парадоксальности человеческих характеров; при этом повышается роль детали и отбора — приемов, неотделимых от реализма. Сочетанием двух подходов и интересен "Гэбриэль Конрой"; выбирая "ромэнс", Гарт несомненно следовал логике края, который знал и любил, и тем самым предвосхитил дальнейший путь его литературного освоения.

Что и говорить, приключений, перипетий, смен места и времени, бесчисленных "маскарадов" и узнаваний, в том числе и мистики, в "Гэбриэле Конрое" предостаточно. Гарт даже переходит меру, вводя все новых персонажей и коллизии. Неожиданные совпадения, утраты и находки следуют одна за другой, а в кульминации дело доходит до убийства и землетрясения. Этот арсенал романтических средств, однако, приправлен юмором, дабы читатель не принял его за единственно важный план повествования.

Второй план связан с описанием нравов и созданием характеров, поэтому "Гэбриэль Конрой" — также и социальный роман. Уже знакомые нам золотоискатели, испанские миссии, противостояние Востока и Запада в характерных социальных типах (в романе Гарта сходятся три "сквозных" его персонажа — Юба Билл, Джек Хэмлин и полковник Старботтл), женские и мужские характеры — все это, как легко увидеть, составляет принципиально важный повествовательный пласт.

Третий план разглядеть сложнее. К нему критики и не присматривались, хотя он, конечно же, вытекает из всей системы мироощущения, присущей Гарту. Речь идет о символическом и притчеобразном содержательном плане, к которому автор весьма чувствителен — порой в отличие от читателя. Недостатки "Конроя" как художественного произведения заключаются в рыхлости компози-



Антон Рефрежье. "Переселенцы на Дальний Запад".
Из росписей "История Калифорнии". 1947 г.

ционной структуры, в определенной схематичности изображения главных персонажей, Грейс и Артура, в ослабленности логических связей между отдельными эпизодами перегруженной интриги. И тем не менее, роман интересен как уникальный эксперимент в области соединения на принципиально новом материале различных жанровых традиций, прежде существовавших порознь.

Часть первая, "На пороге", играет композиционную роль завязки, она одновременно вводит и в ключевое место действия, и в круг важнейших персонажей, которых свел вместе случай. Партия переселенцев, умирающих от голода посреди диких просторов Запада, — явление типичное для эпохи. Читатель уже готов видеть в Грейс и Артуре чету викторианских героев, каковыми они и являются, но те вскоре надолго исчезают из повествования. На первый план выдвигаются другие — Гэбриэль Конрой, затем Джек Хэмлин. Полифония в американском романе XIX в. — не столь уж частое явление, и в романтизме (например, у Купера или Мелвилла) она едва ли была осознанным приемом.

Из той же первой части мы узнаем и тайну обнаружения серебряной руды — лейтмотив, проходящий по всей книге, связующий две магистральные темы: собственности, наживы, материального успеха и сопряженного с ним обмана (она воплощена в образах мистера Дамфи, г-жи Деварджес, Рамиреса) и противостоящую ей тему бескорыстия, честности, достоинства, воплощенную в Гэбриэле Конрое.

Роман обильно насыщен литературными аллюзиями. Вначале возникает важный в литературе США мотив "занесенных снегом", уже известный читателю не только по одноименной поэме Уиттьера ("The Snowbound"), но и по творчеству самого Гарта:

писатель явно решил вернуться к ситуации и коллизии "Изгнанников Покер-Флета", поскольку ему необходимо было детальнее разработать ряд характеров в экстремальных обстоятельствах.

Продолжая сопоставление с Уиттьером, возможно, осознанное Гартом, напомним, что в поэме финальный настрой приводил к мысли о христианском милосердии, безвозвратно выпадавшем из жизни обитателей "Голодного лагеря". Ситуация, описанная Гартом, типична для эпохи западной экспансии, но она же и символична: "Голодный лагерь" — лишь первая стадия того, что впоследствии превратится в поселок с говорящим названием "Гнилая лощина", которой позднее захочется именоваться Среброполисом; всего за какие-нибудь пять лет край пройдет несколько эпох исторического развития, на которые в Европе уходили столетия. Итак, завязывается узел интриг, в дальнейшем превращающихся в самостоятельные сюжетные линии.

Книга вторая ("Через пять лет") приводит нас в старательский поселок "Гнилая лощина", продолжая знакомить с Гэбриэлем Конроем, который отныне выдвигается на роль главного героя. По мере развития повествования, все три плана — авантюрный, нравоописательный и символический — тесно переплетаются. Согласно законам авантюры, случай поселил героя на месте выхода жилы Деварджеса, и все тот же случай множит многочисленные перипетии вокруг дарственной на землю. Например, Конрой спасает свою будущую жену, которая является, чтобы его разорить, Рамирес строит козни, происходит землетрясение и так далее. Все эти события, однако, не носят самодовлеющего характера. Они позволяют читателю ощутить самую суть характера Гэбриэля, который определяется простотой, незлобивостью, честностью и самоотверженностью, качествами, мало, впрочем, ценимыми у жителей поселка. Гэбриэля именуют "дурнем", "простофилей" и тому подобными прозвищами. В качестве характерно "западного" сквозного типажа Гэбриэль выступает как средоточие ценностей простого труженика — ковбоя или старателя; он чрезвычайно близок с этой точки зрения Компаньону Теннесси. Гэйб вызывает читательские симпатии своей принципиальностью и цельностью характера, верностью сестрам: Олли, которую вырастил, и Грейс, утратив которую, постоянно разыскивал (в финале романа они соединятся).

Все названные детали важны и для восприятия характера Гэйба на уровне символическом. В книге рассеяно немало намеков на то, какая иносказательная роль предназначена Гэйбу. В библейской традиции Гавриил выступает вестником божьей воли и охранителем христианских ценностей; источники подчеркивают его особую близость к миру человеческому. У Гарта "архистратиг" принимает вид человеческого святого, который, сам того не

ведая, выступает истинным хранителем недр и провозвестником божественного промысла. Он не только ищет любых способов помочь нуждающимся, но и руду-то добывает больше в силу профессии, нежели ради обогащения. Бесхитростный, физически сильный и крупный человек, он телом и духом превосходит "гнилых" обитателей "лощины". Даже гостиница, выстроенная в годы бума, косвенно подчеркнет в своем названии истинный облик героя — "Великий Конрой". В поэтике "ромэнса" подобный человек не только не может остаться без воздаяния, он становится мерилом совести остальных персонажей и героев.

Об этом говорит и "Суд божий", представший в форме землетрясения, вмешавшегося в судьбу Гэбриэля в его пользу, в момент, когда тот по ложному обвинению оказывается в тюрьме. Сама земля высвобождает героя, возвращая ему и средства к жизни. В финале романа серебряная руда вернется к нему, потому что к Гэбриэлю в полной мере применимо название последней книги произведения — "Коренная порода". Воистину, на фоне вопиющего непостоянства всех прочих персонажей, внутреннего или внешнего, истинного или напускного, Гэбриэль как раз силен тем, что неизменно остается постоянным в своих принципах, словно следуя естеству самой природы.

Во второй книге романа вводится еще один важный сквозной персонаж — тип болезненного и утонченного человека, профессионального карточного игрока по имени Джек Хэмлин. Этот образ конечно, является проекцией прочих аналогичных "игроков" новеллистики Гарта. Образ Джека Хэмлина, помимо его экстравагантной колоритности, наделен в романе еще и многими другими чертами, существенными для понимания его смысла и структуры. После Гэбриэля он самый "нагруженный" в смысловом плане персонаж романа. Вряд ли уместно напоминать о личном обаянии Хэмлина, способного встать насмерть во имя порядочности или влюбиться до самозабвения на пороге собственной гибели, мужественно и как-то буднично встречать лицом к лицу любые опасности и невзгоды. Несомненно, он помогает читателю приблизиться к пониманию полноты и смысла человеческой жизни, чего так недостает массе характеров, в том числе и на страницах романа Гарта. Недаром обстоятельства сводят вместе Гэйба и Хэмлина, словно подчеркивая их духовную близость и одновременно противопоставляя собственничеству и эгоизму окружающих.

Однако философская нагрузка образа Хэмлина под стать его человеческим достоинствам. Перед нами не просто парадоксальный персонаж (о парадоксальности гартовских героев написано немало), это игрок в смысле философском, ибо такова его жизненная позиция, а счастье в картах, надо полагать, объясняется,

помимо ловкости рук, и талантом. Специальность Хэмлина дает возможность выявлять глубинную суть человеческих характеров. Подобно Гэйбу, он тоже "золотопромышленник", но на свой лад.

На ином уровне символики Джек Хэмлин выступает посредником между Дикостью калифорнийских нравов и Цивилизацией (которую в прошлом знал, но оставил); поэтому, не принадлежа ни той, ни другой, он черпает свободно из обеих то, что отвечает его прихотливой натуре. Наконец, как и Гэбриэль, Хэмлин — человек одинокий и потому обреченный в схватке с жизнью. Его болезненность и духовная ранимость, восприимчивость к страданиям других — знак отмеченности и, в конечном счете, обреченности этого человека, наделенного чертами подлинного героизма. Образ Хэмлина "прочитывается" в контексте Дон Кихота, странствующего рыцаря, защитника обиженных, и не случайно оба героя, Гэбриэль и Хэмлин, плечом к плечу вынуждены отстаивать правду в мире несправедливости.

В книге третьей, "Жила", движителем сюжета становятся интриги миссис Деварджес и двух дельцов-негодяев, банкира Дамфи и Рамиреса, ради овладения правами на богатство Гэйба. Рамирес — персонаж, вышедший из испано-мексиканского прошлого Калифорнии; Питер Дамфи воплощает ее собственническое будущее, и потому борьба обоих за "коренную породу" (людей и ресурсы), за права на прошлое и будущее весьма прозрачна.

В этой части повествования вводится два женских персонажа: владелица состоятельного ранчо Мария Сепульвида и таинственная донья Долорес (позднее читатель узнает, что под маской индеанки Долорес скрывается разыскиваемая Гэбриэлем и не забытая Артуром Грейс Конрой). Книга третья интересна тем, что вводит и тему испано-индейской культуры, а вместе с ней в сюжет входит мистика, органично присущая жанру всякого вестерна. В этом смысле миссия Сан-Антонио важна как характерный для вестерна пример утопического пространства, лишенного времени и наделенного чертами патриархального Рая. Поэтому эпизод в миссии "останавливает" романное время. "Аркадским островком" назовет сходную по духу главу в собственном повествовании талантливый автор вестернов Юджин Мэнлав Родс. "Индейская" таинственность героини заставит Артура Пуанзета задуматься над характером целого народа, которому, как ни прискорбно, не нашлось бы иначе места ни в его сознании, ни на страницах романа, так же, как не стало его самого в бурное время "славных дней 49-го". Ключевым здесь является слово "терпение", разлитое в вековом пейзаже, и в людях, сроднившихся с ним. "В равнинной шири, — пишет Гарт, — он распознал никогда и ничем не нарушаемое вековое течение жизни, наложившей свой отпечаток на неулыбчивый, многотерпеливый характер коренных обитателей

страны... "Клянусь, — пробормотал он про себя, — где-нибудь с подветренной стороны в душе этого народа цветут невиданные цветы, но нам никогда их не увидеть..." (13, т. 3, с. 161). В будущем на художественной "территории" вестерна мистика, неотделимая от индейско-испанского наследия, станет знаковой: воплощением откровения, доступного лишь избранным, наградой за духовный поиск. Так будут писать об этом Юджин Мэнлав Родс и Уилла Кэзер, У.Ван Тильберг Кларк и Уилл Генри. Глубинное ценностное противостояние между янки (Востоком страны) и патриархальной испанской исконностью (Западом) подчеркивается в диалоге между юристом Артуром и священником отцом Фелипе. Первый, пусть и с иронией, приводит фразу Франклина, "Честность приносит выгоду". В ответ "остолбеневший отец Фелипе в священном ужасе воздел руки и возвел очи к небу.

— Это и есть ваша американская нравственность? — вопросил он наконец.

— Без сомнения. Добавьте к тому Перст Судьбы. И еще Звезду Империи..." (13; т. 3, с. 128).

В последующих двух книгах ("По течению" и "Руда") недоразумения и открытия, нередко ложные, а также разоблачения сыплются, как из рога изобилия, не раз сбивая читателя с толку. Параллельно все теснее сплетается клубок сюжетных линий, а их немало: Гэбриэль с Олли, да миссис Деварджес; Пуанзет и таинственная Долорес; Питер Дамфи и Джек Хэмлин; миссис Деварджес и Рамирес; каждая из этих пар время от времени возвращает нашу память к "Голодному лагерю" в начале романа. Здесь перед читателем предстает новый персонаж, на сей раз комичный, но важный для нарождающейся поэтики вестерна: экстравагантный и излишне чувствительный в вопросах чести джентльмен-южанин с претенциозно-гротескным именем Кулпеппер Старботтл. Знаковость этого персонажа также связывает культурные пласты и регионы американской истории: Запад и Юг.

Как известно, во время и вследствие Гражданской войны начался исход южан на Запад, где и раньше плантаторы порой оседали, подыскав себе ранчо получше; вот так и появился впоследствии художественный тип джентльмена-южанина на Западе, во всех его разновидностях: Кассий Колхаун у Майна Рида, полковник Тетли у Вана Тильберга Кларка и ряд других. Чудаковатый полковник Старботтл, один из первых портретов подобного рода, того же происхождения и придает краю толику его неповторимости. Старботтл живет в вымышленном мире, где царит кодекс чести в сиянии былой славы Юга, памятуя, правда, и о собственных интересах, как он их понимает. Он любитель всевозможных "воинских" экстраваганц и эпических подвигов, вымышленным героем которых чаще всего и является. Старботтл у Гарта не-

сколько карикатурен, как, впрочем, и коварный Рамирес; функционально же его роль сводится к усложнению интриги.

Первой кульминацией романа становится суд божий — землетрясение — в книге "Руда уходит", а второй, параллельной — суд человеческий в книге "Коренная порода". Предпоследняя часть романа начинается примечательной главкой, вообще невозможной на ново-английской или южной почве. Она возникла только как часть формирующейся поэтики вестерна. Эта полуфольклорная по характеру глава ("Мистер Хэмлин все еще на каникулах") посвящена "небылицам", которые рассказывает западник туристам-янки с Востока. Невинность противопоставлена здесь опыту реальной жизни. Соответственно изменяются и привычные характеристики: это Восток предстает невинным простаком, а Запад — краем реализма. Попутно читатель постигает, что "парадоксальность" Запада есть плод невежества тех, кто готов воспринимать его поверхностно, с "туристических" позиций. Завершается же глава встречей двух полуфольклорных "богов", Джека Хэмлина и Юбы Билла.

Единственной серьезной погрешностью против достоверности фона следует считать тот факт, что толпа намеревается линчевать Гэйба за мнимое убийство мексиканца, а не англосакса. В "славные дни 49-го" в Калифорнии никто по этому поводу не стал бы волноваться. Эта часть содержит кроме того несколько идиллических картин, пронизанных светлым лиризмом, например, описание переезда Джека Хэмлина и Олли из пансиона в поселок.

Заключительная книга начинается рассказом о сокрушительных последствиях землетрясения, причем сообщается, что то был и "удар по собственности", который все ощутили сильнее страха за жизнь. Центральным для этой части является описание судебного процесса; в числе его сенсаций мы обнаруживаем, что последним из героев маску лицемера неожиданно надевает сам Гэбриэль — конечно же, чтобы спасти дорогих ему людей. В этой сцене, наконец, происходит скрещение сюжетных линий Грейс, Артура и Гэйба, трех главных героев романа. Повествование, собственно, имеет два финала. Предпоследняя глава, которая по смыслу представляет собой вариацию ухода Натти Бампо в "Пионерах" Купера, завершается уходом из жизни Джека Хэмлина, что естественно, ибо в Среброполисе рыцарям-одиночкам уже не будет места. Вновь обретенная Гэйбом жила — только знак того, что счастье "коренной породы" заключено в глубинных ценностях — в человечности. Примечательно, что тяжба между юристами за собственность и тяжба Гэйба за правду — два разных, но параллельных процесса.

Любопытно, что с наибольшей теплотой очерчены в романе Хэмлин и Гэбриэль. Они выигрывают в целом и как художествен-

ные создания, а наиболее непривлекательны мистер Дамфи и госпожа Деварджес; последним свойственны авантюризм, лицемерие и холодная расчетливость. Повествование страдает некоторой аморфностью ряда образов (Артура Пуанзета, самой Грейс, Марии Сепульвиды). Центробежные тенденции, "разрыхляющие" повествование, явно доминируют над центростремительными. Порой можно различить прямое влияние Диккенса, в том числе отсылки к "Домби и сыну". Так, "зубастая улыбка" Рамиреса вызывает в памяти аналогичную особенность мистера Каркера, коварного злодея-управляющего мистера Домби, да и имя дельца Дамфи как-то близко по звучанию имени диккенсовского негоцианта. Но сказывается влияние Диккенса не только в критическом настрое повествования и обрисовке персонажей, прежде всего негативных, но и в сентиментальной окраске многих эпизодов.

Место "Гэбриэля Конроя" в мировой литературе трудно определить однозначно. В разных странах его читательская судьба сложилась по-разному, но в целом в Европе роман был замечен в большей степени. Показательно внимание, уделенное ему ранним Джойсом, который использовал элементы гартовского романа в новелле "Мертвые", заключительной и самой сильной в сборнике "Дублинцы". Начало романа Гарта стало завершением новеллы Джойса (это мотив "занесенных снегом"), в котором просматривается даже лексическая и ритмическая перекличка с текстом гартовского романа. Больше того, к герою "Мертвых" переходит имя гартовского героя, давшее заглавие роману. Хотел ли Джойс подчеркнуть принципиальную важность своего Гэбриэля Конроя, усилить на модернистском уровне мотив "занесенных", ставший в новелле сквозным, имел ли в виду более глубокие аллюзии — об этом можно лишь гадать, но обращение к Гарту служит знаком признания одним мастером другого.

В поздние годы Гарт создал несколько повестей, в том числе "Кресси" (1889), сюжет которой развивает коллизии новеллистики писателя. Она рассказывает о романе школьного учителя с дочерью простого старателя. Содержащая немало описаний, согретых искренностью и пронизанных психологизмом, повесть прежде всего посвящена сопоставлению двух укладов — Запада и Востока США, которые выглядят столь различно, что выстроить мост между ними, даже любовный, оказывается невозможно. Авантюрный сюжет перемежается ружейной пальбой и любовными объяснениями, но его стержнем является жизненно важная для героя попытка не просто завоевать любимую девушку, но найти собственное место среди реалий дикого края. Призванный обучать здесь детей, он не способен понять азов в отношениях взрослых, не говоря уже о самой Кресси, обаятельной, но загадочной, знающей однако, свое истинное место в жизни куда лучше, чем ее на-

ставник. Из-за основной темы (любовь учителя к ученице) и ее конкретного решения (кокетливый образ Кресси явно нарушал моральные нормы, предписываемые для такого рода героинь), эта повесть Гарта была осуждена в США за аморализм.

Затем последовала трилогия повестей, объединенных общими персонажами, — "Степной найденыш" (1891), "Сюзи" (1893) и "Кларенс" (1895). Перед читателем разворачивается жизнь Кларенса Бранта, от детства к отрочеству и юности (в первой повести) до зрелых лет. В художественном отношении "Степной найденыш" получился более цельным произведением, органично сочетающим авантюру и реалистический роман воспитания. Здесь ведется драматичный рассказ о переселении семейства Кларенса в Калифорнию, во время которого, пересекая прерии, их фургонный караван подвергается нападению индейцев; Кларенс и соседская девочка Сюзи, отстав от него, чудом спасаются, но остаются сиротами. Поиски героем отца и его непростой путь мужания в Калифорнии, наполненные драматичными открытиями, заканчиваются обретением зрелости.

Вторая повесть рассказывает об обстоятельствах устройства Кларенса на Калифорнийской земле, исполненном драматизма опыте хозяйствования, наконец, о романтичной любви и женитьбе героя. Третья часть, "Кларенс", охватывает события Гражданской войны, которые приводят к разрыву героя с женой, оказавшейся шпионкой южан. Перед нами предстает романтризированная биография, герой которой, словно иллюстрируя пословицу эпохи, "растет вместе со страной". Кларенс задуман как герой идеальный, возможно, в какой-то степени с автобиографическими проекциями. Как всегда у Б.Гарта, реализм дополняется в трилогии романтикой. В "Степном найденыше" бытовизм выражен сильнее, но во всей трилогии можно увидеть попытку Гарта стать родоначальником бытописательной прозы о Западе, той традиции, которая была позднее подхвачена Кэзер в ее романах о пионерах Небраски. Яркость и конкретика, однако, постепенно убывают на протяжении трилогии, быстро сменяясь среднего уровня авантюрой. Третья повесть имеет черты военного романа, хотя собственно военные действия остаются "за кадром".

Как ни странно, романов о Гражданской войне в литературе США оказалось немного, самый известный из них, написанный южанкой, стал уже достоянием XX в. Прочие же по уровню весьма усреднены, так что "Кларенс" вполне может занять место наравне с "Мисс Равенел" Дефореста вслед за "Алым знаком доблести" С.Крейна (последний, кстати, вышел одновременно с "Кларенсом").

Трилогия, как и другие опыты Гарта в области большой прозаической формы, интересна попыткой соединить роман характеров

с авантюрным романом, охватив на сей раз сферу личную и общественную. Гарту интересен герой, способный стать достоверным образом современника, но это намерение воплотилось лишь отчасти, и причина, скорее всего, в противоречии между идеализированным героем, который является воплощением порядочности и благородства, и веком, чьей приметой стала экспансия, погоня за материальным успехом, безудержная "аргонавтика" в области материальных ресурсов и душ. Гарт этого и не отрицает, указывая в тексте, что трудности, встающие на пути героя, — результат попыток сохранить искренность и остаться самим собой. Тем не менее, при всех неудачах этого образа, Кларенс входит в ряд тех типично американских литературных героев, в которых писатели вкладывают основы положительные, связанные с идеальными чертами национального характера; такие герои являются проекцией идеалов автора, от куперовского Гарви Бёрча и Натти Бампо до мелвилловского Израэля Поттера и Билли Бадда, твеновского Янки из Коннектикута; а когда революционные аллюзии и вовсе ушли в прошлое под натиском потрясений XX в., на смену им пришли Юджин Витла, Дженни Герхардт и Эрроусмит.

* * *

На всем протяжении своего литературного творчества Гарт обнаруживал интерес и вкус к жанру литературной пародии. Первая серия таких "Романов в сокращении" (*Condensed Novels*) вышла в 1869 г., числом семнадцать. Идея жанра была заимствована у Теккерея, еще одного писателя, чье влияние на Гарта подлежит уточнению. Это уже от Гарта пародия перешла к Твену, Г.Малфорду, позднее к Норрису, в числе других написавшему пародию на "Изгнанников" Гарта. Потом ее подхватили Хемингуэй и Фолкнер, словом, те писатели, которые жили писательством как самостоятельным миром и были особенно чувствительны к категориям стиля и художественного языка.

Первая книга пародий Гарта включала лучшие его произведения этом жанре; тут были "Мичман Бризи" (пародия на капитана Марриета), "Мак-а-Мак" (на Купера), "Девяносто девять гвардейцев" (на Дюма), а также пародии на Диккенса, Гюго и Шарлотту Бронте. Оценить вполне мастерство Гарта возможно лишь, имея знакомство с оригиналом — пародирующим, как и пародируемым. Все критики, пишущие о Гарте, отмечают успех этих произведений; порой они указывают и на их существенные отличия от обычных пародий: мотивация Гарта в обращении к жанру состоит не только в осмеянии стиля и критике предмета, но и в признании мастерства пародируемой творческой индивидуальности. Пародия-подражание, пародия-перекличка охватывает у Гарта все стороны художественного мира писателя, и создание ее —

дело более высокого профессионализма, нежели пародия-осмеяние. Характерен подбор писателей, вызвавших у Гарта стимул к этому своеобразному художественному диалогу, хотя у него встречаются и достаточно злые пародии на посредственных авторов. Вторично писатель вернулся к той же идее в 1902 г., выпустив новую книгу пародий под тем же названием, где превалировали незначительные фигуры; впрочем, здесь встречаются имена Конан Дойля и Киплинга.

Портрет Гарта-критика завершают его эссе, такие, как "Мой любимый писатель и его лучшая книга" (1886), "Возникновение рассказа", о которых уже шла речь.

В лекции "Американский юмор" Гарт обосновывает его регионалистский характер: "Именно Югу и Западу мы действительно обязаны возникновением и самобытностью того юмора, который может считаться наиболее характерным для нашей жизни как народа"[14]. Гарт подчеркивает важность письменной, а не устной природы юмора. И хотя еще в колониальную эпоху становлению юмора способствовала литература, временем его становления как национального феномена автор все же считает послевоенную Америку. Называя известные имена (А.Уорда, О.Керра, П.Нэсби, Стивена Фостера и Джоша Биллингса), безусловное первенство Гарт отдает Марку Твену. И тем не менее он считает, что эпоха становления национального юмора отнюдь не завершилась. Как показывает творчество самого Гарта, юмор в его понимании должен служить выполнению гуманных задач, стимулировать не просто создание "небылиц" и атмосферы развлекательности, но вызывать чувства сострадания, нежности, грусти. Любопытно, что, оценивая гартовский юмор, А.Старцев говорит, будто он "имел более долгосрочный характер, чем твеновский" (5; с. 31–32).

* * *

В полном собрании сочинений Гарта два тома отведено поэзии. Критики справедливо признают вторичность стихотворного наследия Гарта, выделяя, однако, некоторые его примечательные особенности. Так, американский критик и поэт Унтермайер считает, что недостатки Гарта-поэта те же, что и у Гарта-прозаика: сентиментальность и грубость формы; однако он замечает, что читатель способен обнаружить запоминающиеся места. Гарт обратился к жанру баллады, продолжив его на материале Дикого Запада и создав так называемую "старательскую балладу". Она обычно представляет собой стихотворный рассказ, нередко на легендарный сюжет, порой овеянный героическим пафосом и посвященный какому-либо памятному эпизоду местной истории или личной жизни, и заключает в себе важный урок. Конечно, любые литературные баллады или песни возникали на "дрожжах" фольклорных, а старательский фольклор составил особый пласт на американском Западе. Поэтому

сюжеты, а отчасти и форма гартовских баллад несли в себе следы устной традиции. Первую и молниеносную известность принесла Гарту шуточная баллада "Простая речь Честного Джеймса", известная также под названием "Язычник Китайса" ("The Heathen Chinee", 1870). И поскольку источниками формирования и бытования подобных фольклорных историй были старательский лагерь да стойка бара, где все сходились поболтать, эту балладу иногда именуют "barroom ballad". Стихотворение воссоздает известную фольклорную ситуацию, явно излагаемую в пародийном ключе. Двое карточных партнеров-англоамериканцев задумывают одурачить третьего, наивного, невежественного китайца по имени А Син. Этот комедийный персонаж, однако, оказывается хитрецом, способным, прикрываясь маской простака, перехитрить "белых людей" их же приемами, в кульминационный момент доставая из рукава необходимые карты. Произведение, которое Гарт считал худшим своим поэтическим опытом, вмиг стало достоянием широкой публики, попутно, в качестве побочного эффекта, породив всплеск антикитайских настроений. Трудно винить в этом автора, поскольку китайский компонент западной эпопеи — исторически достоверная реалия, трагизм которой был глубоко вскрыт Гартом в "Язычнике Ван Ли" и ряде других новелл.

Образцом трогательной баллады о побратимстве (тема "Компаньона Теннесси") может служить лаконичная и песенная по настрою баллада "В забое". В ней возникает сквозной образ типичного старателя-труженика, Тома Флинна, до конца верного и самоотверженного человека.

В поэзию, как и в прозу, Гарт привнес и характерную для рубежа веков тему сопоставления людей и животных. В новеллистике характерным примером может служить новелла о медвежонке, "Малыш Сильвестра". В поэзии подлинным гимном медведю явилось одноименное стихотворение, а в жанре баллады был сложен апофеоз в адрес кобылы по имени "Чикита". Гарт ставит вопрос о ценностях, определяемых насущными нуждами, и о том, кто больше в цене в условиях дикого края — морально слабый человек или верная лошадь. Стиху Гарт придавал "прозаичность" формы, вводя диалектизмы, присущие "западной" речи. Их возвышенный тон часто связан с данью восхищения маленьким человеком в диком, огромном мире. Образчиком балладного жанра стал и рассказ на материале испанского прошлого, возникший на основе местных преданий (такова "Консепсьон Аргельо", вводящая тему России). Среди комических стихов, продолжающих тему столкновения Запада и Востока, истинных и ложных ценностей, находятся стихотворения вроде "Плиоценовому черепу" и "Общества на Станислаусе".

Быть может, одно из лучших стихотворений по простоте формы и психологической глубине — "Ее письмо". Перед нами

рассказ в форме послания, отправленного женщиной с Востока США другу юности в Калифорнию, в котором воскресает навсегда утраченная пора трудов и счастья; это воспоминание тех лет, когда она и ее избранник были еще бедняками на Западе. Основным приемом выступает здесь противопоставление: богатство отца девушки в конце концов "развело" ее со счастьем, и лишь теперь она поняла, что юность, любимый, красота дикого края невосполнимы. Все сделалось противоположностью, как ночь и день:

Спокойной ночи! Кончаю
Письмо, а на Западе там
Еще светит солнце, пылая,
День не кончен по вашим часам".

(*перев. М.Зенкевича*, 13; т. 6, с. 428)

Для героини же солнце закатилось навсегда, и впереди не ночь, а жизнь во мраке, пусть наполненная внешним блеском богатства.

Как можно заключить из творчества Гарта в прозе и стихах, он уделял достаточно внимания опыту Гражданской войны, считая эту тему важнейшей для приключенческого романа, и призывал современников к ее активной разработке. Стихи о Гражданской войне пытались писать многие американские литераторы, в основном романтики, хотя художественное ее воплощение мало кому удалось. Уитмен, Мелвилл, Лонгфелло, а из южан Тимрод пытались отразить, каждый по-своему, кто в традиционных, кто в новаторских формах, ужас и мистику, пафос героики, трагизм военных событий, потрясших страну. Продолжая ту же тематику, Гарт посвятил войне немало стихов, среди которых наиболее удачными в своей лаконичной выразительности стали "Побудка" и "О чем пела пуля", предвосхищающие психологизмом и горькой иронией поэзию Стивена Крейна.

Историко-литературный вклад Брета Гарта состоит в том, что он стал связующим звеном между двумя эпохами, литературными стилями, жанрами, странами и регионами, между разными системами ценностей, и в том, что он, будучи современником эпохи, приведшей к смене смысла всех этих понятий, попытался представить ее в характерных образах.

Что касается собственно "западной" темы, Гарт, по справедливому замечанию Морроу, выступает писателем "пробного камня", став основоположником литературы американского Запада в ее многочисленных возможностях. Никто из его последователей-"западников" не способен был удержаться от ностальгии по ушедшей воле и утраченным историческим возможностям — этот настрой проявился уже в творчестве Гарта, который, расставшись

с Западом, смог жить лишь воспоминаниями о нем. Когда мы говорим о "местном колорите", следует помнить, что применительно к Гарту это означает много больше, чем только калифорнийский регион, на материале которого созданы его произведения. «Это был особый мир, тот самый мир "золотой лихорадки", с образом жизни, мысли, чувств и действий настолько самобытных, что ничего похожего не существовало нигде — ни до, ни после. Его-то и имеют в виду критики, называя Гарта писателем местного колорита», — считает У.Ван Тильберг Кларк (11; p. 152).

С завершением эпохи Дикого Запада жизнь гартовского наследия, несмотря на закат его карьеры, не прервалась, найдя продолжение в развитии поэтики литературы американского Запада. Правда, выяснилось, что все видные писатели-западники, совсем в духе Гарта, ощутили себя чуждыми XX в., продолжая романтизировать и варьировать в духе притчеобразных "romance" уроки Дальнего Запада. Не обладая собственным наследием античности или Средневековья, американские писатели воспользовались старым литературным арсеналом Европы, приспособив его к новому жанру, позволившему его вместить и переосмыслить. Нашлось в этом процессе место и самому Гарту: с появлением кинематографа, с 1910 по 1920 годы каждые два года выходили один-два фильма, основанные на его произведениях, по мере того, как жанр вестерна все убедительнее получал национальную "прописку". Всех, кто писал о Западе после Гарта, край прочно захватил в свои объятья, хотя далеко не все писатели-"западники" признали бы в Гарте своего "отца". В этом и заключается дерзость гартовского литературного свершения: он принял на себя бремя связать несвязуемое, осмыслить не поддающееся осмыслению, прозреть не видимое эпохой. С помощью одного региона, убежденный в правоте своего выбора, Гарт пытался дать интерпретацию всей Америки.

Отчасти уже упоминалось о той роли, которую сыграл Гарт в литературе викторианской Англии. На рубеже веков он оказался мэтром, живой литературной фигурой, способной вести диалог и вызывать отклики. Честертон посвятил ему прочувствованное эссе, отметив достоинства гартовского юмора. Киплинг признал его дар повествователя — притом, что оба писателя были мастерами новеллы, авантюрной интриги и точного слова. О Джойсе было уже сказано. Что до соотечественников, Гарт, можно сказать, в известной мере продолжил экспатриантский опыт своего предшественника Купера, разойдясь со своей родиной во взглядах на мораль и национальное лицо. Правда, в отличие от Гарта, Купер обладал средствами и недвижимостью; его положение было прочнее.

В свете объединяющей роли, сыгранной Гартом, можно обозначить очертания "калифорнийской школы", впоследствии уже далеко вышедшей за рамки местного колорита: Лондон и Норрис, Робинсон Джефферс и Джон Стейнбек. Что же касается самого Гарта, П.Морроу, не склонный преумножать заслуг писателя, в заключение своей книги утверждает: "Это многогранный и проницательный писатель, способный вознаградить внимательного читателя неожиданной находкой. В Зале Славы американской литературы он по-прежнему сохраняет если не место святыни, то по крайней мере неприкосновенную и яркую нишу" (4; p. 48).

Особенно благоприятно сложилась судьба Гарта в России. Первые переводы новелл стали появляться, начиная с 1873 г. В России, как и в Англии, Гарт всегда воспринимался как классик, а в русском контексте это означало широко читаемого писателя. Можно указать немало фактов, свидетельствующих о том, что наследие Гарта всегда оставалось живым. Новеллу "Мигглс" в ссылке переводил Н.Г.Чернышевский. Вероятно, не случайно романтик по мировосприятию, новеллист Паустовский дал рассказчику-писателю в своем романе "Черное море" имя Гарта. Романтизм Паустовского и его высокая этическая насыщенность, как и апелляция к таинству человеческих отношений, доказывают закономерность такого заимствования-аллюзии в духе Джойса, дань уважения к гартовскому наследию. Николаю Асееву, автору глубоких стихов о Марке Твене и Хемингуэе, принадлежит проникновенно-выразительное стихотворение о "Степном найденыше":

Подробности в сумерках медленно тают,
их смоют потоки нахлынувшей тьмы...
Хоть дети во сне, говорят, подрастают,
но эти останутся вечно детьми.

Степные найденыши... Будет излюблен
рассказ этот в детстве намеченных лиц.
Фургон будет выслежен, смят и изрублен
и все же бессмертен на сотне страниц[15].

Таким образом, несмотря на все свои недостатки, Гарт является писателем по-своему художественно самостоятельным и, подобно Твену, первооткрывателем в своей, пусть более скромной, литературной вотчине. Однако можно смело сказать, что есть область, где великий юморист и мифолог человеческих характеров Твен смыкается, наряду с другими большими американскими писателями, с юмористом и мифологом Гартом: они встречаются в устье той общечеловеческой реки, что "вечно катит свои волны в неведомое нам море".

ПРИМЕЧАНИЯ*

[1] *Herzberg M.J.* The Reader's Encyclopedia of American Literature, p. 436.
[2] Цит. по: *Merwin, H.C.* The Life of Bret Harte, with Some Account of the Californian Pioneers. Boston & N.Y., 1911, p. 12.
[3] Prose and Poetry of the American West. Ed. by James C.Work. Lincoln, University of Nebraska Press, 1990, p. 158.
[4] *Morrow P.* Bret Harte. Boise, Idaho, 1972, p. 6.
[5] *Старцев А.И.* Предисловие // *Брет Гарт.* Собр. соч. в 6-ти тт. М., Правда, 1966, т. 1, с. 5.
[6] *Pemberton E.* The Life of Bret Harte. N.Y., 1903, p. 5.
[7] *Твен М.* Собр. соч. в 12-ти тт. М., 1961, т. 12, с. 298.
[8] *Clarke, W. Van Tilburg.* Introduction to *Bret Harte.* Stories of the Early West. N.Y., 1964, p. vi.
[9] *Harte, Bret.* The Luck of Roaring Camp and Other Stories. Boston, 1870, p. ii.
[10] *Chesterton G.K.* Varied Types. N.Y., 1903, p. 179.
[11] Reader's Encyclopedia of the Western Romance. Ed. by J.Tuska & V.Piekarsky. N.Y. a.o., McGraw-Hill Book Company, 1983, p. 150.
[12] Deckett M. Mark Twain and Bret Harte. Okla., Univ. of Oklahoma Press, 1964, p. 29.
[13] Здесь и далее все цитаты из произведений Гарта даются по изданию: *Гарт, Брет.* Собрание сочинений в 6-ти тт. М., Правда, 1966, т. 1, с. 87.
[14] *Rourke C.* The American Humor. N.Y., 1955.
[15] *Асеев Н.* Собр. соч. в 5-ти тт. М., Худ. лит., 1963, т. 4, с. 346.

* При повторных отсылках к цитируемому изданию указание на номер страницы и тома дается в тексте вслед за цитатой в скобках.

ДЖОН ДЕФОРЕСТ

Если бы Джон Дефорест не написал ни одного художественного произведения, он все равно бы вошел в историю американской культуры как автор идеи "великого американского романа", ставшей одной из национальных мифологем. "Великий американский роман" — так и называлось напечатанное им в 1868 г. анонимно эссе, в котором делалась попытка определить состояние и перспективы литературы США. В стране, писал автор, где нет векового исторического и культурного опыта, нельзя создать великую поэму, но можно написать великий роман о жизни и чувствах американцев, хотя время для этого еще не пришло. Дефорест перечисляет материальные и духовные причины, препятствующие появлению эпохальных произведений: читатели по-прежнему предпочитают английских писателей; отсутствуют дешевые издания американских авторов; изменения в обществе настолько стремительны, что их легче зафиксировать в газетах; страна состоит из множества регионов, значительно отличающихся друг от друга, и в ее жизни слишком мало постоянного и определенного. Отдавая должное мастерству ведущих американских писателей, Дефорест полагает, не всегда справедливо, что они не сумели адекватно отразить национальное бытие и сознание. "Провалились", с его точки зрения, В.Ирвинг и Ф.Купер; Дж.П.Кеннеди и У.Г.Симмс превратились в "призраков"; у Готорна нет изображения реального существования, а персонажи искусственны и более "литературны", чем "национальны"; в "Хижине дяди Тома" Бичер-Стоу фальшив сюжет и идеализированы образы; многие романы сосредоточены не на общенациональных, а на местных проблемах. И нигде, считает писатель, в качестве героев не выступают активные, трудолюбивые янки, говорящие на естественном для них языке. Таким образом, не произнося слова "реализм", Дефорест связал появление великой национальной литературы с реалистическим отображением американской действительности.

В середине девятнадцатого столетия, когда был пройден пик национального романтизма, американская словесность развива-

лась отлично от европейской, где уже давно властвовал и процветал реализм. В последние десятилетия века он укоренился и на американской почве, дав разные ветви в творчестве Марка Твена, Уильяма Дина Хоуэллса и Генри Джеймса, но до того, как эти художники определили лицо национальной литературы, реалистические тенденции зарождались и вынашивались в фольклоре, в журнальном очерке и рассказе, в книгах путешествий и в беллетристических произведениях различного художественного достоинства. В романе они заявили о себе в полную силу в творчестве Дефореста, который одним из первых начал осваивать традиции европейского реализма применительно к американскому материалу. Он и вошел в историю национальной литературы прежде всего как писатель, пусть и не первого ряда, но осуществлявший переход к новой эстетической эпохе.

Джон Уильям Дефорест (John William De Forest, 1826–1906) родился в штате Коннектикут в семье состоятельного фабриканта. Из-за слабого здоровья он получил в основном домашнее образование. В 1846 г. будущий писатель совершил дальнее путешествие в Сирию, где прожил два года у брата, возглавлявшего в Бейруте женскую школу. Там, среди библейских святынь, он посвящал свои дни изучению истории и культуры Востока и наблюдениям над местными нравами, однако первый литературный труд молодого Дефореста, в котором проявился его интерес к историческим изысканиям, был обращен к американской действительности. Еще в ранней юности он увлекся судьбой и обычаями индейцев родного штата и трудился над соответствующими архивами в библиотеках. Результатом этой работы стала "История индейцев Коннектикута" (*History of the Indians of Connecticut*), описывающая события жизни аборигенов вплоть до 1850 г., изданная в 1851 г. и переизданная в 1852 и 1853 годах. Книга, написанная в традициях историко-этнографических записок, в соответствии с требованиями жанра последовательно рассматривала все аспекты индейского мира: обычаи, нравы, социальное устройство, войны между племенами, взаимоотношения с белыми, языки и прочее. Автор с научной добросовестностью старался придерживаться документальных источников, но нередко позволял себе морализаторство, претендующее, однако, на объективность. Он не идеализирует аборигенов и не представляет их отлученными от остального человечества дикарями. С его точки зрения, воинственность, кровожадность и жестокость в равной мере являются чертами и варварства, и цивилизации. Дефорест признавал право коренных обитателей континента на защиту своих земель, интересов и свободы и порицал белых за то, что они не выполнили свой христианский долг перед этими людьми.

Последующие две книги Дефореста также принадлежат к небеллетристическому жанру — это "Знакомство с Востоком, или Письма из Сирии" (*Oriental Acquaintance, or Letters from Syria,* 1856) и "Знакомство с Европой" (*European Acquaintance,* 1858), описывающие его путешествие на Ближний Восток и четырехлетнее пребывание в Европе в первой половине 50-х годов. В то время "гранд тур" в Старый Свет считался почти что обязательным для молодого, образованного и состоятельного американца. Столь же распространенными были публикации в журналах пространных писем из посещаемых стран и ведение путевых дневников, издаваемых затем в качестве книг путешествий. Среди современных Дефоресту писателей, поэтов, литераторов подавляющее большинство стало авторами подобных записок. Они странствовали практически по одним и тем же маршрутам, осматривали те же достопримечательности, приобщаясь к высокой европейской культуре, но каждый из них видел Европу по-своему и описывал ее в своей манере. Такой повышенный интерес американцев к исторической родине обусловлен стремлением восполнить недостаток еще окончательно не оформившейся собственной национальной культуры, найти утерянные корни, познать чужой мир, а через него — свой. Путешественники пересекали океан не только для того, чтобы преклоняться перед святынями прошлого, но и для того, чтобы самоутвердиться как новая нация. Дефорест, с увлечением читавший европейских авторов, в то же время заботился о доступности произведений американских художников иноязычному читателю — в Европе он переводил на итальянский язык "Дом о семи фронтонах" Готорна.

Многочисленные путевые записки, оказавшие влияние на развитие национального сознания, сыграли также большую роль в становлении американского реализма, поскольку обращались непосредственно к конкретной, изменчивой действительности. Именно здесь оттачивалось мастерство изображения бытовых деталей, появлялась "низкая" тематика, затрагивались острые социальные проблемы, подвергался ироническому переосмыслению романтический взгляд на мир, а документальные факты сочетались с беллетристическими фрагментами.

Все это присутствует и в книгах Дефореста. С типичной для американца-пуританина неприязнью к католической помпезности и культу святынь и реликвий он, как и Герман Мелвилл, Джон Росс Браун (автор романа о путешествии в Палестину "Юсеф") и Марк Твен, с иронией пишет о паломничестве в Святую землю. Романтические ожидания разрушаются прозой жизни — запущенностью и унылостью Иерусалима, скудостью палестинской природы, невозможностью увязать христианские легенды со здравым смыслом. Вокруг Святых мест витает "такой дух абсурда, что он,

скорее, вызывает неверие и непочтительность, чем веру и набожность"[1]. В тексте Дефореста сохраняются черты сентиментального отношения к окружающему, но все же в нем преобладают факты, нравоописательность, бытовые наблюдения, а во многих частях чувствуется влияние американского юго-западного юмора.

В записках о Европе романтические мотивы в описании итальянских городов, пространные рассуждения об искусстве, политических и религиозных проблемах сочетаются с довольно точными наблюдениями над национальными характерами и со стремлением к передаче непосредственных впечатлений. Как и другие американцы, Дефорест смотрел на Европу "с американского берега", критически относясь к монархии, тирании и нищете, что не мешало ему замечать и высмеивать недостатки своих соотечественников, невежественных и самоуверенных паломников и туристов. Сами особенности жанра книг путешествий — панорамность охвата действительности, спонтанность описания событий — подводили автора к нарушению существовавших литературных канонов и к реалистическому художественному видению.

Вернувшись в 1855 г. на родину и женившись на Гарриет Шепард, дочери профессора геологии из Южной Каролины, Дефорест решил посвятить себя целиком художественному творчеству. Его первый опубликованный роман "Времена ведьм" (*Witching Times,* 1856) отражает пристрастие автора к исторической тематике, к реально происходившим событиям. Дефорест обращается к одной из самых ярких и одновременно позорных и мрачных страниц американской истории — процессам над "ведьмами" в Сэйлеме в конце XVII в. Он старается придерживаться исторических фактов, вводит исторических персонажей (даже вымышленные герои имеют своих прототипов), насыщает текст конкретными деталями. Вместе с тем, в вымышленной линии повествования сильны романтические и сентименталистские черты: идеальная героиня Рэйчел Мор, заключенная в тюрьму по наговору отвергнутого поклонника и классического злодея Нойза, спасается со своим суженым, благородным юношей Марионом Стентоном. Эта художественная двойственность, присущая всему творчеству Дефореста, сказывается и в построении сюжета, и в обрисовке характеров, и в языке и стиле. Причем практически всегда романтическое преобладает в вымысле, а реалистическое доминирует там, где действие связано с историческими фактами или личным опытом автора. На раннем этапе становления национального реализма новая эстетическая система нуждалась в опоре на историческую и документальную достоверность.

Процессы над "сэйлемскими ведьмами" у Дефореста изображены без характерного для других сочинений на эту тему романтического и готического колорита. Они представлены как поучи-

тельные истории гибели невинных людей, массовой истерии, фанатизма и заблуждений. Фактически Дефорест одним из первых в американской литературе обратился к анализу социальной психологии во всей ее сложности, к проблеме влияния социума на человеческое поведение. Он показал низменные стороны человеческой натуры, переплетение религиозного суеверия с эгоистическими, корыстными интересами и стремлением к власти. Появляются герои, не соответствующие канонам романтической эстетики, одновременно сочетающие в себе положительные и отрицательные качества, становящиеся жертвами и предателями в силу своей ограниченности и слабости. Новым для литературы того времени было разнообразие характеров и мотивов человеческих поступков, появление комической тональности в описании трагических событий, языковые характеристики различных социальных групп, а также то, что добродетель и зло не всегда получали по заслугам.

В своем первом романе, как во всем последующем творчестве, Дефорест тяготеет к морализаторству, он хочет извлечь из исторических событий нравственный урок и в авторском комментарии проводит параллели между Сэйлемом и рабовладением в южных штатах, религиозными и расовыми предрассудками. Несомненна и косвенная насмешка над модными в середине XIX в. мистическими течениями, над которыми впоследствии издевался Твен.

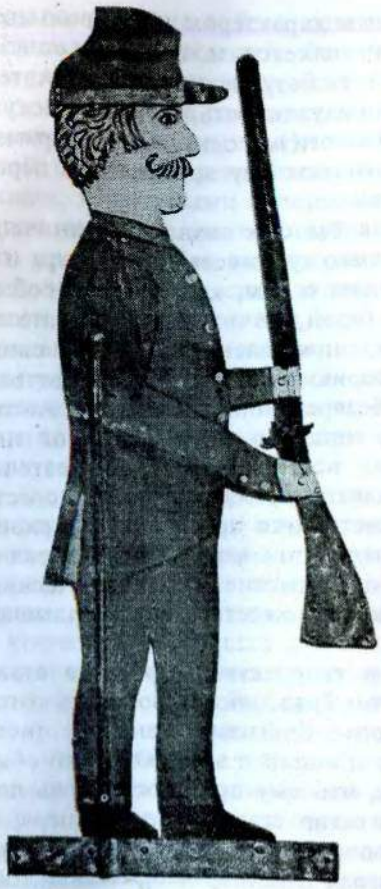
Дефорест был образованным человеком, он хорошо знал отечественный и европейский романтизм и с особым увлечением читал Стендаля, Бальзака, Теккерея, Диккенса, стараясь почерпнуть у них новые эстетические подходы к действительности. Находясь под влиянием различных художественных направлений, он пытался найти между ними некий компромисс, что в начале творчества было обусловлено поисками собственного литературного почерка. В романе "Морской утес, или Тайна Уэстервелтов" (*Seacliff, or The Mystery of the Westervelts,* 1859) почерпнутые у английских реалистов формы помещены в общий романтический контекст. Это типичный "ромэнс" с любовной коллизией, роковыми тайнами и страстями, идеальными героями и беспощадными злодеями. Жанр и природа повествования нарочито подчеркиваются многочисленными цитатами из поэтов-романтиков. Это и роман нравов с классическим для него сюжетом — романтически настроенный, неопытный юноша сталкивается с темными сторонами бытия. В американском варианте такой молодой человек, как правило, возвращается на родину после обучения в Европе и познает своеобразие местной жизни. Книга полна романных клише, сентиментальности и морализаторства. Падшая из-за любви к роскоши миссис Уэстервелт убивает соблазнившего ее негодяя и топится в пруду при лунном свете. Одна из героинь,

отличающаяся слишком независимым характером и фривольным поведением, к концу романа исправляется и превращается в такой же образец добродетели, как и ее безупречная сестра. Автор пытается придать характерам индивидуальность, диккенсовскую гротескность и теккереевский психологизм, однако, мелодраматизм ситуаций и дидактизм не позволяют ему осуществить переход к новому эстетическому качеству.

Показательно, что Дефорест как бы сам сознает ограниченность, условность и вторичность своего художественного мира и в одной из глав с иронией рассказывает о том, какой исход событий мог бы предложить главный герой, начинающий писатель. Обуреваемый высокими чувствами, он мысленно сочиняет свою утрированно мелодраматичную историю — с поруганной честью, справедливой местью, нищетой и безвременной кончиной. Автор монографии о Дефоресте Дж.Лайт пишет о художественной неровности романа, характерной для всего творчества писателя: "Наихудшим недостатком книги являются ее слабость как повествования (слабость, которую Дефорест редко преодолевал в своих романах), тенденция окарикатуривать одни характеры и идеализировать другие, в результате — пристрастие к романтическим клише в развитии действия и языке, художественная расплывчатость и отсутствие контроля"[2].

Переломным этапом в жизни и творчестве Дефореста стала вспыхнувшая между Севером и Югом Гражданская война, в которой он принял самое активное участие. Благодаря женитьбе писатель провел три зимы в Чарльстоне и неплохо знал Юг и его обитателей. Судьба распорядилась так, что ему пришлось вновь побывать в этом крае сначала в качестве армейского офицера, а затем в качестве чиновника, участвовавшего в послевоенном восстановлении региона. В 1861 г. генерал Б.Батлер набрал дивизию, состоящую из полков от каждого ново-английского штата. Обучение проходило в лагере близ Хартфорда, а затем в 1862 г. добровольцы отплыли на теплоходе из Нью-Йорка в Новый Орлеан. Как капитан 12-го Коннектикутского добровольческого полка Дефорест воевал в долине Шенандоа, брал Новый Орлеан и получил ранение в битве при форте Гудзон.

Свой военный опыт Дефорест отразил и в поэзии, и в прозе. Стихи о войне, составившие сборник "Под разноцветными знаменами", грешили псевдоромантическими клише и не отличались оригинальностью. Изданный же в 1867 г. роман "Превращение преданной конфедератки мисс Равенел в сторонницу Союза" (*Miss Ravenel's Conversion from Secession to Loyalty*, в русском переводе — "Мисс Равенел уходит к северянам") стал не только вершиной творчества Дефореста, но одним из лучших национальных романов о войне, в котором она впервые была изображена с реа-



Неизвестный мастер. "Солдат федеральной армии". Флюгер. Ок. 1861–1865 гг.

листических позиций (см. также главу "Литература Гражданской войны" в III т. наст. издания).

Произведение это во многом автобиографическое, запечатлевшее реальные исторические события, хотя, дабы не задеть никого из современников, Дефорест изменил названия мест и имена действующих лиц. Штат Баратария, где происходит основное действие, — это штат Коннектикут, городок Новый Бостон — Нью-Хейвен, 10-й Баратарийский полк — 12-й Коннектикутский полк. Не случаен выбор названия вымышленного штата — Баратарией назывался остров, где губернаторствовал Санчо Панса: таким образом Север противопоставляется аристократическому Югу как плебейская демократия. Прототипом профессора Равенела послужил тесть писателя.

В задачу автора входило правдиво живописать исторические и политические события, выразить свое мнение по поводу противостояния двух регионов и показать зависимость частной человеческой жизни от общественных катаклизмов. Для полноты и объективности картины он выбирает в качестве главных героев профессора Равенела — южанина, живущего на Севере, сторонника Союза, его дочь Лили — яростную патриотку Юга, подполковника Картера, представителя южной аристократии, перешедшего на сторону северян, и Эдварда Колберна, ново-английского офицера из профессорской среды. Каждый из них демонстрирует ту или иную распространенную в обществе позицию по отношению к расколу и тот или иной американский типаж. В этих образах Дефоресту удалось прийти к реалистической обрисовке характеров, что выразилось в усилении их индивидуализации и подчеркивании социальных и типических черт. В них еще остаются явственные следы романти-

ческой поэтики, но автор пытается их преодолеть, показывая героев в развитии, в постоянных связях с окружающим миром.

Профессор Равенел — образ достаточно живой и индивидуализированный, но на него возложены функции резонера. В его уста вкладываются небольшие политические памфлеты, исполненные то гражданского пафоса, то язвительной иронии. Равенел умело пользуется публицистическими и ораторскими приемами, насыщая свои многословные тирады хлесткими прозвищами и эпитетами, сравнениями и гиперболами, горячими инвективами и риторическими вопросами. Фактически монологи профессора являются очередным проявлением склонности Дефореста к морализаторству, но характер Равенела и отношение к нему автора свидетельствуют о новых тенденциях в творчестве писателя. Оценка Гражданской войны и победы северян поручается герою-идеалисту, склонному к восторженности и цветистой риторике и обрисованному с достаточной долей иронии, что устанавливает определенную дистанцию между героем и автором.

Один из наиболее удачных образов романа — подполковник Картер, противопоставленный Равенелу и в то же время в чем-то его дополняющий. Он типичный представитель своего региона и класса со всеми присущими этому типу людей достоинствами и пороками. Джентльмен по происхождению, знакомый с законами чести, храбрый офицер, требовательный и справедливый по отношению к солдатам, Картер склонен к пьянству, сквернословию, кутежам, презирает всех, кто не относится к высшему сословию, и терпеть не может черных. "В обуревавших его страстях, в тяге к семейной жизни; в совестливости в чем-то одном и бессовестности в другом, в мотовстве, в пьянстве и брани — иными словами, в сочетании цивилизованности и ярого варварства — он был и остался истинным сыном своего класса и своего штата"[3]. В отличие от Равенела, Картер начисто лишен идеализма, и хотя он знает, что "аморальная трата денег дозволена джентльмену, но добывать их он должен честным путем" (3; с. 343), для него не закрыты мошеннические способы приобретения капитала. В прошлом он чуть было не стал работорговцем и политическим заговорщиком, во время войны записался в северную армию, руководствуясь отнюдь не благородными идеалами, а циничным расчетом. С его точки зрения, победа Севера была неизбежной, так как этот регион богаче Юга, а "в конечном счете дело решают цифры" (3; с. 44). Образ Картера динамичен и противоречив, он не укладывается в привычную расстановку положительных и отрицательных персонажей. Несмотря на недостаточный психологизм, здесь Дефорест несомненно заявляет о себе как о подающем надежды реалисте.

Несколько сложнее обстоит дело с образом Эдварда Колберна, созданным по канонам романтического романа. Пылкость, красота и благородство этого молодого патриота, его желание служить человечеству и умение мыслить возвышенными категориями изображены автором средствами романтической поэтики. Для него Равенел, беженец с Юга, — "мученик за патриотическую идею", и "верные сыны родины должны поддержать его дух, протянуть ему руку дружбы" (3; с. 28). Колберн мечтает о личном подвиге, о смерти за родину: "Это торжественное решение было решением человека жизнелюбивого и даже веселого по природе, но не ушедшего полностью от влияния предков, фанатичных пуритан" (3; с. 80). Не удивительно, что мятежная Луизиана видится ему "обиталищем Сатаны". Романтические черты этого героя приобретают специфическую национальную окраску. Трудно вообразить европейского романтика, произносящего следующую тираду: "...на поезде нашей истории мы не просто пассажиры, нет, мы части локомотива. Я, например, должен действовать, быть рычагом или поршнем. Просто жажду активного действия, сгораю от нетерпения" (3; с. 75). Романтический идеализм в сочетании с пуританской истовостью, просветительской верой в прогресс и активностью пионеров превращается в черту американского характера. Более того, типичное для романа нравов столкновение романтически настроенного юноши с жестокой действительностью в судьбе Колберна становится отражением пути всего американского народа, прошедшего через тяжкие страдания во время Гражданской войны. "Он повзрослел и познал самого себя, как и весь американский народ" (3; с. 415). "Мне кажется, — говорит Колберн, — наш народ выйдет из этой войны и крепче, и благороднее. Страдание — великий учитель" (3; с. 389).

Путь самопознания проходит и Лили Равенел, связующее звено между остальными персонажами — дочь Равенела, жена сперва Картера, а после его смерти — Колберна. Изменение мировоззрения героев и целой нации в результате выстраданного опыта и погружения в новую действительность сопровождается трансформацией образов, которым становятся тесны рамки романных канонов. С одной стороны, Лили задумана как типичная героиня романа, привлекательная, благородная молодая девушка. С другой — автор как бы иронизирует над собственным замыслом, оправдываясь требованиями читательского вкуса и стараясь придать ее образу реалистические черты. "Что до того, была ли мисс Равенел прекрасна, как гурия, мнения тут расходились; будучи автором, я имею возможность, конечно, навязать свое мнение, но не стану этого делать. Любопытно отметить, что большая часть читателей, требует от романиста, чтобы его героиня была неземной красоты" (3; с. 30).

Вместе с отцом Лили живет в предвоенном Новом Орлеане, затем отправляется в Новую Англию, во время войны приезжает на родину и снова ее покидает. Но каждый раз она возвращается уже в другое, изменившееся общество и при этом меняется сама. В начале романа это горячая поклонница Юга, она с восторгом вспоминает веселое, беззаботное прошлое, светскую учтивость и воспитанность южан и опровергает упреки в адрес соотечественников, уличаемых в невежестве и отсталости. Затем Лили меняет свои симпатии, но характерно, что это происходит не потому, что она убеждается в необходимости освобождения рабов (она считает, что на Юге они живут не хуже, чем в Африке), и не потому, что стала поклонницей северной буржуазной цивилизации, а под влиянием личных обстоятельств и пережитых страданий. В Новом Орлеане она не нашла прежней беззаботной жизни, к тому же ее и отца подвергли остракизму как предателей своего штата, а ее возлюбленный, Картер, оказался на стороне северян.

Для Лили — и это, подчеркивает автор, свойственно большинству людей — частная жизнь важнее политики. То, что во время войны и северяне, и южане думали только о военных действиях и пылали ненавистью друг к другу, представляется Дефоресту неестественным, горячечным бредом, кошмаром, от которого нужно поскорее освободиться. А то, что Лили мечтала не о "моральном прогрессе негров", а о встрече с возлюбленным, кажется ему вполне закономерным. "Возможно, она забывала в своих молитвах некрещеных язычников, негров и иудеев, но Лили была такова, что не думала много о тех, о ком ничего не знала, а отдавала внимание тем, кто был рядом, бок о бок с ней, кого она могла осчастливить своими заботами" (3; с. 375). К концу романа и Колберна, столкнувшегося с жестокой реальностью войны и нечистоплотностью политиков, также начинают волновать не столько высокие идеалы, сколько судьбы близких.

Свой интерес к описанию частной жизни героев Дефорест обосновывает философски. Всевышнему важна конечная цель, для достижения которой у него много человеческого материала, и поэтому не всем достаются счастье и возможность себя реализовать, а справедливость недостижима. Но хотя человек не может требовать благополучия лично для себя, он должен сделать все, чтобы окружающие его люди стали счастливее.

По-видимому, исходя из подобных соображений, писатель не сосредоточивается на описании военных действий. "Запасшись подшивкой тогдашних газет и тремя-четырьмя подлинными пылкими письмами, которые Колберн послал Равенелам, я мог бы, конечно, легко составить из этого материала еще один лишний том, но у моей повести совершенно иная задача, и тема ее — не история нашей страны, а судьбы отдельных людей" (3; с. 110).

Тем не менее, Дефорест сумел в этом произведении заложить фундамент новой традиции художественного описания войны, отказавшись от ее романтизации и героизации. Сосредоточившись на повседневной армейской жизни, он придал новый смысл понятию героического: героизм солдат проявляется не только в боях, но и в преодолении бытовых лишений и, главное, в сохранении человечности, ибо война калечит души людей и пробуждает в них зло. Она — и в этом также новаторство писателя — изображена как гиперболизированное отражение пороков общества. И, что особенно важно, Дефорест одним из первых показал, что война, безотносительно к целям, даже самым благородным, ради которых она ведется, развивается по своим законам, перерастая в хаос и жестокую бойню. Для писателя, как и для многочисленных его последователей в XX в., самым главным стало человеческое измерение войны.

В романе почти нет исторических экскурсов, последовательного изложения хода исторических событий и описания боев. Война изображается так, как видит ее герой и описывает в письмах к возлюбленной — с грубостью, пьянством, голодом, мародерством, презрением северян к освобожденным неграм, бездарным командованием, бессмысленными потерями и физическими страданиями. Все, что остается вне опыта героя, автором опускается. Приводя одно из писем Колберна, он пишет: "Дальше Колберн подробно рассказывает о знаменитой бомбардировке фортов, но я изымаю здесь этот рассказ, поскольку он сам не участвовал в операции, а был лишь ее наблюдателем и слушал канонаду" (3; с. 110).

Личный опыт рядового офицера позволяет Дефоресту опровергнуть романтические представления о войне, участники которой часто не столько были "охвачены благородным душевным подъемом", сколько "подавлены скукой и самым плачевным бездельем" (3: с. 111). И на Юг они принесли отнюдь не только свободу, но и уныние и мрак. "Северные вандалы" разграбили богатый край, изгнали хозяев из родовых гнезд, разрешили неграм разгромить плантации, чтобы потом отобрать у них похищенные сокровища. Это та историческая правда, о которой умолчат будущие летописцы. Они расскажут о победе Севера, но не расскажут о заплаченной за нее цене, что пытается сделать в своем повествовании Дефорест.

Не скрывает писатель и того, что плоды этой победы достались хитрым политикам, взяточникам и трусам, а вовсе не храбрым офицерам, не добывшим ни славы, ни чинов, ни денег, как Колберн. В романе появляется несколько шаржированный образ фантастически трусливого и невежественного офицера Газауэя, умело делающего карьеру с помощью интриг, лжи и пустого крас-

норечия. Он метит в Конгресс, "как и многие другие преуспевающие мерзавцы" (3; с. 261), приписывая себе завоеванные другими победы, и добивается успеха. "Когда Газауэй держит речь на избирательном митинге или перед толпой спекулянтов на бирже, вы можете быть совершенно уверены, что влияние его слов будет раз в десять сильнее, чем влияние речи какого-нибудь Равенела или Колберна" (3; с. 385). Картер настолько возмущается коррупцией чиновников во время выборов на государственные должности, что восклицает: "Если демократия дается такой ценой — тогда назад к деспотизму!" (3; с. 312).

Социально-политический критицизм появляется в романе как одно из свидетельств влияния на писателя современной европейской литературы реалистической направленности. Дефорест сознательно отказывается от мелодраматических клише, заявляя: "Ни на подмостках, ни в романтической повести герои и героини, конечно, так не ведут себя. Но зато в действительной жизни, хочешь не хочешь, это бывает нередко. Жизнь не всегда балует нас мелодрамой" (3; с. 133). Американскому читателю, привыкшему к романтической и мелодраматической литературе, которая свято соблюдала законы благопристойности и не затрагивала уродливых и низких сторон бытия, многое в романе показалось шокирующим и выходящим за рамки приличия и хорошего вкуса. Слишком откровенно были описаны кошмары войны, слишком много внимания уделено ее тяжелому быту, грязи и страданиям и слишком мало — героизму и прославлению подвигов северной армии. Неожиданным оказался и образ миссис Ларю, тетушки Лили Равенел, совершенно беспринципной и аморальной женщины, не интересующейся ничем, кроме личной выгоды, умеющей прикинуться добродетельной и вовремя оказаться на стороне победителя. Разумеется, такие персонажи появлялись на страницах романов и раньше, но там они откровенно порицались автором и получали заслуженное наказание. Дефорест же подходит к своей героине с очевидной терпимостью, наделяя ее определенной привлекательностью и человечностью, и, что главное, не разоблачает и не карает ее в финале. Миссис Ларю продолжает благоденствовать, несмотря на свою порочность и зло, которое она принесла окружающим.

Влияние европейского реалистического романа чувствуется в описании неприглядных, грубых и жестоких сторон войны, выдержанном в традициях Стендаля, а образ миссис Ларю явно походит на знаменитую Бекки Шарп из "Ярмарки тщеславия" Теккерея. Многим обязан Дефорест и русским художникам. Известно, что он послал свой роман Льву Толстому, в письме к которому от 30 апреля 1887 г. выразил сожаление о том, что не набрался мужества подняться до подлинного реализма. "Мне не хватило

Вашей смелости и честности, — пишет Дефорест, обращаясь к Толстому, — в разоблачении всего ужаса войны. Я не посмел сказать миру, каковы истинные чувства человека, даже и храброго, на поле битвы, Я боялся, что люди скажут: "О, в глубине души вы трус. Герой любит сражение". Теперь, прочитав "Войну и мир", я горько сожалею, что был так ничтожен и не смог достичь той правды, которая возможна лишь при полной искренности. Правда величественна и прекрасна, но трудно достижима, и иногда ей страшно смотреть в глаза"[4].

Однако, хотя Дефорест и не поднялся до уровня лучших образцов европейского реализма, исключительной "искренностью и правдивостью" которого он так восхищался, многие американские критики восприняли его произведение как значительное событие в развитии современной литературы. У.Д.Хоуэллс так отозвался о романе в своей рецензии в "Атлантик мансли": "Наша война не только оставила нам бремя огромного национального долга, но и возложила на нашу литературу дань, под тяжестью которой она до сих пор сильно хромает... Мистер Дефорест — первый, кто описал войну реально и художественно"[5]. Хоуэллс считал, что роман Дефореста дал образец "наивысшего реализма" раньше, чем реализм был определен как таковой.

Одним из способов придания достоверности тому, что описывалось, были постоянные ссылки автора на личный опыт и его прямое обращение к читателю. Например, поведав об обороне форта Уинтропа, он возвращается к моменту рассказа, откладывает перо и начинает размышлять о том, что прошедшие дни уже никогда не повторятся и ему больше не суждено побывать в бою. Некоторые главы о войне представляют собой литературно обработанные варианты писем Дефореста с фронта жене. Причем в письмах тяготы военного времени описаны гораздо откровеннее — здесь автор не был скован литературными условностями. Многие эпизоды романа почерпнуты Дефорестом прямо из действительности. Например, конфликт в омнибусе между Колберном и дамами-южанками — реальный случай, происшедший с самим писателем. В письме он описывает бледную, худощавую леди в трауре, с поджатыми губами и острыми серыми глазами, которая с возмущением отвергла уступленное ей янки место. Дефорест задает себе в письме вопрос — комедия это или трагедия? — и отвечает на него в романе, окрашивая эпизод в комические тона. Здесь появляются две дамы, знакомые Равенелов, которые облили Колберна презрением и посмотрели на него так, будто он "оскальпировал всю их семью". "Никаких одолжений от янки", — прошипели они и остались обе стоять. Я думаю, так прошипеть могла только Рахиль, да еще знаменитые гуси, спасшие Рим" (3; с. 135). Интересно, что для большей полноты автор передает эту

сцену как с точки зрения Колберна, так и с точки зрения оскорбленных дам.

К реальным фактам войны относятся случаи мародерства, в частности, разграбления солдатами дома, который некогда был куплен бывшим хозяином для французской актрисы и в котором автор поселил Колберна. Как и Колберн, Дефорест хотел командовать "черным" полком, но его отговорили, так как такой полк мог быть направлен только на второстепенные операции, а писатель хотел быть в эпицентре событий.

Подлинно автобиографично другое произведение Дефореста военного времени — "Приключения добровольца. Записки капитана федеральной армии о Гражданской войне" (*A Volunteer's Adventures. A Union Captain's Record of the Civil War*), состоящее из писем жене и дневниковых записей. Текст был подготовлен писателем в 1890 г., но издан полностью только в 1946 г.. Часть глав появилась в "Харперс нью мансли мэгезин" и "Гэлекси" между 1864 и 1868 гг. Дефорест описывает быт Коннектикутского полка в лагерях Виргинии и Луизианы, его участие в боевых операциях, в битве при Седар-Крике в 1864 г. В этих записках больше правды о войне, чем в романе, диктовавшем свои жанровые законы и сковывавшем автора неизбежными художественными условностями. Здесь же он смог рассказать о том, о чем обычно молчат "романисты и поэты" — о дезертирах и трусах, о грубости и жестокости, о страхе смерти и инстинкте самосохранения, о нищете и разрухе на оккупированном Юге.

После окончания войны Дефорест, не отличавшийся крепким здоровьем, был причислен к запасному полку ветеранов, а затем служил в Бюро по делам освобожденных невольников в военном округе Гринвилля в Южной Каролине и демобилизовался лишь в 1868 г. В Бюро Дефорест занимался проблемами беженцев, устройством негров на работу, школами для черных, восстановлением покинутых хозяевами земель, транспортом и рассмотрением жалоб местных жителей. Обо всем этом он вел записи и печатал статьи в журналах в 1868–1869 гг. Собранные автором в книгу "Офицер федеральной армии в период Реконструкции" (*A Union Officer in the Reconstruction*), они были изданы только в 1948 г.

Как и в предыдущей небеллетристической книге, Дефорест пытается дать документально точную картину исторических событий, рассматриваемых на уровне человеческого быта и конкретных судеб. Причем автор не просто описывает повседневную рутину, фиксируя массу фактов, случаев, историй, а пытается систематизировать свой опыт и дать серьезный анализ увиденного и пережитого. Он пространно пишет о различных общественных классах на Юге, впервые откровенно и весьма критически отзываясь о "белых бедняках", рассуждает о трудностях приобщения

бывших рабов к свободной жизни и на конкретных примерах показывает непримиримость двух рас по отношению друг к другу. Вместе с тем, в своем стремлении к обобщению он выступает не только как публицист, но и как художник, способный к типизации характеров и универсализации индивидуального опыта. Это проявляется в описании внешности и передаче специфики речи действующих лиц, в умелом построении монологов и диалогов, в комических эпизодах и во вставных устных рассказах. Обращение к небеллетристическим жанрам, к прозе жизни стимулировало движение писателя в сторону реализма, однако, в целом кульминацией творческого пути Дефореста остался военный период.

После войны Дефорест, казалось бы, уверенно приближавшийся к реалистической поэтике, снова сделал обратный шаг к романтизму, и в его романах усилилась эклектическая двойственность. Дж.Лайт объясняет это тем, что писатель, для которого литературный труд стал основным источником существования, вынужден был приноравливаться к вкусам публики, еще не привыкшей к изображению прозаических сторон жизни и тонкому психологизму. Он прибегал к формам "ромэнса", к исполненным сентиментальности клише, к аллегории, карикатуре, преувеличению характерных человеческих черт. И это, по мнению критика, пагубно сказалось на художественной ценности романов, так как у Дефореста был талант не романтика, а реалиста. Сам Дефорест писал в письме в "Гэлекси" в 1869 г.: "История обычной жизни больше не вызывает отклика, как бы хорошо она ни была написана. Для простых сюжетов и хорошего стиля время легкого успеха прошло. Что я пытаюсь делать — так это набросать реалистические характеры и провести их через ряд экстраординарных и даже гротескных обстоятельств. Такие вещи вызывают отклик, ... а это приносит читателей" (2; p. 105).

Дефорест пытался сопротивляться своему превращению в литературного поденщика, но карьера на другом поприще ему не удавалась. В 1877 г. он провел несколько месяцев в Вашингтоне, безуспешно хлопоча о дипломатической или консульской должности. Мечтал он и о возобновлении занятий историей — в середине 70-х годов совершил поездку в Англию, где принялся за написание истории своих предков-гугенотов, но вскоре вынужден был вернуться к умирающей жене. В течение многих лет, начиная с 1870 г. (в 1867 г. Дефорест работал над романом "Сенатор", который так никогда и не был опубликован), он один за другим печатал в журналах романы (нередко анонимно) на самые различные темы, иногда получавшие популярность, иногда и вовсе не замеченные публикой или вызывавшие ее негодование.

Для того, чтобы увлечь читателя, Дефорест прибегает к форме "романа тайн", включает детективные элементы ("Дело Уэзере-



Мэри Кэссет. "Чай". 1879–1880 гг.

ла" — *The Whetherel Affair,* 1873) или переносит действие в экзотическую обстановку. В романе "По суше" (*Overland,* 1871) любовная интрига разворачивается на просторах "дикого Запада" (где, кстати, писатель никогда не бывал), герои проходят испытание в стычках с индейцами, а затем покидают землю и отправляются в морское путешествие с непременным кораблекрушением. Искусственному приключенческому сюжету соответствуют и искусственные характеры — благородные юноши, идеальные девушки и инфернальные злодеи. Обязателен и почти неизменный у Дефореста "хэппи энд".

В романе "Миссионерка Айрини" (*Irene the Missionary,* 1879), где события происходят в Сирии, у автора было больше возможностей для адекватного отображения действительности, поскольку он мог опираться на собственный опыт пребывания на Ближнем Востоке. Путешествуя по монастырям, образованная американка Айрини Грант не только знакомится с неизвестной ей арабской культурой, но становится свидетельницей и участницей исторических событий — вражды племен и религиозных сект, войны в Сирии в 1859 и 1860 гг., резни в Дамаске и бегства христиан. Но описание истории и быта Востока в романе уступает запискам Дефореста в небеллетристической книге "Знакомство с

Востоком", отличавшейся гораздо большей живостью и реалистичностью. О последней в основном напоминает критическое и насмешливое отношение автора к путешествующим в Святую землю соотечественникам. Высмеиваются невежественные и высокомерные паломники, разочаровавшиеся в Иерусалиме из-за поедавших их там насекомых; высмеивается консул, который ничего не знает и не желает знать о Сирии. Таким образом в экзотическую тематику вплетаются американские проблемы. Отступлением от принятого канона был и характер героини, по меркам того времени излишне самостоятельной и решительной. Но это лишь слегка оживило в целом растянутый и мало динамичный роман, перенасыщенный морализаторством и перегруженный диалогами.

Обращает на себя внимание тот факт, что в большинстве романов Дефореста главные героини — женщины, а во многих имя героини вынесено в заглавие, что объясняется целым рядом причин. Основную читательскую аудиторию составляли женщины, в большинстве своем сохранявшие вкус к сентиментальной литературе, главным персонажем которой традиционно была идеальная героиня. Несомненное влияние на образы женщин в американской литературе оказал европейский реализм, и прежде всего — Теккерей. Кроме того, вторая половина XIX в. была временем формирования и подъема различных социальных движений, в том числе и женского, а проблемы эмансипации и феминизма стали модной темой и в прессе, и в светских салонах.

Не обошел их стороной и Дефорест. В 1870 г. в журнале "Очаг и дом" были напечатаны его романы "Энни Хауард" (*Annie Howard*) и "Делла, или Дикарка" (*Della, or the Wild Girl*), в которых автор, явно относящийся к общественному равенству полов с глубокой иронией, представляет феминисток в стиле диккенсовского гротеска и комизма. Это или нелепые дуры, или истерички и психопатки. Одна из них, буквально переболев новыми идеями, возвращает себе здоровье и рассудок самым традиционным образом — выйдя замуж за достойного молодого человека и удовлетворившись подобающим для женщины местом в жизни.

В романе "Озорные проделки" (*Playing the Mischief*, 1875) карикатурно изображается феминистка Нэнси Эпплярд, ходившая в мужском костюме, считавшая себя адвокатом и фармацевтом, но при этом сохранявшая типично женские слабости. Не менее беспощаден автор к главной героине этого повествования — Джози Муррей, безнравственной интриганке, завлекавшей, а затем бросавшей влиятельных мужчин ради вполне меркантильной и мелкой цели — добиться от правительства компенсации за сгоревший в 1812 г. сарай. Заставляя мужчин играть роли "соблазненных и покинутых", Дефорест показывает, что эмансипированная жен-

щина, презревшая свой долг хранительницы домашнего очага и верной подруги, может оказаться гораздо безнравственнее и коварнее сильного пола. Образ Джози очень напоминает миссис Ларю из романа "Мисс Равенел уходит к северянам", и это свидетельствует о том, что Дефорест не отказался от реализма и продолжал творческие поиски в этом направлении. "Озорные проделки" никак не были рассчитаны на непритязательные дамские вкусы. Это роман нравов с несомненным психологизмом и острой сатирой на политическую и светскую жизнь Вашингтона, ее коррупцию и аморализм. Он действительно приобрел популярность, но скандальную, так как рецензенты сочли, что представленная в нем картина современного общества излишне прозаична, вульгарна, пессимистична и приземленно реалистична. Такие произведения, по их мнению, не соответствовали назначению изящной словесности, которая не должна рассказывать о темных сторонах бытия слишком откровенно, ибо это, вместо того чтобы исправлять нравы, вызывает скепсис и цинизм. Даже Г.Джеймс отметил в своей рецензии в "Нэйшн", что, несмотря на удачную критику американских политических кругов, в "Озорных проделках" слишком отрицательная героиня и слишком много реализма. На самом деле реализм Дефореста был весьма ограничен благодаря искусственности сюжета, карикатурности и односторонности характеров и затянутости и вялости действия.

И все же романы, основанные на личном опыте автора, в течение нескольких месяцев вращавшегося в вашингтонском политическом мире, стали новой вехой в его творчестве. В них явно преобладают реалистические черты и сатирический уклон, а клише и условности скорее свидетельствуют не о сознательном выборе писателя, а о его недостаточном мастерстве.

Жизни вашингтонской элиты посвящен роман "Возлюбленные Жюстины" (*Justine's Lovers,* 1878), где в центре повествования — бедная девушка, вынужденная в силу житейских обстоятельств искать работу и пробивать себе дорогу в верхние слои общества. В этом произведении Дефорест не только делает женщину главным персонажем, но пытается взглянуть на политическую жизнь ее глазами. Поскольку роман был напечатан анонимно, многие даже сочли, что его автор принадлежит к прекрасному полу.

Наиболее сатиричен роман "Честный Джон Вейн" (*Honest John Vane,* 1875), в котором Дефорест, чуткий к социальной и литературной атмосфере своего времени, проявил одно из своих примечательных качеств — творческую интуицию, позволявшую ему предвосхищать и намечать многие национальные темы, характеры и художественные особенности. Показательно, что роман, критикующий несовершенство американской демократии, вышел почти одновременно с "Позолоченным веком" Марка Твена. Главным

героем писатель сделал "истинного американца", осуществившего "американскую мечту", поднявшегося из низов к самым вершинам власти. Джон Вейн честен, наивен и искренен, но при этом примитивен, невежествен и лишен глубокой нравственной культуры. Став конгрессменом, но не имея ни малейшего представления о политике, истории и экономике, он перерождается, тем самым губя свою душу и нанося объективный вред государству. Этот типаж затем пройдет через всю американскую литературу и в XX в. получит классическое воплощение в романах Ф.С.Фицджеральда "Великий Гэтсби" и Р.П.Уоррена "Вся королевская рать".

Особенно ценно в романе Дефореста умение показать зависимость человека от окружающей его социальной среды. Падение Вейна спровоцировано вашингтонскими нравами, где царят тщеславие, корысть и суетность, и пороками американской демократической системы, выдвигающей на передний план невежественных и морально неустойчивых людей. Жена Вейна, дама из благородного семейства, требует от него денег и роскоши, вынуждая мужа искать дополнительные источники дохода. Вейн начинает подражать окружающим, мимикрировать и в конце концов совершает бесчестный поступок — за взятку соглашается поддержать в Конгрессе сомнительный проект строительства железной дороги и тоннеля. Благодаря ловкости и изворотливости ему удается выйти сухим из воды и сохранить свой имидж незапятнанным в глазах публики. К концу романа его заглавие начинает приобретать иронический оттенок.

В романе, несомненно, много реалистических черт. В основе сюжета лежит конкретная история с проектом тоннеля под Миссисипи во времена президента Гранта; в действии участвуют реальные исторические лица, например, издатель Хорэс Грили; достоверно показана американская политическая кухня. И в чем-то Дефорест пошел даже дальше Твена, в "Позолоченном веке" все же сохранявшего оптимизм и веру в возможность совершенствования национальной демократии. У Дефореста же зло торжествует, становясь нормой общественной жизни. Но при этом писатель не сумел достигнуть подлинного реализма в обрисовке характеров. Превращение "честного" героя в "нечестного" происходит слишком легко и недостаточно внутренне мотивировано. Автор предпочитает тонкому психологизму крупные мазки и контрастные краски аллегории, гротеска и памфлета, не делая решительного шага в сторону реалистической поэтики.

Художественная эклектичность остается обязательным признаком практически всех произведений Дефореста. Очень ярко она проявилась в романе "Кейт Бомонт" (*Kate Beaumont,* 1872), описывающем жизнь в Чарльстоне перед Гражданской войной. Характерно, что романы о Юге, по сравнению с романами, действие

которых происходит в северных штатах, в большей степени насыщены романтическими элементами. Это объясняется и самим материалом (рабовладение, южная аристократия), и пристрастием южан к европейскому романтизму (особенно к Вальтеру Скотту), и складывающимися традициями местной литературной школы (приверженность к "южному мифу", романтизация плантаторского быта, сильных страстей, культ дамы-южанки, склонность к изображению насилия, к готике).

В своем романе Дефорест отдал богатую дань литературным условностям, ассоциациям и традициям, причем не только романтическим, хотя им — в первую очередь. Сюжет, как это чаще всего бывает у писателя, искусствен, текст изобилует мелодраматическими штампами — тайнами, узнаваниями, спасениями. Герои прекрасны и благородны, престарелые тетушки глупы и напичканы предрассудками, морские капитаны мужественны, суровы и самоотверженны, сложные перипетии благополучно завершаются свадьбой. В основе интриги — типично южная тема клановой вражды, препятствующей соединению влюбленных, с явными шекспировскими аллюзиями. (Этот мотив был также использован в знаменитом романе М.Твена "Приключения Гекльберри Финна". Некоторые критики считают, что Твен мог почерпнуть его у Дефореста, хотя это не подтверждено документально). Используются и чисто драматургические приемы: второстепенные персонажи Даффи и Уилкинс играют роль хора, комментирующего происходящее и знакомящего читателя с предысторией событий.

Литературная условность порою настолько выделена и акцентирована, что повествование начинает балансировать на грани пародии. Например, идеальная героиня Кейт описывается следующим образом: "По ее лицу можно было судить, что ей были ведомы лишь самые высокие чувства и мысли, на какие только способно человечество. Есть такие пророческие лица, которые, кажется, предвещают грядущее совершенство нашей природы, вероятно, недостижимое на этой грешной земле"[6]. Авторская ирония ощущается в сцене пожара на корабле, когда героиня падает в воду и ее спасеет юноша из враждебного клана. Комичен и нелеп повод для ссоры двух аристократических семейств, главы которых разошлись в политических взглядах: один поддерживает "избирательную систему", другой — "представительство по округам".

В этом романе, который Хоуэллс считал лучшим произведением Дефореста, романтическая поэтика как бы преодолевает самое себя через самопародию. В экстраординарности событий, гиперболизации характеров скрыта внутренняя полемика с романтизацией предвоенного Юга. Южане показаны как необузданные не-

героем писатель сделал "истинного американца", осуществившего "американскую мечту", поднявшегося из низов к самым вершинам власти. Джон Вейн честен, наивен и искренен, но при этом примитивен, невежествен и лишен глубокой нравственной культуры. Став конгрессменом, но не имея ни малейшего представления о политике, истории и экономике, он перерождается, тем самым губя свою душу и нанося объективный вред государству. Этот типаж затем пройдет через всю американскую литературу и в XX в. получит классическое воплощение в романах Ф.С.Фицджеральда "Великий Гэтсби" и Р.П.Уоррена "Вся королевская рать".

Особенно ценно в романе Дефореста умение показать зависимость человека от окружающей его социальной среды. Падение Вейна спровоцировано вашингтонскими нравами, где царят тщеславие, корысть и суетность, и пороками американской демократической системы, выдвигающей на передний план невежественных и морально неустойчивых людей. Жена Вейна, дама из благородного семейства, требует от него денег и роскоши, вынуждая мужа искать дополнительные источники дохода. Вейн начинает подражать окружающим, мимикрировать и в конце концов совершает бесчестный поступок — за взятку соглашается поддержать в Конгрессе сомнительный проект строительства железной дороги и тоннеля. Благодаря ловкости и изворотливости ему удается выйти сухим из воды и сохранить свой имидж незапятнанным в глазах публики. К концу романа его заглавие начинает приобретать иронический оттенок.

В романе, несомненно, много реалистических черт. В основе сюжета лежит конкретная история с проектом тоннеля под Миссисипи во времена президента Гранта; в действии участвуют реальные исторические лица, например, издатель Хорэс Грили; достоверно показана американская политическая кухня. И в чем-то Дефорест пошел даже дальше Твена, в "Позолоченном веке" все же сохранявшего оптимизм и веру в возможность совершенствования национальной демократии. У Дефореста же зло торжествует, становясь нормой общественной жизни. Но при этом писатель не сумел достигнуть подлинного реализма в обрисовке характеров. Превращение "честного" героя в "нечестного" происходит слишком легко и недостаточно внутренне мотивировано. Автор предпочитает тонкому психологизму крупные мазки и контрастные краски аллегории, гротеска и памфлета, не делая решительного шага в сторону реалистической поэтики.

Художественная эклектичность остается обязательным признаком практически всех произведений Дефореста. Очень ярко она проявилась в романе "Кейт Бомонт" (*Kate Beaumont,* 1872), описывающем жизнь в Чарльстоне перед Гражданской войной. Характерно, что романы о Юге, по сравнению с романами, действие

которых происходит в северных штатах, в большей степени насыщены романтическими элементами. Это объясняется и самим материалом (рабовладение, южная аристократия), и пристрастием южан к европейскому романтизму (особенно к Вальтеру Скотту), и складывающимися традициями местной литературной школы (приверженность к "южному мифу", романтизация плантаторского быта, сильных страстей, культ дамы-южанки, склонность к изображению насилия, к готике).

В своем романе Дефорест отдал богатую дань литературным условностям, ассоциациям и традициям, причем не только романтическим, хотя им — в первую очередь. Сюжет, как это чаще всего бывает у писателя, искусствен, текст изобилует мелодраматическими штампами — тайнами, узнаваниями, спасениями. Герои прекрасны и благородны, престарелые тетушки глупы и напичканы предрассудками, морские капитаны мужественны, суровы и самоотверженны, сложные перипетии благополучно завершаются свадьбой. В основе интриги — типично южная тема клановой вражды, препятствующей соединению влюбленных, с явными шекспировскими аллюзиями. (Этот мотив был также использован в знаменитом романе М.Твена "Приключения Гекльберри Финна". Некоторые критики считают, что Твен мог почерпнуть его у Дефореста, хотя это не подтверждено документально). Используются и чисто драматургические приемы: второстепенные персонажи Даффи и Уилкинс играют роль хора, комментирующего происходящее и знакомящего читателя с предысторией событий.

Литературная условность порою настолько выделена и акцентирована, что повествование начинает балансировать на грани пародии. Например, идеальная героиня Кейт описывается следующим образом: "По ее лицу можно было судить, что ей были ведомы лишь самые высокие чувства и мысли, на какие только способно человечество. Есть такие пророческие лица, которые, кажется, предвещают грядущее совершенство нашей природы, вероятно, недостижимое на этой грешной земле"[6]. Авторская ирония ощущается в сцене пожара на корабле, когда героиня падает в воду и ее спасеет юноша из враждебного клана. Комичен и нелеп повод для ссоры двух аристократических семейств, главы которых разошлись в политических взглядах: один поддерживает "избирательную систему", другой — "представительство по округам".

В этом романе, который Хоуэллс считал лучшим произведением Дефореста, романтическая поэтика как бы преодолевает самое себя через самопародию. В экстраординарности событий, гиперболизации характеров скрыта внутренняя полемика с романтизацией предвоенного Юга. Южане показаны как необузданные не-

вежды, извращенно понимающие законы чести. Здесь обычная для стиля Дефореста романтическая гротескность переходит в реализм, причем с чертами натурализма. Особенно красноречивы в этом отношении изображение "белой бедноты", устроившей на празднике в кабаке дикую оргию, и образ Рэндольфа Армитажа, мерзавца, пьяницы, развратника и убийцы. Грубая, детализированная сцена избиения им жены, южной леди, резко контрастирует с сентиментальной линией романа. При всей гиперболичности характеров отцов главных героев они неоднозначны и противоречивы, их нельзя категорически отнести к положительным или отрицательным персонажам. В этом произведении, которое могло бы стать вехой в творчестве Дефореста, он еще раз доказал и свою восприимчивость к новым художественным веяниям, и свое неумение окончательно преодолеть литературные штампы. Уловив присущую южной литературе соотнесенность романтического и реалистического, Дефорест не смог добиться перевеса в сторону последнего и не стал автором первого реалистического романа о Юге.

В романе "Кровавый раскол" (*The Bloody Chasm,* 1881), посвященном Югу уже послевоенному, разоренному и униженному, реалистические детали лишь подчеркивают искусственность сюжета и характеров. Драматическая история Вирджинии Бофорт, потерявшей во время Гражданской войны четырех братьев и все состояние, переходит в трагикомический фарс с переодеваниями и надуманными поворотами действия. Из-за ненависти к северянам Вирджиния отказывается от помощи дядюшки-янки, затем соглашается на фиктивный брак с офицером федеральной армии и лишь после невероятных приключений и интриг обретает счастье, примирившись с поражением Юга и признав собственного мужа. Роман откровенно моралистичен и служит иллюстрацией авторских идей о необходимости согласия между Югом и Севером и о приоритете человеческих чувств и отношений перед политическими распрями.

К теме зависимости людских судеб от политических бурь Дефорест обращается и в своем последнем опубликованном романе "Бунт влюбленного" (*A Lover's Revolt,* 1898), где действие отнесено к историческому прошлому Америки — Войне за независимость. В некотором роде это произведение стало своеобразным итогом творчества Дефореста, так как в нем присутствует большинство характерных для писателя тем, образов и приемов, достоинств и недостатков.

Дефорест вновь возвращается к теме войны, причем с явным желанием подражать Толстому, влияние которого особенно сильно в описании битвы при Лексингтоне. Картина военных действий показана с точки зрения разных героев, американцев

и англичан. Сделана попытка анализа солдатской психологии, изображен процесс возмужания протагониста, утверждается идея ведущей роли случая в истории. Война у Дефореста негероична, жестока и груба. Противостояние вигов и тори разрушает естественные человеческие связи, на крови соотечественников наживаются бессовестные спекулянты. Дефорест не ограничивается лишь пересказом подлинных событий, его интересует их объективная суть, внутренняя динамика исторического процесса. Он стремится показать становление национального самосознания, постепенное понимание американцами своеобразия своих нравов, характера, языка. Автор вводит в повествование народные типажи, например, разведчика Эбнера Слая, наделенного особой хитростью, чувством юмора и специфической речью. В историческом романе присутствуют элементы романа нравов — автор описывает светские салоны, политические интриги, насыщает текст длинными диалогами. К реалистическим чертам романа можно отнести отсутствие традиционной счастливой развязки — героиня сходит с ума и гибнет, поскольку ее избранник, английский офицер, оказывается слишком эгоистичным и безответственным. Но и здесь Дефорест не может избавиться от присущих ему клише — любовная интрига мелодраматична и сентиментальна, в сюжете встречаются неправдоподобные повороты и совпадения.

В конце своего творческого пути Дефорест решил обратиться к актуальным социальным проблемам и написал роман "Дочь труда" (*A Daughter of Toil*) о жизни бедноты, но не нашел для него издателя (рукопись впоследствии исчезла). Не нашлось желающих опубликовать и два тома "Военной жизни", из которых потом были составлены книги записок о войне и периоде Реконструкции на Юге.

Из-под пера Дефореста выходили не только романы, но и стихи (второй поэтический сборник был издан в 1902 г.) и рассказы, которые он начал писать еще до войны. Ранние рассказы, в основном посвященные южной тематике, довольно разнообразны в художественном отношении. В них присутствуют и готические мотивы, и сатира, и аллегория, но они откровенно вторичны. Критики нашли здесь сильное подражание Ирвингу, Бэньяну, Де Квинси и Готорну. В послевоенных рассказах реалистические черты явственнее, в них большое место занимают политика и социальные проблемы Юга и чувствуется влияние юго-западного юмора, но в целом они также довольно слабы в художественном отношении.

Дефорест всегда с большим удовольствием возвращался к занятиям историей, печатал в журналах эссе о военном искусстве Юлия Цезаря, о папстве, о турецких войнах. После 50 лет он

занялся переводом Библии. В 1901 г. Дефорест написал "Легенды Даунинга. Истории в стихах" (*The Downing Legends: Stories in Rhyme*) — четыре стихотворные поэмы на исторические, легендарные и сказочные сюжеты. В их центре — вымышленный народный герой Адам Даунинг, чьи записки якобы пересказывает автор. Несмотря на насыщенность приключениями в диких лесах, морскими бурями и битвами, стычками с индейцами и любовными историями, поэмы чрезвычайно затянуты, статичны, многословны и скучны. Дефорест сделал попытку создания или скорее имитации фольклорного эпоса, сплетя события Войны за независимость и легенды об эльфах, дриадах, ведьмах, демонах и призраках индейских воинов. Конкретные эпизоды национальной истории мифологизируются и обобщаются до глобальной картины столкновения добра и зла, в котором принимают участие сама природа и потусторонние силы. В поэмах несомненно есть элементы реализма, присущего фольклорным формам, и в чем-то они близки "Запискам Биглоу" Дж.Р.Лоуэлла, но в целом это далеко не лучшие образцы уходящего со сцены романтизма.

Последние годы жизни Дефорест вел скромное существование на небольшую пенсию и скончался в 1906 г., так и не вкусив литературной славы. За редким исключением, его произведения не пользовались широким успехом. Они не устраивали читателей сентиментальной прозы, так как часто отступали от признанных канонов. Публику шокировали грубые характеры, недобродетельные женщины, торжествующие злодеи, иногда печальные концовки и недопустимо смелые рассуждения о сексуальных проблемах. Но, будучи слишком реалистичным для среднего читателя, Дефорест оставался недостаточным реалистом для читателя просвещенного и для высокой критики. В его книгах, написанных в период расцвета европейского реализма и активного становления реализма американского, недоставало жизненной правды, зато был избыток мелодраматизма и морализаторства. Писателю не хватило смелости, последовательности и таланта, чтобы окончательно оторваться от посредственной, растиражированной прозы и подняться до высшего уровня, достигнутого национальной литературой того времени.

Потенциальные возможности для этого у Дефореста были, и это чувствовал Хоуэлле, всю жизнь старавшийся поддержать писателя и обратить на него внимание читателей и критики. В своих журнальных рецензиях он с восторгом писал о Дефоресте как о крупном таланте, крупном реалисте и великом американском романисте. А описания войны в романах Дефореста сравнивал с описаниями войны в "Войне и мире" Толстого, считая, что оба художника сравнялись в передаче общечеловеческого опыта и

жизненной правды. Здесь сказалось по-видимому то, что по своей творческой направленности и масштабам дарования Дефорест был ближе всего именно к Хоуэллсу и связанному с ним течению зарождающегося американского реализма. Помогая Дефоресту и безусловно преувеличивая его достижения, Хоуэллс способствовал популяризации новой литературы, отмеченной реалистическими чертами. Однако, несмотря на усилия Хоуэллса, Дефореста мало читали и быстро забыли. В американских школьных учебниках упоминание о нем появилось лишь в 1936 г., а интерес к нему возродился в 1939 г., когда был переиздан роман "Мисс Равенел уходит к северянам". Только тогда, обратившись к эпохе формирования национального реализма, критики оценили Дефореста как одного из художников, стоявших у его истоков. В.В.Брукс написал: "В Джоне Дефоресте появился писатель с панорамным взглядом на американские нравы"[7].

Оглядываясь на творческий путь Дефореста, вернее всего было бы охарактеризовать его как писателя, уловившего и наметившего, но не развившего характерные особенности американского реализма. Как и вся национальная литература, он двигался от небеллетристических жанров, где оттачивалось мастерство изображения конкретной действительности, к художественному жанру реалистического романа. Одним из первых он ввел в беллетристику США темы Гражданской войны, коррупции в политике, демифологизации Юга, а также национальные типажи южан и парвеню обоего пола, подвизающихся в обществе и на государственной службе. Срединное положение Дефореста между романтизмом и реализмом объясняется прежде всего мерой его творческих возможностей, но есть в этом и проявление некой закономерности, определяющей специфику американской литературы. Романтическое как черта американского мировидения, в том числе и эстетического, никогда не покидало страницы американских произведений, и, возможно, Дефорест интуитивно искал органичные сочетания романтизма и реализма в рамках одного художественного мира. Не случайно у него и пристрастие к аллегории, гротеску, карикатуре, сатире и иронии — этими чертами определялся ранний реализм в литературах многих стран, о чем свидетельствует творчество Диккенса, Гоголя, Твена. Не став одной из главных фигур американской литературы, Дефорест все же оставил в ней заметный след и способствовал ее дальнейшей эволюции.

ПРИМЕЧАНИЯ*

[1] *DeForest J.W.* Oriental Acquaintance, or Letters from Syria. N.Y., 1856, p. 80.
[2] *Light J.F.* John William DeForest. N.Y., 1965, p. 62.
[3] *Дефорест Дж.* Мисс Равенел уходит к северянам. М., 1972, с. 143.
[4] Литературное наследство. Толстой и зарубежный мир. М., 1965, т. 75, кн. I, с. 344.
[5] *Howells W.D.* Criticism and Fiction and Other Essays. N.Y., 1959, p. 210.
[6] *DeForest J.W.* Kate Beaumont. Bald Eagle Press, 1963, p. 47.
[7] *Brooks V.W.* New England: Indian Summer. 1865–1915. N.Y., Dutton and Co., 1940, p. 241.

* При повторных отсылках к цитируемому изданию номер страницы указывается в тексте вслед за цитатой в скобках.

УИЛЬЯМ ДИН ХОУЭЛЛС

Начало американского реализма связано со многими литературными явлениями и писательскими именами, но обычно критики выделяют три значительные фигуры, олицетворяющие главные линии утвердившегося литературного направления. Это Марк Твен, Генри Джеймс и Уильям Дин Хоуэллс. Их различие состоит не только в специфике и разных масштабах дарования, но и в том, что они отразили менталитет разных слоев американского общества и продемонстрировали разные стороны национального бытия и сознания. Разумеется, каждый из них заходил на "чужую" территорию и в той или иной мере через свою избранную сферу выражал целостность окружающей действительности, но доминанты их творчества очевидны и неоспоримы.

Наиболее объемную и многостороннюю картину Америки создал Марк Твен, которому были присущи широта проблематики, многожанровость и разнообразие эстетических средств и приемов. Произведения этого художника многомерны, но преобладает в них то, что можно определить как народную стихию, где понятие "народного" смыкается с понятием "национального" и таким образом охватывает не только низовые, но гораздо более широкие слои жизни.

У Генри Джеймса, писателя более сложного и камерного, преобладают иные уровни и аспекты национального мировосприятия. Его творчество сконцентрировано вокруг морально-психологических проблем, где все окружающее осмысливается в этических категориях. Основной объект интереса и анализа Джеймса — не внешние обстоятельства и события жизни героев, а их мысли и чувства.

У.Д.Хоуэллс вошел в историю американской литературы прежде всего как выразитель мировоззрения среднего класса, что наложило отпечаток на весь его художественный мир. Хотя в своих произведениях он часто обращается к низовым аспектам американской жизни, а одним из его излюбленных жанров является нравственно-психологический роман, основная сфера интересов писателя — повседневный буржуазный быт со своими противоречиями и коллизиями, подчас драматическими, но редко поднима-

ющимися до уровня трагического и редко раскрывающими глубины человеческой природы. Хоуэллс пишет неяркими красками, пользуясь ограниченным количеством эстетических приемов, не проявляя склонности к условности, метафоричности и литературным эффектам. Его манера письма соответствует исследуемому им материалу и авторскому мировидению, выражающему один из типов национального сознания. Будучи несомненно выдающейся личностью и литератором, который во многих аспектах оказался первопроходцем и имел значительное влияние на духовную жизнь своей эпохи, Хоуэллс все же вошел в историю американской литературы как средний писатель. Причем в данном случае определение "средний" применимо не столько к степени достаточно незаурядного дарования Хоуэллса, сколько к целому комплексу социо-культурных явлений и одной из разновидностей американского реализма, сыгравшей свою роль в его развитии и принявшей участие в общем литературном процессе.

Уильям Дин Хоуэллс (William Dean Howells, 1837–1920) родился в штате Огайо, в семье печатника и издателя, выпускавшего местные газеты и журналы в небольших провинциальных городках. Отец будущего писателя был человеком разносторонних интересов — увлекался литературой, пробовал себя в художественном творчестве, писал трактаты об учении Сведенборга, следил за политикой, сочувствовал аболиционизму и любил заниматься различными ремеслами. Нередко его постигали неудачи, семье приходилось переезжать с места на место, а детям — помогать отцу и искать мелкие приработки. Из-за этого молодому Хоуэллсу удалось закончить только несколько классов школы и в дальнейшем пришлось заниматься исключительно самообразованием.

Детство Хоуэллса, проведенное в долине Миссисипи, напоминает детство Твена с его близостью к природе, любовью к реке и особым мальчишеским миром. Впоследствии оно было описано в мемуарах "Городок мальчика" (1890) и "Годы моей юности" (1916). Огромное место в жизни юноши занимало чтение книг и изучение языков, по поводу чего зрелый писатель высказывал даже сожаление, поскольку эти занятия отвлекали его от наблюдений за окружающими нравами и живой жизнью. Хоуэллс самостоятельно выучил греческий и латынь, под впечатлением "Завоевания Гранады" Вашингтона Ирвинга принялся за испанский язык, а для того, чтобы читать в подлиннике полюбившегося ему Гейне, — немецкий. В пятнадцать лет он уже мечтал написать биографию Сервантеса. Но его первыми литературными опытами стали пьесы, переводы испанских новелл, автобиографические рассказы и подражательные романтические стихотворения. (В 1860 г. вместе с другом Дж.Пьяттом он издал поэтический сборник "Стихи двух друзей"). В молодости началась и журналистская



Уильям Дин Хоуэллс.
Фотография 1909 г.

деятельность Хоуэллса — он работал редактором в периодических изданиях и писал литературные рецензии, а в 1860 г. по приглашению Джеймса Рассела Лоуэлла, возглавлявшего журнал "Атлантик мансли", посетил Бостон и познакомился со многими выдающимися литераторами — Эмерсоном, Торо, Готорном, Холмсом.

Во время президентской предвыборной кампании Линкольна Хоуэллсу поручили написать его биографию. Эта брошюра прославилась тем, что на ее полях Линкольн сделал собственноручные поправки и пометки. В благодарность за оказанную президенту услугу Хоуэллс был назначен американским консулом в Венеции, где провел годы Гражданской войны. В 1862 г. он женился на Элинор Мид, происходившей из известной вермонтской семьи, кузине будущего президента США Р.Хейса (кстати, Хоуэллс стал автором также и его биографии для избирательной кампании). В лице Элинор писатель нашел преданного друга и помощника, их брак длился сорок восемь лет. В Европе Хоуэллс продолжал писать стихи в романтическом духе, создав в том числе балладу из средневековой жизни и роман в стихах "Без взаимности" (*No Love Lost,* 1869) об американских влюбленных, встретившихся в Венеции.

Вернувшись на родину, Хоуэллс сначала поселился в Нью-Йорке, но вскоре переехал в Бостон, а затем в его пригород Кембридж, университетский центр, очерки о котором опубликовал в 1871 г. (*Suburban Sketches*), и стал сотрудничать в журнале "Атлантик мансли", которому посвятил многие годы и главным редактором которого был в течение десяти лет, с 1871 по 1881 г. Здесь началась его карьера как критика и писателя, здесь он вошел в литературную среду и стал другом виднейших художников своего времени, прежде всего Твена и Джеймса. В 1881 г. Хоуэллс оставляет журнал и целиком посвящает себя творческой деятельности, заключив договор с издательством "Харпер и братья" на одну книгу в год и публикуя в журналах романы с продолжением. Год он проводит в Европе, а по возвращении в 1883 г. покупает дом на престижной Бикон-стрит в Бостоне и переезжает туда с семьей.

Нелегкой оказалась для писателя вторая половина 80-х годов, отмеченная личной трагедией — тяжелой болезнью и смертью в 1889 г. старшей дочери Уинифрид — и социально-политическими коллизиями в стране. В это время Хоуэллс увлекается социалистическими идеями, принимает участие в движении "национализаторов", выступавших за общественную собственность, входит в Лигу антиимпериалистов, сближается с Э.Беллами, протестует против казни руководителей восставших рабочих в Чикаго ("Хеймаркетское дело"). С 1886 по 1892 г. он ведет колонку редактора (Editor's Study), а с 1900 г. и до конца жизни — колонку "Удобное

кресло редактора" ("The Editor's Easy Chair") в "Харперс мансли", с 1889 г. живя в Нью-Йорке. Не получив высшего образования, Хоуэллс был удостоен почетных степеней в нескольких ведущих университетах Америки и стал первым президентом Американской Академии искусств и литературы. Умер он в 1920 г. в возрасте 83 лет, на десять лет пережив жену и любимого друга, Твена.

Наследие Хоуэллса воистину огромно — более тридцати романов, десять книг путешествий, сотни критических статей, несколько томов рассказов, автобиографических сочинений и пьес. Небогатая событиями жизнь Хоуэллса — это прежде всего биография его творчества, литературных влияний, пристрастий и полемики. В интервью русскому журналисту Н.Максимову, данном для журнала "Труд" в 1894 г., Хоуэллс признался, что считал себя недостаточно реалистом: "...мне мешают врожденные предубеждения, и мне часто кажется, что я больше интересуюсь литературным процессом, нежели жизнью"[1]. Для него побудительным мотивом к творчеству изначально были не столько наблюдения над окружающей действительностью, сколько литературные впечатления. Даже рано пришедшая убежденность, что литература должна идти от жизни, по словам самого Хоуэллса, появилась под влиянием чтения Гейне, а окончательное расставание с присущим молодости романтическим мировосприятием произошло после знакомства с творчеством Гольдони в Венеции. Среди любимых художников Хоуэллса были Шекспир (из него взяты названия некоторых романов — "The Quality of Mercy", "The Undiscovered Country", "The Shadow of a Dream", "A Counterfeit Presentiment"), Сервантес, Ибсен, Поуп. Как считает американский исследователь Э.Картер, любовь к изображению обыденного у Хоуэллса во многом зародилась от увлечения традицией пикарески, где главное — не сюжет, а характеры, где последовательное, непрерывное повествование заменяется серией эпизодов и где в фокус внимания попадает прежде всего низовое и заурядное[2].

Отдав дань романтизму в своих ранних, еще незрелых литературных опытах, Хоуэллс в целом отрицательно относился к романтическому типу мировосприятия, однако это в первую очередь относилось к литературе сентиментальной, фальшивой, приукрашивающей и искажающей действительность. Эти черты он находил не только в бульварных романах, но и у серьезных авторов. Ему активно не нравился В.Скотт, которого он упрекал за фальсификацию истории; критической оценке подвергались Диккенс и Теккерей, а также "бостонские брамины", призывавшие литераторов держаться в рамках благопристойности и чистого литературного языка. При этом Хоуэллс с большим уважением относился к ведущим представителям романтизма, у которых следует ис-

кать корни многих элементов его художественного мира. Большое влияние оказали на писателя Ирвинг, Готорн и, разумеется, Лоуэлл с его "Записками Биглоу", привлекавшими Хоуэллса широким использованием народного языка и диалектов.

Хоуэллсу не импонировали мрачные умонастроения романтиков, их склонность к скептической иронии и изображению неординарных событий и гипертрофированных чувств, но судил он их по мере возможности объективно, согласно законам их собственной поэтики. Характерна в этом отношении полемика Хоуэллса с Г.Джеймсом по поводу Готорна. В эссе "Готорн Джеймса" (1880) он пишет: "М-р Джеймс ставит в упрек персонажам "Алой буквы", что они представляют собой скорее типы, чем личности, скорее состояния духа, чем индивидуальные характеры, словно задачей романтической повести не является показ именно типов и состояний духа. Так как произведения Готорна всегда, по самой своей сути, в своем замысле и осуществлении являются романтическими повестями, а не романами, часто критика м-ра Джеймса лишена законной силы из-за указанного смешения, которое он, по какой-то неясной причине, допускает"[3]. Неверной считает Хоуэллс посылку Джеймса, "будто только длительный исторический период и сложный социальный механизм вызывают к жизни литературное творчество" (3; с. 531), — Готорн сумел доказать, что привычная повседневная жизнь для художника важнее, чем исторические реликвии, чужеземные красоты и необычные происшествия. Поэтому "Мраморный фавн" Готорна слабее повестей о Новой Англии, где изображена американская действительность. «Если вычесть такие "атрибуты" романов, как монархи, двор, аристократия, дворянство, замки, коттеджи, соборы, аббатства, университеты, музеи, политические группировки, Эпсомы и Аскоты, отсутствием которых м-р Джеймс доказывает англичанам нашу бедность, — если вычесть все это, остается вся человеческая жизнь и тот социальный механизм, который дает литературе новые, свежие возможности, многообразные и неисчерпаемые. Готорну меньше, чем кому-либо, нужны эти унылые, обветшалые атрибуты» (3; с. 531). Таким образом, Хоуэллс не отказывает полностью романтизму в способности отражать непосредственную действительность.

Довольно близкими оказались воспитанному в сведенборгианском духе Хоуэллсу американские трансценденталисты и прежде всего Эмерсон с его идеей присутствия мировой души в каждой частице бытия. Имея в виду приверженность писателя к Эмерсону, сочетавшему реализм с идеализмом, и к Сведенборгу, у которого реальность имеет символическую природу, а человек является микрокосмом, Э.Картер называет Хоуэллса "материалистическим идеалистом", хотя все же полагает, что его натуре больше

соответствовали уравновешенность, трезвость и гуманистичность классицизма XVIII в. (2; pp. 27, 28).

Особые отношения сложились у Хоуэллса с теми писателями-современниками, которые, как и он, считали реализм единственно верным направлением развития американской литературы. Поэтому, не разделяя увлеченности Джеймса Европой и критикуя его за снобизм и недостаток патриотизма, Хоуэллс сохранял с ним тесные взаимоотношения и отдавал должное его творчеству. (Последняя незаконченная рукопись Хоуэллса называлась "Генри Джеймс, американец"). В очерке "Генри Джеймс-младший" (1882) он восхищается слогом и стилем своего друга, его "художественной беспристрастностью в разработке образов". Ему импонируют близкие его собственному художественному миру черты реализма Джеймса. "Очевидно, — пишет Хоуэллс, — он целиком занят изображением характеров действующих лиц, а не их судьбами; полностью разработав характер, он оставляет читателям решать его участь по своему усмотрению". "Главная задача романиста дать читателю исчерпывающее представление о характерах героев и обстоятельствах, в которые они поставлены". Анализируя произведения Джеймса, хваля его за психологизм, глубокое проникновение в мотивы человеческих поступков, приоритет аналитичности перед драматической интригой, Хоуэллс формулирует свое понимание реализма. При этом он прекрасно осознает специфику дарования Джеймса, отмечая отсутствие в его произведениях типичного американского юмора, низовой стихии: у Джеймса прежде всего "метафизический талант, устремленный к достижению художественного результата" (3; с. 535–537). В Джеймсе Хоуэллс видит представителя новой школы национальной литературы, возникшей не на пустом месте, а восходящей к романтизму, который, однако, уже изжил себя и не пригоден для "воспроизведения даже идеальных сторон современной жизни". В отличие от романтизма, новая школа изучает человеческую природу в ее будничных проявлениях. "В конце концов сегодня нас больше интересует, что имеет сказать писатель, нежели то, что он может нам рассказать. Все истории так или иначе давным-давно рассказаны, и теперь нам хочется узнать, что романист думает о людях и ситуациях, в которых они оказываются" (3; с. 542).

Джеймс всегда был для Хоуэллса авторитетом и любимым собеседником, но еще более тесная дружба связывала его с Марком Твеном, самой крупной фигурой в американском реализме второй половины XIX в. Их первая встреча состоялась в 1869 г. в редакции "Атлантика", куда Твен зашел поблагодарить Хоуэллса за положительную рецензию на "Простаков за границей". С тех пор и до самой смерти Твена в 1910 г. они оставались близкими друзьями, о чем свидетельствует их многолетняя переписка на самые

различные и прежде всего, разумеется, литературные темы (некоторые письма Твена Хоуэллсу насчитывают по нескольку десятков страниц).

Сильно преувеличены и несправедливы нарекания некоторых критиков в адрес Хоуэллса, который якобы исполнял при Твене роль своеобразного цензора, вычеркивающего из его рукописей слова и выражения, не соответствующие канонам литературного языка и устоям благопристойности. Эта легенда, созданная В.В.Бруксом, не соответствует действительности — поправки Хоуэллса, может быть, современному взгляду и представляющиеся излишне пуристскими и придирчивыми, носили главным образом редакторский, стилистический характер. То новое и свежее, что внес Твен в национальную литературу, Хоуэллс всячески приветствовал и поощрял. "Главное очарование Марка Твена, — писал он, — это его полная свобода в области, где большинство из нас скована цепями стародавних условностей. Он прогуливается по ухоженному литературному парку, шагает поперек его аккуратных дорожек и ступает на траву, невзирая на все надписи, вывешенные там от начала литературных времен и грозящие опасностями и карами за малейшее нарушение границ".

Преклоняясь перед талантом Твена, Хоуэллс не переставал восхищаться пластической выразительностью его языка, считая, что в этом отношении с ним не может сравниться никто: "Он пишет на английском языке так, словно это первобытный язык и позади него нет латыни и греческого, а рядом с ним — немецкого и французского. В результате получается язык, на котором написаны самые мощные творения английской литературы". Именно такой язык, считает Хоуэллс, необходим для отображения американской действительности, в которой все как бы увеличено, интенсифицировано и дышит новизной. Для выражения широких понятий, сильных чувств, свободной фантазии речь Мильтона, Теккерея или Диккенса слишком тонка и изысканна, здесь более подойдет речь американского Запада, откуда Твен, истинный американец, черпал свой юмор и лексику. "...У него вы найдете самый индивидуальный, так сказать, биографический стиль, какой когда-либо был у пишущего; в нем нашла выражение цивилизация, у которой отвага не всегда пропорциональна скромности" (3; с. 599).

В книге "Мой Марк Твен" (1910), написанной после смерти друга, Хоуэллс констатировал: "Из всех литераторов, которых я знал, он был наиболее нелитературным по складу характера и художественной манере"[4]. Твен, считает Хоуэллс, писал как думал, следуя воображению, а не рациональной логике, он был романтиком в душе, но "он не был романтичным, и он был в высшей степени художником, а поэтому не мог не желать, чтобы его собст-

венное творчество показывало жизнь такой, какой он сам ее видел" (4; p. 49). Именно Твену Хоуэллс отводит ведущее место в американской литературе, богатой такими именами, как Эмерсон, Лонгфелло, Лоуэлл, Холмс. "...Они были похожи друг на друга и на других литераторов; но Клеменс был исключительным, несравненным, Линкольном нашей литературы" (4; p. 101). Нужно сказать, что и Джеймс, и Твен также в целом положительно относились к творчеству Хоуэллса, достаточно высоко оценивая многие его произведения.

Доброжелательные отзывы получал писатель и из далекой России — от Льва Толстого, который похвалил присланные ему Хоуэллсом романы, и от Тургенева, который признался, что однажды провел бессонную ночь над "Случайным знакомством" и был бы рад посетить страну, где есть девушки, похожие на героиню этой книги. Хоуэллс проявлял большой интерес к русскому реализму и полагал, что многим обязан таким художникам, как Толстой, Достоевский и Тургенев. В эссе "О «Преступлении и наказании» Достоевского" (1886) он писал о главенствующей роли русских в современной литературе. "Произведения этих писателей настолько превзошли уровень реализма, что этот термин, и так не вполне подходящий к любой творческой школе, для них кажется совершенно недостаточным. Они реалисты в том, что исходят из полнейшей вероятности ситуаций и мотивов поведения героев, но это лишь начало, ибо их цели и сила воздействия настолько далеко выходят за рамки реализма, что надо искать другое слово. Наверно, лучше всего их место в литературе передает слово "гуманисты", если только его смысл, с одной стороны, ограничить простым, сочувственным, почти братским отношением к изображаемым ими людям и явлениям жизни, а с другой — привнести в него глубочайшее чувство личной ответственности, от которой никого не освобождает ответственность общая" (3; с. 543).

Тургенев был для Хоуэллса первым увлечением и первым наставником, у которого начинающий романист учился "драматическому методу", служащему "образцом для романа будущего"[5]. Именно у него нашел Хоуэллс свой излюбленный тип повествования, где при ограниченном числе действующих лиц и событий главный акцент делается на исследовании характеров, самопроявляющихся без авторского комментария и показанных с разных точек зрения. О том, какое воздействие оказал на него Тургенев, Хоуэллс писал: "Жизнь предстала передо мной в ином свете, после того как я однажды прочитал Тургенева; она стала более серьезной, более страшной; и с мистическим чувством ответственности, неведомым мне до тех пор, мои радостные американские горизонты были погружены в безбрежную меланхолию славянского, терпеливого, агностического, истинного" (5; с. 104).

Хоуэллс отдавал предпочтение Тургеневу до тех пор, пока не появились первые переводы Толстого, который произвел настоящий переворот в сознании и взглядах писателя, открыв перед ним новый мир и новый смысл бытия. Хоуэллс стал не только почитателем Толстого, но и его активным пропагандистом, посвятившим ему десятки статей. Несомненно, что он был поражен реалистичностью, правдивостью и глубиной толстовского художественного таланта, но более всего его привлекала созданная в творчестве Толстого философско-этическая система. (Хотя следы эстетики Толстого в романах Хоуэллса очевидны, особенно в обрисовке характеров, сам он утверждал, что как романист и художник не испытал его воздействия.)

Идеи русского гения заставили Хоуэллса пересмотреть свои взгляды, отношение к жизни и людям и собственную общественную позицию. Он задумался о нравственной основе существования, о своем праве на достаток и эгоизме, принципах справедливости и общественном устройстве. В предисловии к изданию перевода "Севастопольских рассказов" Хоуэллс признавался, что хотя Толстой очень далек от него географически и живет, "как на Луне", он является для него самым близким существом"[6]. В очерке "Философия Толстого" (1887) он писал, что "Толстой заменил совесть художника совестью общечеловеческой", а его произведения определил как "правдивые картины жизни, озаренные светом общечеловеческой совести" (3; с. 556). У Толстого Хоуэллс видел гармоническое единство эстетического и нравственного, искусства и высокого духа, красоты и гуманизма. Для него важно, что Толстой учит служить добру и долгу не героическими поступками, а деяниями в повседневной жизни. "Никто из известных мне писателей не рассказывал так правдиво о человеческой жизни в ее всеобщем значении и, в то же время, в ее наиболее правдивых и индивидуальных проявлениях" (6; с. 15). В письме к Джеймсу Хоуэллс так отзывался о романах Толстого: "Они стóят всех других романов, когда-либо написанных"[7].

Свою собственную профессиональную литературную жизнь Хоуэллс начал с жанра, традиционного как для всей национальной словесности, так и для формировавшегося нового направления, — книги путешествий. В небеллетристической прозе, связанной с фиксацией и осмыслением бесконечно сменяющихся картин действительности и впечатлений, американская литература освобождалась от романтического мироощущения и поэтики и осваивала реалистический подход к окружающему. Первое напечатанное прозаическое произведение Хоуэллса — "Венецианская жизнь" (*Venetian Life*, 1866), в котором он описал свои впечатления о пребывании в Венеции. За ней последовали "Итальянские путешествия" (*Italian Journeys*, 1867), а затем — на протяжении

всего творческого пути — целый ряд путевых записок, посвященных странствиям по Европе.

Отмечая дебют Хоуэллса, Джеймс подчеркивал стремление автора запечатлевать картины жизни, не навязывая читателю своих априорных представлений. "Мистер Хоуэллс действительно является сентиментальным путешественником. Он принимает вещи такими, какими находит их и какими их сделала история; он не заставляет их служить какой-либо теории и не заставляет их соответствовать своим предрассудкам, он принимает их как человек, умудренный жизненным опытом, который ни в малейшей степени не является моралистом..."[8].

В "Венецианской жизни" Хоуэллс на многих страницах окрашивает этот прекрасный город в поэтические тона, но всячески старается показать и прозаическую сторону его жизни. Он пишет о "сентиментальных ошибках, касающихся этого места", и признается в разочаровании, которое постигло его, когда он получил возможность сравнить почерпнутые из книг сведения об Италии с реальностью. Многие романтические истории, которые гиды рассказывают туристам, противоречат историческим фактам и являются выдумками поэтов. Образ легендарного прошлого, созданный лживой и глупой литературой, не соответствует действительности, а современная Венеция находится в глубоком упадке, погрязла в нищете и политических распрях. Устарел даже некогда веселый и радостный венецианский карнавал — "нет большего социального уныния и печали на земле или на море, чем в современной Венеции"[9].

Здесь Хоуэллс отражает в целом двойственное отношение американцев к Италии, которая одновременно вызывала и восхищение высоким искусством, и ужас перед кровавыми историческими событиями. Представители молодой нации были исполнены патриотизма и уверенности в несомненном превосходстве демократической Америки над обветшалой монархической Европой. В письме к сестре в 1862 г. Хоуэллс писал: "Никто не знает, насколько Америка лучше целого мира, пока не предпримет попытку посетить какую-либо другую часть мира. Наши люди мужественнее и чище, чем любой народ в Европе" (7; v. 1, p. 471).

Но в атмосфере Венеции для писателя все же сохранилось определенное очарование, нечто призрачное и фантастическое, вызывающее удивление и восхищение. Автор чувствует себя зрителем спектакля с неправдоподобным сюжетом, тогда как вокруг течет обычная повседневная жизнь. Он хочет одновременно показать читателю и романтическую Венецию Байрона и Купера ("Венецию мечты"), и кровавую, жестокую Венецию, описанную историками, и Венецию, которая предстала его собственным глазам. Хоуэллс стремится дать правдивую картину увиденного, отвергая

распространенные мнения и не отвлекаясь на мелочные описания бытовых неурядиц. Как человеку, обладающему менталитетом девятнадцатого столетия и уверенному в превосходстве своей прогрессивной эпохи над варварским прошлым, ему важно охватить историю современным взглядом, свободным от слепого преклонения перед признанными святынями.

Демократически настроенный американец, Хоуэллс ищет символы Венеции не в произведениях искусства, а в народных типажах, конкретике реальной жизни. Он восхищается "эстетическим совершенством некоего мальчишки-сорванца, продававшего пирожные", или любуется бедным стариком, у которого была "борода святого и достоинство сенатора, гармонично сочетающиеся с убожеством нищего". "Я чувствовал с тайной болью, что он был вне искусства, и отвернулся печально от зрелища этого возвышенного и безнадежного величия" (9; p. 33). Хоуэллс пишет о предметах, ранее считавшихся низкими и недостойными пера "сентиментального путешественника", — о квартирах, магазинах, ценах на товары, жуликах и слугах. Он признается, что устал от искусства, старины и руин и хочет вернуться домой, где все отличается новизной и порядком.

В таком же ключе написаны и "Итальянские путешествия", в которых повествуется о поездках по различным городам и ставится под сомнение достоверность многих легенд и подлинность многих достопримечательностей. В написанной позже книге "Тосканские города" (*Tuscan Cities,* 1886) Хоуэллс отмечает разницу между дикостью американской природы и дикостью итальянской социальной жизни, проявляющейся в упадке и гниении, и подчеркивает демократизм своей родины. Писатель гордится тем, что он — "плебей и американец, гражданин грандиозной демократии", и как протестант чувствует в себе нежелание поклоняться католическим святыням. Как истинный американец Хоуэллс надеется, что Европа сможет обрести свое будущее, очнувшись от грез прошлого и последовав примеру активного Нового Света. Флоренция, например, уже не является для него лишь мечтой сентиментального романиста, а "чем-то неизмеримо лучшим", то есть современным городом, по-своему деловым и прекрасным не только своими памятниками искусства, но и повседневной жизнью. Автор любит этот город не за его героическую и кровавую историю, а за свободное и доброе настоящее, "полное возможностей процветания и братства, как Бостон или Денвер"[10].

Хоуэллсу принадлежит еще несколько книг путешествий, посвященных не только любимой им Италии, но и другим европейским странам — Швейцарии, Испании и, в особенности, Англии. В своих основных чертах путевые очерки Хоуэллса близки к аналогичным произведениям Твена и Джеймса, но нигде их автор не

достигает ни остроты социального критицизма и сатирического обличения Твена, ни глубины индивидуализированного эстетического восприятия Джеймса. У Твена, надевающего маску "простака", невежественного обывателя, который восполняет недостаток культуры американским "здравым смыслом", окружающее приобретает гротескные черты и погружается в комическую стихию. Социальные пороки и контрасты заслоняют от писателя шедевры архитектуры и искусства, трансформирующиеся в знаки обветшавшей цивилизации, по всем параметрам уступающей молодой цивилизации Соединенных Штатов. У Джеймса, "коллекционера ярких впечатлений", созерцателя, путешествие превращается в своего рода искусство. Описывая прогулки по европейским городам, он различает краски, стиль и атмосферу исторических мест как художник и романист и описывает собственные душевные состояния. Поэтому его записки чаще всего состоят не из последовательного обзора достопримечательностей, а из отдельных импрессионистических зарисовок, картин, спонтанно всплывающих в памяти автора. Высокая культура и история Европы — основной объект интереса и восхищения Джеймса, то, что, с его точки зрения, несет в себе полноту и гармонию бытия, недостающие более приземленной, грубой и лишенной корней Америке.

Хоуэллс ценил европейское наследие, и в его книгах много страниц отведено экскурсам в историческое прошлое и литературной тематике. (Например, в рассказ о Стрэтфорде-на-Эвоне включены даже воображаемые диалоги с Шекспиром и Бэконом.) Но главное место в его книгах путешествий все же занимают наблюдения над повседневной жизнью, а взгляд автора остается аналитическим и критическим. Все его тексты полны размышлений о различных национальных характерах, нравах и государственном устройстве, все написаны с позиции человека республиканских и демократических убеждений, постоянно сравнивающего увиденное со своей родиной.

На протяжении всего творческого пути Хоуэллса книги путешествий были для него своеобразной мастерской, где художник учился преобразовывать конкретный факт в феномен искусства. "Я был путешественником до того, как я стал романистом, — признавался писатель, — и на порог художественной литературы я робко поднялся с дорог, где изучал нравы и людей" (5; p. 66). Не удивительно, что первое художественное произведение Хоуэллса "Их свадебное путешествие" (*Their Wedding Journey*, 1872) было написано в смешанном жанре романа и путевых заметок. По мнению О.Фрикстедта, исследователя творчества писателя, такая форма соответствовала сути самой американской действительности — для изображения свободной, многообразной жизни подхо-



Свадебное лоскутное одеяло. 1876 г.

дило не скованное никакими канонами, естественное течение повествования, а демократическую природу национальной культуры раскрывало множество запечатленных человеческих типов[11]. Небеллетристичность романа подчеркивается его очевидной автобиографичностью — Хоуэллс и его жена являются прототипами главных героев, Бейзила и Изабел Марчей. Основной сюжет романа — путешествие молодоженов по Америке и Канаде, а основные события — осмотр достопримечательностей городов и красот природы, встречи со случайными попутчиками, мелкие ссоры и разногласия.

Двойственность жанра проявляется в образах героев — романных характерах образцовых представителей среднего класса, а с другой стороны, типизированных "туристов", участников и наблюдателей событий. Но особенно она очевидна в позиции и роли автора, который, несмотря на автобиографичность книги, отстранен от героев и выступает от первого лица, комментируя происходящее. Иногда он, как бы подменяя своих персонажей, описывает виды из окна вагона, иногда пускается в воспоминания о собственных былых путешествиях или рассказывает о воображаемой прогулке по окрестностям, живописуя сцены деревенской жизни, тогда как на соседних страницах эпизоды американской истории оживляет уже его герой. Близость, а порой и идентичность их функций — признак переходности повествования,

находящегося между автобиографической книгой путешествий и романом.

Автор может намеренно обнажать прием "многоголосия", подчеркивая сосуществование и равноправие разных точек зрения. Давая описание водопада Монморанси, он пишет и о восприятии своих героев: "Будучи мудрее меня, они не пытались выразить его красоту словами; они были рады ее ощущать..."[12]. Впрочем, бывает и так, что именно герои выступают в роли сочинителей, которые придумывают вымышленные истории о встреченных людях и ощущают себя одновременно действующими лицами и зрителями разыгрываемой пьесы. Чаще всего автор старается сохранять заметную дистанцию между собой и Марчами, используя ироническую интонацию, поскольку он и Бейзил — это как бы одно лицо в разных возрастных периодах. Переоценка впечатлений с расстояния времени происходит и внутри сюжета романа — герои возвращаются в те же места через двенадцать лет, став зрелыми людьми, которые утратили присущую молодости способность поэтизировать и романтизировать окружающее. Как и в книгах путешествий, писатель подсмеивается над романтически настроенными туристами, которые во всем ищут книжные ассоциации и не замечают реальной жизни.

О.Фрикстедт отмечает различие подходов Хоуэллса к описанию демократических Соединенных Штатов и европеизированной Канады (11; p. 108). Последняя изображается как живописная страна, где много памятников исторического прошлого; в картинах же Америки акцентируется значение обыденного, тривиального. Автор прямо формулирует свои намерения уже на первой странице романа: "поговорить о некоторых обыкновенных чертах американской жизни, какими они предстали героям, рассказать немного о хорошо известных и легко доступных местах, показать то фрагмент пейзажа, то набросок характера" (12; p. 1). Таким образом, читателя предупреждают, что в этой книге он не найдет непременных атрибутов романа — драматического действия, неожиданных поворотов сюжета. Для Хоуэллса главный сочинитель и художник — сама жизнь, представляющая собой "огромную сложную драму", которая имеет черты трагедии и комедии и разворачивается в различных вариантах в разных местах и эпохах.

Сочетание в первом романе Хоуэллса беллетристических и небеллетристических элементов, а также сложные отношения между образами автора и героев способствовали формированию художественной системы писателя, которой присущи чередование и противопоставление разных точек зрения и описание по принципу контраста — высокого и низкого, воображаемого и действительного. Здесь наметилось тяготение Хоуэллса к психологизму, анализу внутренней мотивации человеческих поступков, и появились

излюбленные типажи и герои, которым предстояло стать действующими лицами и в других романах писателя. Помимо главных героев, Марчей, это Китти Эллисон, история неудавшейся помолвки которой со светским молодым человеком станет затем главной сюжетной линией в "Случайном знакомстве" (*A Chance Acquaintance,* 1873).

В этом произведении получают дальнейшее развитие выработанные Хоуэллсом приемы повествования. Местами оно ведется от лица автора, внося элементы автобиографичности, в основе сюжета снова лежит путешествие, в характере главной героини отражаются ведущие черты национального менталитета. Китти Эллисон, выросшая в небольшом провинциальном городке, воспитанная в демократических традициях, обладает гордой и независимой натурой, живым интересом к людям и богатым воображением.

Этому образу, олицетворяющему здоровое начало американской нации, противостоит образ Майлса Арбутона, представителя бостонской европеизированной элиты. Арбутон высокомерен, холоден, лишен чувства юмора, равнодушен к природе и людям, отягощен сословными предрассудками и условностями. Китти, привыкшая судить о ближних, исходя из их личных достоинств, а не происхождения или социального статуса, не приемлет его взглядов, формулируя свою позицию следующим образом: "У нас никогда не было иных правил, кроме как поступать справедливо и заботиться о правах других"[13]. Арбутон влюбляется в Китти, несмотря на разницу в общественном положении и воспитании, но все же не может до конца преодолеть своего снобизма, что и становится причиной их разрыва. Подобные коллизии могли бы стать прекрасным сюжетом для социальной мелодрамы, но из-под пера Хоуэллса выходит реалистический психологический роман. В образе Арбутона мало черт идеального молодого героя; далека от стандартного идеала и героиня, обладающая способностью к аналитическому, трезвому и подчас ироническому мышлению. Она очень начитанна и склонна к книжному мировосприятию — окружающие часто представляются ей персонажами из знакомых романов и сказок, типажами Диккенса, Троллопа и Теккерея. "Все люди выглядят так, как будто они вышли из рассказов и в любой момент могут вернуться обратно..." (13; p. 163). Но "литературность" воображения Китти имеет реалистическую природу, поскольку героиня, как и создавший ее писатель, находит поэтическое не в экстраординарном, а в повседневном и заурядном. "Если бы я решила написать повесть, — говорит она, — я бы взяла самый незатейливый сюжет и местом действия выбрала бы самое скучное селение и выявила бы все его возможности" (13; p. 264). Подобный подход присущ самому Хоуэллсу, превалируя в

большинстве его произведений и становясь структурообразующей доминантой его художественного мира.

Однако в тексте сохраняется много клише, которые в дальнейшем закрепились в произведениях писателя, превратившись в одну из причин его творческой ограниченности: в центре сюжета — обязательная любовная история, главная героиня — юная девушка из провинции, в нравственно-интеллектуальном отношении стоящая выше привилегированного общества, второстепенные персонажи — дамы зрелого возраста — подаются в сниженном, комическом тоне. Наметились здесь и слабые места повествовательной манеры Хоуэллса. Следуя новым тенденциям реалистической поэтики, писатель стремится уйти от описательности и передоверить слово героям, чтобы дать более объективную и многогранную картину происходящего. Текст романа перенасыщен диалогами, но они у Хоуэллса еще не несут достаточной идейной нагрузки, и их психологизм нередко оборачивается бесконечным выяснением отношений. В целом обозначилась некоторая непоследовательность творчества писателя, не осмеливающегося на решительные шаги в сторону многостороннего и не ограниченного никакими условностями отображения жизни.

Несмотря на то, что Хоуэллс одним из первых обратился к реализму в национальной литературной практике и всегда был его ревностным апологетом и защитником, во многом он соглашался с теми взглядами на роль литературы, которые противопоставляли этому методу его противники, и всем своим творчеством старался доказать, что реалистическая эстетика совместима с законами "высокого" искусства. О том, какие представления о реализме господствовали у современников писателя, свидетельствуют статьи известного литератора Ч.Д.Уорнера "Современная художественная литература" (1883) и "Отношение литературы к жизни" (1886). Уорнер считает, что, поскольку главное для людей — это заботы о душе, а не о теле или, тем более, материальном достатке, литература должна обращаться в первую очередь к духовному миру человека. Искусство призвано отбирать и идеализировать явления действительности с целью воздействия на умы и совершенствования человеческой природы и общества. Литература вправе обращаться к повседневности и низким темам, но при этом сама она не может быть заурядной, грубой и неразборчивой. Показывая вещи такими, каковы они на самом деле, художник обязан дать им правильную оценку, четко разделив добро и зло. Роман должен изображать светлые стороны жизни, утверждать торжество справедливости, возвышать человека, будить в нем веру и надежду. Реализм же, как его понимает критик, — это копия действительности, близкая к фотографии, которая подразумевает неидеализированный взгляд на общество, отрицание счастливых развя-

зок, глобальный критицизм, нагнетание уныния и избыточное копание в человеческой психологии. Уорнер против аналитического метода в искусстве, так как он расчленяет предмет, мешая созданию целостного и гармоничного образа, и разрушает иллюзии, а с ними и идеалы, необходимые и человеку, и литературе[14].

Несомненно, Хоуэллсу, разделявшему гуманистические взгляды, были близки идеи высоких духовных и просветительских задач искусства. Не соглашался же он с необходимостью идеализации действительности, чреватой фальшью, и с предвзятой трактовкой реализма, когда этот метод упрекали в неразборчивости, приверженности к фиксации мрачных и неприглядных аспектов окружающего и отсутствии светлых идеалов. В своих произведениях писатель как раз и стремился показать, что, живописуя повседневность и обычных людей, делая акцент не на занимательности сюжета, а на анализе характеров и критикуя социальные пороки, можно утверждать высокие этические и эстетические нормы. Фактически Хоуэллс расходился со своими оппонентами не в отношении к этим нормам, а в их определении. Для противников реализма они были прежде всего романтическими идеалами — абстрактными, оторванными от конкретной жизни, остающимися мечтой, к которой можно только стремиться, но невозможно достичь. Хоуэллс же вкладывал в них скорее просветительский смысл (что закономерно, так как реализм развивал просветительскую традицию): человек и общество способны к совершенствованию, и к ним можно предъявлять требования, соответствующие заложенным в них возможностям. Но дело в том, что подлинно реалистические принципы должны опираться на все многообразие жизни, не страшась ее сложности и трагичности, у Хоуэллса же они сводились преимущественно к этическим нормам американского среднего класса. Тем самым писатель невольно навязывал действительности априорные представления, сближаясь с приверженцами романтической литературы и сужая масштабы своего реализма.

Отражение мировоззрения среднего класса и стремление распространить его идеологию на все слои общества и сделать ее универсальной приблизило Хоуэллса к массовой литературе, также ориентированной на усредненное большинство. Появившиеся у него сюжетные формулы и стереотипные персонажи выражали тяготение среднего читателя к стабильности и предсказуемости и помогали соотнести происходящие социальные и культурные изменения с привычными жизненными установками. Если Джеймс рисковал заглянуть в бездонные глубины человеческой психологии и демонстрировал всю ее противоречивость, а Твен обращал свой взор к низовым сторонам американской действительности, то Хоуэллс пытался осмыслить сложность челове-

ческой природы и процессы демократизации общества с точки зрения нравственных норм добропорядочного христианина. Однако в контексте реалистического описания быта и бытия среднего класса стереотипы нередко приобретали несвойственные им черты, общее и должное вырисовывалось в индивидуализированных характерах и тривиальных событиях. Таким образом, в художественной системе романов сосуществовали различные тенденции, не всегда гармонично сочетающиеся друг с другом. Уровень обобщения снижался заурядностью происходящего и избыточной детализацией, психологическая достоверность сглаживалась банальным морализаторством. Для Хоуэллса оставалась до конца не решенной проблема границ идеального и сущего как объектов художественного воплощения.

Все эти черты в целом присущи романам Хоуэллса 70-80-х годов, написанным на европейском материале. Основное место действия книг "Предрешенный вывод", "Леди с «Арустука»", "Ужасная ответственность", "Бабье лето" — Венеция и Флоренция, тема — "американцы в Европе", что дало возможность писателю сопоставить две культуры, не только продемонстрировав свою несомненную убежденность в преимуществах американского образа жизни и мышления, но и достаточно тонко показав противоречивость обоих миров.

В "Предрешенном выводе" (*A Foregone Conclusion,* 1874) в основу сюжета положен классический любовный треугольник, который составляют богатая американка Флорида Вервен, молодой американский дипломат и художник Феррис и католический священник дон Ипполито. Латинский менталитет представляет дон Ипполито — типичный итальянец, пылкий и романтичный, склонный к внутренним терзаниям, во многом наивный и прямодушный. Это абсолютно непрактичный мечтатель, грезящий об идеализированном им Новом Свете и изобретающий массу хитроумных, но — что характерно — бесполезных вещей. Став священником по воле дяди, он тяготится саном и тяжело переживает фальшь своего положения, веря больше в науку, чем в Бога. Дон Ипполито живет эмоциями, способен на импульсивные поступки и настолько благороден, что готов отказаться от любимой девушки, узнав о ее чувствах к счастливому сопернику.

Для американцев, воспитанных в иной культуре, многое чуждо и непонятно в этом характере. Они не могут постигнуть сложность духовной жизни итальянцев, видя лишь лежащие на поверхности пороки европейской жизни — сословные предрассудки, лицемерие церкви, груз кровавого прошлого — и не сомневаясь в преимуществах прагматичной, свободной, демократичной и протестантской Америки. Феррис насмехается над полными романтического энтузиазма графами и баронами, желающими при-

нять участие в американской Гражданской войне исключительно в должности офицера, но столь же нелепо его собственное предубеждение против католических священников. Он с холодной иронией взирает на торжественную процессию в день праздника Тела Господня, где все происходящее для него — только ложь, ханжество и мишура. Ферриса удивляет, как могут итальянцы, более добрые и терпимые, чем американцы, не считать истину и справедливость наивысшим благом. Как протестант он видит в желании юноши стать монахом неестественный, театральный жест и испытывает к своему сопернику презрение и ненависть. В то же время Феррис — трезвый реалист. Сторонний наблюдатель европейского мира, он критично оценивает и свою страну, а потому отговаривает дона Ипполито от переезда в Америку, где тот, не принимая американского понятия "практичности", мечтает прославиться в качестве изобретателя.

Неадекватное восприятие мотивов поведения друг друга также служит причиной бесконечных недоразумений и размолвок между доном Ипполито и Флоридой, которая не представляет внутренних терзаний своего поклонника и не осознает его очевидной неспособности адаптироваться к идеализируемой ею американской культуре. Одновременно капризная и гордая, великодушная и эгоистичная, она не щадит чувства юноши, обращаясь с ним, как с игрушкой, и, подобно Феррису, начинает мучиться угрызениями совести и сожалениями только после его смерти. Для Ферриса и Флориды, поженившихся и ставших благополучными средними американцами, он так и остался загадкой, а его короткая жизнь — порождением вымысла, фантазии.

Прибегая к типичным для романтической повести клише (любовная коллизия, борьба чувства и долга, смерть от любви) и используя традиционные представления о разных национальных характерах, Хоуэллс сосредоточивается на психологическом анализе, который высвечивает противоречивость образов и разрушает цельность стереотипов. Автор искусно демонстрирует непоследовательность поступков героев, несовпадение их осознанных намерений и спонтанных душевных движений. Он показывает характеры изнутри и в восприятии других персонажей, переплетая и сталкивая разные точки зрения. Оппозиция романтического и реалистического мировосприятия проявляется в тексте и в идеологическом противостоянии европейского и американского миров, и в эстетическом взаимодействии разных художественных систем. Но мировоззрение реалиста в романе трансформируется в мировоззрение среднего американца. Действие в финале перемещается из прекрасной, проникнутой высоким духом искусства и исторического прошлого Венеции в современную Америку. Для вернувшихся к повседневности героев история дона Ипполито с годами

превращается из истории любви и смерти в простую житейскую проблему. Хотя Хоуэллс называет это трагедией, американский прозаизм возобладал над драматическим восприятием жизни и в сознании протагонистов, и в поэтике романа. В отличие от Г.Джеймса, у которого объективная реальность воссоздается с помощью сопряжения разных точек зрения, у Хоуэллса всегда главенствует взгляд на мир, кажущийся ему наиболее верным.

Сходными красками описана в романе "Ужасная ответственность" (*A Fearful Responsibility,* 1881) любовная история профессора Элмора, приехавшего во время Гражданской войны в Венецию, чтобы написать ее историю. Здесь также подчеркнуто противоречие между представлением о романтических сторонах европейской цивилизации и банальным прагматизмом американского мировосприятия.

Контраст Европы и Америки еще более выражен в романе "Леди с «Арустука»" (*The Lady of the Aroostook,* 1879), пожалуй, одном из самых "патриотичных" произведений Хоуэллса. И характер героини, Лидии Блад, и ее убеждения, и поведение, и среда, в которой она выросла, и ситуации, в которые она попадает, являются типично американскими и противопоставлены новой действительности, представшей перед девушкой в Венеции. Простодушная провинциалка из массачусетского захолустья отправляется в Европу учиться пению. В портовом городе, грубые нравы которого описаны автором с достаточной откровенностью, она прощается с родственниками и, попав на корабль "Арустук", оказывается среди пассажиров единственной женщиной. Однако такая необычная по меркам викторианской эпохи ситуация нисколько не смущает независимую американку, чувствующую себя свободно и в полной безопасности среди соотечественников, умеющих уважать женское достоинство. На корабле Лидия знакомится с молодыми людьми из высших слоев бостонского общества, которые с насмешкой относятся к наивной, неопытной девушке, видя в ней типичную представительницу необразованных классов, и к американской провинциальной жизни в целом. Один из них, Стэнифорд, напоминающий Майлса Арбутона из "Случайного знакомства", такой же холодный и рациональный, "коллекционирует" людей и полон сословных предрассудков. Но, в отличие от Арбутона, он преодолевает в себе снобизм и в конце концов, после множества колебаний и перипетий женится на Лидии, оставляет Бостон и поселяется с женой на ранчо в Калифорнии, где ведет наиболее подходящую для американца простую, здоровую жизнь.

Столкновение Лидии с европейскими нравами стало для нее настоящим потрясением. Как протестантку ее удивили приверженность католиков к внешним условностям и их пренебрежение

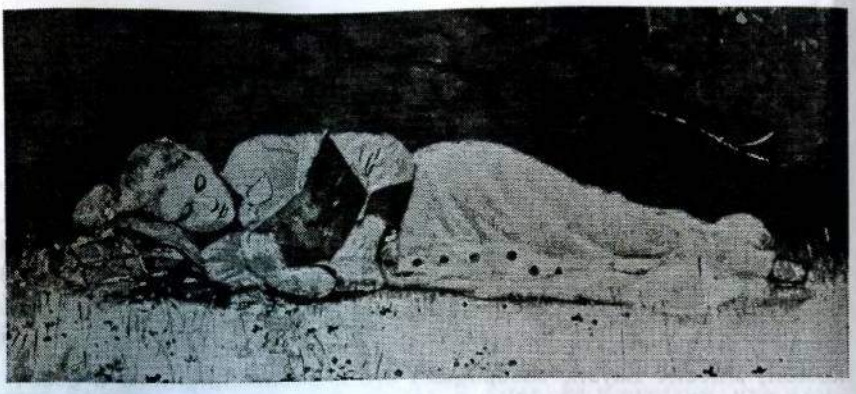
религиозными нормами поведения — они требовали от дам обязательно появляться в церкви в шляпке, но могли в воскресенье посещать оперу. Странным ей кажется и положение женщин, которые не могут выйти на улицу одни или в сопровождении постороннего мужчины, но свободно меняют любовников. Проявляя самостоятельность и незаурядность мышления, она не хочет уподобляться своей тетушке, привыкшей к европейским порядкам и поставившей себе целью показать, что американка может стать большей европейкой, чем итальянки, "побив их собственным оружием на их собственной территории"[15]. Лидия стремится назад в Америку, так как "это истинный рай для женщин, их Земля обетованная, куда они были выведены из египетского рабства Европы. Это дом их свободы. В Америке признано, что женщины имеют совесть и душу" (15; p. 207). Даже сами образы, которыми мыслит героиня (Земля обетованная, египетское рабство), указывают на пуританскую основу американского отношения к прекрасной половине человечества. Характер Лидии в главных чертах очень схож с характерами молодых американок в романах Г.Джеймса, который, как и Хоуэллс, верил в превосходство интеллектуально утонченных, духовно независимых и интуитивно нравственных соотечественниц над жительницами Европы.

В этом романе Хоуэллс отстаивает не только преимущество американских нравов, но и право обитателей Нового Света на специфику собственного языка, в то время многими в Старом Свете почитавшегося грубым искажением английского. В сценах на корабле передана неправильная, нелитературная речь моряков, а дядюшка Лидии, англичанин, увлечен собиранием и записыванием американизмов.

Выбирая для противопоставления достаточно стереотипные черты двух миров и стремясь подчеркнуть их контраст, писатель неизбежно прибегает к некоторому преувеличению, что вносит в повествование элементы гротеска, иронии, комизма или же трагические ноты. Трагическое преобладает в "Предрешенном выводе", комическое — в "Леди с «Арустука»", где многие образы, например, венецианских дам, поданы в гротесковом ключе. Но автор редко преступает некий интуитивно установленный для себя порог художественной условности, тяготея к выравниванию крайностей и равновесию. В его произведениях доминирует сбалансированная, "плоскостная" картина реальности, которая может быть создана даже за счет утраты психологической достоверности. Нравственное преображение Стэнифорда не обусловлено внутренней логикой его характера, как неубедителен и легкий отказ Лидии от возможной артистической карьеры ради семейной жизни в калифорнийской глубинке.

Пожалуй, наибольшего художественного эффекта Хоуэллс достигает тогда, когда предоставляет характерам развиваться в соответствии со своей природой, а в качестве носителя "здравого смысла" привлекает специального персонажа. В романе "Бабье лето" (*Indian Summer*, 1886) ролью арбитра и комментатора действий главных героев наделяется старый пастор Уотерс, олицетворяющий американский рационализм и трезвость. Романтическая атмосфера Флоренции захватывает уже немолодого Колвилла, который, приехав в Италию писать книгу о ее архитектуре, погружается в прошлое, как историческое, так и собственное. В беседах с Уотерсом он углубляется во времена Савонаролы и приступает к анализу американского пуританства; встреча же с давнишней знакомой, миссис Бауэн, возвращает его к воспоминаниям о безответной любви, пережитой им в этом итальянском городе в далекой юности. Его новое увлечение молоденькой девушкой, Имоджин Грэм, которая решила ответить ему взаимностью из жалости и желания исправить жестокий поступок своей предшественницы, фактически является повторением уже некогда сложившейся ситуации. Между тем Хоуэллс с тонким психологизмом показывает, что намерения и поступки Колвилла не соответствуют его подлинной натуре и побуждениям. Время необратимо — герой утратил юношеский романтизм и приобрел присущие зрелому возрасту ироничность и скептицизм. Столь же противоречив и внутренний мир Имоджин, которой трудно разобраться в собственных чувствах и которая мечется между воображаемым долгом и естественными, спонтанными эмоциями. В конце концов не без помощи Уотерса и после страшных душевных терзаний Имоджин отказывает Колвиллу, а он осознает, что любит овдовевшую миссис Бауэн. Герой окончательно расстается с прошлым, начиная понимать, что по-настоящему его интересует не европейская история, а современная Америка, ее динамичная, активная жизнь. Интересно, что процесс освобождения Колвилла и Имоджин от навязанных ими себе надуманных, романтизированных ролей Хоуэллс подчеркивает прямыми ссылками на ситуации в романах Джеймса и своих собственных. При этом он с иронией относится к "литературным" попыткам Имоджин заново переписать жизненную историю с неудачным концом, превратив ее в сентиментальную повесть, заканчивающуюся свадьбой. Тем самым писатель прямо связывает усиление реалистичности повествования с отказом от чрезмерной "литературности" и романных шаблонов.

Сопоставление европейской и американской культур, мировосприятия разных слоев общества, романтического и реалистического подходов к действительности происходит у Хоуэллса в основном в контексте этических проблем. Причем, как уже отмечалось, чаще всего в центре внимания автора оказываются женские



Уинслоу Хомер. "Новый роман". 1877 г.

характеры, что объясняется многими причинами, на некоторые из них указывал сам писатель. В эссе "Литератор как делец" (1893) он писал: "У нас именно женщины имеют всех больше досуга и всех больше читают. Они обычно гораздо образованнее наших мужчин, и их вкус, если не их ум, более развит" (3; с. 577).

В те времена женщины действительно составляли основную читательскую аудиторию и проявляли интерес к художественной литературе, тогда как мужчины предпочитали чтение газет с политическими новостями. Но дело было не только в этом — в книге "Героини художественной литературы" (1901) Хоуэллс ставил ценность романа в зависимость от того, "насколько значительны изображенные в нем женщины" (8; p. 87). Не удивительно, что и в России, где знали и читали Хоуэллса, критика особо подчеркивала его искусность в изображении женских типажей. Например, в журнале "Колос" за 1890 г. Хоуэллс оценивается выше Диккенса, так как, изображая добродетельных женщин, он не превращает своих героинь в шаблонных "мертвых кукол", а наделяет их сильными характерами и сознанием своего долга и достоинства. На интерес писателя к женской теме несомненно повлияла общая обстановка второй половины XIX в., когда в числе самых актуальных и обсуждаемых проблем стали проблемы женского равноправия, суфражизма и эмансипации.

В Америке женский вопрос имел особый смысл, ибо создававшаяся там в течение трех столетий цивилизация была по своей сути мужской. Освоение континента, фронтир, политическое и государственное строительство требовали "мужских" качеств, практицизма и строгого распределения социальных ролей. Американские женщины, наравне с сильным полом участвовавшие в борьбе за существование, приобрели такие черты, как стойкость

перед лицом невзгод, силу воли, самостоятельность и духовную независимость. Не удивительно, что они так энергично включились в борьбу за свои права и оказались активными участницами литературного процесса XIX в. Специфика исторических условий наложила отпечаток и на национальную культуру, в которой на протяжении длительного времени все, относящееся к "женской" сфере, за редким исключением находилось на заднем плане. В поэзии любовная лирика занимала очень незначительное место, а в романах образы героинь редко отличались яркостью и не выходили за рамки традиционных канонов этого жанра. Эту тенденцию стремилась преодолеть реалистическая литература, прежде всего в творчестве Джеймса и Хоуэллса, которые переносили на американскую почву традиции европейского реализма.

Хоуэллс не раз признавался, что считал женщин более совершенными созданиями, чем мужчины, и особенно благосклонно относился к женщинам-писательницам, полагая, что они в большей степени склонны к реализму. Современный американский критик А.Хэбеггер, исследовавший освещение проблемы пола в американской литературе, доказывает, что Хоуэллс, впрочем, как и Джеймс, вышел не из Готорна, Бальзака, Флобера или Тургенева, а из англо-американской "женской" литературы, о чем свидетельствуют бытовой контекст его произведений, склонность к деталям, построение конфликта на основе борьбы героини за счастливое замужество, описание противоречий полов[16]. Это очевидное преувеличение, но сильное влияние "семейной" прозы, несомненно, было. (Хорошо известна, например, особая любовь Хоуэллса к Джейн Остен, кстати, не любимой Джеймсом.) Оно проявилось и в особенностях разработки нравственных проблем, и в рисунке сюжета, и в своеобразных клише.

В.Л.Паррингтон относит специфику творчества Хоуэллса, где нет грубых страстей и превалируют добропорядочность, чувствительность и даже элементы неврастеничности, на счет бостонской среды, в которой вращался писатель и в которой женщины играли ведущую роль. "Поэтому Хоуэллс волей-неволей стал специалистом по дамским нравам, исследователем субтильной совести Новой Англии, мастером по части пустой бостонской болтовни. Именно на таком материале сложилась его неторопливая манера повествования, которая в конце концов настолько завладела им, что в ней потонуло тематическое содержание его творчества"[17].

Однако Хоуэллс — и это ясно из романов — вовсе не был апологетом ново-английского снобизма, а являлся его беспристрастным критиком. Ему претили искусственные условности, но его привлекали заложенные в менталитете жителей американских восточных штатов нравственные ценности, которые, "пусть ли-

шенные внешней красивости, возвысили и спасли наш национальный характер" (3; с. 524).

Хотя Хоуэллс был очень сдержан в описании любовных отношений и многие критики и при его жизни, и позже называли его книги литературой для старых дев, в последние десятилетия появились работы, в которых утверждается, что Хоуэллс в своей трактовке темы взаимоотношений полов намного обогнал своих современников и в чем-то предвосхитил Фрейда. В работе "Круг эроса. Сексуальность в творчестве Уильяма Дина Хоуэллса" (1983) критик Э.Приоло находит в романах писателя эротическую аллегорию, невротическую сверхчувствительность, метод близкий к психоанализу и даже скрытые гомосексуальные мотивы и намеки на инцест[18]. Подобные заключения вряд ли имеют под собой серьезные основания и являются скорее данью литературоведческой моде. Хоуэллс оставался в рамках своей эпохи и разделял многие ее убеждения, понятия и предрассудки. В изображении представительниц прекрасного пола он в целом придерживался традиционных взглядов на женскую природу и предназначение, но показал себя неплохим психологом и представил целую галерею незаурядных женских характеров.

Один из них — миссис Фаррелл из опубликованного в 1875 г. одноименного романа. Это новый тип в творчестве Хоуэллса — не юная, чистосердечная девушка, а зрелая, опытная женщина, далеко не соответствующая принятому стандарту женской добродетели. Бэлл Фаррелл жестока, безжалостна, эгоистична и эксцентрична, но главная ее черта — фальшь, неискренность, постоянное непроизвольное актерство. "Мне кажется, — признается она, — что я знаю, как нужно чувствовать, но я никогда не чувствую. Мне кажется, что я всегда играю ту, которой я должна была бы быть или хотела бы быть, но никогда таковой не являюсь на самом деле"[19]. Эта актриса в жизни, в конце концов становящаяся актрисой профессиональной, символизирует для Хоуэллса характер, чуждый американской нравственной культуре, а также искусство, основанное на лжи и аморальности. В качестве носительницы истинной добродетели и таланта, а также антипода миссис Фаррелл в романе представлена молодая художница Рэйчел, девушка из простой фермерской семьи, воспитанная в пуританском духе. Но этот образ получился довольно бледным, схематичным и иллюстративным. Несмотря на достаточно тонкий психологизм в обрисовке хоуэллсовских персонажей, в них присутствует некоторая заданность, обусловленная викторианскими представлениями автора о ролевой общественной функции женщины. Его героини в большинстве случаев обладают сильной волей, стремлением к независимости, своеобразными, противоречивыми натурами, но им, как и персонажам "семейного" романа, не раз-

решено преступать предела установившихся социально-нравственных догм. Главной ролью женщины остается роль жены и хранительницы семейного очага, главными качествами — терпимость, сострадание, преданность и самопожертвование. Тривиальные представления о женском предназначении и морали сближали произведения Хоуэллса с массовой литературой его времени.

В романе "Практика доктора Брин" (*Dr. Breen's Practice,* 1882) появляется образ девушки, решившей стать профессиональным врачом и жить своим трудом, но все коллизии сюжета и психологические мотивации поведения героини относятся к традиционной любовной сфере. Для Грейс Брин, пережившей несчастную любовь, приобретение профессии сопряжено с отказом от личного счастья и фактически аналогично уходу в монастырь. Этот поступок связан также с ее пуританской убежденностью в богоугодности труда и христианскими идеями помощи бедным и обездоленным. Хоуэллс подчеркивает контраст между устремлениями девушки и атмосферой безделья, царящей на небольшом морском курорте, где разворачивается действие романа. Грейс не выдерживает нелегкой жизни женщины-врача, которой не доверяют даже близкие друзья: она пытается бороться, но поддается социальным предрассудкам, проигрывает самой себе. Грейс вынуждена признаться, что любит удовольствия, красивые туалеты и развлечения и мечтает о поездке в Италию. Хоуэллс акцентирует и другие "женские" черты героини, мешающие ей стать врачом, — робость, импульсивность, нервозность. "Существует такая вещь, — говорит героиня, — как избыток совести и оглупление ею, так что человек перестает понимать, что правильно, а что — нет"[20]. Грейс хочет поступать по велению своих желаний и здравого смысла. Профессиональной карьере она предпочитает замужество, а ее лечебная практика — она все-таки начинает лечить фабричных детей — в глазах окружающих принимает форму обычной дамской благотворительности.

Замужеством как естественным и единственным решением женской судьбы заканчиваются мытарства и героини романа "Доводы женщины" (*A Woman's Reason,* 1883) Елены Гаркнесс. Избалованная девушка, она после смерти отца осталась без средств и вынуждена сама искать способы зарабатывать на жизнь. Впрочем, необходимость эта скорее внутренняя, обусловленная гордостью и пуританскими нормами. Елену готовы приютить богатые друзья, у нее есть жених (правда, из-за их временной размолвки уехавший на другой конец света), ее руки добиваются английский лорд и богатый старик-бизнесмен. Но она упорно и абсолютно безуспешно пытается стать самостоятельной — расписывает вазы, раскрашивает фотографии, шьет, пишет банальные рецензии, делает шляпки для кухарок. Основная суть этих мытарств — испытание харак-

тера и становление нового мировоззрения героини, которая долго не могла избавиться от высокомерия по отношению к людям, живущим своим трудом. Для того, чтобы продлить для нее "испытательный срок", Хоуэллс даже пренебрегает собственными творческими установками и прибегает к несвойственным для него искусственным, шаблонным поворотам сюжета: жених Елены, Роберт Фентон, по дороге в Америку терпит кораблекрушение, оказывается на необитаемом острове и чудом избегает смерти. Эта линия романа выглядит в тексте чужеродной и противоречит реалистическим картинам жизни средних и низших городских слоев, с которой пришлось столкнуться Елене. Но для писателя всегда не так важен сюжет, как характеры. Обстоятельства, искусственно созданные или реальные, служат прежде всего раскрытию человеческих индивидуальностей и утверждению тех или иных этических ценностей.

Однако постепенно Хоуэллс расширяет социально-критические аспекты своего творчества, что связано с общей ситуацией в стране, вступившей в эпоху бурного экономического роста, иронически названную Марком Твеном "позолоченным веком". Как и другие трезво мыслящие художники, Хоуэллс не мог не видеть, что материальное процветание сопровождается нравственными потерями, что охвативший общество дух наживы и возникновение плутократии пагубно сказываются на моральном здоровье нации. Твен, одним из первых обратившийся к этой теме в романе "Позолоченный век" (1873), подверг уничтожающей критике коррумпированную политическую верхушку, деловой мир и прессу США с помощью острой сатиры. Хоуэллсу больше импонировал жанр социально-психологического повествования, где главное место принадлежит уже не проблеме "как они поженятся", которую писатель назвал "единственной" в письме Джеймсу по поводу "Предрешенного вывода", а широкому кругу общественно значимых тем. Хоуэллс приходит к убеждению, что литература изображает любовь "в чудовищной диспропорции к другим человеческим отношениям" (3; с. 191), тогда как в реальной жизни есть много других проблем, которые также заслуживают внимания.

В "Современной истории" (*A Modern Instance,* 1882) характеры героев в большей степени, чем в "любовных" романах, обусловлены окружающей средой и обстоятельствами и наделены противоречивыми чертами. Хоуэллс по-прежнему с одобрением отзывается о свободе, простоте нравов и веротерпимости в ново-английской провинции, но при этом реалистически показывает и негативные моменты, порожденные современной атмосферой. Молодая героиня, Марсия Гейлорд, независима, искренна, импульсивна, но слишком откровенна и несдержанна в выражении своих чувств и поступках, слишком доверчива и упряма. Ее избранник,

Бартли Хаббард, за которого она выходит замуж против воли родителей, легкомыслен, эгоистичен и аморален, способен на предательство и даже воровство. Журналист, сделавший в Бостоне успешную карьеру, он представляет новый тип человека этой профессии, который сформирован общим духом продажности, беспринципности, стяжательства и коррупции. Бартли планирует создать собственную газету, которая бы, не признавая моральных ограничений, соответствовала любым вкусам и потакала низким инстинктам. Он согласен писать больше о зле, чем о добре, так как это нравится публике и, следовательно, приносит барыши. Хоуэллс показывает постепенное падение своего героя, испорченного развращенной средой. Хаббард пьет, тяготится семейной жизнью и ревнивой женой, проигрывает деньги, бросает семью, скрывается от правосудия и близких. Однако это не законченный злодей романтического типа, а скорее слабый человек без твердых устоев и силы воли. Писатель реалистически рисует индивидуализированный характер, который перерастает в некий собирательный образ представителя окололитературной богемы и демонстрирует тенденции духовного упадка в Америке.

Критическая направленность романа способствовала усилению в нем реалистического изображения неприглядных сторон жизни. Хоуэллс не только откровенно описывает безобразные сцены пьянства Хаббарда и семейных скандалов, но затрагивает такую табуированную в то время тему, как развод, что шокировало его читателей и критиков. Развод в современной Хоуэллсу Америке существовал, но замалчивался, так как считалось, что распавшийся брак — это дурной пример, развращающий общество. Писатель отказывается от традиционной поляризации образов — негодяя и жертвы. Безнравственными оказываются и Бартли, и Марсия, которая не хотела отпускать мужа и стремилась ему жестоко отомстить, за что многие критики назвали ее "новой Медеей". Действительно, концовка романа мрачна, трагична и неопределенна (неясно, как сложится личная жизнь Марсии), что до того было несвойственно Хоуэллсу, любившему завершать свои истории свадьбой, и это свидетельствует о тяготении писателя к правде жизни. Однако в этом произведении авторская критика еще не распространяется на все общество и не носит тотально пессимистического характера, поскольку Хоуэллс явно убежден в возможности исправления нравов.

Несмотря на то, что характеры раскрываются главным образом через поступки, автор не чужд морализаторства и вводит в повествование много общих рассуждений, пространных диалогов и нравоучительных сентенций. Они явно снижают уровень реалистичности изображения американской жизни, которого писателю удалось достичь в этом романе, и сужают обличительный пафос

рамками нормативной общественной морали. Последняя была для Хоуэллса важным фактором рационализации и гармонизации изображаемой им действительности и собственного художественного мира. Отважившись на описание иррациональных сторон человеческой натуры и низких аспектов жизни, он подходит к ним как аналитик, уверенный в превосходстве разума над инстинктами. Главным героям романа, в которых преобладает импульсивное начало, противопоставлены персонажи, умеющие соотносить свои чувства и желания с этическими принципами и трезво оценивать людей и события.

Убежденность в позитивной и разумной основе человеческой природы позволяла Хоуэллсу сохранять веру в американскую демократию, несмотря на очевидные пороки современной ему эпохи. Но его отношение к национальным мифологемам не было однозначным, что раскрылось в трактовке "американской мечты" в одном из лучших произведений писателя "Возвышение Сайласа Лэфема" (*The Rise of Silas Lapham*, 1885). Его главный герой, Сайлас Лэфем, малообразованный выходец из низов, волею судьбы и благодаря собственной предприимчивости разбогатевший на производстве краски, действительно добился успеха и поднялся на самые высокие ступеньки социальной лестницы. Он получил возможность построить дом в привилегированном районе Бостона, попасть в избранное общество и выдать свою дочь за аристократа. Однако в романе показана негативная и комическая сторона подобного социального и материального "возвышения". Для этого используется прием взаимодействия разных точек зрения, с которых освещается все происходящее.

На первых страницах повествования герой вводится в сцене интервью, которое берет у него циничный журналист Бартли Хаббард (персонаж "Современной истории"), подсмеивающийся над невежеством, болтливостью и бахвальством Лэфема. Полуграмотная речь и наивные откровения нувориша, а также ущерб, приносимый некоторыми видами его деятельности, в частности, пошлой рекламой, уродующей городской пейзаж, контрастируют с написанным Хаббардом сусальным очерком, где, в соответствии с национальными мифологемами, превратившимися в вульгарные клише, Лэфем изображается персонажем из "Альманаха Бедного Ричарда". Здесь непременно присутствуют бедные, но честные и религиозные родители, трудолюбивый, упорный и целеустремленный юноша, настоящая американская женщина — его жена.

На самом деле натура Лэфема противоречива — в нем есть и деловая хватка, и плебейская простота, и раболепие перед высшим светом, и собственное достоинство. Неоднозначно и противопоставление семейств Лэфемов и бостонских аристократов Кори. Лэфем придерживается пуританской этики и больше всего

уважает трудолюбие, но и он, и его дочки плохо разбираются в литературе и искусстве, не знают, как с толком тратить деньги и вести себя в обществе. Кори же высокообразованны и обладают изысканным вкусом, но не умеют и не желают трудиться и лишь проматывают доставшееся им наследство. Именно под влиянием Лэфема молодой Кори, затем женившийся на его дочери Пенелопе, решает заняться делом.

Неоднозначность образов и ситуаций обусловлена двойственным отношением Хоуэллса к феномену "американской мечты", в которой он различал и положительную, и отрицательную стороны. Главное для него — ее этическое наполнение. Что является ее движущей силой — хищническое предпринимательство и корысть или честный труд и совесть? Последние представляются ему единственно возможной и необходимой основой национального образа жизни, залогом жизненной энергии и преемственности лучших черт американской демократии. Автор проводит своего героя через тяжкие испытания — ему предстоит сделать выбор между потерей состояния и потерей совести. Лэфем выбирает первое. Он помогает некогда разоренному им бывшему компаньону, искупая таким образом свою вину, и отказывается совершить нечестную сделку, в результате которой пострадали бы обманутые люди. Лэфем возвращается на свою ферму, внешне терпя поражение, но одерживая внутреннюю, моральную победу. В свете этого название романа приобретает двоякий и парадоксальный смысл: подчеркивает духовное выздоровление героя как его подлинное возвышение в отличие от мнимого, материального.

Как и Твен в "Позолоченном веке", Хоуэллс констатирует, что в развернувшейся в Америке погоне за наживой честный человек не может выйти победителем. В романе Твена процветают спекулянты, мошенники и воры типа продажного сенатора Дилворти, а бедный фермер Хокинс и великодушный прожектер, полковник Селлерс, тщетно пытаются выбиться из нищеты. Но Твен сосредоточивается прежде всего на обличении внешних обстоятельств, мешающих героям добиться успеха, Хоуэллс же хочет показать, что, даже преодолев препятствия и осуществив свои мечты, порядочный человек натолкнется на внутренние нравственные запреты, которые не дадут ему удержаться наверху.

Главенствующие в книге принципы здравого смысла, простоты и истинных человеческих ценностей накладывают отпечаток на весь художественный строй повествования и систему его образов. Хоуэллсу удается освободиться от романных клише как в характерах, так и в повороте событий. Из двух дочерей Лэфема — привлекательной, наивной и недалекой Айрин и некрасивой, своенравной и остроумной Пенелопы — героиней и избранницей молодого Кори становится вторая. В перипетиях любовного тре-

угольника, где происходит борьба между чувством и долгом, побеждают здравый смысл и целесообразность. Пастор Сьюэлл с чисто американской практичностью советует Пенелопе не идти на ложное самопожертвование ради сестры, руководствуясь мертвыми схемами, почерпнутыми из романов, а найти решение, при котором меньше будет страдающих. Такое решение найдено: Том Кори женится на Пенелопе, а Айрин удаляется на ферму к родственникам залечивать трудом свои раны. Любовная драма имеет не трагическую, а обыденную развязку, внутренне полемичную с поэтикой "ромэнса". Духовная красота скрывается за заурядной внешностью, а возвышенные страсти кипят в обычных людях.

В этом романе Хоуэллс расширяет диапазон используемых художественных средств, преодолевая "плоскостной" характер своего реализма. Через все повествование проходит мотив строительства роскошного нового дома Лэфема, знака его богатства и приобщения к высшему обществу. Гибель особняка в огне из-за неосторожности самого хозяина — символический образ крушения надежд Лэфема и его своеобразного самоочищения. Несомненных успехов добился автор в мастерстве речевой характеристики персонажей — искусно написаны монологи Лэфема, одновременно раскрывающие его простодушие и низкую культуру. В обрисовке характеров писатель научился избегать контрастных красок и тонко пользоваться иронической тональностью. Демонстрируя свою симпатию к семейству Лэфемов, он в то же время вводит комические детали, изобличающие их невежество, — нувориши предпочитают чтению литературы посещение публичных лекций, а Айрин определяет достоинство книг по красоте обложки. Ирония присутствует в изображении не только плебейства Лэфемов, но и аристократического снобизма Кори и их окружения.

Социальные противоречия представлены не однозначно, а многосторонне, поскольку раскрываются через индивидуальные характеры и с помощью разных точек зрения: герои дают оценку друг другу, а нередко и самим себе, анализируют чужие и собственные чувства и поступки. Повествование обладает внутренней динамичностью, что соответствует требованию к литературе изображать реальную жизнь, где все не вечно и находится в движении и изменении (эта мысль вложена в уста одного из персонажей). Но подобная тенденция выдержана автором не до конца — в финале романа ему не удается избавиться от морализаторства, своеобразного дидактического подведения итогов. Лэфем, снова поселившийся на ферме, возвращается к привычной ему жизни, а история его обогащения, приобретя "рамку", превращается в назидательный рассказ с четко выраженной моралью: богатство лишает человека здравого смысла и осмотрительности, которые можно вернуть только достойным, нравственным поведением.

Романы Хоуэллса первой половины 80-х годов сочетали психологизм, исследование нравов и социальную критику, подчас очень острую, но в целом, как у Марка Твена и других художников этого периода, в них ощущается вера в большие потенциальные возможности Америки и ее обитателей. Это подтверждается высказываниями самого писателя, который считал условия своей страны специфическими и отличными от европейских. Анализируя роман Достоевского "Преступление и наказание", он сравнивает общественные и политические условия в США и России и приходит к выводу, что на его родине книга, подобная произведению Достоевского, была бы невозможна и неестественна, поскольку "в нашей стране, далеко шагнувшей по пути процветания для всех, было слишком мало теневых сторон, слишком мало контрастов" (3; с. 548). В Америке, утверждает Хоуэллс, нет страданий от голода и холода, не существует зла, порождаемого неравенством разных слоев общества, а человеческие побуждения изменились под влиянием свободы. "Поэтому хотелось бы, чтобы наших романистов привлекали более радостные стороны жизни, для Америки куда более характерные; и чтобы они раскрывали универсальное скорее в мире индивидуальных, нежели общественных интересов. Пусть меня назовут плоским философом — я все равно считаю, что нужно правдиво описывать отличное состояние современного нашего общества". "Думаю, что пока существует мир, не исчезнут ни грех, ни страдание, ни горе, но думаю также, что у нас, в Новом Свете, все это вызвано главным образом индивидуальными отношениями между людьми, а еще чаще — отношением человека к самому себе." В Америке есть болезни и смерти, которые неизбежны, но ее жизнь определяют не они, а "преобладание здоровья, радости, успеха, счастливой жизни", и в будущем можно будет предотвратить зло "честным трудом и неэгоистичным поведением". В прошлом в стране было много плохого, но со временем даже рабство стало восприниматься как легенда, так как современным свободным людям уже трудно себе его представить. "Самое большее, что досаждает и грозит нам, не серьезнее случайной колючки в постели" (3; с. 549, 550).

Однако постепенно Хоуэллс утрачивает оптимизм, за который его упрекали многие критики, и приобретает более трезвый взгляд на действительность. В 1888 г. в письме Джеймсу он писал, что стал меньше любить Америку, находя ее слишком сложной и "гротескной" страной. "...После пятидесяти лет оптимистического удовлетворения цивилизацией и ее способностью в конечном итоге проявлять свои лучшие стороны, теперь я испытываю к ней ненависть и чувствую, что она идет к плачевному концу, если заново не утвердит себя на подлинном равенстве" (7; p. 417). В эпоху "позолоченного века" Хоуэллс проникался все

большим скепсисом, не приемля растущего расслоения общества, нищеты и уродства больших городов.

Роман "Бремя священника, или Ученичество Лемюэля Баркера" (*The Minister's Charge, or The Apprenticeship of Lemuel Barker*, 1886) свидетельствует о движении Хоуэллса к более критическому, трезвому взгляду на действительность, о совершенствовании и углублении его реализма. Продемонстрировать новый взгляд на мир ему помогает использование классического сюжета "романа воспитания": наивный деревенский юноша попадает в большой город, сталкивается с его развращенностью, постепенно поднимается по социальной лестнице, испытывает благотворное влияние друзей и девушки из образованных классов. В подобных произведениях существовали обязательные клише — порочный город противопоставлялся патриархальной деревне, честная и благородная бедность — фальши и лицемерию светского общества, развязка предполагала либо поражение героя, либо его адаптацию к новой среде и счастливую женитьбу. Хоуэллсу, сохранившему традиционную канву повествования, удалось избежать большинства этих штампов.

Лемюэль Баркер, написавший бездарную поэму, которую опрометчиво похвалил останавливавшийся летом на его ферме священник Сьюэлл, отправляется в город с целью приобрести литературную славу. Естественно он попадает в различные переделки — его обворовывают, облыжно обвиняют в воровстве, сажают в тюрьму, отправляют в приют для бродяг. Хоуэллс с достаточной откровенностью живописует городское дно, его дикие законы, жестокость, грубость и невежество низших слоев, ниших, воров и проституток. Но столь же реалистичны и лишены идеализации картины патриархальной деревенской жизни, убожество и беспросветность которой отталкивают героя, вовсе не желающего возвращаться под отчий кров и предпочитающего тяготы и мытарства в Бостоне. Друзья и покровители Лемюэля, Сьюэлл и издатель Эванс, считают, что его нужно вернуть домой, дабы не подвергать развращающему влиянию города. Но сам юноша придерживается иного мнения — несмотря на все злоключения, он чувствует, что здесь у него больше возможностей преуспеть и приобщиться к культуре. Лемюэль много читает, занимается самообразованием, попадает в круг студентов, живописцев, влюбляется в молодую художницу Джесси Карвер. В то же время он волею случая заводит роман с фабричной работницей Статирой, девушкой доброй и преданной, но ограниченной и вульгарной, и таким образом оказывается перед выбором не только жены, но и жизненного пути. Он может, женившись из чувства долга на тяжело больной Статире, стать учителем в деревне и нести в народ культуру, но тогда он остановится в своем развитии, упустит жиз-

ненный шанс и будет несчастен в браке без любви и взаимопонимания.

Возможность нескольких решений судьбы героя соотносится с различными точками зрения на происходящее, принадлежащими разным персонажам — самому Лемюэлю, Сьюэллу, его жене, Эвансу, подруге Статиры Аманде, богатому покровителю юноши и другим. Сьюэлл постоянно комментирует события, как в беседах и спорах с женой и Эвансом, так и в произносимых им проповедях, темами которых становятся моральные уроки, извлеченные из очередных приключений Лемюэля. Старик Кори считает, что Лемюэль относится к тому чисто национальному типу, который призван осуществить своим примером "американскую мечту", стать "предком" новой семейной династии.

Для Хоуэллса такой исход представляется проблематичным. Он избегает прямых решений и не примыкает ни к одной позиции, оставляя концовку повествования открытой. Автор подвергает сомнению как традиционную американскую мифологему целеустремленного и безоглядного движения героя по пути к успеху, так и сентиментальный вариант, когда герой из благородства жертвует собой и женится на бедной страдалице. Отвергается и типичная романная развязка, которую с иронией обсуждают друзья Лемюэля. "В любом хорошо выстроенном романтическом романе ее (Статиры — *Е.С.*) кашель перешел бы в скоротечную чахотку и унес бы невесту Баркера в шесть недель; и тогда бы он смог продолжить здесь свою карьеру ради пользы и процветания, не так ли? Он смог бы жениться на ком-нибудь другом и основать род, которого хочет Кори"[21]. Но, как утверждают со смехом доброжелатели героя, в реальности все бывает иначе — Статира выздоровеет и переживет своего мужа, безнадежно испортив ему жизнь. Не определяя конкретно путь Баркера, Хоуэллс не высказывает однозначного мнения и о перспективах всей Америки. Он старается объективно зафиксировать ее противоречивую действительность, но уже само это стремление к неангажированности взгляда и множественности точек зрения свидетельствует скорее о скептической, чем об оптимистической направленности.

В следующем романе "Апрельские надежды" (*April Hopes,* 1887) Хоуэллс продолжает развивать тему неравного брака и социального неравенства. Но здесь эти проблемы помещены в контекст любовного романа, действие которого происходит в высших кругах бостонского общества и завершается счастливым концом — традиционной свадьбой. Повествование в целом носит антиромантический характер; в нем развенчивается мораль, основанная на сентиментальных, фальшивых представлениях о жизни. Ей противопоставляются трезвый взгляд и осознание социальной подоплеки человеческого поведения.

В совершенно ином контексте рассматривается тема социального неравенства в так называемых (по определению критики) "экономических романах" Хоуэллса ("Энни Килберн", "Превратности погони за новым богатством", "Милосердие"), где он со всей остротой ставит проблему взаимоотношений разных классов и положения низших слоев американского общества. В этих произведениях "американская мечта" переосмысливается с точки зрения имманентной сложности человеческой природы и социума, в них возникает мотив этической сути экономического прогресса, в чем несомненно сказалось сильное влияние "христианского социализма" Толстого. От великого русского гуманиста Хоуэллс воспринял идеи нравственного совершенствования, вины и ответственности состоятельных слоев за бедность и бесправие. Немалую роль в изменении мировоззрения писателя сыграло также его знакомство с фабианским учением, с трудами Э.Беллами и английского писателя-утописта Уильяма Морриса. Настоящим потрясением стало для Хоуэллса "Хеймаркетское дело", когда по приговору суда казнили нескольких чикагских руководителей рабочего движения. Однако, проникнувшись симпатиями к социалистическим идеям, он не стал последовательным социалистом, сохраняя умение подойти к общественным проблемам с разных точек зрения, ни одной из которых нельзя отдать предпочтения в силу противоречивости жизненных явлений.

В романе "Энни Килберн" (*Annie Kilburn,* 1888) Хоуэллс фиксирует изменения социального пейзажа Америки, утрачивающей традиционные национальные принципы и отдавшейся во власть духу безудержного материального преуспеяния. Действие романа происходит в ново-английской глубинке, всегда бывшей средоточием пуританских устоев и демократических идей, но постепенно меняющейся под натиском урбанизации. Небольшое местечко Хэтборо превращается в современный курортный город с его новыми веяниями, что сопровождается переориентацией интересов жителей и изменением всего стиля их существования. Замирает интеллектуальная жизнь, падает интерес к чтению, приходит в упадок унитарианская церковь, на высших ступенях социальной лестницы оказываются не врачи и юристы, как прежде, а фабриканты, ухудшается положение городской бедноты. Главным в книге становится контраст между праздной верхушкой и страдающими низами, а также различные попытки ликвидировать или смягчить социальную несправедливость. Писатель выстраивает целую систему персонажей — социальных типажей, носителей разных точек зрения, не давая окончательных и простых ответов на сложные вопросы.

Наибольшей авторской критике подвергается институт благотворительности, подразумевающей примирение с неравенством и

патернализм. Хоуэллс с иронией показывает бурную деятельность "уставших" от зимней светской жизни курортных дам, которые заняты постановкой любительского спектакля "Ромео и Джульетта" и организацией благотворительного общества. Их истинное отношение к опекаемым проявляется в том, что на танцы, которыми завершается праздничный вечер, приглашения рассылаются только избранным. Неудачами оборачиваются акции главной героини, богатой наследницы, полной высоких идеалов и стремящейся быть полезной простым людям. Ее мечты раздать свое состояние, уехать в рабочий поселок и там трудиться наравне со всеми нереальны. Больной ребенок, посланный ею на море, умирает. Памятник американскому солдату, установленный на ее деньги в родном городе, уродлив, и именно на благоустройство площадки вокруг него пошли собранные от спектакля деньги.

Как и у многих героев Хоуэллса, в характере Энни присутствует сильное пуританское начало — жажда труда и самопожертвования, представление о мире и собственной душе как арене борьбы добра и зла. Пуританский аскетизм, жертвенность и подвижничество отличают и другого персонажа — пастора Пека, однако в его мировоззрении главное место занимают социалистические идеи, где равенство трактуется с иных, чем в пуританстве, позиций. Для Энни неравенство закономерно и естественно, и каждый человек имеет право воспользоваться преимуществами своих способностей и обстоятельств. С ее точки зрения, американская демократия не подразумевает фактического равенства, священно только равенство перед законом и в политических правах. "Я считаю, — говорит она, — что пытаться смешивать разные классы — это не по-американски"[22]. Пек же хочет объединить разные слои населения, но их союз возможен лишь на основе реального равенства, которое может быть достигнуто не денежными подачками, а общим опытом и надеждами, не патернализмом, а братской помощью. В своей проповеди он учит, что равенство выше свободы, братство выше патриотизма, а справедливость выше милосердия. Пек уверен в необходимости борьбы между бедными и богатыми, в целесообразности организации профсоюзов. Он обвиняет городских магнатов в присвоении плодов чужого труда и тем самым, презрев свой долг пастыря, вносит разлад в церковную общину.

Пека, одного из первых социалистов-революционеров в американской литературе, Хоуэллс наделяет чертами, которые впоследствии станут доминирующими при обрисовке подобного типа героев. Пек удручен существованием мировой несправедливости, но не замечает страданий близких и не может позаботиться о собственном ребенке; он "видит, но не чувствует", он холоден и черств. Хоуэллс всячески подчеркивает оторванность Пека от реальной жизни, его непрактичность и мечтательность и в конеч-

ном счете — бесплодность и поражение, символизированное в нелепой гибели героя под колесами поезда. Характерно, что заброшенная им дочь Иделла, которую берет на воспитание Энни, не хочет дружить с детьми рабочих, стремится к богатству, деньгам, красивым вещам. Не сложившись как революционер, Пек решает учить детей в рабочем поселке, чтобы разделить страдания угнетенных, на что один из персонажей с иронией замечает, что в таком случае все должны стремиться разделить муки ревматика или добровольно заразить себя оспой, дабы лучше понять больных.

Пример Пека научил Энни избегать простых решений сложных вопросов, она начинает понимать, что жизнь гораздо разнообразнее и противоречивее ее представлений. Разочаровавшись в благотворительности и осознав, что мотивом ее собственного отношения к рабочим была не любовь, а жалость, что добро и зло в мире неразрывно связаны между собою и все развивается по своим законам, она примиряется со всеобщим и собственным несовершенством. Преодолевая давление социальной мифологии, Энни выбирает не самопожертвование, не растворение в народе, не патернализм, а посильную помощь бедным и повседневную работу. Таким образом, Хоуэллс по-своему переосмыслил толстовские и социалистические идеи и подошел к ним критически, введя теоретические постулаты в контекст американского пуританизма и исторической практики. Второе особенно важно — идеи и идеалы в романе проверяются реальной жизнью, которую автор старается изобразить во всем разнообразии проявлений и деталей. Повествование насыщено контрастными описаниями быта состоятельных горожан и бедняков, непривычными для читателя XIX в. сценами семейных скандалов и пьяных дебошей.

Хоуэллс творчески наследовал традиции европейского социального реалистического романа, пытаясь привить их на американскую почву, но не всегда заимствование литературных приемов обеспечивало адекватное отражение национальных реалий. Элементы гротеска в изображении высших классов и сентиментальность в изображении низших нередко компенсировали отсутствие глубокого психологизма и упрощали общественные коллизии. Европейские клише "не работают" ни в содержательном, ни в эстетическом смысле — у писателя фактически нет полнокровных народных характеров, а образы буржуа и борцов за справедливость во многом карикатурны и схематичны, но в целом даже недостатки романа оказались полезными для его главной идеи. Второстепенные персонажи и поучительные (подчас символические) события служат фоном для эволюции несомненно удачного характера Энни, через который проявляется специфика национального сознания и социального бытия.

В том же ключе написан и роман "Превратности погони за новым богатством" (*A Hazard of New Fortunes,* 1889), главные герои которого — уже знакомые персонажи, Бейзил и Изабел Марчи — переезжают в Нью-Йорк по приглашению богатого издателя Дрейфуса, открывающего новый журнал. Редакция журнала становится местом, где встречаются разные социальные типы: нувориш, социалист, южанин-консерватор, защищающий рабство и феодализм, представитель художественной богемы, продажный журналист. Большинство из них уже появлялось в произведениях Хоуэллса, но здесь они описаны более резкими красками, с выделением и акцентированием скорее негативных, нежели положительных черт.

Дрейфус, как и герой "Возвышения Сайласа Лэфема", выбился из фермеров и порою тоскует по прошлой жизни и простому труду, но в нем уже практически полностью отсутствует прямота, честность и совестливость Лэфема. Богатство и власть уничтожили душу этого на самом деле несчастного человека, вырванного из привычной жизни, и превратили его в жестокого и беспринципного стяжателя. Сравнение двух образов показывает разочарование Хоуэллса в "американской мечте" и его отношение к новой Америке, в которой главным героем стал не честный труженик и предприниматель, а безнравственный хищник. Сюжет романа подсказан реальными событиями американской жизни — борьбой хозяев с профсоюзами и стачками рабочих. Забастовка на предприятиях Дрейфуса завершается, как это не раз бывало в действительности, вызовом солдат и кровавой расправой. Но Хоуэллс относится скептически и к альтернативным способам разрешения социального конфликта. "Красный агитатор", социалист Линдау, показан человеком ущербным и в физическом, и в духовном смысле. Это одинокий, бедный и несчастный скиталец, потерявший руку, живущий в трущобах, неравнодушный к алкоголю, идеалист и экстремист, загубивший свой талант. Его гибель во время стычки с солдатами символична, как символична и смерть сына Дрейфуса, Конрада, проповедовавшего христианский тип социализма, мечтавшего стать пастором и помогать беднякам. Хоуэллс показывает общественную жизнь Америки во всем ее многообразии — и получившаяся картина оказывается малопривлекательной: рост плутократии, усугубление неравенства, измельчание национального характера, деградация нравов.

Попытки Хоуэллса создать панорамные, эпические полотна, как правило, не были особо удачными в художественном отношении. Романы подобного рода грешили схематичностью идей и характеров, некоторой дидактичностью и искусственностью сюжета. Специфике дарования писателя более соответствовал жанр социально-психологического повествования. Именно в этом жанре

ему удавалось преодолеть самоповторы и найти новые эстетические средства.

Социальная критика удачно сочетается с довольно тонким психологизмом в романе "Милосердие" (*The Quality of Mercy*, 1892), где американский типаж "человека, сделавшего самого себя", представляет растратчик, скрывающийся от правосудия. Повествование начинается с эпизода возвращения крупного дельца Норсвика домой после собрания директоров компании, на котором его разоблачили как вора. Герой поставлен перед выбором — покончить счеты с жизнью и тем самым спасти доброе имя дочерей, принять наказание, покрыв себя позором, или сбежать с деньгами, бросив близких и перечеркнув всю свою жизнь. Душевные терзания заставляют его вспоминать о своей молодости, семье и полученном пуританском воспитании с его постулатами вознаграждения и возмездия за содеянное добро или зло. В результате Норсвик приходит к самому безнравственному решению — он скрывается под чужим именем в Канаде, где безуспешно пытается начать новое дело и снова стать на ноги.

Тема коррупции в бизнесе дополняется темой коррупции в прессе — делом Норсвика занимается циничный репортер Пинни, пытающийся сделать из несчастья ближнего сенсацию, заработать на чужом горе. Ему противопоставлен благородный журналист Максвелл, поэт и идеалист, презирающий богатство. В своей статье о Норсвике Максвелл старается быть корректным, щадит чувства семьи и делает акцент не на конкретной личности растратчика и его поступке, а на пороках больного общества, обличая стяжательство и социальные причины коррупции. У Хоуэллса пуританские представления о борьбе светлых и темных сил в душе человека сочетаются с утвердившимися к концу столетия идеями обусловленности человеческих судеб внешними, объективными обстоятельствами. Адвокат Патни говорит о Норсвике: "Он был обыкновенным порождением обстоятельств — как все мы! Его окружение сделало его богатым, и его окружение сделало его мошенником!"[23].

"Милосердие" — один из романов, где Хоуэллс отступает от наиболее характерного для него построения сюжета, мало насыщенного волнующими событиями, и от последовательного, ровного повествования с реалистическим изображением повседневной жизни. По словам автора, сюжет этого романа — "постоянная игра случая", здесь много совпадений, загадок, авантюрных происшествий и типично романных коллизий. Президент компании, Ибен Хилери, мысленно желает Норсвику ради спасения репутации попасть в железнодорожную катастрофу — и тот действительно оказывается в терпящем крушение поезде, но чудом спасается. Повествование переходит от событий с Норсвиком к проис-

шествиям с его дочерьми, к размышлениям Хилери, к жизни других персонажей. Разные реакции на поступок Норсвика демонстрируют менталитет и нравственные установки различных слоев общества и разных человеческих типов. Как всегда у Хоуэллса, следующего "драматическому методу", текст полон диалогов, в которых герои комментируют происходящее и дают ему этические оценки. Расширение тематического и проблемного поля повлекло за собой усложнение поэтики, появление новых эстетических приемов, усиление художественной условности, что делало реализм Хоуэллса более объемным.

Критически оценивая и глубоко переживая негативные тенденции американского социума, Хоуэллс, несомненно, задумывался и о возможностях их преодоления. От идеи совершенствования личности он приходит к идее совершенствования общества. Полемизируя с Толстым, он прекрасно понимает, что одного нравственного подвижничества недостаточно, но в то же время солидарен с толстовской теорией непротивления злу насилием и признает лишь эволюционный путь развития. Известно, что писатель поддерживал всевозможные социальные реформы и сочувствовал социалистическим идеям, выделяя в них принципы братства и равенства, но отвергая все элементы радикализма и насилия. Сам Хоуэллс называл себя и своего друга Твена "социалистами в теории и аристократами на практике", а радикально настроенные современники считали его "розовым" и "медленноциалистом" (slowcialist).

Интересуясь современными ему социально-философскими теориями, писатель не мог не откликнуться на увлечение коммунами, которые были распространены в Америке в середине века. В нескольких произведениях Хоуэллса речь идет о религиозной секте шейкеров, живших в общине и обязанных соблюдать безбрачие, отказаться от личного имущества, искоренить эгоизм, заниматься физическим трудом и участвовать в совместных собраниях и богослужениях. Подобная община изображена в романе "Неведомая страна" (*The Undiscovered Country,* 1880), где также появляется модная для конца века тема спиритуализма. И общинность, и мистицизм подвергаются Хоуэллсом жестокой критике как подавляющие личность и не приносящие ей счастья. Один из героев, старик Бойнтон, фанатично верит в сверхъестественные силы и заставляет свою дочь, Эгерию, изображать медиума и вести нищенскую, бродячую жизнь. В конце концов они забредают в общину шейкеров, но и там не находят покоя и благополучия. Бойнтон со свойственной ему нетерпимостью начинает поносить местные нравы и пытается их изменить, а Эгерия не желает жить в соответствии с нормами, противоречащими человеческой природе. Она мечтает о нормальной жизни и любви, находит

свое счастье и выходит замуж. Бойнтон разочаровывается в спиритуализме, возвращается к традиционной вере в Бога и загробный мир ("неведомую страну"), куда и отправляется, а новобрачные покидают обреченную на неудачу общину.

В романе "В мире случайностей" (*The World of Chance,* 1893) тема коммуны объединяется с неоднократно поднимавшимися в творчестве писателя темами развращенности нравов большого города и меркантильного издательского рынка. Молодой провинциальный журналист Рэй привозит в Нью-Йорк повесть, являющуюся современным вариантом "Ромео и Джульетты", с совершенно неестественным сюжетом, в котором присутствуют мистика, гипноз и мелодраматические страсти. Рэй, по-американски одновременно романтичный и расчетливый, полон надежд, фантазий и жажды славы. Но, как и положено, его мечты разбиваются о грубую прозу современного Нью-Йорка, где царит дух торговли и наживы, рядом с изяществом и красотой существуют грязь, шум, уродство и насилие. Рэю, поначалу безуспешно пытавшемуся пристроить свое сочинение, пришлось столкнуться с грубостью редакторов и цинизмом издателей, но в конечном итоге ему удается сориентироваться в окололитературной ситуации, приобрести успех у дам, стать модным журналистом и издать "Современного Ромео".

Хоуэллс с иронией пишет об успехе этой бульварной повести, которую рецензенты сочли примером "нового реализма", преодолевшего "трясину" реализма старого, изображавшего мрачные стороны бытия. Повесть хвалили за отсутствие фотографичности и мелких реалий повседневности, за идеализм и духовность. Особого внимания удостоились сцены гипнотического транса и душещипательные эпизоды, когда одного из героев сбрасывают с обрыва, а другой ("Ромео") стреляется, увидев находящуюся в припадке каталепсии жену. Рэй упоен своей славой, полон эгоистического тщеславия, но в романе подчеркивается, что его удача — это всего лишь результат слепого случая. Первый хвалебный отклик на произведение никому не известного автора принадлежит перу молодого, увлеченного гипнотизмом корреспондента, замещавшего отсутствующего более опытного журналиста.

В этой истории, где много и подлинных реалий литературной жизни, и сатирических преувеличений, Хоуэллс показал свое понимание реализма, полемизируя с его критиками, упрекавшими этот метод в отсутствии высоких идеалов. Писатель высмеивает искаженные представления о духовности как сфере потустороннего, экстраординарного, умозрительного, оторванного от действительности. Своих героев он делит на людей здравомыслящих, стремящихся к нормальной человеческой жизни, и фантазеров,

живущих в вымышленном мире и пытающихся подогнать свою судьбу под литературные и философские клише.

Судьба сводит Рэя с людьми, пытавшимися противопоставить окружающему неблагополучию и аморализму идеи новых человеческих сообществ, но все они изображены автором либо как бесплодные мечтатели, либо как безумные фанатики. Дентон, бывший шейкер, как и его тесть, Дэвид Хьюз, некогда член Брукфарм, живущий в нищете у самой железной дороги, мечтает об идеальном городе, без спекуляции, конкуренции, эгоизма и бесправия трудящихся. Дентон намеренно уничтожает изобретенное им приспособление для гравировки, так как боится, что оно может лишить многих людей работы. Испытав пагубное воздействие спиритуализма, он проникается христианской идеей жертвенного искупления греха и в припадке безумия кончает с собой. Хьюз же пишет книгу "Критика мирового устройства", в которой поддерживает анархические теории и выдвигает идеи совершенствования общества с помощью политических реформ. Хьюз не отрицает, что существовавшие коммуны потерпели фиаско, но мечтает создать единую семью-коммуну всех трудящихся. Его дочь Пиа, вспоминая жизнь в коммуне, думает, что при отсутствии борьбы и лишений все было там монотонно, предсказуемо и бесперспективно. В этом романе Хоуэллс, как и раньше, обращается к идеям Толстого — его герой Хьюз не согласен с непрактичным постулатом непротивления, а нищий, доморощенный философ Кэй считает жизнь Толстого пародией на его намерения: "Его история — предостережение для всех; она показывает всю тщетность индивидуальных попыток вырваться из созданных судьбой условий"[24]. Для достижения счастья необходимо постепенное развитие и совершенствование всего человечества.

Реализм у Хоуэллса — это и эстетическое, и этическое, и философское понятие, заключающее в себе красоту, добро и трезвость мышления. Поэтому герои, оторвавшиеся от естественных забот повседневного бытия, попадают в иллюзорный мир, полный литературных аллюзий: в романе "Неведомая страна" блуждания бесприютного и обезумевшего старика Бойнтона и его дочери вызывают ассоциации с "Королем Лиром", а в романе "В мире случайностей" журналисты сочиняют вымышленную биографию Рэя, полную вульгарных штампов бульварного чтива. Беспочвенные фантазии несут с собой хаос и дисгармонию, а распространяющая их литература оказывает пагубное влияние на человеческие умы.

Несмотря на подобные убеждения, Хоуэллс сам рискнул обратиться к жанру, по самой своей сути чрезвычайно далекому от реализма, — к утопии. Опорой своего воображения писатель сделал здравый смысл, по его мнению, обеспечивающий реалистический

взгляд на вещи. В романах-утопиях "Гость из Альтрурии" (*A Traveller from Altruria*, 1894) и "Сквозь игольное ушко" (*Through the Eye of the Needle*, 1907) Хоуэллс наиболее полно выразил свое представление о капиталистической Америке и коммунистических идеях. В этих произведениях в целом соблюдены принципы классической утопии. "Гость из Альтрурии" построен на диалогической основе — действие происходит в Америке и перемежается рассказами о вымышленной стране Альтрурии, островном государстве, находящемся на другом конце света. Таким образом сравниваются два общественных устройства и две системы мышления, одновременно подвергается анализу и критике существующий строй и предлагается новая, но не конкретная, а идеальная система. Причем жизнь в США рассматривается в широкой исторической перспективе, поскольку сопоставляется не только с Альтрурией, но и с тем идеалом демократической республики, который лег в основу американского общества. Идеи отцов-основателей сближают произведение Хоуэллса с просветительской литературой.

Аристид Гомос (Homos, "человек" как таковой), гость из Альтрурии, воспринимает лозунги равенства, братства и демократии буквально, с позиций простака, подобно вольтеровскому Простодушному, не развращенному цивилизацией, и поэтому поражается тому, как они реально воплощаются в жизнь. Ему непонятно, каким образом принцип равенства может уживаться с преклонением перед аристократами и презрением к слугам и физическому труду, с существованием разных классов, находящихся в неравном положении и разделенных всяческими барьерами. Гомоса шокирует культ эгоизма и индивидуализма, частной собственности и прибыли даже в ущерб общественным интересам. Его удивляет, что женщины в целом культурнее мужчин и лучше разбираются в изящных искусствах, но при этом не обладают правом голоса. Картины Америки, которые предстают глазам Гомоса, воистину ужасающи — разоренные фермеры бросают родные места и переселяются на Запад, в стране много безработных, но профсоюзы не поощряются, а забастовки власти жестоко подавляют, в политике царит коррупция, все одержимы духом торгашества, культура низка, а образование не в почете.

Традиционно помещая утопическое государство на острове, Хоуэллс использует прием изолированного пространства и для демонстрации американских нравов. Гомоса привозят в курортный город и поселяют в гостинице, которая представляет собой слепок привилегированной Америки в миниатюре. Здесь отдыхают представители интеллектуального труда, предприниматели и светские люди; в разговорах с гостем и между собой они высказывают воззрения, потрясающие Гомоса абсурдностью или лицеме-

рием. Гомос в свою очередь удивляет их тем, что ведет себя одинаково со всеми окружающими, не делая различия между людьми из общества и слугами. Он помогает носильщику и официантке и чистит чужие ботинки, нисколько не считая это зазорным.

Один из персонажей — сам автор, олицетворяющий искреннего патриота, который пытается защищать американский образ жизни. Здесь Хоуэллс впервые использует излюбленный отечественными юмористами прием "маски", вносящий в книгу элементы иронии и сатиры. Автор, изображающий сочинителя модных романов, заявляет, что его нисколько не интересуют простые люди, на которых держится благосостояние страны, поскольку героями книг всегда являются не они, а представители высших слоев. Он с возмущением воспринимает наивный вопрос Гомоса о том, на каких курортах отдыхают рабочие. Согласно законам жанра утопии, остальные персонажи-американцы также наделены определенными социальными ролями и лишены конкретной индивидуальности, представляя разные социальные типы. Парадоксы американской жизни выявляются с помощью столкновения должного и сущего, идеального и действительного, точки зрения внутренней и внешней.

Альтрурия, о которой рассказывает Гомос и которая является полной противоположностью Америке, — это воплощенный идеал христианского социализма. Там все равны, все работают и исповедуют альтруизм, что, по мнению американцев, противоречит человеческой природе. Чтобы показать возможность построения такого общества в Америке, Хоуэллс заставляет это государство пройти те же этапы развития, что и США, от христианской общины к хаосу, смуте и войне, затем через восстание — к свободе и республике, испорченной эксплуатацией, монополизмом, деньгами и продажностью. И здесь автор показывает возможный выход. Ситуация в Альтрурии изменилась к лучшему в результате Эволюции, когда путем выборов образовалось мирное общество, в котором удалось преобразовать природу и вести здоровую жизнь без ненужных излишеств и фальшивых ценностей. В Альтрурии нет денег и конкуренции, там не стремятся к прогрессу и поборолн заложенные в человеке зло и страх смерти.

В отличие от своего современника Э.Беллами, счастливое будущее Хоуэллс связывает не с развитием науки, техники и больших городов, а с возвратом к жизни на лоне природы и сельскому труду. Фактически это перенесение в будущее неосуществленной линии развития Америки, в свое время предложенной Томасом Джефферсоном, видевшим США аграрной — фермерской — республикой. Лекцию Гомоса, прочитанную перед американцами, комментирует профессор, который не верит в существование подобной страны и выделяет в ее образе идеи разных философов и

утопистов (здесь Хоуэллс как бы раскрывает использованные им источники), но зато в нее сразу же и с восторгом поверили простые слушатели, мечтающие осуществить то же самое в Америке.

Продолжением "Гостя из Альтрурии" послужил новый роман Хоуэллса "Сквозь игольное ушко", который состоит из двух частей — писем Гомоса в Альтрурию из Америки, датированных 1893 г., и писем жены Гомоса, американки, из Альтрурии домой. Гомос подробно и очень критически описывает все стороны американской жизни, характеризуя Америку как плутократическую цивилизацию и подчеркивая, что равенство существует там только в политике, но отсутствует в общественной практике. Однако в предисловии Хоуэллс, настроенный более оптимистично, комментирует впечатления героя, утверждая, что такими США были в момент написания этих писем, сейчас же они сильно изменились в лучшую сторону — с ростом производства и торговли улучшились условия труда, стали благоустроеннее города, усовершенствовался транспорт и уменьшилось невежество населения.

В письмах жены Гомоса из Альтрурии дается картина государства-утопии, где нет эксплуатации, денег, преступлений, неравенства полов, излишеств потребления, где главные принципы — простота, труд, близость к природе и доброжелательность друг к другу. Как и во всех утопиях, здесь есть черты всеобщего уравнительства, упрощения и нивелировки — творчество приравнивается к развлечениям, все обязаны заниматься физическим трудом, товары распределяются по трудовым карточкам, все носят одинаковую одежду и даже в языке ликвидированы "лишние" флексии и склонения. Хоуэллс как бы доводит до логического конца свой идеал умеренности и усредненности. К тому же в Альтрурии образ жизни установлен раз и навсегда — отсутствует стремление к прогрессу, к интенсивному и экстенсивному развитию. В картинах Альтрурии много явных нелепостей, преувеличений и фантазий; сам автор, оставаясь трезвым реалистом, не скрывает мистификаторской природы своего сочинения и называет страну сном, мечтой, вряд ли возможной в реальности.

В своих романах-утопиях Хоуэллс в основном следует законам этого жанра, его условности, сюжетостроению, особенностям композиции и образной системы. Нет особой оригинальности и в предложенных идеях — их источники легко узнаваемы. И все же есть в его фантазиях особая черта, органичная для американского мировосприятия с его неистребимой оптимистической направленностью. При всей беспощадности обличения порядков в своем отечестве и при всем скепсисе по отношению к человеческой природе, писатель строит Альтрурию на фундаменте американской демократии и предлагает ее устройство как один из потенциальных вариантов продолжения национальной истории. Хоу-

эллс остается убежденным эволюционистом и во многом приверженцем просветительского гуманизма, опирающегося на веру в постепенное совершенствование человека и общества, что подтверждается всем его творчеством.

По мнению исследователей творчества Хоуэллса, уже после создания первой утопии писатель вернулся в художественной прозе к нравоописательности и психологизму, оставаясь критиком общественной и политической жизни Америки в публицистике. Вспомним, что как раз в эти годы Марк Твен выступил со своими антиимпериалистическими памфлетами и написал мрачную притчу "Таинственный незнакомец", проникнутую чувством разочарования в цивилизации и человеческой природе. Хоуэллс же остался на свойственных ему умеренных позициях. На протяжении всей творческой биографии он сохранил верность основным тенденциям своей художественной манеры, не поддавшись увлечению модными течениями детерминизма, натурализма и мистицизма и всегда считая, что национальная литература должна в первую очередь освещать позитивные стороны американской жизни.

В эссе "Будущее американского романа" (1912) Хоуэллс писал: "Простое строение нашего общества, возможности нашей демократии наперекор нашей плутократии, неистребимое стремление к добру наперекор преобладанию зла, великодушные порывы к самопожертвованию, щедрое гостеприимство, неутомимость в труде, желание сделать наши достижения равными нашим возможностям — вот национальное достояние, более пригодное для национального романа, чем дымовые трущобы Питтсбурга и чикагские экспрессы" (3; с. 633). Хоуэллс был убежден, что писатель, наделенный эмоциональным складом характера, не может и не должен участвовать в политике. Его общественная цель — отражение жизни и ее требований, воспитание сограждан, облагораживание их душ, пробуждение в них чувства родства с другими людьми, борьба с невежеством и эгоизмом.

В романах последних десятилетий жизни Хоуэллс во многом повторяет себя — главными продолжают оставаться уже испытанные социальные темы: неправедно нажитого богатства, брака, сословного неравенства, женской эмансипации, религиозного фанатизма и шарлатанства, рассматривающиеся им прежде всего с точки зрения этики и человеческой психологии преимущественно в рамках "драматического" метода, делающего упор на характеры.

Например, в романе "Неотложный долг" (*An Imperative Duty*, 1891) расовые противоречия показаны через переживания героини, которая уезжает в Европу, где она сможет скрыть свою негритянскую кровь и сойти за итальянку. Подробно описаны и сомне-

ния ее тетушки, которая должна сообщить девушке тайну ее происхождения.

Сюжет и структура романа «Хозяин "Львиной головы"» (*The Landlord at Lion's Head,* 1897) типичны для хоуэллсовских "романов воспитания" и "романов нравов": молодой человек, Джеф Дерджин, выбивается из низов. Познав жизнь большого города, он становится состоятельным дельцом. В повествовании красной нитью проходят проблемы социального неравенства и пагубного воздействия безудержного предпринимательства на природу, но главное в нем — нравственные искания. В предисловии автор пишет, что больше всего его привлекало в герое "осуществление того антипуританского начала, которое всегда смущало дух пуританизма и было, как я постоянно чувствовал, одним из наиболее интересных фактов, наблюдаемых мною в Новой Англии"[25].

Джефа, которого окружающие сравнивали с дьяволом, отличают повышенное самолюбие, вспыльчивость, безответственность, безнравственность, умение добиваться своих целей, не думая о добре и зле, предавая женщин и друзей, уродуя прекрасный горный пейзаж вульгарным отелем. В социально-нравственном аспекте разработана и любовная линия. Возлюбленные Джефа демонстрируют разные социальные и женские типы — простая, благородная и преданная Синтия, утонченная, романтическая Женевьева, развращенная, резкая и оригинальная светская львица Бесси. В этом произведении Хоуэллс снова возвращается к своему излюбленному способу комментирования и оценки событий — вводит героя-резонера, одновременно участника и стороннего наблюдателя происходящего, наделенного автобиографическими чертами. Это художник Уэстовер, который принимает участие в судьбе Джефа на протяжении многих лет и комментирует его внутреннюю эволюцию с точки зрения общепринятых нравственных устоев и здравого смысла.

В 1899 г. у Хоуэллса снова появляется автобиографический образ Бейзила Марча, который вместе со своей женой Изабел становится героем книги "Их путешествие в год серебряной свадьбы" (*Their Silver Wedding Journey*). В смешанном жанре романа и путевых заметок супруги Марчи, путешествующие по Европе, со своих позиций оценивают европейские достопримечательности и нравы. Жанровая контаминация подчеркнута тем, что книга одновременно иллюстрирована и рисунками с изображением вымышленных персонажей и эпизодов, и подлинными фотографиями европейских городов. Описания любовных перипетий, в которые втягиваются Марчи, перемежаются историческими очерками, уличными зарисовками и рассуждениями Бейзила о местных обычаях, его воспоминаниями и ассоциациями. Точка зрения повествователя часто меняется, переходит от персонажа к персонажу

или демонстрирует разное восприятие мира в молодости и зрелости, так как герои постоянно вспоминают свои впечатления от мест, впервые увиденных много лет тому назад. Характерно, что основа мировоззрения героев остается неизменной — они являются типичными представителями среднего класса.

В "Кентонах" (*The Kentons,* 1902), где семейные драмы разворачиваются в американской провинции и Европе, также появляются человеческие типажи и образы, уже неоднократно встречавшиеся у писателя. Здесь и состоятельный отец семейства, и чувствительная, озабоченная любовными переживаниями провинциальная девушка, и безнравственный молодой человек, пробивающий себе дорогу в жизни. Способы их обрисовки остаются прежними. Элементы импрессионистичности не получают развития; колебания, выплески эмоций и порывы героев, находя выражение почти исключительно в диалогах, превращаются в затянутую словесную игру. Хоуэллс только подходит к новым решениям, но останавливается на полпути и возвращается в свой привычный мир с расписанными социальными ролями и нравственными правилами.

В "Сыне Ройала Лэнгбрита" (*The Son of Royal Langbrith,* 1904) Джеймс Лэнгбрит вынужден решать сложную нравственную дилемму, поскольку выясняется, что его покойный отец, преуспевающий делец и филантроп, был негодяем, шантажистом, пьяницей, дебоширом и развратником. И сын, почитавший память отца, не знает, как должно поступить — поведать миру правду или скрыть ее, и фактически оказывается перед выбором между христианской заповедью "чти отца своего" и нравственным императивом справедливости. Психологический конфликт трансформируется в схоластическую дилемму.

Во "Вдохновении мисс Беллард" (*Miss Bellard's Inspiration,* 1905) молодые влюбленные сталкиваются с примером несчастливого брака и развода, что заставляет их заново пересмотреть свои чувства и проанализировать собственные отношения и характеры. Лилия Беллард, интеллектуальная современная девушка, стремящаяся к независимости и артистической карьере, не желающая связывать свое будущее исключительно с замужеством, под впечатлением от безрадостной жизни четы Мевисон начинает вообще сомневаться в крепости семейных уз. Но в конце концов в ней побеждает женское начало, и роман заканчивается традиционной свадьбой. Хоуэллс так и не избавился от настороженности и иронии по отношению к женской эмансипации, оставаясь приверженцем традиционных взглядов.

Незаурядный женский характер показан в романе "Феннел и Ру" (*Fennel and Rue,* 1908), в котором любовная интрига сочетается с довольно запутанным сюжетом. Мисс Ширли, бедная про-

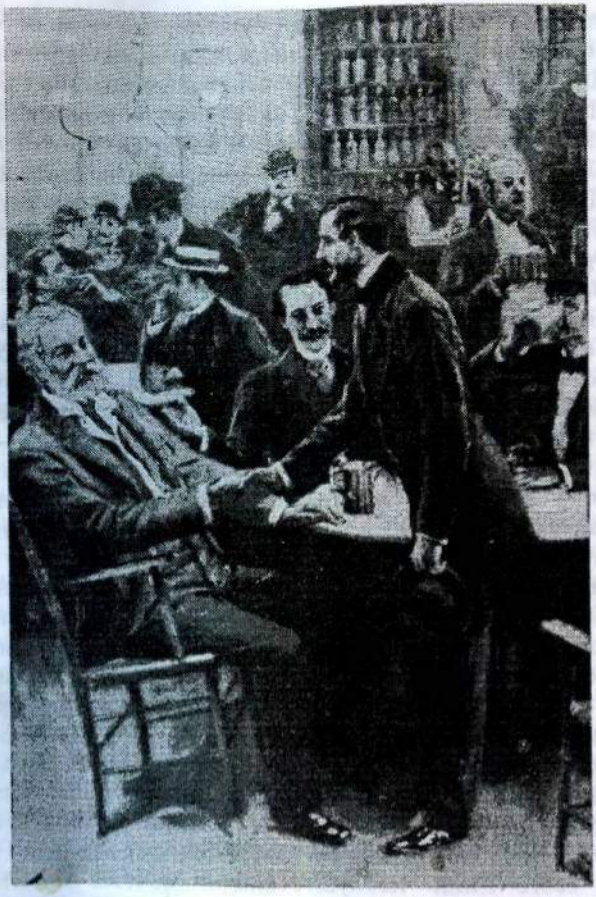
винциальная девушка, обладающая незаурядным умом и фантазией и склонная к розыгрышам, в шутку посылает молодому писателю Верриету письмо якобы от тяжело больной читательницы, умоляющей прислать ей концовку печатающегося в журнале романа, так как она не надеется дожить до следующего номера. Растроганный поначалу Верриен, узнав об обмане, посылает ей гневное письмо, в результате чего она чуть не умирает от угрызений совести. Судьба случайно сводит героев в имении богатой дамы, покровительницы искусств, где мисс Ширли зарабатывает себе на хлеб в качестве организатора развлечений. Преуспевающий писатель слишком поздно осознает, что любит девушку, стоящую гораздо ниже его на социальной лестнице. Оба героя проходят через испытание тщеславием, гордыней и раскаянием. Хотя их внутренние терзания не имеют религиозной подоплеки, очевидно, что это люди, воспитанные в пуританской традиции, как и большинство персонажей Хоуэллса.

В этом романе с особой силой проявилась специфика психологизма писателя, когда душевные движения героев перерастают в болезненную чувствительность, нравственные терзания доходят до грани маниакальности и становятся самодовлеющими. Хоуэллсу, однако, изменяет чувство меры, и динамика романного действия подавляется бесконечными пикировками в многословных диалогах. Авторский этический императив в конце концов угнетает художественную ткань повествования и ограничивает реалистичность изображения жизни. Считая всякое отклонение от патриархальной морали проявлением безнравственности, автор, как правило, рисует сильные страсти и оригинальные характеры как аномальные и стремится уравновесить их "нормальными", положительными героями и персонажами-резонерами. Поэтому "дьяволу" Джефу Дерджину в «Хозяине "Львиной головы"» противопоставлен моралист Уэстовер, а развращенному Биттриджу в "Кентонах" — благородный пастор Брекон. Поэтому именно в описании выходящих за рамки обыденности коллизий Хоуэллс, чтобы подчеркнуть их неординарность, чаще всего использует в целом не свойственные ему художественные приемы, гиперболы, комическую и трагическую тональность.

Например, в одном из своих последних произведений "Бог из Лезервуда" (*The Leatherwood God*, 1916), он кладет в основу сюжета подлинную историю, взятую из исторического "Цикла долины Огайо", где речь идет о самозванце, провозгласившем себя Богом, однако писатель рассказывает *свою* историю — все его герои вымышлены и далеко не во всем совпадают с прототипами, приобретая черты гротеска. Один из жителей поселка на Среднем Западе, Дилкс, которого считают умершим, возвращается инкогнито и выдает себя за посланника Бога. Хотя он известный негодяй и

бродяга, люди готовы верить ему, надеясь на чудо и спасение. Поселок, пораженный массовым психозом, оказывается во власти проходимца, наслаждающегося властью и возможностью самому решать, что есть добро и что есть зло. В конце концов Дилкс сам начинает верить в свою сверхъестественную силу, что, как замечает Хоуэллс, было всегда присуще всем, называвшим себя пророками. Даже после разоблачения и бегства он, сохранив часть последователей, ведет их в Филадельфию, чтобы там построить новый Иерусалим. Образ Дилкса гротесковый, а его история трагикомична — он тонет в реке, которую хотел превратить в золото. В этом романе Хоуэллс постоянно разнообразит манеру повествования — мрачная тональность в описаниях религиозного фанатизма сочетается с иронией, но, как и прежде, доминирует бытовой, сниженный план. Реальная жизнь — убожество и невежество западных поселков, разбитые судьбы и нелепые смерти — показана подчеркнуто прозаично. Хоуэллс прибегает здесь к излюбленному приему контраста между фантазией и действительностью, отдавая явное предпочтение последней и оставаясь верным своей манере письма.

В последние годы жизни Хоуэллс все чаще возвращается к воспоминаниям о прожитых годах, помещая в книги некоторые эпизоды собственной биографии. В романе «Мельницы "Новый лист". Хроника» (*New Leaf Mills: A Chronicle,* 1913) описывается случай из семейной истории, когда отец писателя предпринял неудачную попытку переехать в деревню, купить мельницы и организовать там со своими братьями нечто наподобие модных в то время коммун. Как и он, герой романа Оуэн Пауэлл не приживается в деревне, страдая от грубости местных нравов и не найдя контактов с невежественными соседями-фермерами. Коммуна оказалась всего лишь неосуществимой мечтой начитавшегося книг фантазера. Но все же Хоуэллс не хочет окончательно перечеркивать некогда близкие ему идеи. В последних строках повествования он выражает надежду, что при определенных условиях коммунитарные сообщества могли бы реализоваться: Оуэн Пауэлл «не оставил идеал правильного порядка вещей, который он и его братья надеялись осуществить на мельницах "Новый лист", но он был не склонен рассматривать коммунитарную форму как совершенную. Коммуны Роберта Оуэна повсюду потерпели поражение так же закономерно, как коммуна на мельницах "Новый лист", о которой фактически вряд ли можно сказать, что она вышла из эмбрионального состояния. Но он доказывал, не так упорно, как обычно, но так же логично, что, если подобная концепция общества сможет распространиться во всем государстве, несомненно, возникнет новый тип цивилизации»[26]. Проблемам коммуны посвящен и последний роман Хоуэллса "Каникулы Кел-



Генри Клэпп. "Знакомство У.Д.Хоуэллса
с Уолтом Уитменом в 1860 г."
Иллюстрация к книге У.Д.Хоуэллса "Литературные друзья и знакомые", 1900 г.

винов" (*The Vacation of the Kelwyns,* 1920), где использован один из фактов биографии писателя, снимавшего в 1876 г. ферму в общине шейкеров.

В течение жизни Хоуэллс написал несколько книг мемуаров. В 90-е годы вышли "Городок мальчика" (*A Boy's Town,* 1890), где родные места писателя описаны такими, какими видел их ребенок, и "Мои годы в бревенчатой хижине" (*My Years in a Log Cabin,* 1893, журнальный вариант — 1887), где он впервые рассказал о попытке Хоуэллса-старшего создать коммуну на деревенских мельницах. Ко временам молодости Хоуэллс вернулся и в

своей поздней книге "Годы моей юности" (*Years of my Youth*, 1916), представляющей собой подробную автобиографию с описанием истории семьи, детства и молодости. Некоторые книги Хоуэллса посвящены воспоминаниям о его жизни в литературе. "Мои литературные увлечения" (*My Literary Passions*, 1895) — это рассказ о круге чтения писателя и о влиянии, оказанном на него разными авторами, а также — сборник эссе об американских и европейских художниках слова. "Литературные друзья и знакомые" (*Literary Friends and Acquaintances*, 1901) содержат воспоминания о литературной жизни Новой Англии, Бостона и Нью-Йорка и о таких литераторах, как Лонгфелло, Холмс, Лоуэлл и многие другие.

Хоуэллс вел также активную издательскую деятельность, выпуская книги многих американских и европейских писателей со своими предисловиями, составляя подборки стихов и рассказов. Среди них встречались тематические сборники, призванные продемонстрировать отражение тех или иных сторон национальной жизни в отечественной литературе: подборки рассказов о Дальнем Западе, об американских женах или об американских девушках.

В 1906 г. Хоуэллс задумал интересный эксперимент — издать роман, в котором отдельные главы принадлежали бы разным авторам и который мог бы проиллюстрировать теорию реализма. Координатором этого проекта согласилась стать Элизабет Джордан, редактор "Харперс базар". В качестве авторов были приглашены двенадцать писателей, среди них — Хоуэллс, Марк Твен и Генри Джеймс. По замыслу Хоуэллса, роман должен был представить усредненную картину американской семейной жизни, поэтому каждая глава характеризовала какого-то одного ролевого персонажа — отца, мать, бабушку, зятя, школьника и т.д. Сюжет должен был строиться вокруг одного семейного события, а герои — группироваться по принципу сопоставления и контраста. Хоуэллс написал первую главу ("Отец"), в которой дал общую схему событий, обстановки и взаимоотношений героев. Однако в таком виде, как его представил Хоуэллс, проект не удался. Многие авторы, в том числе и Твен, отказались писать по заданной схеме, каждый творил в присущей ему манере, главы печатались не в предложенной последовательности, а по мере их поступления. Окончательный разлад внесла Мэри Уилкинс-Фримен, которая категорически отвергла задуманный Хоуэллсом традиционный комический образ тетушки, старой девы, и разрушила первоначальный сюжет, поставив целью доказать, что одинокая зрелая женщина может самостоятельно устроить свою жизнь и привлечь к себе внимание молодых людей. Эта глава вызвала бурную реакцию других авторов книги, соглашавшихся или не соглашавшихся с таким поворотом событий. В результате каждый из них стал

вносить свои изменения в сюжет и характеры героев, появилась ироническая интонация — и целостность картины типичного американского быта была нарушена. Несмотря на неудачу, этот литературный опыт оказался ценным хотя бы тем, что показал ограниченность присущего Хоуэллсу "плоскостного" реализма и неизбежность его преодоления, заложенную как в творческих индивидуальностях художников, так и в многообразии самой развивающейся, не укладывающейся ни в какие схемы жизни.

Хотя бóльшую часть наследия Хоуэллса составляют романы, он пробовал себя также и в малой прозе. Его перу принадлежит несколько сборников рассказов, среди них — "Пара терпеливых влюбленных" (*A Pair of Patient Lovers,* 1901), "Разные девушки" (*Different Girls,* 1906), "Дочь вещевого склада" (*The Daughter of the Storage,* 1916). Их отличает разнообразная тематика — Гражданская война, странные психические явления, путешествия в Европу, любовные истории, пуританское мировосприятие. В целом и проблемы, и образы, и приемы аналогичны тем, что характерны для романов, иногда в них появляются уже знакомые читателю герои. Во многих рассказах автор стремится показать несовпадение идеалов и действительности и ложность романтического взгляда на окружающее, нарочито избегая мелодраматических поворотов событий и давая неожиданные, соответствующие правде жизни развязки ("Пара терпеливых влюбленных", "В поисках пианино"). Однако Хоуэллсу, стремившемуся живописать прежде всего повседневность, не всегда удавались малые формы, требовавшие сжатости, насыщенности и драматичности повествования. Порою его рассказы грешат искусственностью сюжета, непроисованностью характеров, неоднократным использованием одних и тех же мотивов.

Не обошел Хоуэллс и драматические жанры, став автором нескольких десятков пьес, в целом редко ставившихся на сцене и не пользовавшихся популярностью. В большинстве своем это социальные комедии — одноактные фарсы, в центре которых — светская жизнь бостонского общества и любовные интриги с переходящими из пьесы в пьесу персонажами. Здесь писатель часто выступает в качестве юмориста и сатирика, используя пародию, бурлеск, каламбуры, гиперболы и высмеивая с их помощью снобизм и фальшь аристократии и пороки художественной богемы. Сюжеты, как правило, реалистичны и даже обыденны, почерпнуты из жизни ближайшего окружения Хоуэллса и его друзей. Серьезные, многоактные пьесы, в том числе и переложения романов ("Предрешенный вывод", "Возвышение Сайласа Лэфема", "Превратности погони за новым богатством"), в большинстве своем оказались менее удачными, чем комедии. Одна из пьес написана Хоуэллсом в соавторстве с Твеном ("Полковник Селлерс как ученый").

Вторым призванием писателя можно назвать литературную критику, его труды в этой области составляют несколько томов. Хоуэллс был чрезвычайно активным и оперативным критиком, реагировавшим практически на всякое сколь-нибудь значимое литературное событие. Он печатался в десятках газет и журналов, считая своим долгом влиять на вкусы читающей публики и прежде всего отстаивать принципы национального реализма. Широкая панорама литературы XIX в. дана в сборниках "Критика и проза" (*Criticism and Fiction,* 1891) и "Героини художественной литературы" (*Heroines of Fiction,* 1901). Некоторые книги — "Литература и жизнь" (*Literature and Life,* 1902), "Воображаемые интервью" (*Imaginary Interviews,* 1910) — содержат эссе как на литературные темы, так и на темы, касающиеся самых разных аспектов жизни: политики, путешествий, природы, больших городов, театра, рекламы, быта, женского вопроса, философии и так далее. Иногда автор вносит в небеллетристический жанр элементы вымысла, вводя в текст воображаемые диалоги со "старым издательским креслом" или с теми или иными писателями, поэтами и журналистами.

Однако в каком бы жанре ни работал Хоуэллс, главной его целью было реалистическое изображение американской жизни и утверждение реализма как ведущего метода отечественной литературы. Писатель был не только практиком нового метода, но и его активным пропагандистом. Свои взгляды на суть реализма он изложил во многих работах, главной из которых стало пространное эссе "Критика и проза", опубликованное в 1891 г. и имевшее широкий общественный резонанс, поскольку в это время Хоуэллс был признанным мэтром американской литературы.

В основе теории реализма у Хоуэллса, как и у других реалистов XIX в., лежит неразрывное единство эстетики, этики и конкретной жизни. Истина, Добро и Красота, три вожделенных идеала той эпохи, в сознании художников не могли существовать друг без друга, и наличие одной составляющей этой триады неизбежно подразумевало присутствие остальных. Идя от формулы Джона Китса "Красота есть Истина, Истина есть Красота", Хоуэллс утверждает, что правдивое всегда прекрасно и несет добро. Он также опирается на учение Э.Берка, который в своем исследовании о происхождении идей о возвышенном и прекрасном пришел к выводу, что законы искусства находятся не в самом искусстве, а в жизни. Правда жизни, простота, естественность и честность — вот основные критерии при оценке художественного произведения, которое нужно сравнивать прежде всего не с другими произведениями, а с реальностью. Критика и публика не должны ожидать от писателей подражаний литературным образцам и требо-

вать от них, чтобы они "идеализировали своих персонажей, то есть лишали их жизнеподобия и придавали им книжность"[27]. Писатель должен "приложить уши к устам Природы и внимать ее речам" (27; p. 14). "Реализм — это не больше и не меньше, чем правдивая трактовка материала" (27; p. 38).

Призывая с позиций критерия правдивости пересмотреть литературу прошлого, Хоуэллс в то же время придерживается принципа историзма, смены художественных направлений. Романтизм, с его точки зрения, тоже некогда был новым и прогрессивным, но затем изжил себя, как изживет себя и пришедший ему на смену реализм, "когда будет просто нагромождать факты и чертить схему жизни вместо того, чтобы ее живописать" (27; p. 15). Кроме того, утверждает Хоуэллс, практически ни один метод не существует в чистом виде — в качестве иллюстрации к этому тезису приводится творчество Бальзака, у которого сохранились черты романтизма. Вообще, борясь с романтизмом, писатель все же вынужден был признаться в своем поражении, так как понял, что романтизм, задевая определенные струны человеческой души, в том или ином виде будет существовать всегда.

Теория реализма у Хоуэллса имеет национальные корни и специфику, она опирается на демократическую идею равенства и значимости всего сущего, углубленную учением трансцендентализма о присутствии в каждом явлении жизни мировой души. Несомненно здесь и влияние пуританской идеологии, где присутствует убежденность в том, что даже незначительные вещи и события суть проявления божьего промысла и поэтому достойны внимания и отображения. Писатель-реалист, по Хоуэллсу, "каждым нервом чувствует равенство вещей и единство людей; его душа вдохновляется не суетными видимостями, тенями и идеалами, а реальностями, в которых только и живет правда" (27; p. 15). Демократия в литературе — это стремление говорить правду без сентиментальности и фальши. Только следуя этому принципу, книги могут выполнить великую задачу — научить людей братству.

Популярность в Америке романтической и сентиментальной литературы Хоуэллс объясняет особенностями настроя американцев, которые еще не обрели достаточного самосознания и продолжают считать образцом европейскую литературу. Они верят, что в их стране все проще, грубее, приземленнее и вульгарнее, чем в Старом Свете, и поэтому стремятся к элитарному, изысканному, патрицианскому, на самом деле являясь смесью "плебейских элементов всего мира". Они хотят выделиться из массы, образовать высшие классы, подражая героям европейских романов, что противоречит национальным традициям Америки, где красота и величие заключены в обычных вещах и проникнуты идеей братства. Задача американской литературы — изображать то, что объединя-

ет, а не разъединяет людей. Ее специфика — обращение к повседневности и оптимизм, склонность рисовать положительные аспекты бытия, находить универсальное в индивидуальном.

Описание обычной человеческой жизни в ее заурядных проявлениях писатель не считает следствием узости и ограниченности, поскольку каждый человек — это микрокосм, заключающий в себе все многообразие мира. "Любой человек и любое действие могут дать ключ к общему принципу, лежащему за всеми людьми и действиями"[28]. Хоуэллсу важна не "горизонталь", а "вертикаль", не широта, а глубина. Это соответствует сущности цивилизации, где различаются не классы, а типы, и не столько типы, сколько характеры. Для отражения этих новых условий и понадобился новый литературный метод.

Хоуэллс не мыслит реализм как простое копирование действительности, сближая труд писателя и литературного критика с трудом ученого-аналитика, который обязан во всем искать внутренний смысл. Что закономерно: XIX век был веком науки, эмпирики, позитивизма, которые формировали и соответствующие представления о литературе как "научной лаборатории общества", в чьи задачи входило наблюдение, классификация и анализ.

Однако одной из особенностей реализма Хоуэллса являлась его убежденность в существовании некоего допустимого уровня обобщения, за пределами которого наступает разрушение правдивости и конкретности образа. Отсюда, возможно, его осторожность в использовании таких приемов, как символ, гротеск, пародия, гипербола и пр., отсюда его сомнения в реалистической природе творчества таких художников, как Диккенс, отсюда его подход к обрисовке собственных героев. "Ни один из живущих людей, — писал Хоуэллс, — не является типом, это — характер". Человек противоречив, неоднозначен, он одновременно "благороден и неблагороден, велик и мал, сложен, полон перемен" (27; p. 15). Хоуэллсу претит любая искусственность, ему близка "органическая" идея литературы, которую он сравнивает с "растением, произрастающим из природы людей, берущим силы из их жизни, имеющих корни в их характере и обретающим форму из их воли и вкуса" (27; p. 31).

В своей теории искусства Хоуэллс делает явный упор не на эстетике, а на этике: "мораль проникает все вещи, это душа всех вещей" (27; p. 42). Без правды и морали бессмысленны и нелепы все изыски стиля, изобретательность сюжета и композиции. Главное в искусстве — гуманизм, сочувствие несчастным, преодоление эгоизма. Искусство должно выполнять воспитательную функцию, быть полезным, учить, а не служить "последним убежищем для аристократического духа, который исчезает из политики и общества и сейчас ищет приюта в эстетике" (27; p. 87). Понятие ре-

ализма включает для Хоуэллса не только правдивость отображения жизни, но и этическое наполнение — братское отношение к ближнему, сочувствие, ответственность. "Быть правдивым — значит быть нравственным" (3; с. 582). Образцом в этом отношении служил для него Толстой, который "заменил совесть художника совестью общечеловеческой" и дал "правдивые картины жизни, озаренные светом общечеловеческой совести" (3; с. 556).

Хоуэллсовскими представлениями о реализме объясняются и выбранный им круг рассматриваемых тем, и сюжеты его произведений, в которых он избегает экстраординарных событий и неожиданных поворотов. Он убежден, что в литературе каждой проблеме должно быть отведено столько места, сколько она занимает в реальной жизни. Поэтому, будучи уверенным в преобладании доброго и светлого над злым и мрачным, писатель был против смакования низкого и грязного и не уделял много внимания любовным страстям, избегая здесь излишней откровенности. Он уподоблял писателя врачу или священнику, которые обязаны следовать налагаемым этими профессиями этическим нормам и правилам. Печатать, по его мнению, можно лишь то, что отец без колебаний может дать прочитать своей дочери. Этот критерий, не раз с иронией прокомментированный критиками Хоуэллса, несомненно, значительно ограничивал его реализм и был одной из причин его "усредненности" и "плоскостности", не давая проникнуть в более глубокие слои человеческого бытия и психологии.

При этом Хоуэллс не чурался негативных аспектов действительности: "Я люблю смотреть в глаза фактам, ибо хотя черты их часто ужасны, другого источника света нет..." (3; с. 580). Более того, он предостерегал своих коллег по перу от пренебрежения обыденностью: "У нас никогда не будет собственной поэзии, пока мы не преодолеем абсурдного отвращения к фактам, пока мы не заставим идеал охватить и включить реальное, пока мы не согласимся различать музыку в наших простых, обычных именах и не введем Смита в лирику, а Джонса — в трагедию" (2; p. 154).

Известно, что Хоуэллс критически относился к натурализму, и не только потому, что он не годился для гостиных, "где сидят дамы и куда заходят дети", но и потому, что для пуританина была неприемлема жесткая зависимость человеческого поведения от внешних обстоятельств, умаляющая внутреннюю борьбу добра и зла в его душе. Кроме того, как заметил писатель по отношению к творчеству Ф.Норриса, "его правдивая картина жизни не правдива, ибо из нее исключена красота" (3; с. 598). Красота же соотносится у Хоуэллса с духовностью, поэтому изображение низких сторон действительности и аморальных поступков возможно только из высоких побуждений.

Отдавая себе отчет в сложности и противоречивости человеческой природы, заключающей и естественное, животное, и цивилизованное начала, Хоуэллс считал, что в задачи литературы входит демонстрация превосходства разума над низменными инстинктами. Не следует углубляться в их изображение, поскольку существуют более важные проблемы американской жизни — экономические, социальные, нравственные, религиозные, на которых и следует сосредоточиться в первую очередь. Правдивое освещение темных сторон бытия и жизни общественного дна оправдано лишь тогда, когда оно лишено приукрашивания и сентиментальности и проникнуто благородным сочувствием. В эссе "Нью-йоркское дно в художественной литературе" (1896) писатель обращается к тем, "кто чувствует свое родство с каждым человеческим существом и не различает высокого и низкого там, где речь идет о неизбежности сострадания или о душе, тщетно борющейся с неумолимым роком" (3; с. 584).

В.В.Брукс писал, что Хоуэллс проповедовал реализм не "сенсуалистического", а "духовного" типа (5; p. 67). Духовная суть бытия заключалась для Хоуэллса не в низком и не в экстраординарном, а в повседневности, плавном течении заурядных событий, что и было для него жизнью как таковой. Когда критика обрушилась на писателя из-за того, что в романе "Кентоны" изображены заурядные люди, он пояснил свою позицию следующим образом: "Я надеялся, что помогаю своим соотечественникам узнать себя в изысканной красоте их повседневной жизни и найти причины для гордости в красоте простой обыденности, но они этого не хотят. Они поносят мои цветы, сорванные с плодородных полей нашей обычной жизни и отворачиваются к чертополоху, проявляя аппетит к фальшивому и невероятному" (7; v. 2, p. 161). В приверженности Хоуэллса к среднему классу, к повседневности, к неброским художественным средствам американский исследователь У.Гибсон видит влияние "века Разума", для которого в искусстве важны были понятия симметрии, пропорции, перспективы. "Все они происходят из его любви к английской мысли восемнадцатого века: концепции рациональности и контроля, меры и равновесия"[29].

Все экстраординарное, с точки зрения Хоуэллса, не выявляло глубинных потенций и тайн бытия и человеческой психики, а лишь искажало их. Поэтому он не любил трагедии, считая, что трагическая кульминация не может раскрыть полноту характера, проявляя лишь две эмоции — страх и отчаяние — и сдерживая остальные. В такие мгновения рвутся связи между обстоятельствами и личностью, судьба побеждает и поражает человека, делая его пассивным[30].

У Хоуэллса особый интерес направлен именно на человеческие характеры, ему важнее то, что представляет собой герой, чем то, что с ним происходит. Но, как писал он в своем эссе, — "одним из условий любого искусства является то, что созданный им мир должен быть микрокосмом"[31]. Реализм ценен тем, что через малое отражает большое, через частное — универсальный опыт. В американской словесности, имеющей специфическую региональную литературу, происходит движение от индивидуального к провинциальному и далее — к национальному и общечеловеческому.

В художественных произведениях, созданных в США, образы героев обусловлены особыми внешними обстоятельствами. Характеризуя книги Х.Гарленда, Хоуэллс замечает, что "как художник в высшей степени американский, он инстинктивно стремится изображать условия, ибо Америка и сама представляет собой условия совершенно новые" (3; с. 630). Погружение в американскую действительность было в высшей степени присуще и самому Хоуэллсу, который трансформировал в феномен искусства факты личной биографии и свои наблюдения. И в этом проявился национальный характер его творчества, поскольку автобиографичность, сближение художественной и небеллетристической литературы, в конечном счете — эстетики и этики, были свойственны всей американской словесности. Интересно, что свое желание писать художественную прозу, то есть вымысел, сам Хоуэллс объясняет как раз стремлением к правде. По его мнению, человек не может быть до конца откровенным в мемуарах, где он неизбежно хочет представить себя в выгодном свете. Только скрывшись под маской героя, он становится искренним. "По этой причине единственными подлинными биографиями являются романы, и любой роман, если он честен, будет автобиографией автора и биографией читателя"[32]. Хотя Хоуэллс считал, что в тексте автор должен быть невидимым, предоставляя характерам раскрываться без его очевидного участия и морализаторства, в письме к Твену он признавался, что эгоцентричен и всегда стремится к самовыражению, включая во все произведения элементы своего внутреннего мира[33].

Хоуэллс полагал, что писать нужно о том, что знаешь и любишь, руководствуясь нравственной интуицией и чувством прекрасного, проявляя свою индивидуальность. Эти принципы он распространял и на стиль своих произведений, о котором, по его мнению, автору, знающему, о чем, что и как писать, не стоит заботиться. Стиль "позаботится сам о себе", будучи всего лишь способом, которым человек что-то говорит"[34]. Он всегда индивидуален, так как искусство неисчерпаемо и нет необходимости прибегать к готовым литературным формулам.

Источником, из которого черпал Хоуэллс, была живая разговорная речь, язык, на котором говорят обычные американцы. Писателю принадлежит не менее двух десятков эссе о различиях между английским и американским вариантами языка, о грамматике, диалектах, нормативной и неправильной лексике, о реформе правописания. Он был большим сторонником американских особенностей речи и приветствовал областнические диалекты, считая их признаком развития языка. Однако, полагая, что "языки, пока они живут, постоянно изменяются" (27; p. 66), Хоуэллс в то же время не терпел грубости и вульгарности и не допускал в литературе нарушения норм приличий. Не принимал он и нарочитого искажения языка и по этой причине отрицательно относился к сочинениям "литературных комедиантов". Нелитературная речь служит для писателя, главным образом, средством характеристики и индивидуализации персонажей, авторский же текст, как правило, строго литературен и даже несколько суховат и монотонен.

Несмотря на то, что в течение нескольких десятков лет Хоуэллс был одним из самых плодовитых, авторитетных и популярных писателей Америки, по словам Т.Драйзера, "деканом американской литературы", его литературная судьба складывалась не просто. Единодушного признания он не получал никогда — его критиковали на всех этапах его творческого пути, а под конец жизни основательно подзабыли. В 1915 г. он писал Джеймсу: "Я похож на мертвый культ с поверженными статуями и растущей над ними травой в бледном лунном свете" (8; p. 233). Мнения современников о нем расходились и были крайне противоречивы. Одни считали его истинно американским писателем, отразившим все многообразие национальной жизни и создавшим "историю американских нравов"[35]. Другие упрекали его за избыток реализма, изображение низких сторон жизни и отсутствие воображения.

В первые десятилетия XX в. в Хоуэллсе видели ограниченного буржуазного писателя, конформиста, пуриста и "нежного реалиста", который призывал изображать лишь "радостные стороны жизни". Ф.Норрис говорил о романах Хоуэллса, что они "респектабельны, как церковь, и приличны, как дьякон", а заключенные в них коллизии называл "драмой разбитой чашки, трагедией прогулки до соседнего квартала, волнениями послеобеденного визита, авантюрой приглашения на обед"[36]. Г.Л.Менкен назвал Хоуэллса "изобретателем красивостей", "автором длинного ряда неодухотворенных и пустых книг, в которых не больше идей, чем во множестве томов "Домашнего женского журнала"[37].

Уничижительную характеристику дал Хоуэллсу в своей Нобелевской речи в 1930 г. Синклер Льюис: "Мистер Хоуэллс был милейшим, деликатнейшим и честнейшим из людей, но он испове-

довал кодекс веры набожной старой девы, величайшее наслаждение которой — пить чай у викария. Он с отвращением относился не только к богохульству и непристойностям, но и к тому, что Г.Дж.Уэллс называл "восхитительной грубостью жизни". У него был фантастический взгляд на жизнь, который сам он наивно считал реалистическим; согласно этому взгляду, фермеры, рыбаки и фабричные рабочие, быть может, и существуют, но фермеры никогда не имеют дела с навозом, моряки никогда не горланят неприличные песни, а фабричные рабочие безгранично благодарны своим добрым хозяевам; все они кротко улыбаются живописным бродягам и страстно мечтают съездить во Флоренцию"[38]. Еще более резок был Т.Драйзер, подходивший к литературе с радикальных позиций: «Как человек и как представитель современного реализма я отбросил бы почти все книги Джеймса за их узкий и откровенно классовый подход к описываемым событиям, а также всего Хоуэллса за отсутствие у его героев социальных характеристик и, что еще хуже, за безграмотность (исключением является "Их свадебное путешествие"). Несмотря на такую книгу, как "Карьера Сайласа Лафама", Хоуэллса можно без церемоний вычеркнуть из числа стоящих авторов»[39].

Недостатки Хоуэллса отмечал и В.Л.Паррингтон, который находил у писателя избыток деталей, скудость материала и непроясненность сути романов. "Действие просачивается через пелену ничего не значащих разговоров, возникая из крошечных ручейков, течение которых останавливается из-за малейшего препятствия" (17; с. 317). Слабость Хоуэллса Паррингтон видел в отказе от всего героического, необычного, своеобразного и трагического и изображении лишь серого и будничного. По мнению Паррингтона, Хоуэллс не смог показать Америку "во всей ее многообразной полноте", как Уитмен, поскольку не обладал его "напористой энергией". В этом помешало ему отсутствие темперамента и "развитое чувство сдержанности, свойственное среде, в которой он жил" (17; с. 307). Другой причиной "робкого" реализма Хоуэллса Паррингтон называет присущий ему комплекс неполноценности жителя фронтира, благоговеющего перед культурой Новой Англии. "Из-за этого он отрекся от того, что принес с собой с Запада, направил свой талант по неверному пути и в основу своего реализма положил скудный материал, обнаруженный в гостиных Бэк-бей. Традиция утонченности душила реализм Хоуэллса" (17; с. 318). Хоуэллс, говорится далее, в принципе не обладал талантом романиста и был скорее по призванию "остроумным эссеистом". В то же время Паррингтон отдавал должное наследию Хоуэллса и той роли, которую он сыграл в становлении национального реализма. Он не относит писателя к "позолоченному веку" и к "браминизму", считая, что Хоуэллс сумел выйти за рамки обще-

принятого, преодолеть узость взглядов бостонской элиты (хотя они сказались на ограниченности его писательской техники) и создать "идеал самобытной, чисто американской культуры" (17; с. 308). "Хоуэллс знаменовал собой переход от идеализма прошлого к натурализму будущего" (17; с. 320).

Тенденция к объективной оценке наследия Хоуэллса усилилась после второй мировой войны, когда стали переиздавать его произведения и появилось множество критических работ, посвященных литературе XIX в. Были написаны научные биографии писателя, вышли подборки статей, трактующих разные аспекты его творчества, и многочисленные монографии, где разбирались специфика его произведений, взглядов и личности, его взаимоотношения с современниками, его место в искусстве прошлого столетия и тип его реализма. Среди литературы о Хоуэллсе следует отметить работы Клары и Рудольфа Кёрков, У.Макмуррея, К.Эбла, Э.Вагенкнехта, Э.Кейди, Дж.Беннетта, О.Фрикстедта, Э.Картера, Э.Неттлс, Р.Хоу и советской исследовательницы А.А.Елистратовой. Многие критики, например, К.Вандербильт ("Достижения Уильяма Дина Хоуэллса", 1968), делали попытку пересмотреть созданную о писателе легенду и подойти к нему как к сложному литературному явлению. Некоторые анализировали его книги, используя современные новейшие методы, подходя к ним с точки зрения феномена отчуждения, символизма, психоанализа (Дж.Кэррингтон, Э.Приоло, Р.Олсен). Событием стали издания писем Хоуэллса, его переписки с Твеном и собрания сочинений в сорока томах (Университет штата Мичиган, 1968 г.).

Подобный интерес к Хоуэллсу объясняется разными причинами, лежащими как во внешних обстоятельствах, так и в самой природе творчества писателя. В век модернизма, постмодернизма и значительной трансформации классического реализма, воспринявшего влияния новых течений, встал вопрос о сути, формах и границах этого метода. Кроме того, появилась возможность пересмотреть концепцию реализма в свете новых литературоведческих теорий и методологий. Сказалась и некоторая ностальгия по литературе прошлого, несущей в себе гуманистические тенденции, рационалистическое ви́дение мира, отображение реальности в конкретных жизненных образах. Обращение к реалистам прошедшего столетия было интересно также и с исторической точки зрения, поскольку в их произведениях можно было найти достаточно полную картину повседневной американской жизни в XIX в. В этом смысле творчество Хоуэллса, посвященное среднему американцу, было особенно важно.

Американский критик Ф.О.Маттисен писал о Хоуэллсе: "Хоуэллс — одна из самых непонятных фигур нашего прошлого. Он был так близок к тому, чтобы стать великим американским рома-

нистом. Он обладал для этого, кажется, всем, и прежде всего самым многообразным жизненным опытом... Добавьте к этому критическое чутье Хоуэллса; он сумел понять, что Бальзак, Флобер и Толстой стоят выше Теккерея и Диккенса, он был непоколебимым приверженцем реализма. И самое главное — у Хоуэллса был превосходный стиль; ясность прозы он любил так же сильно, как ненавидел аффектацию"[40]. И при этом, констатирует исследователь, мало кто в наше время помнит его произведения, среди которых много хороших, но нет выдающихся.

Действительно, Хоуэллс не занял места в первом ряду американской литературы, но не случайно его имя часто упоминается рядом с именами Марка Твена и Генри Джеймса. Созданный им художественный мир — не самая яркая страница в истории национального реализма, но все же писатель сумел пройти по "своей дороге в литературе, по которой никто еще не ходил" (28; p. 45). Если великие современники Хоуэллса почувствовали и отразили глубинный кризис эпохи и вышли со своими идеологическими и эстетическими находками в следующий век, то Хоуэллс во всех отношениях остался сыном своего времени, продолжив и развив идущую от просветителей мировоззренческую парадигму, в основе которой лежали рационалистичность, эмпирика, ясность, этическая нормативность и исторический оптимизм. Парадоксальность творчества Хоуэллса заключается в том, что, поставив перед собой задачу изображать жизнь как она есть, с минимальным использованием преображающих фактический материал условностей, тропов и приемов, он, независимо от своей воли, навязывал читателю собственные представления о действительности. Следуя во всем принципу срединности, обычности, умеренности и благопристойности, мысля в категориях определенных нравственных установок и идеалов, писатель часто подменял сущее должным и, не приемля литературных штампов, создавал свои клише, ограничивающие масштабы его реализма. Этика преобладала над эстетикой, сдерживая спонтанное самопроявление реальности, подавляя свободу художественных поисков.

В этих чертах реализма Хоуэллса проявилась не только специфика его дарования, но и очевидные связи мышления писателя с характерными феноменами национальной культуры. Идеологическая и эстетическая усредненность его творчества во многом проистекала из пуританского менталитета и демократических представлений о мире и человеке. Поэтому наследие Хоуэллса является органичной частью американской литературы, повлиявшей на ее самоопределение.

ПРИМЕЧАНИЯ*

1 *Труд*, 1894, № 8, с. 363.
2 *Carter E.* Howells and the Age of Realism. N.Y., 1954, p. 30.
3 *Хоуэллс У.Д.* Возвышение Сайласа Лэфема. Гость из Альтрурии. Эссе. М., 1990, с. 530–531.
4 *Howells W.D.* My Mark Twain. N.Y., 1920, p. 17.
5 *Brooks V.W.* Howells. His Life and World. N.Y., 1959, p. 104.
6 Толстой и зарубежный мир. Кн. I, М., 1965, с. 85.
7 Life in Letters of William Dean Howells. N.Y., 1968, v. 1, p. 405.
8 The War of Critics over William Dean Howells. N.Y., 1962, p. 5.
9 *Howells W.D.* Venetian Life. Leipzig, 1883, p. 15.
10 *Howells W.D.* Tuscan Cities. Leipzig, 1891, p. 137.
11 *Fryckstedt O.* In Quest of America. A Study of Howells' Early Development as a Novelist. Uppsala, 1958, p. 103.
12 *Howells W.D.* Their Wedding Journey. Boston, N.Y., 1916, p. 327.
13 *Howells W.D.* A Chance Acquaintance. Boston, N.Y., 1886, p. 143.
14 См.: *Warner Ch. D.* The Complete Writings. Hartford, Conn., 1904, v. 15.
15 *Howells W.D.* The Lady of the Aroostook. Leipzig, 1879, p. 251.
16 См.: *Habegger A.* Gender, Fantasy and Realism in American Literature. N.Y., 1982.
17 *Паррингтон В.Л.* Основные течения американской мысли. М., 1963, т. III, с. 317.
18 См.: Prioleau E.S. The Circle of Eros. Sexuality in the Works of William Dean Howells. Durham, Duke Univ. Press, 1983.
19 *Howells W.D.* Mrs. Farrell. N.Y., L., 1921, p. 180.
20 *Howells W.D.* Dr. Breen's Practice. Leipzig, 1884, p. 235.
21 *Howells W.D.* The Minister's Charge, or The Apprenticeship of Lemuel Barker. Boston, 1887, p. 447.
22 *Howells W.D.* Annie Kilburn. N.Y., 1889, p. 63.
23 *Howells W.D.* The Quality of Mercy. L., 1979, p. 359.
24 *Гоуэльс В.Д.* В мире случайностей // "Русское богатство", СПб., 1898, № 9, с. 195.
25 *Howells W.D.* The Landlord at Lion's Head. N.Y., 1964, p. VII.
26 *Howells W.D.* New Leaf Mills: A Chronicle. N.Y., L., 1913, p. 154.
27 *Howells W.D.* Criticism and Fiction and Other Essays. N.Y., 1959, p. 12.
28 *Morgan H.W.* American Writers in Rebellion. From Mark Twain to Dreiser. N.Y., 1965, p. 46.
29 *Gibson W.M.* William Dean Howells // Six American Novelists of the Nineteenth Century. Minneapolis, 1968, p. 188.
30 *Bennett G.N.* William Dean Howells. The Development of a Novelist. Norman, Univ. of Oklahoma Press, 1959, pp. 211, 213.
31 *Howells W.D.* Prefaces to Contemporaries (1882–1920). Gainesville, Florida, 1957, p. 184.
32 *Howells W.D.* Years of my Youth. N.Y., L., 1916, p. 127.

---

* При повторных отсылках к цитируемому изданию указание на номер страниц дается в тексте в скобках вслед за цитатой.

[33] Selected Mark Twain–Howells Letters. 1872–1910. Cambridge, Mass., 1967, p. 373.
[34] *Howells W.D.* Literature and Life. N.Y., L., 1902, p. 74.
[35] *Follett H.Th. and W.* Some Modern Novelists. N.Y., 1967, p. 100.
[36] *Norris F.* The Responsibilities of the Novelist and Other Literary Essays. N.Y., 1903, p. 215.
[37] *Howells W.D.* American Century Series. N.Y., 1961, p. XVII.
[38] *Льюис С.* Кингсблад, потомок королей. Рассказы. Статьи. Очерки. Л., 1960, с. 708–709.
[39] *Драйзер Т.* Собр. соч. в 12-ти тт. М., 1954, т. 11, с. 549–550.
[40] *Маттисен Ф.О.* Ответственность критики. М., 1972, с. 210.

ГЕНРИ ДЖЕЙМС

Генри Джеймс занимает одно из ключевых мест в развитии американской литературы второй половины XIX в. Оставленное им литературное наследие поистине огромно. Автор множества произведений — романов, рассказов, повестей, эссе, литературно-критических работ, которые вошли в золотой фонд национальной литературы, он без сомнения во многом определил ее облик, знакомый нам ныне. Отмеченное глубоким своеобразием авторского почерка, оригинальностью восприятия действительности, беззаветным служением искусству, неустанными поисками средств художественной выразительности творчество Джеймса, пролагавшее новые, неизведанные пути, составило целый самостоятельный этап отечественной прозы. Его художественные открытия стали достоянием литературы США XX в. и на протяжении столетия оказывали на нее животворное влияние, отозвавшись в творчестве крупнейших писателей.

Не менее велика роль Джеймса в становлении и развитии литературной критики США. На протяжении многих десятилетий его деятельность, подобно Эдгару По в первой половине столетия, определяла ее лицо. В конечном итоге им было написано свыше 300 критических статей, рецензий и предисловий к собственным произведениям, которые проливают свет на многие конкретные вопросы, касающиеся творчества как самого Джеймса, так и его современников, на обстоятельства литературной жизни того времени. Но не только — они представляют и значительный теоретический интерес. Достижения Генри Джеймса в области американской критики обозначили ее высший уровень в XIX в., а его суждения, оценки, теоретические постулаты были с благодарностью — или по меньшей мере с готовностью — восприняты последующими поколениями, став по сути своего рода фундаментом национальной критической традиции.

И все же не будет преувеличением сказать, что положение Генри Джеймса в литературе Соединенных Штатов как своего времени, так и впоследствии, определяется во многом той ролью, которую он сыграл в становлении и развитии реализма. Начало творческого пути писателя приходится именно на тот период, когда в американской литературе явно обозначился поворот к реализму, а освоение его художественных принципов и поэтики стало насущной эстети-

ческой задачей. Своим творчеством Джеймс внес выдающийся вклад в утверждение и развитие этого метода в американской прозе.

Однако в сознание читающей публики недавно завершившегося XX в. Генри Джеймс вошел прежде всего как предтеча и основоположник модернизма, а "главными приметами" его творчества в истолковании подавляющего большинства критиков, если воспользоваться словами А.А.Елистратовой, которая первой из советских исследователей попыталась преодолеть узость сложившегося в нашей стране, в сущности вульгаризаторского подхода к творчеству Джеймса, долго выступали "эстетизм, созерцательность, отчужденность от жизни"[1]. С легкой руки Т.С.Элиота и Эзры Паунда Джеймс, один из родоначальников и наиболее стойких приверженцев реализма в США, посвятивший проблематике реализма как целостной художественной системы в буквальном смысле горы статей, оказался на длительное время отлучен от него. Впервые такая точка зрения отчетливо прозвучала в посвященных Джеймсу статьях Элиота и Паунда, напечатанных в одном номере журнала "Литтл ревью" (1918, № 5), который был специально посвящен Джеймсу и имел полемическую направленность, поскольку после смерти писателя его репутация сильно упала [2].

Правда, Паунд, взяв за точку отсчета романы Джеймса, относящиеся к различным периодам его творчества, начиная с конца 70-х годов, не только не отрицал его реалистической направленности, но даже подчеркивал ее. В своей "Краткой заметке" и помещенном тут же эссе он настаивал, что выступал Джеймс именно как американский художник и что его произведения пронизаны чувством истории. Однако новая читательская аудитория — то поколение, что приобщалось к литературе после Первой мировой войны, — без труда восприняла основной пафос и его, и элиотовской статьи. Бунтовавшие против вскормившего их окружения, весьма узкого и ограниченного в своих духовных запросах, Паунд и Элиот искали предшественников и союзников в борьбе с провинциализмом американской культуры, которой в XX в., согласно их представлениям, предстояло развернуться под флагом модернизма. На эту роль с наибольшими основаниями мог, по их понятию, претендовать Генри Джеймс с его стремлением к обновлению художественных форм, обостренным вниманием к вопросам эстетики и присущей позднему творчеству усложненной манерой повествования. Более того, именно он первым заговорил о провинциализме отечественной литературы, действительно подготовив почву для выступлений будущих теоретиков модернизма. Изначальная связь Джеймса с реализмом была, таким образом, предана забвению. На долгие годы за ним закрепилось звание предтечи или даже мэтра модернизма, каким его желали видеть Элиот и Паунд.

Оспаривать тезис относительно связи писателя с модернизмом было бы нелепо. Нельзя, однако, не замечать и того, что при подобном подходе творческая эволюция Джеймса, сама его художниче-



Эллен Бэй Эммет. Портрет Генри Джеймса (незаконченный).
1900 г.

ская индивидуальность получают неполное, однобокое и в силу того искаженное освещение. Разумеется, одно априорно не исключает — не должно исключать — другого, особенно если принять во внимание широкий разброс значений, приписываемых самим терминам. Существенно при этом не упускать из виду перспективы развития американской литературы в XX в., воспринимать ее сквозь призму состоявшегося творчества Фицджеральда, Фолкнера, Хемингуэя, Т.Вулфа, чьи произведения представляют собой, хотя и в разной степени, не поддающийся расчленению симбиоз, сплав реалистических и модернистских тенденций. Однако идеологические противники, столкнувшиеся на почве интерпретации литературного наследия Джеймса, упорно держались позиций "или — или", давая с каждой стороны ограниченное, а потому не совсем верное представление о нем. "Возвращение" Джеймса в лоно реализма, то есть на его собственные исходные позиции, произошло уже в конце двадцатого столетия и — по понятным причинам — без непосредственного участия писателя.

В литературе американского реализма своего времени Генри Джеймс представлял — и возглавлял — направление, которое можно назвать психологическим. Необходимость подобной оговорки вызвана тем, что становление реализма в литературе США, отмеченное большим своеобразием, далеко не всегда следовало путями, которые были проложены в ходе его развития в Европе, где он в своей "классической форме" уже миновал к этому времени несколько стадий. Отличительной чертой реализма американского было, в частности, то, что он изначально разделился на ряд направлений. Их возникновение предопределено прежде всего открытостью, многоликостью и разнообразием форм самого реализма, чуждого всякой предписанности, предзаданности в любом виде, что блистательно подтверждает его развитие на протяжении XIX, да и XX в. Обусловленные неприятием нормативности, обращенностью к неисчерпаемому богатству противоречивой, текучей, вечно меняющейся действительности эти свойства реализма по своей природе исключают подмену законов самодвижения жизни готовыми формулами и сконструированными моделями, предоставляя художнику безграничные возможности отбора материала и выбора средств выразительности, наиболее отвечающих его творческой индивидуальности. Многообразие форм и типов реализма зародилось, так сказать, вместе с ним, возрастая и ширясь по мере его укрепления и все более глубокого проникновения в необъятный мир действительности и человеческой личности.

Главенствующее положение в американской литературе последней трети XIX в. занимали эпическое, нравоописательное и психологическое направления. Каждое исходило из определенной системы эстетических принципов. Каждое имело признанного главу, чье творчество оставило заметный, если не сказать неизгладимый след в отечественной литературе, что в отношении Марка Твена или Генри

Джеймса даже не требует доказательств. На страницах данного тома вопрос о направлениях в литературе США этого периода уже затрагивался, и если речь о них заходит вновь, то лишь затем, чтобы более четко обозначить джеймсовскую грань названной триады.

Джеймса изначально занимали проблемы психологии личности. Находясь в центре внимания писателя, они неизменно становились в его произведениях объектом тщательного исследования. Однако он не ограничивался лишь изучением индивидуальной психики, которую положил в основу построения характера. Какие богатые возможности ни открывало перед Джеймсом погружение в тайны человеческой души или художественное воссоздание во всех тонкостях индивидуального образа мышления и чувствования, отношения к миру и поведения, связей между поступками и внутренними, скрытыми от чужих глаз мотивами, писателя волновали гораздо более общие и важные предметы. В их числе — особенности мышления, самосознания, душевного склада молодой нации, своеобразие американского характера как отражение нового, до того еще неизвестного человечеству уникального исторического опыта. Камерный по видимости вопрос приобретал тем самым отнюдь не камерное, общенациональное измерение.

Обратившись к так называемой "интернациональной теме", построенной на сопоставлении различных типов сознания, обусловленных особенностями национального бытия, Джеймс по сути не только сделал эту проблему стержневой в своем творчестве, но и выдвинул на первый план в литературе того времени. Интерес к национальному сознанию нагляднейшим образом отразился и во многих литературно-критических работах Джеймса, в частности, в отзывах о произведениях соотечественников, в которых он с особым вниманием относился к проблеме национальной специфики. Так, рецензируя, к примеру, романы Хоуэллса, он неизменно подчеркивал, что "по характеру своего таланта автор — в высшей степени американец", а "очарование очаровательных (так! — *М.К.*) героинь, которых он нам предложил, не в последнюю очередь заключалось в их тонко переданной национальной природе. Они были американскими женщинами в научном смысле слова..."[3]

В своих художественных исканиях направления, представленные в американской литературе последних десятилетий девятнадцатого столетия, расходились довольно далеко, порой настолько, что за их различиями зачастую не просматривалось то общее, что их объединяло. Но коль скоро они имели единую основу, стремились к единой цели — утверждению реалистического искусства, их принципы не были взаимоисключающими, скорее — взаимодополняющими. Их обособление предстает соответственно в качестве доминанты (приоритета) в каждом из них определенного комплекса художественных идей в пределах единого эстетического пространства, аннигилирующего их кажущуюся несовместимость.

В сущности направления эти не были обособлены одно от другого, развивались не в изоляции. Между ними обнаруживается множество связей и перекличек. Примечательно, однако, что само наличие подобных связей и точек соприкосновения отнюдь не подталкивало их к сближению — напротив, побуждало подчеркивать моменты расхождений. Хотя границы, разделявшие эти направления, не были непроницаемы и писатели, отдавая предпочтение той или иной системе, по большей части опирались — в различных сочетаниях и пропорциях — на принципы всех трех направлений, сами направления приобретали в последние десятилетия XIX в. такой облик, что требовалось доказывать, что они представляют единый — реалистический — метод. В отношении Генри Джеймса это приходилось делать впоследствии чаще всего.

С наибольшей определенностью проявлялась общность эстетических установок и задач всех направлений американского реализма, их невыдуманная — истинная — единая устремленность в литературно-критическом наследии Джеймса, Хоуэллса и Твена. Не углубляясь в рассмотрение литературных взглядов этих писателей (в отношении Твена и Хоуэллса это сделано в соответствующих главах), в качестве предварительных замечаний достаточно напомнить, что все они упорно и настойчиво отстаивали принципы реализма, отнюдь не без труда пролагавшего путь в американскую литературу, выявляли и разъясняли особый характер и достоинства этого метода.

Движущим стимулом творчества Джеймса явилось сопротивление давлению буржуазного общества. Оно шло изнутри, диктовалось неприятием его как общества бездуховного, враждебного миру высоких устремлений, гармонии и красоты. Такая позиция определила природу реализма Джеймса как реализма психологического, не лишенного налета эстетизма. Неудивительно, что из американских реалистов его поколения именно Джеймс сильнее всего связан со своими литературными предшественниками, с эпохой романтизма. В его же творчестве сильнее всего сказалось влияние европейского реализма, влияние "книжной" традиции, в трансформации которой наиболее ощутимо проявилось его литературное новаторство.

Если истоком творческих исканий Твена стало обращение к широко понимаемой народной, фольклорной стихии, стихии меткого, живого слова и искрометного юмора, а Уитмена вдохновляла на создание нового поэтического мира и языка не только идея демократии, но и раскованная современная речь с ее огромным диапазоном регистров — от простейших обиходных выражений до строгого, торжественного строя пронизанных библейской образностью речей проповедников, то Джеймс избрал иной путь. Он увидел непочатый край неведомых американской литературе возможностей именно в развитии самих литературных форм и традиций, в совершенствовании повествовательных структур, в расширении спектра доступных ей художественных средств. Ориентация на литературные каноны и

образцы, на поставленное Джеймсом во главу угла *книжное* слово требовала глубокого, всестороннего освоения отечественной и европейской литературы. Осмысление опыта предшественников, своего, американского, и чужого, который надлежало сделать своим, тех путей и принципов, что расширяют горизонты авторского видения и литературы в целом и ведут к ее обновлению, к открытию новых художественных миров, явилось для Джеймса первостепенной творческой задачей, основой всей его деятельности, определившей ее направление и характер.

Родился Генри Джеймс (Henry James, 1843–1916) в Нью-Йорке, в доме на площади Вашингтона, которая впоследствии дала название и стала местом действия одного из его романов. Ко времени появления на свет будущего писателя прошло не более полувека с тех пор, как Джеймсы поселились Америке. Первым американцем в роду был его дед, Уильям Джеймс, англичанин из Ирландии, пресвитерианин самого сурового толка, эмигрировавший в США сразу же по окончании Революции. Предки по материнской линии опередили их на полтора-два десятилетия. Первый Уильям Джеймс оказался человеком оборотистым и предприимчивым и, занимаясь земельными спекуляциями, банковским делом и торговлей солью, нажил огромное состояние, оставив наследство в три с лишним миллиона долларов. Отец будущего писателя, Генри Джеймс-старший, не желавший принять жесткой кальвинистской доктрины, всю жизнь бунтовал против своего отца и был поначалу обделен в завещании, но многочисленные наследники (он был одним из одиннадцати выживших детей) уладили дело, и он получил долю, до конца дней освободившую его от необходимости всякого труда. Благосостояние, обеспеченное дедовскими капиталами, в свою очередь, открыло перед его детьми, Уильямом, будущим философом, и Генри, такие возможности, каких не выпадало на долю ни одного американского писателя ни до, ни после того.

Сам Генри Джеймс-старший был философом. Он окончил теологическую семинарию Принстона, куда его привело горячее стремление постичь сущность Бога-творца, собственное представление о котором он не мог примирить с пресвитерианским ригоризмом. Некоторое время преподавал в ней, однако царивший там дух сурового кальвинизма был для него неприемлем, и он покинул свой пост. Ведя жизнь свободного философа, Генри Джеймс-ст. широко выступал с лекциями на философские темы как в Соединенных Штатах, так и в Англии, публиковал книги по философии, хотя собственной системы у него не сложилось. По своим убеждениям он был близок к деизму. Пережив в конце 40-х годов духовное обращение, он стал приверженцем мистического учения Сведенборга. Вместе с тем на него оказали влияние идеи утопического социализма, и он стал также последователем Фурье, и в его книгах, не получивших, впрочем, широкого резонанса, наряду с теологическими откровениями содержались и рекомендации по организации фурьеристских



Портрет Генри Джеймса в юности.
Джон Ла Фарж.
Ок. 1861 г.

коммун. Большого числа сторонников он не обрел и здесь, включая собственную семью, хотя его детям эти теории были хорошо известны по домашним беседам. Генри Джеймс-ст. был близко знаком со многими выдающимися мыслителями и писателями своего времени, в том числе с Эмерсоном, Б.Олкоттом, Х.Грили и другими трансценденталистами, а также Ирвингом, Брайантом и Карлейлем, если назвать лишь некоторых. Заходил к ним во время своей поездки в Америку и Теккерей.

В этот почетный круг буквально с пеленок вступили, таким образом, и Генри, и пошедший по стопам отца его старший брат, Уильям. Интересы и занятия отца определили обстановку в доме, где часто бывали многие знаменитости, обсуждались философские идеи и новейшие открытия науки. С детства будущий писатель был погружен в исключительную духовную атмосферу, которой заведомо был обязан в своем развитии не меньше, чем школьному образованию. Обилие ярких детских впечатлений несомненно наложило отпечаток на формирование его творческой индивидуальности, предопределив в какой-то мере не столько содержание и характер его произведений, сколько их направленность, устремленность от внешней оболочки к внутренней сущности явлений. Столь разнообразный опыт безусловно одарил Генри Джеймса богатейшим материалом, дававшим пищу воображению и послужившим основой его творчества.

Генри Джеймс-ст. считал, что дети не могут получить в Америке достойного образования, и поэтому в те годы, на которые приходятся детство и юность Генри-младшего, семья подолгу жила за границей. В свое первое путешествие он отправился еще в младенческом возрасте. Париж, Лондон, Ливерпуль, Лион, Булонь, Женева, Бонн — вот лишь некоторые из тех центров Европы, где довелось жить будущему писателю. Здесь же он посещал различные учебные заведения, меняя их так часто, что трудно сказать, успевал ли он воспользоваться их преимуществами. В Америке, когда семья по возвращении жила в Ньюпорте (1858–1859), Генри подружился с Джоном Ла Фаржем. Они много беседовали о живописи и искусстве в целом, тайны которого будущий живописец открывал младшему

товарищу. Ла Фарж (написавший портрет юного Генри) познакомил его с мастерами французской литературы — Бальзаком, Мюссе, Мериме, а также с Готорном и другими писателями, что сыграло совершенно исключительную роль в духовном и профессиональном становлении Джеймса. Был момент, когда он и сам занялся живописью, хотя, вероятно, следуя не столько собственному влечению, столько из подражания Уильяму.

Как многие младшие дети, Генри восхищался старшим братом, которого считал бесконечно талантливым человеком, сознательно или бессознательно пытаясь повторять то, что делал он. В своей написанной много лет спустя автобиографии "Малыш и другие" (1903) Джеймс попытался передать запечатлевшиеся в памяти детские ощущения. "...обстановка оживлялась, — вспоминает он, — и в жизнь входило приключение благодаря тому, что рядом был брат и та игра гения в нем, в котором я с самого начала никогда не сомневался"[4]. В изучении живописи Генри признал поражение и отказался от этого занятия, как, кстати говоря, и Уильям. В соответствии с основной моделью взаимоотношений старших и младших детей Уильям не разделял восторгов брата. Он не видел в нем равного, дразнил за изнеженность "девчонкой" и вообще воспринимал очень критически. Это, однако, не охладило чувств Генри, хотя с возрастом он и стал сдержаннее в их выражении.

Что до Уильяма, его критический настрой переместился со временем в интеллектуальную сферу. Публикацию произведений Генри, особенно ранних, он встречал не восторгами по поводу их выхода, а разговором о допущенных, по его мнению, просчетах и уязвимых местах, что, разумеется, глубоко задевало самолюбие автора. Однако в конечном итоге такой аналитический подход к его творчеству со стороны Уильяма, который оставался для него высшим авторитетом, скорее всего пошел Генри на пользу. Воспринимая оценки старшего брата как своего рода вызов, побуждавший его к скрупулезному рассмотрению своих достижений, упущений и возможностей, Генри стремился доказать свою творческую состоятельность. Это бесспорно способствовало его росту как художника. Это не значит, что он спешил немедленно реализовать полученные "указания". Размышления и подготовка к их воплощению занимали достаточно долгое время, однако приносили плоды. Например, когда Уильям высказался относительно узости диапазона, отсутствия в его произведениях достаточной глубины, Генри отозвался на этот упрек уверением, что следующим его созданием будет "большая" вещь. Как оказалось, он работал тогда над своим шедевром, "Портретом дамы".

Однако во многих исследованиях, включая капитальный труд Л.Эдела, посвятившего изучению биографии писателя свыше тридцати лет (ее пятитомное издание выходило с 1953 по 1972 г., в 1977 г. был выпущен переработанный двухтомный вариант, и наконец в 1985 г. последовало вновь переработанное однотомное изда-



Генри Джеймс в возрасте 17 лет. Фотография.

ние), отношения братьев трактуются как гомосексуальные (со стороны Генри)[5] с соответствующими экстраполяциями в область интерпретации его творчества[6], хотя основой подобных умозаключений служат лишь догадки, не подтверждаемые реальными доказательствами.

В 1859 г. семейство Джеймсов в очередной раз возвращается в Европу, где Генри поступает в Женеве в колледж, готовящий инженеров. Сюда его определили родители, не одобрявшие чрезмерного увлечения сына чтением и пожелавшие, чтобы он занялся математикой. Несмотря на широту взглядов отца-философа, его раздражало увлечение сына литературой, и о своем желании стать писателем тот и заикнуться не смел. Генри Джеймс столкнулся по сути все с той же пуританской подозрительностью в отношении литературного творчества, о возможностях преодоления которой размышлял поколением раньше Готорн, с чьими произведениями Генри предстояло вскоре познакомиться. В изучении инженерного дела он не оправдал возложенных на него надежд — родителям пришлось смириться, оставив за ним лишь посещение лекций гуманитарного цикла. За годы учения в Европе Генри вынес оттуда отличное знание иностранных языков: французского, итальянского, немецкого. Прекрасно знал он и литературу — английскую и американскую, а также французскую, немецкую и, что было тогда весьма большой редкостью, русскую, читая ее в переводе. Самым ценным было, пожалуй, осознание огромных богатств европейской культуры, приобщение к которой, по убеждению Джеймса, представляло насущную необходимость для молодой нации. Привлекала его и живопись; воздействие ее великих творений он мог испытать непосредственно в превосходных европейских музеях.

Через год Джеймсы вновь пересекли океан, а год спустя в США разразилась величайшая трагедия американской истории, Гражданская война. В ней приняли участие младшие братья Джеймса, Уилкинсон и Робертсон (Уилки и Боб), притом оба пошли в армию, едва достигнув шестнадцати лет, и оба записались в негритянские полки. Трудно представить, что мог делать на фронте Генри, совершенно не приспособленный к трудностям, но эта участь его миновала: незадолго до войны он получил травму при тушении пожара.

Ее природа осталась загадкой, дав пищу для разного рода домыслов. В травме, в частности, видели причину того, что Джеймс на всю жизнь остался холостяком[7].



Генри Джеймс. Фотография 1860 г.

В 1862 г. вслед за Уильямом Генри поступает в Гарвард, чтобы заняться изучением юриспруденции. Однако через некоторое время оставляет его и начинает писать, рассылая в журналы свои поначалу неподписанные рассказы. В 1864 г. в одном из них был анонимно опубликован его рассказ "Трагедия ошибок", а год спустя в журнале "Атлантик" (март 1865 г.) уже под фамилией автора был напечатан рассказ "История года". Тогда же Джеймс пробует свои силы в критике, публикуя рецензии в только что открывшемся журнале "Нэйшн", а также других периодических изданиях. Выступления на поприще критики не остались для него чем-то случайным или временным. Генри Джеймс продолжал свою критическую деятельность на протяжении всей жизни. Анализ произведений других авторов помогал ему выработать собственные принципы, определить свой путь в искусстве слова.

На эти же годы приходится знакомство Джеймса со многими американскими литераторами, в том числе с У.Д.Хоуэллсом и Генри Адамсом, дружеские отношения с которыми он сохранил до конца дней, а несколько позже — с Бичер-Стоу, Лонгфелло, Б.Гартом. Совершенно особая роль выпала в связи с этим на долю Хоуэллса. Уступая талантом и Твену, и Генри Джеймсу, он оказался в уникальном положении, соединив благодаря близости к обоим, казалось бы, несоединимое — стал своего рода посредником между главными силами, направлявшими развитие американской литературы того времени. Хоуэллс не стремился примирить людей, несовместимых ни в личном плане, ни в творчестве. Но, мудро заняв позицию в нейтральном центре, он сумел в течение многих десятилетий переводить их действовавшие как будто только на разрыв творческие усилия в иное русло, способствуя обращению мощной индивидуальной центробежной энергии на возведение единого дома литературы — "дома с миллионом окон", по выражению Генри Джеймса[8].

В 1869–1870 г. Генри предпринимает первую самостоятельную поездку в Европу, во время которой посещает Англию, где знакомится с ведущими английскими писателями: Джоном Рескином, Уильямом Моррисом, Джордж Элиот, Д.Г.Россетти, а также с Дарвином, о котором уже много слышал. Затем его путь лежит во Францию, где он открыл для себя "Комеди франсез", в Швейцарию и Италию, где ему предстояло открыть великий мир итальянского искусства, захвативший его до глубины души. Перед ним предстали Флоренция, Милан, Рим, Венеция, Леонардо, Микеланджело, Тициан. Следующее его путешествие в Европу было еще более длительным. Отплыв вместе с больной сестрой и теткой в мае 1872 г., он пишет путевые очерки для "Нэйшн". Возвратился он в Америку только через два года с лишним, в 1874 г., выпустив вскоре на основе своих впечатлений сборник очерков "Трансатлантические очерки" (1875). Находили они непосредственное отражение и в создававшихся им в это время художественных произведениях.

Уже в следующем, 1875 г. Джеймс решает вновь пересечь океан, на этот раз поставив целью окончательно обосноваться в Европе. Америку Джеймсу довелось увидеть лишь через шесть лет, в 1881 г., когда его приветствовали уже как маститого автора, однако поездка была омрачена смертью матери. С печальными обстоятельствами было связано и его возвращение на родину в 1882 г., когда умер отец, а менее года спустя, вскоре после приезда Джеймса в Англию ушел из жизни его брат Уилки, все это время страдавший от полученных на фронте ран.

Договорившись в 1875 г. при отъезде о написании серии заметок для нью-йоркской "Трибюн", Джеймс надеялся, что это на первых порах облегчит ему устройство на новом месте. В "позолоченный век", когда в неукротимой погоне за богатством послевоенная Америка впервые испытала ощущение насыщения, возможности и доступности наслаждения всеми земными благами, книги путешествий, доносившие краски, звуки и ароматы далеких, неожиданно ставших близкими миров, пользовались большим спросом. Нашлось в этом книжном море место и для сочинений Джеймса. Обращенные к более утонченным и вдумчивым читателям, они прокладывали путь к сердцу не дежурными описаниями красот застолбленных маршрутов, а чуткостью к нюансам и оттенкам, передачей мимолетных настроений, сообщавших этим посланиям интимно-доверительный, глубоко личностный тон. Однако его корреспонденции, явно не рассчитанные на массовое потребление, не вызвали восторга редакции, жаждавшей получать побольше "сплетен". Джеймс на эти условия не согласился, но не был особенно расстроен. Недостатка творческих замыслов он не испытывал, а на будущее строил поистине грандиозные планы.

Проведя несколько месяцев во Франции, Джеймс поселяется в Лондоне, совершая длительные поездки на континент, подолгу живет в Италии (Рим, Флоренция, Венеция), Франции, Швейцарии. Такой образ жизни установился у него на многие десятилетия.

заведенный порядок практически не нарушался событиями, которыми, если судить с внешней стороны, жизнь Джеймса была не богата. Все в ней было посвящено и подчинено творчеству. Но писатель отнюдь не был затворником. Постоянно вращаясь в кругу известных литераторов, художников, общественных деятелей, он погружается в водовороты жизни, обилие и многообразие форм которой, особенно на фоне демократической простоты американского уклада, буквально завораживают его. Писатель присматривается к новому окружению, с жадностью изучая его нравы, хитросплетения социальных условностей и преград, пытаясь сквозь радужную оболочку разглядеть истинную суть бытия.

В Европе Джеймс, наконец, находит ту атмосферу и среду, недостаток которых так остро ощущал на родине, несмотря на преимущества, которые давало ему семейное положение и связи. Ведь частыми гостями в доме отца были мыслители и писатели, цвет интеллектуальной элиты. Однако в самом обществе Джеймс не видел того интереса к литературе и искусству, который составляет необходимое условие их развития. Повсюду он встречал полное равнодушие ко всему, что выходило за рамки бизнеса. Это-то безразличие общества к духовным запросам личности и эстетическим исканиям творческих натур и было главной побудительной причиной переезда Генри Джеймса за океан.

Однако признание нетерпимости сложившейся в США ситуации не означало простого бегства Джеймса из родных краев в надежде на спасение. Все было гораздо сложнее — в его воображении рисовалось совсем иная картина. Джеймс не собирался нестись *вдогонку* за ускользающим призраком европейской культуры, надеясь схватить крошки со стола на чужом пиру. Напротив, свое переселение в Европу он воспринимал как своего рода миссию, причем не индивидуальную, а национальную. В известном смысле здесь можно даже провести параллель с тем, как понимали свой переезд в Америку первые пуритане, веровавшие, что господь наказал им великое дело спасения погрязшего в грехе человечества примером благочестивой жизни в Новом Свете. Нечто сходное два столетия спустя, видимо, испытывал в душе и Джеймс. Именно молодой нации предстояло, по мысли Джеймса, подхватить и понести дальше светоч культуры. Вряд ли он находил особые причины для опасений и тревог, но несомненно полагал, что в деле ее дальнейшего развития слово за американцами. Размышляя о современном состоянии культуры, он даже усматривал в отсутствии в США собственных развитых традиций большое преимущество на новом историческом этапе и потому был исполнен оптимизма.

"...(М)ы, молодые американцы, — (никакого лицемерия) люди будущего, — писал Джеймс другу в Париж еще в 1867 г. — <...> Мы родились американцами — il faut en prendre son parti*. Я смотрю на

* с этим надо смириться (*фр.*).

это как на великое благо и считаю, что быть американцем — это превосходная подготовка к культуре. Как народ мы обладаем настоящими качествами и, мне кажется, опережаем европейцев в том, что в большей степени, нежели любой из них, можем свободно обращаться к формам чужой (not our own) цивилизации, можем копаться, и выбирать, и принимать, и, короче говоря (в эстетическом смысле и т. д.), присваивать себе (claim our property), где бы мы ее ни нашли. Не иметь никакого национального отпечатка было доселе недостатком и предметом сожалений, но, думаю, вероятно, американские писатели покажут, что мощный интеллектуальный сплав и синтез различных национальных тенденций в мире есть условие более значительных достижений, чем любые, какие нам довелось увидеть"[9].

В этом плане Джеймс неожиданно выступил прямым наследником Эмерсона, верившего в историческое предназначение Америки, в то, что "дремлющий разум" молодой, набирающей силы страны "разомкнет отяжелевшие от сна веки и удовлетворит затянувшееся ожидание мира, предложив ему нечто более высокое, нежели образцы своего искусства в технике"[10].

Жизнь в Англии оказалась отнюдь не безоблачной. Временами Джеймс испытывал угнетавшее его острое чувство одиночества, мрачные настроения вызывала сильная политизация жизни, заставлявшая усомниться не только в предполагаемой независимости искусства, но и в целесообразности столь преданного служения ему и, хотя его интерес к окружающей жизни не ослабевал, она никогда так и не стала для него в полном смысле своей. Даже принятие Джеймсом за несколько месяцев до кончины британского подданства было вынуждено обстоятельствами войны и не подразумевало отречения от родины.

Переезд за океан не остался, однако, одним из рядовых эпизодов биографии Джеймса, приобретя со временем символический, знаковый смысл. Не оставил он равнодушным и его литературное окружение, как выявилось вскоре в связи с выходом книги Джеймса, посвященной Готорну. По ее поводу в критике высказывалось немало недовольства. Многие тогда, в том числе и его друг Хоуэллс (хотя он и сделал это в мягкой форме) не приняли предложенной Джеймсом интерпретации готорновского творчества. Причиной, вызвавшей оскорбившие его соотечественников оценки, часто называлось экспатрианство Джеймса: утратив связи с родиной, он якобы предпочел английские архаичные, "феодальные" институты отечественному демократическому укладу.

Еще бóльшую остроту приобрел этот вопрос впоследствии, когда на новом витке литературной спирали отношение к творчеству Джеймса стало важным моментом в расстановке литературных сил, как об этом свидетельствуют упомянутые выше декларации Элиота и Паунда. В противоположность им В.В.Брукс, к примеру,

видел в нем "чужака в чужой земле", "бездомного человека"[11], замкнутого в своем искусстве и утратившего связь с миром. Экспатрианством объяснял Брукс и возникновение так называемой "поздней манеры" Джеймса, по его убеждению, бесплодной фазы его творчества, порождением которой явилась содержательная пустота при предельной усложненности формы. "Великолепные претензии — скудные воплощения! — с издевкой писал он в "Паломничестве Генри Джеймса" (1925), — плоды безответственного воображения, поруганных ценностей, ума, действующего в пустоте, не направляемого (uncorrected) ясностью сознания относительно человеческих причин и следствий" (11; с. 134).

Близкую позицию занимал и В.Л.Паррингтон. Подобный взгляд на Джеймса, непосредственно соотносившийся с проблемой демократических ценностей, продержался в США более полувека, вплоть до 70-х годов XX в., а в несколько измененном виде и до конца столетия. Когда во второй половине XX в. бесславный период маккартизма поставил вопрос не только о сохранении, но прежде всего о содержании этих ценностей, названный взгляд вновь обрел актуальность. По убеждению М.Гайсмара, вероятно, за всю историю литературы "ни один романист не произвел так много при столь малом содержании, как Генри Джеймс, Черный Принц американского праздного класса, сам себя сделавший сиротка (self-made orphan) всемирной культуры, романтический историк ancien régime*, европейский наследник, законченный эстет, первый автократ современного (и сочиненного) искусства"[12].

В заявлениях такого рода существенны не только обвинительные формулы и определения, но сам их тон, в котором заложена заведомая негативность оценки эстетизма и экспатрианства Джеймса. По остроумному замечанию американского исследователя Дж.Фридмана, посвятившего книгу проблеме взаимоотношений писателя с английским эстетизмом, для этого направления критической мысли характерно представление о Джеймсе как о "втором Гилберте Осмонде, изнеженном эстете-экспатрианте, чьи творения пострадали вследствие его отрыва от почвы социальной действительности (свойства исключительно американской территории) ради умиротворяющей сферы искусства, края исполнения несбыточных желаний (в розовато-лиловых, а также голубых тонах), особе утонченной сдержанности и мандаринского высокомерия, самопровозглашение которым собственного статуса Мастера маскировало и мистифицировало его неукротимую жажду власти"[13]. К началу нового тысячелетия в связи с надвигающейся глобализацией понимание проблемы в целом сблизилось с точкой зрения Паунда, заявленной, как уже говорилось, на исходе второго десятилетия XX в.

---

* старого порядка (*фр.*).

Что касается самого писателя, упреки в том, что он якобы забыл "свой отчий дом", вызывали если не протест, то недоумение и раздражение с его стороны. Отношение Генри Джеймса к этому больному вопросу помогают понять его высказывания о Тургеневе. Оказавшись в Париже, он сразу же попадает в те круги, которые единственно могли утолить его духовную жажду. Начинающий автор знакомится с цветом французской литературы и искусства: Флобером, Доде, Гюставом Доре, Золя, Мопассаном, Эрнестом Ренаном. Особую роль в становлении творческой индивидуальности Джеймса сыграло знакомство с Тургеневым. Американский писатель увидел в нем великого "мастера", "романиста для романистов" (8; p. 1029), как он назвал Тургенева, которому посвятил несколько пронизанных необычайно теплым чувством критических работ, в своей последней статье о нем (1896). У Тургенева Джеймс находил совершенное воплощение творческих принципов — принципов реализма, которые считал наиважнейшими для развития современной ему литературы, особенно прозы. Именно в их слабости видел он один из основных недостатков американской литературы того времени, веря, что только их освоение способно привести к ее расцвету. Неудивительно, что Джеймс отдал много сил утверждению реализма в отечественной словесности.

В своих статьях Джеймс неоднократно говорил о сходстве американской и русской души и общества, пребывающих в состоянии становления и потому выдвигающих перед художником сходные задачи. Касался он и проблемы "космополитизма" Тургенева. Еще до личного знакомства с русским писателем, которым Джеймс очень дорожил, он в своей первой же статье (1874) писал: "Все темы господина Тургенева русские; то тут, то там действие рассказа происходит в другой стране, но действующие лица в них — настоящие москвитяне. Он изображает русский тип человеческой натуры" (8; p. 974). Европейское окружение возымело на него лишь то действие, считал Джеймс, что "в определенной мере заставило его обратиться назад, к тем глубоким чувствам, которых столь многие из его приятелей не могли с ним разделить, к годам молодости, к ощущению широты русских просторов, к наслаждению и гордости родным языком". В выводах Джеймса не было ничего двусмысленного: "Хотя в силу обстоятельств он и стал космополитом, он не утратил корней, уходящих в родную почву" (8; pp. 1007–1008). Не будет, думается, большой натяжкой предположить, что, выводя эти строки, Джеймс хотя бы отчасти проецировал их на себя.

Относительно периодизации творчества Джеймса, охватывающего более полувека, не существует единого мнения. При этом высказанные исследователями суждения естественно воплощают их наиболее общие представления о творческой эволюции писателя. Так, рассматривая как определяющий фактор отъезд в Европу, ряд критиков соответственно разделяет первый и второй периоды именно по этой дате. Для других наибольшую значимость приобретает во-

прос изменения его повествовательной манеры, так называемая проблема "раннего" и "позднего" Джеймса — в качестве границы между периодами выступают в этом случае эксперименты с повествовательными структурами середины 90-х годов.

Еще одна группа исследователей, исходя из принципа эстетического совершенства, отделяет ранний, "ученический", период, который далее не принимается в расчет, и определяет все последующее творчество писателя, включая и последние романы, как "главный период", за пределами которого остаются, таким образом, помимо ранних, лишь его автобиографические сочинения и два неоконченных романа, опубликованных посмертно. Такая периодизация имеет тот очевидный недостаток, что, заключая в один период по существу чуть не полностью все творчество Джеймса, она требует выделения уже *внутри* него более мелких "периодов" и дополнительных границ. Нередко "главным" объявляется период написания "поздних" романов, вследствие чего развитие творчества Джеймса предстает как идущее по восходящей. Но имеются и прямо противоположные оценки: наиболее ценным в художественном отношении называется период, завершающийся в 80-е годы, и тогда дальнейшее развитие писателя неизбежно вырисовывается как движение по нисходящей.

Из всего многообразия высказанных по этому поводу соображений можно выделить три основных варианта, к которым в большей или меньшей степени тяготеют остальные. Как правило, творчество Джеймса подразделяется на три периода:

а) первый период завершается в середине 70-х годов с переездом за океан, второй, "зрелый", — захватывая 80-е годы, завершается на рубеже 80-х и 90-х годов, конец начавшегося в это время третьего, или "позднего" периода совпадает либо с завершением работы над "поздними" романами (середина 900-х годов), либо с концом жизни писателя:

б) первый период завершается в начале 70-х годов публикацией первого романа, второй — открывается выходом в свет романа "Родрик Хадсон" и длится до середины 90-х годов, когда экспериментами с формами драмы и романа начинается третий, заключительный период;

в) граница, разделяющая первый и второй периоды, проводится в первой половине 80-х годов XIX в., по выходе "Портрета дамы", а между вторым и третьим, для которого характерен постепенный отход от непосредственного решения художественных задач, — в середине 900-х годов XX в., после публикации "поздних" романов.

Последний вариант периодизации творчества Джеймса исходит из становления и развития Джеймса-художника и дает наглядную картину этого движения от первых опытов до первого шедевра (1-й период), от поисков новых повествовательных форм к созданию последних шедевров (2-й период), подведение итогов (3-й период). Он наиболее отвечает представлениям о творческой эволюции писа-

теля автора главы. Ее предмет и составляет первый период творчества Генри Джеймса, наиболее тесно связанный с литературным материалом, послужившим основой данного тома.

Ко времени переезда за океан Джеймс успел накопить довольно солидный литературный багаж. Начав с малой формы, с которой он затем уже не расставался, создав впоследствии в жанре новеллы множество превосходных произведений, он не оставлял и мысли о романе, приступив в 1869 г. к его написанию. О размахе замыслов Джеймса дают представление высказывания, проскальзывавшие в его публикациях. Так, в одной из своих заметок Генри пишет, что при виде открывшегося в Ньюпорте зрелища у "странствующего наблюдателя" на миг зарождается "мечта о великом американском романе" (5; p. 124). Судя по полному совпадению последних слов с заглавием анонимно опубликованной в 1868 г. статьи Дефореста, Джеймс показывал, что не только знаком с размышлениями собрата по перу, но и готов принять его вызов.

Рассказы, выходившие в ту пору из-под пера Джеймса, носят в целом подражательный характер, чем нередко грешат первые пробы пера. В значительной мере это вызвано неустоявшейся манерой письма — начинающий автор как бы примеривается к возможностям различных стилей, не зная которому отдать предпочтение. Одни, как "Трагедия ошибок", отмечены близостью к произведениям современных французских авторов реалистического толка, не кого-то в особенности, а именно в общем плане. В других — заметно тяготение к романтическим построениям, которое еще долго будет сопровождать Джеймса в его творческих поисках.

Публикация "Опеки и присмотра" (*Watch and Ward*), как озаглавил Джеймс свой первый опыт в жанре романа, началась в "Атлантике" в августе и завершилась в декабре 1871 г. Роман не избежал участи, выпадающей на долю многих ранних произведений. На нем также лежит явная печать подражания, которое, ввиду использования крупной формы, быть может, еще сильнее бросается в глаза. Тема и сюжет "Опеки и присмотра" вызывает в памяти Диккенса, которого, едва вступив на литературное поприще, Джеймс упрекал за надуманность персонажей и ситуаций, за отрыв от жизни, а в рецензии на роман "Наш общий друг" даже дерзнул назвать "величайшим из поверхностных романистов" (3; p. 856). Оценка, разумеется, несправедливая, хотя можно понять, как из увлеченности возможностями литературы, открывшимися Джеймсу при знакомстве с творчеством мастеров французского и русского реалистического романа, возник подобный перекос.

В "Опеке и присмотре" и в самом деле появляются знакомые по романам Диккенса и десяткам других книг мотивы, персонажи и коллизии: опекун и оставшаяся без родителей бедная девочка. Пикантность разработке сюжета придает то обстоятельство, что герой берет на себя обязанности по ее воспитанию затем, что, потерпев крушение в любви, он решает вырастить для себя существо, которое

не обманет его чувств. Но чувства, как выясняется, вообще не принимаются в расчет — она должна постичь превосходство своего опекуна над всеми претендентами на ее руку и сердце, явив своим выбором торжество добродетели, хотя критерии, по которым оно определяется в ходе развития действия, далеко не всегда соответствуют идеалу нравственности.

У Диккенса, который все же не несет ответственности за "литературные грехи" Джеймса, напротив, все строится, например, в "Холодном доме", если, конечно, речь идет не о злодеях, на уважении к чувствам и героини, и самого наставника. Диккенсовский опекун оказывается непроизвольно захвачен пробудившейся в нем любовью, которую *мечтал бы* увенчать браком. В отличие от него, герой Джеймса безотносительно к чувствам участников будущего союза задается целью, на достижение которой направлены как его собственные усилия, так и весь арсенал выразительных средств, имеющихся в распоряжении романиста, поскольку этим задано движение сюжета и развитие действия.

Помимо очевидной неопытности автора, изрядное число этих грехов следует отнести на счет влияния усердных поставщиков сентиментального чтива, выбрасывавших на книжный рынок наспех скроенные по модному шаблону романы, прельщавшие неискушенных читателей, а особенно читательниц, которому вначале в определенной мере поддался и Джеймс. Искусственность замысла и его разработки, сентиментальные и морализаторские ноты выдают крайнюю литературную неискушенность писателя, наивно полагавшегося на популярные в массовой продукции шаблоны.

"Тема довольно легковесна, но я пытался создать произведение искусства, — писал Джеймс по поводу своего первенца одному из друзей. — Его главным достоинством будет определенная форма" (9; p. 262). Стремление, разумеется, похвальное, однако, судя по письму, автор не был уверен в результате. Сама уступительная конструкция придает фразе характер оправдания. В какую сторону были направлены его усилия и в чем конкретно видел Джеймс реализацию этой задачи, роман не дает никаких указаний, помимо заметной рафинированности фразировки, из которой проистекает пышная декоративность стиля.

Много лет спустя, в статье, посвященной памяти Тургенева, Джеймс довольно иронично отозвался о своих ранних произведениях: "Не думаю, чтобы мои рассказы показались ему мужским делом. Манера была в них явственнее существа, они были чересчур tarabiscoté*, как, я однажды слышал, он выразился о стиле одной книги, — слишком много было на поверхности цветочков и бантиков" (8; p. 1011). Правда, рассуждения эти относятся скорее к следующему роману, который Джеймс, как известно, посылал Тургене-

* чрезмерно украшены, вычурны (*фр.*).

ву (и даже получил от него одобрительный отзыв), однако сам он говорит о ранних вещах в целом, без каких-либо оговорок.

Особенно страдали декоративностью первые романы Джеймса. В какой-то мере появление мишурных украшений на страницах "Опеки и присмотра" закономерно — они были данью модели, предложенной мастерицами дамской литературы, конвенциям которой Джеймс во многом следовал в этом романе. Изучение действия ее механизма, обеспечивавшего массовую аудиторию, очевидно, привлекало полного честлюбивых замыслов автора. Джеймс стремился к широкому успеху. И не только в "годы учения". Даже добившись высокого признания в избранном обществе, он чувствовал себя уязвленным узостью круга почитателей. При этом в своем увлечении риторикой утонченного иносказания начинающий романист подчас совершенно слеп и глух к эротической двусмысленности, пышно расцветающей в его книге, своего рода эвфуизму XIX в., что нередко приводит к комическому эффекту: "Желая устроить все как следует, Роджер поймал себя на мысли о том, не повредит ли — в худшем случае — легкое предварительное ухаживание. Почву можно было бы осторожно взрыхлить, чтобы она приняла его посев; если, играя, раздвинуть лепестки девичьей натуры, золотое сердце цветка станет доступнее его вертикальным лучам"[14].

Особой иронии исполнен тот факт, что стремление автора к утонченности в соблюдении предписываемых викторианской моралью приличий приводит к тому, что отдельные пассажи звучат почти пародийно, преобразуясь в своего рода протоформу отделенной от романа почти целым столетием "Лолиты": "Он откинулся на спинку кресла и посмотрел на девочку — не по годам развитую, маленькую, брошенную, потенциальную женщину. <...> Он обвил рукой ее талию. Непреодолимое ощущение ее детской нежности, ее робкого обещания женственности мягко разлилось по его жилам" (14; ch. 1, p. 238).

Степень доверчивости, с какой отнесся Джеймс к избранному образцу, столь велика, что он передал своему герою те мечты о будущем — и соответственно движущие пружины сюжета, — которые традиционно принадлежат *героине*: стремление к браку и семейной жизни. Идеал Роджера Лоуренса — "освещенная в зимний вечер лампой гостиная, спокойная жена и мать, сияющая сердечной улыбкой, златовласое дитя, а посредине — он сам, своей собственной, ощущающей это всеми чувствами персоной, опьяненный обладанием и благодарностью" (14; ch. 1, p. 235). В самой этой мирной идиллии нет, разумеется, ничего зазорного, особенно если речь идет о сфере частной жизни. Другое дело — истинное содержание идеала и средства его достижения. Анализ романа с этой точки зрения представляет немалый интерес.

Достижение этого домашнего идеала составляет перипетии сюжета. Ожидания Роджера в первой попытке оказываются жестоко обмануты: возлюбленная отвергает его предложение. А его друг —

он же рассказчик — спешит представить его избранницу в невыгодном свете. Ее красота, к которой, как выясняется, он и сам был недавно неравнодушен, как он утверждает, с возрастом потускнела, к тому же он не находит в ней "ничего естественного". Такое описание Изабел понятно в устах остывшего влюбленного, но никак не может отвечать чувствам и настроениям героя, который, предлагая руку и сердце, должен был бы находиться во власти ее чар.

Впрочем, возможно, Джеймс видел "определенную форму", о которой он писал другу, именно в таком опережающем события уведомлении читателя о вероятных последствиях описываемых происшествий. Иначе говоря, передавая критическое восприятие другом героя юной особы, составляющей предмет вожделенных желаний Роджера, автор опосредованно показывает, что чувства героя совсем не глубоки, коль скоро полученный отказ не вызвал ни потрясения, ни отчаяния и он смог так быстро утешиться. Ведь уже в той же первой главе рассказывается о том, как он в матримониальных целях берет на воспитание девочку. Более того, когда Изабел в недолгом времени овдовела, унаследовав от покойного мужа солидное состояние, а до совершеннолетия Норы было еще очень далеко, Роджер даже не пытался воспользоваться этим, чтобы добиться ее благосклонности. Зато он предложил ей, продемонстрировав полное отсутствие душевной деликатности, чего как будто не замечает его создатель, попечение о юной воспитаннице. Впоследствии она даже выступает радетельницей интересов и ходатаем по "делу" Роджера перед взрослой Норой.

В изображении ситуации установления опеки Джеймс прибегает к в высшей степени мелодратическому повороту действия. Захваченный любовными переживаниями, Роджер отказывает обратившемуся к нему за помощью встречному. Тот в отчаянии кончает жизнь самоубийством. Его дочерью и оказывается Нора Лэмберт, опекуном которой он становится — ему невыносимо видеть, как дамы-благотворительницы выставляют девочку напоказ, обрядив в ночную сорочку, забрызганнную кровью ее злосчастного отца, надеясь таким образом собрать по подписке солидную сумму. Похвально желание Роджера избавить невинное существо от вульгарной эксплуатации ее несчастья, даже если полученные средства предназначены для нее. Соответственно можно предположить, что Джеймс тем самым осуждает использование низкопробных ходов и в литературе. Нельзя, однако, не заметить несомненной двойственности его позиции, поскольку он и сам употребляет подобный прием для уловления героя и следовательно читателя.

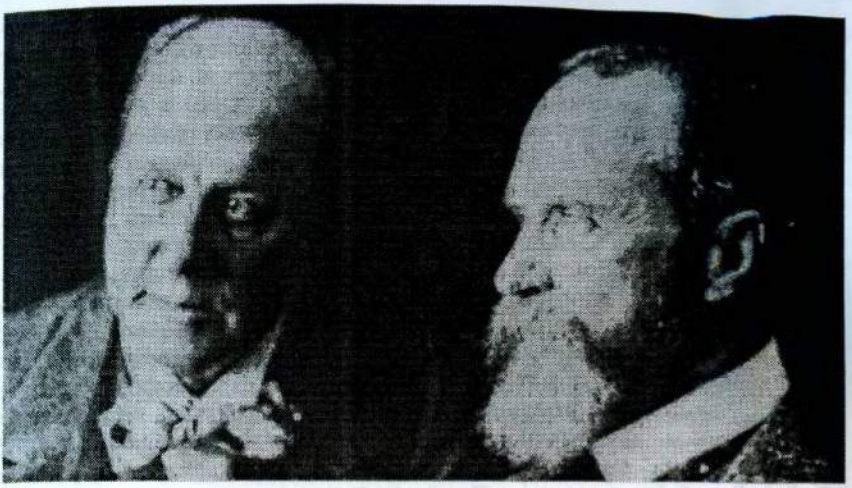
Обращает на себя внимание тот факт, что на всем протяжении романа Джеймс строит свой любовно-матримониальный сюжет на образности, заимствованной из области финансов. Надо сказать, обращение к финансово-экономической лексике в англоязычной литературе для метафорического воплощения чувства — давняя традиция. Достаточно вспомнить знаменитую реплику Джульетты: "О

сердце, разорвись, банкрот несчастный!" ("Ромео и Джульетта", Акт III, сц. 2, перев. Т.Щепкиной-Куперник. Сходно звучит та же реплика в переводе Б.Пастернака: "О сердце! Разорившийся банкрот").

У Джеймса эта образность имеет иную функцию, определяя основной побудительный мотив действий героя, а также средства достижения цели. С помощью этой операции писатель в сущности переводит стрелку действия с "женской" линии на "мужскую", превратив матримониальный интерес Роджера в "дело", причем сугубо в значении "бизнеса", с непременным участием капитала. В его отношении к Норе на первый план постоянно выходит чувство собственника, тщеславие владельца, с самого начала одержимого стремлением внушить ей "впечатление обо всем том, чем она обязана ему, и что его покровительство и забота — не просто вульгарная милостыня: он ожидает дивидендов от вложенного капитала, когда-то ей придется заплатить этот долг" (14; ch. 3, p. 323). Даже и сама Нора, начав под руководством опекуна смотреть на все его глазами, размышляет о том, что присутствие других поклонников попирает его основанное на давности "право собственности". Повзрослев, она осознает истинную природу своих отношений с наставником, ее приводит в ужас, что "Роджер, которого все эти годы она представляла простым, как сама благотворительность, оказался таким же двойственным, как проценты" (14; ch. 9, p. 689), и она безуспешно пытается спастись бегством.

Одним из самых удачных шагов Роджера в смысле капиталовложений было решение отправить Нору в Европу для получения "высшей" подготовки к предстоящей ей роли. Когда она возвращается в Америку в расцвете красоты, один из ее поклонников прозорливо определяет успех Роджера в тех же категориях политики инвестиций и собственности. В конечном счете его победа — завоевание Норы — обеспечена капиталом. Этим оружием он сокрушает соперников, каждый из которых явно превосходит его привлекательностью. Своего кузена Фентона, чья энергия, целеустремленность, мужественность противопоставлены инертности и пассивности Роджера, он дискредитирует в глазах читателя его бедностью (неспособностью обеспечить Норе столь же достойное существование, как он) и предложением отступного. Разоблачение Фентона происходит, когда он решается на обман, а затем пытается выкупить девушку. Саморазоблачением завершается линия и другого претендента на ее руку, ее кузена, священника Хью Лэмберта, проявлявшего не подобающий человеку его звания интерес к женским прелестям и богатому приданому.

Нарисованная Джеймсом картина американских нравов "позолоченного века", опьяненного материальными ценностями, в общих чертах соответствовала живой действительности. Предлагая в романе анатомию современного (то есть буржуазного) брака как сделки, писатель был совершенно точен. Поэтому нередкие в кри-



Генри и Уильям Джеймс
Фотография. Ок. 1900 г.

тике сравнения его героя с Пигмалионом[15] безусловно хромают. В Роджере отсутствует бескорыстная творческая сила, которой движим герой античного мифа, равно как и личное чувство к созданному шедевру — не только восхищение мастера, но и любовь, пробудившаяся из преклонения творца перед совершенством его творения. Их вытеснил расчет инвестора, не преодолевающий начальной стадии сублимации. Однако Джеймс еще не вступает с героем в спор — его взгляд достаточно близок благодушной викторианской вере в непогрешимость устоев и морали среднего класса. Изображая действительное, писатель видит и представляет его как должное, отчего поверхность и заполняют "цветочки и бантики", что остается самым уязвимым местом "Опеки и присмотра".

Очевидно, Джеймс вскоре осознал несовершенство своего первого детища, переиздав его в виде книги лишь восемь лет спустя по материальным соображениям. Готовя роман к повторному изданию, Джеймс пытался смягчить нежелательный эффект, однако не смог устранить его и в новой редакции. Видимо, чувствуя это, он хотя и назвал роман в письме Уильяму "довольно миленьким", отзывался о нем весьма нелестно: роман, по его словам, "очень плоский и "холоден", как ледышка"[16]. Неудивительно, что Джеймс никогда впоследствии не включал его ни в одно собрание своих сочинений, как будто желая предать его забвению.

Желание писателя почти осуществилось: роман был прочно забыт — вспоминать его начали лишь в самое последнее время — так что право именоваться *первым* романом Джеймса на долгие годы перешло к "Родрику Хадсону" (*Roderick Hudson,* 1875), тем более,

что об этом он сам объявил в предисловии, помещенном в нью-йоркском издании его сочинений 1907–1909 годов (8; p. 1040). Этот роман также первоначально печатался в журнале с продолжением, что стало для Джеймса постоянной практикой. Но в этом случае публикация книги, последовавшая в 1876 г., не заставила себя долго ждать. В том же, богатом событиями 1875 г. вышла его первая книга, новеллистический сборник, «"Страстный пилигрим" и другие рассказы"». Хотя и "Родрику Хадсону" было далеко до совершенства, писатель сделал в нем заметный шаг вперед.

Родословная "Родрика Хадсона" напрямую восходит к "Мраморному фавну" Готорна[17], даже если Джеймс ставил его ниже других крупных произведений писателя и высказывал по отношению к нему немало претензий. По мнению современного американского исследователя П.Б.Армстронга, "ощущение хрупкости бытия — главное звено, соединяющее" оба романа, тогда как по большей части связь между ними видят в том, что в них изображается "в качестве фона повествования колония американских художников"[18]. В действительности Джеймс обязан своему предшественнику, хотя он и не следовал слепо за избранным образцом, и многими элементами повествования, и самой темой романа, которая стала одной из ведущих в его творчестве, прочно соединившись с именем Джеймса, — темой художника.

В "Родрике Хадсоне" его собственным вкладом стало то, что он придал теме особый поворот. Джеймс развил в своем романе мотив, едва проскальзывавший у Готорна, хотя оба исходили из одного явления, с которым реально лично сталкивались в жизни, — это мотив враждебности искусству духовного климата США, где художник, оказавшись в положении лишнего человека, обречен этой ситуацией на жизненное поражение. Его подлинная реализация на родине невозможна В этом отношении Европа предстает прямой противоположностью Америке, где происходит действие начальных глав. Перенеся действие в Рим, Джеймс положил начало той линии своего творчества, которую принято называть "европейским" — или чаще — "интернациональным" романом.

Готорн, как и Джеймс, только, быть может, острее в силу недостаточной укорененности самой литературной традиции в культуре США ощущал свою "ненужность" как художника в поглощенной извлечением пользы Америке. Тем не менее для Готорна-писателя этого конфликта не существует, даже в "Мраморном фавне", разве что в его новеллистике найдется скромная группа произведений соответствующего профиля ("Мастер красоты"), как практически не существует его в литературе американского романтизма в целом, в которой именно Готорн ближе всего подошел к постановке проблемы противостояния художника и общества. Справедливо будет сказать, что Джеймс начал как раз там, где закончил Готорн. Он открыл в литературе США новую, неизвестную ей тему и новый конфликт, но принадлежавшие не его времени, а другой, предшествую-

щей литературной эпохе и потому требовавшие для своего воплощения иного подхода, иных, отличных от выработанных романтиками средств и красок. Это несомненно осложняло задачу писателя, поставившего в центр романа героя, который представляет собой квинтэссенцию романтизма.

Образ художника построен у Джеймса на романтической концепции личности. Отпав от погрязшего в скверне мира или отринув его, она в своей высшей ипостаси отмечена печатью особости, живет в сфере чистого духа и поклоняется лишь двум святыням романтического сознания — зову сердца и игре воображения. Ей противостоит тупая, чваная, глухая к исканиям духа, безразличная, а вместе с тем агрессивная толпа. Как у романтиков первой половины XIX в., знаком исключительности выступает у Джеймса творческий дар Родрика, также исключительный, гениальный. Сам тот конфликт, что дает толчок развитию действия в "Родрике Хадсоне", есть тоже конфликт романтический. Но при этом еще и европейский (в литературном смысле, разумеется), как он предстал в творчестве — и жизни — таких писателей, как Байрон, Гофман, Мюссе или... — имен можно привести великое множество.

Джеймс воплотил в Родрике романтическую личность с характерным для нее типом мышления. Его положение исходно кажется почти безнадежным. Наделенный сильным воображением и большими задатками, он чувствует абсолютную беспомощность, находясь в полной изоляции среди людей, неспособных ни понять смысла его занятий искусством, ни оценить их результаты. Благодаря счастливому стечению обстоятельств герою, однако, неожиданно выпадает исключительная возможность.

У Родрика появляется покровитель, мистер Роуланд Мэллет, из породы тех, кого в XIX в. именовали людьми положительными, человек здравомыслящий, уравновешенный, сдержанный и — что особенно важно — очень состоятельный. С некоторых пор его совсем перестало удовлетворять его пресное, подчиненное утилитарным целям существование. В нем просыпается тяга к чему-то высшему, но собственных талантов он лишен, и духовные радости, которых он жаждет, оказываются ему так же недоступны, как и Родрику. В определенном смысле развитие линий каждого из этих персонажей до этого момента приводит к дублированию ситуации безнадежности. Их соединение в пространстве сюжета позволяет преодолеть безысходность, заложенную в ново-английском эпизоде. Введением Мэллета писатель размыкает эту ситуацию: в искусстве Родрика его жизнь обретает смысл и наполненность, и становится возможна реализация его личности. Стремление к прекрасному открывает кошелек Мэллета и, проявляя невероятную щедрость, а также прозорливость относительно положения дел, он берет юношу под свое крыло. Уверовав в талант Родрика, он снабжает его средствами, необходимыми для обучения в Италии. Тема художника соединяется, таким образом, в романе с "интернациональной темой", ко-

торая в свою очередь также ведет к Готорну и становится одной из ведущих в творчестве Джеймса.

"Невозможно иметь характер более романтический, чем флоберовская мадам Бовари, и однако описание ее приключений менее всего напоминает романтическую историю" (8; p. 1064), — писал Джеймс, показывая, что прекрасно сознает диалектику соотношений объекта изображения и изобразительных средств. Но слова эти принадлежат умудренному деятилетиями размышлений и ревностного труда Мастеру. Когда создавался "Родрик Хадсон", это было ему далеко не так ясно. Познание истин было еще впереди, и этот роман запечатлел сложность перехода из одной эстетической системы (романтической) в другую (реалистическую).

Главную трудность представлял герой, ультраромантический характер которого было необходимо совместить с требованиями реалистической эстетики, органически ввести в *не*романтическую историю. Отчасти это достигается обрисовкой его окружения. Родрик выделяется не только в своем сугубо прозаическом, прагматическом ново-английском обществе. Попав в Рим, он оказывается поистине в царстве пигмеев. Среди служителей муз, встречи с которыми он страстно ожидал, властвуют бескрылые ремесленники, эксплоатирующие свои убогие навыки и умения. В пронизанном иронией описании Джеймса они выглядят деформированными, даже гротескными, напоминая тех, что, по словам Эмерсона, превратились в "бесчисленные двуногие чудовища", которые бахвалятся "то крепким желудком, то сильной рукой, но никто из них не является человеком". Так американский философ разворачивает формулу отчуждения, которую он представил в виде афоризма: "Общество — это то состояние человека, когда отдельные члены оказываются отрубленными от ствола" (10; с. 225).

В ряду таких "отсеченных членов", превратившихся "в вещь, во множество вещей": священник — "в ритуал, стряпчий — в свод законов, механик — в машину, матрос — в корабельный канат" (10; с. 225–226), находится место и жрецам прекрасного из романа Джеймса. Одна художница, язвительно замечает автор, не умея писать лицо, изображала фигуры со спины, другой, которому не давалось идеальное, избрал предметом безобразное, третий — восполнял отсутствие таланта прилежанием. Характеристика, которую дает им Джеймс, может служить иллюстрацией в лицах и картинах горьких слов Эмерсона, обращенных к современному искусству: "Пьют и едят, чтобы потом служить идеалу. Так компрометируется искусство; само это слово удерживается в памяти лишь в своем вторичном, плохом смысле; ... нечто противоположное природе и с самого начала отмеченное печатью тления" (10; с. 279).

Необыкновенный дар и подлинное вдохновение Родрика поднимают его над толпой ремесленников, по существу таких же поденщиков на ниве "презренной пользы", как и их чуждые всякого художества ново-английские собратья. Творческая энергия и гений

увлекают его в высшие сферы, куда не дано подняться самым искусным из окружающих его имитаторов творчества. В этом вознесении в эмпирей Родрик, как и положено романтическому художнику, не столько продвигается к вершине собственными стараниями, сколько движим главной силой романтического искусства — воображением, нередко облеченным в форму сна.

Подчас любимая идея романтиков проводится в романе довольно упрощенно, особенно когда писатель передоверяет ее своим персонажам. Когда, к примеру, Мэллет провозглашает: "Гений — это своего рода сомнамбулизм. Во сне художник вершит великие дела"[19], — мысль звучит плоской банальностью. Мечту о таких "великих делах" и лелеет Родрик, хотя в ходе развития действия выясняется, что понимает он ее чересчур буквально: он не творит, а ждет подсказки из сна, подолгу пребывая духом в состоянии праздности. "Для меня — или все, или ничего. <...> Я намерен заняться большими вещами; таково мое представление об искусстве, — витийствует герой. — Я намерен создавать вещи, которые будут простыми, огромными, бесконечными! Бесконечными, вот увидите! <...> Я намерен снова всколыхнуть мир!" Его планы звучат, как грандиозная романтическая программа: "Это будет Красота; это будет Мудрость; это будет Сила; это будет Гений, это будет Отвага. <...> И к тому же — все Силы, все Стихии, все Тайны Природы. Я намерен создать Океан и Горы, Луну и Западный ветер! Я намерен создать великолепную статую Америки!" (19; pp. 94–95).

В похожих на заклинания словах Родрика бросается в глаза не только обилие больших букв и восклицательных знаков, но прежде всего отсутствие подлинно художнического видения. Скорее в них говорит страстная жажда славы, признания, потрясения основ мира. Это не творческие замыслы, сколь угодно туманные, не прозрения неведомых форм, а велеречивая риторика, подменяющая, вытесняющая словом само творчество. Превращаясь в пустое, не обеспеченное реальными достижениями бахвальство, она по сути мало чем отличается от разглагольствований распираемого самодовольством Сайласа Лэфема, несмотря на "низкий" предмет гордости хоуэллсовского героя — производство красок. Извиняет Родрика лишь его юность и неопытность. Но прежде всего эти промахи надо отнести, конечно, на счет автора, не сумевшего убедительно воплотить противоречивость натуры героя.

Оборотной стороной "энтузиазма" Родрика, как выражались романтики начала XIX в., оказывается духовная слабость, лень, инертность, эгоизм, пристрастие к словесным полетам фантазии в ущерб реальному творению. Вспышки экзальтации, вдохновенные порывы в будущее, в неизвестность сменяются у него не менее острыми приступами сомнений в своих силах и отчаяния, вызванными неуверенностью, страхами, которые порождают бессилие, погружают в бездействие, в гнетущее состояние апатии. И это не безразличие художника к мнению черни, которое усиливает его сопротивление

"толпе", подвигает на упорное продолжение начатого, а полная безучастность, подобная летаргическому сну души.

Резкие перепады настроений как раз и выявляют романтическую концепцию личности, составляющую основу образа героя. Подобно множеству предшественников, Родрик носит в себе своего двойника. Алгоритм постоянных взлетов и падений, отмечающих переходы и колебания между "дневной" и "ночной" сторонами его личности, заложен в нем изначально и приобретает новый импульс с появлением еще одного персонажа — Кристины Лайт.

Эта холодная красавица, пресыщенная всеобщим поклонением, заносчивая и тщеславная, равнодушно играющая сердцами и судьбами, изменчивая и склонная к интригам, предстает на страницах романа в ореоле таинственности. Внебрачная дочь аристократа, о чем она вначале и не подозревает, Кристина не догадывается, что ее свобода призрачна и что своей экстравагантностью она лишь играет на руку матери, выставившей ее на светское торжище в поисках подходящей партии. Ее привлекает исключительность Родрика — его "гений", а также то, что в отличие от остальных он, хотя и ослеплен ее красотой, не поет ей дифирамбов. Родрик мгновенно очарован ею, вернее сказать, "увлечен", так как в силу крайнего эгоцентризма, как и она, не способен на подлинное чувство, и, конечно, забывает оставленную в Америке невесту, Мэри Гарленд. Состояние влюбленности героя передается в романе привычным чередованием взлетов и падений, причина которых — уже не искусство, а отношения с Кристиной. "В действительности это вовсе не любовь, — замечает П.Б.Армстронг, — а соперничество двух "законченных эгоистов", если воспользоваться определением, которое дает Родрику Роуланд, слишком сосредоточенных на себе, чтобы заботиться о Другом, кроме как в том смысле, в каком Другой служит "я" (18; p. 83).

По существу с введением Кристины тема противостояния художника и общества, потерявшая свою остроту ранее, в связи с переносом действия в Рим, где оппозицию герою составляют римские художники, которые соотносятся с ним по степени таланта, окончательно отходит на второй план. Вместо нее во всю ширь развертывается тема романтической личности, решение которой во многом уязвимо в силу смешения романтических и реалистических принципов. Не остается, кажется, ни одного элемента романтической структуры образа или действия, которых бы Джеймс в том или ином виде не использовал в этом романе. Примечательна традиционная для романтического сюжета парность женских образов — неотразимой бездушной красавицы Кристины и некрасивой, но серьезной, преданной и добродетельной Мэри. Прокомментировав эту ситуацию в предисловии 1907 г., писатель фактически признал свою зависимость от схемы. Ему был необходим контраст, а антитеза, пишет Джеймс, может быть эффективна лишь в том случае, если она "прямая и полная. Она не была бы прямой, не будь Мэри, так

сказать, "некрасива", поскольку в сущности Кристина так ярко "расцвечена", и, видимо, была бы неполной, будь Мэри к тому же и бессильна" (8; p. 1052).

Ситуации зачастую выглядят надуманными, "подстроенными", то есть возникающими по воле автора из нагромождения случайностей и совпадений, а не вследствие развития отношений героев с их окружением, чувства — неестественными, о чем опять-таки много лет спустя честно сказал сам Джеймс, обратив внимание именно на расхождение с эстетикой реализма. Производимое романом впечатление не соответствует "нашему чувству правды и пропорции". Указав ряд просчетов, Джеймс поясняет: "Все происходит слишком методично и движется слишком быстро; распад Родрика, процесс постепенный, интерес которого, с точки зрения изображения, в том и состоит, что он постепенный и растянут во времени, а потому его можно наблюдать и прослеживать, поглощает два года одним махом, занимает *не* годы, а месяцы и недели, нанося тем самым ущерб целому, представляя его (Родрика — *М.К.*) в качестве, кажется, особенно болезненного случая", тогда как это не должно было "ни на миг заслонять также его типичности (принадлежности к общему типу)" (8; pp. 1048, 1047).

Наиболее существенным среди замечаний Джеймса было утверждение, что несмотря на заглавие, не Родрик является в романе главным объектом. Центром, к которому стягиваются все нити повествования, выступает "сознание Мэллета, и драма есть драма именно его сознания", — пишет Джеймс. Смысл составляет «то, что "произошло" с ним, другими словами, все его приключение; но коль скоро то, что происходило с ним, состояло в том, чтобы чувствовать, что происходит с другими,... красота конструктивной игры заключалась» (8; p. 1050) в определении ценности их историй для Мэллета. Так видел своего "Родрика Хадсона" создатель повествовательных структур, осложненных теориями "светильников" и "точки зрения". "Молодой вышивальщик по канве жизни" (8; p. 1041), как называет себя в предисловии Джеймс, экспериментировавший с формой романа, интуитивно заложил в фигуре Мэллета вкупе с анонимным рассказчиком из его первого романа краеугольный камень своего будущего повествования. В известном смысле он обязан этим прежде всего сохранившимся связям с романтизмом, где герой, по словам И.А.Тертерян, "не только и даже не столько действует, сколько наблюдает за собой и анализирует себя и в то же время становится объектом анализа либо со стороны других персонажей, либо со стороны автора"[20].

Джеймс как будто лишь перенес акцент внутри готовой структуры, но тем совершенно изменил ее смысл. Персонаж, занимающий в событийном ряду весьма неприметное место, освещаемый отраженным светом и в свою очередь наделенный "отражающей" способностью, своего рода "рефлектор" (если итти от функции — не более, чем "средство", "прием"), выдвигается в итоге на роль

"центрального" сознания, превращаясь в несущую конструкцию композиции. Создавая "Родрика Хадсона", Джеймс еще не мог в полной мере воспользоваться своим открытием, возможно, теоретически даже и не осмыслил его. Оформившись со временем в теорию "точки зрения", разрешившую проблему всезнающего автора, оно сыграло большую роль в его дальнейшем творчестве.

Джеймс продолжил эксперименты в этом направлении в своем следующем романе, "Американец" (*The American*, 1877). Кстати, он также — третьим по счету — выдвигался исследователями в качестве первой значимой вехи в его творчестве. Так, автор биографии писателя Ф.У.Дюпе определяет "Американца" как первый *великий* роман Джеймса, противопоставляя его "Родрику Хадсону": последний, по его мнению, — всего лишь "музейный экспонат, ... обладающий несколькими весьма большими достоинствами, но мертвый в сердцевине"[21]. С него, собственно, по мнению Дюпе, и следует начинать рассмотрение его творчества.

"Американец" был первым романом, созданным после переезда писателя в Европу. В новой для Джеймса ситуации контраст Европы и Америки, оставшийся на периферии "Родрика Хадсона", приобрел особую остроту, определив имеющую программный характер главную тему романа. Ее значимость проакцентирована самим заглавием книги. Этот контраст подчеркнут также именем героя — Кристофер Ньюмен. Если распространенное имя "Кристофер" вовсе не обязательно вызовет у каждого ассоциации с первооткрывателем Америки, то смысл фамилии "Ньюмен" вряд ли ускользнет от внимательного читателя. По замыслу Джеймса, герой является в Европу именно как представитель нового мира, сложившийся в условиях "американского эксперимента", как "новый человек", свободный от груза традиций, носитель не отягощенного предрассудками Старого Света "нового" сознания. В свете заданного контраста можно увидеть определенный символический смысл в провале попытки героя, которым завершается роман, вступить в брак с наследницей старинного аристократического рода, вернее, двух — французского по отцу и английского по матери. Союз Ньюмена, "нового человека", и Клер де Сентре, вскормленной традициями, коренящимися в далеком прошлом, — союз Америки и Европы — оказывается невозможен. Так он и виделся Джеймсу, который во время журнальной публикации романа упорно сопротивлялся уговорам Хоуэллса, советовавшего привести книгу к счастливой развязке.

Писатель мыслил центральный конфликт обобщенно — не как столкновение отдельных личностей, а как противостояние общественных систем. В этом плане его отношение к наследственной аристократии согласуется в целом с воззрениями отцов-основателей США и современной ему демократической позицией. Недвусмысленно говорят об этом замечания в предисловии к роману в "нью-йоркском издании". С большой теплотой вспоминая о работе над "Американцем", когда он, по собственному признанию, "с востор-

гом" размышлял над своим новым детищем и был "более обычного влюблен" в замысел, Джеймс утверждал, что не было другого случая, когда его "тема могла показаться настолько способной позаботиться о себе". Вместе с тем он подчеркивал там антиаристократическую направленность романа. Героем выступает оказавшийся "в *аристократическом обществе* некий энергичный, но гнусно обманутый соотечественнник, с которым обошлись жестоко, по-предательски: особый смысл в том как раз и состоит, что страдать он должен был по милости людей, претендовавших на то, чтобы *представлять наивысшую цивилизацию, какая только возможна*, и того рода, что *во всех отношениях превосходит его собственную*" (курсив мой. — *М.К.*; 8; pp. 1054, 1053, 1054).

Из сказанного очевиден не только патриотизм Джеймса, вызывавший у его современнников немало сомнений, но и безусловно демократическая подоснова романа. Развернутая в "Американце" критика анахронической, изжившей себя системы перекликается с аналогичным по сути ее разоблачением в творчестве Твена, хотя и выраженным в совершенно ином художественном ключе — через преувеличение, гротеск, — порождавшим в свою очередь немало недоумений. Коль скоро иерархия не свойственна американскому обществу, не борются ли писатели с ветряными мельницами, уходя от насущных задач? Вне этой подразумеваемой обоими оппозиции: демократия, равенство — иерархия, аристократия, представленные соответственно Соединенными Штатами и Европой, Новым и Старым Светом, — понять и по достоинству оценить многие их произведения невозможно. Для "Американца" данная тема особенно существенна.

Основной сюжет "Американца" развивается вокруг матримониальных планов героя, то есть вновь по "женскому" варианту, как в "Опеке и присмотре". Автора не занимает путь самоутверждения Ньюмена, самостояние его личности, его испытание в столкновении с миром — эта часть, составляющая предысторию героя, в романе полностью опущена. На этот счет Джеймс ограничился лишь несколькими замечаниями вскользь, к которым нам еще предстоит вернуться. Несмотря на четко поставленную цель, Ньюмен не затрудняет себя долгими поисками, воспользовавшись советами жены давнего приятеля, миссис Тристрам. В более традиционном и "простом" обществе ее роль можно было бы определить как роль своего рода свахи. Она задолго до их знакомства называет Клер, подругу по годам учения в католическом монастыре, как наиболее подходящую кандидатуру для осуществления планов Ньюмена, а также в подробностях описывает ее ("расхваливает товар") и ее ближайшее окружение. Если и создается впечатление трудности выполнения задачи, это лишь разжигает интерес. Миссис Тристрам выступает, таким образом, в качестве комментатора событий, хотя и не главного. Эта роль отведена Ньюмену.

Мать Клер, мадам де Бельгард, женщина властная и непреклонная, а вслед за ней и остальные члены семьи сначала довольно благосклонно смотрят на этот союз. Однако, хотя Ньюмена и принимают в их доме и даже представляют свету в качестве претендента на руку Клер, в конце концов он без объяснений получает отказ. Исходит он не от Клер, которая готова связать с ним свою судьбу, а от ее матери, сторону которой безоговорочно принимает старший брат Клер. Она, хотя и огорчена, не смеет противиться их решению. Неопределенность относительно ее чувств обусловлена в романе аристократическим воспитанием, не допускающим открытого, непосредственного выражения движений души. Но главное — ее воля, сама ее личность уже были однажды безжалостно растоптаны: не считаясь с ее чувствами, Клер выдали за мерзкого, однако титулованного старика. Она не получила свободы и после его смерти и теперь, чтобы избежать повторения подобного насилия, удаляется в монастырь.

Финал романа носит двойственный характер. Ньюмен не желает сдаваться, тем более, что у него в руках оказывается письмо покойного господина де Бельгарда, способное обеспечить ему победу над заносчивыми аристократами. Он уверен, что страх заставит их изменить решение, но в последний миг меняет его сам: понимая, что Клер не вернуть, он отказывается от мести. Герой не достиг своей цели, в силу чего в плане материально-практическом потерпел поражение. Однако само оно без сомнения означает нравственную победу Ньюмена, эффект которой несколько снижают мелодраматические повороты сюжета. Именно ее имел в виду Джеймс, когда говорил, что герой "получит возможность возмездия, а затем откажется от вульгарного наслаждения им, наслаждения своим торжеством. Он будет готовить, и вынашивать его, и чувствовать его сладость, а потом, в самый момент его осуществления с отвращением пожертвует им". Поясняя далее свой замысел, Джеймс подчеркивал: "Все, что в итоге ему оставалось бы, это, стало быть, просто нравственное преимущество, поистине нравственная необходимость его практического, но неоцененного великодушия, и последнее впечатление, которое он оставлял бы, заключалось бы в том, что это сильный человек, безразличный к своей силе, слишком поглощенный тонкими, и, главное, слишком поглощенный *другими* и более глубокими размышлениями, чтобы отстаивать свои "права" (8; pp. 1054, 1055).

Противники Ньюмена — люди, закосневшие в своих предрассудках, из верности которым они приносят в жертву счастье близкого человека (дочери и сестры). Джеймс характеризует их самым негативным образом. Это махровые консерваторы, страшащиеся перемен, чопорные и высокомерные, почитающие этикет высшим творением цивилизации, ностальгически погруженные в прошлое, которое они хотели бы — но бессильны — продлить в настоящее и будущее. Потеряв способность развития, они застыли в характерных

позах былых времен, словно фигуры, настигнутые врасплох кипящей лавой, или превратились в подобие заводных кукол, утратив естественность и эластичность живых существ. Но это не просто холодные, черствые или даже жестокие люди. Джеймс представляет их преступниками: мадам де Бельгард и ее старший сын, Урбан, виновны в гибели главы семейства.



Джеймс Эббот Макнил Уистлер. "Розовый шарф". Ок. 1892–1895 г.

Критика аристократического общества не ограничена в романе основной линией действия, на современный взгляд поданной, быть может, излишне прямолинейно. Рисуя семейство Бельгардов, Джеймс недаром уделяет столько внимания его внутреннему расслоению. Это еще не распад, но уже, пусть и отдаленное, предвестие конца. Младшие в роду — Клер и Валантен — лишены аристократического гонора, не хотят цепляться за старые порядки. Они очень слабы и неспособны на бунт против традиционного уклада, подкрепляемого незыблемым авторитетом старших, но уже готовы итти навстречу переменам. К ним примыкает образ взбалмошной, недалекой, но не лишенной остроумия и посвоему привлекательной маркизы де Бельгард, жены Урбана, изнывающей от скуки в обществе, где достоинство измеряется длиной родословной и знанием этикета, и интересующейся только развлечениями и туалетами. От нее тянутся нити к отмеченным острой характерностью и овеянным юмором очаровательным образам молодых женщин — Бланш Эванс ("Доверие"), графини Джемини, сестры Гилберта Осмонда ("Портрет дамы"), и другим, в которых ярко проявилось мастерство лепки характера.

Именно через образы Клер и Валантена Джеймс показывает, что аристократия враждебна не только по отношению к пришельцам, нарушающим привычный покой, но и к собственным юным отпрыскам, если они не желают загонять свою жизнь в предустановленные, давно окостеневшие формы. Оба лишаются жизни в прямом или переносном смысле слова: Клер уходит в монастырь, Валантен гибнет на дуэли. Их судьбы в изображении Джеймса — порождение пороков цивилизации, покоящейя на предрассудках. Впрочем, оба эти мотива (монастырь, дуэль), а также их негативное истолкование достаточно традиционны для произведений американцев, затрагивающих тему Европы, их можно обнаружить уже в сочинениях XVIII в. Что касается мотива монастыря, он не слиш-

ком глубоко осмыслен романистом, который придерживается распространенного в США взгляда, берущего исток в идеологии протестантства: уходя в глубь веков, он связан с обличением католичества не только в эпоху Просвещения, но и Реформации.

Помимо построения в соответствии с главной идеей сюжета, Джеймс пользуется для раскрытия сущности конфликта и другими литературными приемами. Описание насыщено иронией, непосредственно, без прямых деклараций передающей отношение автора к составляющему ядро романа противостоянию демократии и аристократии. Особенно пронизаны иронией описания персонажей, представляющих аристократический мир, и светских визитов и приемов (гл. 12, 16, 25 и другие), где канва повествования расцвечена замечательными, исполненными сарказма мини-портретами господ, "beaux noms"*, объединяемых мыслью, что "нынешний век прогнил насквозь"[22]. Вот один из серии таких портретов: "Дама и впрямь напоминала кумира, которому поклонялись в каком-нибудь идолопоклонническом капище. Она была монументально дородна и невозмутимо безмятежна. Ньюмену ее вид показался чуть ли не устрашающим; он с тревогой отметил тройной подбородок, сверлящий взгляд маленьких глаз, огромный простор обнаженной груди, колышущуюся тиару из перьев, сверкающую драгоценными камнями, и необъятную окружность атласной юбки" (22; p. 192). Подобные масштабно развернутые картины нравов, впервые созданные именно Джеймсом, служили впоследствии основой для обрисовки светского общества в романах Фицджеральда ("Великий Гэтсби", "Ночь нежна") или Томаса Вулфа.

Фигура Ньюмена, которому принадлежат эти наблюдения, также использована в романе как одно из главных средств выявления смысла и характера конфликта — он, как уже говорилось, выступает в качестве основного комментатора, "центрального сознания", сквозь призму которого раскрывается все происходящее. Всех персонажей и все события мы видим его глазами, мерим его меркой, оцениваем по его критериям. Иначе говоря, являясь действующим лицом, он несет в романе еще и конструктивную функцию.

Ньюмен во всем — полная противоположность Бельгардам. Если у них предлинная родословная (их парижский особняк датирован 1627 годом, а родовой замок и того древнее), у него она вообще отсутствует. Если о них известно все, вплоть до семейной тайны — к развязке она стараниями героя выходит наружу, — его прошлое, даже совсем недавнее, тонет в тумане авторских недомолвок. Бесполезно пытаться узнать, кем были его родители, в каком доме он вырос, что это за семья. История Ньюмена начинается не с рождения, а прямо с четырнадцатилетнего возраста, когда однажды "нужда взяла его за хрупкие юные плечи и вытолкнула на улицу

* знать (*фр.*).

добывать себе в этот вечер ужин" (22; p. 20). С тех пор борьба за существование составила содержание всей его жизни, вплоть до окончания Гражданской войны. Завершив ее в чине бригадного генерала, он, однако, так и не выбился из бедности.

Отсутствие у Ньюмена семейных связей, его "безродность", начинающаяся с нуля родословная — отнюдь не следствие недосмотра со стороны автора. Они лишь подчеркивают архетипичность его образа как *американца*, человека, который, как говорится, "сам себя создал". В подкрепление Джеймс прямо отсылает к классическому персонажу истории, Бенджамину Франклину, который вступил на путь успеха в тот день, когда впервые шел по улицам Филадельфии с купленной на последние деньги булкой под мышкой. Цитируя таким образом национальную историю, Джеймс предлагает воспринимать и историю своего героя в той же парадигме. Рассматривая ее, стоит обратить особое внимание на даты. Война закончилась в мае 1865 года — действие романа происходит ровно три года спустя, в мае 1868 года. В положении Ньюмена за этот небольшой срок произошла головокружительная, поистине сказочная перемена. Ему удалось неким образом переломить судьбу: он разбогател, притом настолько, что смог оставить дело и пуститься в дальние странствия, отправился в Европу — и не с какой-либо практической целью, а затем лишь, чтобы увидеть мир, развлечься, слушать музыку, ходить по театрам и музеям.

Джеймс хранит молчание о том, как совершилось преображение героя, однако предлагает объяснение причин: "... *единственя цель* Кристофера Ньюмена в жизни состояла в том, чтобы *делать деньги*; по его собственному разумению, *для того он как раз и был приведен в этот мир*, чтобы *вырвать состояние* у непокорного случая, и чем больше, тем лучше. Эта мысль заслонила весь его горизонт и удовлетворила его воображение" (курсив мой. — *М.К.*; 22; p. 21). Очевидно соединение здесь субъективного (волевого) и объективного (подчинение предустановленному порядку) начал, повторяющее ситуацию первого романа Джеймса: по убеждению Роджера Лоуренса, он был *создан* для брака. Механизм остается, однако, не раскрытым. Для писателя, незнакомого с миром бизнеса, дать его конкретное воплощение было невозможно. Он был вынужден прибегать к формулам самого общего типа, звучащим подчас загадочно и даже таинственно. Предваряя краткий экскурс в прошлое Ньюмена, Джеймс пишет: "Это была специфически западная история" (22; p. 20), поясняя далее, что нет необходимости посвящать в нее читателя. Указывая на Запад как место и исток обогащения героя, он совершенно точен — только там можно было тогда в столь краткий срок "сделать" такие баснословные деньги. Почти теми же словами определит историю своего Гэтсби Фицджеральд, однако, в отличие от Джеймса, он проследит ступени его восхождения к вершинам богатства.

Как "специфически западная" история Ньюмена, впрочем, также не получает конкретного наполнения. Характер героя и примечателен отсутствием в нем, как было давно отмечено, каких-либо особо "западных" черт. В свое время Ф.Р.Ливис довольно критически отзывался об "идеализации" Ньюмена, по его мнению, "романтической, нереальной, смехотворной"[23]. Критика была одновременно и справедливой, и не совсем точной. Типичные черты человека "западной породы": выговор, россказни, привычки, склонности, жизненные навыки, а также обстоятельства, эти черты породившие и дающие максимальные возможности для их развития, — в образе Ньюмена действительно не проявляются.

Таких образов между тем было к тому времени создано немало. С компанией "простаков" американец с Запада побывал уже и за границей, и следы его пребывания в Европе, великолепно запечатленные Твеном, еще не стерлись из памяти. Материал этот был знаком Джеймсу лишь по чужим разработкам; писатель прекрасно сознавал, что на литературной карте Америки этот участок был уже "застолблен" и на нем подвизалась целая армия старателей. Элементарное понимание риска, которому он подверг бы себя, ступив на "чужую территорию", по-видимому, удерживало его от этого шага. Что это тем не менее было теоретически возможно, доказывает образ Рэнсома в "Бостонцах" (1886). Воссоздание манеры и стиля поведения южанина потребовало от Джеймса, который поразительно предугадал в нем стилистику Фолкнера, выхода за пределы родной Новой Англии. На Юге литературная территория была, однако, свободна, и, работая с "чужим" материалом, он мог чувствовать себя в относительной безопасности.

Неточна же критика Ливиса в том смысле, что она не учитывала функциональной нагрузки Ньюмена в романе. "Западник" был необходим Джеймсу, поскольку лишь в этом регионе мог он, согласуясь с исторической действительностью (то есть, в соответствии с параметрами реализма), найти тип, отвечающий двум непременным условиям: мгновенного обогащения, допускающего праздную европейскую интерлюдию, и полной неотесанности, невинности "дикаря" в светском салоне. Критики ошибаются, утверждая, будто Джеймс вывел "тонкого наблюдателя" (sensitive observer)[24] — Ньюмен не был готов к этой роли в силу условий своего формирования. Как раз наоборот, ничего тонкого в нем нет. Образ Ньюмена на самом деле имеет аналогом вольтеровских Задига или Простодушного, китайца Гольдсмита, перса Монтескье. Он судит о европейском обществе с позиций неискушенного, наивного, не посвященного в тонкости цивилизации простака, который подмечает бросающиеся в глаза несообразности, чужака, отделенного от предмета суждений происхождением, воспитанием, жизненным опытом, всем комплексом идей и представлений, заключенных в понятии "американец", персонаж, не многим менее экзотический в европейском романе XIX в., чем разгуливающие по страницам романа XVIII в.

выходцы с некоего вымышленного Востока. "Американец" подтверждает наличие более тесной, чем в Европе, связи американской литературы с предшествующими периодами, в частности, с эпохой Просвещения, притом не только в идеологии, но и в художественных структурах. Оттого образ приобретает условные черты, не вполне согласующиеся с требованиями реалистической эстетики.

В полной мере это справедливо и в отношении романтизма. Романтическими по прошествии лет Джеймсу представлялись не только любовные помыслы героя, но и многие звенья сюжета и обстоятельства. Часть запечатленных в "Американце" "романтических" черт связана со стремлением человеческой натуры к идеальному, другая же непосредственно связана с романтизмом как литературным методом и "романтическим романом" как формой (romance). В частности, Джеймс считал таковым полученный Ньюменом отказ. "Мы возражаем не против вашей натуры, — заявила мадам де Бельгард, — а против вашего происхождения. Мы не можем принять человека, занятого коммерцией" (22; p. 224).

В предисловии Джеймс отнес решение Бельгардов к чисто романтическим. Теперь он не сомневался: они, пишет он, — "положительно набросились бы на моего богатого и покладистого американца и ни в малейшей бы степени не имели ничего против каких-либо его недостатков" (8; p. 1066). В реальной жизни, вероятно, случалось и то, и другое, но как доминирующая тенденция заключение полюбовной *сделки* было все более распространенным явлением. Ко времени выхода нью-йоркского издания Джеймс как художник уже создал вариант подобного сюжета в своем последнем романе "Золотая чаша" (1904), основанном на "покупке" в браке итальянского князя. В своей интерпретации "Американца" писатель, очевидно, (скорее всего бессознательно) исходил из всей полноты своего творческого опыта и смотрел на это раннее произведение как автор, многие годы спустя повторно использовавший его коллизию и обнаруживший скрытые возможности ее развития. Парадоксальным образом ее разработка в "Золотой чаше", *начинаясь* с такой "развязки", совпадает с пожеланиями Хоуэллса относительно счастливого финала "Американца". Однако возможность хэпли-энда в этом раскладе выглядит еще сомнительнее.

В "Американце" выбор романтического варианта сюжета ведет к появлению и других элементов романтического повествования. Разоблачение злодеев не обходится без осложнения действия таким стандартным набором принадлежностей готических, приключенческих, квазиромантических сочинений разного рода, как роковая тайна, владение которой сулит Ньюмену успех, упомянутое письмо, незримый свидетель преступления — служанка, сохранившая верность добропорядочным устоям старой Англии, свидание в сумерках, вьющаяся по круче тропинка и прочее.

Несмотря на присутствие в образе Ньюмена романтических черт, в основном он строится как реалистический характер, в котором

представлена не только "идеальная", но и реальная сущность американца (и как личности, и как национального типа). Определяет в нем все деловая жилка, хватка бизнесмена, сосредоточившего в своих руках огромные капиталы, а вместе с тем и власть. И если происхождение богатства, способы его добывания оставались для писателя тайной за семью печатями — изображение деловой сферы жизни героя как бы вынесено в романе за скобки (анализ этой стороны американского бытия и личности был проделан писателями другого поколения во главе с Драйзером), то осмысление его воздействия на человеческую психику и поведение шло на глубоком уровне. С пристальным вниманием рассматривает автор личные отношения героя, художественное исследование которых ведется согласно принципам реализма. Прослеживается динамика развития его личности, внутренние состояния соотносятся с обстоятельствами, которые их вызвали или возникли вследствие совершенных под их влиянием поступков.

В Европе Ньюмен открывает не только иерархическое устройство общества, но и неведомый ему мир культуры и искусства, вновь оказавшись в положении Простодушного, не имеющего понятия, как к ним подступиться. Это дает важную краску для определения его характера. Но если в первом случае простота Ньюмена оценивается положительно, его духовная и эмоциональная неразвитость часто вызывает у автора критическое отношение и насмешку. Джеймс, однако, далек от того, чтобы изничтожать героя за его эстетическое невежество — для него это не символ отсталости, а скорее бескрайняя территория будущих завоеваний, *потенциал* расширения его духовных границ. Писатель оптимистически смотрит на возможность духовного преображения Ньюмена, проявляя по сути приверженность взглядам, высказанным десятилетием ранее в приведенном выше письме. Поэтому в отличие от Бельгардов — и оно носит принципиальный характер — Джеймс выражает свое отношение к герою посредством юмора, нигде не переходя к иронии, которую сохраняет для обрисовки аристократического общества, чисто художественными средствами проводя водораздел между персонажами и тем проясняя конфликт.

Буквально с первой же страницы Ньюмен то и дело попадает впросак: ограниченность духовного опыта делает его не только жертвой горделивых аристократов, но и легкой добычей авантюристов, вроде Ноэми Ниош. Для этой очаровательной юной особы публичная демонстрация ее более чем скромных талантов живописца — лишь крючок, на который она подцепляет доверчивых богатых чужеземцев, ничего не смыслящих в искусстве. Одним из них, видимо, предстояло стать и Ньюмену: он не только покупает у нее, многократно переплатив, дрянную копию шедевра и делает огромный заказ на серию работ того же достоинства, но и постоянно с обезоруживающей наивностью наставляет ее отца, у которого берет уроки французского, относительно подстерегающих бедную девуш-

ку опасностей и отступлений от правил добропорядочности, которыми она самонадеянно пренебрегает. Вся эта линия исполнена пикантного юмора, проистекающего из полного непонимания Ньюменом двусмысленности ситуаций, в которых он оказывается, пока он не уразумел, наконец, в связи с дуэлью и гибелью Валантена истинного положения дел. Образ мадемуазель Ниош следует также отнести к числу открытий Джеймса, обозначивших новый рубеж в литературе США. Строго придерживаясь викторианских заветов, она вообще избегала, быть может, за исключением Готорна (в виде легкого намека в рассказе "Мой сродственник, майор Молинё", например, и некоторых других), касаться подобных тем.

Душевная и духовная неразвитость Ньюмена во многом искупается "старыми" добродетелями: простодушием, искренностью, открытостью, незлобивостью, доверчивостью, которых он ожидает и от остальных. Но эти реликты прошлого сочетаются в нем с вполне современными, программно "американскими" чертами: практицизмом, расчетливостью, деловой хваткой, обеспечившими его финансовую победу. Они не могут не настораживать, когда теми же принципами он руководствуется и в достижении личного счастья, которое, по мнению многих критиков, выглядит вульгарной "покупкой жены"[25]. С таким определением трудно не согласиться. Ведь человек, у которого, по собственному признанию, "никогда не было времени, чтобы чувствовать что-то", которому приходилось "*делать* их (деньги — *М.К.*), чтобы заставить почувствовать себя" (22; p. 31), сам подтверждает это. Долгий разговор Ньюмена с миссис Тристрам на тему женитьбы завершается поистине поразительным откровением: "Мне нужна отличная женщина. На этом я стою. < ..> Для чего еще я тогда бился и корпел все эти годы? Я добился успеха, и что мне теперь с этим успехом делать? Чтобы он стал совершенно полным, нужна красивая женщина, которая сидела бы на этой груде, как статуя на пьедестале. <...> Я много могу дать своей жене, так что я не боюсь и сам требовать многого. <...> Словом, я хочу получить *лучший товар на рынке*" (курсив мой. — *М.К.*; 22; p. 35). Трудно представить более красноречивое саморазоблачение, чем введение Ньюменом метафоры рыночного товарообмена, пусть и окрашенной легким юмором, для выражения своего понимания идеального союза.

Подобный ход мыслей героя — готовая канва комедии нравов, в русле которой в основном развивается действие романа. Но писатель не выдерживает в нем чистоты жанра. Широко прибегая к элементам квазиромантического и готического романа (romance), он насыщает действие мелодрамой, которая доминирует во второй половине книги, особенно к финалу. Сравнивая ранние и поздние произведения Джеймса, Грэм Грин определял их различие как степень художественного проникновения в природу зла, которое считал главным побудительным импульсом всего его творчества. "...(Д)вижение от "Американца" к "Золотой чаше", — пишет

Грин, — это движение от довольно примитивной символизации самой истины: движение от зла, воплощенного в довольно очевидной форме убийства, к злу *in propria persona**, разгуливающему по Бонд-стрит, очаровательному, образованному, тонко чувствующему, — к злу, отличимому от добра главным образом законченным эгоизмом своих воззрений"[26].

Несмотря на утверждение реализма в литературе США в последние десятилетия XIX в., влияние романтизма на американский роман в целом, как известно, не прекратилось. "В своей самой оригинальной и характерной форме, — писал глубоко изучивший эту проблему Р.Чейз, — американский роман выковал свою судьбу и определился сам, вобрав в себя элемент романтического романа"[27]. Творчество Генри Джеймса не составило в том исключения, что подтверждается всем его последующим развитием.

ПРИМЕЧАНИЯ**

[1] *Елистратова А.А.* Вильям Дин Гоуэллс и Генри Джеймс // Проблемы истории литературы США. М., Наука, 1964, с. 209.

[2] Подробно об этом см.: *Perosa, Sergio.* The Case of Henry James; From Victorianism to the Avant-Garde // Victorianism in the United States. Amsterdam, Vu Univ. Press, 1992, pp. 63–64, 66, 69–72.

[3] *James, Henry.* Literary Criticism. Essays on Literature. American Writers. English Writers. N.Y., Library of America, 1984, v. 2, p. 474.

[4] *James, Henry.* A Small Boy and Others. L., Macmillan, 1913, p.3.

[5] *Edel, Leon.* Henry James. A Life. N.Y. a. o., Harper and Row, 1985, pp. 83–84, 244–246, 722.

[6] *Veeder, William.* The Portrait of a Lack // Essays on *The Portrait of a Lady.* Ed. by Joel Porte. Cambridge a.o., Cambridge Univ. Press, 1990, pp. 103–104, 114–116.

[7] Выдвигались разные предположения относительно характера травмы, включая кастрацию, что опять-таки стало для ряда критиков главной отмычкой тайн творчества Джеймса.

[8] *James, Henry.* Literary Criticism. Essays on Literature. French Writers. Other European Writers. The Prefaces to the New York Edition. N.Y., Library of America, 1984, v. 3, p. 1075.

[9] *James, Henry.* Letters. Ed. by L.Edel. L., Macmillan, 1975, v. 1, p. 77.

[10] *Эмерсон Р.У.* Американский ученый // Эстетика американского романтизма. М., Искусство, 1977, с. 224.

[11] *Brooks, Van Wyck.* The Pilgrimage of Henry James. N.Y., Dutton, 1925, pp. 106, 110.

[12] *Geismar, Maxwell.* Henry James and the Jacobites. Boston, Houghton Mifflin, 1963, pp. 410–411.

---

* собственной персоной (*лат.*).

** При повторных отсылках к цитируемому изданию, указание номера страницы и соответствующих томов приводятся в тексте в скобках вслед за цитатой.

[13] *Freedman, Jonathan.* Professions of Taste: Henry James, British Aestheticism, and Commodity Culture. Stanford, Calif., Stanford Univ. Press, 1990, p. XIII.

[14] *James, Henry.* Watch and Ward // *Atlantic Monthly,* 1871, July-Dec., ch. 4, p. 331.

[15] *Bellringer, Alan W.* Henry James. Houdmills, Basingstoke, Hampshire, and L., Macmillan, 1988, p. 11; *Davis, Lloyd.* Sexuality and Textuality in Henry James. N.Y. a.o., Peter Lang, 1988, p. 27.

[16] *James, Henry.* Letters. Ed. by L.Edel. L., Macmillan, 1978, v. II, p. 167.

[17] Проблемы влияния Готорна на творчество Джеймса касались многие исследователи, писавшие как о том, так и о другом авторе. Среди работ, специально посвященных различным аспектам связи творчества Джеймса с наследием его предшественника, можно, например, назвать: *Greenwald, Elissa.* Realism and the Romance: Nathaniel Hawthorne, Henry James, and American Fiction. Ann Arbor, Michigan, Univ. Microfilms Research Press, 1989; *Auerbach, Jonathan.* The Romance of Failure: First Person Fictions of Poe, Hawthorne, and James. N.Y., Oxford, Oxford Univ. Press, 1989. Интересно трактуется этот вопрос в книге Р.Э.Лонга, который доказывает, что именно "Родрик Хадсон" в своей структуре, обрисовке персонажей, образной системе обнаруживает, помимо того, сильное влияние Тургенева. См.: *Long, Robert Emmet.* The Great Succession: Henry James and the Legacy of Hawthorne. Pittsburgh, Univ. of Pittsburgh Press, 1979, pp. 39–43. Показательно, что Элиот, строивший, исходя из собственных задач, образ Джеймса как писателя, отряхнувшего прах американской провинциальности со своих ног, категорически отрицал всякое влияние Готорна на его творчество. "В отношении влияния в случае с Готорном оно не представляло ничего более значительного, нежели относительно других фигур фона, — писал он в упоминавшейся выше статье 1918 г. — Джеймс мало, очень мало чем обязан кому бы то ни было; есть ряд писателей, которых он изучал намеренно, Готорн — не из их числа". *Eliot T.S.* "The Hawthorne Aspect"// Critics on Henry James. Ed. by J.Don Vann. Coral Gables, Univ. of Miami Press, 1972, p. 34.

[18] *Armstrong, Paul B.* The Phenomenology of Henry James. Chapel Hill and L., Univ. of North Carolina Press, 1983, p. 72.

[19] *James, Henry.* Roderick Hudson. Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1969, p. 39.

[20] *Тертерян И.А.* Общий характер литературного процесса // История всемирной литературы. М., Наука, 1989, с. 27.

[21] *Dupee F.W.* Henry James. N.Y., William Morrow, 1974, p. 74.

[22] *James, Henry.* The American. Harmondsworth, Middlesex, L., N.Y., Penguin Books, 1995, p. 153.

[23] *Leavis F.R.* The Great Tradition. L., Chatto and Windus, 1948, p. 142.

[24] *Bellringer, Alan W.* Henry James, p. 36.

[25] *Yeazell, Ruth Bernard.* Henry James // Columbia Literary History of the United States. General Ed. E. Elliott. N.Y., Univ. of Columbia Press, 1988, p. 674.

[26] *Greene, Graham.* Collected Essays. Harmondsworth, Middlesex, L., Penguin Books, 1970, p. 22.

[27] *Chase, Richard.* The American Novel and Its Traditions. L., 1958.

III. ЛИТЕРАТУРА "МЕСТНОГО КОЛОРИТА"

ЛИТЕРАТУРА "МЕСТНОГО КОЛОРИТА"

Явление "местного колорита" в литературе США с конца Гражданской войны и примерно до начала XX в. — устоявшееся в американской и зарубежной критике понятие, относящееся к важному для последующего развития литературы эстетическому феномену. Оно ассоциируется с целым рядом авторов, которые не были объединены совместными манифестами или программами, хотя некоторые из них и высказывались по отдельным вопросам, связанным с осмыслением "местного колорита", и осознавали себя частью этой традиции, но отличались широкими расхождениями в литературных вкусах, образцах для подражания и эстетике. И по сей день в критике нет единого мнения по поводу трактовки этого явления. Одни утверждают, что сам термин "местный колорит" бессмыслен, и распределяют авторов, традиционно относимых к нему, по разным другим направлениям и школам. Другие, вслед за Х.Гарлендом, который отнес к "местному колориту" практически любую живую и интересную литературу, передающую верно ощущение определенного места и периода, подчеркнув тем самым несводимость термина лишь к исследованию живописного окружения и атмосферы[1], трактуют это понятие предельно широко.

Как любое художественное явление, литература "местного колорита", конечно же, возникла не на пустом месте: ее формированию и развитию способствовал целый ряд явлений и в европейской, и в американской традиции, как и некоторые выходящие за рамки литературы обстоятельства. Поначалу термин "местный колорит" использовался лишь применительно к живописи в значении колорита, являющегося естественным для каждого предмета или части картины, независимо от общей колористической гаммы распределения света и тени. Однако затем он был перенесен и на литературное творчество, и, как это часто случается, при этом изменилось и расширилось его значение, превратившись в изображение в живых деталях характерных черт определенного периода или страны (например, манер, костюма, окружения, и т.д.) для создания эффекта подлинности. В Америке последних десятилетий XIX в. большой популярностью пользовался и живописный пейзаж, отличавшийся детальным и колоритным воссозданием предмета, связанный с традицией Франсуа Милле (1814–1875) и голландской школы живописи, что несомненно повлияло, как и в дру-

гих видах искусства, на развитие "местного колорита" и в литературе.

В 1886 г., когда явление "местного колорита" уже так широко распространилось в американской литературе, что игнорировать его было нельзя, а сам термин использовался в таких разных, порой противоречивых значениях, что определить его истинный смысл было очень сложно, один из теоретиков и практиков "местного колорита", южный писатель Дж.Л.Аллен, попытался вновь свести его значение к первоначальному, связанному с живописью понятию колорита в буквальном смысле. Аллен сравнивал писателя с художником, изображающим прежде всего красочное окружение и атмосферу; человеческая жизнь, характеры, сюжет, мотивации поведения как бы отодвигаются при этом на задний план, вплоть до восприятия человеческой жизни как части природы. Центром в подобной эстетике, по мнению Аллена, становилось изображение всего, чем "окрашивается, освещается или затемняется человеческая жизнь в определенном месте"[2]. Аллен намеренно использовал в своем определении терминологию живописи — "светотень", "колорит", предлагая трактовать их в буквальном смысле и в литературе.

Наряду с этим в понятие "местного колорита" применительно к литературе и, в частности, к американской литературе интересующего нас периода был привнесен еще один элемент. Это — осознаваемый авторами и критиками поиск нового, необычного, странного и доселе не виданного, которое авторы находили в удаленных, почти не связанных с внешним миром, выпавших из времени уголках своей страны.

Современные определения явления "местного колорита", или областничества[3], характерным образом все больше концентрируются на том, что главным в нем была интерпретация типично американского "топоса", ландшафта, а не открытие неких универсальных истин и общих законов, по которым развивается человечество. Понятие "топоса" здесь должно трактоваться предельно широко, в его связи с характерами и сюжетом. При этом любые средства, с помощью которых авторы достигали своей цели — изображения и выражения особого духа и колорита того региона, к которому обращались, независимо от того, были ли они романтическими или реалистическими, натуралистическими, импрессионистическими или символистскими в своей основе, — вряд ли могут выступать в качестве основного критерия оценки наследия писателей "местного колорита". Акцент на "топосе" в этом смысле важен и потому, что зачастую происходило переосмысление этой категории по сравнению с предшествующим периодом "Американского Ренессанса", когда в творчестве романтиков реальные, вещные детали наполнялись нередко усложненной символикой и аллегоризмом, вплоть до создания целиком условной атмосферы. В произведениях писателей "местного колорита" "топос" часто становился самоценным, а

символика и аллегоризм, за немногими исключениями, заметно обеднялись.

Если говорить о параллельных эстетических явлениях в европейской литературе, то не вызывает сомнения генетическая связь "местного колорита" с французским "la couleur locale", нашедшим выражение в творчестве различных авторов первой половины XIX в. (Т.Готье, П.Мериме, Ж. де Нерваль). Впрочем, наполнение этого понятия менялось в зависимости от общей эстетики и художественного языка, варьируясь от романтического культа Востока — ориентализма и экзотизма (в Америке подобный путь изберет несколько позднее Лафкадио Херн) — через руссоистскую идею противопоставления природы и цивилизации с культом естественного природного начала вплоть до позитивистских, почти документальных методов французского натурализма. В определенной мере, сходную эволюцию можно проследить и в американской литературе "местного колорита". Причем, вступая на эту стезю несколько позже, чем европейская литература, она не могла не принимать во внимание тот опыт, который уже состоялся.

Однако, естественно, были и свои особенности, тем более существенные, что в Америке эта школа сыграла более важную роль, чем в Европе. Разнообразие климатических и географических условий США неизменно привлекало внимание восторженных путешественников и в более ранний период и создало знаменитую литературу путешествий, как бы предшествовавшую возникновению "местного колорита". Интерес к ней проявился с новой силой в последней трети XIX в., когда страна столкнулась с проблемой массового переселения и иммиграции, что нашло выражение в творчестве так называемых писателей-натуралистов 80—90-х годов XIX в. Пионеры Запада, а затем и жители новых регионов также внесли важный вклад в становление и развитие областнической литературы, открыв новые, доселе неизвестные уголки родной страны.

Еще в 1845 г. южанин У.Г.Симмс писал о необходимости обращения американских авторов к родной земле и природе, из которой, по его мнению, и нужно черпать материал и вдохновение для своих произведений: "Американские писатели <...> думают согласно европейским моделям, находят стимул творчества в европейских книгах, формируют себя согласно европейским вкусам и ищут, в основном, похвалы европейской критики. Это денационализирует американскую мысль и заключает национальное сердце в плен, отдавая его на милость иностранца... Сердце должно быть выплавлено так, чтобы оно пристально вглядывалось в наши леса, потоки, непроходимые чащи, глубокие болота, огромные, неизмеримые горы, наши полноводные и бурные реки"[4]. По прошествии нескольких десятилетий этот пафос создания подлинно национальной литературы, независимой от европейских влияний, а на Западе Америки и от Восточного, ново-английского культурного диктата,

в большой мере сохранялся и нашел также выражение в творчестве многих писателей "местного колорита".

Говоря о тех типично американских обстоятельствах, которые сформировали и подготовили школу "местного колорита", следует обратиться к внелитературным моментам, поскольку они объясняют основополагающий комплекс идей и стремлений, характерных для Америки после Гражданской войны и нашедших естественное и закономерное выражение, в частности, и в явлении "местного колорита". "После войны, сохранившей Союз, казалось, что на литературу была возложена миссия изобразить все регионы воссозданной страны друг для друга и, представив межрасовые взаимоотношения... обеспечить понимание, которое сделало бы возможным более идеальный Союз, о чем и мечтали основатели Республики. На первый взгляд, кажется парадоксом, что акцент на местном колорите должен вести к солидарности, но для тех, кто понимает, что сила Союза зависит от свободы каждого региона управлять собственными местными делами, в этом нет парадокса"[5]. Эти слова А.Х.Куинна довольно точно выражают ситуацию в американской культуре того времени и ту особенную, уникальную роль, которая оказалась возложена в Америке на литературу "местного колорита".

Патриотический дух, сознание необходимости открывать и описывать все новые и новые регионы для остальной страны, попытка прийти к пониманию единства через "великое разнообразие", вновь привлекшее к себе внимание после войны, которая изменила состав и распределение населения, роль сельской и урбанистической Америки и так далее, — все это лежало в основе того импульса, что породил явление "местного колорита" в более широком, общественном и политическом смысле, дал ему, так сказать, санкцию на существование. Само понятие Союза, Америки как нации, казалось утвержденным и существующим. Но даже не слишком внимательный наблюдатель не мог пройти мимо тончайших культурных различий, характерных не только для крупных регионов, но и чуть ли не для каждой отдельной местности. Это порождало противоречивый комплекс: с одной стороны, необходимость достижения культурной однородности, хотя бы в будущем, с другой — попытки интерпретировать эти особенности для остальных. Ведь было ясно, что сохранившись на некоторое время, они в будущем неизбежно исчезнут в силу активизировавшегося после войны процесса унификации, рука об руку идущего с прогрессом, развитием индустриализма, что привело, как и сама война, к смене интеллектуального и экономического лидерства регионов. Одним из способов осмысления этих явлений в культуре Америки стала областническая литература, обратившаяся к интерпретации местного характера, географических и лингвистических особенностей, флоры и фауны.

Таким образом, интерес различных регионов друг к другу подкреплялся и возросшим вниманием, которое каждый регион стал уделять собственному региональному мифу[6]. В послевоенные годы

он в большей мере, чем раньше, выступал в качестве коллективного средства ухода от исторической действительности, все чаще и чаще приносившей разочарование. Уход этот был, главным образом, в прошлое, прочь от неутешительного настоящего, от быстро обернувшегося негативными сторонами прогресса, индустрии, продажной политики — прочь от "позолоченного века", от усредненного человека, живущего, говоря словами Эмерсона, в "эру омнибуса и третьего лица множественного числа"[7]. При этом зачастую происходило переосмысление некоторых идеалов, на время утративших свою привлекательность для американских умов, а теперь вновь возрождавшихся в коллективном сознании (например, джефферсоновский идеал аграрной нации).

Обращение к прошлому, которое теперь казалось лучше настоящего, в разных регионах шло по-разному. Часто само прошлое было выдуманным или сильно измененным мифом, как это было на Юге, в меньшей мере — в Новой Англии; порой за недостатком собственного национального прошлого и героической традиции американцы обращались к европейской культуре — отсюда известная мода этого периода на средневековые рыцарские и монашеские ордена, особенно распространенная опять-таки в Новой Англии и на Юге. В этих "старых" регионах "традиция" или миф уже достигли такой ступени развития, что с успехом заменяли историю.

Переворот в науке и философии, связанный, в частности, с дарвинизмом и позитивизмом, в свою очередь способствовал росту неуверенности в будущем, пошатнув незыблемость человеческих представлений и поставив под сомнение в том числе и американский оптимизм. Да и сам идеал фронтира также закономерно уводил в спасительный миф, к переосмыслению примитивистской мечты. В этом смысле литература была лучшим и самым доступным видом ухода в прошлое, в вымышленную согласно определенным представлениям реальность. Во многом этим глубинным импульсом можно объяснить появление произведений "местного колорита" в этот период — практически все писатели-областники были вынуждены так или иначе трактовать миф, защищая, отрицая, порой пародируя, но ни в коем случае не игнорируя его.

Если говорить об американских литературных истоках, подготовивших явление "местного колорита", то, вероятно, прежде всего следует назвать юмор фронтира, процветавший еще задолго до Гражданской войны. Он был в большой мере связан с газетной журналистикой и с низовой культурой, главным образом устной, — с так называемой, "сублитературой", которая противостояла по определению господствовавшей утонченной традиции и была представлена преимущественно авторами, которые ощущали себя не профессиональными писателями, а скорее именно журналистами или репортерами. Их отличал достаточно поверхностный интерес к удаленным уголкам Америки и их жителям, героям своеобразных физиологических очерков и анекдотов. Подобные авторы ограничивались простым перечислением занимательных черт, нередко их

гиперболизируя в бурлескных формах. Это было своего рода накопление материала, в меньшей степени — эстетики и художественных приемов, языка будущей литературы "местного колорита". Очерк, пользовавшийся большой популярностью у читательской аудитории, сохранился, хотя и в переосмысленном виде, в творчестве писателей "местного колорита". В особенности это касается сказового начала, связанного с устной традицией, первых примеров использования диалекта и разговорной речи, — сохраненные в письменном повествовании, они придавали ему некое новое качество, не характерное еще для художественной литературы этого времени, где доминировала книжная традиция (сказ получил особое развитие на Юге и Западе). Он включал гротескных персонажей определенного типа, носителей часто лишь одной или нескольких ярких черт, представленных без каких-либо попыток психологического анализа, а так же изображение быта, привычек и уклада жизни этих персонажей. Ранние очерки редко обладали развитым сюжетом, и этот недостаток в значительной мере был унаследован писателями "местного колорита", многие из которых начинали именно как газетные юмористы (это касается прежде всего юго-западных и западных авторов).

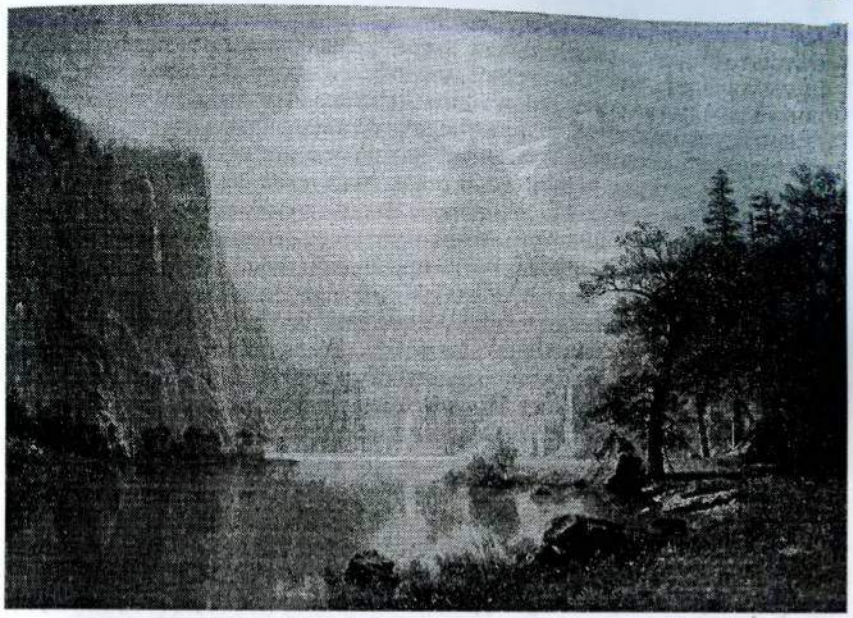
Однако у лучших из них традиционный сюжетный элемент был заменен иными принципами организации повествования — разными у разных авторов. Так что постепенно очерк сменился новой жанровой формой, сочетавшей в себе достижения романтической традиции, прежде всего Н.Готорна и В.Ирвинга с фольклорной формой юмористики фронтира. Последняя не обладала другим важным качеством, которое и отличает в основном произведения "местного колорита" от этой ранней, предшествующей им формы. Это прежде всего связь с местом, окружением и атмосферой, понимаемыми в лучших областнических произведениях предельно широко.

Хотя принято считать, что литература "местного колорита" началась с публикации в калифорнийском журнале "Оверленд мансли" рассказа Б.Гарта "Счастье Ревущего стана" в 1868 г., несомненно, у него были и предшественники не только среди юмористов фронтира, но и собственно писателей-областников, и прежде всего в Новой Англии, наиболее развитом до войны регионе, как впрочем и на Юге. Поколение писателей-областников 70-х годов XIX в., начавшее писать еще до войны, обладало особой, переходной поэтикой, порой еще не вполне сложившейся. В этот период влияние Брета Гарта было очень велико, и хотя он не создал никакой теоретической базы для нового направления — это было сделано немного позднее, в частности, в выступлениях писателя со Среднего Запада Э.Эгглстона, который ратовал за создание регионального романа, призванного стать для Америки национальным, — сами рассказы Гарта легко подсказывали тот нехитрый набор приемов, а часто и клише, которые быстро стали расхожими среди областников. "Всего лишь приправа новизны", некий "эле-

мент необычного, добавленный к общей картине, с помощью чрезмерно красочных персонажей и сцен, до сих пор не известных читателю"[8], говоря словами Фредерика Патти, и создали популярность первых рассказов Гарта.

В определенной мере правомерно говорить и о хронологической эволюции школы "местного колорита". Это выразилось главным образом, во все большем отходе от образцов прошлого, от влияния Диккенса и Ирвинга, которым отмечено творчество Гарта, Эгглстона, Пейджа, и соответственно, в создании своей стилистики и даже поэтики, очень индивидуальной у разных писателей. Их общность проявлялась, в частности, в преодолении сентиментальности, в растущей объективности повествования, во все более умелом обращении с диалектом, часто — в попытках осмысления настоящего в творчестве группы писателей "местного колорита", связанной с зарождением натурализма в американской литературе (М.Уилкинс-Фримен, Х.Гарленд). Можно даже сказать, что достоверность, пусть понимаемая нередко достаточно буквалистски, прежде всего в отношении бытовой детали, диалектной и безграмотной речи, стала своего рода стилевым элементом, общим для всех областников. Порой к достоверному, фотографически точному воссозданию окружения добавлялись и такие элементы, как попытка связать толкуемое широко окружение с поведением и эволюцией героя. Это было свойственно в большей мере областникам, увлеченным идеями детерминизма.

В основном "местный колорит" развивался в жанре рассказа или новеллы, хотя существовала и прекрасная областническая пейзажная лирика, представленная творчеством Сидни Лэнира, Дж.Г.Уиттьера, Х.Миллера, раннего Брета Гарта. Нельзя обойти вниманием и романы "местного колорита". Они, однако, по общему мнению, удавались писателям меньше в силу самой природы областничества, если только не выходили за рамки последнего, подчиняясь более широким художественным задачам. В целом же эстетика "местного колорита", уделявшая повышенное внимание описаниям места, окружению, пейзажу, с характерным для областничества тяготением к детали, свойственный ей минималистский подход, как назвали бы его сегодня, склонность не к универсальным обобщениям, а к частному, единичному, как и сосредоточенность на каком-либо ограниченном, отъединенном месте и определенном типе героев — все это делало рассказ более приемлемым жанром, нежели роман. Гораздо более плодотворной формой в этом смысле, вероятно, следует считать зародыш романа в новеллах, объединенных, в отличие от обычного романа, не общим сюжетом, а часто лишь местом действия или кочующими из одного рассказа в другой героями. Как известно, эта форма стала популярна в американской прозе уже в XX в., но начала развиваться в творчестве некоторых ведущих писателей "местного колорита" еще в последней трети XIX в. (С.О.Джуитт, Г.Кинг).



Альберт Бирстадт. "В горах". 1867 г.

Так или иначе, произведения писателей "местного колорита" в основном были написаны в жанре рассказа, причем этот жанр в своем дальнейшем развитии использовался как арена для разного рода экспериментов, вплоть до создания особого рассказа или новеллы, в которых не сюжет или характеры, а атмосфера и окружение играли главную роль. Значительное переосмысление в творчестве областников получили и такие жанровые формы, как эссе, очерк, порой рождавшие своеобразные гибриды с сюжетными формами. Особенно характерно это было для поздних произведений С.О.Джуитт, Дж.Аллена, М.Уилкинс-Фримен. За неполных четыре десятилетия существования литературы "местного колорита" в американских журналах были опубликованы тысячи рассказов — именно журнальное существование отличало эту литературу довольно долгое время и лишь уже в зените ее развития стали пользоваться успехом и сборники рассказов, ранее считавшиеся неким побочным продуктом, а теперь невиданным образом затмившие по популярности романы. К 1900 г. вышло более 150 томов рассказов "местного колорита".

Журнальный рынок после Гражданской войны значительно расширился и стал более рафинированным. Особенно благосклонно относились к областническим рассказам такие издания, как "Атлантик мансли", главный редактор которого У.Д.Хоуэллс почти в

каждом номере публиковал рецензии на произведения "местных колористов", в значительной мере поддерживая их творчество, "Харперс уикли" и "Харперс мансли", к которым присоединились в конце 60-х — начале 70-х годов "Гэлекси", "Оверленд мансли", "Эплтонс джорнел" и "Скрибнерс". Однако такое существование литературы "местного колорита" — почти исключительно внутри массовой культуры — приводило и к некоторым досадным обстоятельствам. В частности, следствием было неумеренное использование "хэппи эндов", необходимого условия тогдашнего литературного канона, часто искусственно пристегиваемых к трагическим по сути рассказам и романам, и сенсационные, поглощающие внимание читателя любовные сюжеты. Впрочем, последнее обстоятельство было не повсеместным, и среди областников были и те, кто вообще игнорировал любовную тематику, как, например, Сара Орн Джуитт или Дж.Ч.Харрис. Кроме того, утвержденный самими областниками и прежде всего Гартом и его последователями в качестве нормы принцип идеализации как способ восприятия материала, при котором странное представлялось живописным, примитивное — романтически дикарским, тиражировался в журналах, заставляя писателей повторять вновь и вновь одни и те же сюжеты, воспроизводить без конца стереотипных героев. Здесь тоже были свои исключения, такие фигуры, как М.Уилкинс-Фримен, Э.Хоу, у которых подлинно трагический эффект создавался часто именно благодаря отходу от канона "местного колорита" и попыткам представить примитивное как грязное и жалкое, странность — как невротическое убожество и душевную болезнь.

Американский исследователь Ф.Патти, одним из первых обратившийся к наследию писателей "местного колорита", и вовсе предлагает рассматривать деятельность областников через призму жанра рассказа, называя эрой рассказа время с 1865 по 1914 г. и утверждая, что в творчестве этих авторов была создана его новая разновидность. Для Патти это "импрессионистическая история или даже зарисовка, вначале достаточно бесформенная, назидательная и эссеистичная, с доминирующим фоном, затем — все более и более искусная в художественном отношении", ставшая в конце произведением с "определенной и локализованной реальностью, оставляющей читателю ощущение действительности и правдивого отображения человеческой жизни" (8; p. 367). С последним утверждением трудно согласиться, поскольку многие из писателей "местного колорита" вовсе не стремились к правдивому изображению действительности, а наоборот, старались уйти от нее в экзотическое, странное, часто гротескное или же в идеал, миф, мечту о прекрасном и никогда не существовавшем прошлом.

В этом смысле представляется важной дискуссия по поводу отношения литературы "местного колорита" к романтизму, реализму, позднее, натурализму, которая возникла еще в годы написания большинства областнических произведений и не затихает в критике и по сей день. Чаще всего встречается точка зрения, согласно

которой "местный колорит" был своеобразным переходным явлением от романтизма к реализму или играл роль реализма, недостаточно развитого в американской литературе XIX в. Нередко исследователи стараются отнести "местный колорит" к романтизму или реализму по преимуществу, порой отождествляя областничество с последним как его низшую или типично американскую форму. При этом в одну обойму попадают совершенно разные писатели, с разным художественным миром и языком. Так, еще в 1892 г. писатель и критик Я.Бойесен писал о развитии реалистического искусства в Америке в форме "местного колорита": "Ничто не могло бы свидетельствовать лучше в пользу того факта, что мы переросли романтизм, чем почти одновременное и одинаковое желание наших авторов отобразить широко различающиеся фазы нашей американской цивилизации. Теперь едва ли осталась дюжина неизвестных штатов, в которых не было бы своего местного романиста"[9]. У Бойесена не возникало и сомнений по поводу связи "местного колорита" с реализмом.

В том же году, однако, в "Нэйшн" было опубликовано совсем иное мнение о "местном колорите", кстати, более типичное для того времени. Его неизвестный сегодня автор, пренебрежительно трактовавший это эстетическое явление, утверждал, что американская литература оставила глобальное и широкое ради ограниченного и узкого. И вместо национального романа возникло большое количество быстро растущих серий региональных романов или даже не романов, а "местных историй, рассказов о соседях, ограниченных задним двором автора" (9; p. 167). Для многих критиков "местный колорит" был "сошедшим с ума реализмом", утрировавшим скрупулезно воссозданные мельчайшие детали. А в 1897 г. У.Б.Чизлхом в журнале "Критик" прямо говорил о переходном, с его точки зрения, характере "местного колорита" и его постоянной опасности устареть: "Как и интернациональный роман, диалектные рассказы не могут быть окончательным типом, но лишь ступенью для будущего развития, отображая определенный этап в жизни и поведении людей, которые исчезают на глазах" (9; p. 167). Здесь видны уже в зародыше все те сомнения и противоречия, которые сопровождали явление "местного колорита" в течение многих десятилетий. Верно уловив переходность и незавершенность этой формы, критики порой ошибочно пытались свести ее роль лишь к смене романтической модели на реалистическую. Кроме того сами понятия романтизма и особенно реализма толковались ими по-разному, и эта расплывчатость категорий также затрудняла понимание толкуемого ими явления.

Уже в XX в. Г.Хикс продолжал расценивать явление "местного колорита" как некий переход от романтизма к реализму и заявлял, что цель создания национальной литературы, которую ставили перед собой областники, так и не была достигнута. Он порицал типичную для "местного колорита" опору на прошлое, расценивая ее как отказ реагировать на силы экономического детерминизма[10].

Такое суждение игнорирует самое природу подобной литературы, которую сегодня исследователи часто называют "литературой памяти", воссоздающей противоречивое ощущение неизбежного упадка, конца и одновременно — вневременного, вечного существования. Отношения со временем и историей у областников принципиально иные, нежели определяет их Хикс. И не случайно, когда на рубеже XIX-XX веков мода на "местный колорит" заметно пошла на убыль, уступив место моде на исторические романы, многие авторы-областники обратились к этому жанру, генетически связанному с явлением "местного колорита", и внесли в него тот же художественный язык и поэтику, которые отличали их ранее. Они сместили центр своих исторических повествований, перейдя от изображения великих личностей, глобальных событий, осмысляемых предельно широко и философски, к картине изменяющегося повседневного существования обычных людей, вынужденных подчиняться неумолимому движению времени, к изменившемуся укладу жизни, в изображении которой заметно упорное стремление сохранить реликты прошлого.

Действительно, с одной стороны, литература "местного колорита" явно шла по стопам романтического в своей основе интереса к странному, экзотическому, удаленному, живописному, неизвестному. С другой — ее явная тяга к непосредственным, сиюминутным и тщательно выписанным "аутентичным" деталям, призванным создать впечатление подлинности и достоверности, изображение типического и знакомого несут, казалось бы, связь с тем, что принято называть реалистическими решениями. Однако обе эти тенденции успешно сосуществуют в творчестве писателей "местного колорита". Вероятно, правильнее было бы определять это явление не через понятия романтизма, реализма, а позднее — в последние годы XIX в. — и натурализма, а через те особенности, которые отличают именно направление "местного колорита" как самостоятельное эстетическое явление, хотя и могут быть связаны с теми или иными чертами, свойственными вышеназванным течениям. Можно сказать, что на первый план в областничестве выходили открытие и интерпретация определенных места и времени, что оказывалось важнее, чем полный уход от реальности или верность некоему универсальному закону или абстрактной истине. Почти всех "местных колористов" интересовали пейзаж, ландшафт, "топос" как таковой, атмосфера как способ восприятия топоса, что часто порождало главенство последнего в художественной системе. В способах достижения этой цели писатели следовали разным эстетическим принципам, прибегая к разным приемам, что и связывало их в той или иной мере с романтическим, реалистическим или с натуралистическим видением мира.

В 1899 г. вышел известный в свое время и пользовавшийся популярностью роман Э.Н.Уэсткотта "Дэвид Харум" (*David Harum*), одно из прощальных произведений областничества. Знаменательно, что в зрелый период развития литературы "местного колорита"

писатели уже осознавали себя частью более широкой региональной традиции, являющейся, как известно, ключевым феноменом в развитии всей американской литературы. В предисловии к роману автор отмечает, в частности, что "регионализм — это порождение гибридизации американского общества, основанной на его необычайном этническом смешении. Разнообразие человеческих типов, разнообразие окружающей среды от Флориды до Аляски имсет результатом галерею прекрасных жанровых картинок, которые сегодня являются нашими наивысшими достижениями в искусстве литературы"[11]. Уэстkотт подкреплял эту мысль внушительным списком регионалистов, доказывающим, что в каждом небольшом регионе существовал собственный художник и историк, избравший его в качестве материала своего творчества.

В современных интерпретациях произведений областников последней трети XIX в. преобладают те, что отмечены стремлением отойти от узкого толкования "местного колорита", поставить его в контекст более общих явлений американской культуры, в частности, регионализма, включающего на определенном этапе и сравнительно короткое господство "местного колорита", но содержащего и целый ряд иных явлений. Введение региональной перспективы в осмысление "местного колорита" способно вывести его исследователей из тупика, в который их неизбежно ставят попытки связать романтизм и реализм посредством "местного колорита". Наиболее адекватным в восприятии и интерпретации литературы "местного колорита" является, по-видимому, региональный подход, основанный на признании регионализма в области сознания, то есть регионального характера, а также особой логики литературного "места", связанного с тем или иным географическим регионом США. Оба допущения очевидно связаны напрямую с идеологией и эстетикой явления "местного колорита" и потому наиболее приемлемы в ее исследовании.

Даже на самом поверхностном уровне заметно, что среди "местных колористов", принадлежащих к одному региону, существует больше сходства в точке зрения, если и не в технике, нежели среди авторов разных регионов. Причем межрегиональные сходства также обуславливаются объективным, исторически сложившимся сходством, свойственным самим регионам. По мере того как явление "местного колорита" набирало силу, на первый план выходил то один, то другой регион. В достаточно обобщенном виде можно говорить о первенстве Дальнего Запада в 70-х годах XIX в., о царстве южного областничества в 80-х годах, о главенстве ново-английских авторов в 90-х годах и, наконец, о короткой фазе господства средне-западного варианта литературы "местного колорита", в большой мере связанного с развитием натурализма, в самом конце 90-х годов XIX в.

К 1900 г. в журналах еще продолжали публиковаться уже привычные и поднадоевшие рассказы "местного колорита", но на подходе была иная литература, унаследовавшая от областничества его

лучшие достижения, как и весь комплекс неразрешенных проблем и противоречий, лишь углублявшихся с годами. Уже в XX в. в журнале американского фольклориста Б.А.Боткина нередко освещались вопросы, связанные с осмыслением регионального сознания. Боткин, в частности, считал, что региональные различия существуют для того, чтобы "культивироваться художником не ради особого блеска живописности или странности, но как средство к созданию социального портрета и выражению обладающей корнями индивидуальности"[12]. В этом определении присутствует в скрытом виде вся та полемика вокруг "местного колорита", которая развернулась еще в конце XIX в. и не исчезла, как видно, даже в те времена, когда само явление перестало существовать, дав жизнь иным, хотя и генетически связанным с ним через регионализм эстетическим феноменам.

Необходимо отметить, что эстетическая и общекультурная ситуация в последней трети XIX в. была, конечно, иной, нежели даже в первые десятилетия века XX. Американская действительность, к которой обратились областники, была гораздо более разнообразной, часто глубоко "провинциальной", и сами эти различия, вдруг привлекшие всеобщее внимание, были некоторое время как бы самодостаточны, потому что создавали необходимый эффект новизны, способной заинтересовать читателя. Правда, он быстро сошел на нет, и тогда именно типичное, обыденное, а не странное и экзотическое вышло на первый план. К этому — общему для всех регионов — моменту добавлялись и некоторые специфические особенности. Если Юг и Новая Англия, "старые" регионы, обладали уже культурной традицией, прошлым, столь важным для любой региональной литературы, поскольку она и занимается главным образом воспроизведением прошлого, то о существовании таковой на Западе говорить не приходилось. Требовалось время, необходимая дистанция, посредством которых могло успешнее пройти обретение и освоение традиции. В этом смысле литература "местного колорита" появилась здесь как бы слишком рано, но в лучших своих проявлениях начала процесс осмысления традиции и ее литературного использования.

На примере этого течения очень хорошо иллюстрируется идея Аллена Тейта о различении творчества внутри какой-либо региональной традиции и творчества, ей посвященного[13]. Не случайно там, где речь шла о "старых" регионах, большинство писателей было частью традиции и писало "в традиции" (исключение составляли такие фигуры, как, например, К.Ф.Вулсон, чей подчеркнуто отстраненный, выключенный из традиции взгляд аутсайдера придавал ее произведениям особые качества). Если же говорить о Западе, то здесь все писатели были в более или менее равных условиях — будучи "туристами", пришельцами, пионерами, далеко не все из них становились по прошествии лет тут своими. Им всем в какой-то мере был свойствен объективно-отстраненный взгляд людей, рассматривавших диковину, и требовался недюжинный та-

лант, чтобы перерасти рамки искусственности, чрезмерного приукрашивания и самодовлеющей атмосферы, характерные для писателей "местного колорита", и добиться цельности и поэтической тонкости ненавязчивых описаний, подлинности характеров. Это в основном отличало тех авторов, которые, по словам Тейта, писали в традиции, а не о ней.

К концу 90-х годов XIX в., несмотря на недавние пророчества Х.Гарленда, предсказывавшего в "Крушении кумиров" веритистское будущее "местного колорита", влияние областничества заметно уменьшилось. Однако многие достижения и открытия писателей-областников были использованы в литературе XX в., причем ряд важных элементов, таких, как доведенная до виртуозности красочность описаний, оказался поглощенным, ассимилированным последующей литературой, превратившись в органическое использование фона, атмосферы, постепенно переосмысляемых в соответствии с развитием понятия литературной традиции.

ДАЛЬНИЙ ЗАПАД. ХОАКИН МИЛЛЕР

Если говорить о Дальнем Западе как о литературном регионе и месте рождения американского областничества, то прежде всего необходимо остановиться на литературном кружке писателей Сан-Франциско, сформировавшемся в 60-х годах XIX в. и очень скоро, в силу западной самонадеянности и желания утвердиться, начавшем считать себя новым литературным центром, под стать Бостону на Востоке. Это, конечно, мало соответствовало действительности, да и большинство калифорнийских авторов, добиваясь хотя бы относительной известности, спешило покинуть Сан-Франциско ради Восточного побережья или даже Европы. И все же этот кружок, как и связанное с ним издание "Оверленд мансли", сыграл очень важную роль в становлении и пропаганде литературы "местного колорита".

Жизнь в Калифорнии того времени в сравнении с другими регионами характеризовалась, как это ни странно, большей культурной однородностью, и потому все известные писатели в Сан-Франциско знали друг друга. Лишь немногие из них были подлинно "западными" авторами, как Айна Кулбрит, Х.Миллер. В основном они прибыли в Калифорнию в середине XIX в., привлеченные поначалу "золотой лихорадкой", а затем распространившимся после войны ощущением необходимости найти и запечатлеть региональные особенности, которые быстро поглощались развивавшейся унифицирующей культурой. Не последнюю роль, вероятно, играло и то, что экономически Дальний Запад не пострадал во время войны. Будучи новым регионом, он естественно не обладал историей, традицией и культурой даже в той форме, в какой они были представлены в других, еще колониальных регионах. Тем нагляднее можно проследить на примере Калифорнии процесс быстрого ми-

фологизирования прекрасного, хотя в данном случае и очень недавнего прошлого времен "золотой лихорадки", которая к 1860 г. в основном завершилась, оставив после себя опустевшие старательские лагеря, а уже к 1869 г. в Сан-Франциско появилась железная дорога. Период сугубо "фронтирного" существования Калифорнии по сути закончился. Писать же о настоящем — будничном, утилитарном, приземленном — для большинства авторов было невозможно.

Так или иначе многие писатели начинали публиковаться в газете "Голден эра", возникшей еще в 1852 г. и просуществовавшей более десяти лет, любимом издании золотоискателей времен "золотой лихорадки". Там можно было прочитать стихи молодого Стоддарда и Хоакина Миллера, юмористические очерки Прентиса Малфорда и Дерби, статьи и рассказы Б.Гарта, который приехал в Калифорнию с Востока и лишь 18 из 66 лет своей жизни провел в Сан-Франциско, а вовсе не в старательских экспедициях. Его имя, однако, уже в течение многих десятилетий прочно ассоциируется с литературой "местного колорита". Известность писателя в то время превосходила славу всех остальных западных авторов, включая и молодого Марка Твена, появившегося в Сан-Франциско в 1864 г. Позднее он даже называл Гарта своим терпеливым учителем. Как известно, ученик вскоре оставил учителя далеко позади и даже на Восток уехал первым, тем самым не окончив, как это произошло с Гартом, а продолжив в новом качестве свою блистательную литературную карьеру.

Ключевой фигурой в литературном кружке Сан-Франциско был Брет Гарт (Francis Brett Harte, 1836–1902), к началу 60-х годов успевший завоевать довольно устойчивую популярность своими стихами, рассказами, статьями из калифорнийской жизни, печатавшимися не только в местных изданиях. Неудивительно поэтому, что именно его безошибочно выбрал Энтони Роман, книготорговец и издатель, который большое внимание уделял авторам из молодого региона. В качестве владельца и редактора нового журнала "Оверленд мансли" в 1868 г. Э.Роман преследовал двоякую цель: его журнал был призван содействовать не только развитию литературы на Дальнем Западе, что в итоге и произошло — ведь за семь с половиной лет своего существования он не опубликовал ни разу ни одной перепечатки, а лишь оригинальные материалы местных авторов, став по сути преимущественно областническим журналом, — но также и привлечению восточных капиталов на Запад. В культурном смысле это выразилось в создании и шлифовке в журнале того мифа о Дальнем Западе, который сделал бы регион привлекательным для жителей остальной Америки.

Убедив не слишком восхищенного новой идеей Б.Гарта, Роман везет его в Санта-Клару, прекрасную горную местность, представлявшую идеальный материал для появившихся вскоре рассказов "местного колорита", и внушает ему мысль о создании совсем иной областнической литературы. Она должна была вызвать инте-

рес, любопытство и восхищение бостонского читателя и не плодить сниженных, поверхностных сатирических образов Калифорнии, как это было в основном в творчестве юмористов фронтира и в ранних произведениях самого Гарта. Все они часто использовали в своих газетных публикациях легенды и анекдоты фронтира, тот своеобразный вариант фольклора, что развился здесь или был заимствован из других регионов, прежде всего с Юга и Юго-Запада, но быстро вобрал в себя местную специфику. Предшественниками комического варианта областничества можно считать южанина О.Б.Лонгстрита, а также бесчисленных и часто безымянных западных юмористов, связанных с устной бурлескной смеховой культурой или с ее облагороженным вариантом, представленным в "Записках Биглоу" Дж.Р.Лоуэлла.

Рассказ "Счастье Ревущего Стана", появившийся в номере "Оверленд" за 6 августа 1868 г., создал имя и репутацию журналу, Брету Гарту и целому направлению в литературе Америки последней трети XIX в. В первом номере Гарт как редактор журнала заявил, что считает своим долгом публиковать прежде всего материалы, касающиеся родного штата (10; p. 34), тем самым как бы подчеркнув важность местного материала для серьезной литературы. "Счастье Ревущего стана" было перепечатано многими изданиями на Западе и на Востоке — начался особый период в развитии областничества, который в течение двадцати лет неизменно связывался с именем Гарта, хотя во многом появление его рассказа было лишь толчком к последующему развитию литературы "местного колорита" в американской прозе конца XIX в.

Бесспорно одно — ощущение конца фронтира, конца целой эпохи, короткой, но яркой, и острое, почти физическое понимание ее невозвратности, вероятно, было настолько сильным, что выразилось даже в оформлении обложки журнала. На ней был изображен свирепый калифорнийский медведь гризли, стоявший на рельсах, оскалившись навстречу поезду — по-видимому, олицетворению наступающей цивилизации. Ведь "Оверленд" оказался последним из журналов Сан-Франциско, возникшим перед самым открытием железной дороги и концом фронтира. Авторы, печатавшиеся в нем, очень остро реагировали на эти изменения, видимо понимая, что сатирическая и комедийная традиция в восприятии фронтира должны были дополниться теперь и его героическим толкованием, пусть зачастую и сниженным.

Буквально в считанные годы после конца фронтира были опубликованы по горячим следам документы прощания с этим особым миром, принадлежавшие перу ведущих авторов кружка Сан-Франциско: сатирически-юмористическая и вместе с тем ностальгическая книга Марка Твена "Налегке" (1872), некий симбиоз автобиографии и вымысла, отразивший новый для Твена удивительный и красочный западный опыт, который вполне еще можно отнести к "местному колориту" в его низовом комическом варианте, «"Счастье Ревущего стана" и другие рассказы» (1870) Гарта, пред-

ставлявшие как бы иной путь развития литературы "местного колорита" — скорее напоминая произведения, написанные на Восточном побережье, они были более популярны там, нежели на Западе, и, наконец, "Песни Сьерры" (*Songs of the Sierras*, 1871) Хоакина Миллера, которые и вовсе были изданы в Англии и там же завоевали несколько скандальный успех и признание. В журнале "Оверленд" публиковались местные материалы самого разнообразного свойства: статьи о путешествиях, носившие явный отпечаток литературы "местного колорита" (например, так называемых писателей-натуралистов — Кларенса Кинга, Джона Мьюира), фронтирные небылицы и легенды.

Гарту удалось создать галерею устойчивых типажей, таких, как грубоватый золотоискатель, игрок-шулер, обманщик, ангелоподобная школьная учительница из Новой Англии, героический водитель дилижанса, шериф. Кроме того, в областнических рассказах вскоре стали расхожими найденные им типичные ситуации драки, погони, соперничества. При этом внутреннее развитие действия основывалось непременно на идее нравственного возрождения. Особое окружение, основные сюжетные ходы произведений Гарта — все это перекочевало в мало изменившемся виде не только в произведения писателей, подражавших ему в 80—90-е годы XIX в., но и в появившийся на рубеже веков вестерн, особенно в его киноварианте. Это объяснялось сочетанием в рассказах Гарта необычного и нового материала, который позднее станет почти необходимым условием всех произведений "местного колорита", и достаточно традиционной формы, навеянной классическими образцами, на которые он опирался (Ч.Диккенсом, В.Ирвингом) в большей мере, нежели теми же юго-западными юмористами и областниками еще довоенных времен. Оглядка на традицию предшественников создавала мелодраматическую и сентиментальную атмосферу, противоречившую некоторой бесстрастности и холодности автора, которые объяснялись скорее не тем, что Гарт разделял входившие в моду представления об объективности повествования, а элементарным незнанием материала или поверхностным знакомством с ним.

Рассказы Гарта были по сути и не рассказами в общепринятом смысле, а морально-дидактическими повествованиями, в которых типажи намеренно использовались как иллюстрации какой-либо идеи, чаще всего — идеи совершенствования. При этом автор нередко опирался на контраст между грубоватой внешностью и неотесанностью героя или его занятием и скрывавшимся за ними добрым и великодушным сердцем. Произведения Гарта выгодно отличались от творений многих последующих областников удачным использованием действия, пусть примитивного и легко предсказуемого, но живого сюжета с ярко выраженным драматическим элементом, содержащим нередко сюрпризную концовку, которой прославится вскоре О.Генри. "Местный колорит" во многом остался для Б.Гарта в отличие от некоторых других писателей, наделяв-

ших его и тематическим, и даже философским смыслом, набором расхожих приемов. Уже к 80-м годам XIX в. особый мир, выраставший на страницах его рассказов, перестал быть лишь его художественным открытием. Плоские персонажи-иллюстрации и типажи, условное место и окружение приисков обрели плоть и кровь в творчестве Мэри Хэллок Фут, создавшей более жесткие и трезвые зарисовки жизни золотоискателей в Колорадо, а позднее Билл Най открыл еще один регион Запада — Вайоминг.

"Оверленд" славился своей "троицей золотых ворот", в которую, помимо Гарта, входили Айна Кулбрит и Чарльз Стоддард — имена сегодня почти забытые. Кулбрит, довольно заурядная поэтесса, чье прошлое было окутано тайной мормонского происхождения, возглавляла редакцию и потому занималась неустанно молодыми и не известными еще авторами, помогала им пробиться и, как и Брет Гарт, вносила в журнал некое рафинированное, интеллектуальное и литературное начало, что было немаловажно в Калифорнии, где в основном писатели были малообразованными в литературном отношении. Третий член троицы, Стоддард, был поначалу поэтом, но по совету Гарта и Кулбрит, забросил поэзию, начав писать красочные рассказы, в основном о своих путешествиях в экзотические и мало известные места. Будучи поэтом по своему мировосприятию, он и в прозе отличался звучным, лирическим стилем, на сегодняшний взгляд, пожалуй, слишком цветистым, но порой удивляющим странными живописными метафорами и в этом смысле сильно напоминающим стиль Лафкадио Херна. Побывав на Гавайях, он пишет "Дружбу с дикарем", а затем еще около десятка подобных эссе. В 1873 г. он издает их отдельной книгой "Идиллии Южных морей" (*South Sea Idyls,* 1873), отмеченной восторженным отношением автора к местным обычаям, внешним проявлениям красочного языческого мира. Помимо своеобразного стиля и описаний, в книге не было, кажется, ничего, во многом в силу незнания автором законов сюжетосложения, особенностей создания характеров и других литературных премудростей. Идеализирование жизни дикарей, примитивистский идеал, который воспевает Стоддард, прямо осмеиваются в серии написанных о тех же Сандвичевых островах эссе Марка Твена, полных сарказма, неприятия "испорченных в моральном плане" и бесчестных, по мнению Твена, дикарей и их примитивной жизни.

Место Марка Твена в этой культурной среде трудно определимо и совершенно несводимо к литературе "местного колорита", хотя областнический элемент, значительно переосмысленный и дополненный глубинным содержанием, составившим некое единство с формальными приемами, станет важной частью его зрелого творчества. Однако уже в его ранней книге, "Налегке", намечены многие черты повествовательной манеры, не последнее место в которой занимает и местный колорит как таковой, причем в форме, скорее близкой среднезападной натуралистической традиции (в большей мере внелитературной по своему происхождению), нежели пись-

менной традиции, на которую опирались Брет Гарт и другие писатели этого направления. Скалистые горы и мустанги, индейцы и особый дух приключения, готовность сорваться с места и броситься очертя голову в новые путешествия — дух сиюминутности, который сохранится в книгах о Томе Сойере и особенно Геке Финне — все это есть уже в "Налегке", как впрочем и тонкая, едкая сатира, и гротескное восприятие "золотой лихорадки", что и заставляет нас сегодня читать с интересом эту книгу, смеяться шуткам автора, касающимся скорее человеческой природы вообще, нежели определенного западного опыта. Вероятно, Твену, который, в отличие от Гарта, не был абсолютным чужаком на Западе, изначально был присущ очень "западный" принцип постоянного движения, нахождения в состоянии изменения, превращения. Недаром Хоуэллс назвал его в свое время "человеком обстоятельств"[14], который, в частности, в своей литературной теории и стиле выразился в использовании метафоры реки, потока, претворив форму своих произведений в особую ритмику, исполненную нового реального содержания.

Говорить о творчестве Твена подробно в рамках этой статьи было бы неправомерно, однако отметим, что в его юмористике, как позднее в его романах о Томе Сойере и Геке Финне, присутствует широко понимаемое региональное измерение, включающее попытки проникнуть в региональное, а тем самым и в национальное сознание, а не просто свод приемов, за которыми часто не стояло ничего. Местные особенности, приметы, характеры и диалект, который для Твена всегда имел первостепенное значение, перерастая рамки простой красочности, превращались в мощное средство передачи подлинного духа героев и их жизни, воплощали для писателя "душу, жизнь и речь народа" в "нескончаемых оттенках характера, манер, эмоций" (9; pp. 162–163).

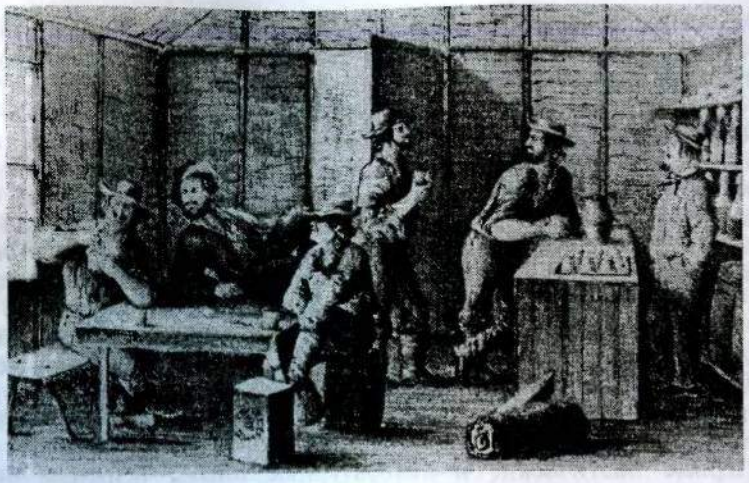
Одной из самых ярких, противоречивых и одновременно типичных литературных фигур Дальнего Запада этого периода был Хоакин Миллер, получивший характерное прозвище "Байрона из Орегона". Хоакин Миллер (наст. имя Цинциннат Хайнер Миллер; Joaquin /Cincinnatus Hiner/ Miller, 1837/1841?–1913) родился в юго-восточной Индиане, в семье школьного учителя, не брезговавшего, впрочем, и сахарным бизнесом и продажей мехов, типичного потомка пионеров Запада, привыкших жить не в доме, а в крытой повозке. Будущий писатель унаследовал от родителей особую западную легкость в перемещениях, смене занятий и увлечений. Независимость и индивидуализм фронтира, вкупе с собственным представлением Миллера о социальных и этических нормах достигали в его характере своего высшего выражения. Уже в семнадцатилетнем возрасте Миллер покидает Орегон, куда его семья переселилась еще в 1852 г., и уезжает самостоятельно на золотые прииски в Калифорнию, успев сменить еще несколько штатов — Айдахо, Монтану и снова Орегон, побывать поваром в старательском лагере, несколько раз участвовать в стычках с индейцами, причем не

всегда понятно на чьей стороне, отсидеть в тюрьме за кражу лошади, проучиться некоторое время в колледже, стать школьным учителем, горе-бизнесменом, хозяином газеты и журналистом, юристом и наконец поэтом и писателем. Подобная жизнь была, конечно, самым благодатным материалом для будущего писателя. И надо сказать, Миллер это понимал. Пожалуй, в большей мере, нежели другие авторы, он использовал собственный опыт, смешивая его, однако, с легендами фронтира, анекдотами и прямым вымыслом, который затем с той же легкостью переносился им снова в свою биографию уже как чистая правда (что обнаружилось много позднее, когда за его жизнь взялись биографы), и творя миф о себе так же, как если бы он и сам был литературным персонажем. Сознательная работа на свой имидж сильного и прекрасного героя, человека Запада, помогла Миллеру позднее завоевать пусть недолгую и скандальную, но все же популярность в Англии и на Восточном побережье.

Первые поэтические и литературные опыты Миллера были очень незрелыми. Однако уже в 1868 г. он издает в Орегоне тоненькую книжечку "Образцы" (*Specimens*), в следующем году публикует второй том поэзии, который посылает в "Оверленд мансли", решив попытать счастья в литературном кружке Сан-Франциско. "Великому позеру" еще лишь предстоит надеть красную фланелевую рубаху и сапоги старателя, которыми он привлечет и шокирует лондонских прерафаэлитов и Суинберна. Этот новый облик, как и некоторые начальные знания о стихосложении, композиции и сюжете, Миллер почерпнет у Айны Кулбрит.

Хотя Миллер и утверждал, что предпочитает писать прозу, его стихотворное наследие неизмеримо ценнее множества оставленных им прозаических произведений. Большинство из них очень подражательно и страдает от литературного дилетанства автора. Заслуживает упоминания прежде всего его "Жизнь среди Модоков. Ненаписанная история" (*Life among the Modocs. Unwritten History,* 1873). Это не вполне самостоятельное произведение (Миллеру помогал его писать Прентис Малфорд), а некий сплав неуклюжего повествования, подлинных биографических фактов, явных мистификаций и, наконец, центральной сюжетной коллизии, описывающей жизнь и приключения двух героев: немыслимо героического и благородного Принса и самого автора. Принс, как это часто бывает в областнических произведениях, выглядит чужеродным в вещно и правдиво изображенной грубой и полной опасностей старательской жизни, в постоянных стычках с индейцами. Многое действительно было связано с реальной жизнью Миллера, но, привнесенное в качестве элементов мифа, сдобренное излишним оптимизмом и западной бравадой, не дотягивало до лучших литературных образцов изображения примитивистского идеала.

В 1875 г., в Англии, Миллер публикует роман "Первые семьи в Сьеррах" (*First Fam'lies of the Sierras*), типичную историю из жизни Дальнего Запада, очень затянутую, страдающую повторами и напо-



Бриттон и Рэй. "В баре на приисках".
Литография. 1852–1858 гг.

минающую рассказы Гарта; позднее, в 1877 г., он сделает из нее довольно удачную для своего времени пьесу. Книга эта менее автобиографична, но, как и другие произведения Миллера, полна стереотипных героев, представленных в не менее стереотипном окружении. Это образы старателей, таких, как главный герой Сэнди, потрепанных проституток с добрым и благородным сердцем. Нашлось в книге место и китайцу Уаши-Уаши, который обязан своим появлением литературной моде того времени, требовавшей непременно включать в произведения китайцев ради комического эффекта, утрируя их неправильное произношение, и предстает не реальным человеком, как у Марка Твена, а лишь плоской карикатурой. Сюжет книги легко узнаваем по произведениям того же Гарта — это назидательная притча о немотивированном и неправдоподобном нравственном возрождении всей общины и самых ярых головорезов благодаря появлению порядочной женщины — "вдовы". Она-то, по замыслу автора, и заставляет неотесанных мужланов внезапно освоить хорошие манеры, китайца отучает воровать и выходит замуж за местного героя Сэнди, типичного для вскоре появившихся вестернов. Многие ситуации прямо заимствованы из произведений раннего Твена и Гарта, как, например, сцена свадьбы Сэнди и "вдовы". Родившийся в результате их брака ребенок играет совершенно ту же роль, что и подкидыш в "Счастье Ревущего стана". Образы старателей, созданные Миллером, шаржированы, предельно обобщены и размашисты, как его знаменитый почерк, который никто не мог понять: Уолт Уитмен в течение тринадцати лет не мог до конца прочитать письмо Миллера, напи-

санное толстым гусиным пером, единственным инструментом, которым тот соглашался пользоваться.

Человек Запада предстает в прозе Миллера, в отличие от его поэзии, грубовато сниженным, хотя и бесстрашным человеком, любителем выпить и поиграть в карты, для которого романтика "золотой лихорадки" все же важнее самого гипотетического богатства. Подобно Гарту и другим писателям Запада, Миллер обращается к диалекту Дальнего Запада, разговорной речи и жаргону золотоискателей, удачно передавая в диалоге особенности речи фронтирсменов. В этом смысле он часто шел гораздо дальше чопорного и очень литературного Гарта, превосходя его и в мастерстве, что можно, вероятно, объяснить тем, что Миллер сам был частью той культуры, о которой писал и языком которой говорил.

В 80-х годах XIX в. Миллер создал еще одну книгу, "Тени Шасты" (*Shadows of Shasta,* 1881), в определенной мере предваряющую известный роман Хелен Хант Джексон (1831–1885) "Рамона" (*Ramona,* 1884), открыв в литературе тему защиты индейцев. В отличие от книги Джексон, роман Миллера написан от имени индейца, Джона Логана, говорящего, однако, как и романтически прекрасная героиня Джексон, на безупречном английском языке и отличающегося не менее безупречным благородством. Вторая сюжетная линия в романе связана с одиноким золотоискателем со странным именем Форти Найн (Сорок Девять), приютившим двух индейских детей. Многие сцены в романе мелодраматичны и упрощают реальные взаимоотношения белых с индейцами, хотя автор и имел возможность их наблюдать. Сорок Девять, видимо, представлял тот литературный тип, который более всего удавался Миллеру, и он перекочевал в его последний удачный роман о Дальнем Западе "49: Золотоискатель со Сьерр" (49: *The Gold-seeker of the Sierras,* 1884).

СРЕДНИЙ ЗАПАД. ЭДВАРД ЭГГЛСТОН. ЭДГАР УОТСОН ХОУ. ДЖОЗЕФ КЁРКЛЕНД

В отличие от поверженного Юга или значительно уступившей свою лидирующую позицию Новой Англии, Средний Запад после Гражданской войны поначалу испытал даже некоторый бум, во всяком случае, повышенный интерес со стороны остальной Америки, который, впрочем, вскоре сменился разочарованием. Сама американская идея Запада, "земли обетованной", нового рая, как известно, привезенная в Новый Свет из Европы и уже на американских берегах, а точнее на восточном побережье Соединенных Штатов развившаяся в особую концепцию Запада, в начале 70-х годов XIX в. обрела второе дыхание. Еще Эмерсон и Уитмен предсказывали появление новой мощной культурной струи с Запада, связывая с нею надежды на будущее. Не последнюю роль здесь сыграли и представления о благородных людях Запада, живущих в не ис-

порченном цивилизацией мире. После Гражданской войны, по мере продвижения все дальше и дальше на запад, идея Запада как безграничной и дикой американской "пустыни" заметно корректируется, да и экономическое развитие меняет само наполнение мифа о "пустыне". Строительство железных дорог сопровождается кампаниями за привлечение состоятельных поселенцев, убеждающими, что никакой дикой "пустыни" нет и в помине — есть лишь земной рай, где может осуществиться любая мечта о благосостоянии. Большой вклад в поддержание этого мифа внесли многие авторы, писавшие о Западе, но знавшие его очень поверхностно, будучи пришельцами с Востока[15].

Существование западной мечты в "восточной упаковке" было, однако, недолгим. Уже к концу 70-х годов свободные земли практически иссякли, железнодорожные компании захватили большую их часть и тем самым поставили фермеров в очень тяжелые условия, загнав их фактически в кабалу, замучив налогами и поборами. Обещанный рай на деле оказался не таким уж благоприятным местом — начался массовый отток населения назад, на Восток, захвативший Канзас, Небраску, Колорадо и другие штаты. Средний Запад очутился вскоре не в лучшем, а даже в худшем положении, чем опустевшая на десятилетие раньше Новая Англия — ведь он был лишен корней и культурных традиций. Появилась особая порода людей — перекати-поле, — постоянно переезжавших с места на место в поисках лучшей жизни. Была, однако, и другая порода жителей Среднего Запада, упрямых и суровых фермеров, которые не желали уступать прогрессу и ожесточались, часто теряя человеческий облик перед лицом выпавших на их долю тяжелых испытаний. Основным словом, которым описывалась жизнь в маленьких городках Среднего Запада, было прилагательное "мрачный". Отчаяние кричало со страниц написанных здесь книг. Их авторы тиражировали в своих произведениях повторяющиеся картины неимоверно трудной, лишенной человеческого тепла жизни огрубевших фронтирсменов. Этот мир представал всегда убогим, грязным, культура доходила сюда лишь в примитивной форме странствующего цирка или паноптикума.

Все это тем не менее было закономерной реакцией обманутого сознания на ту мечту о прекрасном Западе, которая оказалась развенчанной жизнью буквально на глазах. Горечь и отчаяние были прямо пропорциональны энтузиазму, с которым прежде воспринимала Запад вся Америка. Страстно желавшие сохранить веру в прекрасную мечту писатели Среднего Запада были вынуждены создавать горькие, часто преувеличенно-горькие произведения, в отличие от южных, не обращенные к конкретному прошлому — их западный миф, в своей основе универсальный и провиденциальный, не носил четко определенного временно́го и исторического характера. Оттого и их разочарование в жизни и в человеческой природе носило более глобальный характер. Поиск же нового идеала и попытки представить хоть как-то будущее развитие Запада чаще всего

соединялись в творчестве этих авторов с обращением к истории, как в случае с Э.Эгглстоном, или с попыткой создания (или использования уже существующего) мифа иного порядка, например, того же пресловутого восточного, европеизированного мифа о Западе, как у позднего Гарленда.

Эдвард Эгглстон (Edward Eggleston, 1837–1902) был первым и самым типичным автором, писавшим о Среднем Западе в последней трети XIX в. Он заметно повлиял на становление и развитие как областничества в целом, так и литературы Среднего Запада, в частности, не в последнюю очередь благодаря своим теоретическим выступлениям на эту тему. Хэмлин Гарленд, который принадлежал как бы уже к следующему поколению западных регионалистов, не случайно признал в Эгглстоне отца всех писателей Среднего Запада. Самое известное произведение Эгглстона — его первый роман "Учитель из Индианы" (*The Hoosier Schoolmaster,* 1871), открывший для американской литературы сравнительно новый регион Среднего Запада. Он остался визитной карточкой писателя, как об этом скажет он сам по прошествии двадцати лет со времени написания романа ("автор этого романа и я — разные люди", "я уже так больше не пишу", но «знаю, что меня всегда будут воспринимать как автора "Учителя из Индианы"»[16]).

Родился Эгглстон в Индиане, в городке Вивей на реке Огайо, не случайно названном, как знаменитое курортное местечко в Швейцарии. В некоторых поздних рассказах Эгглстона ностальгическим напоминанием о детстве появится вымышленная деревушка Новая Женева. Семья часто переезжала с места на место по всему штату, не миновала она и Клифти, где жили люди, говорившие на характерном местном диалекте. Это местечко потом возникнет в романе "Учитель из Индианы" под именем Флет-Крик. Эгглстона с детства отличал неугомонный и разбросанный характер, открытый для новых впечатлений, что позднее привело к лихорадочной смене занятий. Он успеет побывать и учителем, и проповедником, и неудачливым бизнесменом в Миннесоте, и экспертом по воскресным школам, а на склоне лет, оставив литературное творчество, займется американской историей и добьется на этом поприще значительных успехов. С детства Эгглстон много и бессистемно читает и довольно рано пробует перо. Тонкий слух в отношении диалекта станет одной из важных черт Эгглстона и как писателя, и как публициста. Уехав из родного штата очень рано, он будет возвращаться в Индиану лишь на короткие промежутки времени, однако это не помешает ему питать интерес к особенностям жизни на Среднем Западе и, вероятно, сообщит его произведениям в дальнейшем необходимую отстраненность и определенную широту взгляда, позволявшие ему поставить сугубо индианский опыт — причем не всегда собственный — в контекст более широкого, общечеловеческого бытия.

В 1871 г. Эгглстон берется редактировать малоприбыльный и малопопулярный семейный журнал "Очаг и дом". Здесь-то и появ-

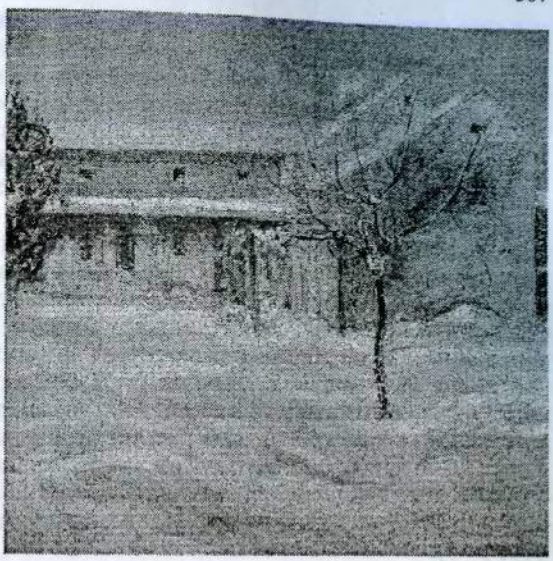
ляется первый из серии рассказов, в котором он использовал в качестве материала эпизоды из жизни своего брата, учительствовавшего в Индиане. Рассказ так и назывался — "Учитель из Индианы" и неожиданным образом отличался от всего, что Эгглстон писал до сих пор. Причиной тому было не в последнюю очередь знакомство автора с книгой И.Тэна "Философия искусства в Нидерландах". Идеи Тэна, переосмысленные Эгглстоном, легли позднее в основу его собственной теории местного колорита, оказавшей влияние на многих писателей. "Настоящий художник будет работать смело с материалом, который он находит в собственном окружении", — так Эгглстон понял теорию Тэна и взял эти слова на вооружение, как и идею о том, что тропа, "указанная региональной гордостью, есть единственный путь, по которому должна следовать вся великая литература" (16; p. 8).

Кроме того, Эгглстон оказался на гребне моды на диалект; собранные им в 60-х годах идиомы и диалектизмы, посланные Дж.Р.Лоуэллу, вызвали у того одобрение и интерес, и он советовал Эгглстону поскорее собрать исчезающие на глазах частички культуры Индианы и прежде всего языка. Позднее Эгглстон очень высоко оценит влияние Лоуэлла на формирование его собственного интереса к диалекту и, в частности, к иностранным заимствованиям местной речи и даже посвятит его памяти юбилейное издание "Учителя из Индианы" 1892 г. В предисловии он назовет свой роман классикой и соотнесет его с самым значительным, на его взгляд, движением в американской литературе его времени — диалектным романом. Отдавая дань уважения Лоуэллу, Эгглстон, однако, будет настаивать на том, что не только диалект и региональные особенности Новой Англии, до того главенствовавшие в американской словесности и делавшие ее "провинциальной в узком смысле", достойны отображения в литературе. Свой роман он неоднократно назовет первым произведением, открывшим для остальной Америки другие регионы, — творчество "примитивных юмористов" Запада он в расчет не берет. Продолжателями своей традиции он видит Кейбла, Р.Джонстона, Дж.Ч.Харриса, Пейджа, Мёрфри, Хоу и Кёркленда, то есть представителей областнической литературы. Эгглстон считает, что именно это движение и сделало американскую литературу поистине национальной и именно в разных регионах появился тот самый "великий американский роман", о котором так долго говорили критики (16; p. 7).

Рассказ из серии "Учитель из Индианы" оказался настолько свежим и необычным, постоянное противопоставление разных типов речи — безграмотной речи мужланов и литературной — учителя и автора — настолько новым, что журнал Эгглстона немедленно приобрел популярность, и автору пришлось поневоле продолжить начатую серию в еженедельной гонке за все новыми и новыми приключениями героев.

Главный герой романа, во многом еще ученического и дилетантского, школьный учитель Ральф Хартсок сильно идеализиро-

ван. Он противопоставлен своеобразному фону, группе жителей Флет-Крика в самом сердце Индианы, состоящему главным образом из карикатурных персонажей-стереотипов с характерными говорящими именами, к примеру, Бэд Минс, нерадивый ученик, которого пытается перевоспитать Ральф, и его отец Джек Минс. В их дом учитель попадает сразу же по приезде и сталкивается с неприязнью, выражающейся даже в неприветливом приеме их бульдога. Обилие гротескных персонажей-шаржей в романе удивительно. Таков Сквайр Хокинс со своим стеклянным глазом, вставными зубами и крашеными усами, напоминающий героев Диккенса, чье влияние Эгглстон несомненно испытал. С другой стороны, в этом сентиментальном романе мы встречаемся и с диккенсовскими героями-жертвами — Ханной и ее братом Шоуки. Зло оказывается, конечно же, наказанным, а добро торжествует: на страницах романа возникает некая странная утопическая церковная конгрегация, учителя, ранее подозревавшегося в злодеянии, оправдывают. Вместе со свежестью вновь открытого материала "хэппи энд" обеспечил книге читательский успех, как, впрочем, и высокую оценку критики. Современные исследователи справедливо трактуют роман как историю инициации молодого сознания, вышедшего из почти идеального и рафинированного мира Люисберга-Вивея времен детства Эгглстона и попавшего в дикое, жестокое и мрачное пространство Флет-Крика[17], о котором один из героев говорит, что Бог позабыл обо всех его обитателях. Отношение автора и протагониста к этому миру неоднозначно. Это не просто отрицание, а попытка преодолеть этот мир и его темное начало путем инициации в него.



Джон Генри Туоктмен. "Дом в Кос-Кобе". Ок. 1895 г.

Картины индианской жизни, представленные Эгглстоном, были восприняты с энтузиазмом не случайно. В отличие от многих писателей "местного колорита", Эгглстон, не будучи слишком талантливым автором, удачно использовал диалект, не перегружая им повествование, редко злоупотреблял излишне длинными описаниями

места или характерной атмосферы, так что на первый план вышли сам образ жизни в Индиане и ее особые качества, мышление, мировосприятие, свойственные жителям этого региона. При этом персонажи оставались часто плоскими — лишь в конце жизни Эгглстон возьмется писать, да так и не закончит роман, в котором намеревался во флоберовском духе создать "героев выпуклых, из плоти и крови"[18]. Позиция автора в отношении той жизни, о которой он писал, двойственна. Несмотря на сентиментальность, его романы не отличались идеализацией действительности, хотя и до мрачного отрицания, характерного для появившихся вскоре романов Э.Хоу и Кёркленда, им далеко. Так или иначе первый роман Эгглстона вышел почти одновременно с рассказами Гарта и на фоне лишь разгоравшегося интереса к "местному колориту", когда писатели нащупывали темы, образы, художественные ходы и главное — особый язык, конечно, был значительным и важным явлением. Интересно, что сам Эгглстон относился к произведениям Гарта скептически, считая их лишь предвестниками литературы "местного колорита" и отмечая излишне романтические, на его взгляд, решения, не всегда правомерное использование диалекта (16; p. 7).

Последующие романы Эгглстона характеризовались все большим вниманием к историческим и документальным источникам, что заметно приглушало и без того неразвитое художественное начало в его повествовании. Это касается "Тайны Метрополисвилля" (*The Mystery of Metropolisville,* 1873), "Странствующего проповедника" (*The Circuit Rider,* 1874) и других романов писателя. Те же недостатки были свойственны и немногочисленным рассказам Эгглстона, собранным в 1893 г. в сборнике "Даффелс" (*Duffels*), одной из основных тем которого было противопоставление деревни и города и соответственно — мира невинного, неиспорченного, близкого к природе, морально и духовно высокого и, напротив, мира искусственного, манерного и неискреннего.

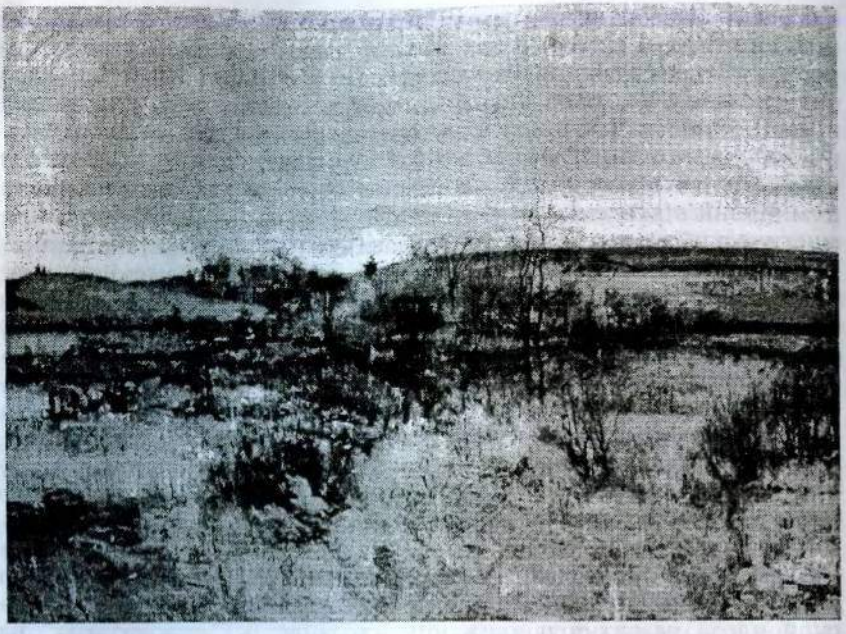
Эдгар Уотсон Хоу (*Edgar Watson Howe,* 1853—1937) известен главным образом как автор нашумевшей в свое время, во многом автобиографической книги "История провинциального городка" (*The Story of a Country Town,* 1883), вслед за Эгглстоном приоткрывшей трагедию повседневного существования на Среднем Западе. Хоу родился в Индиане, в семье методистского священника. Скучная и размеренная жизнь скрашивалась для него с детства книгами, а вскоре, когда семья переехала в Миссури и его отец купил местную газету, Хоу получил возможность приобщиться к печатному делу и журналистике, что значительно повлияло на него в дальнейшем. Вскоре отец оставил семью, и Хоу пригодились эти знания — он работал печатником в Айове, Небраске, Миссури, Иллинойсе, путешествуя по всему Среднему Западу. Мрачные детские воспоминания, связанные с семьей, отозвались и в собственном неудачном браке Хоу, окрасив безрадостными тонами его восприятие человеческих отношений вообще и семейных, в частности. Но

его все больше занимали журналистские дела — ведь уже в 1877 г. выходит первый номер "Атчисон Глоб", канзасской газеты, с которой Хоу будет связан почти тридцать лет жизни.

В начале 80-х годов, подобно многим писателям-журналистам, в частности Дж.Ч.Харрису, Хоу разделяется на две индивидуальности: днем он довольно обычный журналист, а по ночам пишет книгу, пытаясь таким образом освободиться от мучивших его воспоминаний о детстве и юности. В какой-то мере, вероятно, пессимистический взгляд автора усиливался ночной атмосферой написания романа, выступавшей параллелью к "ночному" мировосприятию автора. В предисловии он признается, что "ни одной строчки не было написано при солнечном свете", и добавит, имея в виду уже вовсе не время суток, что "почти в каждой главе есть воспоминания о полуночном колокольном звоне"[19]. Поначалу Хоу намеревался написать романтический роман, полностью отвечавший существовавшим канонам, и хотя постепенно трагедия Джо Ирринга, в которой, словно в кривом зеркале, отразились усиленные в несколько раз собственные страдания и сомнения автора, полностью завладела его вниманием, роман в значительной мере сохранил романтические черты.

Уже с первых строк романа рассказчик пытается иронически соотнести свой личный, далеко не удачный опыт с общеамериканской идеей развития и движения на Запад, к "новому раю" на Земле. Район прерий на Западе был, по словам рассказчика, тем местом, куда все отправлялись, чтобы расти вместе со страной. По сути уже здесь возникает идея несоответствия западного мифа, как он понимается на Востоке, реальному положению вещей. В романе это выражается, в частности, в преобладании образов стагнации, банкротства, упадка во всем в описании Запада и одновременно — в мифе о якобы благополучном и процветающем Востоке, как он воспринимался на Западе. Один из героев романа справедливо замечает, что, разбогатев, жители Запада непременно стремятся уехать на Восток. Эти мечты, предстояло развенчать литературе последующих десятилетий. В романе Хоу говорится, будто лишь бедные, несчастные и больные, обделенные жизнью люди уезжают с Востока США на Запад. При этом, чем выше были ожидания, возлагавшиеся на западную мечту, тем глубже и разочарование в ней героев.

Страницы жизни Неда Уэстлока почти полностью повторяют собственную жизнь автора, его первые разочарования, работу печатника и журналиста, драматический уход отца из семьи. Вторая сюжетная линия в романе, подчеркнуто нереальная, кошмарно-мелодраматическая, связана с дядей Джо, который неудачно женился на женщине с Востока, а затем, убив ее второго мужа, Клинтона Брегга, покончил с собой в тюрьме. Вероятно, она была нужна Хоу для заострения, доведения до абсурда того кошмара, который преследовал его с детства. Здесь в какой-то мере, помимо личного, сокровенного опыта писателя, сказалось его увлечение идеями де-



Джон Генри Туоктмен. "Пейзаж в Цинциннати".
Ок. 1885 г.

терминизма и теорией Дарвина. События жизни Джо воссоздаются Недом через десять лет после его смерти, но временна́я отстраненность не придает его "версии" ожидаемой мягкости и расплывчатости, свойственных часто воспоминаниям о прошлом. История жизни и смерти Джо становится своеобразной пародией на библейскую притчу о грехопадении. Есть в этом мирке, напоминающем ад, и свой дьявол-искуситель, пусть и достаточно сниженный, — это Клинтон Брегг. Даже его обиталище перенасыщено адской символикой — набито чучелами змей, летучих мышей, на стене висит человеческий скелет, а на столе красуется череп.

Описание канзасских городков, в которых происходит действие романа, также недвусмысленно ассоциируется с темным, дьявольским началом. Очевидно, что автор постоянно полемизирует с мифом о прекрасном Западе. Первый городок назван Феарвью — "красивый вид" — и по иронии отличается как раз уродливой и безрадостной перспективой. Не менее уродлив и сад местного фермера Бига Адама, своего рода пародия на рай, как и образ священника, столь бурлескно и даже сатирически сниженный, что сама идея религии предстает в невыгодном свете. Второй городок, Твин Маундс, и вовсе расположен на бывшем кладбище, чем оправдано введение элементов готики — привидений, духов. Третий, Смоки Хилл, — снова, даже в названии, несет адскую коннотацию. Обра-

зы ада преследуют Джо не только в кошмарных снах, но и в действительности.

Роман оказался очень неровным. Часто он сентиментален и слишком опирается на избитые сюжетные ходы и клише — во многом в силу неопытности автора, а также его чрезмерной одержимости материалом. В нем есть, однако, и замечательно воссозданные картины жизни в прерии, в маленьких городках Среднего Запада, как, впрочем, и некий подспудный, мрачный и безысходный тон. Вероятно, правомерно отнести "Историю провинциального городка" к областничеству в его совершенно специфическом, средне-западном варианте, в большей мере, нежели иные варианты, связанном с зарождающейся натуралистической струей и социальной проблематикой. Этот роман Хоу можно считать предвестником произведений Хэмлина Гарленда.

Другой автор, писавший о Среднем Западе, чье имя также часто соседствует с именами Хоу, а затем и Гарленда в качестве первооткрывателя темы Среднего Запада и своеобразной ее трактовки, — это Джозеф Кёркленд (Joseph Kirkland, 1830–1893), оставшийся в истории американской словесности главным образом как автор одного романа — "Зури" (*Zury: The Meanest Man in Spring County,* 1887). Главный герой романа, Зури Праудер, — сын первых поселенцев, который в своей судьбе воплощает пресловутую западную мечту о благосостоянии, доступном любому. Он становится самым богатым человеком в округе благодаря собственному труду и смекалке, но ценой потери человеческого облика, полного нравственного падения, злобного отношения к людям. Внезапное перерождение Зури в финале под благотворным влиянием его новой возлюбленной, ангелоподобной учительницы Энн Сперроу, сменившей двух несчастных покойных жен героя, кажется немотивированным и неправдоподобным — сентиментальной данью тогдашней литературной моде. Однако мягкий юмор и часто сатирическая обрисовка окружения, того фона персонажей, которым прославились областники, искусное использование диалекта и стихия "местного колорита" в целом, отстраненный и невозмутимый авторский взгляд, как и типичная история возвышения Зури, оттеняли чужеродный мелодраматический элемент в повествовании. Чрезмерное увлечение диалектом заставило Кёркленда переусердствовать с использованием местных идиом и сленга, и в конце романа он даже поместил по настоянию издателей глоссарий для удобства незнакомых с такой лексикой читателей.

Роман Кёркленда, вызвавший в общем положительный отклик, был особенно восторженно принят Гарлендом, в то время увлекавшимся идеями "местного колорита", а также идеей западной исключительности, в которой Запад выступал как будущее Америки. Гарленд даже сравнивал "Зури" с произведениями Толстого и Тургенева в смысле близости к жизни воссозданного в нем региона, по сути подчеркивая, что "местный колорит" у Кёркленда перерос рамки простого изображения странного и удивительного в жизни

удаленных уголков Америки, а писатель сумел подняться до поистине высоких обобщений опыта, который может быть понят и разделен всеми американцами (18; p. 348).

Сам Гарленд — одна из наиболее интересных и противоречивых фигур в американской литературе рубежа XIX-XX веков. Его вклад в развитие литературы "местного колорита" и особенно в теоретическое осмысление этого явления неоспорим. Проникшись, подобно Эгглстону, идеями Тэна, Гарленд считает единственным достойным типом американской литературы "местный колорит", который, по мысли писателя, должен стать основой новой американской литературы, призванной объединить неоднородное американское общество как некая связующая сила. Импонировала Гарленду и мысль, подхваченная также Эгглстоном, о том, что задачей современной литературы было отражение правды повседневности, правды настоящего в жизни обычных людей. Отсюда идет и его отказ от изображения прошлого и иных, чуждых Америке культур, а также утверждение, что лишь человек, родившийся в том или ином регионе и досконально знающий его особенности, способен создать поистине стоящее произведение литературы о нем (1; p. 3). Как известно, это положение было очень скоро нарушено самим Гарлендом. На рубеже веков в своих популярных романтических романах он будет все дальше и дальше уходить от Среднего Запада своего детства к Дальнему Западу, который был ему незнаком и в этот период олицетворял скорее некий обобщенный образ Запада как нетронутого цивилизацией идеального мира, к поискам которого писатель обратился в самом конце века, вдруг сорвавшись с места и уехав на Клондайк — только вовсе не в поисках золота, а в погоне за ускользающей мечтой.

"Местный колорит означает, что писатель спонтанно отражает жизнь, происходящую вокруг него. Это естественное и свободное искусство. <...> Подлинно американская литература должна возникнуть из почвы и открытого воздуха и быть подобным же образом очищенной от традиции" (1; pp. 57–58), — писал Гарленд в своей знаменитой книге "Крушение кумиров". Для Гарленда регионализм, или "локализм", как он предлагает его называть, и "местный колорит" были имманентными чертами не только американской литературы, но и литературы вообще, самой ее жизнью и необходимым условием. Писатель включал в свое предельно широкое понятие "местного колорита" такие нехарактерные для типичного областничества того времени объекты, как "негра и южанина, городскую жизнь и изображение трущоб" (1; pp. 57–58), верно угадав развитие региональной американской литературы следующих десятилетий.

ЮГ. ДЖЕЙМС ЛЕЙН АЛЛЕН. МЭРИ НОАЛЕС МЁРФРИ. ТОМАС НЕЛЬСОН ПЕЙДЖ. ДЖОЭЛ ЧЭНДЛЕР ХАРРИС

Гражданская война, неузнаваемо изменившая жизнь Америки, буквально перевернула существование Юга. Как известно, южный миф сформировался вне зависимости от войны и задолго до нее. Доказательством могут служить произведения южан первой половины и середины XIX в. После войны миф этот не угас, однако несколько изменил свой материал. Теперь в качестве идеала — "золотого века" — выступает период, непосредственно предшествовавший Гражданской войне. Экономический упадок, который сразу же поставил Юг почти на один уровень с примитивными хозяйствами времен фронтира, и зародившийся в период Реконструкции Новый Юг — все это повлияло прежде всего на группу южан, не желавших отказываться от прошлого и принимать ценности новоиспеченного южного капитализма. В исчезающих реалиях "Старого Юга" ищут они спасения, перебираясь все дальше на юг, прочь от заполонивших край северян, нередко переезжая в Европу, в южные страны, также хранящие живительные связи с прошлым, с традицией, и, наконец, часто обращаются к воображаемому мифологическому Югу. Идеал Нового Юга довольно скоро начинает разочаровывать даже самых ярых его защитников, таких, как Дж.Ч.Харрис, а у вдумчивых писателей, подобных Дж.В.Кейблу, и вовсе вызывает сомнения, как и представление северян о Юге вообще.

Получает продолжение и иная струя в южной культуре, также существовавшая до войны и представленная, например, в творчестве Лонгстрита, еще в первой половине XIX в. написавшего свои острые, во многом сатирические и гротескные, ни в коей мере, казалось бы, не соответствующие мифу о великом Юге "Сценки из жизни в Джорджии" (1835). Среди его последователей выделяется имя Ричарда Малькольма Джонстона (Richard Malkolm Johnston, 1822—1898), автора "Историй Дьюксборо" (*Dukesborough Tales,* 1871), непритязательных, часто юмористических очерков о родной Джорджии. Его известность носила сугубо местный характер, так что славы Гарта как зачинателя литературы "местного колорита" Джонстону не довелось узнать.

Гражданская война, кроме того, вызвала небывалый интерес к поверженному Югу со стороны "победителей", в том числе и писателей-северян, хлынувших сюда с тем, чтобы запечатлеть уходящие реалии и реликвии "Старого Юга". Одной из них была Констанс Фенимор Вулсон (Constance Fenimore Woolson, 1840—1894), автор прекрасных областнических рассказов "Родмен-хранитель. Южные очерки" (*Rodman the Keeper. Southern Sketches,* 1880), повести "Для майора" *(For the Major,* 1883), в которых с любовью и состраданием писательница изображает поверженный аристократический Юг, неспособный подчиниться новым правилам.

Подобно самому Югу, южное областничество очень неоднородно и разнообразно. Пожалуй, единственной чертой, объединявшей



Константино Брумиди. Эскиз фрески "Колумбия приветствует возвращение Юга в Союз" (для здания Капитолия). Ок. 1876 г.

южных областников и отличавшей их от представителей других регионов, был особый сказ, ставший основой повествования. Отсюда и тщательное отношение к языку, прекрасное владение диалогом и диалектом, афористичность. Поражало обилие "топосов" внутри Юга, притом непременно связанных с тем или иным типом героев: так Луизиана ассоциировалась с креолами, Кентукки — с жителями холмов и невысоких гор, особая порода горцев жила и в Теннесси, а Виргиния, естественно, представляла аристократов. К последней трети XIX в. относится и более детальная и вариативная разработка южанами образа негра. Однажды созданные стереотипы уже мало варьировались, переходя из рассказа в рассказ. Писатели помещали своих героев чаще всего на заброшенные, приходящие в упадок плантации или на склоны гор. У лучших представителей южного областничества динамическое действие, не перегруженное описаниями, дополнялось особым качеством — способностью найти в простой, повседневной жизни черты, которые не только привлекали внимание читателя необычностью, но и наталкивали на мысль о сходстве этого опыта с его собственным.

Одной из самых интересных и неоднозначных фигур в южной ветви литературы "местного колорита", впрочем, имеющей и общенациональное значение, был писатель из Кентукки Джеймс Лейн Аллен (James Lane Allen, 1849–1925). Он был в числе немногих регионалистов, которые внесли заметный теоретический вклад в определение понятия "местного колорита" в американской литературе. Получивший прекрасное классическое образование и воспитанный на литературных образцах XVIII в., в частности, на эссеистике Аддисона и Стиля, а также на английской романтической

поэзии и романах Диккенса, чье влияние заметно в его ранних произведениях, Аллен в отечественной словесности ценил Ирвинга, Торо, Готорна и остался приверженцем подобного литературного канона практически до конца жизни, когда он, оставив учительство, посвятил себя полностью ремеслу писателя.

В своих литературно-критических взглядах Аллен выступает как последовательный защитник романтизма — единственно возможного, по его мнению, направления развития американской литературы — и отрицает реализм в той форме, в какой он начал развиваться в литературе того времени, связывая его с именами Г.Джеймса и Хоуэллса. Аллен трактует литературу как некий свод строгих правил, следование которым должно обеспечить успех. Отсюда и его резкие оценки. Так, в статье о "местном колорите", появившейся в январском номере журнала "Критик" за 1886 г., он предлагает правила для написания областнических произведений, вошедших к этому времени в моду. "Краски должны быть верными для того региона, который хочет описать автор"[20], — утверждает Аллен. Следующее его правило и вовсе выходит за рамки "местного колорита". "Областник должен использовать свою палитру с тем, чтобы направить читательское восприятие к более идеальной истине. <...> Описание, используемое областником, должно быть средством, а не целью. Для информации о местной флоре и фауне можно почитать и натуралиста. <...> Настоящий областник должен быть ... ученым, понимающим важность естественного и красочного окружения с его многосторонним влиянием на человечество, и должен это знание подчинить литературному выражению" (20; pp. 13–14).

Аллен был одним из самых ярких американских областников, которому прекрасно удавались описания места, создание особой идиллической, опоэтизированной атмосферы, никогда не самоценной, а неразрывно, тысячей нитей вплетенной в символическое, проникнутое философскими размышлениями повествование. В этом смысле прекрасным достижением писателя остался его первый сборник "«Флейта и скрипка» и другие истории из жизни Кентукки" (*Flute and Violin and Other Kentucky Tales and Romances,* 1891). Одноименная новелла едва ли может быть названа строго областнической. Это красивая, символически стилизованная, отчасти дидактическая притча, причудливым образом помещенная в довольно реалистически представленное конкретное место. Здесь, как и в "Посмертной славе" и в рассказе "Царь Соломон из Кентукки", описания и атмосфера не доминируют, а лишь поэтической деталью высвечивают основной философский конфликт, ту или иную универсальную этическую категорию, к которой обращается автор.

В новелле "Флейта и скрипка", в сущности романтической, поражает необычайно современный иронический авторский взгляд и игра точек зрения, которая наводит на мысль, что хотя Аллен и не признавал Джеймса, он и сам обращался к сходной повествова-

тельной технике. В новелле читатель сталкивается с несколькими версиями происшедшего однажды в Лексингтоне с преподобным Джеймсом Мором, в течение многих лет игравшим по ночам на своей "волшебной" флейте, и Дэвидом, хромым сыном его покойного друга, всю жизнь мечтавшим иметь скрипку и научиться на ней играть. Мор и Дэвид — романтические герои, причем в каком-то грустном, гофмановском смысле. Знаменательно, что первая из трех представленных версий, не объясняющая читателю ситуации, а лишь запутывающая его, дает взгляд со стороны. Она принадлежит квартирной хозяйке Мора, вдове Сперлок, и ее подруге Арсене Фернес, подглядывающим за ним в замочную скважину. Позднее в новелле появляются влюбленная в Мора вдова Бэбкок и мистер Люба, хозяин музыкальной лавки; все эти герои типичны для областнических произведений и весьма удались Аллену. Следующая версия представлена через призму сознания самого Мора, и наконец мы получаем возможность проникнуть и в сознание умирающего Дэвида. Все три версии абсолютно непроницаемы одна для другой. Непонимание людьми мотивов поступков друг друга предстает как некое метафизическое свойство, заставляющее читателя ныне воспринимать Аллена в несколько ином философском контексте, нежели это было в его время.

Уже в ранних произведениях писателя человек выступает в неразрывной связи с природой, как часть ее. Природа здесь — равноправный герой повествования, а позднее станет и вовсе своеобразным фокусом всех его произведений. Причем природная среда постепенно меняла у Аллена свою функцию по мере того, как он шлифовал мастерство изображения. Масштаб видения природных явлений в рассказах Аллена подвижен: читатель как бы сталкивается с чередованием предельно общего и очень крупного планов в подаче природных явлений. Это может быть прекрасная бабочка или цветок, а в следующем предложении — уже загадочная космическая сила гигантского масштаба, приравниваемая к Судьбе и, однако, постоянно соотносимая с земным человеческим уделом. Сестра Долороза уподобляется склону горы, а полковник Фильдс и его слуга Питер — двум старым искореженным яблоням. Подлинной вершины в символическом толковании природы Аллен достигает в своем позднем произведении, буколической новелле "Лето в Аркадии" (*Summer in Arcady,* 1894). Здесь стайка бабочек вызывает у автора аналогию со "слепо скитающимся, слепо любящим, скоропреходящим человечеством"[21]. А в произведениях Аллена, написанных уже в XX в., подобный символизм часто дополняется и мифологической, порой языческой символикой.

Взаимодействие человека и природы, шире — окружения, выражается у Аллена, в частности, в любимой им теме несоответствия и неприспособленности героя к окружающей жизни, к меняющимся условиям. В этом смысле интересен сравнительно ранний рассказ "Два джентльмена из Кентукки" (*Two Gentlemen of Kentucky,* 1888). Его сюжет достаточно традиционен для южной литературы после

Гражданской войны — это мучительные попытки главного героя, полковника Фильдса, найти себе место в ставшем незнакомым ему мире. Герой статичен и не способен к изменениям и потому ищет в окружающем какие-либо элементы, которые, подобно ему, остались бы неизменными, обеспечивали связь с прошлым. На его счастье у него есть негр Питер, родной дом и прекрасный сад с цветами, к которым он и возвращается после неудавшейся попытки переселиться в город, к новым впечатлениям и людям. Любимые цветы, которые герой легонько трогает пальцами, для Аллена — "душистые, неизменные символы безмолвного общения с прошлым"[22]. Однако обращение к природе не всегда связано у него с безоглядным бегством героев от реального мира.

Своеобразный вариант эскапизма предстает в немногочисленной, но яркой группе персонажей Аллена, напоминающих Торо или Одюбона, ученого-натуралиста и художника, путешествовавшего по удаленным от цивилизации и на глазах теряющим свой облик местам Америки. Так, Адам Мосс, герой "Кардинала из Кентукки" *(Kentucky Cardinal and Aftermath,* 1895), разрывается между любовью к женщине и одержимостью природой, которая ему представляется достойным противовесом неправде, обману, мелочным и ничтожным чувствам людей, более того — возможностью уйти от человеческой дилеммы выбора.

Аллен не избежал характерного для его времени повышенного интереса к позитивизму и новым научным теориям, одним из первых обратившись к ним в своем творчестве. В этом смысле он довольно близок к Томасу Гарди, а в американской литературе — к Хэмлину Гарленду. Но, казалось бы, почти приравняв человека к животному, Аллен все же не мог согласиться с подобным тезисом и весьма непоследовательно объединял по-своему понятый позитивизм с мистическими представлениями о загадочном и в принципе непознаваемом бытии, о божественном свете и духовном начале, необходимо присутствующем в человеке и в природе, о своеобразном природном фатализме.

Интерес Аллена к природным явлениям как центру образной системы областнических произведений, разделяла и Мэри Ноалес Мёрфри (Mary Noailles Murfree, 1850–1922), писавшая под псевдонимом Чарльз Эгберт Крэддок. Парализованная в результате детской болезни и вынужденная проводить бóльшую часть времени в кресле, Мёрфри рано выбрала для себя писательскую карьеру. И хотя ее перу принадлежат около 25 томов различных произведений, известность ей принесли несколько сборников областнических рассказов из жизни обитателей гор Теннесси и в меньшей мере романы на ту же тему.

С обитателями своего будущего художественного мира она познакомилась в юности, отдыхая на модном горном курорте Бершеба-Спрингс на Камберлендской горной гряде. Этот незнакомый остальной Америке мир был во многом открытием Мёрфри — до нее в южной литературе можно было в основном найти лишь описания

аристократических плантаций и рафинированных кавалеров. Мёрфри же вывела на страницы своих книг особую породу загадочных и неистовых горцев, нехотя допускающих в свою жизнь людей со стороны, живущих в мире, почти не связанном с настоящим, застывшем в своем "времени безвременья". Их странные, дикарские привычки, их архаичная система почти натурального хозяйства, необычный выговор и непонятные непосвященным словечки — все это влекло Мёрфри как некое сказочное пространство, представляя к тому же свежий и весьма благодатный материал для входивших в моду рассказов местного колорита. Даже внешне горы Теннесси словно подсказывали свое сходство со Сьеррами, изображенными Гартом в его нашумевших областнических рассказах. Не случайно поэтому первые же новеллы Мёрфри о Камберлендской горной гряде, напечатанные Хоуэллсом в "Атлантике" в конце 70-х годов XIX в., имели большой успех. Свежесть материала со временем притупилась, а с ней ушел и интерес читателя к творчеству Мэри Мёрфри, в котором она опиралась главным образом на атмосферу, место, природу. Они и были настоящими героями ее повествования, в то время как блеклые плоские персонажи лишь дополняли картину — перед лицом величественных гор человеческая жизнь вместе с ее мелочными проблемами невольно казалась писательнице скоропреходящей и не заслуживающей внимания.

Одним из главных достижений Мёрфри, составившим во многом ее вклад в литературу "местного колорита", было создание особых места и атмосферы повествования в их связи с героями. Она часто использует тот или иной образ из неживой природы — одинокую скалу, напоминающую озлобленное человеческое лицо, или, напротив, дружелюбный маленький ручей или горный водопад, скрашивающий одиночество героя. В лучших рассказах эти образы неразрывно сплетаются с описаниями героев, словно вырастающих из породившего их особого природного и социального микрокосма, как, например, в рассказе "Звезда в долине"[23]. Но по большей части образы природы предстают в произведениях Мёрфри в затянутых и мало связанных с основным действием, а порой и прямо препятствующих его развитию описаниях. Да и действие, как таковое, в принципе отсутствует, во всяком случае, не столь важно для писательницы, хотя она довольно искусно строит композицию своих рассказов, организуя их вокруг какого-нибудь малозначительного события местной жизни, например, танцевального вечера или местных выборов.

Лучшими рассказами Мёрфри считаются "Колдун, что идет в Чилоуи", "Танцевальный вечер в уголке Харрисона", "Предвыборная кампания на Большой горе", вошедшие в первый, наиболее удачный сборник Мёрфри "В горах Теннесси" (*In the Tennessee Mountains,* 1884). В них возникают запоминающиеся образы загадочного и немного зловещего Рубена Крэбба, однорукого колдуна из Чилоуи, Руфуса Чадда, одного из многочисленных персонажей Мёрфри, покинувших горы и переживающих по возвращении

целую гамму чувств при встрече с миром лесов, ветров и запахов их детства, хотя даже в них присутствуют стереотипные, похожие как две капли воды герои-типажи со столь же неотличимыми, снедающими их буйными страстями любви, ненависти, преданности, отвращения, довольно скоро ставшие слишком узнаваемыми.

Обычно произведения Мёрфри открываются красочным диалогом героев, написанным на непонятном остальным местном диалекте, который она, впрочем, тщательно отделяет от собственного, подчеркнуто литературного языка. Слишком частое использование диалекта во многом повредило ее рассказам и сделало их неудобочитаемыми сегодня. Самый удачный из восьми романов Мёрфри о жизни горцев Теннесси — "Пророк Больших Дымчатых гор" (*The Prophet of the Great Smoky Mountains,* 1885). Величественный горный пейзаж, задающий тон повествованию, возникает и здесь, как ранее в ее рассказах. Конфликт духовного и плотского, волнующий главного героя романа, "пророка" Хайрама Келси, искусно сопрягается автором с высотой и величием гор, олицетворяющих божественное начало, а с другой стороны, — с приземленной в буквальном и переносном смысле жизнью долины внизу, олицетворяющей в романе прозаический человеческий удел.

Совершенно иной тип областнических произведений создал Томас Нельсон Пейдж (Thomas Nelson Page, 1853–1922), потомок виргинских аристократов, юрист, позднее — политический деятель. Один из самых известных и популярных как на Севере, так и на Юге южных писателей, он не скрывал, а всячески подчеркивал свою "южность". Секрет его успеха лежал, вероятно, не только в удачном использовании мелодраматической любовной интриги, в сентиментальных сюжетах и неправдоподобно благородных героях, живущих согласно южному кодексу чести.

В предисловии к "плантаторскому" изданию своих произведений, в определенной мере чувствуя необходимость оправдания себя как защитника потерпевшего поражение южного "дела", Пейдж писал в примирительном тоне, характерном в целом для эпохи Реконструкции: "Писатель чувствует, что он может заявить, не погрешив против истины, что исполненный преданности Югу, чью жизнь он попытался достоверно отобразить, и гордости Союзом, который он был счастлив увидеть в свое время полностью восстановленным, он не написал ни строки, которая не была бы направлена на достижение большего взаимопонимания между Севером и Югом и не вела бы в конце концов к более совершенному Союзу"[24].

Однако эта декларация имела мало отношения к содержанию его творчества. Пейдж постоянно заботился о поддержании и реставрации того мифа о прекрасном прошлом "Старого Юга", который питал его произведения, тщательно вымарывая из него все темные аспекты. Оставалась дистиллированная мечта, в которой действовали идеальные аристократические герои, даже в стесненных обстоятельствах не терявшие унаследованных от предков бла-

городных качеств. Мечта эта была заведомо нереальной, но очень популярной как необходимый противовес реальным ужасам Юга времен Реконструкции.

Правда, сам Пейдж стал вскоре заложником им же созданного мифа, потому что, исчерпав, как ему казалось, виргинскую тему, он обратился к другим регионам США и к другим странам, прежде всего к Европе. Однако обнаружилось, что издатели ждали от него лишь все новых и новых вариаций на тему Марса Чена — героя его первого рассказа "Марс Чен. История из жизни Старой Виргинии", опубликованного в 1884 г. в журнале "Сенчури". Через три года рассказ вместе с несколькими другими вышел отдельной книгой под названием "В Старой Виргинии" (*In Ole Virginia,* 1887). По словам писателя, поводом к написанию рассказа послужило письмо от любимой девушки, найденное в кармане погибшего в бою солдата-конфедерата. Ее объяснение в любви пришло, однако, слишком поздно. Уже в этой новелле, как практически и во всех остальных, Пейдж прибегает к использованию нескольких (в данном случае, двух) рассказчиков: первый — фигура довольно условная. Это человек, попадающий случайно на какую-нибудь старую, заброшенную плантацию лет через десять после Гражданской войны, а второй — подлинный рассказчик — старый негр, в данном случае повествующий о жизни и смерти своего любимого хозяина, "Марса" Ченнинга, а заодно и о сказочно прекрасном существовании на плантации Старого Доминиона до Гражданской войны. Здесь хорошо виден парадокс творческой манеры Пейджа: с одной стороны, он не в меру идеализирует свой материал, с другой — хотя бы формально, стремится в повествовании к якобы объективной точке зрения.

Атмосфера этого и других рассказов Пейджа остается практически неизменной: мы видим непременно старый, разрушающийся южный особняк, зачастую населенный привидениями, хранящий кровавые легенды. Его избегают охотники, дети и даже беглые рабы. Пейдж редко занимает внимание читателя затянутыми цветистыми описаниями, не столь часто прибегает к приемам персонификации, к тропам, характерным для областников. Создавая загадочно-ностальгическую атмосферу своих произведений, он скорее апеллирует к памяти и воображению читателя, который, предполагается, знает, о каком мире идет речь. Лишь скупой деталью, одним штрихом Пейдж намечает элементы того нереального мира, которому посвящены рассказы. Однако, он не избежал другого модного среди областников поветрия — чрезмерного использования диалекта, в данном случае, негритянского.

Один из постоянных сюжетов у Пейджа — переделанный на южный лад мотив Ромео и Джульетты, который, конечно, выбран сознательно, с ориентацией на читательский успех. Довольно талантливая новоорлеанская писательница Грейс Кинг как-то пожаловалась Пейджу на то, что ей трудно публиковать рассказы. Он посоветовал ей попробовать его формулу: взять "молодую и хоро-

шенькую девушку и назвать ее Джейн, это имя всегда трогает. Заставить ее влюбиться в офицера федеральных войск, и Ваш рассказ тут же напечатают! Издатели правы, публике нужны любовные истории. Нет ничего проще, чем писать их" (18; p. 400). В творчестве Пейджа мотив двух влюбленных, разлученных политическими разногласиями их семей, часто представителей Севера и Юга, порой погибающих, так и не соединившись, — основной. Он встречается в рассказах "Как утонул дядя Эдинбург" (*"Unc' Edinburg's Drowning"*, 1887), "Моя госпожа. Военная история" ("Meh Lady: A Story of the War", 1887) и в ряде других рассказов, а также в романе "Ред Рок" (*Red Rock*, 1898). Роман является попыткой нарисовать панораму жизни Юга времен Реконструкции. Отсюда и довольно широкий временной охват — он начинается еще до войны, затем Пейдж намеренно опускает описание самой войны, которое в данном случае для него не важно, и обращается к главному предмету своего повествования — жизни Юга послевоенного. В его изображении довольно большое место уделено элементам "местного колорита". Писатель, однако, явно эксплуатирует здесь созданные ранее, в рассказах, стандартные сюжетные ходы, образы героев с Севера и Юга. Вообще ему было свойственно создавать героев либо совершенных во всем, без единого недостатка, либо абсолютно сатанинских, без единой положительной черточки. Подобные ходульные герои-эмблемы помещались им во вполне реалистически нарисованный с бытовой стороны мир, воссозданный в мельчайших деталях, а потому и создающий иллюзию исторической достоверности. Такая переходность, незавершенность художественного мира и языка была характерна не для одного только Пейджа.

Другой южанин, уроженец Джорджии, чье творчество сыграло важную роль в становлении "местного колорита" и оказало заметное влияние на формирование эстетического кода южной литературы, — это Джоэл Чэндлер Харрис (Joel Chandler Harris, 1848–1908). Более всего он известен, конечно, как автор знаменитых на весь мир "Сказок Дядюшки Римуса", основанных на переработанном негритянском фольклоре, который вошел в моду в этот период.

Харрис был хорошо знаком с жизнью негров. Застенчивый и заикающийся рыжеволосый подросток, он жил с матерью в крайней бедности, долгое время чувствуя себя изгнанником, маргинальной фигурой (он был незаконнорожденным), и потому тянулся к подобным себе и с детства дружил с неграми, легко находя с ними общий язык и проводя в их кварталах целые дни напролет. В юности, когда Харрис часто переезжал из одного города в другой, работая то печатником, то секретарем, то репортером, он познакомился с несколькими колоритными прототипами дядюшки Римуса. После войны он поселился в Атланте, где на долгие годы сделался коллегой Генри Грейди и редактором в его либерально-прогрессистской газете "Атланта конститьюшн". В этот период Харрис уже начинает ощущать в себе болезненную раздвоенность: днем он был

журналистом, защищавшим завоевания Нового Юга и прогресс, а по ночам писал, подобно Э.Хоу, вещи совсем иного рода, часто противоречащие его же собственному мнению, высказанному в статьях для "Конститьюшн". Как неоднократно признавался Харрис, его рукой в это время водил совсем "другой человек внутри меня, который выполнял всю мою литературную работу, в то время как я зарабатывал репутацию, будучи не более чем кукурузным журналистом"[25].

Истории дядюшки Римуса о храбром и хитром братце Кролике, неизменно побеждающем своих врагов, впервые собранные автором вместе в 1880 г., вряд ли можно отнести целиком к литературе "местного колорита". Ведь это аллегории, притчи, в которых жизнь на южной плантации до Гражданской войны представлена опосредованно, зачастую эзоповым языком, и угадывается лишь в обрамлении рассказов, в образе самого Дядюшки Римуса, с ностальгией вспоминающего о довоенных временах. Современные же проблемы Юга лишь слабо очерчены в скупых деталях.

Есть, однако, у Харриса обширная группа произведений, которые довольно долгое время затмевались славой его самой известной книги. Это несколько сборников рассказов, которые с полным правом могут быть отнесены к литературе "местного колорита", более того — к лучшим ее образцам. Харрис ввел в литературу как полноправного персонажа белого бедняка, который ранее был представлен в творчестве областников в виде некого сплошного неиндивидуализированного фона и считался неподходящим материалом для любовных сюжетов. Открытие негра как индивидуализированного, а не стереотипного героя областнических рассказов в большой мере также принадлежит Харрису. Удивительно тонкий для писателя его склада психологизм, интерес и внимание к малейшей детали, жесту, интонации, тонкий слух, чутко улавливающий особенности диалекта, нередко мягкая сатира, порой весьма современная манера повествования и особый сказ, основанный на устной традиции, предваряющие повествовательные модели таких будущих корифеев литературы Юга, как Уильям Фолкнер, — все это выделяло рассказы Харриса, несмотря на сентиментальные сюжеты, стандартные концовки, старательное желание избежать темных и мрачных сторон, "насилия" как одной из основных черт жизни Юга и в целом примирительный пафос, очевидно, результат влияния его пропагандистской журналистской практики.

Харриса всерьез волновали проблемы современной американской литературы, и он не раз высказывался в своих статьях на эту тему. В ноябре 1879 г. в "Конститьюшн" Харрис публикует статью "Литература на Юге"[26], в которой говорит о необходимости соединения южной литературы с нарождающейся общеамериканской национальной литературой и отказа от узко локальной, "местной" точки зрения. По его мнению, "литературная мысль должна двигаться и создавать свои творения в масштабе не меньше, чем небесном, и широком, как сам мир" (26; p. 99). Далее он вводит понятие

"локальности", определяя ее как "суть всей литературы, самую сущность всего литературного творчества". "Ни один художник слова, — продолжает он, — не может пожаловаться на отсутствие материала в своем регионе. Он здесь, вокруг него, нетронутый, необработанный, и непотревоженный, уникальный и оригинальный, новый, как мир, старый, как жизнь, прекрасный, как мечта гения... Где же волшебник, который схватит и запечатлеет все это?" После такого, лишь на первый взгляд, областнического дифирамба, Харрис неожиданно заканчивает свою мысль словами: "Можете быть уверены, что человек, который это сделает, не будет беспокоиться ни секунды о том, пишет ли он южную или северную литературу" (26; p. 99). Мысли, высказанные Харрисом, были мыслями писателя, серьезно задумывавшегося над будущим американской литературы, только надевшего маску юмориста и сказочника, и во многом проливают свет и на его собственное творчество, которое оказалось опять-таки переходным, лишь пробующим новый художественный язык и оттого очень неровным.

В 1884 г. Харрис публикует книгу "«Минго» и другие рассказы в черно-белых тонах" (*Mingo and Other Sketches in Black and White*). Рассказ, давший название сборнику, — один из лучших у Харриса. Писатель обращается здесь к типичному для областнической литературы мотиву возвращения рассказчика в родные края через много лет, что сообщает повествованию новое измерение. В рассказе мы найдем и столкновение разных типов южного сознания — представителей "белой швали", в данном случае, миссис Фератии, и ненавистных ей аристократов в лице ее врага, мисс Эмили, и конечно, самого Минго, преданного бывшим хозяевам негра и самого проницательного персонажа, сложнее и глубже других воспринимающего человеческую природу. Не случайно в его уста Харрис вкладывает финальную версию событий в рассказе. Рассказ мастерски "сделан" — чередование разных типов повествования, коллективный рассказчик, игра точек зрения — все это смягчает несколько тривиальный и сентиментальный конец.

В другом рассказе сборника — "У Тига Потита. Очерк о горной гряде Хог" — Харрис выводит впервые образ горца, чье французское происхождение давно забылось и даже имя искажено до неузнаваемости. Писатель скрупулезно воссоздает особенности речи, поведения, характерные имена особого класса людей, представителем которых выступает Тиг. В сентиментальной концовке уже в который раз использован надоевший мотив любовной интриги между представителями Севера и Юга, в данном случае — между красавицей-дочерью Тига Сис и Филипом Вудвардом, присланным с Севера обнаружить и схватить нелегально производящего виски Тига.

В сборнике "«Свободный Джо» и другие рассказы из жизни Джорджии" (*Free Joe and Other Georgian Sketches*, 1887) Харрис снова публикует несколько удачных рассказов. Одно из самых популярных произведений Харриса, заглавная новелла, как и многие его рассказы, была отчасти основана на реальных событиях, вер-

нее, на знакомстве писателя с реальным прототипом Джо. В этом рассказе сентиментальность отходит на второй план, и напротив, удачно воплощается стремление Харриса увидеть в локальном универсальное. Судьба главного героя трагична не только из-за цвета кожи. Хозяин Джо, майор Фремптон, освобождает раба, проиграв в карты судье Веллингтону все остальное свое имущество. Но даже обретя свободу, Джо, выброшенный из накатанного быта плантации, где осталась его жена Люсинда, но метафизически все еще связанный с ней, не может найти свое место в мире. В городке его не приемлют как негры, так и белые, и по иронии судьбы лишь представители "белой швали", над которыми он сам еще недавно издевался, помогают ему первое время выжить. Трагический финал рассказа — закономерное завершение жизненного пути Джо, которому полученная свобода принесла не счастье, а неизбежную смерть. Подобная трактовка образа Джо была новой и, вероятно, даже уникальной для того времени.

В 1891 г. Харрис публикует сборник "«Валаам и его хозяин» и другие рассказы и очерки" (*Balaam and His Master and Other Sketches and Stories*), содержащий один из лучших его рассказов "Где Дункан?", который многие исследователи сравнивают с романами Фолкнера. Повествование ведется в нескрываемо условной, притчевой манере, несмотря на обилие бытовых деталей и точную локализацию во времени и месте. Кроме того, напряженность сохраняется за счет готической тайны, раскрывающейся не до конца, лишь намеком даже в конце рассказа, как бы оставляющей за читателем право на собственную версию. Загадочный Фезерстоун, который, по-видимому, и является пропавшим, а, вернее, проданным своим белым отцом в качестве раба Дунканом, наряду с героями таких писателей, как Кейт Шопен, открывает в южной литературе галерею образов черных детей, несущих кару за грехи белых отцов. В рассказе мы находим редчайший у Харриса случай использования жестокой и мрачной символической сцены убийства чернокожей матерью Дункана его белого отца и одновременно карающего пожара, поглотившего и убийцу, и жертву.

ЛУИЗИАНА. ДЖОРДЖ ВАШИНГТОН КЕЙБЛ

Новый Орлеан принадлежит к числу тех особых топосов на культурной карте США, которые на протяжении своего недолгого существования неизменно становились объектом активного мифологизирования, в том числе и в литературной форме. Город называли "землей мечты" и "средоточием греха", "королевой Миссисипи" и "южным цветком". Обилие ярких эпитетов не было случайным. За два с половиной века Новый Орлеан пережил взаимодействие и смену нескольких мощных культурных влияний, в том числе, расцвет и упадок уникальной креольской культуры, которая определяла лицо города в течение длительного времени.

Он был основан в 1718 г. французами как важное стратегическое укрепление и назван в честь регента Франции герцога Орлеанского. С первых лет существования и вплоть до второй половины XIX в. в нем доминировала французская культурная струя, несмотря на присутствие других влияний, оставлявших неизбежно свой след на развитии причудливой новоорлеанской культуры (прежде всего речь идет о немецком и кейджунском компонентах). Формально французское владычество в Луизиане завершилось впервые в 1762 г., когда секретным указом король Франции Людовик XV передал неприбыльную и удаленную колонию в дар своему испанскому кузену Карлу III. Испанское владычество, оказавшееся недолгим (1763–1801), было поначалу встречено жителями Луизианы с неудовольствием. В 1768 г. лидеры французской оппозиции Нового Орлеана послали петицию Людовику XV с протестом против прихода испанцев и попытались устроить мятеж и изгнать новых хозяев. Американские историки часто называют эти события первой, неудавшейся революцией в Северной Америке. Испанское влияние на культуру Нового Орлеана нельзя назвать глубоким — оно по сути ограничилось внешней сменой власти, хотя в повседневной жизни Нового Орлеана испанские обычаи и элементы материальной культуры привились довольно скоро. Несмотря на приток переселенцев из Испании и ее колоний, иберо-американские колонисты все же ощущали себя меньшинством, пытаясь скорее ассимилироваться в креольской среде, нежели насаждать свои порядки.

К концу XVIII в. сильнее стало ощущаться и американское влияние на культуру Нового Орлеана, что в будущем оказалось фатальным для креолов. Однако, пока креольская культура доминировала, сохранялась и франкоязычная основа местной словесности. Даже первая новоорлеанская газета редактировавшаяся тогдашним испанским губернатором Каронделе и издававшаяся с конца XVIII в., публиковалась на французском. А в открывшемся в 1792 г. первом французском театре парижан братьев Анри представления шли тоже на французском языке.

Очень скоро истории было угодно резко изменить судьбу жителей Нового Орлеана, в то время еще небольшого городка с населением 8000 человек, половина из которых были цветными. В 1803 г. Луизиана после краткого пребывания колонией Франции была продана Наполеоном США. В очередной раз креолы оказались чужими на собственной земле, а смена власти неизбежно вызвала изменение всех сторон жизни. Внезапно все, что было привычным и давно устоявшимся, стало неподобающим, если не сказать беззаконным. Первые десятилетия после покупки Луизианы джефферсоновским правительством были периодом экономического и культурного расцвета в Новом Орлеане. Однако это отразилось больнее на креольском самолюбии, чем передача их территории Испании всего несколько десятилетий назад. Об этом интересно пишет в своей исторической книге "Новый Орлеан: место и люди" (*New*

Orleans: The Place and the People, 1922) писательница Грейс Кинг, которая несмотря на свое англосаксонское происхождение была ярой защитницей креольской культуры. "Американское правление было тяжелее для креолов, чем испанское. Тысячи схожих черт связывали французский и испанский национальный характер. Общение же с американцами, дикарями, как их называли, таило лишь возможность антагонизма. Жители Луизианы были раздавлены не только тем, что их родная страна продала их, но и тем, что они были куплены американцами, а каждый американец, гулявший по улицам Нового Орлеана, поглядывал на все с видом частного владельца. Этой дерзости креолы вынести не могли и отвечали не меньшей дерзостью, возмущавшей американцев"[27].

Уже к 40-м годам XIX в. креольское влияние в экономической, политической, социальной областях заметно сошло на нет, уступив место более приспособленному к изменившимся условиям американскому (англосаксонскому) образу жизни, системе ценностей и деловой активности. Период постепенного угасания, растворения креольской культурной струи затянулся на несколько десятилетий, проходя болезненно и не одновременно в разных областях жизни. В XIX в. история Луизианы была отмечена также резким увеличением числа отличавшихся пестротой состава иммигрантов, изгнанников и беженцев (из Вест-Индии и с островов Карибского моря, а позднее — немцев и ирландцев). В результате население города росло гигантскими темпами — в 1840 г. Новый Орлеан был уже четвертым по величине городом в США. К франко-испанской культуре, обогащенной индейскими и негритянскими влияниями и активно борющейся и взаимодействующей с англосаксонской культурой, добавились теперь и новые элементы, оказывавшие влияние на креольскую культуру.

Слово "креолы" трактовалось в XIX в., как и теперь, противоречиво. Так, для многих северян, открывших для себя Новый Орлеан лишь после Гражданской войны, это были французы с примесью негритянской крови, для креолов-аристократов термин сужался до "белых" потомков французских и испанских поселенцев Нового Орлеана и Дельты Миссисипи. Порой оба понятия смешивались, и тогда наличие примеси негритянской крови переставало играть решающую роль. По существу креольская культура представляла собой своеобразный результат гибридизации, поскольку создавалась потомками французских и, в меньшей мере, испанских поселенцев, то есть представителей романских культур, успевших усвоить за несколько десятилетий и чужие, неевропейские этно-культурные особенности, с которыми они столкнулись в Новом Свете. Необходимо различать белую, аристократическую креольскую культуру и "цветную", созданную мулатами, квартеронами и окторонами. Ей в XIX в. неизменно отказывали в праве именоваться креольской, но объективно, по многим показателям, она таковой была[28]. В частности, это проявлялось в прочной связи с французским культурным наследием, всегда отличавшей не только белых

креолов, но и свободных цветных (gens de couleur libres). Последних в процентном отношении в Луизиане было всегда больше, нежели негров-рабов.

Находясь с самого начала в неблагоприятных условиях (малочисленность, изоляция, обилие более приспособленных к данным условиям культур аборигенов-индейцев, а позднее — негров-рабов), креолы старались сохранить собственную этно-культурную и культурно-религиозную целостность. В частности, это касалось вопросов чистоты крови. Между тем в большинстве своем их притязания на аристократизм были необоснованными — поначалу бóльшая часть женского населения Луизианы, от которой во многом и пошли креольские "благородные" семьи, была завезена в Америку из французских исправительных домов, и лишь позднее появились так называемые "девушки с ларцами"[29], около 60 "бедных, но порядочных барышень", вверенных по приезде заботам монахинь-урсулинок с тем, чтобы как можно скорее выйти замуж за достойных молодых людей. Кроме того, тесные контакты с индейцами на заре существования Луизианы также вызывали сомнения относительно чистоты крови креольских аристократов. Их и без того агрессивное отношение к любым посягательствам на свой замкнутый образ жизни и систему ценностей усугубилось после того, как Луизиана стала в 1812 г. восемнадцатым штатом США. Это усилило соперничество между аристократами-креолами и американцами, начавшими селиться в Луизиане уже в XVIII в. и воспринимавшими Новый Орлеан в какой-то мере так же, как фронтир, как место неограниченных возможностей обогащения, опасностей и экзотики. Если в случае с индейской, негритянской или островной культурой креолам не составляло труда одержать победу, поскольку они были доминирующей и более модернизированной культурной силой, то с приходом американцев картина изменилась. Начался долгий, трудный процесс притирания двух культур, сложного вхождения американцев во враждебно настроенную креольскую среду, а позднее — стирания культурных особенностей края, почти полного растворения креолов в общеамериканском англосаксонском субстрате. "Креольское отношение к работе и деланию денег не соответствовало американскому представлению, что "богаче" значит лучше, "больше" тоже значит лучше и что местное чувство истории и культуры является лишь досадным препятствием на пути прогресса — так, как он понимался большинством американцев"[30]. Грейс Кинг в книге "Креольские семьи Нового Орлеана" (1921) предлагает оригинальное определение креола от противного: "Не любить хорошую еду и выпивку, игру в карты и красивых женщин, не относиться с болезненной чувствительностью к вопросам чести и не быть смелым до безумия... значит не быть креолом"[31].

Культурный феномен Нового Орлеана, именуемый некоторыми исследователями новоорлеанским плавильным котлом, своим основным ингредиентом имел французскую культуру во всех ее про-

явлениях и французский язык в разных вариантах (30; p. 145). Акадский (кейджунский) был привезен переселенцами и беженцами из канадской провинции Новая Шотландия (поначалу она носила имя "Акадия"), бежавшими от британского владычества в южную Луизиану, и почти не менялся с XVII в. Существовало также множество креольских наречий и диалектов, в большей или меньшей мере ассимилировавших лингвистические особенности окружавших их разноликих культур, например, антильско-креольский диалект. И, наконец, сохранялся в более или менее чистом виде колониальный французский, тоже весьма отличный от того языка, на котором говорили в Париже. Луизиана, сменившая за недолгий срок множество государственных флагов, была крайне неоднородна, существовали резкие различия между близкой по культуре скорее к "глубокому Югу" северной Луизианой, южной Луизианой, местом, где жили бывшие акадцы, "кейджуны", и Городом, как гордо величали Новый Орлеан. Город в культурном отношении безусловно стоял ближе к южной Луизиане, но в более яркой форме воплощал невообразимое смешение, в котором креольская доминирующая струя взаимодействовала с многообразием иных культур. Даже архитектура Нового Орлеана была совершенно уникальным явлением, представляя собой причудливое сочетание франко-испанской архитектуры и элементов, усвоенных из опыта индейских и африканских строителей. В результате возникло "экологическое" равновесие, позволявшее жителям Нового Орлеана жить в мире и гармонии с окружающей капризной природной средой. Тот же сплав противоречивых, имевших разное происхождение элементов отличал креольскую и кейджунскую музыку и славящуюся на весь мир креольскую кухню.

Первые несколько десятилетий XIX в. были временем культурного расцвета. В этот период в городе насчитывается несколько театров, в том числе и оперных. Среди них самые известные — театр братьев Анри, театр на улице Сен-Филип, помпезный Театр д'Орлеан и другие, где представления шли на французском языке, но уже в 1839 г. был и немецкий театр, а еще в 1820 г. англичанин Джеймс Колдуэлл открыл в Новом Орлеане первый английский театр — Сент-Чарльз Тиэтр. В то же время развивались и пограничные эстетические явления, в которых смешивались негритянская фольклорная традиция и театральные формы, близкие и понятные белой культуре (например, "Минстрел дансинг", первый диксиленд, выступавший в театре "Верайетиз"), знаменитые новоорлеанские балы, напоминавшие скорее аукцион, карнавалы, казино, петушиные бои, контрабандисты — все это разнородное и порой сомнительное великолепие и составляло славу Нового Орлеана. Что касается печатного слова и образования, то большинство газет и журналов печаталось на французском языке, причем зачастую это были издания-однодневки, хотя уже в 1804 г. начинает выходить и первая новоорлеанская газета на английском языке "Луизиана газетт".

В Новом Орлеане существовало несколько частных французских школ, а в 1811 г. стараниями губернатора Клеборна был открыт Коллеж д'Орлеан, но наиболее состоятельные луизианцы по-прежнему посылали своих детей учиться во Францию. В первой четверти XIX в. одной из основных задач образования в новоорлеанских школах было преодоление языковых барьеров. И хотя американцы и креолы ходили в разные школы, изучение по крайней мере двух языков и для тех, и для других было обязательным.

Этот яркий, мишурный, карнавальный мир был жестоко потревожен Гражданской войной — сильнее выявились многолетние процессы, исподволь менявшие вкусы, интересы, ориентации новоорлеанского общества, в котором креолы теперь под натиском экономических и политических обстоятельств представляли собой скорее арьергард, нежели основную силу[32]. Война резко оборвала процветание Нового Орлеана. Как и зимой 1814–1815 годов, когда город находился в блокаде во время осады английскими войсками, в годы Гражданской войны Новый Орлеан был взят северянами и оккупирован вплоть до 1877 г. Гражданская война и особенно Реконструкция символически обозначили переход креольской культуры из "настоящего" в "прошлое".

После войны общенациональный интерес к удаленным, ранее не известным областям Америки вызвал и всплеск внимания к креольской культуре. Оно неизбежно в той или иной мере было окрашено ностальгическими тонами, если речь шла об авторах, сожалевших о невозвратных временах славного креольского прошлого (это качество было характерно для креолов всегда), о Традиции с большой буквы, или сознанием поражения, упадка, угасания, бренности и тщеты сопровождавших уход креольской культуры, который стал темой многих писателей последней трети XIX в. Круг вопросов, к которым они обращались, был невелик и традиционен. Чувство места, семья, теплые дружеские отношения, благородство, саморазрушительная креольская гордость чистотой крови и значит — расовая проблематика. К середине XIX в. французский язык и влияние французской культуры заметно ослабли. В частности, литература все больше стала создаваться на английском языке, несмотря на недовольство креолов, запечатленное в брюзжании героя романа Кейбла "Грандиссимы" (1880) Агриколы Фюсилье: "Английский язык — это не язык, это жаргон! ... Я знаю людей в этом городе, которые скорее съедят собаку, чем заговорят по-английски! Я сам говорю по-английски, но я говорю и на чокту"[33]. Период Реконструкции, затянувшийся для Луизианы на много лет (последние федеральные войска были выведены отсюда лишь весной 1877 г. в результате знаменитого "компромисса" республиканцев и демократов на президентских выборах 1876 г.), сопровождавшийся военными действиями в течение всего 1873 г. и мятежом "Белой лиги"[34] 1874 г., был для нее тяжелым временем. Двенадцать послевоенных лет, в течение которых Новый Орлеан находился во власти северян, Дж.В.Кейбл назвал устрашающим карнавалом полити-

ческого распутства. Гримасы Реконструкции были особенно болезненны в противоречивом, полиэтническом культурном пространстве Нового Орлеана. Ярче всего это проявилось в новом избирательном праве, по которому лишь половина белого населения Луизианы имела право голосовать на выборах, хотя таким правом были наделены все взрослые мужчины-негры. Экономический упадок еще недавно процветавшей Луизианы (в 1874 г. она была банкротом с долгом в 53 млн. долларов) сопровождался и культурным упадком — пять великолепных новоорлеанских театров давно закрылись, зато к 1880 г. в городе насчитывалось 83 казино. В середине 80-х годов XIX в. предприимчивые и нечистые на руку северяне начали знаменитую аферу "Луизианской лотереи". Этот постыдный момент истории города использовал позднее Кейбл в рассказе "Сьер Джордж".

Безусловное господство креолов в новоорлеанской культурной среде в этот период сменилось на положение экзотического меньшинства, которое вызывало повышенный и часто нездоровый интерес среди разного рода северян — "саквояжников", как их окрестили южане, наводнивших южные штаты. На гребне волны интереса к региональным и этно-культурным особенностям, в Новом Орлеане появилось множество журналистов, писателей, публицистов, художников, создававших произведения-однодневки, часто проникнутые примирительным пафосом и ищущие дешевой сенсации. На этом фоне собственная художественная продукция Нового Орлеана, как прежняя, так и новая, часто бледнела, хотя она-то и была подлинным выражением креольских культуры, языка, характера. Э.Л.Тинкер в своем труде "Книги на французском языке, написанные в Луизиане в XIX в." перечисляет множество местных креольских писателей, в большинстве своем дилетантов. По прошествии времени выяснилось, что лишь несколько имен заслуживает упоминания. Среди них — братья Рукетт, писавшие романтические произведения. Один из них, Адриен Рукетт, был чрезвычайно популярным писателем, и даже сегодня многие жители Нового Орлеана считают его более талантливым и справедливым в отношении креолов автором, нежели Кейбл. Адриен Рукетт был и лидером в травле Кейбла, начавшейся сразу же после публикации романа "Грандиссимы", выразив в резкой форме ярость и горечь жителей Нового Орлеана, не простивших Кейблу "предательства". Другой видный новоорлеанский автор, Чарльз (Шарль) Гере (Charles Gayarré, 1805–1895), внук первого мэра Нового Орлеана, более известен как историк и политический деятель, ставший в 1835 г. сенатором США. Гере писал и исторические романы — "Школа политики" (1854), "Фернандо де Лемос: правда и вымысел" (1872), "Обер Дюбейе" (1882). Определенной известностью пользовались и братья Дессом: Жорж Дессом написал в подражание Э.Золя натуралистический роман "Тетка Сидетт", использовав при этом историю помешательства собственного брата.

Важно упомянуть и творчество группы креольских поэтов и писателей, принадлежавших к числу так называемых f.m.c. (free man of color, f.w.c. — free woman of color) — "свободных цветных", чье положение в новоорлеанском обществе было двусмысленным. Они обладали бóльшими правами, нежели рабы, но одновременно, несмотря на культуру, богатство, часто европейское образование и ориентацию на европейскую, в особенности французскую классическую литературу, оставались гражданами второго сорта. Еще до Гражданской войны они начали создавать свои салоны, клубы, общества, издавать газеты и журналы на французском языке. В 1843 г. вышел "Литературный альбом", журнал поэзии, прозы, публицистики, в котором, в частности, увидели свет произведения Виктора Сежура, драматурга, чьи пьесы шли на парижских сценах. В 1845 г. появилась первая антология поэзии новоорлеанских цветных поэтов на французском языке "Терновник", в которой были опубликованы стихи таких талантливых авторов, как Мишель Сен-Пьер, Пьер Далькур, Тьерри, Арман Лану. В большинстве своем это были подражания Ламартину, Гюго, Беранже, посвященные прекрасным, как ангелы, креольским дамам, весьма далекие от горькой действительности. После войны некоторые из поэтов, печатавшихся в "Терновнике", продолжают публиковаться в газетах "Юньон" и "Трибюн де ла Нувель Орлеан", причем социальная, расовая проблематика все более свободно входит в их творчество. Влияние цветных поэтов-креолов, писавших по-французски и ощущавших себя не неграми, а французами, было ограниченно, а к 70-м годам XIX в. и вовсе сошло на нет. К этому времени давний конфликт креольской и англосаксонской культур почти завершился победой американцев. Даже аристократическая креольская каста давно пережила свой зенит, теперь доживая дни в живописном, но обветшавшем Французском квартале, да на многочисленных полуразорившихся и полуразрушенных плантациях. В это время собственно креольской литературы на французском языке практически уже не существует, на ее место приходит литература о креолах.

Сменив французские издания, появляются газеты нового типа; одной из самых известных стала "Дейли пикаюн", связанная с именем новоорлеанской поэтессы, писательницы, редактора, а с 1876 г. — издательницы Перл Риверс, которая ставила своей целью сделать Новый Орлеан "зимней столицей искусств и изящной словесности". В ее газете публиковались многие новоорлеанские авторы, например, Кейбл, а также фигуры национального масштаба — Твен, Дж.Ч.Харрис, Брет Гарт.

Впрочем, французская струя в креольской культуре не исчезла сразу и навсегда, хотя, безусловно, поставить на одну ступень новоорлеанские произведения на французском языке и несколько более поздние книги, написанные уже по-английски различными новоорлеанскими авторами — не только Дж.В.Кейблом, но и К.Шопен, Г.Кинг, Э.Д.Нельсон, — неправомерно. Слишком вторичны и подражательны, зависимы от вчерашнего дня француз-

ской словесности были эти романы и стихи. Однако встречались и исключения, например, творчество добившегося известности во второй половине XIX в. луизианского романиста, писавшего по-французски, Альфреда Мерсье. После Гражданской войны Мерсье активно занимался пропагандой французского языка и культуры в Новом Орлеане, пытаясь возродить их былое влияние, в частности, основал Луизианское общество, издававшее журнал "Конт рандю" ("Итоги"), единственное дожившее до наших дней новоорлеанское издание на французском языке, редактором которого Мерсье был в течение 20 лет.

Лишь некоторые из романов писателя созданы на материале Луизианы, как, например, сатирическая мелодрама "Плантация Сент-Ибар, или Хозяева и рабы в Луизиане" (1881), написанная с использованием антильско-креольского диалекта. Немногочисленные исследователи, которым оказался доступен этот непереведенный на английский язык и сегодня практически забытый роман, нередко называют его более точным портретом луизианской действительности, нежели многие произведения известных за пределами штата авторов, имея в виду прежде всего Кейбла. Некоторые темы романа содержат переклички с творчеством Кейбла, в частности, это касается темы страданий детей от смешанных браков, представленной в его повести "Мадам Дельфина", как и в романе Мерсье. Страницы романа, посвященные жизни плантации после Гражданской войны, напоминают рассказы Грейс Кинг и других новоорлеанских авторов послевоенной поры, в чьих произведениях Юг времен Реконструкции выступает в качестве особого микрокосма, где пытаются найти себе место остатки креольских семей. Действие последнего романа Мерсье "Джонель" (1891) происходит в Новом Орлеане, его главный герой — креол итальянского происхождения, художник-безумец. Как и произведения Жоржа Дессома, роман написан под влиянием французского натурализма и прежде всего Э.Золя. Излишне точно и подробно выписанные детали сочетаются в книге с фантастическим и болезненным восприятием действительности, связанным с психической неуравновешенностью главного героя. Таким образом, креольская литература на французском языке последних десятилетий XIX в. пыталась войти в мировой литературный процесс, обнаружить свое знакомство с наиболее свежими эстетическими и философскими концепциями, что в условиях упадка креольской культуры и всегда характерной для нее ориентации на прошлое было очень сложно, если вообще достижимо.

Отчасти поэтому в этот период на первый план выходят произведения писателей, для которых креольская культура не была родной. Независимо от их отношения к креольскому наследию, от степени проникновения в тайны "креольской души", это сообщало их книгам некоторую отстраненность, объективность, недостижимую, как правило, в творчестве писателей-креолов.

Среди многочисленных журналистов, писателей, публицистов, наводнивших Новый Орлеан времен Реконструкции, личность Лафкадио Херна (Patricio Lafcadio Tessima Carlos Hearn, 1850–1904) стоит особняком. Этот журналист из Цинциннати приехал сюда в качестве корреспондента газеты в связи с выборами 1876 г. и, по его собственным словам, ожидал увидеть мир, описанный Дж.В.Кейблом на страницах входивших тогда в моду креольских рассказов. Очарованный Новым Орлеаном, креолами, кейджунами, квартеронами и всей той культурной многокрасочностью, которой манила Луизиана, Херн, вместо политических статей, отсылал в редакцию аморфные, импрессионистические заметки о жизни креолов-аристократов и кейджунских рыбаков, о неграх и жителях Мартиники, пытаясь и здесь найти что-то из ряда вон выходящее, еще более экзотическое, чем сам этот удивительный разноязыкий город. Херну удалось быстро проникнуться духом этой культуры — здесь ему помогло блестящее знание французского языка, как и то, что его самого отличала странная этно-национальная смесь, сделавшая его мировосприятие созвучным культуре Нового Орлеана. Херн был сыном гречанки и английского военного врача, с примесью цыганской крови, провел не слишком счастливое детство в иезуитских школах в Европе, в 1869 г. и вовсе уехал за океан, где ему тоже предстояло менять различные культурные контексты в поисках денег и неуловимого идеала. Духовное странничество Херна и тяга к экзотике сделали его на несколько лет страстным любителем креольской культуры, бережным собирателем ее реликтов, которые еще можно было найти в Новом Орлеане и на островах. Так, первая книга Херна "Гомбо Зэб" (*Gombo Zhebes, 1885)* была исследованием креольского языка и пословиц. В 1882 г. он написал статью об архитектуре креольских кварталов Нового Орлеана, месте действия рассказов сборника Кейбла "Старые креольские времена".

Отрицательное отношение Херна к Реконструкции было не политическим, а эстетским в своей основе. Новые времена у него ассоциировались с ломкой старого порядка, воспринимаемого в отвлеченном смысле как антитеза "цивилизации". В поисках идеала писатель обращался к постепенно исчезавшим реалиям прежней креольской жизни. Так, понимая, что квартероны — это живой укор двум расам, Херн вместе с тем очень любил ходить на их балы, не в силах устоять перед экзотической красотой женщин, и огорчился, когда они были отменены. Как нельзя более отвечали задаче отражения причудливой креольской культуры стиль и поэтика Херна. На первый план в них выходили символическая деталь, тончайшая смена настроений и эмоций, создание особой поэтической прозы.

Наиболее полно воплотилось это в романе из креольской жизни "Чита" (*Chita: A Memory of the Last-Island*, 1889), написанном на основе сюжета, подсказанного Херну Кейблом. Кроме того, Херн использовал собранные им отрывочные сведения очевидцев и немногих участников событий 1856 г. — урагана на острове Ласт-

Айленд в Мексиканском заливе, унесшего жизни множества отдыхавших там креольских семей. Фабула романа проста и почти полностью подчинена более важной для писателя задаче — донести до читателя мимолетные, преходящие впечатления от звуков, запахов и особенно цвета и формы, составляющие подлинный предмет романа. Единственным, кто пережил ураган, оказывается маленькая девочка-креолка, дочь новоорлеанского врача, отдыхавшая с матерью на злосчастном острове. Спасенная испанским рыбаком и его женой и названная Читой, она вырастает и встречается с отцом, однако лишь для того, чтобы увидеть его смерть от желтой лихорадки как раз после безмолвных и многозначительных взглядов взаимного узнавания. Фрагментарность, импрессионистичность повествования, намеренно упрощенный сюжет, в котором от героев как бы ничего не зависит — они лишь подчиняются более сильным и часто необъяснимым обстоятельствам, неким высшим силам, туманно ассоциируемым с природой, и не ставятся Херном перед какими либо нравственными дилеммами, — все работает на единый эффект, как и развернутая символика океана, неба, воздуха, оттенков голубого цвета. В подобном эстетическом контексте креольские персонажи предстают закономерным продолжением и развитием того особого природного мира, который они населяют. Глобальный природный символизм и обобщенность произведений Лафкадио Херна безусловно отличали их от большинства написанных в то время книг о креолах, где акцент обычно делался на социальном, нередко политическом и этно-культурном аспектах.

Так, в творчестве новоорлеанской писательницы Кейт Шопен (Kate, Chopin урожд. O'Flaherty, 1851—1904), сегодня более всего известной своим романом "Пробуждение" (*The Awakening, 1899*), есть группа рассказов, посвященных креолам и кейджунам. С их жизнью, языком и культурой Шопен была знакома не понаслышке. Прежде всего речь идет о сборнике "Люди Дельты" (*Bayou Folk,* 1894), в котором опубликован и самый известный рассказ писательницы "Дитя Дезире", своеобразная трактовка темы расовой вины, предрассудков и драмы детей со смешанной кровью, вынужденных отвечать за грехи белых отцов, представленная сквозь призму сознания героини, подозреваемой жестоким мужем в примеси негритянской крови. Эта тема появится и во втором сборнике рассказов Шопен "Ночь в Акадии" (*A Night in Acadie,* 1897). Его действие происходит почти исключительно в кейджунской деревушке, где писательница прожила несколько лет. Центральная коллизия рассказа "Атенаиз" касается взаимоотношений молодой героини и ее новоиспеченного мужа, но именно его детские воспоминания, связанные с поимкой отцом беглого раба, как бы привносящие в повествование весь сложный комплекс южной расовой вины, являются поворотным моментом, который изменял перспективу рассказа.

Креольская тема была центральной и в творчестве ряда писателей, которые не были креолами по рождению, но, прожив всю

жизнь в Новом Орлеане, были с детства знакомы с креольскими нравами. Среди них выделяется имя почти забытой ныне писательницы Грейс Кинг (Grace Elizabeth King, 1852–1932), дочери новоорлеанского юриста и владельца плантации, обедневшего в результате Гражданской войны. Литературная карьера Кинг началась на первый взгляд случайно. В 1885 г. редактор "Сенчури" спросил ее, с чем связан тот факт, что столь популярный на Севере Кейбл нелюбим в Новом Орлеане. По мнению Кинг, Кейбл неверно изображал жизнь креолов, возможно, чтобы польстить северным читателям. И вскоре ответом на скептические слова: "Почему бы вам самой в таком случае не написать что-нибудь?" — стал рассказ Кинг "Месье Мотт" ("Monsieur Motte", 1886). В ее творчестве атмосфера Нового Орлеана времен Реконструкции доминирует над жизнью героев, пытающихся приспособиться к новым условиям. В большей мере это доступно молодым персонажам, и не случайно Кинг предусмотрительно избегает изображения героев старшего поколения, в том числе и креолов, чье суровое осуждение и неприятие нового порядка описывал в своем творчестве Кейбл. Главная героиня первого рассказа Кинг — во многом автобиографический персонаж. В основу описанного в рассказе места учебы Мэри Модест положены воспоминания Грейс о днях, проведенных ею в институте Сент-Луиса. Загадочный месье Мотт, оплачивающий содержание девушки в пансионе, оказывается в конце концов не мифическим дядей сироты Мэри, а цветной парикмахершей Марселит, которую когда-то вырастила семья девушки. Этот сюжетный ход стал счастливой находкой Кинг, обеспечившей книге читательский успех. Среди немногих ее удачных произведений выделяется сборник "Рассказы на балконе" (*Balcony Stories,* 1893). Балкон — очень важный символ новоорлеанской жизни; недаром в креольской архитектуре большое внимание уделялось проектированию просторных, тенистых, обеспечивавших прохладу в знойные дни балконов. Здесь ежевечерне собираются женщины, чтобы рассказать друг другу новости, сплетни, истории, вспомнить о былом. Отсюда также берет начало особый стиль южного сказа, который будет в XX в. развит в произведениях многих авторов.

Среди менее значительных писателей этого периода можно назвать имя Элис Данбар Нельсон (1875–1935), потомка освобожденных рабов, писавшей в 90-х годах XIX в. рассказы из жизни креолов, квартеронов, кейджунов Нового Орлеана и юга Луизианы. Герои сборников «"Фиалки" и другие истории» (1895), «"Доброта Сент-Рока" и другие рассказы» (1899) говорили по-французски или на ломаном английском и были вовлечены в неправдоподобные романтические коллизии; сегодня эти произведения представляют лишь ограниченный интерес для специалистов.

Центральной фигурой литературы, связанной с Новым Орлеаном, является безусловно Джордж Вашингтон Кейбл (George Washington Cable, 1844–1925), которому и принадлежит главная заслуга открытия креольской культуры для остальной Америки. Его твор-

чество, однако, нельзя свести лишь к креольской тематике. Оно сыграло важную роль в становлении южной региональной литературы, в формировании ее эстетического кода, предваряя в этом смысле искания таких писателей-южан следующих поколений, как Эллен Глазгоу и в особенности Уильям Фолкнер. Кейбл остро ощущал свое бытие на стыке двух очень разных эпох, не принадлежа всецело ни одной. Его положение в американской литературе того времени соотносимо скорее не с авторами-минималистами, о которых шла по преимуществу речь, а с такими фигурами, как Марк Твен, У.Д.Хоуэллс и Генри Джеймс. Однако трагическая и неоднозначная — в силу разных обстоятельств — творческая судьба Кейбла, ярче всего проявившаяся на примере романа "Грандиссимы", слишком преждевременное открытие им определенных тем, образов и характеров, неблагоприятно сказавшееся на его писательской репутации, непонимание до конца им самим тех проблем, которых интуитивно касалось его перо, — все это лишило Кейбла возможности занять место рядом с американскими писателями первой величины.

Не вполне южное и уж никак не креольское происхождение Кейбла (хотя семья его отца и была из Виргинии, сам он жил в Пенсильвании, Индиане и лишь потом переехал в Новый Орлеан, а мать была родом из Индианы и могла гордиться ново-английскими предками), вероятно, наложило отпечаток на его творческое видение, сообщив ему определенную объективность и отстраненность в восприятии Нового Орлеана. Позднее именно этим фактом объяснят возмущенные креолы иронию Кейбла по отношению к ним, пронизывающую многие страницы романа "Грандиссимы". Но отношение Кейбла к Югу было сложным. С одной стороны, его всегда отличало неприятие рабовладельческого и кастового наследия южной культуры, в критике которых он шел гораздо дальше своих современников. Это часто сообщало его произведениям возможность новой перспективы и глубины постижения материала. С другой стороны, во время Гражданской войны он воевал на стороне Конфедерации и в конце жизни, навсегда уехав с Юга и поселившись в Новой Англии, где вроде бы чувствовал себя как дома, не мог оставить Юг. Теперь он обращается к публицистике, выступает с памфлетами, все более и более удручающими с эстетической точки зрения. Можно сказать, что Кейбла, как и его лучших героев, отличало то отношение к Югу, которое через несколько десятилетий Фолкнер определит как "любовь/ненависть".

Уже в конце 60-х — начале 70-х годов Кейбл в свободное от бухгалтерской работы время прогуливается по Французскому кварталу, собирая материал для будущих очерков из жизни Нового Орлеана — странные случаи, семейные предания, креольские легенды и песни, знатоком и любителем которых он вскоре становится. Молодой писатель завязывает знакомство с Грейс Кинг, позднее с Лафкадио Херном, некоторое время пользуется покровительством Ч.Гере, автора знаменитой в свое время и неоднократно переизда-

вавшейся книги "История Луизианы", из которой Кейбл почерпнет множество сведений для своего исторического романа "Грандиссимы" и даже выведет самого консерватора Гере на его страницах в образе креольского аристократа Агриколы Фюсилье. Позднее Гере презрительно назовет "эпилептическими припадками" возмущенные выступления Кейбла по поводу положения угнетенных негров[35] и даже опубликует лекцию "Креолы истории и креолы романтических романов" (1885), в которой выскажет общую обиду креолов на "необъективную" позицию Кейбла. Первые очерки Кейбла под псевдонимом "Дроп-Шот" ("Не промах") печатались в новоорлеанских газетах и журналах. В последней статье, написанной им для знаменитого "Пикаюна", он сформулировал свою творческую задачу, утверждая, что история Луизианы — богатейшее месторождение, ожидавшее внимательного и чуткого автора. Таким, по словам Кейбла, был Ч.Гере, но и ему удалось раскрыть богатство уникального материала лишь наполовину. Честолюбивый молодой Кейбл намеревался выполнить то, чего не сумел совершить Гере.

Интерес Кейбла к новоорлеанскому "местному колориту", к особенностям музыкальной, чарующей креольской речи, к их невзрачным, "как птичьи гнезда" (33; p. 92), снаружи и богато обставленным, уютным домам с просторными галереями и остроконечными крышами оказывается как нельзя более кстати в этот период всеобщего увлечения региональной и национальной культурной спецификой. В начале 70-х годов "Скрибнерс мансли" посылает на Юг Эдварда Кинга, который, наряду с подготовкой публицистической книги о Новом Юге времен Реконструкции, занимается и поиском новых южных литературных дарований. Главной находкой Кинга становится Кейбл. Однако ни Кинг, ни редакторы "Скрибнерс" и "Атлантика", с которыми вскоре столкнулся Кейбл, не разглядели в его первых непритязательных креольских очерках всей глубины поднятых проблем, составлявших суть его творчества. Они нередко предлагали автору просто избавиться от нежелательных, хотя и нечастых у Кейбла описаний темных сторон действительности, от "неотпускающего прошлого", говоря его собственными словами. Для читателей-северян все это было лишь досадным дополнением к традиционным романтическим сюжетам и экзотике Нового Орлеана. Так произошло с первым, отвергнутым несколькими издателями рассказом Кейбла "Биби", позднее вошедшим органично в его роман "Грандиссимы" в форме истории Бра Купэ.

Однако на этот раз молодой Кейбл подчинился требованиям литературной моды и в следующие несколько лет написал серию рассказов, составивших его сборник "Старые креольские времена" (*Old Creole Days,* 1879). В целом они отвечали вкусам "северного" читателя, представлениям Севера о Юге, о Новом Орлеане и креолах, хотя особенности быта, культурной среды, природы, климата, этнографии этого уголка Луизианы Кейблу удавалось передать вир-

туозно, пусть даже не всегда соответственно реальному положению вещей. Ему приходилось как бы балансировать на грани между аутентичной южной позицией, взглядом "изнутри" и северной перспективой, необходимой для успешной публикации его произведений в ведущих журналах того времени, что в итоге и сделало его аутсайдером в обоих лагерях. И по сей день критики нередко повторяют, вслед за креолами-современниками писателя, что Кейбл был необъективен и что креольские персонажи, за немногими исключениями, обрисованы автором с излишней строгостью пуританина-морализатора. Думается, это не совсем так. Ведь, возможно, сам того не желая, Кейбл представил креольскую культуру весьма привлекательной, красочной и завораживающей, хотя и страдающей многими пороками.

Как и роман "Грандиссимы", "Старые креольские времена" можно назвать исторической книгой, поскольку в них повествуется о 20–30-х годах XIX в., воссоздается романтическое прошлое. Для этого Кейбл изучает архивы, старые газеты, встречается со множеством людей, как позднее, работая над книгой "Бонавантюр" (*Bonaventure: A Prose Pastoral of Acadian Louisiana,* 1888), посвященной кейджунам, добросовестно исследует их фольклор, обычаи и быт. Однако писатель постоянно соотносит в рассказах недавнее прошлое и настоящее, создавая особый ракурс видения.

Так, рассказ "Сьер Джордж" открывается описанием четырехэтажного дома в самом сердце "старого" Нового Орлеана — когда-то он находился в модном и престижном окружении, но к 70-м годам XIX в. превратился в полузаброшенное пристанище разношерстных неудачников, по большей части креолов среднего класса, перебивающихся мелким бизнесом на задворках современной жизни. В других рассказах сборника («Плантация "Бель Демуазель"», "Жан-а-Поклен") Кейбл мастерски воссоздает атмосферу и быт яркой, экзотичной Луизианы, часто обращается к диалекту, видоизменяя английский язык на французский лад, а изображая креолов, тонко воссоздает обычаи и нравы этих людей. На страницах его рассказов возникает Французский квартал, каким он был за 50 лет до Кейбла и каким стал в его время, почти тропическая дельта Миссисипи с болотами и поймами, меж которыми затерялись плантации, река Атшафалайя с чащей леса вокруг, где, может быть, прячется беглый раб, гроза местных детишек и охотников. Уже в ранних рассказах Кейбла проявилось важное качество, отличающее его от многих других новоорлеанских авторов. Он старался глубоко проникнуть в жизнь своих героев, понять скрытые импульсы и причины их поведения, ощутить и донести до читателя их неразрывную связь с вещным и природным миром, из которого они выросли. Поэтому у Кейбла практически нет ходульных персонажей, искусственно введенных в утомительные описания быта и природы. Сюжет и внутреннее развитие в его произведениях всегда несут важный и неоднозначный нравственный и духовный смысл, не сводимый к стандартному набору литературных клише, а симво-

лическая деталь почти всегда ненавязчива, неаллегорична, связана с намеком, с подтекстом.

В 1879 г. в журнале "Скрибнерс" был опубликован роман Кейбла "Грандиссимы" (*The Grandissimes*, отдельной книгой вышел в 1880 г.), вершина его творчества, превзойти которую он так и не смог ни в одном из последующих произведений. Именно в этом романе Кейблу удалось рассмотреть со всех сторон проблемы креольской культуры и характера в их историческом развитии, соотнеся эту проблематику с детальной картиной новоорлеанской жизни и общества первых лет XIX в. Сюжет романа складывается из нескольких фабульных линий, держа читателя в напряжении, причем достигается это разными средствами для разных читателей. С одной стороны, в "Грандиссимах" присутствует традиционная романтическая любовная интрига со счастливым соединением влюбленных, представителей двух издревле враждующих креольских родов — Грандиссимов и Де Грапьенов — Оноре Грандиссима и Авроры Нанкану. Именно эта линия и является сегодня самой устаревшей частью повествования, но, естественно, в свое время воспринималась с восторгом. С другой стороны, в этом на первый взгляд историческом романе присутствуют политические, социальные, расовые проблемы, животрепещущие и для американского общества конца XIX в. и, как показало время, благополучно дожившие до середины двадцатого столетия.

Не случайна поэтому и судьба самого романа, в трактовке которого критики долгое время старательно замалчивали именно расовую проблематику — вплоть до того времени, когда, наконец, расистская доктрина "равных, но разделенных прав", принятая в 1896 г. и разом перечеркнувшая все то, за что выступал в романе Кейбл, была постепенно заменена на формальное юридическое равноправие, без сегрегации, тем самым реабилитировав в какой-то мере и роман Кейбла. Сам писатель неоднократно подчеркивал, что "Грандиссимы" были реакцией на то, что происходило в современном ему Новом Орлеане, в той же мере, как на то, что случилось в 1803 г. Ведь, в сущности, ничего не изменилось, даже места, даже дома остались теми же, не говоря о людях. В истории города времен покупки Луизианы существовало слишком много параллелей с современным Кейблу обществом, которые не могли пройти незамеченными для внимательного читателя, что сказалось неблагоприятно на судьбе романа. На первых страницах ироничный и несколько циничный Оноре объясняет приехавшему в Луизиану американцу Фраунфильду, что прижиться в Новом Орлеане и в креольском обществе можно, лишь, приняв его законы. "Вы должны акклиматизироваться... не только телесно, это вы уже сделали, но и умственно, в отношении ваших вкусов, да, да!... Все это делают — все, кто приезжает. Поначалу, они немножко сопротивляются — совсем чуть-чуть. А потом открывают свои магазины по воскресеньям, импортируют африканцев, дают взятки чиновникам, занимаются контрабандой и заводят цветных слуг" (33; p. 37). Еще

свежий в памяти читателей скандал в связи с подтасованными результатами выборов в Луизиане и эксцессы, сопровождавшие завершение Реконструкции, помещали слова Оноре как бы в иной, современный контекст. Роман таким образом воспринимался как параллель к современности.

В отклике на посланный ему Кейблом замысел романа писатель и критик Бойесен писал, что это будет повествование, в котором "кристаллизуются борющиеся силы противостоящих цивилизаций"[36]. Тема столкновения культур действительно стала одной из главных в романе и была решена Кейблом путем уникальной для своего времени постоянной смены перспектив. Креольское общество в "Грандиссимах" предстает увиденным то глазами долгое время ничего не понимавшего, категоричного правдолюбца Фраунфильда, то в гневных инвективах защитников и приверженцев старого порядка, таких, как Агрикола Фюсилье, для которого традиция важнее истории. Кейбл знакомит читателя и с точкой зрения Оноре Грандиссима-старшего, сводного цветного брата белого Оноре, и с позицией Клеманс, черной торговки пирожками, которая, однако, разбирается в европейской истории и знает несколько языков, — все они получают возможность высказать свое мнение по поводу причин современного положения Луизианы и возможных путей выхода.

В этом смысле особенно интересна промежуточная позиция главного героя, Оноре Грандиссима, одного из первых южных героев, мучимых виной и сомнениями, раздираемых противоречиями, вкусивших слишком много от плодов "древа отцовских ошибок", осознающих нераздельность светлого и темного начал южной культуры. Будучи героем, надеждой, "Аполлоном, несущим свет", для всего клана Грандиссимов, Оноре тем не менее не способен разрешить ни одной из проблем, оставленных ему в наследство прошлым как южанину и креолу. Его символический двойник-тезка, Оноре-квартерон, выступает в романе как бы противовесом, "эфиопской тенью", говоря словами Авроры Нанкану. И новая вывеска на торговом доме — "Братья Грандиссимы", — вызвавшая скандал в местном обществе, вряд ли способна разрешить этот конфликт. Оноре понимает, что времена южного рыцарства миновали и у него отнята возможность "поступать благородно" (33; pp. 219, 221). Но он не склонен согласиться с простым и таким, на первый взгляд, справедливым решением расовой проблемы, которое предлагает Фраунфильд, олицетворяющий в данном случае Север. Здесь Кейбл показал себя настоящим южанином, знатоком той культуры и образа мыслей, о которых писал. И естественно, подобная позиция отрицания и креольского общества как модели всего южного мира, и северного решения его проблем не могла удовлетворить ни креолов, ни вообще южан, ни северных издателей и читателей.

Издательство "Скрибнерс" в этот период, как и многие другие северные издательства, было заинтересовано в некотором затуше-

вывании расовой проблематики в том виде, в каком она предстала в романе Кейбла, больше напирая на воссоединение Союза, на дружбу Севера и Юга. Игрушечный, лакированный мирок креольских кварталов первых рассказов Кейбла устраивал издателей гораздо больше, чем, к примеру, зловещая и подлинно трагическая история негритянского принца Бра Купэ, проданного в рабство в Луизиану, органично вошедшая в роман и занявшая в нем одно из центральных мест. Поимка Бра Купэ повторяется в рассказах разных повествователей, получая всякий раз новую интерпретацию и тем самым обнажая особенности самих рассказчиков. Такая повествовательная модель, пусть и облаченная в довольно устаревшие одежды романтического романа, была новой для южной литературы, а уже в XX в. нашла развитие в творчестве того же Фолкнера.

Не удивительно поэтому, что издатели просили Кейбла смягчить и заметно сократить те страницы романа, на которых разворачивалась трагическая история жизни и самоубийства квартерона Оноре Грандиссима и прекрасной колдуньи Пальмиры Философ. Очарованный ею, но одновременно испуганный ее звериной, гибельной привлекательностью Фраунфильд называет Пальмиру "памятником позора двух рас — ядовитым цветком преступления..., конечным и не признающим никаких оправданий обвинителем белого человека" (33; p. 134). В этих словах выразились в то же время страх и неприятие самим Кейблом квартеронов, весьма типичные для его времени, поскольку автор не был вполне свободен от некоторых расхожих расовых предрассудков и, сумев верно поставить отдельные вопросы, не всегда был способен найти на них ответы.

Что же касается креольского мира, он, в отличие от многих новоорлеанских произведений, да и от ряда рассказов самого Кейбла, предстает в романе в ироническом, часто комическом плане, хотя высмеивает автор героев все же по-доброму, с любовью воссоздавая особенности быта, менталитета, социальные каноны, как, например, креольскую болезненную гордость, лень как жизненное кредо, сильные родственные и дружеские связи и еще множество мелких, едва уловимых деталей, из которых складывается в романе мозаика креольской жизни. И все же мир, в котором живут герои "Грандиссимов", призрачен и обманчив — это мир, сотканный из тьмы и света. Постоянный контраст темного и светлого начал и некая амбивалентность во внутреннем, конечном смысле любого слова, события, поступка подчеркивается автором неоднократно. Так, уже в самом начале повествования мы попадаем на знаменитый новоорлеанский бал-маскарад, где герои оказываются в костюмах и масках, безошибочно и безжалостно вскрывающих истинный смысл и драму их многолетней семейной вражды. Мотив маски, ускользающей от реальности, от объяснения, как и мотив ее снятия — восстановления истины, — выступает в романе одним из центральных символов. Несмотря на счастливое романтическое соединение влюбленных в эпилоге, внутренний итог книги безрадостен. Слишком много смертей омрачает ее последние страницы,

усиливая общее впечатление разлада, конца, разрушения и оставляя многие вопросы без ответов. Не случайно Кейбл написал: "Рассказчику нужно не зрение, а второе зрение... Не реальный опыт, а сердце, посещаемое призраками..."[37].

Первый роман Кейбла остался самым удачным, поскольку в нем писатель сумел в художественной форме воплотить серьезную нравственную, политическую, расовую проблематику, не скатившись при этом к простому памфлету, публицистическому выступлению и в то же время не ограничившись лишь внешними приметами "местного колорита". Обе эти опасности, к сожалению, подстерегали Кейбла в дальнейшем, как, впрочем, и некоторые более объективные трудности. Одной из них был скорый переезд писателя на Восток, что лишило его как южных читателей и литературной среды (впрочем, радикализм Кейбла в решении расовых вопросов сделал это еще раньше), так и Юга как живительной силы, питавшей своими противоречиями его творчество. Кроме того, интерес к незнакомой креольской культуре, ради которой во многом и читали Кейбла его современники, довольно скоро остыл. А неуловимо, но быстро менявшиеся литературные образцы уже через какие-нибудь десять лет потребовали совсем иного художественного языка, нежели мог предложить Кейбл в своих часто по форме эпигонски-романтических романах и повестях. Исключение составляет, пожалуй, лишь упоминавшаяся уже повесть "Мадам Дельфина" (*Madame Delphine: A Novelette and Other Tales,* 1881). Хотя были у Кейбла и попытки создания иной литературы, как, скажем, перегруженный дидактизмом и утомительными натуралистическими подробностями роман "Доктор Севье" (*Dr. Sevier,* 1885), действие которого перенесено в Новый Орлеан уже времен Гражданской войны. Все более ощущался сдвиг в творчестве Кейбла от подлинно художественного к полемическому, публицистическому началу, что, конечно, неправомерно объяснять только тем, что он исчерпал свой талант, обратившись к злободневным проблемам расово-этнических взаимоотношений[38]. Но "Молчаливый Юг" (*The Silent South,* 1889) и "Негритянский вопрос" (*The Negro Question,* 1890) стали теми поворотными произведениями, которые и создали в конце концов Кейблу скорее репутацию борца за расовое равноправие, чем писателя.

Однако его всегда волновали вопросы литературы, ее осмысления и роли в обществе. В 1882 г., выступая перед студентами университета Миссисипи, Кейбл отметил, что необходимо рассматривать южную литературу как часть общенациональной. Он рассуждал о разном понимании свободы на Севере, где прижилась западноевропейская идея прав человека, и на Юге, что и приводит к метафизическому непониманию. "Наша жизнь мало или вовсе не связана с поступательным движением мировой мысли", — утверждал Кейбл. Называя южную литературу попыткой бегства от действительности, он признавал, что она прежде лишь "пыталась ухватить прошлое, была скроена по старым меркам и освещена старым

светом". Вывод Кейбла оказался парадоксальным — он предложил отказаться и от нового, и от старого Юга. "Нужно, чтобы Юга не было вовсе". Нужно "полное растворение региональных отличий"[39]. В 1894 г. писатель даже создал роман, где в качестве выхода из тупика, над которым безуспешно бился его герой, Оноре Грандиссим, предложен компромисс — отказ от самой идеи Юга. Это "Джон Марч, южанин" (*John March. Southerner,* 1895), в главном герое которого Кейбл попытался довольно неубедительно соединить качества южного рыцарства и нового капиталистического предпринимательства.

Долгий творческий путь Кейбла, свидетеля смены нескольких исторических эпох и литературных направлений, был отмечен переходностью, даже парадоксальностью, верно оценить которые стало возможно лишь по прошествии долгого времени. Неслучайно писателю очень не везло на критические отклики вплоть до последних десятилетий XX в. Сильно зависевший от эпигонски-романтических решений и эстетики, усвоенной им в годы творческого формирования, Кейбл зачастую наполнял эту оболочку многозначным, глубоким смыслом, не предлагая готовых ответов на "проклятые" южные вопросы. Органично сочетать такие противоречивые тенденции оказалось для него сложно — требовалась иная перспектива, недоступная писателю в силу объективных причин, и, возможно, талант иного масштаба. Но бесспорно одно — Кейблу удалось нащупать множество тем, образов, символов, даже повествовательных моделей, которые позднее вошли органично в литературу "южного Ренессанса", и в этом смысле он в определенной мере предвосхитил достижения писателей XX в.

НОВАЯ АНГЛИЯ. САРА ОРН ДЖУИТТ. МЭРИ УИЛКИНС-ФРИМЕН

После Гражданской войны Новой Англии, как и Югу, пришлось столкнуться с новым для себя положением вещей — страна словно отвернулась от них, обратив взгляды к Западу, к растущим на глазах большим городам с их индустриальной и финансовой мощью. Экономический упадок, хищническое истребление природных ресурсов, отток населения на Запад и в города — все это усугубляло и без того сложные проблемы, связанные с переосмыслением Новой Англией собственного пуританского наследия. Именно эта, всегда сохранявшаяся струя религиозного сознания была самым характерным элементом развивавшейся в этот период областнической литературы Новой Англии. Нужно сказать, что Новая Англия, осознавшая себя как регион, как некую культурную целостность ранее других, дала множество примеров писателей и мыслителей, которые в своих попытках интерпретировать новоанглийское сознание для остального мира в той или иной мере подготовили и всплеск областничества в последней трети XIX в.

Так, еще в 1821 г. вышли "Путешествия по Новой Англии и Нью-Йорку" Тимоти Дуайта. Н.Готорн, Г.Мелвилл, Торо и Эмерсон — все в той или иной степени обращались к тем особенностям ново-английского характера, природы, атмосферы, которые выйдут на первый план у областников. На протяжении десятилетий шел медленный подспудный процесс накопления материала, который выкристаллизовался и предстал самоценным в творчестве писателей "местного колорита".

Жители Новой Англии, привыкшие к этому времени жить мифом о собственном превосходстве, впрочем, весьма живучим не только на Восточном побережье, вдруг оказались "вымирающей" или даже уже "вымершей породой" и для себя, и для остального мира. Это новое чувство породило и ощущение собственной несостоятельности в сочетании с пуританским упорством и духовной стойкостью перед лицом испытаний. В 1893 г. Т.Б.Олдрич (T.B.Aldrich) напишет в "Старом городке у моря" (*An Old Town by the Sea*), что первый поезд, пронесшийся по Новой Англии более сорока лет назад, оказался косвенной причиной смерти, случившейся не сразу, но вскоре после его появления, — смерти местного ново-английского характера.

Искореженное обрушившимися переменами ново-английское сознание нуждалось и в адекватном художественном воплощении. Уже с начала 70-х годов XIX в. выдвигается множество очень разных писателей, пытавшихся выполнить эту задачу. Ван Вик Брукс называет этот период в жизни Новой Англии "бабьим летом". В одноименной книге он пишет: "Рассказчики искали типы, словно эта порода (жителей Новой Англии — *М.Т.*) и в самом деле вымирала и нужно было собрать ее реликты, покуда они не исчезли. Другие собирали скорлупу, которую она оставила или оставляла — напольные часы и мебель на ножках в виде когтистых лап"[40]. Литературные формы, которыми изобилует ново-английская словесность в этот период, весьма разнообразны. В частности, появляется множество книг о природе, флоре и фауне, перегруженных к тому же философскими размышлениями авторов. Все это наследники "Уолдена" Торо: У.Флэгг, Б.Торри, Ф.Болз и др.

Публикуются в это время и иные произведения. Издатель Харпер пишет, что ему прислали рукопись книги, которую никак нельзя было опубликовать — ее мог написать только сам дьявол, хотя она и пришла обычным способом, по почте, из скучного и приличного ново-английского городка (17; p. 136). Такие произведения, хотя они, подобно всем регионалистским творениям и опирались на прошлое, ставили его как бы под вопрос, постоянно переоценивали с позиций удручающего настоящего. Они и составили славу ново-английского "бабьего лета". Темная сторона его наследия, с обилием мрачных секретов и "скелетов в шкафу", говоря словами Брукса, была столь же полно представлена на страницах ново-английских книг, сколь и светлая, жизнеутверждающая, находящая в прошлом ростки будущего.

Своего рода предтечей писателей-областников в этом регионе была Гарриет Бичер-Стоу*, опубликовавшая в интересующий нас период несколько произведений — роман "Олдтаунские старожилы" (*Oldtown Folks,* 1869), сборник "Олдтаунские рассказы Сэма Лоусона у камина" (*Sam Lawson's Oldtown Fireside Stories,* 1872) и, наконец, "Жители Поганука" *(Poganuc People,* 1878). В этих произведениях Стоу создает галерею характеров, которые позднее станут расхожими типажами, к ним и будет прибегать большинство регионалистов Новой Англии. Некоторые из этих типов весьма удавались писательнице, как, например, Сэм Лоусон, искусный рассказчик, бездельник, сплетник и лентяй, тонко и остро подмечающий малейшие детали окружающей жизни, или Минерва — "Нерви" — Рендал. Многие персонажи тиражируются уже самой Стоу. Под разными именами переходят из одного произведения в другое острые на язык старые девы, морские капитаны в отставке, немногословные фермеры, благообразные священники, байронические злодеи, ангелоподобные молодые героини и непременно негры и индейцы. Все вместе они создают некий фон, часто более интересный, нежели основная сентиментальная сюжетная интрига, в большой мере надуманная и неубедительная. Автору удалось создать этот фон в том числе и благодаря искусному обращению с диалектом, к разработке которого обратились областники следующего поколения.

Действие "Олдтаунских старожилов" отнесено к неопределенному времени — после Революции, но, говоря словами Стоу, еще до "появления железных дорог", которые "разрушили примитивный вкус нашей жизни — грубую, добрую и простую религиозную жизнь массачусетского городка в те дни, когда еженедельная доставка почты была единственным развлечением"[41]. Своеобразное обращение Стоу с бытовой деталью, озабоченность созданием иллюзии достоверности, постоянные отсылки к якобы реальным лицам и документам порождают парадоксальную ситуацию: с одной стороны, герои действительно писаны Стоу с собственных знакомых и родственников — в этой книге изображен городок Наттик, в котором вырос муж писательницы, с другой — это вполне обыденные типажи, характерные для литературы "местного колорита" и в будущем.

На страницах "Жителей Поганука" возникает Личфильд времен детства Стоу — бережно сохраненный и трепетно воссозданный писательницей. Значительно упрощенное, очищенное от лишних деталей и героев лирическое повествование заметно выигрывает по сравнению с другими ново-английскими произведениями Стоу, прежде всего благодаря обилию реальных, ощутимых по фактуре и цвету деталей, поданных искусно через восприятие главной героини, Долли, во многом автобиографического персонажа. Роман со-

* См. гл. о Г.Бичер-Стоу в III т. настоящего издания.

стоит из серии эпизодов, представляющих с разных сторон этот в сущности нереальный, сотканный из памяти мир, пронизанный настроением умиротворенности и спокойствия. Это Рождество, день Благодарения, чаепития и семейные походы за черникой и орехами — обычные, ничем не примечательные события, овеянные ностальгической дымкой любви к этому особому, поэтическому для автора месту. В конце романа Стоу пишет: "Спокойствие прошлого никуда не исчезло. Это наши глаза его не видят, но оно не исчезло, оно непреходяще"[42].

Близка по своим творческим устремлениям и эстетике к Г.Бичер-Стоу и Роуз Терри Кук (Rose Terry Cooke, 1827–1892), чьи многочисленные, популярные в свое время рассказы из жизни Коннектикута в определенной мере подготовили расцвет "местного колорита" в литературе Новой Англии. Кук привнесла в областнический рассказ такие важные для дальнейшего развития его эстетики элементы, как точное изображение деталей, мягкий юмор и эксцентричность характеров-типажей, изображенных с симпатией, а порой и с подлинным пониманием их личных драм. Городок Бассет, вымышленное место действия ее рассказов, — особый, близкий природе мир, нарисованный с любовью, но без излишнего идеализирования.

Новая Англия последней трети XIX в. дала американской литературе еще целый ряд имен, большинство из которых сегодня прочно забыто, хотя эти авторы и сыграли свою роль в развитии местной областнической прозы. Среди них можно назвать имя Роуланда Робинсона, писавшего в 80–90 гг. XIX в. книги о Вермонте времен своего детства на многочисленных вермонтских диалектах, непонятных жителям остальной Америки. Родной город писателя Феррисберг превратился на страницах его книг в вымышленный Дэнвис, куда Робинсон поселил своих героев — лесорубов, рыболовов и охотников, чувствующих особое единение с суровой природой края. Другой автор, оставшийся в истории литературы преимущественно благодаря одной прозаической книге, "На Шоллских островах", — это поэтесса Селия Такстер. Как и в ее поэзии, главными героями книги выступают океан, небо, каменистые Шоллские острова, на которых прошла половина жизни писательницы, их флора и фауна во всем своем многообразии и выразительности, а также одиночество и свобода лирического героя Такстер. Однако сегодня в связи с ново-английским областничеством по преимуществу вспоминаются имена двух писательниц, чей вклад в это движение в национальном масштабе неоспорим. Это Сара Орн Джуитт и Мэри Уилкинс-Фримен.

Сара Орн Джуитт (Sarah Orne Jewett, 1849–1909) родилась и прожила всю жизнь в городе Саут-Бервик, расположенном на побережье штата Мэн, в семье сельского врача, сына кораблестроителя и капитана, побывавшего во многих странах света. Отец сыграл очень важную роль в жизни Сары, будучи ее наставником и другом. Именно он познакомил ее с жизнью и обитателями штата Мэн,



Сара Орн Джуитт.

научил понимать и любить родные края. Еще девочкой Джуитт часто ездила с ним, посещая больных в окрестных деревнях и поселках. "Лучшее образование я получила в повозке моего отца и в тех местах, куда она меня увозила"[43], — писала позднее Джуитт. Отец рано приобщил ее к чтению, познакомив с Лоуренсом Стерном и Мильтоном, Мэтью Арнольдом и Теннисоном, Фильдингом и Смоллетом. А в четырнадцатилетнем возрасте Сара прочла роман Г.Бичер-Стоу "Жемчужина острова Орр" (*The Pearl of Orr's Island,* 1862), который сыграл важную роль в ее решении стать писателем. Именно отцу Джуитт принадлежит размышление о литературе, которое Сара запишет в своем дневнике: "Рассказ должен быть написан так, чтобы он лишь предлагал интересные вещи читателю, вместо того, чтобы автор думал за него и представлял ему готовый результат черным по белому" (43; p. 216).

В детстве и юности Джуитт оказалась свидетелем упадка сельской Новой Англии. Интерес к небольшим городкам и поселкам в последние десятилетия XIX в. во многом подогревался растущей городской модой на старину, антиквариат в бытовом и духовном смысле. В Новой Англии появилась даже новая порода людей — "летних" жителей, отношения которых с коренным населением нельзя было назвать гладкими по многим причинам. "Я все больше и больше влюблялась в старомодных сельских жителей" и "возна-

мерилась объяснить миру", что они "не были неуклюжими и невежественными, какими их представляли (летние визитеры — *М.Т.*). Я хотела, чтобы мир знал об их великих и простых жизнях, и если у меня и была миссия, когда я начала писать, в этом, я думаю, она и заключалась"[44], — так писала Джуитт, пытаясь оправдать свое желание поддержать и, может быть, в какой-то мере объяснить и сохранить ту культуру, свидетелем упадка которой она была. Нельзя сказать, что она просто взяла на себя тяжкий труд выполнить благое дело защиты ново-английских деревенских жителей от бостонских дачников или от наступающей цивилизации. Ее отношение к Новой Англии ни в коей мере нельзя назвать однозначным. Джуитт не была просто одной из них — многочисленных героев своих рассказов — всегда сохранялась определенная психологическая дистанция между традиционными во всех смыслах персонажами ее произведений и современной женщиной, повествователем, какой была сама Джуитт.

После смерти отца Джуитт в 1873 г. неоценимую поддержку в становлении ее как писателя оказала ей Энни Фильдс, жена Джеймса Фильдса, влиятельного бостонского издателя и владельца журнала "Атлантик мансли", которая ввела Джуитт в литературные круги Бостона и с которой ее связывала близкая дружба в течение тридцати лет. Джуитт начала свою литературную деятельность очень рано — ей не было еще и двадцати лет, когда была опубликована ее первая книга. С самого начала она завоевывает аудиторию ведущих журналов — "Атлантика", "Индепендента" и т.д. Именно в "Атлантике" в 1873 г. появляется и первый из рассказов Джуитт о сельской Новой Англии, позднее вошедший в ее сборник "Дипхейвен" (*Deephaven,* 1877). Среди обширного наследия писательницы выделяются прежде всего несколько томов ее регионалистских произведений и особенно рассказы 90-х годов XIX в., зрелого периода в творчестве Джуитт, когда она написала свое лучшее произведение, "Страну островерхих елей" (*The Country of the Pointed Firs,* 1896).

Творчество писательницы высоко оценивалось еще при жизни такими авторами, как Хоуэллс, Брет Гарт, Генри Джеймс. Последний считал ее рассказы лучшими произведениями о Новой Англии и в своем письме к Джуитт (1901 г.) убеждал ее вернуться "к дорогой стране островерхих елей, к настоящему, которое можно ощутить и которое пульсирует в ответном отклике и ждет Вас, скучает без Вас и нуждается в Вас" (43; pp. 41–42). Критики в один голос отмечали своеобразие ее повествовательной манеры и особую притягательность прозы, обладавшей скорее "ароматом", нежели формой, скорее сущностью, нежели "воплощением", и сравнивали ее светлые и солнечные рассказы о Новой Англии с акварелями (43; p. 1). Однако лишь в XX в. Луис Ренза, посвятивший виртуозному рассказу Джуитт "Белая цапля" отдельное исследование, напишет: "Творчество Джуитт принадлежит к сознательно "малой" литературе, которая знакома с "большой", но намеренно отказыва-

ется от подобного самовыражения"[45], — довольно точно определив специфику творчества писательницы.

Художественное творчество, как таковое, воспринималось Джуитт как нечто необъяснимое и не всегда контролируемое автором, а память и интуиция были для нее двумя маяками, направлявшими творческий процесс. Она как-то полушутя сказала Уилле Кэзер, своей подруге поздних лет, что голова ее полна старушек и маленьких домиков и когда происходит щелчок и старушка объединяется с домиком, получается рассказ (43; p. 202). В этой кажущейся легкости выразилась экспериментаторская по своей природе и немного детская готовность отдаться нахлынувшей волне воспоминаний, ассоциаций, символов, очень характерная для зрелой прозы Джуитт.

Она неоднократно советовала молодым авторам не следовать литературным теориям, а лишь прислушиваться и присматриваться к тому, что тебя окружает, находя в обыденной жизни какой-нибудь скучной деревушки "откровения трансцендентного порядка" (43; p. 203). Может показаться, что подобный взгляд предполагал некую пассивность художника по отношению к материалу. Однако это не так. По мысли Джуитт, художник должен был еще развить в себе точку зрения, подлинное видение, способность создавать ясную и устойчивую композицию. Во времена растущей моды на реализм Хоуэллса Джуитт могла удивить своим скептическим отношением к реализму вообще и его американскому варианту в частности. В письме к Энни Фильдс она пишет: "Мистер Хоуэллс думает, что наша эпоха хмурится на романтическое, что бессмысленно писать романтические произведения сегодня, но, господи, как много романтического осталось и по сей день в повседневной жизни. Должно быть, это вина писателей, что подобные произведения скучны" (43; p. 58). Если современная американская проза не вполне удовлетворяла Джуитт, то гораздо более импонировала ей французская литература, особенно Жорж Санд и Гюстав Флобер, слова которого: "Пишите об обыденной жизни так, словно вы пишете об истории", — висели над ее секретером. Джуитт считала, что в Америке Хоуэллса такое было невозможно. Так же скептически относилась она и к натурализму, как в американском, так и во французском вариантах. Впрочем, и приземленные, зачастую низкопробные творения средней руки областников с их стереотипными героями и ситуациями, которых было так много в Америке в то время, ее тоже не привлекали.

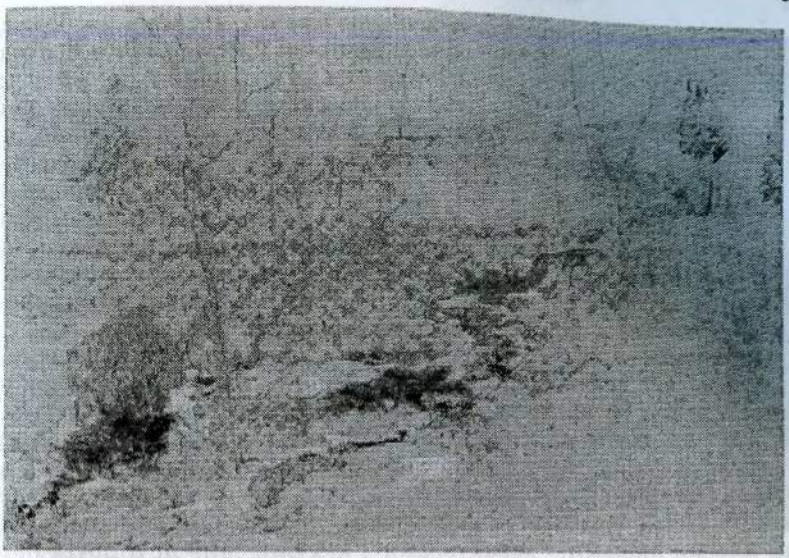
Свой собственный литературный стиль и поэтику Джуитт както охарактеризовала термином "воображаемый реализм" (43; p. 29). На деле многие элементы этой поэтики стоят близко к символизму, особенно французскому. Не последнюю роль здесь сыграл и ее интерес к философии Сведенборга. Его доктрина соответствий между микрокосмом и макрокосмом, между миром реальным и потусторонним очень привлекала Джуитт. Интуиции мира потустороннего все больше занимали внимание писательницы в поздних

произведениях. Но нельзя сказать, что она ударилась в мистику. Любой трансцендентный опыт всегда окрашивался для нее живейшим интересом к гуманистическому, в высшей степени человеческому и моральному измерению, и корни его были в посюстороннем мире.

В подобной эстетике читателю отводилась очень активная, творческая роль. Он должен был, по мысли Джуитт, интуитивно находить скрытые смыслы, переходя за грань буквального значения. В этом смысле ее тяга к особому роду бессюжетного повествования вполне объяснима. В эру господства реалистических и натуралистических произведений Джуитт осознавала опасность подобного типа повествования, характеризовавшегося ассоциативностью, неявностью и некой кажущейся свободой от авторского вмешательства. В начале ее даже беспокоила бессюжетность ее прозы. В письме своему издателю Скаддеру она пишет: "Я думаю, что не могу написать длинный рассказ. Прежде всего я лишена драматического таланта. У рассказа не будет сюжета. Я наверняка заполню его описаниями персонажей и размышлениями. Мне кажется, я могу обставить театр и показать вам актеров, и место действия, и публику, но пьеса так и не будет сыграна"[46]. Однако позднее Джуитт приходит к выводу, что в ее случае истинный творческий процесс противоречит тому типу рассказов, которые писались в прошлом. Она уже знала, что разрабатываемая ею новая форма не требовала обычного сюжета.

Еще в раннем сборнике "Дипхейвен" Джуитт использует характерный для нее и в дальнейшем сюжетный ход: молодая рассказчица Хелен Дэнис и ее близкая подруга Кейт Ланкастер приезжают из города в деревню и открывают нечто новое в результате столкновения с этим традиционным миром, состоящим из загадочных и странных персонажей. Джуитт вновь и вновь обращается к мотиву путешествия — из города в деревню или уже внутри этого микрокосма в разные потаенные уголки, которые либо связывают рассказчицу с прошлым, причем чаще всего не в личном смысле, либо дают ей единение с природой как центральным элементом этого мира, одним словом, помогают проникнуть в суть окружающей жизни. Стержень ее произведений — "деревенские проселочные дороги", как назван один из лучших сборников Джуитт, посвященный ее отцу.

Одна из постоянных тем Джуитт, возникающих уже в "Дипхейвене", — это противопоставление и взаимодействие городской и сельской жизни. Те персонажи, в сознание которых она проникает, а в основном это рассказчицы, непременно не местные, ощущают присутствие этого контраста. Даже маленькая Сильвия из "Белой цапли" постоянно сравнивает город, которого почти не помнит, и жизнь на бабушкиной ферме, которая ей явно больше по душе. Рассказчицы Джуитт, которые всегда более или менее автобиографичны, в поздних произведениях, в частности, в "Стране островерхих елей" приобретут особые черты и превратятся из чисто декора-



Джон Генри Туоктмен. "Конец зимы". 1889 г.

тивного элемента, как у Пейджа, в полноправных персонажей с только им лишь свойственным ви́дением. Чаще всего оно сливается с авторским и придает особый ракурс непритязательным, на первый взгляд, зарисовкам, рассказывающим как бы ни о чем. Еще одна из постоянно привлекавших внимание Джуитт тем — драма замкнутого существования, которое может вести к разным результатам — к одиночеству и обделенности теплом человеческих отношений, как это произошло с некоторыми жителями Дипхейвена, или к выполнению некого призвания ценой отказа от семейных радостей, зачастую посредством страстной и очень личной, духовной дружбы, которую Джуитт понимала во многом подобно Торо.

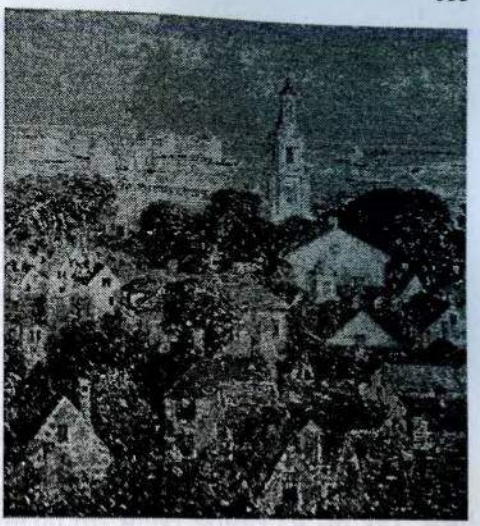
Если говорить об эволюции сюжета и образов рассказчиц у Джуитт, то интересно обратить внимание на ее сборник — "Деревенские проселочные дороги" (*Country By-ways*, 1881). В основном книга состоит из зарисовок в несколько готорновском духе, в которых путешествие — пешком, в лодке, на санях или верхом — является основой сюжета и его связующим началом. Повествование непременно ведется от первого лица, и рассказчица почти неотличима от Джуитт. Оно представляет собой череду легких, едва заметно меняющих настроение зарисовок времен года — импрессионистических, когда речь идет о природе и атмосфере, эксцентрически-гротескных, если повествование касается людей, населяющих эти места. Элегический тон как бы набрасывает на все тонкий, едва заметный флер, и по прочтении этих непритязательных вещиц

остается смутно-грустное впечатление от того, что мир, изображенный Джуитт с такой любовью и вниманием к мельчайшим преходящим деталям, явно представлен ею как умирающий или уже исчезнувший, о чем она очень сожалеет. Бессюжетность не лишает занимательности повествование, которое течет легко и свободно, как река, порой открывая перед читателем по-прустовски очерченные детали, напоенные светом, цветом, запахом, фактурой изображаемого мира и всплывающие вдруг в памяти под тем или иным непосредственным впечатлением, как например, детская лодочка, потерянная ребенком и доплывшая по реке до самого моря, а авторские размышления о жизни и смерти, пантеизм в восприятии природы создают эффект присутствия, сопереживания.

Очень важно для понимания творчества Джуитт ее обращение с местом и временем. Наиболее наглядно это видно на примере повести "Страна островерхих елей". Уже в самом начале Деннет-Лендинг, воображаемый городок на побережье штата Мэн, предстает как полноправный, почти персонифицированный персонаж, к которому рассказчица испытывает любовь, как к человеку. Различные места внутри этого микрокосма прочно объединены с теми или иными людьми, "характерами", как они сами друг друга называют, словно вырастающими из топоса. Герои повести — странные, зачастую гротескные существа, чье единение с миром, их породившим, подчеркивается автором постоянно, даже навязчиво. Это и травница миссис Тодд, и капитан Литтлпейдж, похожий на кузнечика странной человеческой разновидности. Постоянная отстраненность рассказчицы, ее выключенность из этого мира, хорошо осознаваемая ею самой и остальными персонажами, помогает Джуитт поддерживать ощущение объективности, непредвзятости ее точки зрения, ведь она понимает, что истолковать Деннет-Лендинг изнутри, в его же собственных категориях, вряд ли возможно. Но автор в то же время сохраняет и строгое равновесие, не скатываясь к позиции "летнего жителя", считавшего ново-английских сельчан некой непонятной породой аборигенов. Джуитт и ее рассказчицы — как бы пограничные фигуры, знакомые с большим миром за пределами Дипхейвена или Деннет-Лендинга, но очарованные этим микрокосмом, осознающие бесценность его уходящего на глазах опыта.

Сопоставление прошлого и настоящего, причем не в пользу последнего, и постоянство памяти, связывающей воедино нить времени, проходит через все повествование Джуитт. Памятью живы почти все герои повести: и капитан Литтлпейдж, который сокрушается об ушедших старых временах, и рыбак Илия Тилли, вспоминающий все время умершую жену, и наказавшая себя вечным затворничеством на острове Мусорная Куча и тем самым постоянно возвращающаяся в памяти к своей боли, к своему — пусть воображаемому — греху Джоанна Тодд. Но в некоторых героях мы все же находим и счастливое, гармоничное слияние памяти, прошлого и наивно-детского восторженного восприятия настоящего,

как в миссис Блеккет. Ее домик на идиллическом Зеленом острове — конечно же, нереальное царство постоянства и неизменности человеческого бытия, отмеченное приятием всего окружающего. Сознательное стремление сохранить, запечатлеть уходящее безвозвратно ведет и к особому восприятию времени. В мире, где безраздельно господствуют женщины, потому что немногочисленные мужчины-рыбаки и бывшие мореходы либо подчиняются их модели времени, либо вообще выброшены из него, время циклично. Оно отмеряется от тех или иных ритуальных событий — приезда, похорон, визита, семейного торжества и так далее, таких же циклических по своей природе, и отмечено еще одним постоянным мотивом — возвращения. И в самом деле, героиня "Страны островерхих елей" "возвращается" в Деннет-Лендинг, словно в зачарованное сказочное пространство, в котором сохранилась живительная связь и единение поколений.



Чарльз Хэссем. "Провинстаун". Ок. 1905 г.

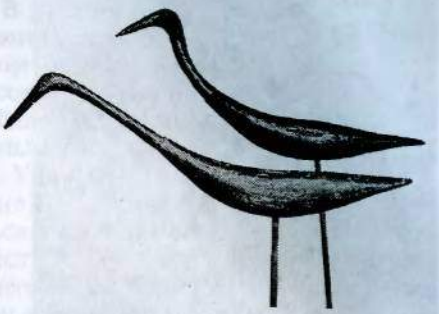
Композиция повести, которую ни в коей мере нельзя воспринимать с точки зрения традиционного сюжета, ориентированного на линейное время, также циклична и напоминает круги на воде или паутину. Место, таким образом, оказывается перегруженным множеством функций — это и основа для поиска индивидуальности, и опора для героев в ветшающем мире, и осуществление связи с природой, у Джуитт всегда живительной силой, с которой человек должен находиться в единстве и гармонии. Топос несомненно используется автором символически. Особенно явно это в таких эпизодах, как рассказ капитана Литтлпейджа о земле между миром мертвых и живых. Это типичный пример тех самых "откровений трансцендентного порядка", к которым стремится Джуитт в своем позднем творчестве. Реальность описываемого капитаном мира, конечно, весьма проблематична, но она настолько неразрывно сплавлена с окружающим миром, кажущимся лишь на первый взгляд реальным, что и на него отбрасывает свой трансцендентный отсвет. Так Джуитт приоткрывает завесу над тем комплексом чувств и интуицией, которые лежат за поверхностью реального существования в материальном мире. Ее проза в этом смысле очень обманчива. Она

обладает вроде бы ощутимой устойчивостью реального, но в глубине скрывает сознание незримого, причем грань пересекается так незаметно, что открывается не каждому. Это своеобразный вызов материалистическому миру, а во многом и достоверности любого видения.

Для Джуитт было характерно и стремление создать особый мифо-поэтический мир, в котором знакомые герои переходили бы из одного произведения в другое, взрослея, старея и меняясь, а читатель имел бы возможность следить за этим процессом, узнавая их все с новых и новых сторон. Так, миссис Тодд и рассказчица "Страны островерхих елей" возникают еще не раз на страницах других произведений Джуитт, как и остальные герои этой повести. Всегда верная себе, Джуитт в "Стране островерхих елей" создала и особую, настолько ощутимую атмосферу, что она часто занимает внимание читателя гораздо более, нежели немногочисленные события и герои. Один из критиков даже сравнил ее с импрессионистическим "пленером" (14; p. 136). Очень своеобразно меняет в повести Джуитт и перспективу. Мы то видим все вместе с рассказчицей, как бы из самой гущи, то поднимаемся в прямом и переносном смысле над всей этой замкнутой жизнью, что позволяет представить себе лучше ее масштабы и соотнести ее с иным существованием. Очень показателен в этом смысле заключительный эпизод прощания с Деннет-Лендингом, когда рассказчица смотрит на маленькую фигурку миссис Тодд, которая выглядит "одинокой и трогательно жалкой" и есть в ней что-то "до странности отрешенное и таинственное"[47]. И вот уже сам городок "погрузился обратно в единообразие берега и стал неотделим от других городков, которые выглядели так, словно ими насорили на зеленые прибрежные камни" (47; стр. 416).

Весьма показателен и удивительный рассказ "Белая цапля". Описания нетронутой человеком природы настолько неразрывно сплетены с ощущениями Сильвии, девятилетней героини рассказа, хорошо как будто знающей этот ставший ей родным мир и одновременно не устающей вновь и вновь восхищаться и удивляться ему, открывать его заново для себя, что создается странное, почти магическое впечатление. Не в последнюю очередь это связано с особым языком Джуитт: рассказ напоминает стихотворение в прозе. Его аллитерации и ассонансы вкупе со сказочной структурой повествования также работают на создание своеобразного эффекта. В частности, это касается эпизода, когда Сильвия влезает на огромное дерево, чтобы высмотреть для орнитолога гнездо цапли. За внешним предлогом скрывается стремление девочки ощутить огромность, неисчерпаемость мира вокруг нее и главное — почувствовать, что она его часть. Это исключает для Сильвии возможность предать этот мир, отдать белую цаплю в руки орнитолога. Долгий и опасный путь на верхушку описан Джуитт настолько живо и искусно, что у читателя словно кружится голова и дрожат ободранные о кору ладони, когда он забирается вместе с девочкой

все выше и выше, обретая утраченную или потревоженную гармонию с миром. Для Сильвии настоящий "великий мир" — не тот, из которого пришел орнитолог, а тот, в котором жизнь белой цапли не менее важна, чем ее собственная. Джуитт не обошлась здесь и без иронических ноток и даже в определенном смысле парадоксальной концовки, как бы оставлявшей вопрос открытым, мягко указывавшей на неокончательность, размытость границы между двумя мирами. Она не делает таким образом из Сильвии героического персонажа, подчеркивая почти бессознательный, интуитивный характер ее выбора.



Неизвестный мастер. Охотничий манок "Пара голубых цапель". Ок. 1870.

Совершенно иной художественный мир предстает в произведениях Мэри Элинор Уилкинс (в замуж. Фримен; Mary Eleanor Wilkins Freeman, 1852–1930). Она родилась в ново-английском городке Рэндольфе (шт. Массачусетс) в семье плотника и в детстве еще застала четкую социальную и культурную структуру, в которой пуританская конгрегация по-прежнему играла ведущую роль. После Гражданской войны экономические трудности вынудили семью Мэри Уилкинс перебраться в город Брэттлборо в штате Вермонт, что также отразилось позднее в ее творчестве. До войны Брэттлборо был довольно модным курортом и даже имел некоторые претензии на роль культурного центра. Теперь же "то, что могло стать характерами, силами, качествами, извратилось в этом запустении, как пораженные червоточиной деревья, раскинувшие свои ветви, словно подбоченившись, и странные верования и проявления жестокости, рожденные из одиночества, доведенного до грани сумасшествия, процветали здесь, как лишаи на толстой коре"[48], — этими словами описал жизнь в Вермонте Р.Киплинг, проведший здесь около четырех лет.

Смерть отца, матери, сестры в конце 70-х — начале 80-х годов были тяжелым испытанием для Уилкинс, однако ее личные потери немного скрашивались начавшейся литературной деятельностью. Уже в 1882 г. появляется один из самых известных и удачных ее рассказов — "Двое старых влюбленных", в котором возникают основные темы и принципы обрисовки персонажей, характерные для Уилкинс-Фримен и в более зрелом творчестве. В этом рассказе, в частности, писательница создает два типа героев: женщины в ее произведениях — всегда носители воли, действия, они принимают решения и берут на себя ношу ответственности, часто выказывая



Мэри Уилкинс-Фримен. Фотография.

недюжинную долю терпения и преданности, мужчины же чаще всего — безвольные существа, не способные и не желающие отвечать за себя и тем более за других, часто приносящие окружающим страдания. Герой рассказа, в течение 25 лет ухаживая за женщиной, так и не решается сделать ей предложение и лишь на смертном одре наконец произносит долгожданные слова: "Мария, я умираю, я всегда хотел попросить тебя выйти за меня замуж"[49]. Тема свободы воли, понимаемая Уилкинс очень широко, с осознанием всего комплекса религиозных, прежде всего пуританских представлений, связанных с этим понятием, станет одной из основных в ее рассказах и особенно в романах, где она решается зачастую в трагикомическом, гротескном ключе, очень характерном для всего ее творчества.

В 80-е годы XIX в. Мэри Уилкинс печатает рассказы в ведущих журналах того времени — "Харперс нью мансли", "Харперс базар". А в 1887 г. ей удается выпустить первый том рассказов, довольно внушительную книгу объемом около 400 страниц под названием "«Скромный роман» и другие рассказы" (*A Humble Romance and Other Stories*), оставшуюся одной из ее лучших. В предисловии к более позднему английскому изданию книги Уилкинс пишет: "Эти маленькие рассказы были написаны о деревенских жителях Новой Англии. В них повествуется о потомках колонистов Массачусетского залива, в которых и теперь можно увидеть следы воли и совести, развитых настолько сильно, что они деформировали самое человеческую личность, как она была представлена у предков современных жителей Новой Англии. <...> Эти черты, однако, более ощутимы среди старших людей, в молодых они тусклее и уже претерпели изменения. Следовательно имеет смысл попытаться сохранить в литературе этот старый и, возможно, исчезающий тип новоанглийского характера, хотя это и было сделано с лучшими результатами другими американскими писателями"[50].

Рассказы сборника, как и все творчество М.Уилкинс, — очень неровные и неравнозначные. Наряду с такими замечательными произведениями, как "Скромный роман", давший название всему сборнику, уже упоминавшийся рассказ "Двое старых влюбленных"

или импрессионистическая "Лавандовая симфония", сборник содержит и стереотипные повествования с неотличимыми один от другого героями и ситуациями. В лучших рассказах место и атмосфера используются очень экономно, если не сказать, отсутствуют вовсе, а доминирующим мотивом остается упадок и нищета. Не встретишь в этих рассказах и декоративных описаний, столь характерных для многих писателей-областников. Вообще стиль отличается сдержанностью, почти полным отсутствием речевых фигур и подчеркнутой отстраненностью. Упор сделан на описании действий и героев. Позднее, в середине 80-х годов XIX в., Уилкинс станет более сознательно обращаться к стилистике вошедшей к тому времени в моду литературы "местного колорита", но и тогда это будет выражаться чаще всего в несколько условном использовании красочных обрамлений, виньеток или мало связанных с основным действием пейзажей. Лишь в дальнейшем Уилкинс начнет в большей мере интересовать духовное воздействие природы на человека, тот особый пантеизм, который отличал с самого начала художественный мир Джуитт.

Генри М.Олден из журнала "Харперс нью мансли", главный издатель Уилкинс с 80-х годов, сыграл очень важную роль в ее творчестве, разглядев особую природу областнических рассказов и романов писательницы, которую не следовало трактовать в общепринятых категориях и тем более истреблять в них романтические, реалистические или какие-либо иные черты, образовывавшие некое единство. В 1900 г. Олден пишет: "Любой, кто считает, что мисс Уилкинс выводит свои рассказы из исследований ново-английской жизни и характеров, глубоко ошибается, она прежде всего импрессионист с доминирующей субъективной мотивацией, ее произведения обретают внешнюю форму из внутреннего импульса, имея лишь такую связь с жизнью, какая присуща фактуре сна"[51].

Эволюция творчества писательницы довольно показательна для ее времени. Уилкинс прошла путь от первых подражательных, романтических произведений через десятилетие творчества, отмеченного реалистическими и натуралистическими решениями и совпавшего со временем господства произведений Хоуэллса и ранним творчеством Гарленда, обратившись примерно на рубеже веков к особого рода символизму с налетом мистики, который уже не оглядывался назад, на романтические времена, а скорее был попыткой осмысления меняющихся требований литературной моды. В определенной мере творчество Уилкинс-Фримен явилось предтечей американского натурализма — ведь еще до того, как Стивен Крейн, Фрэнк Норрис и сам Гарленд открыли мир городских трущоб, Уилкинс искусно изображала, во многом основываясь на сходных эстетических принципах, тоску и убожество сельской жизни. В этом смысле показательны описания многих героев Уилкинс, которыми открываются ее рассказы, например, новелла "Скромный роман", которую часто сравнивают с произведениями Мопассана. Перед нами предстает изуродованное морально и физически, бессловес-

ное существо, Салли, и однако даже в ней, оказывается, дремлют самоуважение, гордость, чувство собственного достоинства и преданность.

И все же в целом Уилкинс следует назвать писателем-областником с довольно узким мировосприятием и ограниченной жизненной сферой, которая служит ей материалом. Она прекрасно знает этот мир, чувствует его цельность и порой — скрывающуюся за ним глубину, хотя сама попытка писательницы выйти к неким универсальным обобщениям на примере столь убогого материала выглядит вымученной.

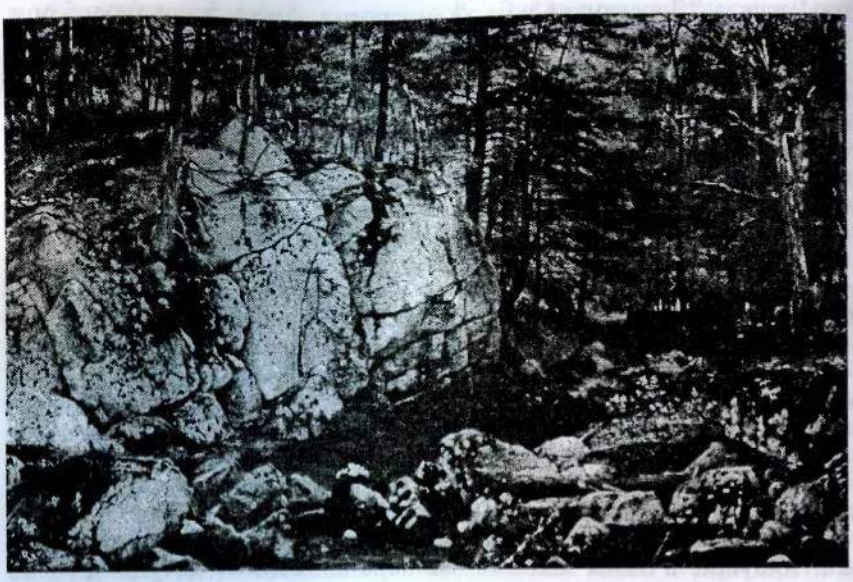
Центральное произведение следующего сборника Уилкинс "«Ново-английская монахиня» и другие рассказы" (*A New England Nun and Other Stories,* 1891) обычно включается во все американские антологии регионалистских произведений как лучшее произведение писательницы. Луиза Эллис — одна из типичных героинь Уилкинс, одержимых страстью к порядку. В неизмеримо узком мирке, созданном ею самой, она играет для себя различные роли — хозяйки, рукодельницы, дорогого гостя и т.д. Ее церемонное и размеренное существование очерчено Уилкинс всего несколькими скупыми деталями, поданными без всякого авторского комментария (например, на ней несколько надетых один поверх другого фартучков, вместе с которыми она словно меняет слегка и свою индивидуальность). Джо Даггет, который, выйдя от Луизы, вздыхает с облегчением, "как медведь, покинувший посудную лавку"[52], воспринимается ею с раздражением как неуклюжее и угрожающее ее порядку создание. Между делом автор сообщает, что Луиза за те 14 лет, что она ждала Джо, лишившись за это время родных, вступила на тропу "столь узкую, что на ней просто не было места ни для кого, чтобы идти рядом" (52; p. 8). Сознательно и великодушно выбранный ею путь одиночества несколько лишается героического ореола благодаря искусному проникновению Уилкинс в секрет медлительной и лишенной способности к сильным эмоциям души героини.

В сборник вошло еще несколько интересных рассказов — "Деревенская певица", "Нарядное платье", "Двенадцатый гость", "Деревенский Лир". "Деревенская певица" по стилистике очень напоминает Готорна. Его героиня, Кэндес Уайткомб, бурно протестующая против несправедливости по отношению к себе, — характерно романтический типаж. Уилкинс умело использует в рассказе аллегорическую символику лесного пожара, перекликающегося с болезнью и предсмертным жаром героини, и, развивая этот параллелизм, уподобляет Кэндес обуглившемуся, погибающему дереву. В рассказе "Двенадцатый гость" странная пришелица и вовсе наделяется явно ангельскими чертами — она приходит ниоткуда, помогает поначалу нехотя приютившей ее семье и так же уходит в никуда. Довольно прозрачная символика, заключенная и в имени героини — Кристина, образует странный контраст натуралистическим описаниям жизни обычной ново-английской деревенской семьи.

Рассказ "Деревенский Лир", напротив, более правдоподобен и близок к натуралистической стилистике. Бывший сапожник, старый Барни Суон, подобно шекспировскому Лиру, страдает от произвола своих дочерей, Мальвины и Элен, которым он не нужен. Но явно не шекспировский масштаб героя и его жизни не отменяют самого значения этой драмы для Уилкинс. В сборнике "«Ново-английская монахиня» и другие рассказы" писательница шлифует те стилистические особенности, которые уже проявились в "Скромном романе". В частности, это касается особой аллегорической символики, которая в лучших рассказах носит тонкий и виртуозный характер.

Рассказы Уилкинс перенаселены аллегорическими образами остановившихся часов, особых ново-английских кухонь, являющихся как бы центром живой жизни ее героев (впрочем, та кухня была впервые "открыта" как художественный материал Гарриет Бичер-Стоу), в то время, как гостиные в ее произведениях используются главным образом для похорон. Все это естественно создает эффект присутствия смерти, мотив умирания, упадка во всем. Образы героев гармонируют с мертвящей атмосферой, в которой веет холодный ветер одиночества. В основном это опять-таки бедные старухи, живущие в своих заложенных-перезаложенных лачугах и гордо владеющие какой-нибудь единственной курицей или скудным огородиком. Да и немногочисленные молодые героини тоже словно отмечены печатью болезни и раннего увядания. Не случайно также, что все это символы бытовые, домашние, весьма редко выходящие за пределы двора или сада. Размеренная жизнь героев течет согласно особым правилам, социальным канонам, уникальным для их замкнутого мирка, они заняты рукоделием, сплетнями, порой странными, на взгляд человека со стороны, многолетними ссорами с соседями, часто просто для того, чтобы не сойти ума и придать хоть какой-то смысл своему существованию.

Один из постоянных эпитетов, которыми описывают критики творчество Уилкинс-Фримен — это прилагательное "sordid" — грязный, низкий, убогий. Действительно, жизнь ее героинь такова. Порой они даже вынуждены воровать, пусть всего лишь ломоть хлеба, чтобы накормить больную старуху-родственницу, или стакан молока от чужой коровы, или несколько дешевых игрушек детям к Рождеству. Для них самих эти действия поистине вырастают до космических масштабов, и собственное "падение" воспринимается как непростительный грех. Обстоятельства, а не сами герои создали убожество и грязь этой жизни. Они лишь учились жить в этих условиях, пытаясь прийти с ними к какому-то компромиссу и даже стремясь оставить в этом удушающем пространстве место и для жизни собственной души. Маленькие победы, которые они одерживают, будь то единственное черное шелковое платье, вызов нищете или бунт старой, списанной на покой деревенской певицы из церковного хора, понятны и ценны только для них самих и для внимательного читателя. Но эти герои могут существовать лишь в



Дэвид Джонсон. "Ручей в Уорике". 1873 г.

пределах строго очерченного скудного бытия, в рамках его законов, и встреча с реальным миром для них разрушительна.

Странное, гнетущее впечатление, которое производили многие рассказы Уилкинс-Фримен на читателей, создавалось помимо всего прочего особым негативизмом ее позиции. Она как бы намеренно ограничивала себя, отказываясь от выбора того или иного идеала, на котором можно было бы выстроить и более светлую, имеющую будущее картину жизни Новой Англии. В отличие от Бичер-Стоу, она не видела спасения в традиции пуританской конгрегации. Хотя религиозные аспекты сознания ее героев часто оказывались в центре повествования, это не помогало им найти выход из трагических и абсурдных ситуаций, в которых они оказывались. Пантеизм, характерный для Сары Орн Джуитт, не оказал влияния на Уилкинс-Фримен, если не считать ее не совсем удачных экспериментов в самом позднем и неоцененном пока по достоинству творчестве. То же касается и специфики обращения с памятью и интуицией, как и природы, оставшейся лишь орнаментальным элементом в творчестве Уилкинс. Не была ей свойственна в целом и раздражающая сегодня сентиментальность многих регионалистов. Поэтому неизбежно ее картина ново-английской жизни оказывалась мрачной, пустой, мертвящей и, как и большинство ее героев, часто лишенной чувства юмора, лишенной и живительных корней, и будущего. Такого рода произведения с их очень узкой точкой зре-

ния и сферой видения были обречены на забвение в первые десятилетия начавшегося XX в., когда само явление "местного колорита" постепенно сошло на нет.

Феномен областнической литературы в США в последней трети XIX в. оказался необычайно разнородным, неоформленным и во многом переходным. Вряд ли правомерно говорить о создании писателями-областниками своей поэтики и эстетики. Скорее их объединял интерес к определенным темам, который находил выражение с помощью вырабатывавшегося постепенно набора стилевых средств, нередко заимствованных из других школ и направлений, но отвечавших потребностям литературы местного колорита. Несмотря на необычайную популярность явления областничества в американской литературе последней трети XIX в., понятие это трактовалось очень произвольно, так что каждый значительный автор создавал его заново. Одних занимали больше особые персонажи-типажи, помещенные в определенное бытовое окружение, другие концентрировали внимание на описаниях природы, зачастую доводя свое искусство до подлинной виртуозности. Вместе с тем, свести достижения писателей "местного колорита" лишь к определенному своду приемов было бы неправомерно. В большой мере их объединял интерес к проблемам регионального сознания, пусть и понимаемого достаточно специфически, попытки переосмыслить региональные особенности, которые в этот период требовали нового ракурса рассмотрения.

Многие литературные течения и школы представляют ныне лишь исторический интерес. Это не относится к литературе "местного колорита" — некоторые из ее творческих достижений живы и теперь. Это касается прежде всего выработки новой системы художественных средств, ориентированных на "топос" как центральную категорию в творчестве областников, а также открытия новых, неизвестных ранее персонажей и социальных слоев, разработки определенных элементов повествовательной техники или композиционных приемов, в частности, привлечения "сказа" и диалекта в литературное произведение. Примером может служить создание романа в рассказах или новеллах, в свою очередь связанное с вкладом литературы "местного колорита" в жанровую специфику американской словесности, или развитие бессюжетной описательно-медитативной новеллы. Наконец, важным для дальнейшего развития американской литературы оказался и порожденный "местным колоритом" новый всплеск интереса к региональному аспекту развития американской культуры, выразившийся в творчестве лучших областников, таких, как Б.Гарт, С.О.Джуитт, Дж.Л.Аллен, М.Уилкинс-Фримен, Э.Эгглстон и другие.

ПРИМЕЧАНИЯ*

[1] *Garland H.* Crumbling Idols. Chicago, 1894, pp. 57–78.

[2] *Allen J.L.* Local Color // *The Critic.* VIII, 1886, January, p. 13.

[3] В настоящее время встречаются и более широкие толкования термина "областничество", освобождающие его от конкретно-исторического наполнения. Зачастую термин употребляется и в отношении писателей XX в., причем, нередко в уничижительном смысле. То же можно сказать и о термине "местный колорит", претерпевшем с 20-х годов XIX в., когда он был впервые предложен французскими романтиками, существенные изменения, так что сегодня его нередко применяют в отношении произведений, "поверхностно эксплуатирующих сентиментальные и комические стороны жизни в определенном месте" (*Abrams M.H.* A Glossary of Literary Terms. N.Y., 1988, p. 97). Провести грань, отделяющую одно понятие от другого, учитывая это новое расширительное толкование, сложно, кроме того, и в силу существования обобщающего понятия региональной литературы, включающей как частные случаи и областнические произведения, и творения "местных колористов". В главе понятия "местного колорита" и областничества используются как синонимы.

[4] Views and Reviews in American Literature, History and Fiction. First Series. W.G. Simms. Ed. by Holman C.H. Cambridge, 1962, pp. 7–8.

[5] *Quinn A.H.* American Fiction. An Historical and Critical Survey. N.Y., 1936, p. 373.

[6] Понятие "мифа" в современной культурологии многозначно. В главе используется не трактовка "мифа" как древнейшего сказания или даже цельной системы духовной культуры, а скорее его трансисторическое понимание, ставшее сегодня классическим благодаря точке зрения Ролана Барта, высказанной им в книге "Мифологии" (1957), где миф понимается как сложная система аргументов, верований, убеждений, которая создается тем или иным обществом с целью поддержания своего чувства "самости" и меняется в зависимости от конкретного наполнения, являясь скорее процессом, нежели продуктом культурной деятельности. См.: *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., Прогресс, 1989, с. 72–73, 94, 110–111.

[7] *Emerson R.W.* The Fortune of the Republic. A Lecture Delivered at the Old South Church, March 30, 1878. Boston, 1878, p. 36.

[8] The Cambridge History of American Literature. Cambridge, 1942, v. 2, p. 378.

[9] Цит. по: *Perosa S.* American Theories of the Novel, 1793–1903. N.Y., 1983, p. 167.

[10] *Hicks G.* The Great Tradition. An Interpretation of American Literature Since the Civil War. N.Y., 1933, pp. 62–63.

[11] *Westcott E.N.* David Harum. N.Y., 1899, Preface.

[12] *Botkin B.A.* Regionalism: Cult or Culture? // *English Journal.* XXV, 1936, March.

[13] *Tate A.* Regionalism in American Fiction // *English Journal.* XXI, 1932, February.

---

* При повторных отсылках к цитируемому изданию указание номера страницы и соответствующего тома дается в тексте в скобках вслед за цитатой.

[14] Цит. по: *Kazin A.* A Writer's America. Landscape in Literature. N.Y., 1988, p. 81.

[15] В этот период американцы не склонны резко разграничивать Средний и Дальний Запад, говоря скорее об одном "Великом Западе". Однако, происходит и характерное смешение двух идеалов Запада, один из которых в большей мере типичен для Среднего Запада, а другой остался отличительной чертой Дальнего Запада до самых последних лет существования фронтира. Первый миф, о недостижимости которого по преимуществу и писали авторы со Среднего Запада, был связан с аграрным идеалом, другой — имел более обобщенный смысл, представляя человека Запада как свободного, неподвластного законам общества, но при этом благородного героя.

[16] *Eggleston E.* The Hoosier School-Master. A Story of Backwoods Life in Indiana. N.Y., 1892, p. 25.

[17] *Martin J.* Harvests of Change. American Literature 1865–1914. N.Y., 1967, p. 113.

[18] Цит. по: Dictionary of Literary Biography. Detroit, 1982, v. 12, p. 172.

[19] *Howe E.W.* The Story of a Country Town. Atchison, Kans., 1883, Preface.

[20] *Allen J.L.* Local Color // *Critic,* N 8. 1886, January, pp. 13–14.

[21] *Allen J.L.* Summer in Arcady. N.Y., 1902, pp. 3–4.

[22] *Allen J.L.* Two Gentlemen of Kentucky // Flute and Violin and Other Kentucky Tales and Romances. N.Y., 1891, p. 125.

[23] *Murfree M.N.* The Star of the Valley // In the Tennessee Mountains. Boston, N.Y., 1884, p. 134.

[24] *Page T.N.* The Novels, Stories, Sketches and Poems of ... Plantation Edition. 18 vols., N.Y., 1906–1912, v. I, Introduction.

[25] The Life and Letters of Joel Chandler Harris. Boston and N.Y., 1918, p. 345.

[26] *Bickley R.B.* Joel Chandler Harris. N.Y., 1978, p. 98.

[27] *King G.* New Orleans: The Place and the People. N.Y., 1922, pp. 163–165.

[28] См. об этом: *Cable G.W.* Old Creole Days. N.Y., 1961, Introduction by S.A.Grou, p. viii.

[29] "В начале 1728 года прибыло судно Индийской Компании со значительным числом молодых девушек, которые не были взяты, подобно их предшественницам, из исправительных домов. Компания снабдила каждую из них ларцом с некоторыми предметами одежды. Это и были "filles a la cassette". Монахини-урсулинки должны были заботиться о них, покуда им не найдут подходящих мужей. Впоследствии в колонии стало более престижным вести свое происхождение от девушек со шкатулками, а не от бывших обитательниц исправительных домов". *Gayarré C.E.A.* History of Louisiana. New Orleans, 1879, v. 1, p. 390.

[30] In Old New Orleans. Ed. by K.W.Holditch. Jackson, 1983, p. 63.

[31] *King G.* Creole Families of New Orleans. N.Y., 1921, p. 23.

[32] Среди этих причин Гере в "Истории Луизианы" называет и закон, запрещавший ввоз рабов в Луизиану всем, кроме вновь прибывших в колонию американцев, что ставило креольские кланы в невыгодные экономические условия, а также скандал с земельными титулами, описанный в романе Кейбла "Грандиссимы".

[33] *Cable G.W.* The Grandissimes. N.Y., 1988, p. 48.

[34] Белая лига — военизированная организация демократов Нового Орлеана, насчитывавшая около 3 тыс. человек. 11 сентября 1874 г. подняла мятеж и свергла республиканское правительство.

[35] Цит. по: *Kreyling M.* Introduction // *Cable G.W.* The Grandissimes. N.Y., 1988, p. XV.
[36] *Turner A.* George Washington Cable. Durham, 1956, p. 90.
[37] *Arvin N.* Introduction // *Cable G.W.* The Grandissimes. N.Y., 1957, p. X.
[38] Так, Т.Н.Пейдж заявил, что талант Кейбла "фатально заражен его социальной и политической ересью", а Э.Мимс в "Истории южной литературы" (1909) даже объявил, что дарование Кейбла "пало от рук его политических взглядов". См.: Dictionary of Literary Biography. Detroit, 1982, v. 12, p. 46.
[39] *Cable G.W.* Literature in the Southern States // The Negro Question. N.Y., 1890, pp. 42–43, 44.
[40] *Brooks, Van Wyck.* New England: Indian Summer. 1865–1915. N.Y., 1940, p. 330.
[41] *Hedrick J.D.* Harriet Beecher Stowe. A Life. N.Y., 1994, p. 330.
[42] *Beecher Stowe H.* Poganuc People. N.Y., 1878, p. 374–375.
[43] Critical Essays on Sara Orn Jewett. Ed. by G.L.Nagel. B., 1984, p. 199.
[44] *Jewett S.O.* Deephaven. B.&L., 1877, Preface.
[45] *Renza L.A.* White Heron and the Question of Minor Literature. Milwaukee, 1984, p. 53.
[46] *Jewett S.O.* Letters. Ed. by R. Cary. Waterville, Maine, 1956, p. 91.
[47] *Джуитт С.О.* Страна островерхих елей // Американская повесть. Книга первая. Москва, Художественная литература, 1991, стр. 415–416.
[48] Regional Perspectives. An Examination of American Literary Heritage. Ed. by J.G.Burke. Chicago, 1973, p. 25.
[49] *Wilkins M.E.* Two Old Lovers // A Humble Romance and Other Stories. N.Y., 1887, p. 13.
[50] *Wilkins M.E.* A Humble Romance and other Stories. N.Y., Ldn, 1895, Preface.
[51] Fifty Years of Harper's Magazine // *Harper's.* 1900, May, p. 956.
[52] *Wilkins M.E.* A New England Nun and Other Stories. Leipzig, 1912, p. 6.

IV. НАПРАВЛЕНИЯ В ПРОЗЕ КОНЦА XIX ВЕКА

НОВЕЛЛИСТИКА АМБРОЗА БИРСА

Амброз Бирс в молодости пережил трагедию Гражданской войны и разочарования "позолоченного века", в зрелости испытал триумф короля калифорнийской журналистики и тяжелые семейные утраты, в старости узрел превращение "Великой республики" в империалистическую державу и выразил эпоху всеобщего разочарования и "переоценки всех ценностей". По возрасту он принадлежит к поколению Марка Твена и Брета Гарта, Уильяма Д.Хоуэллса и Т.Олдрича, Генри Джеймса и Джорджа В.Кейбла — писателей, усилиями которых в американской литературе утвердился реализм, однако по своим литературным вкусам и творческой манере явно из этого поколения выпадает. Пристрастие к болезненным темам смерти и безумия, к мрачному колориту и фантастическим преувеличением, к ярким условным образам сделало Бирса приверженцем готической прозы и продолжателем традиций Эдгара По. В критике у него сложилась репутация двойственная: одни называют его "настоящим литературным гением", "величайшим рассказчиком в американской литературе", "одной из ключевых фигур страны"[1], другие — "поверхностным циником" и "известным обскурантом", "остановившимся в своем развитии" и "несбывшимся талантом"[2].

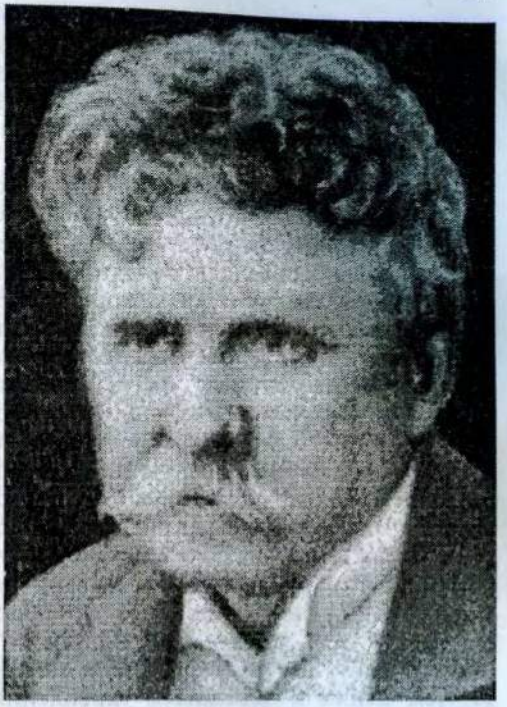
Таинственное исчезновение семидесятилетнего писателя в охваченной революцией Мексике породило новый интерес к нему. В 20-е годы XX в. появляются многочисленные статьи и очерки, где можно найти и достоверные мемуары, и фантастические легенды о нем; только в одном 1929 г. выходит четыре книжных биографии Бирса и библиография его произведений. В период, когда в американской литературе утвердилось "потерянное поколение", Г.Л.Менкен и многие другие считали его "первым писателем, реалистически изобразившим войну"[3]. В 1935 г. его биограф и библиограф Дж.Гаер опросил 12 влиятельных американских критиков и литераторов о Бирсе, которые называли его "горьким, циничным и противоречивым", "мастером ужасного" и "исследователем души", — почти все, кто откликнулся на просьбу Гаера, связывали его с творчеством Эдгара По и так же почти все сочли его военные рассказы вполне реалистичными[4]. Однако, мы не найдем имени Амброза Бирса ни в известном перечислении создателей американской

литературы в "Зеленых холмах Африки" Хемингуэя, ни в высказываниях Фолкнера, хотя именно с ним связывал и По, и Бирса Ф.О.Маттисен, утверждая, что "...напряженное исследование тех болезненных состояний души, которые и порождают темные страхи, было одной из органических традиций американской прозы, начиная с Брокдена Брауна и По и — через Амброза Бирса — вплоть до Уильяма Фолкнера"[5].

Внимание к Бирсу со стороны американского литературоведения после 20-х годов пережило еще два сильных всплеска. Первый — на рубеже 60-х и 70-х годов, когда появилось несколько книг о его жизни и творчестве, а также были переизданы три биографии Бирса 20-х годов и почти все написанное им. В 1966 г. одно нью-йоркское издательство воспроизвело прижизненное собрание сочинений в 12 томах, раритет для коллекционеров; годом позже увидел свет серьезно дополненный "Словарь Сатаны" и новое издание его писем, а в 1970 г. — "Полное собрание рассказов" А.Бирса. За последнюю четверть XX в. новых исследований было немного, разве что в тиши университетских библиотек было написано несколько дипломных сочинений и диссертаций. И вот на пороге нового тысячелетия мы переживаем новый бум вокруг творчества Бирса, когда через Интернет предлагают к продаже несколько изданий основных его произведений и полдюжины книг о нем. Понятно, что уцелело: десятка два его лучших рассказов и "Словарь Сатаны". И поныне читателей привлекает едкое, блестящее, циничное остроумие Бирса и его непреходящее мастерство новеллиста.

Амброз Гвиннет Бирс (Ambrose Gwinnet Bierce, 1842—1914?) родился в деревушке Хорс-Кейв-Крик в штате Огайо. Он был десятым и самым младшим ребенком в семье фермеров, переселенцев из Коннектикута. И дед, и отец Бирса были простыми землепашцами, работящими, честными, истово религиозными конгрегационалистами и слегка чудаковатыми, что показывает, в частности, выбор имен в семье: отца и дядю будущего писателя звали Марк Аврелий и Луций Вер — как императоров и соправителей Рима II века н.э., знаменитого мыслителя-стоика и его беспутного сводного брата, а все братья и сестры Амброза носили имена на букву "А". В поисках лучшей земли и доли семья Бирсов в 1846 г. перебралась на север штата Индиана, где и поселилась в трех милях от городка Уорсо (Варшава). Амброз Бирс не любил вспоминать детство, проведенное на ферме, затерянной в лесном захолустье, и как-то впоследствии в сердцах обозвал своих родителей "немытыми дикарями". Они же ревностно учили своих детей молиться и петь псалмы; одним из главных занятий в семье было чтение Библии. Отец его, действительно, не имел образования и не вылезал из бедности, но тянулся к культуре и деньги, отложенные на устроение изгороди, мог истратить на книги. В их доме были и гомеровские поэмы в переводах А.Поупа, которые к десяти годам одолел Амброз, и поэзия Байрона, которую обожал его отец. Мать, в чьих жилах текла кровь спутников

Уильяма Брэдфорда, была властной женщиной, ей беспрекословно подчинялись и мечтатель-муж, и многочисленные дети. Исключение составлял, разве что, будущий автор "Словаря Сатаны", с детских лет склонный все подвергать сомнению. В семье у него была репутация "бунтаря и нечестивца" (1; p. 10). При первой же возможности Амброз покинул отчий дом и в пятнадцатилетнем возрасте стал помощником печатника в газете "Нозерн Индиана" в тамошней Варшаве — классическое начало для американского писателя его поколения, разве что Хоуэллс и Твен встали за наборную кассу в более раннем возрасте.



Амброз Бирс. Фотография.

Многое в судьбе будущего писателя определил его родной дядя с именем римского императора, который, в отличие от своего брата, закончил университет и стал известным общественным деятелем: в 30–40-х годах XIX в. он был прокурором округа и на протяжении многих лет мэром города Акрона. Как-то в патриотическом порыве он во главе небольшого отряда вторгся в управляемую британской короной Канаду и захватил городок Уиндзор, что напротив Детройта. С тех пор, несмотря на неудачу экспедиции (отряд потерял 130 бойцов из 180), за ним навсегда закрепилось почетное прозвище "генерал". Именно он в 1859 г. предложил определить Амброза в военное училище Кентукки, одно из лучших в стране, в надежде, что там семнадцатилетнего неслуха приучат к дисциплине. Хотя юноша проучился там всего лишь год, так как здание училища сгорело и личный состав был распущен, но на всю оставшуюся жизнь он приобрел военную выправку и научился читать и рисовать карты. Эти навыки пригодились очень скоро: весной следующего года разразилась Гражданская война. Наверное, для Бирса она стала наилучшим выходом из его бесцельного существования. Вернувшись в Варшаву, он пристроился на работу в салуне, где подавал пиво, бренди и бутерброды кар-

точным игрокам. В глазах богобоязненных родителей, да и многих добропорядочных горожан юноша мостил себе дорогу в ад. И ад не замедлил себя ждать. Правда, это был не вымышленный и загробный ад, а настоящий, земной. Как выразился впоследствии, в 1879 г. генерал Шерман, под чьим командованием шел в бой юный Бирс: "Война — это сущий ад".

Уже через неделю после обстрела форта Самтер Амброз стоял в строю 9-го пехотного полка добровольческих войск штата Индиана, а в начале июня, за три недели до своего девятнадцатилетия получил боевое крещение в Западной Виргинии. Военная подготовка юноши была замечена: он вскоре стал сержантом, а в конце 1862 г. получил первое офицерское звание. Бирс геройски сражался под Шайло и у Стоунз-ривер, где спас жизнь командиру своего полка. "Бунтарь и нечестивец" оказался вполне приспособленным к армейской дисциплине и хорошо сознавал значение таких категорий, как "долг" и "стыд", "храбрость" и "совесть". Бригадный генерал У.Б.Хейзен, который весной 1863 г. взял Бирса в свой штаб инженером-топографом, характеризовал его как "смелого и доблестного парня". В сущности ему приходилось исполнять функции разведчика, об этом ясно сказано в одном из лучших его рассказов о войне "Джордж Торстон", где повествование идет от первого лица: "...обязанности инженера-топографа заставляли меня работать, не покладая рук, — весь день в седле и полночи за письменным столом, нанося на карту результаты своих изысканий. Это была опасная работа: чем ближе к передовым укреплениям врага я мог проникнуть, тем более ценными становились мои полевые заметки и готовые карты. В таком деле человеческие жизни мало что значат в сравнении с возможностью обозначить дорогу или зарисовать расположение моста. Целые эскадроны кавалерии посылали иногда сопровождать меня только для того, чтобы короткий промежуток времени между атакой сильного пехотного укрепления и неизбежным отступлением можно было использовать для поиска брода или уточнения места пересечения двух дорог"[6].

Многое довелось повидать: знаменитые сражения при Чикамоге и Чаттануге, под Далтоном и Ресакой — через много лет он их опишет в своих новеллах. Во время тяжелых боев у горы Кенесо в Джорджии буквально накануне своего двадцатидвухлетия Бирс был очень опасно ранен. Как он впоследствии выразился, "пуля расколола мне череп, как орех". Ему повезло — его сразу же принесли в палатку его брата Альберта, с которым он был близок с детства; тот служил совсем рядом, в легкой артиллерии ополчения штата. Только через три месяца он снова встал в строй; и еще долго его мучили головокружения и внезапные провалы памяти — так что сюжет его рассказа "Заполненный пробел" навеян собственным опытом. В последние месяцы войны будущий писатель совершил знаменитый "марш к морю" через обе Каролины в составе стотысячной армии генерала Шермана, прошедшей 425 миль за 50 дней; бригада, где

служил Бирс, с боями разведывала и строила дороги, возводила мосты. К тому моменту, когда Шерман 26 апреля 1865 г. принял капитуляцию генерала южан Джонстона и самая кровопролитная война в американской истории была закончена, лейтенант Бирс был уже месяц как уволен со службы и нашел себе работу в казначействе штата Алабама. Однако там он не задержался. Человек безукоризненной честности, Бирс с трудом переносил атмосферу всеобщей продажности и наживы, воцарившейся в эпоху так называемой Реконструкции. К тому же именно в 1865 г. у него начались приступы астмы, которая будет мучить его всю жизнь.

Чуть позже Гарта, Твена и Хоуэллса, в 1866 г., Бирс проделал свой путь на Дальний Запад — через всю Индейскую территорию, от Омахи до Сан-Франциско, в качестве топографа исследовательской экспедиции военного министерства, задачами которой были инспекция дальних гарнизонов и составление карт нехоженых земель. Туда его пригласил бывший командир, генерал Хейзен, представивший двадцатичетырехлетнего ветерана к званию капитана. Это обещало Бирсу завидную армейскую карьеру, однако в Вашингтоне рассудили иначе и произвели его в младшие лейтенанты, понизив на один ранг. С точки зрения чиновников, все его заслуги в Гражданской войне стоили немного — ведь он воевал в народном ополчении, а не в регулярной армии. Естественно, Бирс, уже привыкший в экспедиции к обращению "капитан", был обижен и отказался от назначения. Правда, через полгода ему присвоили звание майора добровольческих войск, и много лет спустя в военных клубах Нью-Йорка и Вашингтона его звали не иначе, как "майор Бирс", однако решительный поворот судьбы уже состоялся. Надо было прокладывать себе новую дорогу в жизни. И Бирс решил стать писателем. Устроившись на работу ночным сторожем в казначействе Сан-Франциско, где, кстати, служил и Брет Гарт, Бирс регулярно штудировал полный словарь Вебстера, а также наметил себе программу чтения классиков художественной литературы: Шекспир и Свифт, Ларошфуко и Вольтер, Бальзак и Теккерей...

Начал он со стихов — его первые опыты были опубликованы осенью 1867 г. журналом "Калифорниан", однако Бирс скоро понял, что поэта из него не выйдет. По собственному признанию, это был самый горький момент в его жизни[7]. И все же он продолжал сочинять стихи, как правило, юмористические, а также писал очерки и политические памфлеты на любые животрепещущие темы, вроде эмансипации или китайской иммиграции. Стихи и очерки печатали в разных газетах и журналах Сан-Франциско: в "Калифорниан" и "Голден эра", в только что открытом журнале "Оверленд мансли", редактором которого стал Брет Гарт. Как и всякий самоучка, Бирс любил щеголять именами прославленных мыслителей и писателей, употреблять редкие и сложные слова, хотя писал по-разному: то вычурно, то предельно просто, чаще язвительно и резко, а иногда нарочито спокойно. В конце лета 1868 г. Бирс был принят в

штат журнала "Ньюслеттер" и через несколько месяцев стал вести колонку под названием "Городской глашатай" (Town Crier), где находилось место и для экстравагантного юмора во вкусе Дикого Запада, и для острейших сатирических выпадов против истинных хозяев города — владельцев железнодорожных компаний и финансовых воротил. Превыше всего Амброз Бирс ценил мужество противостояния большинству и мог публично заявить: «Проклятие нашей цивилизации в том, что "общество" единодушно, а личность поглощается массой»[8].

Женившись в конце 1870 г. на дочери состоятельного золотопромышленника Мэри Эллен Дэй, Бирс получил в подарок от тестя солидную сумму денег, но, в отличие от Марка Твена, не стал на них покупать пай в американской газете, а весной 1872 г. бросил свое место в "Ньюслеттер" и уехал в Англию, где вскоре стал вести колонку "Болтовня" ("Prattle"), сначала в юмористическом еженедельнике "Фан", а позже — в лондонском "Фигаро", одновременно отсылая свои корреспонденции в "Альта Калифорниа", где пятью годами ранее были напечатаны твеновские "Простаки за границей". Он придумывает еще одну колонку будто бы детских суждений по взрослым проблемам, "Маленький Джонни" (Little Johnnie), которую продолжит впоследствии и в Калифорнии. Амброз Бирс стал своим на Флит-стрит и получил признание английских журналистов и издателей своим остроумием и смелостью высказываний. Там прославились его "Смехоризмы" (Laughorisms), парадоксы вроде следующего: "Те, кто испуган теорией Дарвина, могут утешать себя тем, что мы не настолько далеко ушли от обезьяны, чтобы не иметь никакой надежды вернуться назад" (7; p. 39). В Англии в нем видели приверженца классической сатиры и остроумия — традиций Эзопа и Ювенала, Ларошфуко и Свифта. И, конечно, Аддисона и Стиля — название его колонки явно заставляло вспомнить их журнал "Болтун". В Лондоне увидели свет три первых его книги юмористических мелочей — баек, статей, фельетонов, эпиграмм и разрозненных мыслей: "Восторг злодея" (*The Fiend's Delight,* 1872), "Самородки и пыль, намытые в Калифорнии" (*Nuggets and Dust Panned Out in California,* 1872) вышедшие под псевдонимом Дод Грайл (Dod Grile), и "Паутина из пустого черепа" (*Cobwebs from an Empty Skull,* 1873). Они не стали событием в литературе, впрочем, и сам автор это прекрасно понимал, называя их "юношескими глупостями".

Англия очаровала Бирса, как и многих других американских литераторов XIX в.: одни совершали туда паломничество, другие оставались навсегда. Позднее он нередко называл три года, проведенных в Англии, самым счастливым временем в своей жизни. В Лондоне он имел успех у читателя. Там родились его сыновья Дэй и Ли. Мучили, правда, частые приступы астмы. Может быть, он и остался бы в Англии, как Брет Гарт или Генри Джеймс, если бы не семья. Так во всяком случае он говорил много лет спустя калифорнийской

писательнице Гертруде Атертон. В апреле 1875 г. жена с сыновьями уехала на родину, а вслед за ней через полгода поехал и Бирс, получив известие о новой беременности жены, в октябре разрешившейся дочерью. Больше в Европу он никогда не приезжал.

В Калифорнии пришлось начинать чуть ли не заново. Опять работа на монетном дворе и поиски места в журналистике. Попутно Бирс секретарствует в "Клубе богемы", основанном его другом Дж.Боуменом. С весны 1877 г. целых два года в журнале "Аргонавт" (*Argonaut*) Бирс продолжает свои постоянные колонки, слегка изменив название одной: "Болтун" (Prattler), и оставив "Маленького Джонни". В эти годы Бирс мог позволить себе откровенный розыгрыш — написать с приятелем брошюрку "Танец смерти" (*The Dance of Death,* 1877) под псевдонимом Уильяма Хермана с яростным обличением вальса как проявления разнузданной похоти и тотчас же дать ему гневную отповедь под личиной миссис Дж.Мильтон в "Танце жизни" (*The Dance of Life,* 1877). А попутно, понося обвинителя вальса, едко пройтись по адресу "Мисс Нэнси Хоуэллс и Мисс Нэнси Джеймс", что по-английски звучит достаточно двусмысленно. После разрыва с "Аргонавтом" Бирс в качестве представителя золоторудной компании занимается строительством плотины и канала, пробует торговать недвижимостью, но мир бизнеса — явно не его стихия. "Майор Бирс" известен своей честностью и непокорным характером, он неуживчив и всегда готов дать обидчикам отпор, как физический, так и духовный. Поэтому ему не раз приходится менять место работы. В 1881–1886 годах Бирс становится редактором журнала "Оса" (*The Wasp*), продолжая печатать юмористические рассказы, стихи и колючие определения слов, а также разоблачительные статьи против "большой четверки" владельцев Центральной и Южной Тихоокеанской железных дорог, которые подкупали чиновников и журналистов не только в Сакраменто, но и в Вашингтоне.

Середина 80-х годов — время стремительного взлета Бирса-журналиста, часто едко-циничного (недаром его прозвали "Горьким"), независимого и неподкупного. Уильям Рэндольф Херст, получив весной 1887 г. в подарок от отца влиятельную ежедневную газету "Сан-Франциско экзэминер" (*Examiner*), считает необходимым для успеха своего предприятия первым делом пригласить Амброза Бирса, выделив ему две колонки воскресного издания газеты и положив приличный оклад. Именно у Херста Бирс достигает зенита журналистской славы и могущества, когда его инициалы начинают расшифровывать как: "Всемогущий Господь Бирс" (Almighty God Bierce). Несмотря на то, что в калифорнийской литературной среде он обладал авторитетом большого мастера и помогал становлению многих молодых писателей, Эптон Синклер назвал его "жестоким и нетерпимым старым изувером"[9], а Ван Вик Брукс — "интеллектуальным деспотом Сан-Франциско 90-х годов" и "провинциальным диктатором" (2; pp. 60, 67).

Интересы Херста оказались таковы, что он поддержал многолетнюю борьбу Бирса против железнодорожных магнатов и помог ему довести ее до логического конца. Правда, случилось это не сразу, а лишь в 1896 г., когда единственный доживший до этого времени представитель "большой четвертки" Хантингтон попытался с помощью подкупленных им конгрессменов добиться законодательного разрешения не возвращать в казну 130 миллионов долларов, полученных железнодорожными компаниями от правительства в долг. Если в этой кампании Херст полностью поддерживал Бирса, более того, специально командировал его в Вашингтон для участия в дебатах о возвращении ссуды, то в следующей — по поводу испано-американской войны — их позиции кардинально разошлись. Бирс считал эту войну прямым выражением колониально-империалистических устремлений США и в своей колонке "Военные темы" (War Topics) прямо выступал против самой войны и пробужденных ею шовинистических настроений, против некомпетентности американских военачальников и невежества военных репортеров. Херст предпочел сохранить понедельную оплату журналиста, даже когда Бирс прекратил свою опасную "Болтовню" в 1897 г., но принадлежавшие ему газеты "Сан-Франциско экзэминер" и "Нью-Йорк джорнел", в 1895—1896 годах охотно печатавшие статьи Бирса против Хантингтона, теперь отказывались от материалов самого знаменитого своего пера.

Последние годы жизни он провел в Вашингтоне, вращаясь по преимуществу среди военных. Писал мало и только для журналов. Несколько лет занимался подготовкой своего собрания сочинений в двенадцати томах, вышедшего в 1909—1912 годах. Его жизнь завершилась тайной, как многие его рассказы: в семидесятилетнем возрасте он решил отправиться в охваченную революцией Мексику, где и пропал в январе 1914 г. во время штурма Охинаги. Многие его биографы усматривали в этом желание умереть. Посвятивший почти все свои новеллы теме смерти, не думать о ней он не мог. Свидетельство тому — его письма накануне поездки осенью 1913 г. В одном из них он восклицает: "Ба! Мне ненавистно умирать на простынях, и Бог свидетель, я умру не так". В другом Бирс рассуждает: "Разумеется, возможно и даже вполне вероятно, что я не вернусь. Это "странные страны", где случается всякое, именно поэтому я туда и собираюсь в 71 год"[10].

Как профессиональный журналист, Бирс писал удивительно много и быстро, оставив после себя напечатанными сочинения самых различных жанров, как правило, кратких, общим объемом свыше четырех миллионов слов. Едва ли четверть вошла в его собрание сочинений, но из всего этого изобилия литературную ценность представляют лишь несколько десятков рассказов и коротеньких притч, да еще "Словарь Сатаны", который Бирс создавал на протяжении тридцати лет и публиковал на своих колонках маленькими порциями с 1875 г., в книжном виде издал в 1906 и 1907 годах

сначала под названием "Азбука циника" (*The Cynic's Word Book*), а в 1909 г. — под вышеуказанным заглавием.

Самый первый свой рассказ "Долина призраков" Бирс опубликовал в июле 1871 г., еще пять или шесть появилось в 1882–1886 годах, однако почти все его лучшие новеллы написаны в краткий период времени на рубеже 80–90-х годов. Исследователи обычно подчеркивают, что в эти годы резко пошатнулось здоровье писателя, и в семье его преследовали несчастья: все сильнее становились приступы астмы, появилась бессонница, в 1888 г. произошел разрыв с женой, а в июле следующего года на дуэли нелепо погиб его шестнадцатилетний сын; другой сын, подающий надежды журналист, тоже недолго прожил — он умер в 1901 г.

Сразу же бросается в глаза, что почти все новеллы Бирса посвящены одной теме — столкновению человека со смертью — и отмечены мрачными тонами ужаса и отчаяния, чего нельзя сказать о его журналистских работах той же поры. Они весьма разнообразны как тематически и сюжетно, так и по своим настроениям, в них не найдешь безысходности и фатализма его рассказов. Кажется, что два десятка лет занимаясь поденщиной в газетах и журналах, Бирс готовил свое перо к этому взлету творчества, когда с 1888 по 1891 год увидели свет один за другим его военные рассказы: "Пропавший без вести", "Сын богов", "Чикамога", "Всадник в небе", "Случай на мосту через Совиный ручей", "Паркер Аддерсон, философ", "Убит под Ресакой", а также не уступающие им по силе воздействия на читателя новеллы ужасов: "Страж мертвеца", "Человек и змея", "Глаза пантеры", "Житель Каркозы" и другие. Несколько раньше появились "Джордж Торстон" и "Жестокая схватка".

Эти вещи составили две книги рассказов Бирса, вышедшие в один год и сделавшие его классиком американской новеллы. Первым стал сборник "Средь жизни" (*In the Midst of Life*) — такое броское название с отголоском из англиканской молитвы: "Средь жизни мы в лапах у смерти" — дал ему лондонский издатель Чатто, купивший за пятьдесят фунтов стерлингов права на его британское издание; сам же автор назвал его подчеркнуто просто: "Рассказы о солдатах и штатских" (*Tales of Soldiers and Civilians*) — и издал в Сан-Франциско на деньги состоятельного друга-дельца. Они появились одновременно в январе 1892 г., но в американском издании указан 1891 г. Хотя сборник привлек внимание таких рецензентов, как Хоуэллс и Гарленд, которые увидели в этих рассказах появление одного из ведущих писателей Америки и сравнивали его с Эдгаром По и Готорном, издателей для этой книжки на Востоке страны не нашлось. Зато в Нью-Йорке был напечатан второй сборник новелл Бирса "Может ли быть такое?" (*Can Such Things Be?*, 1892), название которого взято из монолога шекспировского Макбета о призраке Банко, убитого по его приказу: "Может ли быть такое, и, словно туча летом, пройти бесследно?" ("Макбет", III, 4, 110–112). Оба эти сборника принесли Бирсу признание по обе стороны Атлантики и

неоднократно переиздавались впоследствии. Им сопутствовала публикация романтической повести "Монах и дочь палача" ("The Monk and the Hangman's Daughter", 1891–1892), одним из авторов которой был указан Амброз Бирс, однако это был простой перевод "Монаха из Берхтесгадена" (1888) немецкого писателя Рихарда Фосса, сделанный предприимчивым дантистом, недавним иммигрантом Г.А.Данцигером. Бирс лишь слегка отредактировал текст и добавил краткое ироническое замечание в финале[11]. Эта повесть ни денег, ни славы ему не принесла, хотя не раз переиздавалась и после смерти Бирса. Он опубликовал также две книги своих юмористических и сатирических стихов: "Черные жуки в янтаре" (*Black Beetles in Amber,* 1892) и "Облики праха" (*Shapes of Clay,* 1903), каждая из которых насчитывала по две сотни названий, несколько сборников статей на разные темы ("Тени на циферблате" и другие) — всем этим произведениям нашлось место в двенадцатитомнике писателя, но не в истории литературы.

"Полное собрание рассказов" Бирса (*The Complete Short Stories,* 1970) включает 92 новеллы. В нем принято следующее деление: "мир ужаса", "мир войны" и "мир баек" (tall tales), что в общем отражает жанрово-тематические направления его новеллистики, однако среди "ужасных" рассказов все же существенно различаются психологические и мистические новеллы. Основой последних обычно служат сверхъестественные явления, вроде призраков и вещих снов, переселения душ и таинственных исчезновений, предсказаний смерти, раздвоения личности и передачи мыслей на расстояние, тогда как в психологических рассказах ужасные события не выходят за рамки возможного. В этом они близки военным новеллам, материалом которых стала психология человека на войне, прежде всего переживания страха.

Надо сказать, что Бирс был скептиком, не склонным верить в чудеса, хотя любил повторять знаменитые слова шекспировского Гамлета: "Есть много, друг Горацио, на свете, что и не снилось вашей философии". Однако он признавался, что ему дважды являлся призрак его друга, редактора английского журнала "Фан" Томаса Худа-младшего, умершего в 1874 г. Но объяснял это Бирс синестезией — искажением чувств, когда зрительное ощущение возникает под воздействием того или иного раздражителя. В "Словаре Сатаны" он дает такое определение привидения: "внешнее и видимое воплощение нашего страха"[12], что явно противоречит сверхъестественному толкованию. Бирс не был оригинальным мыслителем, и практически всякий раз можно установить источник его высказываний. В данном случае это одно из писем Плиния Младшего, который вопрошал своего адресата: "...считаешь ли ты, что привидения существуют и имеют собственную фигуру и какое-то бытие, или же это нечто мнимое и пустое, что получает образ вследствие нашего страха"[13]. Ответ Бирса на вопрос Плиния вполне однозначен. Призраки — проекции человеческих переживаний. Это подтверждает

еще одно место из его рассказа "Смерть Хэлпина Фрейзера": "Но под силу ли смертному одолеть существо из его же сновидения? Воображение, сотворившее врага, уже тем самым побеждено; исход сражения определяется его причиной"[14]. У Бирса есть целый цикл кратких рассказов о привидениях, где призрак, не оставляющий никаких материальных следов, представляет собой именно воплощение страхов и обычно связан со смертью: "Свидетель повешения", "Арест", "Галлюцинация Стэли Флеминга", "Средний палец правой ноги" и другие. Их объединяет мотив сверхъестественного наказания за совершенное преступление и зыбкая атмосфера неясности, причем финал нередко к уже заявленной тайне добавляет новую — например, исчезновение еще одного персонажа в рассказе "У старины Эккерта". Другой ключевой мотив почти всех рассказов о привидениях — безумие. В "Заколоченном окне" дана его афористическая формула: "За каким-то пределом страх переходит в безумие, а безумие побуждает к действию" (14; с. 332).

"Литература ужасов" представляет собой давнюю традицию в англоязычной прозе, которая берет свое начало в народных преданиях и балладах и бурно расцветает на рубеже XVIII-XIX веков в формах готического романа и романтической повести. Эдгар По, начиная свой путь новеллиста, внимательно изучал так называемый "блэквудский рассказ" и на этой основе создал многие свои шедевры. Надо сказать, что в мистических новеллах Бирс наименее оригинален, однако мастерства у него и здесь не отнять. Как и его учитель Э.По, он прекрасно умеет создать в повествовании ощущение страха, безнадежности и отчаяния и самое невероятное событие обставить цепочкой удивительно достоверных подробностей. Но если романтические рассказы о сверхъестественных явлениях, как правило, фольклорного происхождения, то в произведениях Бирса чудеса вводятся иначе, в духе эпохи реализма, как зафиксированное свидетельство в суде или на следствии ("Попробуй-ка перейти поле" или "Проклятая тварь"), как газетное сообщение или иной документ. И способы повествования он брал не из легенд и сказок, а из газетного репортажа или судебного протокола, военного донесения или научного отчета. При этом автор постоянно очерчивает границы известного рассказчику.

Время и место действия мистических новелл Бирса довольно однообразны и условны: ночь или сумерки, заброшенный дом, где зарыты трупы и водятся привидения, кладбище и лесная чаща. Нередки описания снов и галлюцинаций. Обыкновенно герой рассказов Бирса — храбрец и рационалист, он не боится пойти во все указанные места, где сталкивается с чем-то необъяснимым и ужасным. Под стать ему и повествователь — бывалый человек, скептик, обычно по профессии врач или следователь, журналист или охотник, то есть человек, приученный опытом доверять лишь фактам, он отличается "любопытством исследователя", но готов признать возможность необычных, даже сверхъестественных явлений. И герой, и по-

вествователь сталкиваются с таинственной стороной бытия, причем, как правило, мистические новеллы Бирса построены на эффекте неопределенности, который По считал важнейшим для поэзии и романтической прозы.

Прежде всего они допускают двоякое, а то и множественное толкование событий, как, например, рассказ "Проклятая тварь", построенный в форме отчета о дознании по факту ужасной смерти. В нем приведены различные свидетельства: рассказ журналиста, который можно толковать по-разному, мнения понятых, простых фермеров и дровосеков, которые считают свидетеля просто сумасшедшим, а причину смерти Моргана объясняют нападением горного льва, и, наконец, здесь есть "объяснение из могилы" — выдержки из записной книжки убитого, предлагающего вполне рационалистическое решение основной загадки новеллы — что за существо его преследовало и растерзало: "Человеческий глаз — несовершенный инструмент... есть цвета, которые мы не способны видеть... Проклятая тварь как раз такого цвета" (14; с. 270). Вернувшись к исходному свидетельству журналиста, читатель может понять его и так, что покойник погиб от клыков собственной собаки, случайно им раненной. Однако финал не приносит никакого окончательного объяснения, он подчеркнуто неясен и оставляет тайну нераскрытой.

Мистический рассказ Бирса, таким образом, представляет собой своего рода антипод и опровержение детективного жанра, тогда входившего в моду. Следователь, с описания которого начинается "Проклятая тварь", так и не высказывает собственного суждения. Рассказ построен на эффекте несбывшегося ожидания: разгадки таинственной смерти в нем нет. И в других мистических новеллах Бирса постижение событий двойственно, идет путем опыта и размышления, а в то же время открывается в снах, предчувствиях и видениях. Убийство мужем собственной жены в новелле "Тайна долины Макарджера" раскрыто дважды. Первый раз вещественно и рационально: под полом заброшенного дома найдены останки женщины, обернутые в клетчатый плед, и вердикт следствия однозначен, а второй — во сне героя, где ему являются и убийца, и его жертва, их настоящая фамилия и город, откуда они приехали. Новелла построена на инверсии, ибо герой-рассказчик, попав на место убийства, сначала видит сон, а спустя несколько лет слышит рассказ о его расследовании. Здесь Бирс откровенно разыгрывает читателя: в рассказе тот находит точные детали и резко очерченных персонажей, однако в конце его ожидает неопределенность и мрак. Несмотря на разгадку убийства, здесь нет ни поимки, ни наказания преступника, как нет и финального торжества разума и справедливости, без чего немыслим классический английский детектив.

Мистические новеллы Бирса, как и его романтических предшественников, часто ироничны. Среди них много мистификаций. Жуткий рассказ "У мертвеца" имеет подзаголовок — "История, которой не было", а завершается фразой: "Как такое может быть —

понять нелегко, если, конечно, сама Смерть не воспользовалась этой одеждой в качестве маскировки, что, согласимся, практически невероятно" (14; с. 354). Есть, правда, у него и чистая мистика: "Житель Каркозы", в основе которого лежат идеи спиритизма, "Психологическое кораблекрушение" на тему удивительных путешествий души за пределами тела или "Смерть Хэлпина Фрейзера", мастерская стилизация повествовательной манеры Эдгара По на тему переселения душ. Однако мистика сгущена здесь настолько, что возникает вопрос — уж не пародии ли и розыгрыши перед нами? И такой вывод ни в коем случае нельзя исключить, тем более, что во многих произведениях Бирса присутствует совершенно открытая пародия на литературу ужасов, а ирония достигает издевательского сарказма.

Замечательный пример превращения мистики в мистификацию — новелла "Кувшин сиропа", пронизанная иронией от первых до последних фраз. Датой смерти главного героя начинается рассказ, а завершается дозволением покойнику торговать на прежнем месте. Призрак героя вполне можно счесть сатирическим заострением, ведь он лишь воплощает его прижизненную манию: за двадцать пять лет существования лавки Сайлас Димер ни одного дня, кроме воскресений, не покидал ее и потому считался "единственной незыблемой твердыней" в городке. Его явление толпе можно считать продуктом всеобщего доверия, каким пользовался местный банкир, один из самых достойных и богатых горожан, купивший у мертвеца кувшин сиропа. Однако как быть с рассуждением этого банкира: "Явление призраков и даже их материализация — признанный факт, но явление и материализация... предмета грубой кухонной утвари представляется вряд ли возможным" (14; с. 358), а ведь существование кувшина подтверждают дети банкира. Повествование построено на мнимой точности дат и деталей столкновения горожан с привидением и содержит издевательскую ссылку на неопубликованные труды местного летописца. Так что все зависит от точки зрения на "признанный факт" и понимания того, что он такое.

От мистических и юмористических отличаются психологические новеллы ужаса. Как правило, они трактуют близкие темы, но в ином, более естественном ключе. Это такие рассказы, как "Страж мертвеца", "Человек и змея", "Соответствующая обстановка", "Заколоченное окно", "Глаза пантеры" и некоторые другие. Все они построены на характерном для литературы "fin de siècle" сочетании дискуссии и игрового эксперимента. Но тогда как "Странная история доктора Джекила и мистера Хайда" Р.Стивенсона, "Портрет Дориана Грея" О.Уайльда или "Человек, который совратил Гедлиберг" М.Твена обращены к различным вопросам жизни, Бирс в своих новеллах почти маниакально замкнут на одной теме смерти. Однако и в этих рассказах почти обязательно чувствуется ирония. "Страж мертвеца", например, носит откровенно условный и тезис-

ный характер, его проблема — можно ли силой разума и воли преодолеть "суеверный страх, с которым живые относятся к мертвым" (14; с. 236), или же истоки его кроются в человеческом подсознании? Три медика устраивают испытание некоему приезжему, который представляет собой характерную фигуру бирсовской новеллы: ни капли суеверия, не верит в бессмертие и знает, что загробная жизнь — просто мечта (14; с. 238). Здесь есть и другие мотивы, сходные с мистическими рассказами — безумие и двойничество. Результаты эксперимента оказались одновременно ожидаемыми и неожиданными, ибо, как и предсказывали устроители, приезжий не выдержал испытания и умер от страха, однако пострадал и сам испытатель, сыгравший роль неожиданно ожившего трупа. Он тронулся рассудком. Не выдерживает психологического испытания и погибает герой рассказа "Человек и змея", хотя смотрит он всего лишь в пуговицы глаз змеиного чучела.

Будучи опытным журналистом и литератором, Бирс нередко создавал жанровые шаблоны, облегчая себе творческий труд. В композиции его психологической и военной новеллы легко просматривается четырехчастная форма: экспозиция, где обозначено место и время действия и самая суть конфликта, ретроспекция, которая содержит объяснение и завязку действия, третью часть составляет драматическая коллизия, развернутая в одном-двух эпизодах, в ней конфликт достигает своей кульминации, после чего следует ударная концовка, нередко двойная, когда друг за другом идут ложный и истинный или же оттянутый финал. Многие его рассказы просто делятся на четыре главки, ("Страж мертвеца", "Человек и змея" и многие другие), чем обнажают простую схему. Так же строится обычно и военная новелла, разве что в ней чаще возможны небольшие вариации, как, например, в рассказе "Случай на передовой", где завязка предшествует экспозиции, так что ретроспекция отсутствует, но отступления от раз установленного канона достаточно редки.

Техника сюжетостроения Бирса включает такие приемы, как поразительное совпадение и дополняющее его умолчание, которые и обеспечивают эффектный финал. В "Страже мертвеца" это внешнее сходство испытуемого и притворившегося трупом испытателя; во "Всаднике в небе" сын убивает своего отца, но читатель узнает об этом лишь в самом конце рассказа. Любит Бирс и ретардацию, которая обычно содержит живописную сцену, усиливающую основной эффект рассказа. Такова потрясающая картина всадника, летящего со скалы, увиденная случайным свидетелем; она не включена в развитие действия и вместе с тем готовит впечатляющую развязку. Ту же роль играют поиски убитого в "Пересмешнике" и мнимый путь домой в рассказе "Случай на мосту через Совиный ручей", где совмещены ретардация и умолчание, а завершается все испытанным эффектом обманутого ожидания.

В сущности военные рассказы Бирса примыкают к жанру психологических новелл о преодолении страха. Все это вариации на одну тему, сформулированную в "Жестокой схватке": "Может ли человек один, без посторонней помощи, устоять против зловещей коалиции ночного мрака, одиночества, безмолвия и смерти, в то время как бесчисленные духи его предков подтачивают его мужество тысячами трусливых предостережений, а их скорбные погребальные песни проникают в сердце и леденят кровь? Силы слишком неравны — храбрость не должна подвергаться столь безжалостным испытаниям" (14; с. 183). Совершенно явно по сути и форме схожи такие вещи, как "Пропавший без вести" и "Человек и змея", "Жестокая схватка" и "Страж мертвеца", отнесенные в разные миры составителем "Полного собрания рассказов" Бирса. Они скроены по одному лекалу. Вместо пуговичных глаз змеи герой "Пропавшего без вести", заваленный обломками разрушенного сарая, заворожен дулом своей винтовки, направленной прямо ему в лоб: "Джером Сиринг, грозный воин и храбрый боец" погибает от страха, а не от пули, ибо "винтовка его выстрелила еще тогда, когда рухнули балки" (14; с. 193). "Жестокая схватка" представляет такой же психологический поединок, как и "Страж мертвеца", правда, испытание здесь подстроено не людьми, а судьбой, но исход его не менее плачевный: младший лейтенант Байринг, "храбрый и знающий офицер", азартный в сражении, не выдерживает присутствия трупа и погибает от... удара собственной сабли. Ситуации и в военных новеллах порой откровенно условны и невероятны. Однако есть в них весьма существенное отличие. Они опираются на твердую почву авторского опыта и реальной психологии войны.

В военных рассказах Амброза Бирса всегда присутствуют конкретные приметы Гражданской войны: точные даты и места известных сражений, вполне достоверные детали фронтового быта и нюансы переживаний солдат, однако их автора мало интересует обыденное и повседневное — его привлекает лишь исключительное и необычное. Исторические события служат здесь для создания вневременных ситуаций и универсальных моделей. Писателя почти совершенно не занимает социальное объяснение характеров и ситуаций. На второй план отодвинуты и нравственные проблемы, ибо самый важный в них предмет — это психология страха и его преодоления, главный конфликт всегда один — столкновение человека со смертью. Если в повести Стивена Крейна "Алый знак доблести" условная обобщенность образов объясняется незнанием войны, то в творчестве Бирса — сознательным неприятием реализма.

Это доказывает пространное определение реалистического романа в "Словаре Сатаны": "Роман — раздутая новелла. Род литературного сочинения, имеющее такое же отношение к литературе, какое панорама имеет к изобразительному искусству... С романтической литературой роман соотносится так же, как фотография — с живописью. Характерный принцип романа — правдоподобие, которое

сродни дотошному реализму фотографического снимка... а три главных элемента литературного мастерства — это воображение, воображение и воображение" (12; p. 205). Как истинный последователь романтической традиции Бирс тяготеет к подчеркнутой условности и предельным обобщениям. Хотя в другом месте он утверждал, что писатель должен видеть жизнь "без иллюзий, ему нужен только опыт, наблюдение, отражение жизни"[15].

Некогда Эдгар По считал смерть прекрасной женщины самым поэтическим сюжетом в мире. Амброз Бирс самым подходящим новеллистическим сюжетом счел смерть прекрасного юного мужчины. В предисловии к своим "Гротескам и арабескам" По настаивал: "Если предметом многих моих сочинений и является ужас, то это не германский ужас, а ужас души, имеющий законные источники и ведущий к законным следствиям"[16]. Бирс даже с бóльшим основанием мог сказать о законном и реальном источнике ужаса в своих новеллах. Это, конечно, Гражданская война.

Четыре года войны — страшный опыт. Были у Бирса и громкие победы, и жестокие поражения, настоящие подвиги и нелепые случайности, но все они одинаково оставляли в душе молодого солдата ощущение тщетности человеческих усилий и боль утрат. Недаром много лет спустя он признается в одном из писем: "Когда я спрашиваю себя, что сталось с юным Амброзом Бирсом, который сражался под Чикамогой, мне приходится отвечать, что он умер. Что-то от него еще живет в моей памяти, но все равно он совершенно мертв. Его просто нет"[17].

В его рассказах с огромной силой изображены бесчеловечность и бессмысленность войны. Все они завершаются гибелью главного героя или самых близких ему людей — отца, брата, друга, всей семьи, наконец. Война — это смерть, не только физическая, но и духовная, она обладает чудовищной способностью ломать людские души, ибо по сути своей противоречит основам человеческого существования. Несмотря на поглощенность темой смерти, Бирс далек от ее эстетизации, он развенчивает героический ореол войны и часто подчеркивает: нет никакого "величия смерти". Капитан Графенрейд, герой рассказа "Один офицер, один солдат" приходит к мысли: "И ничего в этой смерти не было общего с воинской славой, ничего не смягчало ужаса случившегося" (14; с. 132). Другой герой, губернатор, оказавшийся на поле сражения в рассказе "Случай на передовой", переживает сильнейшее потрясение: "Во всем этом не было никакого великолепия войны, никакого намека на славу. Беспомощный штатский никак не мог вынести контраста между собственным страданием и риском и великолепием парадов и смотров, устроенных в его честь с начищенными мундирами, музыкой, знаменами и маршами. Это было скверное и тошнотворное дело: все в его художественной натуре бунтовало против зверства и безвкусия" (6; p. 139). Эти строки явно предвосхищают знаменитый монолог героя романа Хемингуэя "Прощай оружие!", лейтенанта первой ми-

ровой войны: «Меня всегда приводят в смущение слова "священный", "славный", "жертва" и выражение "всуе". Мы слышали их иногда, стоя под дождем... и читали их на плакатах... но ничего священного я не видел, и то, что считалось славным, не заслуживало славы, и жертвы очень напоминали чикагские бойни, только мясо здесь просто зарывали в землю»[18]. С полным правом можно назвать А.Бирса, так же, как и С.Крейна, прямым предшественником "потерянного поколения".

Мир войны не только жестокий, но и противоестественный, у него свои законы и представления. Нормальное действие на войне может стать преступлением: человек просто уснул у дороги, но уснул на посту, и "такой проступок", как сказано в рассказе "Всадник в небе", "по закону и справедливости карается смертью" (14; с. 195). А тягчайшее по меркам обычной жизни преступление — убийство собственного отца — подчас выглядит на Гражданской войне единственно возможным и даже необходимым деянием. На войне торжествует абсурд, и героическое деяние утрачивает всякий смысл, как в новелле "Сын богов", где безымянный герой в одиночку поднимается по холму перед вражеским укреплением, чтобы ценой своей жизни разведать, остались ли там солдаты, чем вызывает восхищение и рассказчика, и всех, кто наблюдает за ним. Его гибель заставляет целое войско — десятки тысяч людей — непроизвольно броситься в атаку, и в результате подвиг приводит к бесполезным жертвам: "Эх, как много, много ненужных смертей!" (6; p. 289).

Первыми на войне гибнут самые лучшие, самые храбрые, самые честные и гибнут чаще всего нелепо и бессмысленно, как герои рассказов "Джордж Торстон" или "Убит под Ресакой". Эти две новеллы о храбрости очень похожи одна на другую, как и их главные герои, оба — адъютанты и лейтенанты. Действие развивается естественно, просто и достоверно, совершенно конкретен и образ рассказчика, военного топографа, в котором воплотился непосредственный опыт автора. Поведение главного героя, отчаянного храбреца, в обеих новеллах представляет собой психологическую загадку для однополчан, причем в первом случае она так и не находит объяснения.

"Джордж Торстон" — одна из самых ранних военных вещей Бирса (опубликована в сентябре 1883 г.) и, наверное, одна из самых реалистичных. В ней еще нет законченности сюжетного канона и присутствуют элементы очерка: нет ретроспекции, ее место занимает бесхитростный монолог рассказчика, военного топографа, о своих занятиях. Он и задает основной тон повествования, тон суровой правды. Нет здесь и неожиданного финала: о смерти героя сообщается с самого начала. Повествователь пытается понять Джорджа Торстона, рассказывая три случая из его жизни. То лейтенант, обиженный грубыми словами рассказчика, оставив саблю и пистолеты ординарцу, едет в разведку, где чудом остается в живых. То

окруженный врагами, он отказывается сдаться в плен, и в него стреляют в упор. И, наконец, бесславная и бессмысленная смерть героя, когда он сорвался с гигантских качелей и рухнул на землю. Все три эпизода объединяет одна вроде бы несущественная внешняя деталь — скрещенные на груди руки Торстона. В рассказе нет однозначного объяснения причин смерти героя, как и его храбрости. Психологическая новелла Бирса нередко представляет собой дискуссию, в данном случае это спор рассказчика, объясняющего характер Торстона сумасшедшим сочетанием отваги и самолюбия, и заики-интенданта, который утверждает, что храбрость — "это его способ преодоления естественного для человека желания убежать" (6; p. 170).

Рассказ "Убит под Ресакой" — явная вариация на ту же тему, где предлагается эффектное объяснение отчаянной храбрости героя — письмо от любимой женщины со словами: "Я вынесла бы известие о смерти моего возлюбленного солдата, но не о его трусости". Рассказчик не скрывает своего отношения к той, что неосторожной фразой убила человека: "я в жизни не видел ничего прекрасней этого отвратительного создания" (6; pp. 106, 107).

Раздумья о храбрости составляют важнейший нравственно-философский аспект новеллистики Бирса. Каковы источники смелости? И почему многие его герои-храбрецы терпят поражение в схватке со страхом? В "Словаре Сатаны" о храбрости сказано: "Одно из самых заметных качеств человека, которому ничто не угрожает" (12; p. 34). Можно ли победить в столкновении с алогичной жестокостью смерти? Победа иллюзорна и не приносит счастья. Человек в состоянии одолеть в себе страх — смерть одолеть невозможно; даже те, кто одержал победу над собственным страхом, становятся добычей смерти. Как гласит высокопарная заключительная фраза "Джорджа Торстона": "Смерть получила недостойное преимущество, она нанесла удар неизвестным орудием, она применила новую и опасную уловку" (6; p. 173). Она опять вышла победителем, как и во многих других случаях, "Сын богов" и "Убит под Ресакой" — тому примеры. Правда, в рассказах Бирса есть и оставшиеся в живых: это Друз ("Всадник в небе") и Коултер ("Сражение в ущелье Коултера"). Они перешагнули через свои родственные чувства: Друз убил отца, а Коултер разбомбил собственный дом. Ради чего? В первом случае, вроде бы находится ответ: ради своих друзей и соратников, ради тех, кто погибнет, если герой не найдет в себе силы совершить немыслимое. В первом варианте этот рассказ завершался безумием героя; после гибели своего шестнадцатилетнего сына автор переписал конец, он стал проще и правдивее. Однако ничуть не легче, ибо оставляет вопрос: как жить человеку с такой раной в душе? Еще страшнее случай с Коултером, ведь он — жертва подлой интриги генерала, затаившего злобу на его жену. И вместе с тем он — жертва собственной гордыни и отваги.

Мир, каким его показывает Бирс, в сущности неизбывно трагичен и нелеп. В этом он близок мироощущению эпохи декаданса, однако — как истинный романтик — он чужд нравственной неопределенности: пусть нет награды храбрецам, но сама смелость остается незыблемой ценностью. И еще совесть, долг, верность слову и любовь к свободе. И вдобавок, писатель бесконечно сочувствует своим героям, вынужденно попавшим в столь страшные ситуации, когда приходится выбирать между бесчестьем и гибелью самого дорогого.

Свое понимание жизни и смерти Бирс черпал у любимых авторов, например, у Эпикура, чьи постулаты часто встречаются в его письмах, или Ларошфуко, у которого есть такое изречение: "Немногим людям дано постичь, что такое смерть... и люди чаще всего умирают потому, что не могут противиться смерти"[19]. Его легко применить ко многим новеллам Бирса. Капитан Граффенрейд убивает себя в первом же бою, не вынеся жестокой реальности войны и нравственного груза, возлагаемого на человека страхом смерти ("Один офицер, один солдат"). Или другой афоризм великого француза: "Невозмутимость, которую проявляют порой осужденные на казнь, равно, как и презрение к смерти, говорит лишь о боязни взглянуть ей прямо в глаза..." (там же). Бирс, рано утративший веру в Бога и загробный мир, отдавал себе отчет, чем страшна смерть — после нее ничего нет.

Смерть слишком серьезна, чтобы к ней легко относиться. Эта идея, почерпнутая у Ларошфуко, развернута в рассказе-диспуте "Паркер Аддерсон, философ", где сталкиваются две точки зрения: сержанта-лазутчика федеральной армии и генерала южан. Сержант Аддерсон острит и философствует о смерти, повторяя мысли Эпикура или прилагая к предмету спора апории Зенона, однако все это — заемное и чужое — слетает, как шелуха, лишь только смерть станет реальной. Дискуссия разрешается парадоксально: сержант-философ, призывавший безмятежно принимать смерть, теряет самообладание, просит об отсрочке казни, бьется не на шутку за свою жизнь, а в конце "еле слышно молит о пощаде" (14; с. 282), а генерал, его оппонент, который смерть считает "ужасной" и называет ее "утратой счастья... и всех надежд на будущее", встречает смерть спокойно, с достоинством, как и учили древние мудрецы. Странно, но этот рассказ подводит читателя к неожиданному выводу: человек может стать невольным виновником собственной смерти. Болтовня шпиона явно форсирует события, а приказ генерала влечет за собой безумное сопротивление шпиона и в конечном итоге гибель генерала. Генерал устраивает испытание философу-лазутчику и вместе с ним становится его жертвой, что напоминает рассказ "Страж мертвеца". Кстати, в сборнике "Средь жизни" они шли друг за другом, отмечая, с одной стороны, единство книги, а с другой — переход от героев военных к штатским.

Лейтмотивом многих рассказов Бирса становится братоубийство, обнажающее смысл гражданской войны: вполне сознательно сын убивает отца ("Всадник в небе") и случайно брат убивает брата ("Пересмешник"), артиллерийский капитан вынужден подвергнуть пушечному обстрелу собственную усадьбу и стать виновником смерти своей жены и ребенка ("Сражение в ущелье Коултера"), герой новеллы "Добей меня" из сострадания умерщвляет своего раненого друга. Стоит особо отметить, что ни в одном рассказе нет такого сюжета, который напомнил бы случай из жизни, когда тяжелораненого Амброза Бирса спас и выходил его родной брат, как нет у него ни одного военного рассказа со счастливым концом.

Бирс не стремился ко всестороннему показу человека, в его новеллах нет ни развития, ни развертывания характеров. Его герои в сущности — не характеры, а фигуры, все они однотипны. Как правило, главный герой — это молодой офицер, реже — солдат армии северян, хороший, даже образцовый воин, умный, смелый и благородный человек, оставшийся наедине с убийственной логикой войны. Обычно он отличается обостренной чувствительностью, преувеличенной гордостью и чувством собственного достоинства, которые и заставляют его совершать нелепые поступки: вместо того, чтобы пройти по лесу и доставить приказ командира, лейтенант Брэйл картинно скачет через поле и погибает у всех на виду ("Убит под Ресакой"), оскорбленный глупым генеральским приказом капитан Рэнсом из пушек расстреливает свои войска ("Офицер из обидчивых"), герой рассказа "История совести" самоубийством наказывает себя за давнее упущение по службе. Чувства героев заострены, доведены до предела. У всех них, помимо храбрости, выделена еще одна черта — одиночество, обособленность от других. Она проявляется то в военной профессии, то в ситуации разведки или дозора, то в описаниях рассказчика или ощущениях героя. Для Бирса в сущности неважно, южанин его герой или северянин, аристократ или фермер, его интересуют только психологические переживания обычного человека, попавшего в пограничную ситуацию.

Рассказы Бирса построены в духе "фантастического реализма" Эдгара По. Самое удивительное событие он может сделать зримым, погружая его в поток точных подробностей физических действий и сознания героев. Он тщательно описывает цепочку ощущений и мыслей героя "Пропавшего без вести", подводя Джерома Сиринга к "невыносимому напряжению нервов и сознания", когда и пространство, и время сужаются до точки, которой стало дуло его винтовки: "Теперь уже ничто не могло оторвать его взгляда от металлического ободка с черной сердцевиной. В середине лба непрестанно сверлила боль, глубже и глубже погружаясь в мозг... Память погасла: дом, жена, дети, родина, слава, — все это исчезло из сознания. Весь мир пропал: не осталось и следа. Вся Вселенная — здесь, в куче досок и бревен. Здесь и бессмертие: каждый приступ боли — бесконечная жизнь, вечность за вечностью" (14; с. 192–193). Целую

страницу тесного пространства новеллы автор отдает описанию попыток героя избавиться от невыносимого ожидания, когда он пытается покончить с собой. Материалом новелл Бирса нередко становится исключительный психологический казус. За считанные минуты такого напряжения Джером Сиринг настолько изменился, что выглядит неузнаваемым для собственного брата: "С неделю как труп", — заключает тот, а прошло всего двадцать две минуты с момента взрыва строения, придавившего Джерома. В этом весь Бирс — в сочетании точности деталей и невероятности события.

Он умеет растягивать время и погружаться в глубины бессознательного. Кто знает, что чувствует и думает человек в последние мгновения перед смертью? Самый известный шедевр Амброза Бирса "Случай на мосту через Совиный ручей" представляет попытку вообразить это. И даже не описать, но представить с помощью воображения. Герой рассказа, тридцатипятилетний состоятельный плантатор из Алабамы, повешен северянами, по-видимому, за попытку поджечь мост. Картина подготовки казни описана просто, лаконично и предельно точно — как на фотографии или умелом рисунке военного репортера. Краткая экспозиция построена в нарочито замедленном темпе, на ее фоне ретроспекция выглядит стремительной. Повествователь не вдается в подробности, набрасывая лишь несколько штрихов, так что события, приведшие героя на виселицу, остаются за кадром. Главное, как всегда в новеллах Бирса, — не столько само событие, сколько его внутреннее переживание. Третья часть, где описано бегство героя, кажется еще более замедленной, чем первая. Она построена на приемах растянутого времени и укрупненного ви́дения всякой мелочи, однако в тексте все более нарастает ощущение ирреальности происходящего, что поначалу можно объяснить страшным потрясением, которое перенес герой. Берег реки, где он почувствовал себя свободным, кажется ему сказочным, а лес и дорога, по которой он целый день бредет к собственному дому, — кошмарным бредом. Последняя картина желанной встречи с женой вдруг чрезвычайно эффектно разрушается: "...вдруг сильнейший удар обрушивается сзади на шею, с гулом пушечного выстрела вспыхнул ослепительно-белый свет, а следом мрак и безмолвие!" (14; с. 208). Бегство героя к свободе на самом деле оказалось мнимым и привиделось ему в последние мгновения жизни. Весь ужас и вся неестественность войны, пронзительная жажда жизни и свободы воплотились в этом предсмертном видении.

Неприятие войны может воплотиться в гневной публицистике или в документальных описаниях бедствий войны, а может, как в сонете Артюра Рембо "Спящий в ложбине", — в импрессионистическом изображении цветущей весенней долины, где все движется и сверкает и лишь одно неподвижно — убитый солдат-юноша, который издали кажется спящим. Предсмертное видение в рассказе Амброза Бирса "Случай на мосту через Совиный ручей", это отчаянное и иллюзорное бегство к свободе, к жизни, домой стало одним

из самых ярких обвинений войне в литературе рубежа XIX-XX веков. Оно и в последующем столетии волновало читателей и пробуждало вдохновение кинематографистов.

Бирс обычно стремится к созданию ярких и емких картин, заостряющих суть конфликта и поражающих читателя своей необычностью. Таковы апокалиптическое видение летящего в пропасть всадника или плакатный "военный Христос" — юный офицер на белом коне с алой попоной, молодой адъютант, взмывающий ввысь с качелей, или потерявший память человек, который очутился перед обветшавшим памятником своим однополчанам... В любом из его рассказов есть подобный образ или сцена символического значения. Они нарисованы зримо, пластично, однако, как правило, с явным нажимом и преувеличениями. В рассказе "Чикамога" описан жуткий исход изувеченных, истекающих кровью солдат с поля боя. Он выглядит почти документально. Однако Бирс изменил бы своим эстетическим принципам, если бы не добавил сюда изрядную долю гротеска.

Казалось бы, найден сильный прием — все это увидено глазами ребенка. Эффект достигнут, потрясающий эффект трагикомического зрелища, когда шестилетний мальчишка взбирается на спину одному из раненых и с деревянным мечом возглавляет ползущую колонну, окрашенную красным заревом пожарища. Но, видно, память об этом сражении была столь болезненной, что рассказ завершается жестокой сценой с натуралистическими подробностями, где над телом матери, растерзанной взрывом снаряда, к небу возносятся "невнятные, дикие звуки... жуткое, нечеловеческое бормотание, язык дьявола. Ребенок был глухонемой" (14; с. 157). А.М.Зверев верно заметил: "И снова возникает обобщенный, превосходящий все границы реального символ страдания и боли — сильный, быть может, даже избыточно сильный финальный аккорд, напоминающий эффектные концовки рассказов По" (17; с. 27).

Иногда Бирсу изменяет вкус, но нередко этот поиск новых средств выразительности и нового зрения рождает удивительные находки. В рассказе "Один офицер, один солдат" где описаны переживания капитана, впервые попавшего на поле боя, идет повествование в третьем лице. И в момент, когда напряжение достигает своей кульминации, следует такой абзац: "Глазам сержанта, стоявшего в шеренге сразу за капитаном Граффенрейдом, представилось странное зрелище. Сначала внимание его привлекло непонятное движение капитана, который выкинул руки вперед, затем энергично развел локти в стороны, словно гребец в лодке, и тут он увидел, как между лопатками капитана высунулся блестящий металлический кончик, который затем выдвинулся приблизительно на фут и оказался лезвием. Оно было окрашено красным, острие его с быстротой приблизилось к груди сержанта, и тот в испуге отскочил назад. В этот же момент капитан Граффенрейд тяжело повалился вперед, прямо на мертвеца, и испустил дух" (14; с. 133). Бирс часто показы-

вает происходящее глазами стороннего наблюдателя, но тут достигнут такой эффект отстранения, который кажется возможным только в XX в., в прозе Хемингуэя или Дос Пассоса. А завершение этого рассказа нарочито сухим текстом официального донесения также предвосхищает стилистику "потерянного поколения", например, финал романа Ремарка "На Западном фронте без перемен".

Мастерства у Бирса не отнять, он умеет так энергично начать рассказ, что читатель невольно погружается в ход действия, умеет соединить различные эпизоды каким-нибудь лейтмотивом, выдержать единое впечатление на протяжении всей новеллы и создать в финале эффект обманутого ожидания, любую невероятную ситуацию он может обставить так, что у читателя даже не возникает вопроса: а может ли это быть? Порой его литературная техника кажется искусственной и холодной, но все же в лучших его вещах ощутимы боль, сострадание, раздумье.

Характерный для Бирса лаконизм и тяготение к универсальности обобщений необходимо привели его к притчам и афоризмам. В 1899 г. выходит его сборник под названием "Причудливые притчи". Это иногда юмористические, иногда саркастические, то нравоучительные, то абсурдные, нередко банальные и слишком абстрактные, но часто насыщенные духом "переоценки всех ценностей" миниатюрные новеллы. Автор бичует продажных политиков и неправедных судей, пронырливого изобретателя и безмозглых присяжных. Одна из главных мишеней сатирических миниатюр Бирса — люди, не исполняющие своего профессионального долга: врачи и политики, государственные деятели и газетчики, спасатели, страшащиеся кораблекрушения, и полицейские, бегущие от бандитов. В мире притч Бирса господствуют эгоизм и выгода, голая сила и подлость, а на любого пройдоху всегда найдется еще больший мошенник; благообразный старец, наставляющий молодежь, оказывается пиратом, у которого руки в крови, а "выдающийся защитник республиканских основ" стремится первым пожать руку "королю крошечных островов". Здесь памятники воздвигают как раз тем, кто ничего не сделал и не был отмечен мудростью, здесь вдовы через мгновение после похорон готовы снова устремиться замуж, и даже ангелы жестоки. А в целом царят материальный интерес и абсурд, примером чего может служить притча о Бумбо, властителе Джиама, который, будучи международным арбитром, спровоцировал конфликт двух властителей и в результате "аннексировал обе страны и после долгого, мирного и счастливого царствования был отравлен собственным премьер-министром" (14; с. 400, 394 и др.) — таков счастливый конец, каким его может представить Амброз Бирс.

Таков же и мир, увиденный через призму "Словаря Сатаны" (*The Devil's Dictionary*, 1909), адресованного, по мнению автора, "тем просвещенным душам, которые предпочитают сухие вина сладким, разум — чувству, остроумие — юмору, а чистый английский язык — жаргону"[20]. Иные из кратких словарных определений

Бирса представляют собой лишь вариации общих мест, иные же опрокидывают эти самые трафареты мышления, а в целом все они утверждают идею всеобщей относительности явлений и понятий, вполне в духе "Максим" Ларошфуко и традиций английского афоризма. Самое краткое воплощение идеи вывертывания наизнанку у Бирса можно найти в определении: "белое — это черное"[21]. Имеются и подлиннее, к примеру, толкование слова "неверный", в котором утверждается, что мнение всегда зависит от местоположения: "В Нью-Йорке неверным называют того, кто не разделяет Христова учения, а в Константинополе — того, кто исповедует его" (21; p. 439).

"Словарь Сатаны" во многом перекликается с произведениями позднего Марка Твена, с его "Календарем Простофили Уилсона" и "Письмами с Земли", написанными от имени Сатаны. В них сходны и темы, и образы, и приемы, и движения мысли. В парадоксальных афоризмах Бирса открывается изнанка вещей; мораль и политика, религия и бизнес являются в них то в обнаженном, то в искаженном виде — опять-таки все зависит от точки зрения. Твен, например, согласился бы с определением Бирса: "Мораль — то, что отвечает всеобщему представлению о выгоде" (21; p. 449), а кто-то другой наверняка стал бы спорить. Парадокс — орудие мышления, его сила и слабость в том, что он обостряет противоречия, но не разрешает их, для этого необходимы другие средства.

Часто Бирсу удается в своих емких и едких определениях схватить самую суть непростых явлений. Например: "трус — тот, кто в минуту опасности думает ногами". Даже верующий не станет возражать против формулы: "религия — дочь надежды и страха, разъясняющая невежеству природу непостижимого". И во всем этот лексикограф усматривает жажду наживы: "магия — это искусство превращать суеверие в звонкую монету", а "священник — человек, который берет на себя устроение наших духовных дел и тем улучшает свои материальные". Естественно, таковы же законы труда и коммерции, политики и международных отношений. "Пират — политик морей" (21; pp. 418, 463, 416, 418). Понятно, что известное прудоновское изречение: "собственность — это кража" легко приспособить к различным формам общественных отношений, что и доказывает Бирс. Он пессимист и не верит в социальный прогресс, невысокого мнения он и о политиках и партиях: консерватор любит одни непорядки, либерал — другие; "капитал — опора дурного правления", но мятеж и революция — всего лишь "попытки заменить дурное правительство хаосом анархии". Он называет себя циником, но циник в его понимании — это "мерзавец, чье ущербное зрение видит вещи такими, каковы они есть, а не такими, какими им следует быть" (21; pp. 440, 419), и он обладает смелостью высказывать горькую правду в заостренной форме.

Амброз Бирс — фигура конца века, переходной эпохи, когда в эстетике и литературе господствовали принципы пестроты и сочетания несочетаемого, принципы парадокса. Он весь на грани, в чем-то архаичный, нагруженный прошлым, а в чем-то новатор, открывающий путь в будущий век. Он выступал откровенным последователем романтизма и нещадным критиком реалистического романа, однако в своей прозе стремился к скрупулезной точности деталей и достоверности в изображении душевных состояний и процессов. Бирс прекрасно понимал, что человек — продукт обстоятельств, и в то же время считал его природу неизменной; он признавал силу наследственности, но видел ее, в отличие от Золя, не в темпераменте, доставшемся от родителей, а в том глубинном пласте личности, что сформирован многими поколениями, то есть ближе к фрейдизму и даже юнгианству.

Выразительная простота в его новеллах соседствует с вычурными образами и пышной риторикой, в его героях сочетаются условность и обыденность, понятное и немыслимое, в его фантастических сюжетах явно ощутимы реальные противоречия. Любовь ко всему таинственному и неясному дополняется в его прозе выверенной логикой сюжета и почти геометрической четкостью рисунка. Зачарованный смертью и распадом человеческой психики, он остается верен извечным нравственным ценностям. Так что его творчество, с одной стороны, укладывается в неоромантическое направление рубежа XIX-XX веков, а с другой — впитало идеи позитивизма и отдельные принципы реализма, в целом же оно созвучно настроениям "конца века" и эпохи "переоценки всех ценностей". Несмотря на явное следование в русле готической прозы, лучшие его произведения вполне самостоятельны и оригинальны, они входят в сокровищницу национальной новеллы; его влияние в той или иной степени испытали С.Крейн и О.Генри, писатели "потерянного поколения", великие мастера XX в. Хемингуэй и Фолкнер; его традиция безысходно-трагического психологизма остается актуальной и в литературе XXI в., что подтверждает чрезвычайная популярность Бирса в наши дни.

ПРИМЕЧАНИЯ*

[1] Высказывания Г.Ф.Лавкрафта, П.Полларда, У.Фоллета и других цит. по: *O'Connor R.* Ambrose Bierce. A Biography. Boston-Toronto, 1967, pp. 4–5.

[2] *Брукс В.В.* Сан-Франциско и Амброз Бирс // *Брукс В.В.* Писатель и американская жизнь. М., 1971, т. II, с. 66–67.

* При повторных отсылках к цитируемому изданию, указания номеров страниц и соответствующих томов приводятся в тексте в скобках, вслед за цитатой.

[3] *Mencken H.L.* Ambrose Bierce // Prejudices: 6-th Series. N.Y., 1927, p. 260
[4] *Gaer J.* Ambrose Gwinnet Bierce. Bibliography and Bibliographical Data. N.Y., 1968, pp. 63–70.
[5] *Маттисен Ф.О.* Эдгар Аллан По // Литературная история Соединенных Штатов Америки. М., 1977, т. 1, с. 408.
[6] *Bierce A.G.* The Complete Short Stories. Garden City, N.Y., 1970, p. 341.
[7] *Grenander M.E.* Ambrose Bierce. N.Y., 1971, p. 55.
[8] *Overland Monthly,* v. VI (June 1871), p. 566 // *Grenander M.E.* Ambrose Bierce.., p. 32.
[9] *Синклер Э.* Искусство Маммоны. Опыт экономического исследования. Л., 1926, с. 234.
[10] A Collection of Bierce's Letters // University of California Chronicle, XXXIV (Jan. 1932), p. 48. (The Letters of Ambrose Bierce. Ed. by B.C.Pope. N.Y., 1967, pp. 196, 197).
[11] *Monaghan F.* Ambrose Bierce and the Authorship of "The Monk and the Hangman's Daughter" // *American Literature,* II (Jan. 1931), pp. 337–349.
[12] *Bierce A.* The Enlarged Devil's Dictionary. Lnd., 1967, p. 133.
[13] Письма Плиния Младшего. М., 1983, с. 132.
[14] *Бирс А.* Может ли это быть? Избр. произв. М., 1995, с. 141. Все переводы рассказов Бирса сверены по изд.: The Complete Short Stories by Ambrose Bierce. N.Y., 1970.
[15] *Bierce A.* Write It Right. 1909 // *Grenander M.E.* Ambrose Bierce. p. 149.
[16] *Poe E.* Tales of Grotesque and Arabesque. N.Y., s.a., p. 7. Перевод цит. по: *Ковалев Ю.В.* Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт. Л., 1984, с. 175.
[17] Цит. по: *Зверев А.* Амброз Бирс // *Bierce A.* Tales and Fables. Moscow, 1982, p. 31.
[18] *Хемингуэй Э.* Прощай оружие. Перев. Е.Калашниковой // *Хемингуэй Э.* Собр. соч. в 4 тт. М., 1968, с. 162–163 (в опубликованном переводе в соответствии с оригиналом исправлено только одно слово "всуе").
[19] *Ларошфуко Ф.* Максимы. *Паскаль Б.* Мысли. *Лабрюйер Ж.* Характеры. М., 1974, с. 35.
[20] *Bierce A.* Sardonic Preface to the Devil's Dictionary of 1911 // *Bierce A.* The Enlarged Devil's Dictionary. Lnd., 1967, p. XXV.
[21] *Bierce A.* Tales and Fables. M., p. 473.

НАТУРАЛИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ СОЕДИНЕННЫХ ШТАТОВ АМЕРИКИ

Натурализм сыграл важную роль в процессе трансформации американской литературы конца XIX в. и прежде всего в становлении реалистического направления. Его развитие было скоротечным и пришлось на 90-е годы. В истории американской литературы появление натурализма связывают прежде всего с творчеством четырех писателей: Хэмлина Гарленда, Стивена Крейна, Фрэнка Норриса, Теодора Драйзера. К ним иногда присоединяют Джека Лондона и Эптона Синклера. Вместе с тем, как правило, всех этих писателей характеризуют и как реалистов. Дело в том, что развитие натурализма в США совпало с развитием реализма и стало частью процесса обновления американской литературы, освобождения ее от влияния ново-английской школы изысканной традиции.

В Европе натурализм завершал достаточно длительный процесс развития реализма. Больше того, Л.Г.Андреев с достаточным основанием утверждает, что натурализм конца века является "самой крайней степенью реализации свойственных реализму XIX в. принципов"[1]. В США реалистическая составляющая была тем значительнее, что она стала частью процесса развития реализма в постромантическом литературном контексте 90-х годов XIX в., и в этом смысле прав В.М.Толмачев, считающий, что американский натурализм выполнил "несколько иную историко-литературную функцию, чем в Европе" (1; с. 315).

Рассматривая натурализм, следует учитывать два аспекта этой проблемы — натурализм как выражение принципов, а точнее теории, связанной с именем Золя, и натурализм как стилевую тенденцию, связанную с биологизмом и физиологизмом в трактовке и описании характеров и поступков литературных героев и отличающуюся "значительной хронологической вариативностью", по определению В.А.Миловидова[2]. В этом плане американский натурализм как школа, как литературное направление может быть отнесен к 90-м годам XIX в., а элементы поэтики натурализма стали частью американской литературной традиции, получившей весьма разнообразное наполнение в творчестве писателей США XX в.

Натурализм проявляется по-разному в теории и практике. Если во Франции школа натурализма была обозначена очень четко Эмилем Золя, который и в своей теории экспериментального романа, и

в практике романиста следовал канонам натурализма, то в Соединенных Штатах Америки названные выше американские писатели натуралистами прямо себя не называли. Правда, сегодня преобладает точка зрения, что и Золя был в основе своей писателем-реалистом (ее, например, придерживается Е.П.Кучборская в своей монографии об Эмиле Золя). Все эти противоречивые высказывания отражают сложность проблемы натурализма и его развития в литературе.

Датируется начало натурализма как литературного направления серединой 60-х годов XIX в., когда появились романы братьев Гонкуров и Золя. Впоследствии Золя издал свою знаменитую работу "Экспериментальный роман" (1880), где изложил свою теорию натурализма. И не случайно поэтому, говоря о натурализме в Соединенных Штатах Америки, ссылаются на Норриса, который знал французский язык, читал Золя и был его поклонником, хотя сам себя предпочитал называть романтиком.

Тем не менее, у натурализма есть свои характерные черты, связанные с философией общества и личности. Как правило, говоря о натурализме, имеют в виду биологизм и связывают его с влиянием теорий Клода Бернара и Чарльза Дарвина и его последователя Эрнста Геккеля. При этом особо подчеркивается роль наследственности и среды. Становление и утверждение натурализма в литературе, бесспорно, связано с развитием науки в середине и конце XIX в. Достижения в области биологии, физики, химии, социологии позволили по-новому взглянуть на развитие человеческого общества и человеческой личности. Была сделана попытка объяснить поступки человека, формирование человеческой личности, выйдя за рамки представлений о свободе воли и свободе личности.

Философия детерминизма изменила акцент в рассмотрении судьбы личности, ее развития. Вместо факторов моральных и этических на первый план вышли иные моменты — биологические (наследственность), физиологические, социологические — в целом определяемые как воздействие среды; фатализм в известной степени потеснил представления о свободном развитии личности.

Новые научные знания, научные открытия, радикально перевернувшие традиционные представления о мире и человеке, осмыслялись достаточно механистично. Законы физиологии и биологии прямо переносились на развитие общества. Следствием этого были концепции социал-дарвинизма, естественного отбора, выживания сильнейшего, теория наследственности, которая якобы предопределяла развитие личности, — все эти моменты создавали достаточно сложную картину нового ви́дения мира и личности в конце XIX в. К этому следует добавить и влияние новой социалистической школы в философии и социологии, которая в Соединенных Штатах Америки часто объединялась в сознании писателей и даже философов с позитивизмом, со спенсерианством больше, чем собственно с Карлом Марксом.

Таким образом, провозвестниками натурализма были выдающиеся ученые и философы — Клод Бернар, Чарльз Дарвин, Эрнст Геккель, Джон Стюарт Милль, Герберт Спенсер, наконец, в какой-то мере и Карл Маркс.

В американской литературе восприятие этих новых научных знаний и теорий сказалось на творчестве тех писателей, которые вошли в литературу в конце XIX в. Для американских писателей, начиная с Бенджамина Франклина, всегда был характерен интерес к новейшим достижениям в развитии науки и техники. Это относится и к старшим современникам натуралистов, стоявшим у истоков национальных традиций в поэзии и прозе — Марку Твену и Уолту Уитмену. Марк Твен даже слыл изобретателем — он на протяжении многих лет пытался содействовать созданию наборной машины, вложив в нее немало собственных средств, хотя, надо сказать, в конце концов разорился на этом. Уолт Уитмен поэтизировал новейшие для его времени технические достижения — вспомним, к примеру, "Локомотив зимой". Однако они не стремились перевести их на язык творческого метода, хотя новаторство Уолта Уитмена было проявлением и отражением новейших космогонических идей. Что касается прозы, то, в отличие от Марка Твена, Уильяма Дина Хоуэллса и Генри Джеймса, более молодые писатели в определении характеров своих героев гораздо охотнее выходили за рамки традиционных и важных для реализма отношений личности и общества, стремились увидеть причины, предопределявшие развитие их характеров, за пределами собственно личной воли героя или общества, как они традиционно определялись.

Одна из особенностей развития американской литературы конца XIX в. связана с тем, что в большинстве своем писатели, которые с готовностью отзывались на новые веяния и были склонны к восприятию натуралистической методологии, не были знакомы с работами К.Бернара, Ч.Дарвина, Дж.С.Милля, Э.Геккеля, К.Маркса или Г.Спенсера, а воспринимали их, как правило, из вторых рук.

Теоретики литературы США, говоря о натурализме, по большей части связывают его непосредственно с развитием реализма конца XIX — начала XX в., подчеркивая при этом, что американские писатели не выступали осознанно как экспериментаторы в области натуралистической прозы, а скорее отдавали дань натурализму, стремясь в своем творчестве учесть новейшие веяния науки, философии и социологии. Больше того, во многих работах американистов утвердилась традиция рассматривать творчество Гарленда, Крейна, Норриса и Драйзера в русле реализма, часто ссылаясь на натурализм даже как на синоним реализма.

Наиболее обстоятельно проблему натурализма в американской литературе рассмотрел В.Л.Паррингтон в заметках к лекции, прочитанной в Калифорнийском университете в 1922 г. Концепция Паррингтона не утратила своего влияния и до сегодняшнего дня. Он видит в натурализме отражение научной мысли девятнадцатого сто-

летия и прежде всего трудов Бернара, Дарвина, Маркса, Конта, Тэна, которые стремились найти научный подход к пониманию развития общества и человеческого организма и обратили внимание на важность законов причинности, а это, в свою очередь, породило две теории, которые Паррингтон считает плодотворными: теорию биологического детерминизма и учение об экономическом детерминизме.

В качестве характерных черт натурализма Паррингтон выделяет: первое — объективность; второе — откровенность, отрицание викторианской сдержанности — "нужно изучать мужчину и женщину целиком, все их самые сокровенные инстинкты и бесконечные побуждения. Три сильнейших инстинкта — страх, голод, половое влечение. Наиболее важным в жизни обыкновенного человека стал третий инстинкт, и поэтому натурализм ставит его во главу угла"[3].

Третье — отказ от моральных оценок при подходе к материалу ("Натуралист — не судья, он не исходит из каких-либо этических норм").

Четвертое — философия детерминизма (упор на социологические проблемы, исследование наследственности и среды, более широкая механистическая философия, фатализм).

Пятое — склонность к пессимизму при отборе деталей (жизнь — западня, жизнь отвратительна).

Шестое — субъективность выбора героев: люди, развитые физически и слабо развитые умственно, обуреваемые животными инстинктами, как Мактиг у Норриса; люди с легко возбудимым невротическим темпераментом, действующие под влиянием настроений и сил, которые они не пытаются понять; образ сильной личности со сломленной волей (3; с. 395–397).

Паррингтон определяет натурализм как пессимистический реализм: "Его философия видит человека в механистическом мире и представляет его жертвой этого мира" (3; с. 397). По этой причине Паррингтон усматривает ряд искушений, связанных с тем, что люди представляются писателю либо жертвой внешних сил — среды, либо внутренних инстинктов и побуждений. Соответственно он выделяет три варианта развития этой концепции в литературной практике:

1. Размышляя о разрушительном влиянии среды, писатель может придти к мысли о необходимости изменить ее так, чтобы дать людям счастье (Фрэнк Норрис, Роберт Херрик, Джек Лондон);

2. Увлечение исследованием внутренних побуждений низменных натур вызывает у натуралиста стремление создавать гротескные образы (Мастерс, Фрэнк Норрис, Шервуд Андерсон).

3. Натуралист, увлекшись описанием животных инстинктов, может превратить человека в животное. В связи с этим Паррингтон цитирует Мередита, который говорит: "Натуралист видит свинью в природных условиях и принимает природу за свинью" (3; с. 398).

Паррингтон отмечает "элемент гиперболизации, который представляет собой реакцию на благодушный оптимизм романтизма, на слишком долгое игнорирование трущоб, грязи и сточных канав" (3; с. 398). С точки зрения натурализма, по мнению Паррингтона, трагедия заключается в распаде, в жалости или иронии, с которыми мы относимся к человеку и к его судьбе.

Таким образом, определив общие черты натурализма, Паррингтон обращается к концепции натурализма в контексте традиционных черт американского характера, в которых он выделяет две наиболее показательные: пуританизм и оптимизм, веру в превосходство морального закона и убеждение в том, что мы живем в благодатном мире, который человек преобразует в соответствии со своими желаниями.

На смену философскому оптимизму Эмерсона: "мир хорош и человек добр: пусть же он следует своим инстинктам, и весь мир покорится ему" (3; с. 405–406), — приходят идеи детерминизма, которые в американских условиях вытекают из четырех причин:

1. Машинное производство (человек превращается в карлика).
2. "Огромный город превращает личность в стандартную ячейку. Механизированный транспорт и массовая продукция стирают индивидуальное различия".
3. Концентрация богатств порождает кастовость.
4. "Механистическая психология; бихевиоризм: раздражитель и реакция на него, протоки и железы" (3; с. 400).

Личность рассматривается как механизм, приводимый в действие инстинктами и привычками. Соответственно, эти черты Паррингтон видит в творчестве трех американских писателей: Стивена Крейна, Фрэнка Норриса и Гарольда Фредерика. Он утверждает, что "Алый знак доблести" написан под влиянием "Разгрома" Золя, но ведь в еще большей степени — "Войны и мира" Толстого.

Рассматривая творчество Норриса, он обращается к статье Норриса, где тот анализирует роман Золя "Плодовитость" и отмечает, что Норрис почти никогда не отказывается от моральных оценок. И вновь мы видим противоречие между представлением о натурализме как о литературном течении, которое отказывается от моральных оценок, и литературной практикой Норриса. Как наиболее близкое теории натурализма Паррингтон рассматривает незаконченное произведение Норриса "Вандовер и зверь", где в полной мере проявляются и детерминизм, и идеологизм, и отсутствие позиции "морального наставника" (3; с. 405–406).

Паррингтон, таким образом, обстоятельно рассматривая особенности натурализма как течения, при анализе творчества писателей, которых он к этому течению относит, приходит к выводу, что практика не совпадает с теорией и писатели оказываются ближе к практике реализма, а иногда и романтизма.

Из анализа Паррингтона следует, что натурализм в Соединенных Штатах был во многом определен знакомством американских писа-

телей с выдающимися достижениями науки и философии в конце XIX в., что и способствовало изменению в их творчестве концепции личности и общества, их взаимодействия в духе детерминизма.

Через тридцать лет после Паррингтона к проблеме натурализма возвращается в "Литературной истории Соединенных Штатов Америки" Роберт Спиллер. В главе "К вопросу о натурализме в прозе" он по существу солидаризируется с Паррингтоном.

Цитируя слова Золя: "романист должен быть только ученым, аналитиком, анатомом, а его произведения отличаться четкостью, основательностью, практической применимостью, которые свойственны научным трудам", Спиллер утверждает, что до выхода в свет "Сестры Керри" "никто из американских писателей не относился серьезно к подобным рекомендациям, продолжая создавать самобытные произведения чисто национального характера"[4].

Объединяя в качестве носителей концепции натурализма Дарвина и Спенсера, Золя и Тургенева, Спиллер подчеркивает многогранность его проявлений. Американский натурализм в его понимании "выступал в разных обличиях — в нравственной смятенности Марка Твена и Хэролда Фредерика, в суровых формах реализма... Хэмлина Гарленда, в повестях Фрэнка Норриса и Джека Лондона, где жизнь бьет ключом, в смелых зарисовках Амброза Бирса и Стивена Крейна. Однако до Драйзера в Америке не существовало писателя, о котором можно было бы сказать, что он натуралист, целиком и полностью преданный философии, тематике и методу Золя" (4; с. 101—102).

На рубеже веков, по мнению Спиллера, разделяющего воззрения Паррингтона, наиболее близко к принципам натурализма подошли четыре писателя: Гарленд, Крейн, Норрис и Лондон, которые порвали с "улыбчивым" и в то же время узкопонимаемым реализмом Хоуэллса. Вместе с тем Спиллер приходит к выводу, что невозможно установить прямое влияние Дарвина, Спенсера, Геккеля и их американских популяризаторов на Гарленда, что их влияние было воспринято из вторых рук через французских и русских писателей. Как и Паррингтон, Спиллер считает, что Крейн многому научился у Золя. "Мэгги", с его точки зрения, обязана своим сюжетом "Западне"; "Алый знак доблести" напоминает, как уже отмечалось, "Разгром" Золя. Несмотря на отсутствие фактов, подтверждающих эти суждения, Спиллер считает, что Крейн познакомился с книгами этих писателей, хотя и очень поверхностно, в беседах с друзьями-художниками. Он отмечает, что Крейн был большим знатоком психологии человека и что его понимание механизма воздействия среды и инстинкта на человека предвосхищает теории бихевиористов, социальных психологов и психоаналитиков последующих десятилетий, особенно выделяя исследование Крейном анатомии чувства страха в изображении Генри Флеминга в "Алом знаке доблести".

Косвенным образом выводы Спиллера о воздействии Золя на Фрэнка Норриса подтверждает высказывание самого Норриса в

журнале "Уэйв": "Стивен Крейн написал рассказ в духе эпизода с Нана в романе "Западня"... Мне думается, что обаяние его стиля заключено главным образом в том, как он умеет строить фразу — точно искры озаряют внезапно всю картину жизни" (4; с. 112). Норрис, правда, отмечает, с одной стороны, объективизм автора, а с другой — недостаточное знание житейских реалий: "Автор пишет... как бы со стороны. Мистер Крейн, по-видимому, не *знает* своих героев". По мнению же Спиллера, "эстетический объективизм Крейна, его интерес, прежде всего к стилю, а не к жизни, вызывал у Норриса возражения" (4; с. 112). Рассматривая взаимоотношения самого Норриса с реализмом и натурализмом, Спиллер цитирует высказывание писателя: "Реализм доказал свою бесполезность. Он только скользит по поверхности вещей" (4; с. 113).

Напоминая, как Норрис за год до смерти заявил, что обязан своими убеждениями Золя и Киплингу, Спиллер отмечает его негативное отношение к книгам Хоуэллса, "чинным, как церковь, и добропорядочным, как священник" (4; с. 113). Норрис отвергал присущую реализму Хоуэллса удаленность от прозы жизни, его морализаторскую ограниченность. По мнению Спиллера, здесь речь идет скорее о терминологии, и он цитирует слова Норриса: "Романтика ... принадлежит к такому роду литературы, который черпает знания многообразия действительности из самой жизни ... Она способна изображать даже грязное и уродливое". Чтобы разыскать все это, по мнению Норриса, незачем совершать "утомительное путешествие за океан сквозь века и потоки лет" — вы найдете романтику "на другой стороне улицы в гостиной вашего соседа" (4; с. 113).

Очевидно, таким образом, что Норрис понимает романтику очень расширительно. Он идет даже дальше. В журнале "Уэйв" он сближает романтизм с натурализмом: "Натурализм, как его понимает Золя, это всего лишь разновидность романтизма ... Все исполнено необычности, вымысла, даже гротеска и какого-то неясного ужаса, наполняющего окружающий мир глухим и зловещим звучанием" (4; с. 115). Развитие романтического начала в творчестве американских натуралистов, прежде всего Стивена Крейна и Фрэнка Норриса позволяет говорить об их романтическом натурализме. Этот термин широко используется современными российскими исследователями В.М.Толмачевым и В.А.Миловидовым. Элементы романтического натурализма присутствуют и в творчестве Джека Лондона, да и основоположник натурализма Эмиль Золя романтизм рассматривал весьма сочувственно.

Особенно близки к рецептам Золя, по мнению Спиллера, были незаконченный роман Ф.Норриса "Вандовер и зверь" и роман "Мактиг", в котором Норрис "безжалостно выявляет присущее жизни уродство и двойственную природу человека, показывает золото как символ ложного стремления", в основе которого лежит жажда материального благополучия. Спиллер считает этот роман

"подлинным шедевром натурализма", подчеркивая в нем "великолепную в своей сдержанности сцену убийства" (4; с. 116).

Весьма любопытны суждения Спиллера о последнем романе Норриса "Спрут", в котором, по мнению критика, писателю удалось доказать, что романтика так же может выявить правду современной жизни, как и реализм. Он подчеркивает близость Норриса современным философским и научным концепциям, отмечает, что герой Норриса поэт Пресли "изменил Мильтону и Гомеру ради Милля, Мальтуса, Генри Джорджа и Шопенгауэра" (4; с. 119).

Причисляет Спиллер к натуралистам и Джека Лондона: "Многие бесплодные псевдонаучные тенденции в творчестве Фрэнка Норриса нашли горячего защитника в лице Джека Лондона" (4; с. 121). Натурализм Лондона он объясняет тем, что тот был убежденным эволюционистом-спенсерианцем и социалистом-марксистом. Влияние спенсерианства он видит в романе "Мартин Иден", где "слились воедино биологизм, социализм и стремление преодолеть психологические табу" (4; с. 123).

В этом очерке развития натурализма в США Спиллер приходит к заключению, что стремление переоценить жизнь человека согласно требованиям науки "в свете проявления естественных законов вело к двум совершенно противоположным выводам. Научный метод содействовал более углубленному обращению реализма к анализу фактов и откровенному рассмотрению всех, особенно анормальных, отталкивающих сторон жизни и социальной несправедливости. С другой стороны, сопутствующая этому методу философия бесстрастной силы способствовала новым обобщениям и породила новые символы, выражающие коренные стремления человека и природы, создавая тем самым новые формы романтики. Ни импрессионистический реализм Гарленда и Крейна, ни романтика силы Норриса и Лондона не соответствовали полностью этому требованию" (4; с. 125).

Спиллер утверждал, что Гарленд и Норрис не нашли поддержки в американской литературе в своих поисках натуралистической эстетики: "Вера в возможности натуралистического метода, который Гарленд и Норрис проповедовали с убежденностью фанатиков, не нашла тогда поддержки, во всяком случае, в Соединенных Штатах. Лишь однажды подобная же философия была орудием американских новеллистов, когда По, Готорн и Мелвилл писали о грехе, свободе воли и судьбе" (4; с. 126). Таким образом, Спиллер видит возможности для выявления в американской литературе натуралистической школы или хотя бы натуралистических тенденций, которые в целом оказались плодотворными.

В 1964 г. проблему натурализма в американской литературе рассмотрел профессор Р.М.Самарин в статье "Проблема натурализма в литературе США и развитие американского романа на рубеже XIX-XX веков", которая отражала точку зрения отечественного литературоведения на сложную проблему литературной теории и истории. По мнению Р.М.Самарина, натуралистические течения в американ-

ской литературе в условиях убыстренного развития, "оставаясь явлением весьма противоречивым, содержали в себе также и реалистические тенденции, особенно в тех случаях, когда перед литературой возникали задачи изображения новых общественных явлений, требовавших для своего воплощения в художественных образах и новых средств. Конечно, определенные стороны натуралистической эстетики были использованы критическими реалистами и в литературе других стран. Но в литературе США, как и в немецкой, эта роль писателей-натуралистов в формировании нового этапа критического реализма на рубеже XIX и XX столетий была особенно значительна"[5].

Таким образом, Р.М.Самарин, выявляя многие особенности натурализма, рассматривает его в рамках развития реалистической литературы, связывая творчество Гарленда, Крейна, Норриса, прежде всего с социальными движениями эпохи. Сделав интересные наблюдения относительно поэтики писателей, которых обычно связывают с развитием натурализма, Р.М.Самарин отмечает "веритистские поиски Гарленда, мечту Норриса о социальном эпосе XX века и жадное стремление к бесстрашно правдивому и безукоризненно точному слову, свойственное Крейну" (5; с. 346).

Точка зрения Р.М.Самарина отражала позицию отечественного литературоведения на проблему натурализма, рассматривавшуюся не только в научном, но и в этическом плане. Вышедшая в 1988 г. под общей редакцией профессора Эмори Эллиотта "Колумбийская литературная история Соединенных Штатов" содержит интересную главу "Натурализм и языки детерминизма". Ее автор, Ли Кларк Митчелл, профессор Принстонского университета, отмечает: "немногие американские писатели сами объявляли себя литературными натуралистами, что иногда создает проблему классификации отдельных произведений"[6]. По сути дела здесь поставлен вопрос о принципах определения эстетической направленности творчества писателя в отсутствие явственно заявленной самоидентификации. Исходя из этой посылки, он в основу своего исследования натурализма кладет представление американских писателей на рубеже XIX и XX веков о роли детерминизма, связывая его с приходом в американскую литературу нового понимания взаимозависимости общества и личности, предопределенности их развития.

Сопоставляя реализм и натурализм, Митчелл видит ограниченность натурализма в предопределенности поступков, судеб созданных натуралистами характеров. По его мнению, реалистический текст отличается не самими действиями и поступками, а их ограничителями, созданные же натуралистами характеры действуют, исходя из похожих мотивов и желаний, но отличаются от соответствующих реалистических героев неспособностью сопротивляться тем самого разного рода обстоятельствам, условиям, с которыми они сталкиваются, которые давят на них.

В заключение автор главы отмечает краткосрочность существования натуралистического движения в США. По его мнению, "американские литературные натуралисты связаны вместе историческим контекстом и философским детерминизмом — философией, которая по своему облику не предлагает множества возможностей и вариантов, доступных данной форме". Неповторимое соединение различных "влияний на писателей, которых сейчас считают натуралистами, исчезло с первой мировой войной. По контрасту реализм, по общему признанию, преодолел специфическую историческую эру, поскольку, кажется, он зиждется на наборе миметических условностей, которые сопутствуют жизни романа. Определение натурализма, однако, зависело от специфических исторических влияний, которые в течение короткого периода вдохновляли необычный философский взгляд. То, что движение было таким краткосрочным, просто свидетельствует об уникальности условий, которых оно требовало. Не многие литературные поколения передавали драму, смысл которой состоял в утрате автономии личности" (6; p. 545).

Таким образом, Митчелл, как и другие исследователи натурализма на протяжении последних семидесяти лет, приходит к выводу, что основной особенностью развития натурализма в американской литературе был переход к философии детерминизма, что немногие американские писатели сами считали себя натуралистами, что натурализм в литературе США был близок к реализму и в то же время был восприимчив и к воздействию романтизма, как это демонстрируют высказывания Фрэнка Норриса.

Неправильно однако было бы сводить проблему натурализма к какой-то группе американских писателей, скажем, к Гарленду, Крейну, Норрису, Драйзеру, Лондону, Эптону Синклеру. Значение натурализма было шире, и роль его была иной, чем других литературных течений. По существу натурализм был явлением, ознаменовавшим переходный период литературы Соединенных Штатов, отразивший ломку в представлениях о человеческой жизни и человеке, о биологической природе человека, о взаимодействии человека и общества, которые позволили перейти к новому, более разнообразному и глубокому видению жизни, хотя подчас через абсолютизацию отдельных открытий науки — биологии, медицины, философии, социологии.

Отвергая пуританское морализаторство, сторонники натурализма считали, что все в мире относительно и определяется механистическими силами, биологической природой человека, развитием техники, науки, которые в свою очередь предопределяют сдвиги в жизни общества. При всех минусах механистического детерминизма, все это дало гигантский толчок освоению новых жизненных пластов, ускорению развития литературы в ее многообразии.

Натуралисты сняли табу со многих тем, которые не рассматривались в американской литературе предшествующих периодов. Это приводило к громким скандалам, связанным прежде всего с противодей-

ствием со стороны теологических ортодоксов пуританизма. Откровенность и открытость в изображении человеческих отношений вызвали неприятие даже со стороны одного из главных теоретиков американского реализма конца века Уильяма Дина Хоуэллса, который осудил за это французских и русских писателей, прежде всего романы "Госпожа Бовари" и "Анна Каренина". Американские церковники не без успеха пытались запретить роман Драйзера "Гений", в защиту которого выступили американские и английские писатели разных литературных течений и вкусов.

Некоторые исследователи считают подобные скандалы важной частью парадигмы натуралистической поэтики[7]. Эти скандалы способствовали преодолению ханжеских ограничений на литературное творчество и развитию в литературе более всестороннего и трезвого взгляда на человеческие отношения.

Речь здесь шла прежде всего о прозе, но натурализм проявил себя в разной степени и на разных этапах и в драме, и в поэзии. Он стал частью и реализма, и модернизма, и авангардизма, но так и не стал самостоятельным литературным течением в США, оставив в наследство идеи социального, экономического и биологического детерминизма, которые принимались и отвергались различными американскими писателями на разных этапах развития литературы XX в.

Говоря о натурализме собственно в американской литературе, нужно отметить, что специального манифеста натурализма никто там не написал. Обычно, правда, таким манифестом считают книгу Хэмлина Гарленда "Крушение кумиров" (1894 г.), в которой Гарленд выдвигает теорию "веритизма", определяемого как правдивое воспроизведение индивидуального впечатления, выверенного посредством соотнесения с фактом.

Гарленд видит задачу литературы в Соединенных Штатах в том, чтобы ослабить давление традиционности на молодого автора. На взгляды и позицию Гарленда существенное влияние оказала школа "местного колорита". Он утверждает, что провинциальность не мешает созданию национальной литературы, и пишет об этом в первой же главе книги, которая так и называется — "Провинциальность". В областнической литературе Гарленд видел большую связь с реальными проблемами. Он полагал, что, передавая особенности жизни различных регионов, можно в отличие от традиционной литературы, которую он, как и многие другие, связывал прежде всего с Новой Англией, точнее воспроизвести реальную действительность Америки. Гарленд защищает правдивость литературы, точность деталей.

Другое важное положение, выдвигаемое Гарлендом, связано с обращением к изображению современной жизни. "... верист должен прежде всего — пишет Гарленд, — искать темы в настоящем. Прошлое мертво, а будущее позаботится о себе само"[8]. Обращение к современной теме направлено также против сложившихся в Амери-

ке в XIX в. традиций. Призыв писать на злобу дня сопровождается, правда, оговоркой о том, что художник должен заглядывать в перспективы развития.

На формирование литературной концепции Гарленда оказало серьезное влияние знакомство с французской живописью, с французским импрессионизмом (девятая глава книги так и называется — "Импрессионизм"). В известном смысле веритизм Гарленда — это своего рода литературный импрессионизм, который заботится прежде всего о точной передаче впечатлений от жизни. В веритизме многое близко понятию реализма, да и сам Гарленд не делал строгих разграничений между веритизмом и реализмом. Буквально "веритизм" означает истинность, правдивость. И все-таки веритизм Гарленда ближе к натурализму, с которым его роднит стремление к пунктуальности, точности и приземленности. Интересно, что Гарленд на первый план выдвигает рассказ и повесть, недооценивая эпические жанры. Он призывает писать об обыденном, обычном, среднем, считая, что в литературе необходимо изображать "средние типы характеров, бесконечно меняющиеся, но всегда характерные". Действительно, в этом манифесте Гарленд сопоставляет веритизм с реализмом: "реалист или верист — прежде всего оптимист, мечтатель" (8; с. 181), утверждает Гарленд. Для Гарленда реализм, веритизм и американизм — родственные понятия. Даже близкого по творческой манере и позициям веритизму Крейна Гарленд упрекнул за то, что в повести "Мэгги. Девушка с улицы" тот не смог обрисовать семьи, "живущие на соседней улице в героической чистоте и безнадежных лишениях"[9].

Выдвинув полемически концепцию отказа от традиций, Гарленд призывал к изображению "средних характеров", хотя сам остался близок к Хоуэллсу и не утратил своей связи в этом смысле с новоанглийской традицией.

Более ощутимо принятие натурализма в творчестве Крейна и Норриса. Первая повесть Крейна "Мэгги. Девушка с улицы" была опубликована в 1893 г. Крейн не был знаком с французским натурализмом, но его друзьями были художники из нью-йоркского Ист-Сайда. Видимо, через них Стивен Крейн получил известное представление о Золя и его школе. В этой повести речь идет об ужасных условиях жизни улицы большого города, потрясающе обрисованы картины нищеты, которые вынудили Мэгги пойти на панель, а потом привели ее к самоубийству. Большинство критиков сегодня считает эту повесть произведением реализма, но вместе с тем нельзя не видеть в трактовке образа Мэгги и ее родителей нового для Америки понимания среды и наследственности. Над героиней повести и ее родителями фаталистически тяготеет рок алкоголизма, одно из важнейших проявлений, а вместе с тем и стимуляторов рока наследственности. Пройти мимо этой натуралистической стороны повести Крейна было бы неправильно. Да и сам Крейн на этом настаивал.

Книга вначале была издана анонимно, и на экземпляре, подаренном Гарленду, Крейн написал: "Эта книга приведет вас в ужас, но, пожалуйста прочтите ее до конца, каких бы усилий Вам это ни стоило. Ибо в ней делается попытка показать, какая всемогущая вещь в этом мире среда и как она часто формирует жизни вопреки всему"[10]. Эти слова подчеркивают близость позиций Крейна и Гарленда как последователей детерминизма Золя и сторонников натуралистического подхода в литературе и, пожалуй, более четко формулируют его принципы.

Следующая повесть Крейна — "Алый знак доблести", — опубликованная в 1895 г., справедливо считается одним из лучших произведений о войне. Когда Крейн писал эту повесть, он еще сам не был знаком с боевыми действиями. Впоследствии в качестве корреспондента он видел войну, но изобразил ее раньше, видимо, под сильным влиянием Толстого. Вместе с тем особое внимание в повести привлекает описание переживаний Генри Флеминга, героя, который испытывает чувство страха. Детальное описание чувства страха снова роднит Крейна с эстетикой натурализма, который призывал к углублению в изучение физиологии и патопсихологии человека.

Наконец, наиболее последовательным сторонником натурализма был Фрэнк Норрис, который, как уже отмечалось, был знаком с творчеством Золя. В его произведениях, в целом идущих в русле реалистической литературы, имеются ощутимые натуралистические тенденции. Это относится прежде всего к роману "Мактиг" и к незавершенному "Вандоверу и зверю". Само название отражает стремление автора увидеть в мотивировке поступков героев не только социальное, но и биологическое начало, и он на это делает упор и в "Мактиге", и в "Вандовере и звере". В данном случае, не вдаваясь в детальный анализ, необходимо отметить, как серьезно Норрис в своем понимании характера человека учитывал его биологическую природу, учитывал наследственность.

Норрис создал замечательные романы "Спрут" и "Омут", которые вместе с так и ненаписанным романом "Волк" должны были составить трилогию о пшенице. Что касается "Спрута" и "Омута", там, конечно, создано очень широкое — и скорее эпическое — полотно, чем натуралистическое произведение, и вместе с тем один из героев романа, поэт Пресли, подчеркивает свою связь с новой, натуральной школой, о чем уже выше говорилось. Пшеница становится символом, олицетворением вечной жизненной силы, круговорота явлений в природе и чуть ли не мистического ощущения единства всего бесконечного бытия. В данном случае на первый план выступает тот самый детерминизм, который отличает Норриса от предшествующих представителей американской литературы; кажется, что судьба героев предопределена самим развитием этой идеи пшеницы. При всем этом Норрис считал, что главное для него — романтика, и выступал против того понимания реализма, который воплощал Хоуэллс. "Реализм, — утверждал Норрис, — термин, которым пользу-

ются для выражения упрека, не должен быть и в очень отдаленном смысле или степени ни словом обидным, ни, с другой стороны, респектабельным ..." Сопоставляя проблему правды и достоверности (truth — правда, accuracy — достоверность), он подчеркивает, что это не однозначные понятия. С его точки зрения, главное — то, что скрывается за фактом. "Главное — правда"[11]. И вместе с тем Норрис был сторонником романтики и романтизма. В этом своеобразие переходного, переломного периода, когда писатели стремились опереться на новые достижения науки, философии и видели по-новому обстоятельства, которые определяют правду жизни.

Драйзер и Лондон были увлечены спенсерианством, и Спенсер, конечно, оказал на них существенное влияние, как и социал-дарвинизм. Проблема естественного отбора, выживания наиболее приспособленного не является главной для Драйзера, но в некоторых случаях очень важна для Лондона. Так или иначе, но тот и другой в своем восприятии современного человека, современного мира опирались на спенсерианство. Любовь к жизни в понимании Лондона связана с борьбой за выживание, в которой реализуется его стремление отразить биологическое начало человека. В еще большей степени спенсерианство и спенсерианский детерминизм проявляются в романе "Мартин Иден". При этом важно подчеркнуть, что это спенсерианское влияние и влияние социал-дарвинизма не разрушают эстетическую природу реалистического в целом творчества Лондона, проникнутого также героической романтикой. Тем не менее, они сказываются в нем в достаточно сильной степени.

Что касается Драйзера, то во всех своих первых романах, особенно в "Трилогии желания" он опирается и любит ссылаться на химические и биологические механизмы, а в романе "Финансист" его герой Каупервуд наблюдает в аквариуме борьбу омара и каракатицы: омар заглатывает каракатицу. Эта картина, в которой писатель видит борьбу за выживание и закон естественного отбора в действии, выживание сильнейшего и наиболее приспособленного, подсказывает читателю, как следует понимать отношения в человеческом обществе. Конечно, это не единственное и не главное, может быть, в творчестве Драйзера, но оно важно для понимания его концепции жизни и человека.

У Лондона к влияниям, идущим от натуралистической традиции, можно отнести и определенное социологизирование, которое было связано с его интересом к Марксу, и здесь стремление передать в литературе марксистскую концепцию жизни отражало также близкое к натурализму желание опереться на новейшие и самые точные научные концепции, каковой идея социализма представлялась Джеку Лондону.

С этой точки зрения, еще более очевидна связь натурализма и интереса к социализму у Эптона Синклера, который создал особый тип социологического романа — рупора идей, где герои превращались в воплощение определенных концепций развития общества.

Это видно и в романе "Джунгли", и в более позднем романе "Король Уголь". Американский критик Рэндольф Борн довольно точно отметил эту слабость Эптона Синклера, заданность в развитии его героев, связанную с влиянием социалистических идей. Вообще, социологический роман, написанный по заказу, идет от натурализма и развивает традицию Золя, который также много писал о социальных проблемах, о социальном зле.

Говоря о натурализме, таким образом, мы можем увидеть в американской литературе его многочисленные черты, которые проявляются прежде всего в идее детерминизма, в определенных тенденциях биологизма, в упоре на физиологическую сторону в описаниях развития характеров; наконец, связаны они и с воздействием идей Спенсера, Геккеля, с новейшими течениями в биологии и социологии. Но это еще не определяет характер творчества тех или иных писателей. Натурализм становится одной из сторон, которые сопутствуют новому этапу развития реализма.

Влияние натурализма в Америке было достаточно сильным, и вместе с тем ограниченным. Натурализм появился здесь в конце века, на переломе литературных эпох, в период бурного развития научной и философской мысли. В литературе США того времени происходят изменения эстетических критериев: с одной стороны, Генри Джеймс, устремленный в Европу, углубленно развивает реалистическую традицию, соединяющую американские и европейские тенденции в единый, очень сложный конгломерат новаторской по сути поэтики. Твен в этот период развивает важнейшую национальную традицию, соединяющую устную стихию творчества с традиционной американской письменной культурой Новой Англии и по существу открывающую новый этап в развитии американской литературы.

Реализм Твена коснулся творчества буквально подавляющего большинства американских писателей, создав новую, американскую образную систему, опирающуюся на национальную традицию. А вот Норрис, Крейн, Гарленд, Драйзер, Лондон выступили уже как ее обновители. Путь натуралистов шел по линии включения в американскую традицию новых, идущих прежде всего из Европы достижений науки, социологии, философии. Натурализм сыграл очень важную роль не только в творчестве этих писателей, но и способствовал дальнейшему развитию и обновлению американской литературы, ее отходу от морализаторской традиции, восходящей к пуританским основам американской словесности.

Завершая рассмотрение натурализма как важной части американской литературы, необходимо подчеркнуть еще несколько обстоятельств. Первое: часто термин натурализм употребляется с известным оттенком неодобрения, как более низкая категория по сравнению с реализмом (при этом в американской критике они зачастую выступают как взаимозаменяемые, тождественные, а упреки, адресуемые натурализму, распространяются в подобных случаях и на ре-

ализм). Подобные попытки этической оценки натурализма мне представляются несостоятельными. Натурализм был интересным, важным и имеющим право на существование течением, методом, который ничуть не хуже и не лучше, чем реализм, модернизм, романтизм или авангардизм. В данном случае речь идет о стремлении посмотреть на природу человека через призму новейших достижений науки. Когда мы говорим о таких постулатах натурализма, как влияние среды, наследственность, физиология человека, социология, то мы, конечно же, имеем в виду не только негативные стороны, но и выдающуюся роль натурализма в освоении художественным творчеством всего того, что принесла нового наука в конце XIX в.

Новое представление о мире, о человеке воспринималось писателями достаточно сложно, и в условиях Соединенных Штатов большим завоеванием и Норриса, и Гарленда, и Крейна, и Драйзера, и Лондона было их умение перенести эти концепции в убедительные художественные структуры. С этой точки зрения, натурализм не может оцениваться негативно. Натурализм — это порождение определенной эпохи, выявившее, однако, до той поры скрытые возможности дальнейшего развития литературы и за пределами ее хронологических рамок.

Собственно период развития натурализма в американской литературе был относительно непродолжителен, и школы, как таковой, здесь не сложилось. Как справедливо отмечалось в рассмотренных выше американских исследованиях, прежде всего в труде В.Л.Паррингтона, этот период — примерно с начала 90-х годов XIX в. до конца десятых годов XX в. — был периодом бурного развития литературы США, переломным периодом, и натурализм здесь был одним из элементов перехода американской литературы в новое эстетическое пространство. Происходило преодоление известного провинциализма, хотя тот же Гарленд настаивал на том, что провинциальные авторы, школа "местного колорита" очень важны в литературе. Но не только в провинциализме дело.

Гораздо существеннее то, что возникло новое понимание личности человека, не лишенного своей биологической природы, не лишенного наследственности и связей со средой. Это помогало раскрепощению американской литературы, ее освобождению от морализаторских шор. Интерес к новейшим научным и философским концепциям подготовил почву для знакомства с психоанализом Фрейда и социологией Маркса, которые оказали серьезное воздействие на концепцию личности в творчестве американских писателей XX в., особенно первого пятидесятилетия.

Натурализм как течение был скоротечен, Крейн и Норрис рано ушли из жизни, не успев полностью реализовать свой творческий дар, но и их лучшие произведения были созданы в русле реалистической эстетики; Гарленд, однако, считал повесть Крейна "Мэгги. Девушка с улицы" самым значительным художествен-

ным достижением натурализма в США. Гораздо значительнее было воздействие натуралистической поэтики на развитие самых различных направлений и тенденций, прежде всего реализма, но также и экспрессионизма в драме, модернизма в поэзии. Натуралистическая поэтика в период трансформации американской литературы на рубеже XIX и XX веков стала катализатором ее развития, отметая условности и табу пуританского морализаторства, открывая простор ее мощному взлету в первой половине XX в. По крайней мере натурализм помог расширить горизонты понимания личности, общества, их природы и их взаимодействия.

ПРИМЕЧАНИЯ*

[1] Зарубежная литература XX века. Ред. Л.Г.Андреев. М., "Высшая школа", 2000, с. 5.

[2] *Миловидов В.А.* Поэтика натурализма. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Екатеринбург, 1996, с. 4 (см. также *В.А.Миловидов* "Натурализм: метод, поэтика, стиль". Тверь, 1993, с. 7–9).

[3] *Паррингтон В.Л.* Основные течения американской мысли. М., Изд-во иностранной литературы, 1963, т. 3, с. 395–396.

[4] Литературная история Соединенных Штатов Америки. М., Прогресс, 1979, т. 3, с. 101.

[5] Проблемы истории литературы США. М., Наука, 1964, с. 295.

[6] Columbia Literary History of the United States. General Editor Emory Elliott. N.Y., Columbia Univ. Press, 1988, p. 530.

[7] *Миловидов В.А.* Поэтика натурализма. Автореферат..., с. 14.

[8] *Гарленд Х.* Крушение кумиров // Писатели США о литературе. М., Прогресс, 1982, т. 1, с. 190.

[9] *Crane, Stephen.* Correspondence of ... 2 vols. Ed. by *S.Wertheim* and *P.Sorrentino.* N.Y., 1988, v. 1, p. 38.

[10] Писатели США о литературе ..., с. 175.

[11] *Norris F.* The Responsibilities of the Novelist and Other Literary Essays. N.Y., 1903, p. 215.

* При повторных отсылках к цитируемому изданию указание на номер страницы и соответствующего тома дается в тексте в скобках вслед за цитатой.

ХЭМЛИН ГАРЛЕНД

Современная американская критика с полным правом видит в Гарленде "важного американского писателя второго ряда"[1]. Оценивая вклад писателя в литературу, отечественные и зарубежные литературоведы отмечают роль, которую Гарленд сыграл в период становления реализма в США. В последнее время критики начинают прозревать в Гарленде противоречивую, но самобытную личность, активно утверждавшую себя в литературе в поисках собственного места между Западом и Востоком. Гарленд путешествовал всю жизнь — не так уж много американских писателей его эпохи провели столь значительную часть собственной жизни в пути. "В дороге", выражаясь фигурально, находился Гарленд и в литературе, поскольку до конца своих дней (он прожил 80 лет) оставался экспериментатором, пребывая в постоянном поиске. В этом, можно сказать, и заключается его основная литературная заслуга. Писателя никак невозможно упрекнуть в том, что он не откликался на веления своего времени: напротив, он чистосердечно и добросовестно, в меру отпущенного ему таланта, пытался запечатлеть свою бурную эпоху.

Объективная интерпретация творческого пути и вклада Гарленда в литературу сопряжена с определенными трудностями, во многом связанными с противоречивостью бурной эпохи, в которую ему довелось жить. По словам Роберта Гиша, современного исследователя творчества Гарленда, тот "странствовал в литературе между реализмом и романтизмом столь же часто, сколь в жизни — между Востоком и Западом" (1; p. 5). Смятенность эпохи дополняется обстоятельствами жизненного пути — то и другое объясняет противоречивость устремлений Гарленда и его эстетических установок. Уроженец Среднего Запада, он вырос на ферме, затем решил порвать с нею, отправившись на Восток, в центры американской элитарной культуры — в частности, в Бостон, и все лишь для того, чтобы впоследствии возвратиться на Запад, обнаруживая в своем творчестве все большую зависимость от "западного мифа", который у Гарленда также выглядит очень противоречиво, поскольку прославление экспансии сочетается у него с ее развенчанием. "Сын Средней границы" (название автобиографического сочинения Гарленда, написанного в поздние годы) — этот образ вполне способен служить метафорой его места в литературе, оказавшегося "на стыке" между Востоком и Западом в важнейших духовных поисках эпохи. Несомнен-

но, что писатель ощущал насущную потребность художественно осмыслить исторический опыт обоих регионов, стремясь соединять их литературные традиции. Проза Гарленда свидетельствует о том, что писатель страстно ищет собственное место в литературном процессе, чутко откликаясь на требования времени.

Из-за противоречий времени и личности Гарленда подчас трудно увидеть цельность и последовательность его поисков, но они-то и позволяют понять суть его творчества. С такими его современниками, как Твен, Гарт, Хоуэллс и Генри Джеймс, создавшими куда более мощные художественные миры, Гарленда объединяло требование нового языка и новых литературных форм, взывавших к освоению во имя расширившихся границ национального сознания. Гарленд последовательно внимал этому зову, насколько позволяли ему талант, образование и обстоятельства.

Литературное наследие Гарленда обильно — библиографии насчитывают до 300 наименований, сорок из которых составляют самостоятельные объемные книги; чрезвычайно разнообразно оно и в жанровом отношении: новеллистика (в художественном отношении жанр, наиболее удачный для Гарленда), романы, автобиографические книги и очерки; хотя Гарленд к тому же писал стихи и составлял антологии произведений литературы американского Запада, он прежде всего остается прозаиком.

* * *

Хэмлин (Хэннибал) Гарленд (Hamlin Hannibal Garland, 1860—1940) родился в деревушке Вест-Сейлем на западной окраине штата Висконсин, в семье фермера и с детства познал сельскую жизнь и быт американского Среднего Запада. Стремясь улучшить свое положение, семья Гарлендов переехала сначала в Айову, затем дальше на Запад, в Южную Дакоту, где позднее, в 1883 г. попытался осесть и Хэмлин, намереваясь стать фермером. Однако уже через год он продал свои права на землю, устремившись на Восток США, где надеялся получить приличное образование. В Гарвард он не попал и, поучившись какое-то время в менее престижных учебных заведениях, занялся самообразованием, просиживая дни в Бостонской публичной библиотеке. Там он, помимо американских авторов, прочел труды Дарвина, Т.Гексли, Спенсера и Генри Джорджа. Два последних наложили заметный отпечаток на мировоззрение будущего писателя. В 1884 г., за краткий срок студенчества, а затем преподавания в Бостонской школе риторики, Гарленд сблизился с О.Уэнделлом Холмсом, Э.Бутом и У.Д.Хоуэллсом; он писал рецензии и читал лекции на темы мировой культуры и культуры американского Запада.

Возвратился на Запад Гарленд в 1887 г. убежденным сторонником реализма и, вдохновленный идеями ставших близкими ему литературных авторитетов, стал писать прозу в духе формирующегося направления. Это были рассказы, печатавшиеся на страницах жур-

земле, и его охватывает волнующее чувство, сходное с тем, что наполнило его при лицезрении Бруклинского моста. Как можно видеть, сопоставление патриархального Запада и урбанистического Востока становится естественным приемом гарлендовской прозы. По мере развития сюжета все более выявляется пропасть между простым фермером (воплощенным в семействе Маклейнов и его родне, в других жителях деревеньки) и детищем Востока. Для жителей глубинки он воплощение успеха, на деле же — неудачник, вынужденный так же, как они, бороться с нуждой и безнадежностью: изменения судьбы к лучшему ждать невозможно, ибо закон бытия неизменно жесток.

Центральный конфликт упирается в непонимание — а в том, что оно разделяет отчужденные миры, эпохи и ценности, автор не оставляет сомнений — и раскрывается в беседе братьев, происходящей в тоне неприкрытой вражды. Подлинным откровением становится для Ховарда бездна, навсегда отделившая его от близких ему людей. Она фатальна, и ничего исправить уже нельзя. Тут обнажаются одновременно и личная, и социальная стороны конфликта, ставшего сутью эпохи, уделом тысяч людей, а жизнь оборачивается страшной мистерией, в которой, даже озирая пейзаж, человек видит только "трагедию, приукрашенную с разных сторон". Быт фермерства, который видится "мирной пасторалью", с точки зрения Востока, куда стекаются деньги, вырученные от труда разоряющихся фермеров, здесь, на Западе, предстает бесконечной борьбой за выживание, воплощенной в непосильном сельском труде. Таким образом, Запад у Гарленда противопоставляется Востоку, как истина — фальши.

Новелла Гарленда в характерной для него манере завершается косвенным, но вполне отчетливым вопросом, обращенным к читателю, причем автор ощущает, что вопрос этот неразрешим:

"Двое мужчин (братья Маклейны — *А.В.*) стояли так, лицом к лицу, рука в руке, один — белокожий, ухоженный, статный в своем модном костюме; второй — трагически мрачный в минуту слабости, с большим, грубым лицом шотландца, бронзовым от солнца, покрытым шрамами морщин, за которыми перечнем его битв стояла история, подобная следам сабельных ударов на лице ветерана"[4].

Гарленд стремился выступать не только как практик, но и как теоретик нового направления: в 1894 г. он сформулировал собственное художественное кредо, изложив в книге "Крушение кумиров" (*Crumbling Idols*) основы течения, названного им "веритизмом" (от латинского "veritas" — истина). В правдивости Гарленд, несомненно, сделал шаг дальше Хоуэллса, и хотя ему не во всем удалось воспользоваться выдвинутыми положениями, как теоретик и практик он предвосхищает новаторство писателей следующего поколения — Стивена Крейна и Джека Лондона, Гарольда Фредерика, а отчасти и натуралистов. Гарленд отстаивал регионалистские тенденции; чуть раньше, в 1893 г., он попытался основать в Чикаго группу писате-

лей, выходцев со Среднего Запада, названную им "Жителями Скал".

Сборник критических эссе "Крушение кумиров" заслуживает особого внимания. В нем находят отражение важнейшие теоретические положения, которым писатель следовал сам и в перспективности которых стремился убедить коллег-писателей. Эссе эти развертывают программу реализма, как его понимал Гарленд; однако неоднозначность, противоречивость и переходность эпохи, в которую он жил, сообщают те же качества и его теоретической программе.



Х.Гарленд на Юконе. Фотография 1898 г.

Доминируют в сборнике идеи местного колорита и областничества, вкупе с представлениями о принципах реализма составляющие понятие "веритизма", или "веризма", как его обозначает в своих рассуждениях автор. Пафос книги заключается в запальчивом развенчании литературных кумиров прошлого, включая американскую, европейскую и мировую классику, среди которых особенно достается классицистам вместе с Поупом и даже писателям Ренессанса, в том числе Шекспиру и Эдмунду Спенсеру. Гарленд утверждает идею художественной эволюции в литературе, отмечая важность романтического бунтарства, которое, однако, "никогда не может быть повторено". Вся история литературы, таким образом, демонстрирует, что новаторство является каждый раз велением времени, а ныне оно состоит в утверждении правдивого метода. Гарленд при этом уповает на конкретику национального толка, прибегая к "фермерской" символике: "Надо только повнимательнее вглядеться в землю, и вам тут же бросятся в глаза ростки будущего урожая, зеленеющие прямо под ногами. Приглядитесь к самым наивным и областническим из наших романов, и вы увидите в них будущее нашей литературы. Романист-областник грядет. И местный колорит послужит ему облачением"[5].

Перед нами здравый призыв писателя-реалиста, прозревшего, что путь к утверждению этого направления лежит через расширение горизонтов и круга социальных типов. Примечательно, что несколько выше Гарленд дает собственное понимание реализма, настораживающее своей двойственностью: "Реалист, или верист, — прежде всего оптимист, мечтатель. Он видит жизнь не только такой, как

она есть, но и такой, какой она могла бы стать, но пишет он лишь о том, что есть; в лучшем случае для контраста он может высказать свои предположения, какой жизнь должна быть" (5; с. 181). Не всегда эти пожелания реализуются в практике Гарленда-"вериста". Однако некоторые посылки в свете дальнейшего развития литературы США, безусловно, заслуживают внимания, особенно его выступления, отстаивавшие реализм в "большой литературе". Сам Гарленд тяготеет к "местному колориту", "областной литературе", которая оказывалась порой в состоянии осмыслить свои задачи шире, породив немало произведений национальной "малой классики". Без многих из них литературу США XIX в. представить себе просто невозможно.

В качестве собственного предшественника Гарленд называет Эдварда Эггльстона, оставшегося в своем творчестве своеобразной историко-литературной маргинальной фигурой на пути развития отечественной литературы. Куда важнее оказалось творчество группы писателей, осваивавших регион Юго-Запада. Речь идет о творчестве Мэри Остин, Оливера Ла Фаржа, Гертруды Атертон, Юджина Мэнлава Родса и Уиллы Кэзер; к ним также причисляют и самого Гарленда как певца Среднего и Дальнего Запада.

Полагая, что областнический роман является прямым наследником царства поэзии, в основу своих суждений о нем Гарленд все же закладывает более существенные критерии. Создатель такого романа должен быть оснащен личным опытом, непосредственным и верным знанием материала и способностью отразить неповторимость края. Он должен любить то, что изображает. Если во главу угла писательского мастерства положить этот критерий, писатель просто обязан быть регионалистом.

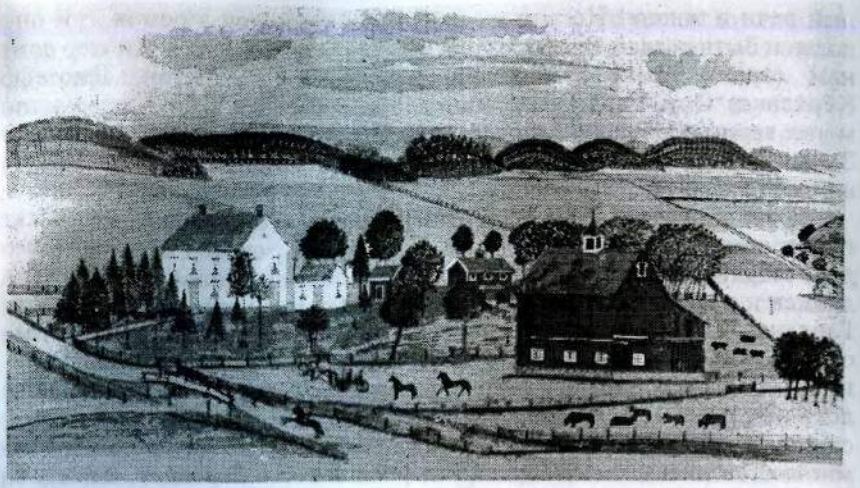
Размышляя в этом ключе, Гарленд интересно рассуждает о грядущей литературной судьбе Юга США. Комментируя черты нового, свойственные этому региону, Гарленд прогнозирует резкий взлет южного романа, по сути предсказывая появление в XX в. "южной школы". Обосновывая свое мнение, Гарленд указывает на необходимые для этого компоненты, прежде отсутствовавшие на Юге, но привнесенные военной трагедией. К их числу он относит пролитую настоящими мужчинами кровь, женщин-южанок, носительниц великого, жизненно важного, серьезного эмоционального опыта и безмерно драматичную расовую проблему, явно оставшуюся во многом нерешенной. Недостает лишь времени, чтобы эти компоненты сказались в литературе.

Что касается Запада, роль этого региона проявилась в творчестве Гарленда особенно многогранно и в то же время противоречиво. О ней писатель высказался в эссе "Запад в литературе". Собственную задачу Гарленд видел в том, чтобы написать о крае по-новому, применяя положения утверждаемого им "веризма". "У нас были фигуры, даты, голые факты истории, десятицентовые романы о жизни пионеров, но мало настоящих романов! Как мало верных исследова-

ний речи и жизни! Но вот же они, так и просятся в роман...; и он должен быть создан теми, кто рожден для этого. Хоакин Миллер дал нам строки прекрасной поэзии, а Эдвард Эгглстон, Джозеф Кёркланд, Опи Рид, Октав Танет, мисс Фут, Э.У.Хоу более или менее верно обращались к отдельным его этапам; но все же могучий Запад, с его роящимися миллионами судеб, остается не очерченным в романе..." (1; p. 12).

За эту задачу взялся и сам Гарленд, впервые описав, как он полагал, в реалистическом ключе типы фермеров, скотоводов, овцеводов, старателей, разбойников, шерифов, объездчиков, туристов, индейцев и других. Понимание насущности и масштаба задачи делает Гарленду честь, однако исторически она не могла быть решена им одним — так же, как не была она решена и его старшим современником Гартом. Освоение американского Запада в литературе оказалось в полной мере возможным лишь по прошествии эпохи экспансии; оно растянулось на многие десятилетия XX в. и стало уделом множества писательских судеб и дарований. Но Гарленду, наряду с Гартом, по праву принадлежит роль одного из первопроходцев темы завоевания Запада в национальной литературе.

Однако, пытаясь поведать об ошеломляющем опыте освоения Запада жителю американского Востока с позиций пропагандируемого им "веризма", писатель неожиданно проделал эволюцию, характерную для многих его собратьев, обращавшихся к этой теме. Роберт Гиш, автор монографии о творчестве Гарленда, пишет, что тот прошел удивительный путь "от реализма к неоромантизму". Сам он группировал свое творчество скорее по "областническому", предметно-региональному, нежели методологическому принципу, выделяя в нем четыре пласта, связанных с различными регионами. В первую группу попадают "овражные края" Висконсина, где сначала поселились Гарленды и прошло детство писателя. Вторая группа сложилась на просторах Айовы, куда семья перебралась в 1869 г. Поросшие низкой травой равнины центральной Дакоты представляют третий субрегион, тогда как Дальний Запад 80–90-х годов дал материал для последней группы произведений Гарленда. Уточняя суть эволюции его творчества, с проблемно-хронологической и эстетической точки зрения, в нем можно выделить три этапа. Если первый связан с фермерством Среднего Запада и утверждением "веризма", то второй начинается с 1895 г., когда писатель вновь погружается в "западную" тематику. Отойдя от задач социального реформаторства и обратившись непосредственно к теме экспансии, Гарленд словно сменил манеру повествования, взяв за основу экзотичные сюжеты и типажи, в которых зачастую проступает заданность; все его произведения на тему Запада так или иначе тяготеют к жанру авантюрного романа (romance). Годы с 1895 по 1916 Гарленд проводил, перемежая поездки на Запад с возвращениями в восточные штаты. Западные маршруты Гарленда включили Санта-Барбару в Калифорнии, Дакоту, Монтану, северо-запад Канады, Аризону,



Пол А.Сейферт. "Ферма в Висконсине". Ок. 1875 г.

Нью-Мексико и Колорадо (1899 г.). В 1896–97 годах он побывал в агентстве резервации сиу Лэйм-Дир и у северных шайенов и арапахо в Оклахоме.

Дальнему Западу Гарленд посвятил немало произведений. Критики полагают, что "западный" период в его творчестве продлился до 1917 г., обогатив его прозу множеством типажей, героев и сюжетов, закрепивших миф о славном старом Западе. В это время возникли книги новелл, повести и романы, среди которых "Орлиное сердце" (*The Eagle's Heart,* 1900), "Капитан роты серых" (*The Captain of the Gray-Horse Troop,* 1902), "Геспер" (*Hesper,* 1903), "Магия денег" (*Money Magic,* 1907), "Каванах, лесной объездчик" (*Cavanaugh, Forest Ranger,* 1910) и "Дочь лесника" (*The Forester's Daughter,* 1914). Среди новеллистических книг, воплотивших эту тенденцию, выделяются "Люди высоких троп" (*They of the High Trails,* 1916) и "Книга американского индейца" (*The Book of the American Indian,* 1923). Произведения "западного" периода неоднородны, с принципами "веризма" в них соседствует романтизация, порой доходящая до апологетики экспансии.

Итак, Запад обострил борьбу эстетических начал в сознании Гарленда. Ключевым является прежде всего признание исключительной важности самого "западного" феномена как территории, требующей художественного освоения. Экспансия историческая взывала к экспансии литературной. "В течение сорока лет, — указывал Гарленд, — на этих обширных просторах Запада шла бесконечная драма — драма столь же захватывающая, столь же полная сердечности, надежд и битв, сколь и любая, касающаяся человека; и

жизнь, не похожая ни на какую другую, виденную на земле, которая должна была бы породить свою характерную литературу, собственную летопись, воплощенную в образах"[6].

Выделяя особенности художественного образа Запада в творчестве Гарленда, нужно сказать, что только у него этот край оказался охвачен целиком и превратился в миф литературный, причем создатель его прежде узнал край из первых рук. Вспомним, что даже у Гарта, зачинателя "западной" темы в литературе США, край этот был окрашен в викторианские тона и смог явиться в виде одной лишь — правда, существенной — темы, ставшей метафорой: старательства.

Разница сказалась и еще в одном: Гарленд, возможно, интуитивно понял, что Запад следует воспринимать на основе его собственных законов, к тому же — в формах, подсказанных временем, а не заимствованных из иных литературных традиций. То, что приоткрывалось Гарту в его притчеобразных коллизиях и приемах, перешло затем к О.Генри в виде законченных юморесок и авантюр, пародирующих ковбойские байки. У Гарленда материал становился — пусть в переходной и неглубокой форме — живой реальностью, а сам Запад — откровением, высоким поиском. На страницах Гарленда он будоражит сознание читателя и ставит вопросы: так ли уж далек этот край? Где его истинные пределы? "Мертв" он сегодня или жив — для страны в целом и культурной памяти человечества?

Гарленд подошел к Западу впервые как к объекту изучения, а не курьезу исторических обстоятельств. И все же критик прав: под влиянием различных факторов реалистическая трактовка материала, ему присущая, стала сменяться романтико-мифологическим видением мира. Внешне Гарленд словно поворачивает вспять, идя против крепнущей реалистической тенденции в национальной литературе. Однако это не совсем так.

Безусловно, большинство произведений, написанных Гарлендом с середины 90-х годов, относится к жанру авантюры. Новеллы, повести и романы, посвященные различным этапам и эпизодам освоения Дальнего Запада, свидетельствуют о том, что Гарленд как неоромантический художник и одновременно бытописатель-реалист, шел к своеобразному синтезу этих художественных традиций, и лишь ограниченность творческих возможностей помешала ему добиться более значительных результатов.

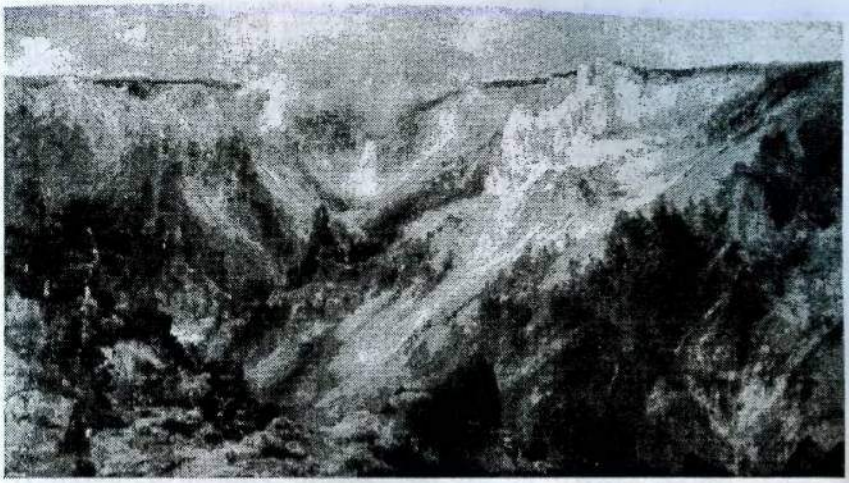
Характеризуя "западный" период творчества Гарленда, обратимся к "Книге американского индейца". Она представляет собой сборник рассказов и повесть, посвященные индейским войнам на Диком Западе. Полиграфия книги была призвана способствовать созданию эффекта экзотики и передать значительность содержания: красиво исполненное широкоформатное издание, обильно иллюстрированное рисунками Ремингтона, который и сам пером и кистью создавал романтизированный динамичный портрет Запада в лицах и сценках. Начиная с первого издания, эта книга Гарленда

воспроизводилась в печати только в своем первоначальном виде. В идейном плане она была призвана, с одной стороны, отдать дань уважения исконным хозяевам земли, а с другой — в сущности, проститься с ними: на сборнике лежит отчетливая печать образа "последнего из могикан" как символа политики ассимиляции и окончательного решения индейского вопроса.

В идейно-художественном плане новеллы, составившие книгу, неравноценны. Среди них встречаются, например, сюжеты, в которых добрый белый человек предстает избавителем аборигенов, конкистадором и одновременно рыцарем без страха и упрека. Поэтому новеллы типа "Вихия, мать спартанская", "Нистина", "Предостережение у реки", "Дитя бури" имеют апологетический тон. Гарленд выступает в них защитником перемен, привнесенных экспансией в жизнь аборигенов, пропагандирует англизированное образование и фермерство как средства, предоставляемые белым человеком для блага вымирающих туземцев, что неизбежно должно было повлечь за собой утрату ими своей самобытности. В выражении подобного рода взглядов автор не одинок — он выступает рупором ведущих взглядов эпохи; сходные нотки можно встретить порой и у Киплинга, и у Джека Лондона — правда, отнюдь не столь однозначно и откровенно. Социальная бескомпромиссность Гарленда, сильно проявившая себя в "Столбовых дорогах", словно принадлежала другому человеку.

У Гарленда есть сочувствие к аборигенам, в роковой судьбе которых ему видится невосполнимая потеря для человека. Порой Гарленд все же поднимается до критики социокультурных тенденций эпохи, оценивая негативно завоевания цивилизации на Западе: в том виде, как она предстает перед индейцами, она выглядит фальшиво, деструктивно и аморально. Лучшие из индейских героев Гарленда осознают, что подошли к драматичному перекрестку в своей судьбе и потому решительны в своих наблюдениях и выводах. Так, в финале новеллы "Поднимающийся Волк, танцор Пляски Духов", герой, признавая историческое поражение индейцев, говорит: "Я пойду по тропе белого человека. Я стану его другом, но не склоню шею под его ярмо. Я буду хитер, как койот. Я попрошу его помочь мне понять его пути, а потом проложу путь своим детям. Быть может, они сумеют обогнать белого человека на условиях, им же установленных. Как ни смотри, есть только два пути. Один ведет к голоду и смерти, а другой — туда, где живут бедняки белых людей. За этими пределами лежат Земли Счастливой Охоты (индейский рай — *А.В.*), куда нет доступа белому человеку"[7].

Еще радикальнее выглядит позиция Гарленда в новелле "История Воющего Волка". Ковбои, именуемые официозной пропагандой "американским рыцарством", предстают в виде разнузданной толпы расистов, истязающих индейца, вся вина которого как раз и состоит в том, что он рискнул пойти по тропе белого человека. Апологетика по отношению к этим "носителям" цивилизации и в то же



Томас Моран. "Большой каньон в Йеллоустоуне". 1872 г.

время правдивость их изображения постоянно борются в такого рода произведениях Гарленда. Избирая путь честного наблюдателя, в ряде новелл он отказывается судить однозначно о причинах и сущности исторического конфликта, фатально столкнувшего две расы, и лишь указывает на кардинальность потрясающих перемен, заставляет приглядеться и задуматься над тем, мимо чего обычно проходят массы участников экспансии. Важнейший историко-философский вывод Гарленда сводится к тому, что процесс истории столь сложен, что суть скрыта от его участников, призванных лишь играть роль статистов. К таким выводам приводят читателя новеллы "Железная кива" (основанная на встрече индейцев с поездом), "Раскаяние Вомдисапы", "Перелетный Журавль".

Концовка последней новеллы особенно драматична. В споре двух претендентов на земли Запада, индейского вождя по имени Перелетный Журавль и белого скотовода-переселенца, один из них не в силах объяснить, отчего именно индеец должен покинуть родные места, оставив свои владения поселенцам-фермерам, а другой — доказать неприемлемость такого решения и невозможность примириться со своей участью. Оба напряженно застывают, ожидая ответа от другого. "Каждый из них воплощал целый тип; каждый ошибался и был одновременно прав", — комментирует Гарленд. Прощаясь, вождь с покорностью приемлет роковую судьбу: "Скотовод прав. Пожмем руки". Но его собеседник сокрушенно бормочет, говоря сам с собой: "Все здесь неправильно... Земли тут хватает на всех или должно хватать. Не пойму я..." (7; p. 132).

Заслуживает внимания и выбор повести, вошедшей в книгу. В эпоху, когда свежи были воспоминания об "индейских войнах", писатель решает создать повесть-хронику, по возможности правдиво и с точки зрения аборигенов отражающую "Век позора". Гарленд посвящает повесть исторической личности — известному вождю-патриоту племени дакотов Сидящему Быку. Автор стремится осмыслить характер и личность индейского лидера и воплощенный в ней тип вольнолюбивого человека, рожденного Западом. Перед читателем проходит история жизни Сидящего Быка, рассказанная от лица его близкого потомка. Название повести — "Молчаливые едоки" (The Silent Eaters) — относится к избранному кругу воинов, участников совета, решающих судьбу племени. Повесть исполнена участливого отношения к аборигенам, с тем, чтобы белый читатель смог лучше понять культуру своих противников и увидеть в них людей, оценить величие духа и принесенные ими жертвы.

Гарленд оставил немало документальных записок об американском Западе; впоследствии они были изданы отдельной книгой. Но характерно, что осмысление факта происходило у Гарленда-западника по-иному, чем у Гарленда-реалиста. Примечательна попытка повторить идею "Столбовых дорог" на западном материале. В сборнике новелл "Люди высоких троп" автор пытается раскрыть самобытность людей, осваивавших Дальний Запад, а через них — панораму тенденций, составивших эпоху; отдельные новеллы посвящены старателю, ковбою, скотоводу и прочим социальным типам, характерным для западной экспансии. Однако Хоуэллс, выступивший автором предисловия к книге, говорит о том, что Гарленд, хотя и предстает перед нами как реалист, при обращении к "западной" тематике "потоком бурных приключений вытесняет колорит, свойственный расцвету его творчества"; но тут же Хоуэллс в какой-то мере оправдывает это спецификой материала: "Словами невозможно передать ни чувства одиночества (рождаемого Западом — *А.В.*), ни его мощи; но герои Гарленда каким-то образом ухитряются соответствовать условиям жизни, при которой до ближайшего врача — не менее тридцати миль, и столько же — до справедливого суда, закона и мира"[8].

Третий этап творчества Гарленда вновь отмечен сменой тональности. После 1916 г. из-под его пера вышел ряд автобиографических и мемуарных книг. К ним относятся "Сын Средней границы" (*A Son of the Middle Border,* 1917), "Дочь Средней границы" (*A Daughter of the Middle Border,* 1921), "Первопроходцы Средней границы" (*Trail-Makers of the Middle Border,* 1926), "Первопроходцы окольных троп Средней границы" (*Back-Trailers from the Middle Border,* 1928) и другие, общим числом девять. Первые две, составляющие дилогию, обрели наибольшую известность. Эти книги безусловно являются вкладом Гарленда в традицию американской автобиографии. В предисловии к первой книге издатель сравнивает ее с известнейшей автобиографией Бенджамина Франклина. Ее написание было для Гар-

ленда делом принципиальным; он считал, что "необходимо, чтобы городские мальчики и девочки с Востока знали, чего стоит приобщение дикого края к нуждам цивилизации" (3; p. 373). Для первой книги характерны исповедальная тональность, свежесть образов, найденных для описания родного края, обилие лирических пассажей. Она интересна также и воссозданием примет эпохи, но ее главная цель — создание духовного автопортрета, истории становления сознания жителя Запада, которому приходится делать выбор "между Мильтоном и природой прерий". С этой точки зрения, Гарленд предвосхищает психологическую прозу о Западе, возникшую только во второй половине XX в. — Уоллеса Стегнера, Айвена Дойга, а отчасти и Ларри Макмертри.

В книге намечены две линии; одна из них связана с родителями, и название частей дилогии относится соответственно к отцу и матери Гарленда, которым он отдает дань уважения как первопроходцам девственной земли, которую им приходилось возделывать неустанным трудом. Возвращением отца с войны начинается первая книга дилогии, а его смертью завершается вторая. Другую линию составляет литературная карьера и жизненный путь самого рассказчика. Круг чтения, школьные годы, начало занятий литературой на Востоке, встречи со знаменитыми писателями-современниками, потом поездки на Запад и осмысление впечатлений от увиденного и пережитого. Автор убедительно показывает неповторимость и парадоксальность тенденций своего времени: переселенцы с Востока едут покорять Дикий Запад, в то время как их дети отправляются завоевывать бастионы культуры на Восток. По отзывам критиков, автобиографические произведения Гарленда способны вызвать интерес и у историка общественной жизни, и у историка литературы. Вспоминая о встрече с Хоуэллсом, ставшей для него подлинным откровением, Гарленд все же приходит к выводу: "Я был готов согласиться с реалистом в том, что поэт способен, обойдя вокруг света, обнаружить по возвращении, что нет ничего пленительнее и лучше ближайшего окружения; но считал, что не следует закрывать глаза на существование несправедливости, конкретного зла, воплощенного в фактах и потому, восхищаясь изяществом юмора и сатиры в книгах Хоуэллса, я избежал подражательства благодаря тому более жесткому и мрачному материалу, с которым мне приходилось работать" (2; p. 384).

На третьем этапе своего литературного творчества писатель вновь переосмысляет видение мира и находит в жанре автобиографии способ убедительного синтеза документа и переживания, личностно-исповедального начала с типизацией и образностью и в этом прокладывает путь многим своим последователям.

Творчество Гарленда в целом, как можно видеть, пусть оно и не принадлежит к первому ряду литературы США, находится на перекрестье многих литературных традиций. В своей социально-критической направленности он предвосхищает "роман социального про-

теста", как его окрестил Драйзер; в "областнических" произведениях о пионерах и фермерах Гарленд — предшественник Уиллы Кэзер; тогда как своим неоромантизмом и попытками осмысления феномена Дальнего Запада романист явно предваряет длинный ряд писателей, связанных с жанром вестерна, и всей литературы XX в., посвященной американскому Западу. Два символа эпохи, ее важнейший конфликт: фермер и ковбой, индеец и белый пахарь-переселенец: две пары, воплотившие историческое столкновение Запада и Востока, — вот формула истории, найденная Гарлендом, сопричастная мистике бытия и исполненная художественной правды. Гарленд создавал свои произведения на перекрестье многих традиций, иначе говоря — на столбовой дороге национальной литературы.

ПРИМЕЧАНИЯ*

[1] *Gish, Robert.* Hamlin Garland. The Far West. Boise, Idaho, 1976, p. 8.
[2] *Garland, Hamlin.* A Son of the Middle Border. N.Y., Macmillan, 1917, p. 415.
[3] The Reader's Encyclopedia of American Literature. N.Y., 1962, p. 373.
[4] *Garland, Hamlin.* Main-Travelled Roads. Boston,1893, p. 697.
[5] Писатели США о литературе. М., Прогресс, 1982, с. 182.
[6] Encyclopedia of Frontier and Western Fiction. N.Y., McGraw-Hill Book Co, 1983, p. 113.
[7] *Garland, Hamlin.* The Book of the American Indian. N.Y., Harper and Brothers, 1928, p. 63.
[8] *Garland, Hamlin.* They of the High Trails. N.Y., Harper and Brothers, 1916, p. XIX.

* При повторных отсылках к цитируемому изданию указание на номер страницы и соответствующего тома дается в тексте в скобках вслед за цитатой.

СТИВЕН КРЕЙН

Пятого июня 1900 г. в санатории немецкого курорта Баденвайлер на двадцать девятом году жизни от туберкулеза скончался Стивен Крейн (Stephen Crane, 1871–1900). Четыре года спустя в том же городе и от того же недуга умер Антон Чехов — он прожил на полтора десятилетия больше своего американского собрата. Может быть, этих лет Крейну и не хватило, чтобы стать классиком мировой литературы.

Преждевременная смерть талантливого художника обычно порождает сожаления и вопросы. Что создал бы Кристофер Марло, если бы не был убит в кабацкой драке? Каким поэтом стал бы Чаттертон, останься он жить? Гете однажды, рассуждая о природе гения, высказал такую мысль: "Всякий незаурядный человек выполняет известную миссию, ему назначенную. Когда же он ее выполнил, то в этом обличье на земле ему уже делать нечего... Моцарт умер на тридцать шестом году. Почти в том же возрасте скончался Рафаэль. Байрон был чуть постарше. Все они в совершенстве выполнили свою миссию, а значит им пришла пора уйти, дабы в этом мире <...> осталось бы что-нибудь и на долю других людей"[1]. На семьдесят девятом году жизни говорить такое, наверное, легко. А выполнил ли свою миссию Стивен Крейн? Фрэнк Норрис? Или Эдгар По? Трудно судить о несбывшемся. То, чего не сделал По, осталось на долю Бирса и Крейна, то, чего не успели они, пришлось совершать Фицджеральду и Хемингуэю... Во всяком случае смерть Крейна стала огромной потерей для американской литературы — таково общее мнение критиков и исследователей.

За девять лет творческой работы он успел написать пять повестей и романов, более сотни рассказов, два сборника стихов и вдобавок изрядное количество газетных очерков и корреспонденций; при жизни он опубликовал двенадцать книг, да еще три вышли посмертно, в разной степени завершенные его соавторами. Конечно, не все, созданное Крейном, равноценно — он много писал ради денег, однако "Алый знак доблести", "Мэгги", "Шлюпка" и еще несколько рассказов, а также стихи позволили ему войти в историю американской и англоязычной литературы самобытным художником, провозвестником новейшей прозы XX в.

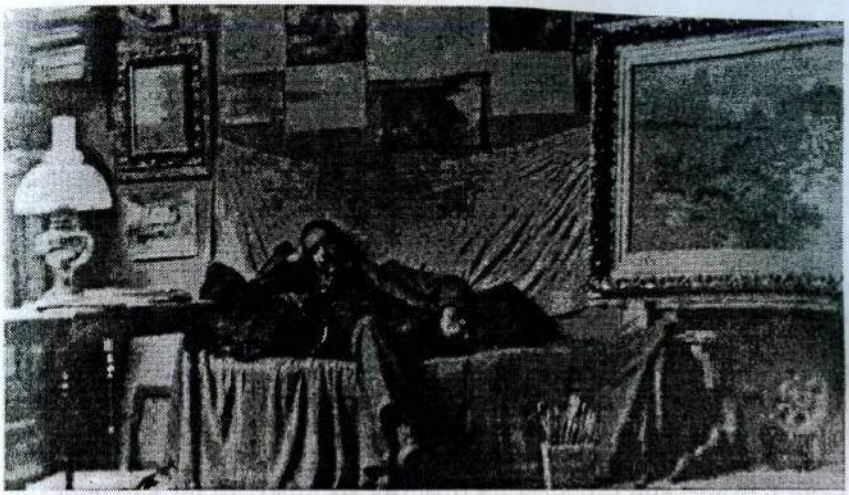
Оценка творческого вклада Крейна испытала серьезные колебания за сто лет. При жизни он пользовался громкой, хотя и скан-

дальной известностью модного репортера и представителя богемы; одни превозносили, другие высмеивали Крейна. Его дарование восхищало многих писателей, его современников: Г.Джеймса и Ф.Норриса, Дж. Конрада и Г.Уэллса, Х.Гарленда и Г.Фредерика... У.Д.Хоуэллс после известия о его смерти заявил: "Думаю, что Америка не порождала более характерного и полного жизни дарования"[2]. Гарленд находил в его творчестве "силу и гениальность, невиданные со времен Эдгара По" (2; p. 3). В начале XX в. о нем будто забыли, да и впоследствии его произведения издавались нечасто, за исключением "Алого знака доблести", интерес к которому регулярно оживлялся войнами этого бурного столетия. Крейна обязательно упоминали серьезные историки литературы, однако читателями он был почти забыт и приобрел репутацию "писателя для писателей", которую утвердило дорогое и малотиражное собрание его сочинений в издательстве Нопфа в 1925–1927 годах, где каждый том открывался предисловием одного из корифеев американской словесности: Ш.Андерсона, У.Кэзер, Э.Лоуэлл, К.Ван Дорена, Г.Л.Менкена и других.

Прозаики "потерянного поколения" видели в нем одного из своих учителей. И все же к середине XX в. он воспринимался как писатель полузабытый и недооцененный — таков был исходный тезис целой серии работ о нем в 50–60-е годы, когда Крейн по сути был открыт заново. Начал это возрождение известный американский поэт Дж.Берримен своей книгой 1950 г., вслед за ней вышли солидные исследования Д.Хофмана, Э.Х.Кейди, Р.В.Столлмена и других ученых, подготовивших также издания всех его произведений, вплоть до полного собрания сочинений, увидевшего свет в издательстве Виргинского университета в 1969–1976 годах.

В результате этих усилий устоялась определенная оценка писателя. Во-первых, Стивен Крейн был безусловно причислен к национальной классике, пусть и не самого первого ряда. Во всяком случае, теперь ни один список главных создателей американской литературы не обходится без его имени. Два примера, почти наугад. К.Брукс и Р.П.Уоррен во введении к своей весьма популярной в университетах США хрестоматии "Американская литература. Творцы и творения" (1974), предложив канон из девяти великих американских романов, включили в него "Алый знак доблести"[3]. А.Кейзин в своей книге "Американская панорама" (1984), посвященной самому плодотворному веку в истории национальной литературы — с 1830 г. по 30-е годы XX в., ввел Крейна в череду шестнадцати великих американских писателей — от Эмерсона и По до Хемингуэя и Фолкнера. Надо сказать, что из его современников там присутствуют только М.Твен, Г.Джеймс и Г.Адамс, среди них не нашлось места ни для У.Д.Хоуэллса, ни для Ф.Норриса[4].

Во-вторых, в нем увидели "родоначальника новой эпохи" и "первооткрывателя современного американского письма"[5], его сравнивали при этом с такими европейскими мастерами, как



Стивен Крейн в мастерской друга-художника. Фотография 1893 г.

Г.Флобер, Э.Золя и Л.Толстой. Вот типичное выражение такой точки зрения, вынесенное на обложку полного собрания его рассказов и очерков: "Он помог убить сентиментальность в американской литературе и дал искусству прозы в нашей стране новую силу и достоинство"[6]. И, наконец, Крейна нередко считают первым американским натуралистом. Это мнение возникло буквально с первых откликов на его повесть "Мэгги. Девушка с улицы" (1893), утвердилось благодаря авторитету В.Л.Паррингтона, а позднее было подкреплено работами Л.Анебринка, Р.Пайзера и других, хотя они отмечали и не вполне обычные для натуралиста черты — отсутствие интереса к биологическому началу в человеке и теме наследственности, неприязнь к обстоятельным описаниям, сухость, иронию и лаконизм крейновского стиля. Правда, определения его творческой манеры никогда не были однозначными. К какому только течению в искусстве его ни причисляли, хотя он сам называл себя реалистом. Дж.Конрад видел в его прозе импрессионизм; многие, особенно те, кто писал о стихах, считали его декадентом, экспрессионистом или символистом, а повести, написанные для заработка, откровенно использовали форму романтического романа. Удачно сказал о нем В.В.Брукс. "Доискаться, в чем правда такой жизни", — вот чего, по его мнению, хотел Крейн. "Никакой художник не был так последователен в стремлении передать то, что видит, — пишет Брукс, — и только это, — доверяясь исключительно зрению, и пусть читатель сам выводит заключения и следствия"[7].

* * *

Будущий писатель появился на свет 1 ноября 1871 г. в Ньюарке, что совсем рядом с Нью-Йорком, и был он самым младшим, четырнадцатым ребенком в семье методистского священника. Фамилия Крейнов в штате Нью-Джерси известная, из первых поселенцев. В 1895 г. была издана генеалогия этого семейства, а в феврале следующего года уже получивший известность создатель "Алого знака доблести" сообщал в редакцию одного журнала о своих предках: "Первый Стивен Крейн прибыл в Новый Свет в Массачусетс из Англии в 1635 г., его сын с тем же именем перебрался в Коннектикут, а третий Стивен Крейн переехал в Нью-Джерси, где был избран председателем двух колониальных ассамблей и делегатом Континентального конгресса. Старший сын этого Крейна командовал пехотным полком и стал генерал-майором, второй — имел чин коммодора на флоте, когда адмиралов еще не было, а третий — геройски погиб во время революционной войны, не выдав врагам-гессенцам дорогу"[8]. Если с отцовской стороны он отметил военных, то по материнской линии преобладали священники, авторы религиозных и исторических трудов. У Стивена была целая полка с сочинениями его родного деда Джорджа Пека (1797—1876), где наряду с "Правилом веры" (1855) и "Ранним методизмом" (1860) были, к примеру, и такие вещи, как "Вайоминг, его история и романтика " (1856) или "Наша страна, ее испытания и триумфы" (1865). Его двоюродный дед, епископ Джесс Трусделл Пек (1811—1883) написал книгу "Основная идея христианства" (1857), в которой нашел корни бунтарского мировоззрения Крейна один из главных исследователей его поэзии Д.Хофман. Несколько брошюр духовного содержания, прежде всего направленных против азартных игр, алкоголя, табака и "вредных" забав, вроде театра, бейсбола, романов и танцев, вышло из-под пера отца писателя, да и мать печатала в газетах статьи о вере и пользе трезвости и воздержания.

В свое время Алексис де Токвиль высказал довольно спорную мысль: "Демократия не только заставляет каждого человека забывать своих предков, но отгоняет мысли о потомках и отгораживает его от современников; она постоянно принуждает его думать лишь о самом себе, угрожая в конечном счете заточить его в уединенную пустоту собственного сердца"[9]. Конечно, ее легко опровергнуть, сославшись хотя бы на Уолта Уитмена или Марка Твена, не говоря уже о Генри Адамсе. Все они помнили о своих предках, думали о потомках и обращались к современникам. И Стивен Крейн гордился своим славным родом и всегда обостренно сознавал себя сыном и внуком священников, однако, читая его сочинения и письма, нередко ощущаешь в них "уединенную пустоту собственного сердца", стремление к отчуждению и самососредоточенности.

Жизнь рано приучила его к горю и утратам: в восемь лет он остался без отца, четырьмя годами позже умерла его любимая сестра, которая поощряла его интерес к литературе, а когда Стивену не ис-

полнилось и двадцати, ушла из жизни и мать. Наследственный туберкулез определял его отношение к жизни и смерти. Стивен Крейн предчувствовал и не раз предсказывал свою раннюю смерть, и оттого торопился — жил и творил, будто сжигая себя. Может быть, этим и объясняется потрясающий лаконизм его прозы и поэзии. Как метко заметил один из ранних его критиков Т.У.Хиггинсон: "Крейн способен сгущать целую страницу до одной фразы, а целую фразу до одного слова. Он схватывает мысль столь же обнаженно и просто, как Эмили Дикинсон" (2; p. 68).

Образованием Крейн не блистал. Учился, правда, подольше своих предшественников — например, Твена или Хоуэллса. С четырнадцати до шестнадцати лет посещал Пеннингтонскую семинарию, где тремя десятилетиями раньше директором был его отец. Родные вспоминали, что Стивен в детстве признавал только военные игры, любил оружие, а к религии никакой склонности не испытывал. Это и побудило мать отдать его в январе 1888 г. в полувоенный Клаверакский колледж, где он вскоре стал командиром учебной роты и адъютантом командира полка. Его однокашник Харви Уикем вспоминал: "Стивен любил военные игры, строй и муштру и, как наседка, заботился о рядовых своей роты" (8; p. 29). После училища он мечтал поступить в Вест-Пойнт, но помешало слабое здоровье; вдобавок идти в армию отсоветовал его брат Уильям, который утверждал, что при их жизни войн уже не будет. Пророком он оказался неважным — не прошло и семи лет, как разразилась испано-американская война.

Стивен Крейн считал два с половиной года, проведенных в Клавераке, самым счастливым временем в своей жизни: там он получил признание сверстников и в первый раз влюбился, там он, как никогда потом, много читал — и классику, и современную литературу. Там же в школьном журнале в феврале 1890 г. появилась и первая его публикация — очерк, героем которого был Генри М.Стэнли, журналист и путешественник, возглавивший экспедицию в глубь Африки на поиски известного путешественника и первопроходца Дэвида Ливингстона. Человек авантюрного склада, храбрый и верный долгу, к тому же литератор — вот кто стал образцом для подражания в глазах восемнадцатилетнего автора. Летние каникулы он проводил в Эсбери-Парке, курортном городке в двадцати милях к югу от Нью-Йорка, куда мать с детьми перебралась еще в 1883 г. Его брат Таунли организовал там летнее информационное бюро нью-йоркской газеты "Трибюн", и члены семьи поставляли ему новости и заметки.

Вынужденно отказавшись от военной карьеры, Стивен поступил в колледж Лафайета, но профессия горного инженера его не привлекала, и после первого же семестра он оттуда ушел. Еще один семестр в начале 1891 г. Крейн проучился в Сиракьюзском университете, одним из основателей которого был его двоюродный дед. Занятия он посещал без особой охоты. И хотя по английскому

языку и литературе он был одним из лучших, чаще проводил время не в классе, а на бейсбольном поле или в местном полицейском участке, где расспрашивал постовых или задержанных ими бродяг и проституток. Тогда же и начал писать регулярно — статьи и заметки для нью-йоркских газет. Весной и летом 1891 г. там были напечатаны комические рассказы и очерки С.Крейна — вполне стандартное начало для тогдашнего американского писателя. Была среди них забавная побасенка об американском певце, который своим исполнением военного марша настолько восхитил зулусского вождя, что получил в подарок одну из его жен, а вдобавок и предложение вместе воевать против ненавистных англичан, в плену у которых томился вождь. А еще мистификация о нашествии фантастических гигантских жуков на железную дорогу. Неопубликованной осталась юмористическая миниатюра "Верблюд" — анекдот в твеновском духе о путешественнике, который пытается обойти сухой закон в штате Мэн. Этот хитрец наполняет желудок своего верблюда виски, а содовую, лимоны, сахар и гвоздику собирается добывать на месте.

Становление молодого писателя вышло на удивление быстрым, недаром Хоуэллс как-то заметил, что Крейн "появился на свет в полном боевом снаряжении" (2; p. 62), видимо, как Афина из головы Зевса. Вполне уверенной рукой написаны уже "Очерки округа Салливан" ("Sullivan County Sketches", семь из них опубликованы в 1892 г., а еще четыре — посмертно). Сам автор считал, что использовал в них "броскую манеру Киплинга" (8; p. 62), однако скорее в них ощутимо влияние рассказов Эдгара По и фольклорного юмора. Эти незамысловатые байки о похождениях рыбаков и охотников построены по законам анекдота, в каждом есть неожиданный поворот и своя "изюминка" — какая-нибудь ударная фраза или броская деталь, вроде липучки от мух, съеденной негритянскими ребятишками, или медведя, забравшегося в палатку. Их персонажи не имеют имен, а только описательные клички: "малыш", "толстяк", "верзила", "спокойный". Впрочем, рассказы эти далеки от традиционного охотничьего фольклора, построенного на безудержном хвастовстве, — все здесь в рамках достоверности. Их отличает умение точно и кратко описать явления природы и простые действия героев, их мысли и переживания, а еще — замечательный лаконизм и удивительное чувство повествовательного ритма, близкое Р.Киплингу.

Главной темой этих рассказов оказывается характерная для многих новелл По встреча с таинственным и страшным, которое на поверку оказывается у Крейна смешным и обыденным. Атмосфера тайны и ужаса пародийна и задана подбором соответствующих ситуаций и слов: "вампир", "призраки", "духи", "затворник в пещере" и т.п. Ключевым становится слово "неизведанное". К героям одного из "Очерков" "подступает неизведанное треском сучьев и шорохом опавших листьев", в другом "голос неизведанного, вопиющий в пустыне, вызывает у них душевную дрожь" (6; pp. 90, 93).

Однако всякий раз то, что кажется сначала потусторонним или ужасным, оборачивается смешной обыденностью. Полубезумный затворник в пещере просто помешан на покере, уродец с трехзубой острогой будит героя в ночном лесу лишь для того, чтобы тот помог подсчитать выручку за проданный картофель, а черный пес, казавшийся призраком, просто-напросто голоден и затихает, как только ему швырнули миску с супом. Неизведанное обретает вещественный облик: то пещер, манящих в глубь земли, то дороги, ведущей к дальней горе, или же дупла высохшего дерева, где может скрываться клад. И чаще всего облик этот комичен: одному нетрезвому "индивиду" обыкновенная озерная коряга в сумерках представляется "ошминогом", а уже упомянутый "голос неизведанного в пустыне", "в котором звучат и смерть, и страх, и неоплаченные долги" (6; p. 111), оказывается воплями человека, страдающего от желудочных болей после неумело приготовленного пудинга.

Дж.Берримен заметил, что в "Очерках округа Салливан" Крейн "напоминает Эдгара По чувством туманности, одержимости и гротеска" (5; p. 41), однако у Крейна туман всегда рассеивается и уступает место вещам земным и конкретным, одержимость или гротесковость персонажей принимает понятный бытовой смысл и мотивировку. В сущности уже в ранних рассказах Крейн сделал свой реалистический выбор: писать о повседневном.

Один из авторитетных исследователей утверждал, что свое литературное кредо Крейн целиком почерпнул из одного источника — из романа Р.Киплинга "Свет погас" (1891)[11], с чем вряд ли можно согласиться. Однако ему явно по душе пришелся главный герой романа Дик Хелдар, художник и военный корреспондент, индивидуалист и бродяга, которому "воля давала силы превозмочь одиночество"[12]. Близкими ему оказались и многие убеждения автобиографического персонажа Киплинга: его стоическое отношение к миру, его стремление сочетать правдивость в искусстве с экзотикой и экстремальными проявлениями жизни во время войны. И еще одно — представление об истоках творчества, как о чем-то независимом от воли самого художника.

Однако гораздо важнее для становления эстетических воззрений, как, впрочем, и творческой манеры Крейна было знакомство с прозой Льва Толстого. В семнадцать лет он прочел "Севастопольские рассказы", и великий русский писатель надолго становится его кумиром. Наверное, прежде всего от Толстого, а не от Хоуэллса Крейн воспринял главный принцип своей эстетики: «Я решил, что чем ближе подбирается писатель к жизни, тем большим художником он становится, и почти все мои прозаические вещи устремлены к тому, что называется оболганным и испорченным словом "реализм". Толстой — вот писатель, которым я восхищаюсь больше всех» (май 1896 г. — 8; p. 231). Однако вполне в духе собственной склонности к лаконизму Крейн не принимал эпического размаха Толстого, высказавшись, например, о романе "Война и мир" так: "Он тянется и

тянется, как Техас". Впрочем, подобным образом он относился и к романам Т.Гарди или Твена (2; p. 566).

В августе 1891 г. девятнадцатилетний репортер написал отчет о лекции Х.Гарленда, посвященной творчеству Хоуэллса. Отчет этот поразил Гарленда краткостью и точностью в передаче мыслей. В нем были четко выделены основные идеи реализма и прежде всего требование, "чтобы писатель был верен себе и описывал вещи, как он их видит" (2; p. 38).

Весной 1894 г. Крейн писал: "...я отверг ловкую манеру Киплинга в литературе. <...> Так что я совершенно самостоятельно выработал собственную маленькую веру в искусстве. <...> Позднее я открыл, что моя вера совпадает с той, что исповедуют Хоуэллс и Гарленд. На этом пути я вступил в прекрасную войну между теми, кто утверждает, что искусство замещает природу и мы достигаем наибольшего успеха, максимально приближаясь к природе и истине, и теми, кто утверждает... — ну, я не знаю, что они там говорят, но только они держат Гарленда и меня подальше от толстых журналов" (8; p. 63). "Мое высшее желание писать правдиво и откровенно, чтобы всякий ... мог прочесть и понять" (февраль 1895 г. — 8; p. 99). По этим высказываниям видно, что Крейн был не силен в теории. В отличие от своих друзей, которых он выбрал себе в наставники, Крейн не писал критических статей и рецензий, высказывался о литературе только в письмах, как личных, так и предназначенных для печати.

Круг его чтения был не очень широк и довольно типичен для своего времени, во всяком случае, он уступал не только таким "университетским умам", как Лонгфелло или Генри Адамс, но и Твену и Хоуэллсу. Крейн читал романы Фильдинга и Скотта, Бальзака и Достоевского, новеллы Мопассана, ранние вещи Брета Гарта или Марка Твена. Первый биограф Крейна Т.Бир утверждал, что он, "как мальчишка, любил ритмическую прозу По"[13], маленький томик По в кармане поношенного пиджака Крейна заметила и У.Кэзер, встретившая его в Небраске[14]. Из современников более других его привлекали вначале А.Бирс, рассказ которого "Случай на мосту через Совиный ручей" он считал образцом совершенства, а также Хоуэллс и Генри Джеймс. К романам Золя он относился без особенного восторга, а вот имени Флобера не упоминает нигде, хотя сравнение с ним сразу же приходит на ум, когда читаешь прозу Крейна. Прежде всего, он без сомнения подписался бы под знаменитым символом веры французского писателя, что выше окружающей пошлости он ставит "ироническое восприятие жизни и пластическое претворение ее в искусстве"[15]. В своем использовании художественной детали он куда ближе Флоберу, чем Золя, с которым обычно связывали его творчество. Да и построение "Мэгги" обнаруживает больше сходства с "Госпожой Бовари", чем с "Западней" или "Нана".

Литература для Крейна — "огромная работа". Талант свой он склонен был преуменьшать, а собственный успех объяснял сочетанием воображения с великим рвением и сосредоточенностью. Ключевыми понятиями для него были искренность и честность. "Единственное, что глубоко радует меня в моей литературной жизни, краткой и бесславной, — писал он в январе 1896 г. после успеха его романа о войне и выхода в свет первой книги стихов, — это факт, что люди, смыслящие в этом деле, верят в мою искренность". И далее: "...я иду вперед, так как понимаю, что всякий человек рождается на свет со своей парой глаз, и он совершенно не отвечает за качество личной честности. Держаться как можно ближе к собственной честности — вот моя высшая цель. В честном высказывании есть свой возвышенный эгоизм. И все же я не говорю, что честен. Я всего лишь говорю, что приближаюсь к этому, насколько позволяет мой слабый душевный механизм. Для меня это — единственная стоящая цель в жизни. Конечно, человек терпит поражения на этом пути, но и в поражении кое-что есть" (8; pp. 195–196). Это высказывание так охотно цитируют, может быть, не только потому, что в нем звучит собственный голос Крейна, но и провозвестие новой литературной эпохи, поколения Хемингуэя и Фолкнера.

Вполне понятен для реалистической манеры еще один важный постулат Крейна: «Проповедь губительна для художественной литературы. Я пытаюсь дать читателям кусок жизни, а если там есть какой-то моральный урок, то я на то не указываю. Я предоставляю читателю самому извлечь его. Как сказал Эмерсон: "Может быть, в рассказе и сокрыта извечная логика, но ее необходимо тщательно избегать"» (май 1896 г., 8; pp. 230–231). Показательно, что молодой писатель, уже зачисленный критиками в разряд натуралистов, дает вольную цитату из эмерсоновского "Интеллекта", а не ссылается на Золя, хотя его знаменитый "кусок жизни" в те годы уже успел стать штампом.

И, наконец, еще один важный пункт его убеждений, заставляющий вспомнить не только Толстого, но и Достоевского. Крейн считал искусство порождением страданий и печали. Не раз в письмах он называл свой самый известный роман "усилием, рожденным болью, даже отчаянием", доказывая, "что произведение литературы от этого только становится лучше. Печально, но искусство, должно быть, — дитя печали. Во всяком случае так мне кажется". И, развивая свою мысль, он утверждал: "Есть прекрасные писатели, у них хороший доход, они живут в довольстве и комфорте, но если бы условия их жизни стали суровее, я верю, их творчество только бы выиграло" (8; pp. 232, 231).

* * *

Крейн вполне осознанно выбрал свою дорогу в искусстве и в жизни, дорогу изгоя и одиночки. Современники называли его "богемой" и "декадентом", в XX в. его сочли бы "посторонним" или

"маргиналом". После смерти матери он остался без дома, без привязанностей, без семьи. И хотя ему нашлось бы место у одного из братьев или сестер, он не мог и не хотел жить так, как живут обычные люди. Он не считал себя своим ни в каком слое общества. Стоит вспомнить скандальный репортаж Крейна о параде "Младшего ордена объединенных американских мастеровых" ("Трибюн", Нью-Йорк, 21 августа 1892 г.), в результате которого газета перестала печатать и Стивена, и его брата Таунли. Его автор иронизирует одновременно и над праздной, сытой толпой курортников, и над "жалкой и уродливой" процессией мастеровых, "сутулых и неуклюжих, в плохо сшитых костюмах, покрытых пылью"[16]. Гарленда восхищал этот репортаж — "краткий, отточенный и безжалостный своим реализмом"[17].

Он же сразу откликнулся ("Арена", июнь 1893 г.) на появление первой повести Крейна: "Это — голос трущоб. И написана книга не дилетантом, а тем, кто жил этой жизнью" (2; p. 38). Однако имеется по крайней мере три свидетельства, что набросок "Мэгги" был сделан года за полтора до того, как Стивен Крейн поселился в меблированных комнатах нижнего Манхэттена, откуда открывался вид на Ист-Ривер и Блэквелл-Айленд, описанный в самом начале повести. Это случилось в октябре 1892 г., а поздней весной 1891 г. два его однокашника видели рукопись "Мэгги" в общежитии Сиракьюзского университета. Один из редакторов нью-йоркской "Трибюн" также утверждал, что читал ее летом 1891 г. (8; p. 40). Правда, некоторые биографы и издатели Крейна подвергают сомнению эти факты. Их легко понять — разве можно представить себе, что неопытный юноша начал писать о том, что знал понаслышке? Как бы то ни было, можно достаточно уверенно утверждать, что его первая большая вещь, как и "Алый знак доблести", выросла не из личного опыта, а с помощью воображения. Во всяком случае, трущобы Нью-Йорка описаны в "Мэгги" не их постоянным обитателем, иммигрантом, работающим за гроши где-нибудь по соседству, а со стороны, с точки зрения юноши из хорошей семьи, знавшего просторные частные дома в маленьких уютных городках, приличные школы и фешенебельные курорты — все, что было неведомо тысячам мэгги и джимми. На самом деле Ист-Сайд для Крейна был столь же экзотичен, как Кавказ для Толстого или Индия для Киплинга. Да, он жил в Нью-Йорке на грани нищеты, донашивал брюки и башмаки до дыр, едва ли раз в день ел и писал свои вещи на обрывках оберточной бумаги, однако бедность его была иной в сравнении со многими его соседями. Это была сознательная бедность начинающего художника, своего рода эксперимент. Крейн не очень хорошо знал быт и психологию своих героев, но его привлекала трудная творческая задача: понять и показать других, чуждых ему людей; именно так он понимал реализм.

Лишь в последний момент повесть получила свое название — "Мэгги" (*Maggie*), отодвинувшее в подзаголовок первоначальное —

"Девушка с улицы. Нью-Йоркская история" (*A Girl of the Streets. A Story of New York.*). Опубликовал ее Крейн в марте 1893 г. в одном так и не установленном издательстве тиражом в 1100 экземпляров, прикрывшись не менее банальным, чем название, псевдонимом: Джонстон Смит, где две самых распространенных английских фамилии соединены вместе, а лишнее "т" вкралось в первую из них то ли по ошибке, то ли в насмешку.

Проститутка в роли героини, грубые нравы и язык трущоб ("не для культурных ушей", как заметил Хоуэллс — 2; p. 40), язвительная ирония автора — все это было сознательным вызовом тогдашней "благопристойной" литературе. И — в не меньшей степени — желанием произвести сенсацию, в чем он признавался потом. Судьба падшей женщины — один из самых избитых сюжетов в европейской литературе XIX в. Эта история столь же обыкновенна, как и другая, что рассказывает о приспособлении молодого человека к требованиям общества. Норрис в своей рецензии в журнале "Уэйв" (1896, July, 4, p. 13) отметил: "Ничего нового тут в "Мэгги" нет. Большинство характеров — старые знакомцы в мире беллетристики, и мы знаем о них все, или, по крайней мере, некоторые романисты претендуют рассказать нам все о жизни большого города. В обычных руках история Мэгги показалась бы просто избитой". Пьянство родителей, теснота жилья и убожество окружающей обстановки, жестокость брата и вульгарность совратителя-буфетчика, самоубийство проститутки, — все это не раз было описано и в Америке, правда, чаще в журналистике, серьезные писатели склонны были все же умалчивать об этой стороне жизни, недаром "Мэгги" сразу связали с "трущобной литературой".

К началу 90-х годов в США было издано множество книг о проституции, как назидательно-моралистических, так и репортажно-разоблачительных. Первый род чтива был довольно тривиальным: например, популярная книжка "Под охраной полицейского, или Богатства девушки из Бауэри" (1871), где бедность и непорочность вполне совместимы, а для героини "воссияла радуга надежды", или же "Сиротка Нелли, рыжая девчонка, или Утраченный наследник" (1880). Л.Фидлер вообще считал, что "сюжет крейновской книги точно соответствует всем стереотипам" подобных вещей и пародирует их[18]. В романах на эту тему можно найти образные формулы, использованные Крейном в "Мэгги". В сентиментальном романе Э.Фосетта "Зло, что причиняют мужчины" (1889) главная героиня предстает как "хрупкая стыдливая роза в гуще ... ухмылок и грязи", она "очень старалась идти по стезе добра" и жаждала остаться "цветком непорочной и чистой любви", но была "совращена, брошена и проклята" "беспощадными силами рождения, наследственности и нищеты"[19]. Возможно, Крейн и не читал всех этих книг, но тема была, что называется, "на слуху". Нью-Йоркские газеты и журналы пестрели подобными материалами. Выходившая стотысячным тиражом "Арена", в которой сотрудничал Гарленд, в начале



Дэвид Гилмор Блайт.
"Уличные мальчишки".

1891 г. опубликовала серию статей о трущобах, где говорилось о бедственном положении фабричных девчонок, о пьянстве рабочих и лицемерии обывателей; в них часто встречались фразы о "развращающей власти среды", о "мрачной и трагической судьбе" и "пропасти порока, от которой удерживает лишь великая нравственная сила" (19; p. LI).

Мир Бауэри выглядит у Крейна трагическим и в то же время одномерным. Повесть начинается с уличной стычки ребятишек, и три вступительных главы представляют чередование сцен насилия — драка за дракой, удар за ударом, на улице, дома, в кабаке. Один из друзей Крейна вспоминал, что они однажды увидели, как нью-йоркские мальчишки играют в "короля горы", но вместо снежков бросаются камнями. Жестокость детской игры поразила Крейна и стала ключевым образом-символом его первой книги. Так же важен и заявленный в названии образ улицы как воплощения бесприютности и незащищенности человека. Сущность жизни здесь — вечная война, где все подчинено только голой силе, где постоянно приходится драться — "за честь улицы" или за кусок хлеба, за собственное достоинство и за жестянку пива, за обиду сестры или против несправедливости бытия... Персонажи делятся на победителей и побежденных, но в конечном счете всякая победа сомнительна, ибо всегда найдется другой, более сильный и ловкий, и одержит верх в очередной схватке, будь то полицейский или пожарная повозка, совратитель сестры или же шлюха, умеющая выманить деньги даже у самого крутого парня. Каждый когда-нибудь становится жертвой этого мира. И тут появляется еще один ключевой мотив повести — бегство слабых: это пьянство родителей, иллюзии и самоубийство главной героини.

Хоуэллс сразу же отметил фатализм повести — "мне кажется, что в истории "Мэгги" более всего поражает та роковая неизбежность, которая доминирует в греческой трагедии"[20]. Впоследствии В.Л.Паррингтон попытался растолковать фундаментальное отличие классической трагедии, основанной на вере в нравственный закон и свободу личности, от "пессимистического детерминизма" натуралистического романа. И на этом основании он дал определение

"Мэгги", от которого ей никак не удается избавиться: "это — первый образчик натурализма в американской прозе"[21]. Сходство с натуралистическими произведениями Золя здесь безусловно есть — материал и сюжет из жизни социальных низов, пессимистический взгляд на возможности личности бороться с судьбой, точные приметы места и времени; однако различий куда больше, и они весьма существенны, ибо затрагивают концепцию мира и человека, понимание характера и среды, позицию художника, структуру образов, жанровое решение и стиль.

Начнем с того, что сравним описания домов, где живут героини повести Крейна и романа Золя "Западня" (1876). Крейн вряд ли читал этот роман, во всяком случае, нет никаких тому доказательств. Тем показательнее кричащие различия. У французского писателя дом на улице Гут-д'Ор, в котором многие годы прожила семья Купо, первый раз описан на двух страницах текста, весьма конкретно и детально: читатель узнает точное количество корпусов, этажей и окон, указано, какие лавки размещены внизу, кто и как здесь живет. Вроде бы описание дано глазами Жервезы, провинциалки из маленького южного городка, еще не привыкшей к размерам парижских домов и улиц; сухие подробности перемежаются живописными сравнениями ("безобразный куб похож на тюрьму", а "зубцы выщербленных кирпичей напоминают разинутые пасти"[22]), но оно выстроено бесстрастно и объективно, так что вполне соответствует цели Золя — дать "строгую научную истину". Описание дома Мэгги в повести Крейна очень кратко, занимает всего один абзац в полторы дюжины строчек и построено совершенно иначе — в нем нет спокойствия и объективности. Это не фотография, а карикатура, где нагнетаются мотивы мрачного и уродливого, где все определения подчеркнуто эмоциональны: "безобразные подъезды накренившегося здания", "жуткого вида женщины с нечесаными волосами и в неряшливой одежде". Экспрессия заметна даже в перечислении вещей: "Изо всех укромных углов торчали ведра, швабры, тряпки, бутылки" (19; p. 11).

И так во всем. Вместо многообразных подробностей романов Золя, откуда читатель узнает, как живут шахтеры и прачки, биржевики и рантье, аристократы и проститутки, в каком часу поднимаются утром, что едят и пьют в будни, как проводят свои праздники, сколько и как работают, что получают за труд, как складываются отношения в их семьях, и т.п., Крейн показывает только один вечер из детства своих героев, лишь одну трапезу, мало что сообщает об их квартире и совсем ничего не сообщает о работе отца. Скупо рассказано и о взрослой жизни Мэгги и Джимми; детали скудны и оттого выпячены до символики.

В доказательство натурализма Крейна любят цитировать его посвящение на экземпляре "Мэгги", подаренном Гарленду, которое ему самому так понравилось, что он повторил его еще несколько раз (8; pp. 52, 53, 96). "Несомненно, что эта книга приведет вас в ужас...

в ней делается попытка показать, что в этом мире среда — потрясающая вещь, и зачастую она формирует жизни вопреки всему"[23]. Однако "среда" в понимании Крейна значит совсем не то, что у Золя. У отца французского натурализма среда многослойна и необычайно сложна, он препарирует ее, как аналитик, выделяя разные уровни — природу, быт, условия труда, идеологию и т.д. Среда для Крейна — нечто неразложимое, универсальное и метафизическое, синоним судьбы. Крейн далек от позиции ученого, его совершенно не интересуют проблемы наследственности, и конфликты его героев явно выходят за рамки социальных. Если Золя в предисловии к "Терезе Ракен" сравнивал себя с медиком, "хирургом, исследующим трупы" (22; т. 1, с. 383), то в сознании Крейна постоянно присутствует иная параллель, через антитезу — со священником-моралистом.

Портрет нью-йоркского кучера в книге Крейна, казалось бы, может напомнить физиологический очерк, но вместо реалий жизни здесь резкие укрупняющие мазки, вместо серьезного исследования — едкая ирония, вместо социального типа — комический и гротескный символ воителя и богоборца нью-йоркских трущоб: "Он изучал человеческую натуру в сточной канаве и нашел ее ничуть не хуже, чем представлял на основе собственного разума". Выросший без веры, любви и надежды, он не признает ни богов, ни кумиров и уважает лишь голую силу, выказывая постоянную готовность вступить в схватку. Кучер Джимми — истинный сын улицы, ее завсегдатай и герой, "на уличных перекрестках он был в гуще жизни, и в нем была жизнь". Его агрессивность, как и презрение к миру, принимает почти мифологические масштабы: "А пожелай бог-кучер спуститься на землю и, взмахнув кулаками огненного цвета, по-мужски отстаивать свое право проехать, ему наверняка сразу же преградил бы путь рассерженный смертный, вооруженный парой крепких кулаков" (19; pp. 20, 21, 23).

Каждый герой крейновской повести пребывает в конфликте с космическими силами. Если кучер Джимми готов померяться силами с богом солнца, то буфетчик Пит не испугается и ангела смерти. Для Мэгги «земной шар состоял из невзгод и унижений. Поэтому она сразу же прониклась восторгом перед человеком, открыто бросившим вызов целому миру. Ей подумалось, что если бы мрачный ангел смерти стиснул до боли сердце Пита, тот пожал бы плечами и сказал: "А, все проходит". И полюбила она этого доморощенного Заратустру не за смазливое лицо или шикарный наряд, а за мужество, за "презрение к неизбежной судьбе». Даже пьянство и буйство матери объясняется здесь не наследственной предрасположенностью или воспитанием, а осознанием несправедливости бытия: "мир очень дурно обошелся с этой женщиной, и теперь она яростно мстила ему" (19; pp. 28, 26, 35).

Среда в понимании Крейна — вовсе не только общество, это скорее безразличная к человеку вселенная, нечто вроде "мировой

воли", хотя нет свидетельств его знакомства с сочинениями Шопенгауэра. В стихах Крейна, обнажающих его главные мысли, эта сила названа то "жестоким Богом", то вселенной и космосом:

Человек сказал космосу:
— Сэр, я существую!
— Ну и что, — ответил космос, —
Этот факт меня
*Ни к чему не обязывает**[24].

И в "Мэгги" представлен, пусть явно иронически, не социальный, но экзистенциальный конфликт человека с космосом или с Богом. В этом повесть Крейна напоминает произведение другого начинающего в те годы художника, также изведавшего нищету и бездомность, — "Голод" (1890) Кнута Гамсуна, где за мельчайшими подробностями физических и психических страданий голодающего героя вдруг открывается главное — тяжба с Господом. И безымянный герой Гамсуна проклял "всевышнего Ваала" и отбросил веру в божественный промысел и благодать.

"Мэгги", как и "Голод", по сути своей представляет собой вовсе не роман, а повесть-параболу о страданиях и гибели человеческого существа в этом страшном мире, где нет бога, морали, добра. Главная героиня здесь не имеет развернутого характера, она скорее фигура нравственной притчи, это заметили первые же рецензенты книги — Дж.Барри, Ф.Норрис и другие. Мэгги — воплощение слабости и обреченности, жертвы как таковой. Весь смысл этого образа выражен в нескольких метафорах: она "ест, словно затравленный тигренок", или "эта девушка расцветала в луже грязи" (19; pp. 14, 29).

В романах Флобера или Золя, кроме точных и обстоятельных подробностей, важнейшим моментом являлся показ движения жизни, которое мощным потоком изменяет и ломает человеческие судьбы. В образе Мэгги нет развития, если сравнить ее, например, с Жервезой Купо или Эммой Бовари; повесть Крейна рождена в иной культурной традиции, и ее жанровой моделью послужил вовсе не роман-биография, а назидательный рассказ, какие в ходу были в пуританской Америке, — о плохих мальчиках, кончающих жизнь на виселице, или девицах дурного поведения, по вине которых умирают матери. Правда, нравственный смысл в повести Крейна кардинально изменен. Суть трагедии Мэгги заключается не столько в чудовищном воздействии среды, сколько в слабости личности. Писатель как-то заметил: «В моем рассказе "Эксперимент с нищетой" я пытался сделать очевидным, что корень жизни в Бауэри — нечто вроде моральной трусости» (8; p. 272). Самое страшное в судьбе Мэгги не то, что она стала проституткой, а то, что у нее нет самостоятельности и

* Здесь и далее стихи Крейна приводятся в переводе автора главы.

веры в себя. В тексте прямо употреблена формула Эмерсона, говорится, что "она утратила доверие к себе" (19; p. 51), — именно эту духовную опору Крейн называл "храбростью". Мэгги представлена в повести только объектом насилия, совращения и обмана, она прожила свою короткую жизнь, так и не открыв собственного "я". Героиня "Бесприданницы" А.Н.Островского лишь перед смертью осознает, что окружающие видят в ней только вещь, какой хотят обладать. Мэгги даже этого не дано.

Важным открытием Крейна в его первой повести стал, конечно же, стиль, приемы представления людей, вещей, событий. Сразу же обращает на себя внимание всепроникающая ирония повествования. Недаром у Паррингтона находим и другое определение "Мэгги" — это "первая ироническая повесть, вышедшая из-под пера американского писателя" (21; с. 400). Ирония Крейна весьма многообразна. Прежде всего это бурлеск, или ирои-комическая несообразность высоких речений в описании бытовых и низменных предметов. Такие эпические понятия, как "честь", "слава", "битва", "поборник" и т.п., сочетаются с жаргоном улицы, а пышные риторические обороты ("циклон насилия и вулкан вульгарности") стоят рядом с простыми и точными описаниями действий и переживаний персонажей, религиозная лексика употреблена в характеристике неподобающих объектов: фартук буфетчика имеет эпический эпитет "непорочный", а его пьяное лицо "излучало истинный дух доброй воли" (19; pp. 4, 19, 72).

Еще один вид иронии — это несоответствие реальных фактов и представлений героев. Например, описан вульгарный и убогий облик Пита, его грубые манеры и слова, а Мэгги видит в нем джентльмена из порядочного общества, рыцаря и героя. Этот важный мотив проходит через всю книгу и достигает своего апогея в финальной сцене, когда мать Мэгги, пьяница и скандалистка, завсегдатай дешевых баров и полицейских участков, "прощает" свою заблудшую дочь. Крейн показывает, сколь искажена действительность в стереотипах ходячей морали, которую воплощают и обывательские сплетни, и церковные проповеди. Есть, наконец, в повести и глубоко трагическая ирония, суть которой в кричащем несоответствии объективного хода событий и устремлений героев.

Давно замечено, что существенным компонентом стиля Крейна был импрессионизм. Его повествование нередко построено на впечатлениях живописных или звуковых. Так, еще одно описание дома, в котором живут Джонсоны, построено на веренице ночных шумов: "Где-то приглушенно бубнили голоса, топали и шаркали ноги в невидимых коридорах и комнатах, с улицы доносились крики и грохот колес по булыжной мостовой — и среди этого шума слышно было, как вопли девочки и рявканье матери стихли и постепенно перешли в едва различимый скулеж и приглушенное ворчанье". Нередко писатель стремится осязаемо и конкретно передать мир через восприятие персонажа, достигая значительного художественного эффекта.

Прекрасный пример — как маленький Джим покупает пиво в салуне: "Балансируя на цыпочках, он, насколько хватило рук, поднял жестянку и деньги. Увидел, как две руки сверху схватили и то, и другое. Тотчас же руки опустили наполненную банку, и он ушел" (19; pp. 16, 16–17).

Крейн часто в повествовании нагнетает какой-нибудь образный или лексический ряд, например, военный или дьявольский. Так Джимми в первой главе дважды назван "воителем/победителем", и в то же время "безумным дьяволенком" и "бесенком". Повтор слов или речений создает особый эффект переклички образов и универсализации бытия. У двух героев-победителей, Пита и Джима, одна и та же эмблема — "презрительная ухмылка образцовых мужчин", оба прогоняют обманутых ими женщин одной и той же фразой: "Провались ты к черту" (19; pp. 7, 8, 21, 22, 63, 67). Реальные детали у Крейна нередко несут эмблематический и символический смысл. Так, перечисление заведений, куда Пит водит Мэгги — от дешевого, но вполне приличного кабачка, куда рабочие-иммигранты ходят со своими семьями в гл. VII, до ресторана, откуда ее возлюбленный удирает с "блестящей и наглой особой" (в гл. XIV) — показывает унижение героини. Совершенно символична и вереница мужчин, встреченных Мэгги перед смертью в гл. XVII, — от "светского молодого человека во фраке и с хризантемой в петлице" до "оборванца с бегающими, налитыми кровью глазами и грязными руками" (19; pp. 69–70). Эти девять мужчин (в первом издании был еще и десятый, самый жуткий) воплощают падение героини вниз по социальной лестнице, от блеска респектабельных ресторанов и театров во тьму неосвещенных и нищих кварталов, от шума городского в безмолвие небытия.

Кульминационное событие повести — смерть Мэгги. Она дана косвенно и так же импрессионистически. Сама смерть не описана, однако в последнем абзаце главы дважды употреблены соответствующие слова — в характеристике цвета и звука: "смертельно черный цвет реки" и "разнообразные звуки жизни, на расстоянии казавшиеся радостными и недосягаемыми, едва доносились и умирали в молчании" (19; p. 71). Больше ничего не сказано в тексте, так что читатель остается в неведении, что же произошло — самоубийство или насилие, закончившееся убийством, на что намекает образ последнего из мужчин, встреченных героиней.

Стоит отметить и мастерство художественной детали в финальной сцене. Брат сообщает о смерти Мэгги своей матери, а та "с набитым ртом" "продолжает трапезу" и начинает плакать, только допив кофе. Тут в ее словах возникает первая деталь — детские ботиночки дочери, мать упоминает их по крайней мере четырежды, а затем картинно выносит из другой комнаты. И эти ботиночки обретают символический смысл. Роль еще одного лейтмотива финала играет фраза — вопрос сбежавшихся соседок: "Простишь ли ты теперь свою неблагодарную, дурную дочь?" Печальная судьба героини

выглядит искаженно и глупо в этой стандартной формуле — странно спрашивать о прощении у матери, что жестокостью и безразличием подтолкнула дочь к гибели. Трагическая ирония этих восклицаний достигает предела в последних строчках повести — мать страдает, но как дико и нелепо звучит в ее устах избитая формула: "Я прощаю ее! Прощаю! (I'll fergive her! 19; pp. 75–77).

Крейн тяготел к циклизации произведений. Каждый цикл представляет собой определенный этап в его развитии: ученичество — в "Очерках округа Салливан", обретение собственной манеры — в двух повестях и рассказах о жизни нью-йоркской бедноты, объединенных под названием "Полуночные наброски", писательская зрелость — в "Алом знаке доблести" и серии рассказов о Гражданской войне, примыкающих к нему, кризис — в романах на потребу публики "Третья фиалка" и "На действительной службе", поиски новой манеры — в "Уиломвильских рассказах" и новеллах о войне, написанных в последние годы жизни. Изначально в этом, наверное, проявилось желание преодолеть лаконизм собственного стиля и использовать накопившийся материал, а затем — денежные соображения.

Гарленд ужаснулся тому, что описал Крейн в "Мэгги", и призвал его обратить внимание на семьи, "живущие на соседней улице в героической чистоте и безнадежных лишениях" (8; p. 38), а Хоуэллс в своем интервью Крейну для газеты "Нью-Йорк таймс" в октябре 1894 г. высказал пожелание, "чтобы романисты коснулись некоторых других важных аспектов жизни — отношений матери с сыном, мужа с женой, всего того, чем мы на самом деле живем" (21; p. 103). Начинающий писатель попытался следовать советам своих наставников и в продолжение "Мэгги" написал повесть "Мать Джорджа" (*George's Mother*), причем начал ее, по всей вероятности, еще до этой беседы с Хоуэллсом, хотя впервые она была опубликована в мае 1896 г. Четырьмя годами позже они были изданы вместе под общим названием "Повести Бауэри".

Их объединяет место действия и второстепенные персонажи. Джордж и его мать живут даже не на соседней улице, а в том же доме, где и Мэгги. Джордж влюблен в Мэгги, она — "девушка его мечты", упомянуты и другие герои первой повести Крейна. "Мать Джорджа" затрагивает еще один излюбленный мотив религиозных проповедей и назидательных брошюр тогдашней Америки — обличение пьянства. Об этом писала мать Крейна, послужившая прототипом заглавной героини. А в образе Джорджа воплотился духовный и психологический опыт автора — его разочарование в поучениях и догматах церкви, а также увлечение алкоголем.

Основная тема этой повести — та же, что и в "Мэгги", — слабость личности и несбывшиеся надежды. Пьянство, ведущее ко лжи и самообольщениям, к бедности, духовной пустоте и смерти, — это ведь еще одна форма трусости и поражения в столкновении с миром. С самого начала герой повести чувствует "ненависть к неве-

домой силе, управляющей его жизнью" (19; p. 67), а в последней главе — после смерти матери — говорится о его "внутренней борьбе с какой-то силой, впившейся в его мозг" (19; p. 177). Так что и здесь представлена не столько сила среды социальной (и вовсе не наследственность), сколько нечто, объемлющее и внешний, и внутренний мир персонажей, непостижимое и необоримое для них начало бытия.

Роднят "Повести Бауэри" также принципы сюжетостроения и повествования, типизации и характеристики персонажей. Обычная семейная история дана в чередовании кратких описаний и сценок повседневной жизни, вся повесть и отдельные эпизоды скреплены ключевыми сравнениями и метафорами: например, ежедневная уборка квартиры дана с использованием военной терминологии, что определяет основу характера матери, а веселая вечеринка с участием сына уподоблена религиозному действу. В авторском повествовании отсутствуют имена персонажей, а только краткие обозначения, типа: "смуглый юноша" или "человек в ветхом платье". При использовании фабульных и образных штампов дидактической литературы Крейн почти не применяет избитых речений, разве что в пародийных целях. "Мать Джорджа" отличает та же скупость деталей, что и "Мэгги", то же тяготение к жесткой точности и простоте, тот же стиль, временами взрывающийся живописными, а то и риторическими оборотами.

По материалу и манере к "Повестям Бауэри" примыкают небольшие рассказы, сценки и очерки, составившие цикл "Полуночные наброски" (*Midnight Sketches*). В новелле с характерным названием "Заброшенность" ("Desertion") проститутка возвращается домой и долго разговаривает с безмолвным отцом, пока не обнаруживает, что он мертв. В очерке "Люди в непогоду" ("The Men in the Storm", октябрь 1894) толпа бродяг в метельный февральский вечер ожидает, когда их впустят в благотворительную ночлежку, где за пять центов они получат не только постель, но и кусок хлеба и чашку кофе на завтрак. Героем нескольких рассказов стал рано умерший брат Мэгги — оборвыш Томми. То он в сквере отбирает у нарядного малыша дорогую игрушку, пожарную машинку, и скрывается в темном переулке ("Зловещий ребенок"), то крадет лимон с лотка уличного торговца и попадается ("Громадная ошибка"), то подбирает на улице и приводит домой бродячую собаку, которую пьяный отец вышвыривает в окно ("Темно-коричневый пес").

Из этого ряда выделяется "Эксперимент с нищетой" ("An Experiment in Misery", апрель 1894 г.), принадлежащий к лучшим творениям Крейна. Название сразу же заставляет вспомнить лозунг "экспериментального романа" Золя, и сходство здесь не только словесное, — для реалиста и натуралиста очень важен сам принцип опытного исследования материала. Однако если Золя пытался достичь объективности, то эксперимент Крейна сугубо личностный и субъективный, у него это не научный опыт, производимый с харак-

терами в определенной среде, а нарочитое приключение, эскапада начинающего писателя и репортера, надевшего нищенские лохмотья или солдатский мундир.

В кратком вступлении к "Эксперименту с нищетой" двое наблюдают за уличным бродягой. Один из них, молодой человек задает себе и своему старшему спутнику вопрос: "Хотелось бы знать, как он себя ощущает... без дома, без друзей, имея несколько центов в кармане". Его умудренный возрастом собеседник (по сведениям Гарленда, его прообразом был Хоуэллс) высказывает свое мнение: "Вы ничего не сможете сказать об этом, пока не побываете в его положении" (6; p. 139). Автор-рассказчик производит опыт, чтобы для себя и читателя открыть точку зрения бродяги или хотя бы приблизиться к ней. Отсюда двойственность повествования. С одной стороны, Крейн пытается показать, что чувствует человек толпы, которую он описал со стороны в своем очерке "Люди в непогоду", и ради этого рассказчик переодевается и голодает. А с другой — текст "Эксперимента с нищетой" избыточно живописен и экспрессивен для газетной зарисовки, что выдает присутствие художника, изумленного необычностью зрелища. Прежде всего бросается в глаза обилие сравнений, всех этих "как": "фонари выглядят, как вышитые цветы", "отпечатки ног — как следы шрамов", опоры надземной железной дороги — "как лапы чудовищных крабов, присевших над улицей", створки дверей ночлежки — "как алчные губы", а люди, входящие в них, — "как жертвы языческого поверья", "странные неописуемые запахи налетали, как злые крылатые хвори", и т.д.

Картина спящих бродяг при удивительной точности каждой детали весьма красочна и гротескна за счет словесной экспрессии: "красноватые пятна обнаженной плоти выступали из мрака, колени и ступни торчали над койками, тощие руки свисали с них", "дикие взмахи конечностей, причудливые жесты кошмаров, в сопровождении гортанных выкриков, ворчаний, проклятий". И тут же идет ряд сравнений и эпитетов, порождающий метафору-лейтмотив всей этой ночной сцены — "кладбище непогребенных" ("хладное скопище надгробий, где люди валялись, как мертвецы", или "как надгробные камни"). Рассказчик прямо называет увиденное им "выражением зловещей багровой трагедии бездонных возможностей человеческих снов", видя в этом "протест неудачника", "жалобу всех ему подобных, целого класса, народа". А обилие зданий Нью-Йорка кажется ему "эмблемой страны, вознесшейся царственной главой за облака, в своих устремлениях ввысь не удостоившей взгляда несчастных, тех, кто внизу копошится у ее ног". Единственное, что спасает словесную живопись Крейна от безвкусицы, — это ее удивительный лаконизм и умение неожиданно перейти к простоте. "При свете дня комната стала довольно обычной и неинтересной", так заканчивается рассказ (6; pp. 139–147).

В "Полуночных набросках" так же, как и в "Повестях Бауэри", проблемы и конфликты понимаются экзистенциально, измеряются масштабом вечных ценностей и высших сил бытия. Какое-нибудь частное событие легко порождает универсальное обобщение. Так, например, в рассказе "Бег юности" (январь 1895) дочь владельца карусели сбежала с его наемным работником, отец пытается их догнать, но у молодых и лошадь в экипаже оказывается помоложе, — юность выигрывает эту "гонку в будущее", отцу же достается "разочарование и горе человека, которому бросила вызов сама вселенная" (6; p. 121).

В очерке "Люди в непогоду", где поведение толпы уподобляется природным процессам, брошенной по ветру горсти песка (характерный образ "конца века"), бурному течению воды или метели, встречается такое важное для крейновского видения мира высказывание: "Люди несомненного упорства, трудолюбия и трезвости не склонны обрушиваться на общество в пору невезения, сетовать на надменность богачей и жаловаться на трусость бедняков" (6; pp. 176–178). Так и позже в статье "Горькая битва за жизнь в Небраске" он отмечал не только потери и страдания жителей Дальнего Запада, но превыше всего — "их выносливость, способность помогать друг другу, их твердое и несгибаемое мужество"[25]. Мужество — фундаментальная категория в этике человека и писателя, который утратил надежду и веру в благое провидение, а жизнь свою понимал как сражение с целым миром.

* * *

Сразу после публикации "Мэгги" Крейн отложил в сторону уже начатую "Мать Джорджа", чтобы написать свою главную повесть о мужестве и победе человека над собой. Так родился "Алый знак доблести" (*The Red Badge of Courage,* 1895; принятый ныне русский перевод названия придает излишне возвышенный и оттого чуждый простоте оригинала оттенок, на самом деле лучше — "Красный знак храбрости").

В феврале 1895 г. в беседе с будущей писательницей Уиллой Кэзер, тогда еще студенткой Невадского университета, которая пробовала свои силы в журналистике, Крейн утверждал, что написал эту повесть за девять дней, но обдумывал каждую мелочь в ней все свои юношеские годы (14; p. 16). Творческая история ее была не столь краткой и простой, как показало исследование Р.В.Столлмена, который проследил целых семь этапов работы над рукописью[26].

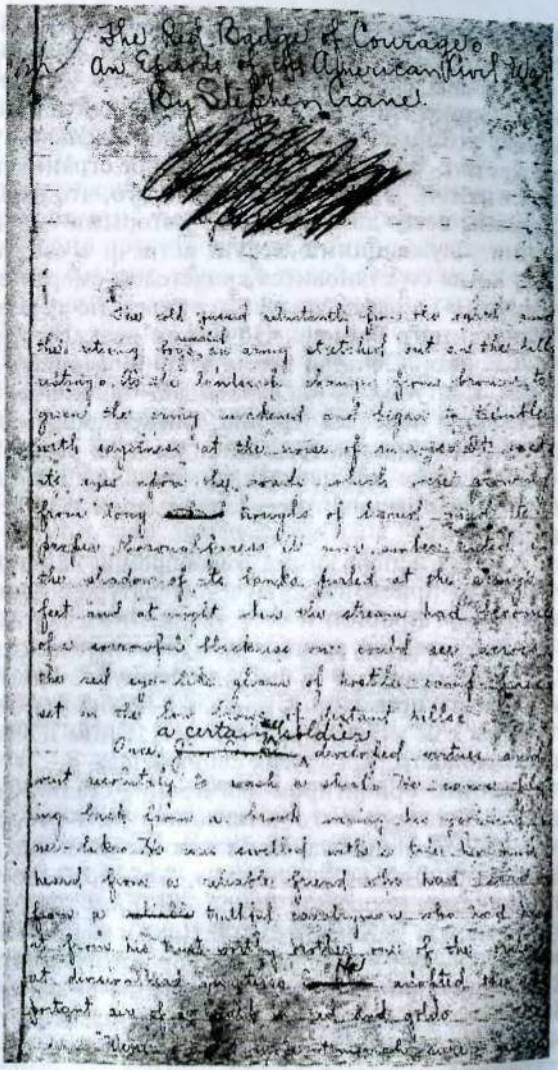
В первоначальном виде она называлась проще и тривиальнее, будто очерк: "Рядовой Генри Флеминг и его разные сражения", герои там были названы по именам — их автор вычеркнул, сменив заголовок. Весной 1894 г. Крейн показал повесть Гарленду и предложил газетному концерну Макклюра, где ее продержали около полугода, отчего автор, по его словам, "чуть не сошел с ума" (8; p. 79). Тогда он передал повесть в только что созданное агентство

Бэчеллера, и в начале декабря 1894 г. сильно сокращенный вариант "Алого знака доблести" был опубликован сначала в газете "Филадельфия пресс", а затем его перепечатали около 750 газет страны. Крейн внес некоторые исправления и сокращения, и осенью 1895 г. повесть обрела книжную обложку, а в следующем году она выдержала еще 14 изданий. Повесть принесла Крейну известность и успех.

Первые же американские рецензенты, узнав из предисловия к газетному изданию, что автор ее — отнюдь не участник Гражданской войны, а молодой человек, родившийся через несколько лет после нее, высоко оценили силу его воображения. Основным источником его стали устные воспоминания и документальные свидетельства о войне. В детстве он слышал рассказы старшего брата и воспоминания ветеранов, в училище историю ему преподавал Джон Ван Петтен, прошедший в строю всю войну, от полкового священника до бригадного генерала[27]; а непосредственно в работе над повестью Крейн использовал собрание очерков, репортажей и рисунков 1861—1865 годов из газеты "Сенчури", изданное под названием "Битвы и вожди Гражданской войны" (1888). Читая эту книгу, он жаловался другу: "Здесь ничего не сказано, что они, участники сражений, чувствовали, что думали"[28]. Такое можно было встретить разве что в художественной прозе, поэтому критики сразу же стали искать литературные источники "Алого знака доблести", называя военные вещи Л.Толстого, Р.Киплинга, А.Бирса, — их Крейн безусловно знал, а также произведения французских авторов — "Разгром" Золя, "Отверженные" Гюго, новеллы Мериме и Мопассана, которых он скорее всего не читал (2; pp. 90, 95, 97—98, 109—115).

Трудно сказать, был ли он знаком с романом Дж.Дефореста "Мисс Равенел уходит к северянам" (1867) или его рассказом "Первый раз под огнем" (1864); во всяком случае Крейн их нигде не упоминает. И хотя в романе Дефореста военные действия служат лишь фоном для любовной истории, описаны они весьма достоверно. Читатель узнает массу подробностей, которые невозможно выдумать: как и кем формировались полки северян, как был устроен быт на фронте и в тылу, как складывались взаимоотношения командиров и солдат. О боях здесь рассказывает прошедший войну офицер, обязательно уточняя место и время марша или сражения, его ход и итоги, причем всегда ощутима точка зрения конкретного персонажа, будь то капитан Колберт или генерал Картер (см. главу о Дефоресте в наст. томе).

В отличие от Дефореста в новеллах Бирса война — не просто фон, а сердцевина конфликтов, сюжетов и образов. Сочетание иронического повествования с напряженным, даже болезненным психологизмом, простоты и риторики, достоверных деталей с символикой и преувеличениями, доходящими до гротеска, которое мы находим в прозе Бирса, было близко Крейну (см. главу о Бирсе в наст. томе). Их объединяло и преклонение перед творческой манерой Э.По, но,


The Red Badge of Courage
An Episode of the American Civil War
By Stephen Crane.

Первая страница рукописи романа "Алый знак доблести" Стивена Крейна.

в отличие от Бирса, который часто казался просто эпигоном великого романтика, Крейн отнюдь не был склонен использовать машинерию новеллистики По с ее неправдоподобными событиями, неожиданными совпадениями и нарочитыми умолчаниями.

Сюжет и композиция подавляющего большинства прозаических вещей Крейна удивительно просты. Их жанровая установка, как правило, — драматизированный очерк или документальный репор-

таж. Действие начинается обычно со сценки-диалога, затем следует характеристика персонажей, где находится место краткому рассказу о прошлом. Резко выделены основная сюжетная линия и главный герой. В "Алом знаке доблести" это — обычный юноша, рядовой Генри Флеминг, который принимает боевое крещение и обретает настоящее мужество. Время и место действия ограничены, так же, как и круг персонажей. Представлено только то, что входит в кругозор героя. Описаны всего два боя, между которыми — бегство Генри с поля сражения, блуждания по лесу и встречи с отступающими в тыл ранеными, когда он становится свидетелем смерти своего раненого однополчанина, а затем получает ружьем по голове от такого же, как он, испуганного беглеца. Ночью он все же возвращается к своим, а на следующий день во время атаки совершает символический геройский поступок — подхватывает полковое знамя. Как обычно в рассказах и повестях Крейна, движение времени поступательно, ретроспекции вполне традиционны и не развернуты, внутренние монологи вовсе не передают потока душевной жизни, а представляют собой логичный пересказ мыслей и чувств героев в третьем лице.

В повести Крейна использована точка зрения наивного, невоенного человека. Этот прием известен в литературе с давних времен. Наверное, это самый простой и естественный взгляд на войну. Он встречается в плутовском романе и просветительских повестях, может быть, наиболее ярко в "Симплициссимусе" Гриммельсгаузена. Весьма удачно его применил Стендаль в изображении битвы при Ватерлоо в "Пармском монастыре", а вслед за ним и Лев Толстой в "Войне и мире" и некоторых других своих вещах.

С юности главным ориентиром для Крейна стали "Севастопольские рассказы" Л.Толстого с его четким лозунгом: "герой моей повести — ... правда"[29]. И правда эта заключается в том, что война описана глазами простых ее участников. Можно было бы сказать, что Крейн прокладывал дорогу к "окопной прозе" XX в., к книгам А.Барбюса, Э.Ремарка, Э.Хемингуэя, В.Некрасова и Г.Белля, однако "Алый знак доблести" явно выбивается из этого литературного ряда по той простой причине, что автор его не видел еще войны и вынужден был лишь с помощью воображения представить себе психологию новобранца, преодолевающего страх. Поэтому его повесть не могла стать ни очерком, ни историческим романом. Конкретность событий здесь размыта; война в ней приобретает обобщенный, даже условный характер. Автор ничего не сообщает о причинах, сущности или ходе Гражданской войны, указывая лишь цвет мундиров воюющих армий и кое-какие географические названия. Как он сам выразился: "Я сделал битву типичной, не называя имен" (8; p. 161).

Некоторые факты позволяют определить время и место сражения, взятого Крейном за основу. Оно произошло в первых числах мая 1863 г. при Чанселлорвилле и до сих пор вызывает споры аме-

риканских историков, ибо верх в нем одержали южане, но с него, по мнению многих, начался перелом к победе северян. В самой повести нет ни этого названия, ни года, однако в рассказе "Ветеран" (1896), где описана гибель Генри Флеминга в пожаре через много лет после войны, прямо сказано, что первый бой он принял именно там.

Крейн далек от описательной подробности эпоса или романа. В "Алом знаке доблести" нет ни общества, ни среды. У.Кэзер метко назвала такой жанр повествования "романом без реквизита"[30]. Сюжетное развитие сведено здесь до голой формулы, где вместо арифметических величин — алгебраические знаки: таковы и ситуации, и персонажи "Алого знака". И стержень повести — не воспитание, но испытание. Главный герой ее — не столько объект описания, сколько субъект выбора, авторский интерес вызывает здесь не конкретный характер, а нравственно-психологический механизм как таковой. Коренное отличие от Толстого проявляется прежде всего в портретах героев. Описание внешности Михайлова или Козельцова-старшего в "Севастопольских рассказах" занимает строк по двадцать текста — тут и телосложение, и черты лица, и одежда, и манеры, и рассказ об их прошлом.

У Крейна портретов вовсе нет, персонажи не имеют ни характеров, ни истории, каждый из них выполняет лишь определенную функцию в испытании главного героя, тот же представляет образ **всякого человека**. Обобщенность героев повести подчеркнута тем, что у них в авторском повествовании только однообразные клички: Генри повсюду назван "юношей", остальные — по званию или броской черте: "долговязый", "горластый", "оборванный", "лейтенант", "капитан" и т.п. Собственные имена главного героя и его ближайшего окружения встречаются только в речи персонажей, как прямой, так и косвенной. Предметные детали быта и времени чрезвычайно немногочисленны, и оттого большинство из них начинает играть не описательную или характеристическую, а скорее знаково-символическую роль. Например, желтый пакет с посланием домой, который юноша получает от своего друга перед первым боем, воплощает тщательно скрываемый новобранцами страх, а запекшаяся на мундире героя кровь становится парадоксальным символом и трусости, и мужества одновременно. Так что в жанровом отношении "Алый знак доблести" — это *психологическая повесть-притча* о преодолении страха, о возмужании и самопознании человека.

По примеру Толстого Крейн отталкивается от романтической героики. Зачин его повести строится на контрасте между действительностью и иллюзиями юноши. Генри вспоминает о битвах древних греков и деяниях гомеровских героев. И хотя войны представляются ему "багровыми пятнами на страницах былого"[31], он возвеличивает их, мечтая о подвигах и славе. И от матери своей на прощание ждет какой-нибудь классической сентенции, вроде: "со щитом или на щите", а та дает простые советы: "береги себя, помалкивай и делай,

что прикажут", "товарищей выбирай, подумавши", "не делай дурного", и тут же говорит о таких приземленных вещах, как теплые носки, рубахи и черносмородиновое варенье. Приводя этот запавший в память юноши монолог матери и всю сцену прощания с некоторой долей иронии, Крейн, в сущности, стремится не просто развенчать ложный пафос, но и очистить истинные ценности жизни. Мать Генри, хорошо понимая, что "на войне люди дичают", дает сыну главный совет, достойный ее античной предшественницы и новозаветного учителя: "Не делай ничего такого, за что тебе передо мной стыдно будет, коли узнаю... Если случится выбирать, либо смерть принять, либо на бесчестные дела пойти, поступай, как следует" (31; p. 27).

Начинаясь подчеркнуто объективно, повествование построено на совмещении третьего и первого лица, ибо читатель все происходящее видит попеременно то глазами автора, то его героя. В центре здесь безусловно сознание Генри Флеминга, его точка зрения, читатель узнает его чувства и мысли в ключевой момент жизни. Все, что исходит от других персонажей, все, что услышано им, взято в тексте в кавычки. Авторская отстраненность дает себя знать то в ироническом комментарии к раздумьям героя, то в подчеркнутом столкновении его восприятия с реальностью, то в сопоставлении его состояний в различные моменты.

Стержневой сюжет повести — внутренний выбор молодого человека в экстремальной ситуации войны. Остальное — и события, и другие герои, и пейзаж — играют роль фона, а то и проекций переживаний и размышлений Генри. Убегающая от опасностей белка или разложившийся труп в лесной чаще, отступающая толпа или смерть однополчанина — все это в тексте представляется скорее образами и символами душевной жизни, их смысл может быть истолкован только в единстве субъективного и объективного начал. Так и в реальной жизни человек очень часто воспринимает события не сами по себе, а в сравнении и приложении к тому, что происходит в его душе.

Психологический облик героя построен на постоянных колебаниях от одной крайности к другой. Кардинальная смена ситуаций на войне влечет за собой перемену настроений и мыслей Генри: то он видит себя участником великих сражений, то думает, что "не создан солдатом и никогда не хотел воевать, а завербован не по своей воле" (31; p. 49), хотя пошел на фронт добровольцем; то он переживает полное одиночество и считает себя "духовным отщепенцем" (31; p. 44), то им "овладевает неизъяснимое чувство военного братства" (31; p. 64–65), и он ощущает себя частицей какой-то общей личности — коллектива, массы.

Смена впечатлений и состояний героя "Алого знака" многим критикам показалась ненатуральной, а сам он чрезмерно чувствительным. Читатель узнает о нем немного: вырос в деревне без отца, ухаживал за коровами, учился в школе, пошел на фронт... Притом

он считает себя "мыслящим человеком", таким и представлен в повествовании. С одной стороны, Генри — обычный фермер, с другой — он отличается особой впечатлительностью и склонностью к рефлексии. В сущности ни социальной типизации, ни романного характера в этом образе нет. Стивен Крейн стремился показать общий духовный, психический и интеллектуальный механизм поведения человека в момент чрезвычайных испытаний — как юноша, преодолевая и познавая себя, обретает мужество на войне. Сам автор в одном из писем заметил: здесь "главное — психологическое описание страха". Герой "Алого знака" все время задает себе вопрос, не убежит ли он с поля боя, сумеет ли преодолеть страх: "Он понимал, что в этот критический момент его правила жизни бесполезны... он был неизвестной величиной" (31; p. 31). Тут опять возникает понятие опыта. Слово, казалось бы, из лексикона натуралиста, но если у Золя эксперимент направлен на изучение общества, это опыт автора с персонажами, погруженными в определенную среду, то у Крейна это эксперимент рассказчика и автора на самом себе, и он невозможен вне жизни. "Единственный способ проверить себя — это ринуться в схватку и... тогда уяснить достоинства и пороки своих ног. Как химику, ставящему опыт, потребны различные вещества, так ему необходимы пламя, кровь, опасность" (31; p. 35). Таков парадокс этой повести: понятию опыта возвращен его изначальный смысл: это не столько умственное предприятие, сколько — и прежде всего — деяние. Своей последующей жизнью Крейн доказал свою храбрость, испытал кораблекрушение и нашел свою войну — на Кубе и в Греции. К тому же его повесть — это еще и творческий эксперимент, в основе которого попытка представить, что чувствует, что думает человек на войне. Не на основе личного опыта, как Толстой или Хемингуэй, а "на кончике пера" открывал Крейн природу человеческого мужества. И это открытие оказалось состоятельным.

По мнению многих участников войны, Крейн неожиданно точно описал переживания человека в бою и психологический процесс преодоления страха. Первая стадия его — когда герой через столкновение с фронтовым бытом переходит от тщеславных мечтаний к мучительным сомнениям в себе. Следующая фаза — испытание боем, когда он сперва видит себя со стороны, а потом в автоматизме коллективных действий ощущает неистовую, хоть и недолгую ярость сражения. Удача в бою приносит радость и воодушевление, неудача порождает усталость и фантомы страха. Герой, выдержав первый натиск противника, во время второй атаки поддается безотчетной панике и бежит с поля боя.

Особо текучим сознание героя дано во время бегства — впечатления, размышления и оценки лихорадочно сменяют друг друга. Струсив, Генри бросается из крайности в крайность: вначале винит всех вокруг: и бегущих рядом солдат, и своих командиров, и даже тех, кто остался и выдержал наступление врага, затем он клянет

себя, потом оправдывает свое бегство разными доводами — здравым смыслом, законами природы, уроками истории, действует то осознанно, то бессознательно, желает то собственной смерти, то поражения своей армии. После ряда попыток оправдаться перед лицом собственной совести Генри приходит к осмыслению своей вины и крушению всех надежд и впадает в оцепенение. Переломными оказываются два эпизода: встреча с раненым однополчанином, который мужественно умирает прямо у Генри на глазах, что только усиливает у него чувство вины, и ранение, которое наносит ему обезумевший от страха солдат. Наконец Генри возвращается в полк, где испытывает радость и "спокойное самообладание" (31; p. 102) перед новым сражением.

Описание следующего боя с противоположным для героя результатом в сущности повторяет психологический рисунок первого, происходит лишь прояснение и детализация механизма страха. Сражению предшествуют мрачные слухи и раздражение солдат против всех и вся. Здесь отдельная личность растворяется в коллективном порыве, переживает приступ ярости, одержимости и самоотречения, когда все балансирует на грани, когда возможны растерянность и паника, но с опытом к герою и его друзьям приходит понимание, что лишь утратив свое "я" и слившись в единое целое, можно обрести бесстрашие и способность на любую жертву. Одержав верх над врагом и собственной трусостью, мальчики "стали мужчинами". В финале герой ощущает не только мужество, но и стыд, а "красный знак храбрости" оказывается вдобавок символом опыта и всеобщей относительности вещей, ведь герой в своих метаниях открыл, что всё — и пространство, и время, и победа, и слава — воспринимается человеком по-разному, в зависимости от его внутренних состояний (см. гл. XXI).

В повести очень важен также интерес к психологии массы, что действительно составляло одно из открытий натуралистического романа, хотя проявлялось еще в романтизме. Коллективный герой появляется уже в первой фразе повести: "Армия проснулась и начала дрожать" (31; p. 21). Колонны солдат на марше выглядят "чудовищами со множеством ног, длинными змеями" (31; p. 41). Юный автор порой использует здесь и мифо-эпическую традицию, когда вспоминает образ порожденных землею воинов, но чаще просто пытается дать облик толпы, массы как единого существа, описать ощущения человека в потоке коллективного действия или бездействия — так, в одном эпизоде Крейн сталкивает две массы: поддавшуюся панике толпу отступающих и споро работающих артиллеристов. Тут он явно использовал уроки Толстого.

Текст повести выдает нехватку личного опыта Крейна, в нем преобладает газетно-книжная образность и лексика, ученые слова вроде "созерцания", "восприятия", "яств" и "окружающей среды", французские словечки "débris" или "melee", много также цветистых сравнений и метафор типа: раненые — это "струйки крови из рас-

терзанного тела бригады", или "ветры войны бушевали над полком". Однако пышная риторика, которая кажется не очень уместной читателю нашего века, имеет свое объяснение и оправдание в том, что она принадлежит не только автору, но и герою и таким образом передает его внутренний мир. Реальность здесь описана не сама по себе, а как на картинах импрессионистов, "в свето-воздушной среде"; все пропущено сквозь сознание героя, окрашено его душевным состоянием в каждый данный момент. Его интеллект и воображение дают круг ассоциаций и образов. В этом один из главных принципов повествовательной техники Крейна.

Однако Крейн не чужд эпического начала в изображении войны. Его сравнения, рисующие картины сражений через мирные сцены и образы, заставляют вспомнить даже не Льва Толстого, а Гомера. В "Алом знаке" стрелок напоминает плотника или литейщика за работой, один боец уподоблен загнанному животному, другой — спеленутому ребенку, раненый лейтенант ругается, "словно дома стукнул молотком себя по пальцам" (31; p. 59), а генерал выглядит как делец, акции которого летят то вверх, то вниз (31; p. 77). Особенно часты сравнения воюющих с животными и дикарями. Толпа солдат напоминает табун необъезженных лошадей, а сражающиеся армии — двух сцепившихся пантер, один боец сравнивается с коровой, к которой пристали собаки, другой — с обезумевшим конем и т.д. И в этом вряд ли сказывается воздействие натурализма, скорее отголоски чтения эпических поэм, ведь и Гомер сравнивал бьющихся Аяксов с парой быков на пашне. Уподоблений "как", "словно", "точно" ("like", "as", "as if") чрезвычайно много в тексте, будь то стертые образы ("бежит, как заяц", "мечется, словно зверь в клетке") или образы живописные и неожиданные, например: "пушки, будто индейские вожди, присевшие на корточки". Есть тут и характерное для эпического фольклора сопоставление боя с пиршеством: Генри после удара прикладом чувствует себя, как после разгула, а спящие в лесу однополчане валяются, словно пьяные (31; pp. 123–124).

Изображение первого боя в повести (гл. IV-V) просто изобилует сравнениями и метафорами. На девять страниц текста их более шестидесяти, причем некоторые развернуты до целых картин. Например, ожидание вражеской атаки сравнивается с тем, как в маленьком городке дети ждут цирка. А сам бой построен на метафоре водного потока, которому уподоблены движения солдатской массы. Этот образ стремнины возвращается в главе XII, где дорога отступления выглядит руслом пронесшегося потока (31; p. 116). Может быть, наиболее ярко здесь проявляются любимые Крейном приемы доминанты и повтора, когда однажды возникший образ повертывается разными гранями, обрастает новыми связями и образует лейтмотивы текста. Одна из важнейших в "Алом знаке" метафор — это дети и детство, вообще чрезвычайно характерная для самосознания нации, постоянно подчеркивающей свою юность. Герой перед испытанием "ощутил себя младенцем" (31; p. 49), офицер выглядит

раскапризничавшимся мальчишкой (31; p. 60), а капитан со своими солдатами напоминает учительницу перед классом, раненый "прыгал, как играющий школьник" (31; p. 94). Как-то Г.Мелвилл в стихотворении "Марш на Виргинию" заметил: "Все войны — мальчишество, и воюют в них мальчишки". С детством тесно связано еще одно ключевое понятие — игры, ведь автор сам признавался, что мог представить себе ярость сражения только через игру на футбольном поле (8; p. 322). Первоначально война казалась главному герою "чем-то вроде игры" (31; p. 24), идя в атаку, он "втянул голову в плечи, как игрок в футбол" (31; p. 164), а сам бой выглядит, как известная игра "схватка за знамя", которую, будучи кадетом, любил Стивен Крейн. "Синие" и "серые" предстают будто цвета спортивных команд, никакой политической неприязни к врагам тут нет.

В богатом метафорическом узоре текста важное место занимает и символ, давший название повести. "Красный знак храбрости" появляется в начале IX главы как видимый образ запекшейся крови на мундире, конкретный и вместе с тем иносказательный, вполне в духе национальной традиции. Исследователи указывали на два его возможных источника: исторически конкретный — это красная нарукавная нашивка 3-го корпуса Нью-Джерси, родного штата Крейна, и поэтический — "малиновый убийства знак" из шекспировского "Генриха VI" (10; p. 117). Война и в других местах повести Крейна окрашена красным цветом, так дважды повторяется эмблема "красного зверя, распухшего от крови бога" (31; pp. 51–52, 112). И, наконец, еще одно знаменитое сравнение, по поводу которого возник целый литературоведческий спор. Сцена смерти Джима Конклина завершается фразой: "красное солнце было приклеено к небу, как сургучная печать" (31; p. 98), а в черновике даже была "*жестокая* сургучная печать" (26; p. 287). Одни критики восхищались изобразительностью крейновского письма, другие пытались истолковать символику. Чтобы понять этот образ, необходимо учесть, какую роль в притчевом ряду повести играет Природа. Она служит здесь и контрастом войне, воплощением покоя — в чаще леса герой находит "религию мира" (31; p. 82), и своего рода зеркалом его метаний. Подобное встречалось у многих предшественников и современников Крейна — у Толстого, Золя, Рембо. Но здесь присутствует еще один мотив, который все чаще и настойчивее возникал в творчестве Крейна — природа равнодушна к человеку. Об этом свидетельствуют отрывки, исключенные им из текста повести, например: "Вновь юноша пришел в отчаяние. Природа более не сочувствовала ему. Не было ничего в конце концов в ее проявлениях... Он думал... вот древний закон... вся жизнь существует перед лицом смерти, жадно набивающей брюхо надеждами мертвецов" (26; p. 276). В таком контексте сравнение солнца с сургучной печатью и воплощало безразличие Природы к человеку.

К "Алому знаку доблести" примыкает ряд рассказов Крейна о Гражданской войне: "Тайна героизма", "Серый рукав" (1895), "Ма-

ленький полк", "Ветеран", "Три удивительных солдата" (все — 1896) и другие. Их объединяет не только тема, но и сходная манера повествования, приемы строения сюжета и характеристики персонажей, тяготение к живописному ви́дению мира. Правда, в них сильнее звучит тема неотвратимой судьбы и появляются новые метафоры — театра, сцены, маскарада. По сравнению с повестью в них больше лаконизма. Крейн постепенно изживал риторику, прокладывая путь к последним своим рассказам о войне. Все та же точность и пластичность описаний, например, пожара в рассказе "Ветеран". Живописные детали и сравнения становятся проще, но всегда присутствуют в его прозе: солнце в одном из рассказов предстает как "красный круглый глаз природы" (31; p. 289). Писатель умеет передать тонкие оттенки переживаний своих героев, таинственную пульсацию их внутренней жизни. То, что происходит в этих рассказах, утрачивает во многом героику и утверждение силы человеческой личности. Так, юный лейтенант в одном из рассказов теряет руку вовсе не в бою, а во время дележки кофе. Таким образом, в этих вещах Крейна крепнет ключевая мысль его позднего творчества: окружающий мир абсурден, а природа, которую боготворили Эмерсон и Уитмен, совершенно безразлична к человеку.

* * *

Поэтическое начало всегда было присуще прозе Стивена Крейна, однако стихи он начал писать только ранней весной 1893 г., когда его главная военная повесть была почти завершена. Впоследствии он сравнивал свой первый сборник стихов "Черные всадники" (*Black Riders,* 1895) с увидевшим свет в один год с ним "Алым знаком": "Черные всадники" — более значительная вещь, там я пытался дать мое понимание жизни в целом, последний же — всего лишь эпизод, своего рода разработка" (8; p. 231). Сам Крейн никогда не называл свои вещи стихами, он употреблял нейтральное **"строчки"** ("Lines"), а слово "поэт" в письме как-то назвал "невыносимейшей формой оскорбления" (8; p. 162).

"Строчки" Крейна рождались из глубины души, из бездны накопившегося отчаяния, они мало были похожи на то, что современники называли поэзией. В них нет рифм, разве что редкие аллитерации, ритм и строфика их совершенно свободны. Однако в них продолжается одна из самых древних традиций поэзии как формы раздумья и утешения человека. При чтении крейновских строк вспоминаются имена древних мудрецов, таких, как Гераклит или Парменид, Екклезиаст, Исайя или псалмопевец.

Х.Гарленда поразило, как Крейн творил свои стихи: "Он сел и начал писать размеренно, спокойно, без запинки, без помарок и вставок, и с ходу сочинил в моем присутствии одно из самых сильных своих стихотворений" (17; p. 193).

Поэзия Крейна иногда примитивна и грешит банальностями, порой же гениальна своей глубиной и насыщенностью образов.

Судя по всему, Крейн не читал средневековых видений и ничего не слышал о Блейке, даже хрестоматийный "Путь паломника" он нигде не упоминает. А вот тривиальные, но в те времена популярные "Грезы" южноафриканской писательницы Олив Шрайнер произвели на него впечатление. Вряд ли он читал французских символистов или китайских и японских поэтов, входивших в то время в моду в Европе. Тем более поражает созвучность его строк тому, что воплотилось в поэзии А.Рембо и П.Верлена, З.Гиппиус и Ф.Сологуба, в ритмизованной прозе Ф.Ницше. В Америке его чаще всего сравнивали с Эмили Дикинсон, некоторые биографы Крейна даже утверждали, что первотолчком к его поэтическому творчеству стали именно ее стихи, впервые услышанные в доме Хоуэллса, хотя это недоказанный факт. С Э.Дикинсон его действительно роднит нечто общее — свободный стих, напряженность духовных исканий, обращение к библейской традиции, символика и лаконизм мышления. Однако у Крейна куда больше отчаяния и мрака, отрицания и безверия, того, что сам он называл "анархией", пугавшей его издателей. Если Уитмен стремился воплотить оптимистический опыт коллективного "я" прежде и ныне живущих людей, если Дикинсон всегда ощущала себя частицей Природы и порождением Бога, то крейновские строчки передавали совершенно иное и новое мироощущение человека, одинокого и заброшенного во враждебном мире, где не осталось ни веры, ни справедливости, ни надежды.

По складу своего дарования и опыта Крейн во всем стремился "дойти до самой сути", и в лаконизме, и в универсализме, и в отчаянии. Образы стихов Крейна предельно обобщены, очищены от подробностей времени и места: "я" и "космос", "человек" и "бог", "грех" и "любовь"... Его стихи предельно обнажены, отделены ото всего, что затеняет горечь мысли. В них квинтэссенция его раздумий и результат наблюдений над жизнью, своего рода итог его творчества. Они поражают простотой и необычайной насыщенностью, ясностью и одновременно зашифрованностью образов. Вроде бы их легко понять, и в то же время они могут при глубоком раздумье открыться какой-то новой стороной.

Мир предстает в его поэзии как "скачка Греха"(24; № 1), в нем царит кровавая распря и утрачена великая простота (24; № 5). В одном из начальных стихотворений сборника есть перекличка со знаменитым стихотворением Рембо "Пьяный корабль", только у Крейна весь мир уподоблен кораблю, который "случайно соскользнул со стапелей" Бога-творца и "... навеки лишенный руля, пошел по морям, / Следуя непредсказуемым курсом, / Подчиняясь словно серьезной цели / Глупым ветрам / Многие на небесах / Смеются над этим" (24; № 6). Мир в этих "строчках" — это мрачная пустыня, "раскаленная дорога", по которой без отдыха бредет человек; мир — это место, кишащее гадами, это долгий путь во мраке и без конца. Мир крейновской лирики напоминает дантовский ад, в нем господствуют те же цвета — черный и красный. Тьма — главный его

атрибут, недаром герой одного стихотворения отказывается от света и просит: "Верните меня снова во тьму" (24; № 4). Где-то вверху есть и голубое небо, и золотое солнце, но если туда подняться, то и солнце тоже из праха (24; № 35).

Герой стихов Крейна одинок в этом мире, "нагой и дикий", он обречен питаться горечью собственного сердца (24; № 3) — здесь будто материализована метафора одного из легендарных поучений Пифагора: "Не ешь сердца", то есть "не огорчай себя печалями"[32]. Его герой противостоит тем, кто ходит строем и страшится думать свободно, он не приемлет "жирного и глупого осла", "набивающего брюхо" на зеленой лужайке (24; № 55). Почти всегда он устремлен к запредельному:

Видел я человека, что гнался за горизонтом,
Все дальше и дальше спешили они.
Это смутило меня,
Я обратился к нему.
— Тщетно, — сказал я, —
— Тебе никогда не удастся...
— Ты лжешь, — крикнул он
И продолжил свой бег (24; № 24).

Человек слаб и грешен, но именно оттого и вызывает сострадание, не для него явления ангелов, он презрел и заповеди, и запреты Бога. В его отчаянии и бунте есть нечто героическое и богоборческое, и он способен одержать победу над разгневанными горами (24; № 22). Высшие силы бытия безразличны, а то и враждебны к нему:

Я брел по пустыне
И плакал.
— О, Боже, забери меня отсюда
И голос сказал: — Нет никакой пустыни.
Я плакал: — Ну, как же —
Песок, жара и пустой горизонт.
И голос сказал: — Нет никакой пустыни (24; № 42).

Сын и внук священника утратил веру во всемогущего и справедливого Творца. Его герой ненавидит мстительного и гневного (24; № 19), "кичливого Бога" (24; № 53). Он бежит от "Бога многих людей, печально-мудрого... / Тучного гневом", который требует покорности и преклонения, и устремляется "к другому Богу — Богу тайных раздумий", "нежных глаз" и "бесконечного понимания" (24; № 51). Неоднократно Крейн утверждает мысль, что у каждого свой бог, и он лишь порождение сознания (24; № 34).

Единственная радость в этом мире без веры и надежды — это любовь, но любовь не христианская, возвышенная и свободная от страстей, а человеческая, земная, любовь к женщине. И лишь она дает силы герою жить и противостоять всей вселенной.

Когда б рассеялся весь мир огромный,
Оставив только черный ужас,
Ночь без конца,
Ни Бог, ни человек, ни место, чтобы встать,
Не будут мне необходимы,
Коль ты и руки белые твои останутся со мной
И суждено нам долгий путь пройти до самой смерти (24; № 10).

Любимая и во мраке излучает свет, который не заменят звезды и даже солнце. Там, где любимая, — "бесконечная красота", к ней устремляется взгляд героя — через "снега, и льды, и раскаленные пески" (24; № 21). Но любовь в "Черных всадниках" — это лишь мечта, она "шагает в одиночку", "с ней спутник, не помощник... Сердца Боль" (24; № 41).

Поэтический герой Крейна тщетно взыскует правды: "...Мне Истина была как вздох, как ветер, / Тень или виденье. / Я никогда и кромки / Ее одежд не коснулся" (24; № 28). И все же хотя бы отблеск истины можно передать от человека к человеку, пусть таким образом: "Был человек с деревянным языком, / Что пробовал петь... / Но был другой... / Он понимал, что тот / Пытается пропеть, / Певец и этим был доволен" (24; № 91).

Парадоксальны стихотворения, завершающие книгу "Черные всадники". В них звучит одновременно и безверье, и страстное желание веры, и гордый полет одинокой личности, и ее поражение:

Если бы я сорвал истрепанное одеянье
И вольно поднялся к могучим небесам,
И ничего там не нашел,
Лишь голубую бездну
Без отклика, без знанья —
Что тогда? (24; № 66).

В стихах Крейна присутствуют общие для литературы "конца века" ощущения: "Бог мертв на небесах... и из глубин земли восстали чудища, лишь алчностью живые" (24; № 67). Как в стихах верленовской "Мудрости" в поэтических строчках Крейна "Душа в своих метаньях сквозь пространства ночи" взыскует Бога, и, «обезумев от пренебреженья, кричит: "Ах, Бога нет!" И тотчас быстрая рука / Мечом с небес / Ее пронзила / И смерть ее настигла» (24; № 68). В стихах Крейна с их внутренне двойственными и неясными образами-символами, с их атмосферой призрачности господствует поэтика видения и притчи. Они передают ощущение великой тайны бытия, которую каждому предстоит открывать в одиночку, без опоры на традицию и авторитеты. В них предельно сконцентрировано новое сознание "мира без бога", которое так широко распространилось в Европе, но в Америке последнего десятилетия XIX в. еще казалось неприемлемым. Композитор Уильям Шуйлер, который положил на музыку несколько стихотворений Крейна, писал ему: "Вы — истинный поэт души. Вы отважились выразить мысли и чувства, что испытали многие из нас, но не осмелились высказать" (8; p. 247).

* * *

Успех "Алого знака доблести" не принес, однако, Крейну больших денег. Он по-прежнему жил бездомным, ночуя в мастерской своего друга-художника на Восточной 23-й улице, где была всего одна койка и гости обычно укладывались на полу, разве что есть стал чаще — два раза в день (8; p. 68) . Пытаясь вырваться из нужды, он берется за журналистскую работу. По заданию газетного синдиката Бэчеллера в начале 1895 г. он совершает поездку на Запад США и в Мексику, откуда привозит несколько рассказов, в которых делает серьезный шаг в своем развитии.

Весной 1896 г. как репортер Крейн исследовал район развлечений между 5-й и 9-й авеню в Нью-Йорке, где размещалось множество театров, кабаков и публичных домов, а осенью собирался написать для агентства Херста серию очерков из жизни обитателей этих заведений, однако, как-то, защищая от произвола блюстителей порядка одну знакомую актрису, вступил в конфликт с нью-йоркской полицией, что было весьма небезопасно. В результате Крейн, не задумываясь особо о смысле событий, в которых ему предстояло участвовать, поспешил принять предложение того же агентства отправиться на Кубу для освещения антиколониального восстания, которое американцы использовали как повод для своего вторжения на остров. 2 января 1897 г. корабль "Коммодор", шедший на Кубу с грузом оружия, затонул, и Крейну пришлось провести тридцать часов в бушующем море на утлой лодчонке в компании трех членов экипажа.

Это событие он тотчас же отразил в небольшом репортаже, а чуть позже в одном из лучших своих рассказов "Шлюпка" ("The Open Boat", 1897), который безусловно вошел в классику американской новеллы. В информационной заметке Крейн приводит конкретные обстоятельства неудачного плавания, указывает точное место и время событий, имена тех, кто оказался с ним в лодке, однако не описывает, что он пережил за эти тридцать часов. Репортер рассказывает о великолепном мужестве капитана и смазчика, однако он останавливается там, где начинает новеллист. Он не описывает мыслей и чувств потерпевших кораблекрушение, он лишь называет то, что изображает художник.

В свою очередь за рамки рассказа вынесены все фактические сведения о корабле и его крушении, даже название его упомянуто только в подзаголовке, скорее всего добавленном редакцией журнала, напечатавшего "Шлюпку". Главное в рассказе — люди и море в их противоборстве, а также открытие потрясающего безразличия природы к человеку и абсурда бытия, который проявляется в бессмысленной гибели того из героев, кто проявил столько мужества, воли и умения в борьбе со стихией. Начальные строки рассказа часто цитировали как пример мощной и яркой прозы: "Никто из них не знал, какого цвета небо. Они не поднимали глаз, не отрывали их от волн, катившихся навстречу. Волны были сизого оттенка,

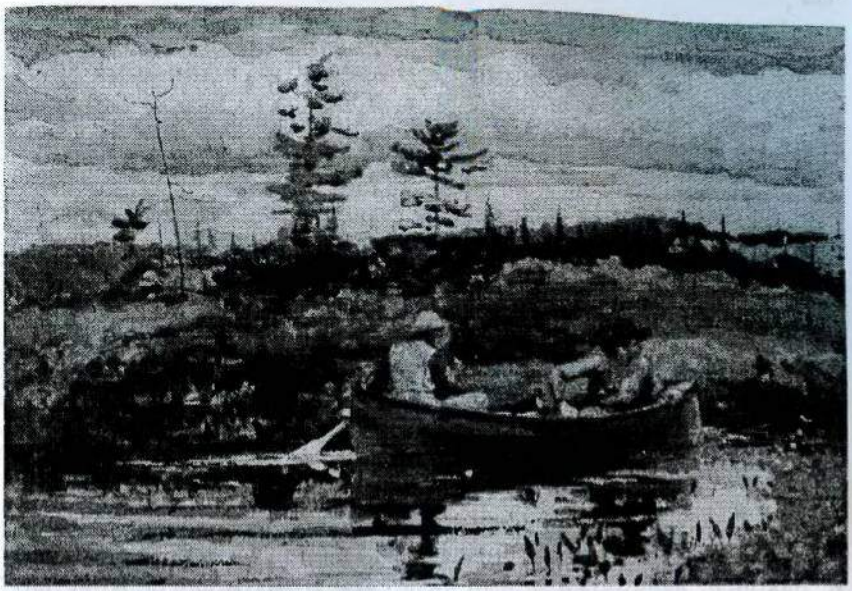
только гребни были пенисто-белыми, и каждый из этих людей знал, какого цвета море" (6; p. 339).

В "Шлюпке" с особой силой сказалось умение Крейна показать происходящее зримо и чувственно, в звуках и красках, в ощущениях и раздумьях героев, в ритме и структуре фраз и абзацев. Немногочисленные детали точны и убедительны в своей правдивости: размеры шлюпки и профессии собравшихся на ней людей, проплывающая акула или башня на далеком берегу, чайка или холодная звезда на зимнем небе, но одновременно почти все они имеют экзистенциальный и символический смысл: дует ветер к берегу или в противоположную сторону, для потерпевших кораблекрушение означает жизнь или смерть. Столкновение со стихией заставляет одного из героев — корреспондента — задуматься над великим конфликтом человека и природы, его внутренние монологи придают всему философское измерение. Он обращается к Природе: "Что за возмутительная несправедливость — топить человека, который трудился так тяжко, так тяжко", — и с горечью признает: "Природа не считает его (человека — *Л.Б.*) чем-то важным". Высокая холодная звезда в зимней ночи кажется ему словом природы, обращенным к нему лично. А в финале рассказа звучит выстраданный автором итог размышлений о природе: "Она не казалась ему ни жестокой, ни благодетельной, ни предательской, ни мудрой. Она была лишь безразличной, решительно безразличной" (6; p. 355). Что может человек противопоставить абсурду бытия и безучастности природы? Тяжкий труд и борьбу — спасение героев достигнуто только неимоверными усилиями в борьбе со стихией.

Неожиданным воплощением безразличия Природы становятся создания рук человеческих — башня на берегу и утлая шлюпка, которую топит прибрежное течение, и тогда героям приходится добираться до суши вплавь. Все созданное человеком подвластно стихийной мощи Природы, которой противостоят лишь его непрестанные усилия. В крейновской "Шлюпке" берут начало "Тайфун" (1902) Дж.Конрада и "Старик и море" (1952) Э.Хемингуэя. Образы и конфликт этого небольшого рассказа обретают универсальный характер, чему, конечно, способствовала сама ситуация, но вместе с тем в этой универсальности проявилось и обычное для Крейна стремление понять жизнь в самых ее корнях.

Можно сказать, что и эту тему он некогда открыл "на кончике пера", напророчив себе будущее. В последней строке стихотворения, опубликованного в апреле 1896 г., еще до кораблекрушения, появляется ключевая формула будущей "Шлюпки":

Для девушки
Море было синим лугом,
Где кишат человечки из пены,
Поют.



Уинслоу Хомер. "Синяя лодка". 1892 г.

Для матроса, после кораблекрушения
Море было мертвыми серыми стенами,
Пустынными до предела,
На которых, однако, в роковую минуту
Начертана
Угрюмая ненависть природы (24; № 78).

Существенно, что Крейн первостепенное значение придает конфликту человека не с обществом, а со всем мирозданием или природой, тому конфликту, что в огромной степени определяет облик художественной литературы XX в.

Еще один важный момент крейновской "Шлюпки": рассказ воплощает парадоксальное единство "да" и "нет", надежды и безнадежности. Его можно воспринять оптимистически — понять так, что человек способен одолеть чудовищные силы природы, и даже в завершающей фразе звучит вера человека в возможность "истолковать голос великого моря". Вместе с тем, он оставляет острое ощущение бессмысленности бытия и воплощает разочарование в фундаментальной традиции европейской культуры, основанной на вере в мировую гармонию и божественную справедливость.

К "Шлюпке" примыкают два рассказа, созданные на основе западных впечатлений, — "Невеста приезжает в Йеллоу-Скай" и "Голубой отель" ("The Blue Hotel") — оба опубликованы в 1898 г.

"Невеста приезжает в Йеллоу-Скай" на первый взгляд кажется бесхитростной зарисовкой нравов Дальнего Запада в духе местного колорита с его характерными персонажами и узнаваемыми ситуациями. Все просто и знакомо: бравый шериф из маленького техасского городка, грубоватый и неуклюжий, везет свою невесту домой. Однако описание этой пары выдержано в ироническом ключе: невеста не очень красива и не очень молода, страдает от жары в своем кашемировом платье; молодожены становятся очевидным объектом насмешливого внимания пассажиров и проводника-негра. Все им в пульмановском вагоне кажется шикарным и необычным — и бархатная обивка, и бронзовая статуэтка, и обед за доллар в вагоне-ресторане. Повествование строится вполне реалистически, однако явно, что несмотря на всю скромность шерифа, перед нами настоящий герой, и весь ход повествования обещает его будущее торжество.

Описание Йеллоу-Ская совершенно не выбивается из заданного тона. Иронически представлены точные подробности пейзажа и быта, и все те же узнаваемые типажи: местные жители, завсегдатаи салуна, заезжий коммивояжер, болтающий без умолку, обрывок рассказанной им байки, сонный пес, лежащий на пороге заведения, и, наконец, давно ожидаемый читателем возмутитель спокойствия, Язва Уилсон, местный буян, который, напившись в доску, куролесит по-техасски, паля напропалую из двух револьверов — то в песок перед самым носом собаки, то в дверь салуна, то по окнам своего закадычного друга. Конечно, по канонам местного колорита этот герой простодушен, хозяин салуна дает ему соответствующую характеристику: "Он чистый ужас, когда пьян. А когда трезв, в полном порядке, сама невинность — и мухи не обидит, просто самый милый парень в городке" (6; с. 387). Кульминацией естественно становится встреча шерифа с Язвой; у них, конечно же, давние счеты. И завершается это столкновение так, как это предписано канонами: шериф не теряет самообладания и мужества, а хулиган и гроза Йеллоу-Ская отступает перед невиданным чудом — молодой женой.

Однако в поэтике рассказа есть нечто необычное, что выводит его за рамки местного колорита, да, собственно, и разрушает простое представление о реальности. Сквозь видимость, столь плотно изображенную здесь, как через оболочку, просвечивает самое существенное — столкновение двух сильных людей, обнаженное проявление мужества, абсолютной силы духа, которой не нужны револьверы. Шериф, оказавшись безоружным перед своим старым врагом, спокойно говорит ему: "Я не струшу, коли дело дошло до драки, но у меня нет при себе оружия. Придется тебе стрелять одному" (6; 391). Это обнажение человеческой сущности, которую не объяснишь ни наследственностью, ни средой, происходит в поздней прозе Крейна как бы случайно, с помощью нескольких штрихов. Причем соединяются как детали внешние, легко бросающиеся в

глаза, вроде стойкого загара на лице шерифа, который явно говорит о многих днях, проведенных на солнце и ветру, так и нечто глубинное, что обнаруживается только посредством пристального вúдения художника. Важную роль, как обычно у Крейна, играют метафоры, которые характеризуют Язву Уилсона: "Этот человек играл с городком. Забавлялся, как с игрушкой... То был театр одного актера" (6; 390), и финальный образ, где выявляется его суть как раз в тот момент, когда он уступает шерифу: "Как будто ему довелось взглянуть в иной мир... И очутившись в неведомом для него положении, он стал простым ребенком из прежних времен" (6; 392).

В рассказе "Голубой отель" описано бытовое убийство из тех, что в народе называют "по пьянке", где нет ни героев, ни высоких мотивов, ни демонизации зла. Цепочка обыденных и нелепых событий почти с фатальной неизбежностью приводит к гибели "шведа", который из Нью-Йорка приехал в маленькое поселение в Небраске. Поначалу он никак не выделяется из троицы приезжих, кроме него прибыли еще двое: загорелый ковбой (он, как и швед, остается в рассказе безымянным) и "маленький молчаливый мужчина с Востока". Имя его читатель узнает, и оно звучит совершенно символически — "мистер Бланк" (по-французски "blanc" значит "пробел", "пустое место", "белый цвет"). Швед сразу же обнаруживает панический страх перед беззаконием, которое, по его мнению, царит на диком Западе. Хозяин гостиницы, пожилой ирландец, желая удержать любого постояльца, пытается успокоить шведа, показывает ему фотографии своих детей, угощает припрятанным спиртным и всячески угождает ему. Под воздействием виски страх шведа превращается в развязность и даже наглость. Он ввязывается в карточную игру, которую затеял сын хозяина отеля, Джонни, — как выясняется позже, он и трое постояльцев играли ради развлечения, не на деньги. Джонни сжульничал, швед заметил это, возмутился, и в результате пятеро мужчин устраивают на улице, среди сугробов и метели честную драку — один на один. Верх в ней одерживает более тяжелый и мощный швед. Страх его прошел, и он, откровенно издеваясь над остальными, покидает гостиницу. Попав в местный салун, швед добавляет еще изрядную толику виски и начинает приставать к другим посетителям салуна, чтобы отпраздновать свою победу. Он пытается силой заставить выпить с ним первого подвернувшегося ему под руку человека, щуплого карточного шулера, и тот, выхватив нож, убивает его.

Рассказ обнажает трагизм обыденной жизни, и это было созвучно поискам европейской "новой драмы", да и прозы на рубеже XIX-XX веков, и вместе с тем чрезвычайно характерно для американской литературы. Изображение повседневного насилия в "Голубом отеле" заставляет вспомнить роман "Приключения Гекльберри Финна", особенно ту сцену, где описано убийство совершенно безобидного пьяницы и хвастуна Боггса (глава 21). В романе Твена этот эпизод демонстрирует убожество американского захолустья и

жестокость сильной личности — полковника Шерборна, который явно демонстрирует свое превосходство над толпой, бросая вызов людишкам, которые после убийства угрожают линчевать его. Совсем иначе это выглядит в рассказе Крейна: убийца здесь ничуть не возвышается над окружающими, он всего лишь жертва обстоятельств, при том, что, как и многие американцы, готов пустить в ход оружие при каждом удобном случае.

Главная идея "Голубого отеля" сформулирована, как и в "Шлюпке", одним из его персонажей, тем самым молчаливым приезжим с Востока по имени "мистер Пробел". В ней неожиданно соединяются сугубо личностный и ответственный подход к жизни, характерный для романтического восприятия бытия, с концепцией детерминизма, настаивающего на влиянии среды. Герой Крейна говорит о смерти шведа: "Мы все виновны в этом! Этот несчастный шулер тут даже не существительное. Он что-то вроде прилагательного. Всякий грех — совместный грех. Мы, все пятеро, совместно убили шведа. Обычно в любом убийстве замешано от дюжины до сорока женщин, но в данном случае, кажется, было только пятеро — ты, я, Джонни, старый Скалли и этот дурень, несчастный шулер, он всего-навсего довел до кульминации, до вершины движение людей и понес все наказание". Крик его оппонента, ковбоя, обнажает самую суть дела: "Ну я же ничего не сделал, не так ли?" (19; v. 10, pp. 131–132). Он заставляет задуматься читателя о своей личной ответственности за происходящее вокруг.

Эстетика поздних произведений Крейна построена на сопряжении традиций прозы Эдгара По и Льва Толстого, на совмещении нарочитой простоты повествования, предельной точности реальных деталей, достоверности фактов и романтической и символистской техники намека и универсального прочтения обыденных событий. Художник создает целую систему приемов и средств, направленных на выявление экзистенциальных проблем под оболочкой простых вещей.

Прежде всего бросается в глаза многозначительность вроде бы случайных и несущественных деталей. Пример тому в рассказе — цвет отеля, который сравнивается с цветом ног одного из видов цапли и тотчас же обращает на себя внимание. Это символ, столь же важный для понимания рассказа, как и трещина на фасаде дома Ашеров, хотя и менее ясный. Символическое значение приобретают здесь и ситуации — снежная буря, карточная игра, а также простые слова и речения. Игра, в которую играют герои рассказа, называется "Высшая пятерка"; глаза убитого шведа уставились в надпись над кассой бара, которая приобретает жуткий и зловещий смысл: "Здесь отмечен итог вашей сделки" (19; v. 10, p. 129). Важную роль играет повтор значимого слова, например, глагол "убить" в определенный момент действия повторяется около десяти раз на протяжении трех-четырех страниц, к тому же рядом появляются и другие слова данного лексического поля. Нередко одно слово меняет свое

значение в тексте — из фигурального становится материальным и наоборот. Так "клинки" вначале скрестились в рассказе метафорически — во взглядах Джонни и шведа, а в конце появляется настоящий клинок — в картине убийства. Описания и сцены Крейна, как правило, весьма экспрессивны и динамичны. Идея всеобщей взаимосвязи людей дана в его рассказе не только риторически — как общий вывод, но и пластически — в описаниях совместных действий: в карточной игре, в столкновениях, и драке.

Есть в "Голубом отеле" несколько мест, где повествование прямо переходит от конкретной ситуации к предельному обобщению. Наглядный пример — абзац, где рассказано, как швед, покинув гостиницу, ищет себе новое пристанище: "Он, должно быть, попал в заброшенную деревню. Нам мнится, будто мир населен победоносным и гордым человечеством, но здесь, среди трубных воплей метели трудно вообразить, что земля населена людьми. Само существование человека тогда представлялось чудом, так что лишь волшебные чары были причиной того, что эти вши облепили вертящуюся, охваченную огнем, скованную льдом, пораженную болячками, затерянную в пространстве луковицу. Эта буря свидетельствовала, что самонадеянность человека была единственным двигателем жизни. Надо было обладать чудовищной заносчивостью, чтобы не погибнуть в ней" (19; v. 10, p. 124).

Крейновский космизм в "Голубом отеле" и "Шлюпке" весьма непохож на уитменовский, вырастающий из чувства собственного достоинства и величия человека, безмерный в своей любви к жизни. У Крейна звучит горечь и безнадежность, недаром люди уподоблены отвратительным насекомым, а земля — луковице. И вместе с тем оба рассказа завершаются утверждением силы человека, осознавшего свое бессилие. Банальное происшествие в поселке, затерянном в снегах Дикого Запада, понято писателем как притча о зависимости всех людей друг от друга, когда минутная трусость одного влечет за собой гибель другого.

Суть поздней прозы Крейна заключалась в том, чтобы передать новое ощущение бытия, которое устраняет преграды и посредников между человеком и миром, между субъектом и объектом, будь то религиозное верование или готовая философская идея. При этом Крейн вовсе не желал становиться в позицию стороннего наблюдателя, хроникера или ученого-исследователя, как это предлагали Бальзак или Золя. Его место — в гуще того "человеческого движения", которое так мощно и нелепо распоряжается жизнью людей. В "Шлюпке" и "Голубом отеле" появляется особый герой, необычайно близкий к автору, который воспринимает мир и пытается понять, в чем его суть. Активность этого героя выражается как в действии, так и в мысли, и в этом заключается одно из важных открытий Крейна, унаследованное Хемингуэем, Фолкнером и Вулфом, — воспринимающее сознание в повествовании оказывается не над событиями, а в их потоке. Такая позиция в чем-то напоминает роман-

тическую, однако ей совершенно чужды как мечты, так и надежда. Мир в прозе Крейна утратил свои стабильные очертания, он чреват катастрофами и взрывами, когда прежние правила жизни не годятся и требуют пересмотра.

* * *

Весной 1897 г. наконец сбылась мечта Крейна — корреспондентом он попал на поле боя, отправившись на греко-турецкую войну. Он пережил энтузиазм и разочарование, увидев воочию сражения под Фарсалой, Велестино и Домоке. В одном из первых его репортажей встречается такое место: "...прекрасный звук — треск ружейных залпов... Он более впечатляет, чем гул Ниагары, и лучше грома или снежной лавины, потому что в нем — чудо человеческой трагедии. Это был самый прекрасный звук в моей жизни, несравнимый ни с какой симфонией". В следующих корреспонденциях он рассказывал об ужасах происходящего и страданиях людей, о ранениях и смерти, подчеркивая: "На войне больше подобного рода вещей, чем славы, героической гибели, флагов, знамен и криков победы"[33]. Свои впечатления от этой войны Крейн отразил в рассказах и в неудачном романе "На действительной службе" (1899).

Он готов был ехать куда угодно, где велись сражения, он собирался в Южную Африку и Судан, а в апреле 1898 г. через три дня после признания Соединенными Штатами независимости Кубы Крейн отправился в Нью-Йорк, где пытался завербоваться в военно-морской флот, но не прошел медицинской комиссии. Все же он попал на Кубу в качестве корреспондента и участвовал в высадке морской пехоты в Гуантанамо и нескольких боях. После подписания мирного договора в августе 1898 г. Крейн до самого конца года оставался в Гаване, скрываясь от всех, в том числе и от своей невенчанной жены. Там он написал несколько рассказов и завершил вторую книгу стихов "Война — добрая", увидевшую свет в мае 1899 г.

Последний год жизни Крейн провел в Англии, которую впервые посетил летом-осенью 1897 г. и куда перебрался в начале 1899 г. вместе с женой, Корой Тэйлор. Там он познакомился с Джозефом Конрадом, Генри Джеймсом, Гербертом Уэллсом и другими писателями. Работал он в то время буквально на износ. Его преследовало безденежье, это вечное проклятие профессионального литератора, вынужденного зарабатывать на жизнь своим пером. Об этом говорит одно из самых первых его стихотворений, написанное в 1892 г., построенное, как традиционное обращение поэта к своему тощему кошельку. В нем утверждается неразрывная связь "лжи и богатства / Одно тянет за собою другое" (24; № 118). На эту тему написано и самое последнее из поэтических произведений Крейна:

Мой крест!
Твой крест?
Истинный крест

Сделан из фунтов,
Долларов, франков.
Вот мои руки для глупых
гвоздей
Терпеть эту муку,
Великую муку
Нехватки монет (24; № 135).



С.Крейн — военный корреспондент. Студийная фотография.

Крейн очень много писал в последние годы своей короткой жизни — очерки и рассказы, романы, которые, по его замыслу, должны были бы привлечь массового читателя. Устойчивое мнение критиков и биографов гласит, что в это время он не создал ничего достойного, достигающего уровня его лучших вещей ни в прозе, ни в поэзии. С этим трудно согласиться. Второй сборник его стихов, "Война — добрая" (*War is Kind,* 1899), хотя в целом и уступает "Черным всадникам", включает ряд значительных вещей, передающих глубоко трагическое восприятие бытия. Прежде всего это заглавное стихотворение сборника, в самом названии которого резко выразились сарказм и отчаяние поэта:

Дева, не надо рыдать, война — добрая.
Ибо любимый твой руки к небу взметнул,
А испуганный конь его поскакал одиноко.
Не надо рыдать,
Война — добрая...

В стихотворении звучит ненависть к "мелким душонкам, что жаждут схватки", ненависть к "великому Богу Сражений... чье Царство — Поле, где тысячи трупов лежат", и сострадание к жертвам войны, к тем, у кого она отняла любимого, отца, сына. Завершает стихотворение неожиданный, почти гротескный метафорический образ, пугающий своей вещественностью:

Мать, чье сердце смиренно повисло
Пуговицей на блестящем пышном саване сына,
Не надо рыдать,
Война — добрая. (24; № 76).

Побывав на войне, Стивен Крейн отмечал, что все оказалось таким, как он описал это когда-то в "Алом знаке доблести". Он думал, что его восприятие не изменилось. На самом деле это не так. Достаточно сравнить военные рассказы последних лет — "Цена сбруи", "Клан безымянных" (1898), "Случай на войне" (1899) и, особенно "Вверх лицом" (1900), с тем, что написано им раньше. Риторика в самых последних его вещах просто исчезает под напором бесхитростного описания физических действий, которое заключает в себе подспудный глубокий смысл. Крейн умеет подобрать точные, простые, щемящие детали, например: раненый в живот герой рассказа "Цена сбруи" умирает и спорит при этом, мокрая ли под ним земля. Исчезает упоение героикой, свойственное его прежним вещам, остается непоказное мужество и трогательное чувство фронтового товарищества.

Самое важное в поздних вещах Крейна — ощущение совершенной бесчеловечности и бессмысленности войны, что передает предельно простое повествование. В новелле "Вверх лицом" рассказывается о том, как офицеры роют могилу своему товарищу и с трудом пытаются вспомнить забытые слова заупокойной молитвы. Повествование построено на контрасте возвышенных слов молитвы и отталкивающих обстоятельств войны. Ключевым образом-символом рассказа становится бледное лицо убитого, со взглядом, устремленным вверх — его товарищи, засыпая могилу, все время боятся кидать на него землю. Предсмертные произведения Крейна прокладывали дорогу писателям "потерянного поколения". Этот художник сумел открыть дверь в XX век, но войти в нее ему, к сожалению, не пришлось

В творчестве Крейна произошло нечто весьма характерное для переломной эпохи рубежа XIX-XX веков. Его художественный метод, безусловно принадлежащий реалистической традиции, за счет сухого лаконизма и предельного сгущения деталей достигает необычайной концентрации, когда жизненные факты, явления, слова и переживания людей, изображенные с точностью и дотошностью репортера, неожиданно обретают какую-то прозрачность и глубину, сквозь которую просвечивает фундаментальный смысл бытия. Человек оголен в прозе Крейна, особенно поздней, до самой сути. Он предстает одиноким и лишенным практически всего, что его окружает и связывает в обычной жизни: у него нет работы, денег, семьи, повседневных обязательств и привычного окружения. Как правило, это обусловлено экстремальными ситуациями войны, кораблекрушения или столкновения с чуждым миром, как в рассказах "Невеста приезжает в Йеллоу-Скай" и "Голубой отель". Это ведет к совершенному разрушению того представления о реальности, которое разделяли его предшественники и учителя, ранние американские реалисты Хоуэллс, Джеймс или Гарленд. Крейн видит совсем другую реальность — катастрофический мир, который требу-

ет от человека проявления совсем иных качеств, среди которых главным для него безусловно было мужество.

Но дело не только в экстремальных обстоятельствах, которые предпочитал исследовать Стивен Крейн. У него выработалось и особое ви́дение мира, целостная художественная система, которая обладает способностью проникать в трансцендентное — не в религиозном, а в эстетическом смысле. Это ви́дение, с одной стороны, придает особое значение внешним деталям, а с другой — именно через это внешнее и живописное устремляется к кардинальным обобщениям и заострению конфликтов бытия до предела, когда социальные и исторические наслоения отступают и обнажается самая сущность человека в эпоху войн и потрясений.

Это ви́дение начинает складываться уже в ранних, нью-йоркских вещах и поначалу имеет несколько натуралистический оттенок. Однако выразительный лаконизм и потрясающая чуткость к индивидуальному характеру, которая сочетается с прозрением универсального, заметны уже тогда. И если прочертить линию развития писателя — от "Мэгги" через "Алый знак доблести" и рассказы о Гражданской войне к "Шлюпке" и "Голубому отелю", к "Чудовищу" и последним его военным вещам, то основной конфликт в них разворачивается не в социальном или историческом, а в экзистенциальном плане — как столкновение человека с нелепым, враждебным и безразличным по отношению к нему миром. Этот конфликт с космосом, которому нет никакого дела до человека, наиболее обнажен в поэтических "строчках" Крейна, однако он определяет и строение его прозы. Суть его метода в том, что он не покидает пределов реализма, но делает реализм совершенно иным, способным видеть самое существенное, самое главное. В этом он безусловно напоминает Чехова. В этом он — явный предшественник Фицджеральда, Хемингуэя и Фолкнера.

Стивен Крейн — характерная фигура эпохи перехода от классического реализма к современной литературе XX в., наверное, в гораздо большей степени, чем, скажем, Амброз Бирс или даже Генри Джеймс. В его творчестве с очевидностью и убедительностью воплотилась новая тенденция превращать грубую реальность в нечто потустороннее и сущностное. У Крейна — это великая тайна бытия, которая заключается в том, что мир не имеет ни бога, ни блага, ни смысла, и единственное, что может человек противопоставить этому чудовищному миру, — это свое собственное мужество, стойкость и непрестанные усилия, при этом постоянно сознавая, что ожидать победы, награды, успеха нелепо. Таким образом, Крейн подверг сомнению многие кардинальные постулаты европейской цивилизации и прежде всего тезис, столь существенный для американского сознания: человек — кузнец своего счастья и творец собственной судьбы. Мир в понимании Крейна близок к абсурду, но все же не окончательно. Человек по крайней мере способен увидеть,

запечатлеть и тем самым понять его. А значит в конечном счете — одолеть его и выжить.

ПРИМЕЧАНИЯ*

[1] *Эккерман И.П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. Ереван, 1988, с. 556.
[2] Stephen Crane. The Critical Heritage. Ed. by R.M.Weatherford. Lnd. and Boston, 1973, p. 60.
[3] American Literature. The Makers and the Making. Book A. Ed. by C.Brooks, R.W.Lewis, R.P.Warren. N.Y., 1974, p. 9.
[4] *Kazin A.* An American Procession. The Major Writers from 1830 to 1930. N.Y., 1984, pp. IX, XIII.
[5] *Berryman J.* Stephen Crane. Cleveland and N.Y., 1950, p. 52.
[6] *Crane, Stephen.* The Complete Short Stories and Sketches of... Garden City, N.Y., 1963, cover.
[7] *Брукс В.В.* Писатель и американская жизнь. М., 1971, т. 2, с. 51.
[8] *Crane, Stephen.* The Correspondence of... In 2 vols. Ed. by S.Wertheim and P.Sorrentino. N.Y., 1988, v. 1, p. 166.
[9] *Токвиль А. де.* Демократия в Америке. М., 1992. Книга вторая, с. 374–375.
[10] Цит. по: *Cady E.H.* Stephen Crane. N.Y., 1962, p. 35.
[11] *Colvert J.B.* The Origins of Stephen Crane's Literary Creed // *The University of Texas Studies in English,* XXXIV (1955), pp. 179–188.
[12] *Киплинг Р.* Свет погас, Минск, 1987, с. 23.
[13] Цит. по: Introduction // *Crane, Stephen.* The Complete Short Srories and Sketches of..., p. 21.
[14] *Cather W.* When I Knew Stephen Crane (впервые — *The Library,* Pittsburgh, June 23, 1900) // Stephen Crane. A Collection of Critical Essays. Ed. by M.Bassan. Englewood Cliffs, N.J., 1967, pp. 12–17.
[15] *Флобер Г.* Собр. соч. в 6-ти тт. М., 1956, т. 5, с. 16.
[16] *Crane S.* Stories and Tales. N.Y., 1959, p. 167.
[17] *Garland H.* Roadside Meetings. N.Y., 1931, p. 190.
[18] *Fiedler L.A.* Love and Death in the American Novel. Cleveland and N.Y., 1960, pp. 238–239.
[19] *Crane, Stephen.* Bowery Tales // The University of Virginia Edition of The Works of... Introd. by James B.Colvert. Charlottesville, 1969, v. 1, p. LII.
[20] *Хоуэллс У.Д.* Возвышение Сайласа Лэфема. Гость из Альтрурии. Эссе. М., 1990, с. 583.
[21] *Паррингтон В.Л.* Основные течения американской мысли. М., 1961, т. 3, с. 400.
[22] *Золя Э.* Западня // Собр. соч. в 26-ти тт. М., 1962, т. 6, с. 51–52.
[23] Писатели США о литературе. М., 1982, т. 1, с. 175.
[24] *Crane S.* The Black Riders and Other Lines // The Works of Stephen Crane. Introd. by Amy Lowell. N.Y., 1963 (1st ed. — 1926), v. VI, № 89, p. 57. См. также: *Крейн С.* Полное собрание стихотворений. (На англ. и рус. языках). Чебоксары, 1994, № 96, с. 216. Далее стихи Крейна

* При повторных отсылках к цитируемому изданию указание на номер страницы и соответствующего тома дается в тексте в скобках вслед за цитатой.

цитируются с указанием номеров по данному изданию, где нумерация стихов сборника "Черные всадники" совпадает, а сборника "Война — добрая" не совпадает с изданием "The Works of Stephen Crane".

[25] *Crane S.* Uncollected Writings. Uppsala, 1963, p. 129.

[26] *Crane S.* An Omnibus. Ed. and introd. by R.W.Stallman. Lnd., 1954, pp. 201–213.

[27] *O'Donnell T.F.* John B. Van Petten: Stephen Crane's History Teacher // *American Literature*, XXVII, 1955, May, pp. 196–202. *O'Donnell T.F.* De Forest, Van Petten and Stephen Crane // *American Literature*, XXVII, 1956, Jan., pp. 578–580. См. также: *Cady E.H.* Stephen Crane. N.Y., 1962, pp. 117–118.

[28] *Lynson C.K.* My Stephen Crane. Syracuse, 1958, p. 36.

[29] *Толстой Л.Н.* Севастополь в мае // Толстой Л.Н. Собр. соч. в 12-ти тт. М., 1972, т. 2, с. 143.

[30] *Кэзер У.* Роман без реквизита // Писатели США о литературе. М., 1982, т. 2, с. 38.

[31] *Crane S.* The Red Badge of Courage // The Works of Stephen Crane. N.Y., 1963, v. 1, p. 24.

[32] *Диоген Лаэртский.* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1979, с. 337.

[33] *Crane S.* The War Dispatches. Ed. by R.W.Stallman and E.R.Hagemann. N.Y., 1964, pp. 29, 42.

ФРЭНК НОРРИС

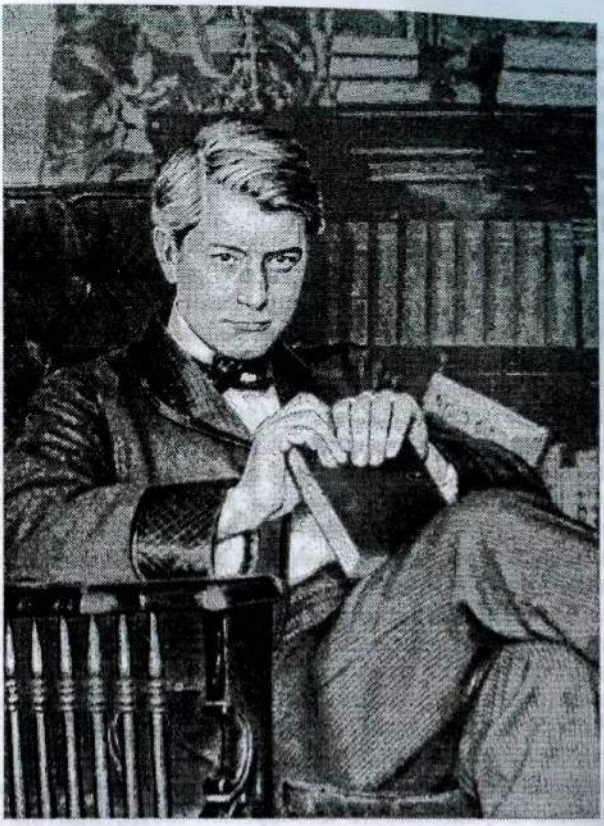
"Туманность мышления", "идеалистические наклонности", "следование моде" (Р.Спиллер)[1], "невнятное философствование", "мистический оптимизм" (Г.Хикс)[2], "неглубокость", "мелодраматизм" (У.Фрохок)[3], "слабость аналитической мысли", "ходульность" (Ч.Уолкотт)[4], "пессимистическое мировоззрение", "антиинтеллектуализм" (Р.Чейз)[5], "ренегатство" (Ф.Патти)[6], "подражательность", "самоповторение" (Л.Анебринк)[7], "сентиментальность" (Д.Пайзер)[8], "стилистическое несовершенство" (У.Диллингэм)[9], "фразерство" (М.Каули)[10], "дурная риторика" (А.Кейзин)[11]... — в чем только не упрекали литературоведы и критики Фрэнка Норриса! Однако же "один из крупнейших американских писателей" — не мог, конечно, не выговорить этих слов о Норрисе один из сравнительно недавних — один из очередных — его "упрекателей", — автор библиографического указателя о Норрисе Джозеф Гаер.

"Один из крупнейших..." — что это именно так, самые даровитые из числа близких по времени к Норрису авторов чувствовали очень хорошо: Драйзер, например, видел в Норрисе своего прямого предшественника; Лондон считал его создателем современного романа-эпопеи; Менкен написал проникновенное предисловие к его посмертному собранию сочинений, в котором сказано, что Норрис — один из самых замечательных американских романистов нового времени.

Ныне, в начале XXI-го века, истинность слов "один из крупнейших..." понятна уже из одного того факта, что пристальные "разборы" Фрэнку Норрису не перестают делать и по сегодняшний день.

* * *

Норрис родился 5 марта 1870 г. в Чикаго в состоятельной семье компаньона ювелирной фирмы. В 1884 г. семья Норрисов переехала в Сан-Франциско и поселилась в местечке с романтическим названием Оукленд. Здесь все было разительно не похоже на то, что привык видеть Норрис в Чикаго, промышленной столице США. Здесь было уютнее, тише, чем в городе, и здесь же разместился Калифорнийский университет. Все располагало к спокойному созерцанию и раздумьям. Поэтическая атмосфера Оукленда — с его запахами моря, кипарисов и сухих трав — будет потом воспроизведена Норрисом в романе "Вандовер и зверь".



Фрэнк Норрис. Фотография.

В Сан-Франциско отец определил Норриса в коммерческую школу. Но уже через несколько недель ему пришлось забрать сына из этого учебного заведения — настолько не лежала душа у Фрэнка к деловой карьере. Ему разрешили поступить в художественную школу. Мать Норриса, бывшая актриса, всячески старалась поощрять дарования сына. Она много читала своим детям — В.Скотта, Диккенса, Шекспира. Авторы эти навсегда остались для Норриса любимыми.

В июне 1887 г. семья Норрисов отправляется в Европу. В Париже будущий писатель определился учеником в мастерскую Бугро, пользовавшегося особой любовью у американских миллионеров. В эту пору своей жизни Норрис, томимый столь характерным для его соотечественников комплексом "нашей куцей истории", "нашей куцей культуры", весь погружается в изучение феодального прошлого Франции: читает-перечитывает французского поэта и автора истори-

ческих хроник Жана Фруассара, национальный эпос — "Песнь о Роланде"; часами бродит по залам музея Клюни; подражая средневековым трубадурам, пишет романсы, поэму "Ивернелл".

Осенью (отец к этому времени уже вернулся в Америку) мать повезла Норриса сначала во Флоренцию, потом в Рим... Весной 1888 г. она с младшим сыном Чарльзом (он оставил интересные воспоминания о старшем брате) отбыла в Америку.

Целый год провел Норрис в Париже. Жил в столице мира без чьей-либо опеки, в городе, который давно уже стал символом свободной жизни. Бесконечное разнообразие впечатлений — житейских, художественных, общественно-политических, научных... — все мощно способствовало формированию у Норриса широкого кругозора, той его "эластичной ментальности", о которой впоследствии писал Г.Менкен. Не удивительно, что когда он учился потом в Калифорнийском университете (1890–1894), местные студенты были в его глазах дремучими провинциалами.

Будучи студентом первого курса, Норрис открыл для себя Р.Киплинга, который надолго стал его кумиром. И это естественно. Стремительно в духовном отношении мужавшего Норриса все сильнее привлекала к себе живая жизнь: "Кто будет нашим Автором? Где человек, который смело — с глазами настежь — пройдет по нашим улицам и проникнуть сумеет в наши дома, гостиные, меблирашки, салуны и всякие прочие укромные местечки, а главное — в наши сердца?!"[12].

Этот вопрос Норриса прозвучал со страниц сан-францискской газеты "Уэйв". Задававший его уже знал на него ответ: романы "Мактиг" и "Вандовер" уже писались.

В эту пору Норрис не расставался с Эмилем Золя. В этом авторе его привлекала обращенность к современности, притом именно к той, где жизнь была всевозможно активной, пусть вульгарной, но зато подлинно живой. Литературная теория и практика Золя были освоены Норрисом. Отвергнув замшелую, книжную романтику, чахлую романтику эпигонов, то есть в сущности выродившийся романтизм, Норрис объявил натурализм живой ветвью романтизма: ведь обращен художник-натуралист был к еще неизвестному, загадочному, непредсказуемому.

Норриса нередко упрекают за неточность терминологии, когда он берется трактовать о различных литературных направлениях. На это можно возразить, что той терминологической определенности, к которой читатель сегодня привык, в его время еще не существовало. Тем более — в Америке. А кроме того, если ему и случалось ошибаться в определении частных признаков того или другого литературного направления, то вот *существо* настоящего искусства, его родовой признак он всегда определял, в отличие от многих, очень верно: сотворение действительности — открытие ее — отнюдь не простое ее воспроизведение. "Романтика и Реализм, — писал Норрис, — будут существовать до скончания времен, — и не столько в

самих явлениях жизни, сколько во взглядах людей, которые смотрят на вещи" (12; p. 80). То есть подлинный романтизм (и реализм) — это, согласно Норрису, способность к творчеству, к переустройству мира по человеческой потребности.

В 1892 г. отец Норриса оставил семью. После его ухода, пишет биограф писателя, "хотя Фрэнк никогда никоим образом не нуждался, в нем возросла симпатия к тем, кому нужда была хорошо знакома" (12; p. 88).

Именно в это время мать Норриса особо настоятельно стала побуждать его к активному писательскому творчеству. Не закончив курса в Беркли, Норрис переходит в Гарвардский университет, где посещает специальный курс для литераторов. Почти все свое время он отдает работе над "Мактигом" и "Вандовером".

С 1895 г. Норрис на протяжении двух лет занимается журналистикой. Он был сразу же оценен как зоркий, умный репортер и в качестве корреспондента был командирован сан-францискской газетой "Кроникл" в Южную Африку — писать об англо-бурской войне (к моменту прибытия Норриса в Кейптаун между воюющими сторонами шли уже мирные переговоры).

Первая крупная публикация Норриса — повесть «Морэн с "Леди Летти"» (1898). Повесть тут же замечена в Нью-Йорке. Крупный издатель Макклюр заключает с Норрисом контракт на серию корреспонденций о разгоревшейся испано-американской войне. Норрис срочно выезжает на Кубу. Присылаемые им материалы ценят, но печатать не торопятся. Слишком уж своеобразен, категоричен и страстен этот репортер. Норрис возвращается в Нью-Йорк, куда его, еще до командировки на Кубу, пригласили на должность литературного рецензента в известное издательство "Даблдей". "Тяжелой зимой" назовет он потом свои первые месяцы в этом городе. Ничего серьезного он в это время не пишет, но издает "Мактига" (1899). В адрес автора раздается и хула, и хвала. К нему приходит широкая известность.

В Норрисе идет напряженная внутренняя работа. Он ищет новые темы. И новые к ним подходы. В сущности идет процесс становления — взросления — его мировоззрения, чему в очень большой степени способствует знакомство с творчеством Л.Толстого.

В марте 1899 г. Норрис сообщает У.Д.Хоуэллсу, что хочет писать роман о пшенице. Два месяца писатель проводит на ранчо в Калифорнии. Знакомится с историей фермерского движения 80–90-х годов. Читает знаменитую книгу своего земляка Генри Джорджа, издававшуюся во многих странах мира — "Прогресс и бедность" (1879).

Возвратившись в Нью-Йорк, он весь отдается работе над новым произведением. Новым и по своему конфликту, и по его художественному осмыслению. В мае он пишет одному из друзей: "Я сейчас просто чертовски прекрасно живу. Чувствую, точно из школы, после долгих в ней лет, я вырвался на свободу" (12; p. 242). Это новое произведение — роман "Спрут". Работа над ним идет стремительно, а когда

книга выходит из печати в 1901 г., о Норрисе начинают говорить как о романисте первой величины. Однако после выхода его следующего романа, "Омут" (1903), начали поговаривать, что талант Норриса стал блекнуть. Высказывалось даже мнение, что тенденции, обнаружившиеся в этом романе — переключение внимания автора со страдающего человека на в общем-то так или иначе устроенного, благополучного (герои романа, Кертис и Лаура Джедвины, пройдя через искушения, в конце концов находят прославляемое филистерами всех времен успокоение в "гавани семейного счастья"), освоение Норрисом такого жизненного материала якобы сулят лишь точное повторение судьбы Хэмлина Гарленда, то есть его творческой деградации.

"Омут" действительно сильно проигрывает в сравнении со "Спрутом". Но ведь за "Омутом" была написана еще и "Сделка с пшеницей" (1903), рассказ, где Норрис вновь нацелен на самое главное — как пробиться к максимальному счастью для максимально большого числа людей[13], как найти к нему пути. Герой этой повести — не пострадавший биржевой делец, а народ, и народ страдающий, в лице бывшего фермера Сэма Льюистона, разорившегося и ставшего затем чикагским безработным.

По этому рассказу видно, что художественное дарование Норриса нисколько не иссякло. От него можно было ожидать многих творческих свершений. Но судьба распорядилась иначе. Жизнь писателя внезапно оборвалась. Он умер от перитонита после неудачной операции в возрасте 32 лет.

* * *

Фрэнк Норрис (Frank Norris, 1870–1902) писал на стыке XIX–XX веков, когда уже вполне четко обозначилось размежевание литературных сил в стране и определились две ведущие и антагонистические тенденции, представленные в американской литературе, с одной стороны, творчеством писателей, чей художественный метод Дж.Сантаяна иронически окрестил "нежным реализмом", а с другой — дерзким поиском в области тематики и художественных средств таких писателей новой формации, как Г.Фуллер, Х.Гарленд, С.Крейн, сам Норрис, Дж.Лондон, Р.Херрик, а — несколько позже — первый (по времени) художник-титан XX в., Теодор Драйзер. Всем им суждено было стать провозвестниками того реализма, который уже в наше время английский исследователь И.Гринвуд назовет "свирепым".

В своем художественном развитии Норрис прошел четыре этапа. Его первая проба в *художественном* (поэма "Иверпелл", 1891 г.) есть традиционный (до степени трафаретности, даже литературщины) романтизм.

Однако по возвращении на родину он вскоре обращается к современной тематике, чему способствовали как объективные факторы (исполненная драматических конфликтов и контрастов жизнь

американского общества), так и субъективные: мощный темперамент этого калифорнийца не мог удовлетвориться поэтическими манипуляциями с тенями прошлого. Художественная переориентация Норриса на текущую, становящуюся действительность предопределила новые темы его произведений, равно как и новые к этим темам подходы: он обращается к изображению нижних слоев общества, жизни деклассированных элементов, изображает человека во всем разнообразии его духовных и телесных проявлений, начинает трактовать всякого рода психические аномалии или явления к ним весьма близкие. Он отказывается от представления о существовании определенной иерархии чувственных впечатлений. Иначе говоря, Норрис начинает эстетически откликаться положительно на все, что только может возбуждать человеческую чувственность (в широком понимании этого слова).

Изменения в творческом сознании Ф.Норриса (пробуждение социальных эмоций), происшедшие в пору его пребывания в стенах Калифорнийского университета, объясняются и собственно литературными влияниями. Исследователи сходятся во мнении, что знакомство с творчеством предтечи французского натурализма, автором знаменитой "Госпожи Бовари" — книги, которую, как свидетельствует Ф.Уолкер, Норрис перечитывал не раз и не два, а также пристальное изучение многотомной эпопеи Золя, апостола нового, страстного и, как он сам полагал, "научного" реализма, являются фактами биографии Норриса, которые никак нельзя игнорировать.

Действительно, влияние этих крупнейших французских мастеров заметно в каждом из его романов, особенно же — в его вызывающе натуралистических "опусах", "Мактиг" и "Вандовер", вчерне законченных писателем в 1895 г. И все же было бы ошибочным видеть в Норрисе всего лишь прилежного ученика мэтра французского натурализма. Генезис его творчества, равно как и других талантливых американских писателей 90-х годов, значительно сложнее, чем это может поначалу представиться: без влияний, конечно, не обошлось, но, очевидно, что если бы сама действительность не споспешествовала художественной переориентации летописцев духовной и практической жизни Соединенных Штатов, то их литературные эксперименты не увенчались бы успехом, и, уж конечно, не были бы продолжены теми, кто пришел им на смену двумя-тремя десятилетиями позже. "Золяизм" американских писателей, кого по давней традиции американская критика зачисляет в натуралисты (Уолкотт, Чейз, Анебринк), — признак вторичный. Идейно-художественное своеобразие литературных произведений, созданных в последнее десятилетие XIX в., было предопределено в первую очередь характером самой тематики, к которой обратились и "золяисты" (ранний С.Крейн, Ф.Норрис, Дж.Лондон, Т.Драйзер), и "незоляисты" (Х.Гарленд, Г.Фуллер), движимые общим для всех них стремлением осмыслить, эстетически освоить человеческое бытие на всех его уровнях, но прежде всего — глубоко постигнуть жизнь тех, кого в

Америке называют grass-roots — простым народом, который, как трава, прекрасно безыскусственен, прекрасно свободен, прекрасно бессмертен.

Не обремененные стародавними традициями, уверенные в том, что полуправдой прежнего искусства довольствоваться в новых условиях уже нельзя, эти писатели-новаторы разрушали привычные представления о художественном, о нравственно-этическом и через свои художественные открытия формировали в читателе новую нравственность, гражданственность и понимание поэтического.

Относительно второго периода творчества Ф.Норриса — периода натуралистического экспериментирования — наши отечественные исследователи придерживаются единого мнения: "Мактиг" и "Вандовер" — вещи смелые, талантливые, не утратившие и поныне своей познавательной и эстетической ценности, но в то же время — произведения в известной мере ущербные, ибо картина мира, которую читатель находит в них, была создана художником, работавшим в шорах объективизма (нарочитой бесстрастности) и социально-биологического детерминизма. Указываются и другие особенности данных романов — фотографичность, преднамеренное огрубление характеров, сосредоточенность на мрачных сторонах человеческого бытия, пессимистическая тональность.

Темы, послужившие основой для первых романов Норриса, отличаются острым социальным звучанием: в "Мактиге" трактуется мотив безудержной алчности, а в "Вандовере" — деградации человека, предавшегося бездеятельному богемному существованию и подчинившегося дремавшему в нем звериному началу.

В первом из своих натуралистических романов, писавшемся еще в пору обучения в Гарварде "Мактиге" (*McTeague*) Норрис рассказал о жизни ничем не примечательных людей: жизнерадостной, по-женски привлекательной мещаночке Трине и простодушном, немногословном, туповатом дантисте Мактиге. Когда бы не "счастливая" случайность — выигрыш в 5000 долларов по лотерейному билету — их семейному "счастью", похоже, никогда бы не было конца. Но не простенькие, тихие радости готовила для этой четы Судьба: исподволь вялым сердечком Трины овладевает сильнейшая страсть к "золотым кружочкам". Она настолько разрастается в ее душе, что глушит чувство жалости и к попавшему в беду, нищенствующему мужу, и к потерявшему работу, удрученному безденежьем отцу.

Мактиг, вконец отчаявшись, в припадке ярости убивает Трину и бежит в горы — в те вольные края, где прошли его детство и юность: "Через неделю ему казалось, что он никогда и не уезжал отсюда"[14]. Здесь Мактиг возвращается к прекрасному *естественному, прекрасному природному,* и среди всего этого он счастлив. Но недолго наслаждается Мактиг вновь обретенной свободой — свободой человека, довольствующегося малым: широким небом, шумом леса, запахом земли, простой работой, простой пищей и сном без сновидений. Полиции удается отыскать его след, и Мактиг, спаса-

ясь от преследователей, снова бежит, на этот раз — в мертвую пустыню, вернуться из которой ему уже не суждено.

Роман "Мактиг" был сразу же по напечатании замечен критикой. И это неудивительно, ибо в разработку классической темы моральной деградации и гибели человека через его страсть к золоту Норрис внес немало радикально нового. Героями романа "Мактиг" стали простые люди города, к тому же такого, который стремительно делался все больше непохожим на прежние поселения человека, — те, что находились среди *природного*. В городе новейшего образца человек почти совсем лишился привычного разнообразия чувственных, всегда целительных для души впечатлений. И, что еще хуже, человек нового города все более превращался в человека частичного: его уделом становилось выполнение той или иной незначительной функциональной роли. И умаление свое простой человек переживал тем болезненнее, что рядом с ним постоянно находились создатели новой действительности, на чьей стороне сосредоточилось все: власть, богатство, престиж.

Лишенный возможности жить согласно своим естественным предрасположенностям и отравленный зрелищем жизни верхов, к которой он органически был не способен, простой человек в ситуации нового социума сделался очень болен. Если прежде он томился чувствами, страстями, был движим ясно сознаваемыми или смутными стремлениями, то ныне его стали мучить, снедать вожделения: в нем гипертрофировалась половая страсть (единственное, что осталось ему из прежнего разнообразия), — он одержимо, болезненно возжаждал успеха, который теперь мыслился исключительно как материальное преуспеяние и законных путей к которому у него не было и быть не могло, отчего он сделался готовым пойти на все что угодно.

Все эти особенности нового простого человека, весь драматизм его безысходного положения были талантливо переданы Норрисом. Он был едва ли не первым из американских писателей, кто запечатлел возникновение этой тяжкой ситуации. (О.Генри из-за сильного привкуса мещанской сентиментальности, характерного для многих его произведений, вряд ли можно рассматривать здесь как предшественника Норриса). Вскоре, однако, эта большая тема уже зазвучала у многих. Достаточно будет назвать авторов, по времени жизни и творчества близких к Норрису, чьи герои отравлены жаждой преуспеяния. Это и Драйзер с его "Сестрой Керри" и "Американской трагедией", и Фицджеральд с его "Великим Гэтсби", и Ш.Андерсон с его героями, заглядевшимися на Сучью Богиню Успеха...

Тема эта стала настолько актуальной, что она начала осознаваться не только людьми особо тонкой нервной организации, какими являются художники, но и людьми, не очень-то колеблющимися перед любыми неоднозначными решительными действиями. Уже в 40-х годах XX в. соотечественник Норриса Н.Винер определял ситуацию, обозначенную создателем "Мактига", следующим образом: "Средний человек со средними или еще меньшими способностями

не сможет предложить для продажи ничего, за что стоило бы платить деньги.

Выход один — построить общество, основанное на человеческих ценностях..."[15].

Сам Норрис такого вывода из запечатленной им в "Мактиге" ситуации не сделал. За это его не преминули справедливо упрекнуть: "Какая польза от этой истории печальных судеб? Ведь она даже не наталкивает на мысль о необходимости улучшения социальных условий", — так отозвался о романе Х.Гарленд[16].

Очевидная идейная слабость романа объясняется главным образом двумя причинами. Во-первых, первое уловление нового, как правило, бывает в искусстве больше простым его запечатлением, нежели всесторонним глубоким истолкованием. Об этом у Л.Толстого с точным знанием дела сказано: "...художник надеется, ясно увидав, закрепив то, что есть, понять смысл того, что есть"[17]. Во-вторых, сказалось и то, что Норрис, только что обращенный в натуралистическую "веру", как это свойственно всем неофитам, ревностно держался доктрины "научного" объективизма, согласно которой художник должен быть только лишь регистратором жизненных явлений, но отнюдь не моралистом. Доктрина эта не отвечала природе художественного дарования Норриса, и в конце 90-х годов он от нее решительно отказался: все его литературно-критические статьи и те страницы романа "Спрут", где он будет высказывать свои суждения идейного и морального характера, преисполнятся пафоса самого высокого напряжения.

Созданный в те же годы, что и "Мактиг", роман "Вандовер и зверь" (*Vandover and the Brute*, издан посмертно, 1914) являет собой блестящую "литературно-патологическую фантазию", если воспользоваться определением Поля Лафарга, на тему деградации человеческой личности.

Легкой жизнью сибарита живет герой романа, молодой, талантливый, богатый Вандовер. Но счастье его — счастье ненадежное. Норрис ведет своего читателя к мысли, что тот, кто не создает, а больше потребляет, даже если это потребление чисто духовного характера, обречен на стремление ко все большему и большему потреблению, ведущему к неизбежному изменению и самого существа потребляемого. Норрис показывает, как его герой все чаще соскальзывает с высот духовных радостей в низины сугубо плотских опьянений: к собственно алкогольному опьянению, к опьянению женскую плоть, к опьянению от карточной игры. Все это вместе толкает его к полному духовному вырождению.

Причины, по которым *настоящее* нередко променивается на *богемное,* обозначены Норрисом в романе достаточно определенно. Это и артистическая "деклассированность", артистическая праздность — возможность легкого существования за счет легкой "эксплуатации" своего таланта; это и недостаточная культура духа, проявляющаяся в эгоистическом наслаждении нечаянно полученным

от природы, и непонимание спасительной для художника необходимости — расходовать свой талант на служение тем, кто по несправедливости природы или общества обделен, кто нуждается во внимании и поддержке.

Но автора занимают не столько социальные, сколько чисто эстетические аспекты такого феномена, как богемность. Особенно же — специфическая эстетичность крайних форм ее проявления. Долго думать над объяснением данного "эстетства" Норриса не приходится. Как художник Норрис находился еще в самой первой поре своего становления, и, конечно же, было естественно, что, выйдя на сложнейшую тему "художник и общество", он труду художественного осмысления предпочел в романе простое живописание колоритного частного случая, когда даровитый человек, почти не противясь, подчиняется власти своих темных инстинктов и все больше и больше опускается, пока в конце концов не превращается в сущего парию.

Поэтичность такого жизненного материала несомненна: *небудничное* действительно пленительно для очень многих, и смелость, с какой человек, пренебрегая опасностью, играет своей жизнью, тоже способна завораживать; есть известное обаяние, даже красота и в том смирении, с каким, случается, сносит человек свое унижение или того хуже — падение.

Такая поэтичность в романе "Вандовер" присутствует обильно, и против внимания автора к материалу подобного рода возражений быть не может. Однако когда Норрис принимается живописать не просто то или иное *крайнее*, но все же так или иначе знакомое состояние, а нечто уже совсем *частное*, сугубо клинического оттенка — Вандовер, оказывается, страдает редким душевным расстройством, ликантропией: его, бывает, неудержимо влечет воображать себя волком, и тогда, раздевшись донага и став на четвереньки, он рычит и воет, — автором допускается явный художественный просчет. Изображение такого жизненного материала оставляет читателя хорошо если только равнодушным.

В критической литературе относительно этого романа наблюдается полное согласие по вопросу о творческом методе его автора: чистый натурализм, точное соблюдение золяистского канона. Норрис и в самом деле создал этот роман, не нарушив ни одной заповеди "первородного" натурализма. Во-первых, избранная Норрисом тема находилась, так сказать, под негласным запретом: литератор, представляющий своим творчеством "настоящее" искусство*, не должен был привлекать внимание читателей к историям вроде ван-

* Эталоном такого искусства официальная американская критика признавала творчество представителей "бостонской школы" — Г.Лонгфелло, Дж.Р.Лоуэлла, О.Холмса, Г.Джеймса, У.Хоуэллса, — свято чтивших "традицию благопристойности" ("genteel tradition"), сложившуюся в конце 50-х — в 60-е годы XIX в. Идейными вдохновителями этой традиции были критик Э.Стедмен и писатель Т.Олдрич.

доверской. Как известно, "брутальное начало" в человеке, то есть сексуальные эмоции, а также вообще эмоции и чувства, уходящие своими корнями в его физическую природу, "благопристойным" литераторам не внушало симпатии. Так, например, У.Д.Хоуэллс мечтал видеть литературу очищенной целомудренными цензорами от всего животно-непристойного, а человека — начисто забывшим свои "грубые" эмоции. Хранители литературных добродетелей позаботились о том, чтобы тлетворно воздействующий "Вандовер" не проник в дома "простых и честных американцев". Роман был напечатан уже после смерти Ф.Норриса.

Во-вторых, повествование ведется бесстрастным тоном. В природной холодности автора никак не заподозришь. Очевидно, что он с самого начала просто-напросто запретил себе поддаваться поэтическому воодушевлению (это относится только к этическому содержанию романа). Нарочитый же объективизм есть черта сугубо натуралистическая. Еще одна, третья черта связывает роман с натурализмом: словесная ткань "Вандовера" не воспроизводит многоцветья реальной жизни. Читатель видит перед собою отлично выписанную, верную в деталях, но из-за своей беспросветной мрачности не правдивую картину мира.

У писателей-натуралистов рожденная умозрением стилистическая однотонность нередко кажется гипертрофированно условной. Реальная жизнь с ее многообразием, пестротой и противоречивостью, как известно, ближе трагикомедии, чем трагедии или комедии в их чистом виде. Искусству натурализма, намеренно закрывающего глаза на богатство и красочность мира, такая диалектика оказалась не под силу: в его художественной палитре начисто отсутствует юмористический тон, позволяющий увидеть вечное обновление мира в мягком, радостном свете. И не случайно многие критики, чуткие к настоящей художественности, сравнивая одновременно писавшихся "Мактига" и "Вандовера", отдают предпочтение первому из названных романов, произведению тоже созданному по натуралистической "рецептуре", но разнообразием своих художественных оттенков больше, чем "Вандовер", соответствующему "текучей", парадоксальной, несущей в себе, казалось бы, взаимоисключающие начала, правде реальной жизни. Натуралистическая однотонность нарушается в "Мактиге" прежде всего лиризмом, который является в одних случаях производным от реалистического, тонко, духовно очувствованного пейзажа, в других — от обильно встречающихся в тексте живых штрихов, чудесно, по словам Хоуэллса, подмеченных Норрисом и в характерах людей, и в вещном мире[18]. "Вандовер" же — это по преимуществу интеллектуально-художественная спекуляция на тему превращения человека духовного склада в существо чисто физиологического типа.

Продолжая начатый счет, можно сказать, что роман "Вандовер и зверь" изобилует натуралистическими подробностям: изображением ужасного, отталкивающего, вызывающего чувство брезгливости (на-

пример, сцена избиения-убийства торговца ювелирными изделиями; описание пьяных дебошей, в которых принимал участие Вандовер и прочее). Пристрастие "золяистов" к "страшным" и всякого рода "дурнопахнущим" деталям давно стало притчей во языцех. Здесь следовало бы напомнить, что писатели-реалисты не раз говорили о том, что доподлинное воспроизведение жестокости жизни в поэтическом произведении нехудожественно.

И, наконец (это уже в-пятых), роман "Вандовер и зверь" прочно привязан к натурализму своей философской "начинкой". Известно, что основная теоретическая посылка натурализма, представляющая характер человека, его судьбу как фатально предопределенные наследственностью и социально-материальной средой, есть не что иное, как перетолкованный в вульгарно-социологическом духе теоретический вывод-обобщение, сделанный французским физиологом Клодом Бернаром. Писатели-натуралисты уподобили человека — существо био-социальное, наделенное сознанием и творческой волей, — животному организму, приспосабливающемуся к условиям окружающей среды бессознательно. Критикуя подход натуралистов к проблеме человеческой жизнедеятельности, Г.В.Плеханов писал следующее: "Действия, склонности, вкусы и привычки мысли общественного человека не могут найти достаточное объяснение в физиологии или патологии, так как обуславливаются общественными отношениями"[19].

Роман "Вандовер и зверь" свидетельствует о том, что Норрис усвоил выдвинутую натуралистами метафизическую концепцию человеческой личности и среды: главного героя, человека совсем не заурядного, он изобразил странно бессильным и перед случайными неблагоприятными обстоятельствами, и перед проснувшимся в нем "зверем". Приходится констатировать, что Норрис на некоторое время поддался мрачному обаянию идеи фатальной предопределенности судьбы и несмотря на декларируемое им стремление ориентироваться на "реализм мотивов и эмоций"[20] и на его замечательный дар психолога не сумел ни в "Вандовере", ни в "Мактиге" убедительно "объяснить" своих героев.

Наклонность Норриса в этих романах к преднамеренному сгущению мрачных красок (по преобладающему угрюмому тону натурализм потому и называет иногда "пессимистическим реализмом"; 16; с. 395) объясняется исключительной трудностью подлинного эстетического освоения материала жизни города с ее жестко-рационалистической упорядоченностью и скудостью, если не сказать убожеством, чувственных впечатлений. Норрисом этот жизненный материал никогда не был освоен, в том смысле, что городская жизнь еще не раз будет делаться у него предметом запечатления, но изображаться она будет им всегда лишь по принципу отталкивания от нее: *городское* никогда не будет устраивать писателя ни в социальном, ни в эстетическом отношении.

Молодому Фрэнку Норрису, по свидетельству его биографа Ф.Уолкера (18; p. 130), не было нужды скучно расходовать себя в повседневной заботе о хлебе и крове. Ему повезло иметь и досуг, и талант, и он мог весь уйти в свое удивительное счастье — в жадное опьянение всем видимым, слышимым и обоняемым, которое спешил запечатлеть в слове. Среди набросков, писавшихся Норрисом в Гарварде, можно найти очень характерные для него строчки. Некий молодой человек, поставивший себе целью научиться вслушиваться в свои эмоциональные и интеллектуальные отклики на окружающую его действительность, часто бывает на угольных складах, где он все время находится среди подъемных кранов, погрузчиков, экскаваторов — среди громоздких и мощных машин, и через это почти ежедневное общение со стальными монстрами он и себя начинает ощущать неуклюжим, наделенным тяжкой слепою силой механизмом. Но этот "механизм", наслаждающийся новыми для него, не собственно человеческими ощущениями, может повести себя и очень немеханистично: шагнуть вдруг в грязь на обочине улицы, сорвать беленький цветок, понюхать и стоять там, жевать его... и улыбаться. Улыбаться, вглядываясь в бесконечное пространство прекрасной жизни, любуясь первым цветением своей души (18; p. 142).

В этом молодом чудаке легко угадывается сам Норрис, склонный страстно увлекаться всем, что сулит ему новые и сильные ощущения. Глазами поэта-созерцателя он будет смотреть на мир в течение нескольких лет, не испытывая потребности глубоко задумываться о жизни, считая, что "думанье" вообще противно природе художника (18; p. 2). Норрис в пору своей учебы в Калифорнийском университете, а потом в Гарварде (1895 г.) склонен будет смотреть на жизнь как на увлекательнейшую повесть, рассказываемую восприимчивому человеку его чувствами и инстинктами.

С этим связано определенное тяготение раннего Норриса к эстетизму, к созданию облегченного типа художественности, то есть освобожденного не только от повседневности, а вообще от всего того, что связано с практической стороной жизни. Еще больше, чем в натуралистических романах, эта тенденция проявилась в повестях «Морэн с "Леди Летти"» (1898), "Бликс" (1899) и "Женщина, созданная для мужчины" (1900). Художественным кредо Норриса в пору создания этих произведений оставалась его прежняя, по-юношески категоричная, максима: "Художник не думает, а чувствует".

"Морэн" была написана Норрисом в его любимом Сан-Франциско, городе, где, как он писал, всегда испытываешь чувство, что "что-то должно случиться"[21]. Здесь, убеждает нас Норрис, развертывая историю Вильбура, главного героя повести "Морэн", может случиться даже нечто совсем невероятное. Этот блестящий молодой человек, возвращаясь со светского раута, забрел зачем-то в порт, нечаянно, просто из дерзкого любопытства оказался на борту какой-то грязной шхуны, а затем и в открытом море. Вместо вечер-

него смокинга — на нем старая матросская роба; вокруг — уголовного вида матросы-китайцы, и он уже напрочь позабыл, что это значит — быть самому себе господином: со всех ног кидается Вильбур выполнять команды непрестанно глумящегося над ним капитана Стерниса. Вскоре, однако, случается так, что капитаном на этой шхуне становится не кто иной, как Вильбур. Команда шхуны, как выясняется, промышляет контрабандой и даже разбоем. Только нынешний Вильбур уже ни перед чем не смутится. Он теперь ни от какого "опыта" не будет уклоняться, лишь бы был новым для него — так восхитительно ярко очнулись в нем прежде дремавшие инстинкты. Нынешний Вильбур бросает вызов всем и вся. И неизменно выходит победителем. Укрощены почти все из прежней команды шхуны. Бежавшие же с нее мятежники разбиты в кровавой схватке, происшедшей на берегу. И побеждена, взята в любовный полон дева-викинг Морэн, Брюнхильда конца XIX в., в бессознательном состоянии снятая Вильбуром с "Леди Летти", в трюмах которой произошло самовозгорание угля, из-за чего вся команда задохнулась от угарного газа.

Повесть "Морэн" Норрису явно удалась. В ней он талантливо, хотя и без должного критического взгляда, запечатлел характерное для американского общества конца XIX в. увлечение социал-дарвинистскими идеями, отцом которых справедливо считается Г.Спенсер. Общество усваивало взгляд на себя как на некое зверочеловечество, главенствующим законом существования которого является закон выживания сильнейших за счет слабых.

Уловил Норрис и характерное изменение в тяге человека ко всему органическому, которая как раз в его время из-за нарастания невозможности естественного ее утоления в условиях города и механического труда начала принимать болезненные формы: здоровая человеческая чувственность делалась односторонней, приобретала все более и более физиологический оттенок и делалась через то неврастенической: агрессивность и сугубо плотская чувственность становились заменителями прежних здоровых — высоких, прекрасных — собственно человеческих радостей, которые можно было испытывать прежде, живя в среде естественно-природной, через зрение, слух, обоняние[29]. Вписав эту точно подмеченную им в жизни тоску по естественному, органическому существованию в чисто приключенческий сюжет, не скрывающий своей условности, придав повествованию неоромантическую окраску, Норрис уходил от серьезных ответов на вопросы, которые ставило перед художником его время.

Отвержение Норрисом новой, перестраивающейся на неорганический лад действительности становилось с переездом в Нью-Йорк (в 1898 г.) из инстинктивного все более осознанным. На новом месте Норрису было все не по душе. Его душило каменное однообразие города. Тяжело ощущалась его громадность. Не устраивала и среда, в которой ему пришлось вращаться, — она не будила в нем творческих импульсов. И в этом нет ничего удивительного: ведь ин-

терес Норриса как художника, по его же признанию, всегда был прежде всего обращен не к образованной публике, которая в большинстве своем мало чем отличается от буржуа (своекорыстного сугубого "реалиста"), а к человеку с улицы, который "в расстегнутой рубахе бьется за свою жизнь" (18; pp. 230–231). В Нью-Йорке Норрис лишился разнообразия впечатлений, к которому привык, живя в Сан-Франциско. Там ему часто приходилось по заданию редакции газеты "Уэйв" выезжать во многие районы Калифорнии; случалось бывать и в офисах местных деловых "тузов"; часто бывал он и в порту, откуда отплывали пароходы, груженые американской пшеницей; нередко бродил он по узким улочкам Китайского квартала, встречался в салунах с бродягами и проститутками, захаживал в фешенебельные рестораны, а оттуда шел в беднейшие районы города, где жили мелкие ремесленники, поденщики, продавщицы, бакалейщики, каменотесы и просто бездельники, всякое мелкое жулье — люди дна.

В Нью-Йорке он по большей части был занят только одним: изо дня в день просматривал сотни и сотни рукописных страниц — романов, повестей, рассказов. И очень редко случалось ему наткнуться на что-либо стоящее. Событием в эту зиму стало для Норриса открытие им Теодора Драйзера, роману которого "Сестра Керри" он дал высокую оценку.

Вечера Норрис проводил в веселой компании обеспеченных молодых людей, довольно образованных, весьма способных и в известной степени даже оригинальных *вольных* художников. Этот неглупый народ мог развлечь и возбудить себя и милой шуткой, и интересным разговором, и добрым коктейлем, и красивой любовью. Хмель этих легких радостей взбадривал и Норриса — но не надолго: душа его тосковала по настоящей радости, по настоящей жизни, что дышала когда-то ему в лицо соленой океанской влагой, слепила синевой высокого неба, завораживала сумеречными степными пространствами. "Нью-Йорк, — писал он родным, — это не Калифорния... и я боюсь, что из-за этой разницы, я никогда не примирюсь с Востоком... Здесь мало красок, и очень мало здесь чего встречается живописного. Я уже почти не помню очертаний наших гор, и мне трудно убедить себя вполне, что Атлантика — это, как Тихий, — тоже океан. Мне все больше и больше не хватает здесь свободы, воли я не думаю, что можно чувствовать себя счастливым, покуда ты вдали от всего этого" (18; p. 209).

Атмосфера этого пристойно-богемного бытия воссоздана Норрисом в его автобиографической повести "Бликс". Герой повести, Конди Риверс, — молодой человек и с дарованиями, и с очень незаурядной внешностью, и с решительным, как то и подобает истинному англосаксу, характером, — быстро становится весьма популярным литератором. И в его удачной — на зависть многим — карьере совсем не последнюю роль играет его жена, родовитая Трэвис Бес-

семер, которая и внешне, и внутренне — идеальный образчик "новых женщин", скроенных по моделям Чарльза Даны Гибсона[23].

Всей образной системой и господствующим тоном повесть "Бликс" была нацелена на то, чтобы побуждать читателя смотреть с восхищением и завистью на удачливую, счастливую — неординарную, респектабельную, красивую — чету Риверсов. Этим утонченно-романтическим опусом Норрис откликнулся на "духовный" запрос той части читающей публики, которой очень хотелось наслаждаться зрелищем жизни активной, содержательной, возбуждающе яркой только по той причине, что сама эта публика была не склонна заниматься чем-то действительно серьезным.

И все же, какой бы сильный отпечаток ориентации на "элитные" модусы устроения жизни ни несла на себе повесть "Бликс", встречаются в ней строки, своей ностальгической, подлинно человеческой интонацией перекликающиеся со строчками выше цитированного письма Норриса из Нью-Йорка домой, в Сан-Франциско: "Часами могли они сидеть на каком-нибудь полусгнившем бревне... Пред их глазами расстилался Тихий океан; свежий ровный пассат обвевал их лица; они дышали, не могли надышаться острым запахом соли" (18; p. 154).

Эта же интонация и эти же образы, позволяющие человеку уходить душою туда, где воля, были использованы Норрисом и в "Мактиге", когда герой, все потерявший, уже отчаявшийся как-то устроить свою жизнь, случается, бродя по берегам залива, ощущает себя нечаянно счастливым: "Он любил эту пустынность, эту огромность, это вечное беспокойное движение океана; любил свежий ветер рассветов; любил ощущать лицом упругую силу пассата и мог часами с тихой, какой-то наивной радостью смотреть, как встают, накатываются и тяжко бьют в берег пенистые волны" (14; p. 327).

В период службы в издательстве Норрис пишет еще одну приключенческую повесть "Женщина, созданная для мужчины". Но если первую свою повесть, "Морэн", Норрис написал так хорошо, что Ван Вик Брукс готов посчитать его основателем направления, получившего название "литературы красной крови", представители которой прославляли все "примитивное", "первозданное", то "Женщину, созданную для мужчины" Норрис, по его признанию, уже просто вымучивал из себя.

Анализируя художественные произведения, созданные Норрисом в 1898–1900 годах, нельзя не прийти к выводу, что в это время (особенно в первый год жизни в Нью-Йорке) писатель не нашел в себе сил всерьез, деятельно, творчески воспротивиться рутине современного ему мира. Он сказал ей свое "нет", но его отрицание не звучало призывом к изменению прозаического порядка вещей, установленного тупым и косным прагматизмом. Вступив в этот период своего творчества на торный путь, Норрис стал одним из тех художников, о ком у Н.Бердяева сказано, что они движутся "в направлении наименьшего усилия"[24]. Протест Норриса в это время был, так

сказать, потешным протестом, забавой, измышленной хитрым умом для усмирения недовольного своей судьбою духа. "Забавные" повести Норриса (и в первую очередь "Морэн") являют собой образцы *чистого художества*. Их можно смело ставить в один ряд с работами таких известных мастеров игры в мечту, как Стивенсон, Баллантайн, Хаггард и А.Грин. В "Морэн", лучшей из его неоромантических повестей, Норрис не преступил ни одной статьи эстетического кодекса *благоразумных* романтиков: действие развивается идеально динамично, презрением к покойному существованию дышат все 150 страниц повести, осмеивается добро низшего порядка, укорененное в повседневном, бытовом существовании, и читателю талантливо внушается любовь к поэзии стихийных движений души и природы, и прививается вкус к драматическому напряжению, к волнующей игре с опасностью, — а все произведение светится мыслью, что мечта и действительность были, есть и всегда останутся заклятыми врагами: "Весь мир стал бы для них (Вильбура и Морэн — *К.Б.*) местом их игрищ..."[25].

Норрис, однако, сознавал, что давлению прозы жизни противостоять можно было бы и иначе — умением видеть и понимать докучные заботы будней поэтично, то есть, во-первых, в их существе, неизменно заключающем в себе становление жизни, нарождение новых ее форм, а во-вторых, в строе новых — и уже одним тем самых прекрасных — ассоциаций. Пример борения последнего рода подавал Норрису Редьярд Киплинг, которому удалось одолеть беспросветную, казалось бы, скуку и удручающую грубость гражданской и воинской обыденщины, — преобразив их своим стихом в "Департаментских песнях" (1886) и "Казарменных балладах" (1892). Норрис, следуя этому примеру, пытался противостоять давлению будничности, своим поэтическим словом скрашивая реальность Америки конца XIX в., — когда уже осозналось, что "эра пионеров" — это уже безвозвратное прошлое и что "индустриальное общество обрекло своих граждан на жизнь однообразную, лишенную каких бы то ни было красок" (2; p. 196).

Заметно в неоромантических повестях Норриса и влияние Ф.Ницше. Указывая на эту особенность повестей "Морэн" и "Женщина, созданная для мужчины", следует только сказать, что философия, а, вернее, художественное философствование Ницше привлекало Норриса как *поэта*, оставляя совершенно равнодушным как социального мыслителя. Широкой и страстной натуре Норриса, как определял ее Паррингтон (16; с. 402), импонировала титаническая напряженность чувствований Ницше. Но он никогда не отдавался стихии эмоций безоглядно. В нем, как это всегда бывает с теми, кто наделен от природы пытливым умом и чуткой совестью, были сильно развиты чувства социального характера. Он весь был нацелен на лучшее устроение человеческого сообщества; не его уделом было впадать в отчаяние от сложностей реальной жизни, бежать

от нее и находить забвение в каком-либо художественном вымысле, искушение которым Норрис преодолел сравнительно быстро.



Фрэнк Норрис. Фотография.

К тому времени, когда Норрис решил обосноваться в Нью-Йорке, он, несмотря на молодость, уже вполне сложился как творческая личность: был хорошо образован, располагал большим запасом разнообразных жизненных впечатлений, ясно сознавал возможности своего писательского дарования, пришел к пониманию *поэтического* как *правды* о действительной жизни (о чем свидетельствуют его литературно-критические статьи) и по своим политическим симпатиям был решительным сторонником народной демократии. В силу сказанного и не приходится удивляться, что неоромантический период творчества был у Норриса очень коротким. Едва закончив повесть "Женщина, созданная для мужчины", он сразу же обратил свой ум и чувства на *дело*, — приступив к созданию подлинно романтического произведения, романа "Спрут", ибо романтика, в понимании Норриса, — это открытие в действительности новых тем и создание новых художественных форм (18; p. 82).

По строю чувств и мыслей "Спрут" (*The Octopus*, 1901) очень далеко отстоит от приключенческих повестей Норриса. Это действительно серьезная книга: в ней поднимаются насущные вопросы социального бытия, человек изображается в многообразии его общественных связей и духовных интересов, а художественное мастерство писателя достигает здесь очень высокого уровня "Со времени «Моби Дика» Г.Мелвилла, — замечает соотечественник Норриса, Р.Спиллер, — в американской литературе не случалось ничего подобного" (1; с. 118).

Однако отголоски "чистого" романтизма все же слышны в реально романтическом "Спруте". Серьезную "Калифорнийскую повесть" Норриса роднит с его приключенческими повестями "Морэн" и "Женщина, созданная для мужчины" тема романтического бегства из "земли городов"[26]. Эта поэтическая тема входит в "Спрут" вместе с образом пастуха-отшельника Ванами, живущего в прекрасном и вольном природном мире. Очевидно, "чистый" ро-

мантизм, даже в крайней своей отрешенности от действительной жизни, олицетворяемой стремлением уединиться на лоне природы, по-своему очень необходим человеческой душе. Устоять против обаяния руссоистских мечтаний порой не могли, по словам М.Гайсмара, даже живущие "Жизнью Практического Осуществления"[27]. Особенно значима в американском контексте романтическая руссоистская надежда Т.Джефферсона — на то, что Америка никогда не будет задыхаться, как Европа, в промышленном дыму и порочных вожделениях городов, что она навсегда останется фермерской республикой, нравы населения которой навечно сохранят ту дивную чистоту, в которой во веки веков пребудут ее небо, реки, озера, земля...

Преданность этой мечте натур художественных — факт несомненный. Достаточно вспомнить такие имена, как Фенимор Купер (эпопея о Кожаном Чулке), Эмерсон (трактат "Природа"), Торо ("Уолден, или Жизнь в лесу"), Лонгфелло ("Песнь о Гайавате"), Герман Мелвилл ("Тайпи", "Ому"), Х.Миллер ("Жизнь среди модоков"), Уолт Уитмен ("Листья травы"), Марк Твен ("Приключения Гекльберри Финна"), Джек Лондон (во многих произведениях которого звучит мотив бегства "из гнилой земли городов"), Шервуд Андерсон ("Привет, городки"), Хемингуэй ("Зеленые холмы Африки", где представлена знаменитая антитеза Цивилизации и Гольфстрима), Фолкнер, Сэлинджер ("Над пропастью во ржи"), Стейнбек ("Квартал Тортилья-Флэт", "Море Кортеса", "Консервный ряд" — с его поэтизацией "босяцкой вольницы"), Дж.Керуак, Гинсберг ("Сутра подсолнуха"), Капоте ("Луговая арфа"), Дж.Апдайк ("Беги, кролик"), — всех названных авторов при всей их несхожести объединяет настроение "эскапизма", доминирующее в тот или иной момент их творчества*

Но должно сказать, что руссоизм во всех его разновидностях** — это, в сущности, уклонение от повседневной действительности, отказ от одоления ее. Можно, по-видимому, рассматривать его как одну из форм светской религии. Ведь когда "удается забыть о людях (читай: повседневности. — *К.Б.*), испытываешь какой-то экстаз свободы", — писал Л.Толстой[28].

Однако, отметив высокие художественные достоинства норрисовского романа, Спиллер счел именно его романтическую окраску самой уязвимой его чертой: "Романтическая туманность мышления не позволила Норрису рещить ни одной из основных художественных, экономических и философских проблем" (1; p. 118).

---

* Из биографии Норриса, написанной Ф.У.Уолкером, мы знаем, что из Нью-Йорка Норрис собирался вернуться на родину, но не в Сан-Франциско, — а поселиться на склоне горы в бревенчатой избе в ста километрах к югу от столицы Калифорнии (18; p. 304).

** Ницшеанский эстетизированный, "одухотворенный" биологизм — тоже одна из форм руссоизма, "кровавая" его разновидность.

Если анализировать роман "Спрут" в сугубо идейном плане, то следует сказать, что Норрис сгущенно выражает свое понимание процессов человеческой жизни в лирико-философских пассажах. Существо этих взглядов таково.

Есть природный порядок вещей. И покуда человек этому порядку следует, между человеком и природой существует согласие. История человека — это как раз и есть история его попыток выйти за пределы, определенные ему природой. И чем ближе к нам это историческое время, тем решительнее человек пытается уйти с путей Природы — стремится перестать быть природным существом. Он все решительнее идет по пути технологического прогресса, по пути создания своего особого, рукотворного мира. Но человек, восставший против естественного порядка вещей, возжелавший иметь больше того, что ему уготовано Природой, возмечтавший выйти из-под власти ее сил, по мере становления этого мира стал обнаруживать, что в нем действуют силы не менее жестокие, чем в мире природном. Символом могучих и безжалостных сил создаваемой человеком цивилизации является в романе "Спрут" локомотив.

На примере судеб своих героев Норрис показывает, что чем решительнее человек идет по пути технологического прогресса, тем больше ему приходится платить за свои завоевания: неспособные или не успевающие приспособиться к новому порядку вещей оказываются уничтоженными или выброшенными на периферию нового социума: многие главные герои романа убиты, жена арендатора Гувена умирает от голода и холода на улицах Чикаго, дочь его становится проституткой, Магнусу Деррику, состоятельному в прошлом хозяину фермы, агент железной дороги, банкир Берман, предлагает на железной дороге место весовщика .

"Машина Природы" утверждает неодолимость вековечных законов своего движения. О ней и идет у Норриса речь во всех лирико-философских пассажах, где писатель пытается определить существо того, что он называет "СИЛОЙ" (Force).

"Сила", в понимании Норриса, — это стихийное стремление *всего* к бытию. А в человеке "Сила" проявляет себя как неослабное стремление к наращиванию жизненной мощи. Это стремление, убеждает читателя Норрис, порождает вечное кризисное состояние мира человека: нескончаемое становление социума и самого человека. И, как показано в романе "Спрут", в этом процессе самостановления жизни человек бывает или победителем, или жертвой. Распространяя действие того, что в лирико-философских пассажах у него названо "Силой", на все сущее, Норрис, однако, в своей книге о фермерах рассматривает пристально лишь частные случаи ее проявления: стихийный болезненный процесс капитализации сельского хозяйства в США конце XIX в. и феномен колоссального усиления власти промышленных трестов и корпораций.

В том, что Норрис осознает естественную историчность этих процессов, сомневаться не приходится: и в лирико-философских

пассажах, и за их пределами не раз особо подчеркивается неодолимость слепой Силы. "Вы имеете дело с силами, — утверждает директор железнодорожной компании Шеллгрим, — когда говорите о пшенице и железной дороге, а не людьми... Люди во всем этом играют ничтожную роль..." (13; с. 373).

Но понимание того, что управлять болезненным стихийным процессом становления социума человек не может, не делает Норриса пассивным наблюдателем, простым регистратором попадающих в поле его зрения жизненных явлений. Оставаться холодным к происходящему на его глазах противно Норрису как художнику, как человеку повышенной эмоциональной чуткости. И как художнику же претят ему всякого рода крайности. Развитое чувство меры, формы, гармонии подсказывает ему, что единственно спасительный путь для человека — это компромисс. Но компромисс, знает Норрис, — большая редкость в истории. Становление социума происходит, по наблюдениям Норриса, через резкий конфликт, а идет человек на него потому, что он часто просто не знает, как в том или ином конкретном случае до́лжно себя повести. Машинист Дайк пытается заняться фермерством, а разорившись, ничего лучше не может придумать, как встать на путь вооруженного грабежа; фермеры ради своего правого дела решаются пойти на подкуп; винтовки, купленные фермерами больше для демонстрации своей непреклонности в тяжбе с железной дорогой, начинают стрелять вроде бы сами по себе; поэт Пресли, узнав о перестрелке фермеров с агентами железной дороги, пьянеет от ярости и, не вполне сознавая, зачем он это делает, бросает самодельную бомбу в банкира Бермана.

Но беды человека, говорит своему читателю Норрис, проистекают не только от того, что он не знает, что именно надо ему делать для пользы своего дела. Тяжесть положения усугубляется еще и страстями, азартом, жаждой полной победы над противником. Безмерное упрямство и честолюбие "настоящего янки", фермера Аникстера; запальчивость и тщеславие его друга Остермана; пылкость, даже пламенность, молодого Деррика; экзальтированное, кайзеровского закала, бесстрашие немца-арендатора Гувена; неуравновешенность Пресли — эти черты героев своего романа Норрис подчеркивает снова и снова. И это понятно: ведь именно в них кроется причина того, что эти люди решились на самые крайние средства — пошли на вооруженный конфликт, ведомые не столько разумом, сколько чувством. Но бывает, показывает Норрис, что через кровь и трезвеет, прозревает человек: "Еще час тому назад заклятые враги, теперь они думали лишь о том, как бы помочь тем, кого они, в своей безумной злобе, застрелили" (13; с. 342).

Норрис глубоко вскрывает существо происходящего с человеком: в его понимании, это противление индивидуальности, выступающей в своей конкретной, а потому случайной данности, следующей своим одной ей ведомым, непредсказуемым внутренним влечениям, диктату объективных, железных необходимостей. Это упря-

мое, отчаянное и прекрасное противление не раз называется в романе "старой, как мир, борьбой Свободы и Тирании".

Под тиранией, как следует из текста "Спрута", надо понимать тиранию онтологических и исторических необходимостей, а под Свободой — такой порядок бытия социума, когда каждый человек имеет возможность больше или меньше самоосуществиться, то есть прожить положенный человеку срок жизни, исполнив при этом все то, что положено исполнить ему по природе вещей и по его собственному предназначению. Но такой свободы для самоосуществления всех, видит читатель романа "Спрут", не было и в давние времена, нет ее и сегодня. Она есть всего лишь гуманистическое пожелание, но им-то больше всего и движим автор романа. Он знает из своего опыта и из опыта других, что "война всеобща и правда — борьба и что все происходит через борьбу и по необходимости"[29]. Но в нем нет ни тени смирения перед этим печальным знанием. Он весь — живой, страстный поиск путей к свободе — прекрасной свободе для всех.

Исследуя же современную ему реальность, Норрис видит, что выживает сильнейший, будь то отдельный человек, отдельный производитель, социальная группа, отдельное предприятие, класс, трест, корпорация. Сильный, показывает Норрис на примере коллизии "железнодорожный трест — фермеры", всегда становится сильнее за счет присвоения труда того, кто слабее, которое осуществляется или в форме прямого насилия, или в форме экономического принуждения. Опытно, свидетельствует Норрис, вырабатывается мера "допустимой" эксплуатации, определяемая сопротивлением слабых сильным. И сколько-то еще — совестью эксплуататоров (например, пекущийся, казалось бы, только об интересах Дороги Шеллгрим может подумать, бывает, и о своих работниках: ради исправления бухгалтера-алкоголика он делает ему прибавку в жаловании).

О противоборстве слабых и сильных, о его резко меняющемся накале говорит в своей страстной речи на митинге фермеров поэт Пресли. Он знает из истории, *что* случается в обществе, когда рамзесы, цезари, людовики бурбоны, карлы стюарты и александры отказываются прислушаться к голосу народа: "Разве вы не знаете, что долго не внимать нашему воплю — это значит пробудить красный террор? Неужели вы доведете нас до этого?" (13; с. 356).

И по характеру своего мышления (как тонкий диалектик), и по чувству (как художник, знающий истинную цену всякой мере) Норрис не мог не держаться того мнения, что идеал реальный — это сохранение динамического равновесия противостоящих друг другу сил. Пристально вглядываясь в "правду" Дороги и в "правду" фермеров, Норрис не становится безоговорочно ни на чью сторону, хотя симпатии его обращены, конечно же, к тем, кому приходится тяжелее, кому приходится страдать. Стремясь к объективности, Норрис и своего читателя призывает к ней.

Все, кто действует, и те, кто страдает, и те, по вине которых страдают, без исключения, являются невольниками обстоятельств. Чтобы убедить читателя в этом, Норрис дает ему возможность вслушаться в невеселый тон речи директора железнодорожной компании Шеллгрима: "Управлять дорогой! Могу ли я приостановить ее действие? Я могу обанкротиться..."; "где есть спрос, там рано или поздно будет и предложение"; "вините условия, а не людей" (13; с. 373). Читатель, способный думать и воспринимать художественный язык, должен понять, что Шеллгрим не лицемерит. Если в его словах и есть толика демагогии, то все же в существе своем его слова — правда, печальная правда мира железных необходимостей. Но знание правды о жизни безрадостно. Смириться с ним настоящий художник, всем своим существом устремленный к гармонии, к гармонической упорядоченности всего, просто не может.

Человек как родовое, духовное, жаждущее свободы и гармонии существо и человек как продукт обстоятельств определенного времени — вот о чем напряженно размышляет Норрис в романе "Спрут". Глубина его видения определяется способностью писателя совмещать в художественном пространстве реальность жестокой, бесчеловечной борьбы с действенностью гуманистического идеала. Угадав основное направление движения жизни, осознав противоречивость этого движения, автор любит и жалеет задавленного необходимостями человека, он стремится помочь ему выстоять против их жестокого давления.

Невозможно поэтому согласиться с приведенным выше мнением Р.Спиллера, будто в "Эпосе о пшенице" Норрису не удалось "решить ни одной из основных художественных, экономических и философских проблем". Норрис прекрасно справился с задачей осмысления жизни человека вообще и жизни человека своего времени. Доказательством тому является текст романа. Его нужно только правильно читать, то есть быть чутким к его *художественному языку,* не требуя от автора романа ответов на те вопросы, на которые никому еще никогда не удавалось ответить окончательно.

Лучшие умы человечества давно уже поняли, что высшие вопросы о жизни человека, о его предназначении и способах его самоосуществления могут иметь только приблизительные ответы. Понятия о правде, о справедливости, о красоте претерпевают определенные изменения с движением исторического времени. Есть только одна касающаяся человека правда, которая не меняется во времени (а если и меняется, то несущественно), — это правда художественная. Под художественной правдой, своей неизменностью укрепляющей в человеке веру в себя как в *истину*, следует понимать, во-первых, объективное изображение жизни; во-вторых, доброе принятие, иначе говоря понимание всякого человека, и в-третьих, восприятие исторического человека и исторической ситуации в свете идеала — в свете высших, общечеловеческих представлений о добре и красоте.

Всем этим условиям создания подлинно художественного произведения отвечает роман Ф.Норриса "Спрут". В философском осмыслении мира природы и мира человека как миров, самостановящихся и самовосстанавливающихся через противоборство действующих в них различных, ни от чьей воли не зависимых сил, Норрис стоял, как видно из имеющихся в романе "Спрут" лирико-философских пассажей, вровень с выдающимися мыслителями человечества: "...Существует только Сила — Сила, которая дает жизнь людям, Сила, которая лишает их жизни, чтобы подготовить место для будущих поколений, Сила, которая заставляет пшеницу расти, Сила, которая тянет пшеницу из земли, чтобы подготовить место для следующего урожая" (13; с. 413).

Сравним эти мысли Норриса с тем, что писал о диалектике развития мира Гераклит: "Бессмертные — смертны, смертные — бессмертны; смертью друг друга они живут, жизнью друг друга они умирают" (29; с. 46). Сопоставим максиму Норриса: "Никогда не суди о целом круге жизни, когда видишь лишь часть его. Целое все-таки совершенно" (13; с. 414), — с максимой того же древнегреческого философа: "И добро и зло одно" (29; с. 46), — или же с максимой древнекитайского философа Лао-цзы: "Правдивые слова похожи на свою противоположность"[30]. И художник, и оба философа едины в понимании того, что все Сущее развивается по законам парадоксальной логики.

Но будучи философом-реалистом, сознающим непреложность закона диалектических напряжений жизни, всегда несущих одним победу, другим поражение, Норрис отнюдь не был заворожен ею до состояния фаталистического смирения перед всем происходящим в мире Природы и в мире Человека. Писатель, как это явствует из романа, стремился найти такие пути организации жизни человека, следуя которыми можно было бы смягчить действие слепых сил, управляющих всем Сущим.

У него ничего общего не было с теми вульгарными демократами, которые полагают, что носителем правды всегда являются те, кто есть "народное большинство". Но нисколько не походил он и на тех холодных циников, которые относятся к народному большинству всего лишь как к материалу, которым немногие сильные имеют высокое право распоряжаться по своему усмотрению. По-настоящему же близки Норрису были те демократы, которые хотят того, что исключительно редко случается в реальной жизни: некатастрофического, неболезненного, приемлемого для всех становления социума. Тяготение Норриса к тем, кто ищет путей к примирению всех со всеми, путей к счастию для всех, совершенно естественно для него как *художника*.

Что же касается правильности, точности осознания политического момента, то Норрис и здесь был на высоте понимания. Особо убедителен в этом отношении тот эпизод романа, когда Пресли выступает на митинге членов "Лиги фермеров", состоявшемся на дру-

гой день после гибели главных героев романа в вооруженной стычке с солдатами федеральных властей.

Потрясенный этой кровавой драмой, Пресли проводит бессонную ночь на ферме Магнуса Деррика. Мысль и чувство его напряжены до предела: он все пытается понять, что же произошло, почему его друзей постигла такая страшная участь. Вопрос этот просто сжигает его мозг, но у Пресли нет на него ответа, как нет у него действительного понимания всего случившегося. Единственное, что он определенно знает, — это то, что его друзья убиты. И потому все мысли Пресли о случившемся отравлены мрачной злобой, гневом, жаждой мщения. Обуреваемый этими чувствами, окончательно потеряв над собой контроль после получения известия о смерти от раны своего друга Остермана, Пресли и разражается страстной обличительной речью перед фермерами, собравшимися в городском театре Бонвилля. Стрелы его обвинений направлены против вековечных и всесветных жестоких угнетателей народа — против рамзесов, цезарей, карлов стюартов, людовиков бурбонов, александров... Тяжко, мучительно оглядываться на прошлое: слишком много там несправедливостей, нищеты, насилия. Пресли приходит в отчаяние от осознания, что и с движением исторического времени антагонизм властителей и народа нисколько не слабеет. Вот и в демократической, гордящейся своими свободами Америке властители снова тиранствуют, а народ, как всегда, страдает. На всех уровнях и повсюду, доказывает своим слушателям Пресли, все негодно в Америке: "негодяи в политике, негодяи на бирже, негодяи в судах, негодяи в торговле, — взяточники, обманщики, плуты" (13; с. 357).

Пресли сошел со сцены под громкие аплодисменты. Но он недоволен своей речью: высказав на людях все накипевшее и несколько через то поостыв, он начинает уже кое-что понимать. Пока еще смутно, но он чувствует какую-то фальшь. Дело в том, что в своей речи Пресли был *литературен*. И хотя в тексте прямо не истолковывается существо этого самообвинения героя, из общего идейного содержания романа — из стремления автора донести до читателя свое понимание неоднозначности всего происходящего в социуме и убеждение в необходимости огромного напряжения ума, а не чувства для правильного решения трактуемых в романе общих и частных социальных проблем, — нетрудно догадаться, какой именно стоит смысл за словами "он был литературен" (13; с. 358).

Если автор пытается осмыслить происходящее, проникаясь всеми правдами этого происходящего: правдой Дороги и правдой фермеров, правдой тех, кто пал с оружием в руках, защищая от конфискации свои участки и жилища, и правдой тех, кто стремился отстоять свои права мирными средствами, — если автор постигает изображаемое им через сопряжение объективных и субъективных правд, то его герой, *поэт* Пресли, знает больше одну только правду — правду чувства. И именно чувство подсказывает ему патетические, зажигательные слова о Свободе: "Свобода не дается тому,

кто ее только просит... Она — дитя народа, рожденное в пылу борьбы, в смертельных муках, она омыта кровью, она несет с собой запах порохового дыма" (13; с. 358).

Но внимающий ему народ не склонен к тому, чтобы идти завоевывать себе свободу на баррикадах. Большинство собравшихся на митинг фермеров, селян, лавочников стоит за умеренность, они против идеи вооруженного сопротивления. Рабочий люд аплодисментами проводил Пресли со сцены. Но, похлопав его красивым, ярким словом про кровавые бунты, случавшиеся в далеком и не очень далеком прошлом, люд этот тут же от слов про свободу переходит к делу: к вопросу, как им уладить тяжбу с железной дорогой. И чужесть своего умонастроения народному Пресли улавливает: "При всей своей любви к народу, Пресли в эту минуту ясно понял, что он чужд народной душе. Он нисколько не помог народу и его делу — и никогда не поможет" (13; 358).

Дело совсем не в риторике. Дело в самих мыслях, столь характерных, столь давно известных, столь соблазнительно-лукавых, что у Норриса они получают прозвище "литературных". И тем самым точно указывается среда бытования этих возвышенных, далеких от реальности мыслей.

Нельзя сказать, что Норрис считал поэтическое мироощущение порочным. По природе собственного душевного устройства он знал об онтологической предрасположенности художника к мечтаниям о немедленном осуществлении идеала. Но, как мы видим из текста романа "Спрут", Норрис очень хорошо сознавал границы полномочий художника.

Норрису поры создания "Калифорнийской повести" свойственны и обращенность к острым проблемам социальной жизни, и нравственная чуткость, и остро критическое внимание к владеющим жизненной ситуацией — тем, кто в романе назван "властелинами, королями, эксплуататорами" (13; с. 356), — но при всем том нет в Норрисе и тени ригористической односторонности. От какой-либо идеологической узости его спасал острый, оригинальный природный ум. И в силу подвижности и широты его взгляда он всегда был исключительно отзывчив на проявления жизни во всем ее многообразии и неоднозначности.

Но главное — это то, что он был настоящим художником, человеком, которому, если, говоря словами Л.Толстого и не дано "решить неоспоримо какой-либо вопрос", то все же дано "заставить любить жизнь в бесчисленных, никогда не истощимых всех ее проявлениях" (17; с. 76).

Норрис был художником такого уровня, в чьих силах было и утолять наши возвышенные мечтания об идеале, и помогать нам лучше разбираться в практической жизни и через это находить в ней более глубокое укоренение. Он был наделен способностью сочетать правду Идеального и правду Реального. "Жизнь выше Литературы" — так можно определить его творческое кредо. Своим искусством

Норрис учил читателя *культуре* — давал ему уроки подлинного гуманизма.

Но все вышесказанное — это характеристика особенностей чисто интеллектуально-содержательной стороны романа "Спрут", тогда как он является прежде всего художественной конструкцией, реальной жизнью, претворенной в поэтическое слово. И заданный в романе уровень поэтического столь высок, что Джек Лондон по прочтении "Калифорнийской повести" счел возможным сказать: "Наконец у нас есть свой национальный эпос".

В утверждении Лондона содержится, по крайней мере, две определенно выраженных, заслуживающих внимания мысли. Первая — что существует некий *канон* эпоса; вторая — что нация должна обладать ("наконец у нас есть...") произведениями, соответствующими этому канону.

Действительно, эпос характеризуется наличием ряда тематических и формальных особенностей. Остановимся на некоторых из них. В числе тематических особенностей эпоса общепринято называть такие, как изображение *героических* деяний, изображение людей, обладающих цельными, волевыми характерами, то есть не предающихся рефлексии, не знающих противоречий между духом и телом, не ведающих расхождений между словом и делом; любовное запечатление зрительных, слуховых и моторных ощущений; любовное наблюдение "постоянства жизненных явлений"[31]. К числу формальных особенностей классического эпоса традиционно относят различного вида повторы (фонетический, лексический, фразовый, повтор развернутой метафоры, портрет-лейтмотив).

Господствующим тоном в эпических повествованиях является тон "уравновешенного спокойствия" (31; с. 47), который в свою очередь есть производное изначальной "надбытийственной активности автора"[32]. Говоря о специфике эпических повествований, особо выделяют исследователи производимое ими основное художественное впечатление: это неизменно умиротворение, известное успокоение ума и духа. Ведь восприятие эпоса — это не что иное, как созерцание круговорота жизни, вечного — и уже по одному тому прекрасного — ее самовоспроизводства.

Из такой характеристики художественного эффекта от эпического повествования становится понятна радость Джека Лондона в связи с появлением "Эпоса о пшенице" — романа "Спрут". Живая, современная Лондону действительность, всегда себя не осознающая до конца, относящаяся к себе как к чему-то временному, случайному и даже необязательному, недостойному восхищения и любви, была сущностно освоена: осмыслена, очувствована и претворена искусством Норриса в безусловно прекрасное.

Такое полное освоение действительности, несущее читателю романа "Спрут" чувство умиротворения, сделалось возможным для Норриса благодаря тому, что при создании своего масштабного, отмеченного печатью подлинной поэтичности художественного по-

лотна он широко (и во многих случаях — новаторски) использовал художественные приемы, характерные для эпоса.

* * *

"Не лирика ли является в писаниях тем золотом, которое определяет их прочность и ценность? И эпос есть не что иное, как скрытая лирика", — это наблюдение М.Пришвина имеет непосредственное отношение к художественной природе романа "Спрут".

Один из американских литературоведов назвал его романом пейзажей. В этом определении, конечно, много преувеличения, но есть и очень точная правда о художественной специфике "Калифорнийской повести". Дело в том, что пейзаж в этом произведении Норриса является основным фоновым материалом к изображаемому социальному конфликту. Но фоновым материалом в романе "Спрут" является не только пейзаж. К нему относится также особая, тоже часто встречающаяся в романе элегического тона вещность (всевозможная ветхость, архетипическая поэтичность которой определяется как "патина времени"). Фоновым же материалом являются также и сказовые пассажи романа.

Названным элементам фонового материала сродни по своему эстетическому эффекту и сами приемы его подачи, в том числе и различного вида повторы (звуковые, лексические, фразовые) и контрасты. Определяя самый общий смысл этих приемов, надо сказать, что первые используются в функции упорядочения изображаемого материала, придания ему определенной структурной формы, вторые — в целях прояснения глубинного смысла сопоставляемых явлений.

Мощным эстетическим потенциалом обладает и такой часто используемый в романе "Спрут" прием, как отстранение, осуществляемое Норрисом неизменно через перевод изображаемого, по выражению М.Бахтина, в "далевой план".

Структурная организация жизненного материала в романе "Спрут" является точным воплощением теоретического положения Норриса о способах создания гармоничного художественного целого: "...Попытки к разрешению той или иной проблемы и — как их результат — более или менее четко сформулированная сквозная мысль — в романе это будет то же самое, что всегда в музыкальном произведении есть лейтмотив. Через лейтмотив — стройное звучание целого; через лейтмотив — вся строгая его (произведения — *К.Б.*) система; через лейтмотив — мириады мятежных звуков объединяются в единое гармоническое целое (a single harmonious code)" (20; pp. 149—150).

Первая, экспозиционная глава романа "Спрут" являет собой своеобразную интродукцию: со стороны содержания это перечень-проигрыш его основных образов-мотивов, а со стороны формы, со стороны порядка следования этих мотивов — это модель его структурной организации. Мотив величия, красоты природы сменяется

мотивом ничтожности человека, конечности его жизни; гаснет этот мотив — и тут же мощно начинает звучать мотив бессмертия природы, а сквозь него пробивается едва слышно мотив жалобы человека на свой земной удел; почти мгновенно этот мотив-жалоба заглушается мотивом великой радости человека, возвысившегося над своей слабостью, и все они перекрываются мотивом бесконечности Жизни: "По ту сторону тончайшей линии горизонта, за изгибом земного шара, за плечом земли, простирались другие фермы, такие же огромные, а за ними другие, а за этими еще и еще, увеличиваясь в числе и развертываясь все шире и шире" (13; с. 31—32).

Содержание пяти с лишним сотен страниц дальнейшего повествования убеждает нас, что эмоциональное поле, в которое входишь, читая первую главу, остается неизменным на всем протяжении романа, и секрет этого заключается в том, что "Спрут" представляет собой уникальное, построенное по принципу лейтмотивной конструкции произведение, каждый художественный элемент которого призван усиливать ведущую идею-чувство. В первую очередь обращает на себя внимание тот художественный пласт романа, который образуют повторяющиеся на всем протяжении повествования элегически окрашенные детали предметного мира прошлого и настоящего и однотональные с ними безлюдные пейзажи, совокупный поэтический потенциал которых столь велик, что они в не меньшей мере, чем образы, связанные с основным содержанием "Спрута", а вернее, с его сюжетно-драматическим стержнем, определяют характер эмоциональных реакций читателя.

За редким исключением сходные по своему элегическому тону рефрен-образы суть не что иное, как фрагменты (а иногда и миникопии) таких повествовательных тем первой главы, как величественная панорама долины, простирающейся от Берегового хребта до далекой, призраком вставшей над горизонтом Сьерры-Невады; история безвременно и страшно оборвавшейся любви юной Энджел и Ванами; чудно ожившие в памяти старого мексиканца картины давно минувшей жизни и вереницы мерцающих в сознании Пресли грандиозных видений — героев эпоса былого и нового времени. Тем или иным фрагмент-повтором этих лиро-эпических образов-мотивов Норрис обычно предваряет (реже — комментирует) почти все драматические эпизоды романа.

Из числа "элегоносных" образных рядов наиболее интересным и по материалу, и по форме его организации является пейзажный образный ряд. Он составлен Норрисом из весьма разнообразных в тематическом отношении картин, но все они объединены одной, сквозной в этом романе, доминантой — многоликим образом "*faint and prolonged*", которым у Норриса исключительно часто определяются и звуки (неотчетливый, неясный, легкий, еле слышный — *faint*; долгий, протяжный, нескончаемый — *prolonged*), и краски (тусклый, бледный), и запахи (едва уловимый, еле слышный, рас-



Уинслоу Хомер. "Мальчики на пастбище". 1874 г.

слабляющий), и пространство — широкое, бескрайнее, беспредельное, неоглядное.

На этот образ, выступающий своего рода камертоном всего повествования, через лексический отбор настроено подавляющее большинство встречающихся в романе пейзажных картин, а также основная масса деталей вещного мира. В качестве примера наиболее характерных деталей пейзажей можно указать на такие образы, как "запел паровозный гудок"; "осенняя тишина повисла над полями"; "бредут по жнивью овцы, и в воздухе, над стадом, стоит гул, неясный и глухой, как рокот отдаленного прибоя"; "журчит вода в заросшем мхом фонтане"; "долгие трели выводят лягушки"; "легкий ветерок пробежал над полями"; "тихо шуршит, оседая, шлак между шпал"; "доносится издали еле слышный гудок паровоза"; "и снова воцаряется тишина".

Примером "элегоносной" вещности может служить описание артистической уборной в городском театре Бонвилля, где сидит, в одиночестве, неподвижно глядя в надтреснутое зеркало, проигравший свою политическую игру Магнус Деррик. Ради усиления ощущения конца, краха, обреченности автор называет такие детали обстановки, как "затертый диванчик", "пара стареньких козеток", "расшатанный туалетный столик", "пожелтевшие фотографии по стенам".

Дабы удержать чувство читателя в пределах лирического напряжения и предельно интенсифицировать его, текстовое пространство, отделяющее эпизоды сюжетных линий машиниста Дайка, поэта Пресли и пастуха-поэта Ванами, Норрис заполнил материалом, эмоциональное содержание которого созвучно пейзажным картинам. Тако-

вым материалом являются стилизованные под устное народное предание пассажи первой главы — сказ старика-мексиканца и сказ Ванами. По своему художественному воздействию эти сказы мало чем отличаются друг от друга: оба сказителя волнуют читателя-слушателя тоской по эпически мощной, бесстрашной, чувственной жизни, по красоте сильных душевных движений. Сказываемая мексиканцем и Ванами жизнь развертывается на фоне величественно дикой природы; в обоих сказах упоминается старая Миссия: ее отцы-основатели, ее старые сады, виноградники, старый фонтан, разрушающиеся стены ограды.

Указанное тематическое сходство сказа Ванами со сказом мексиканца имеет своей параллелью сходство формальное. К числу наиболее заметных формальных особенностей этих двух повествований относятся различного рода повторения — звуковые, лексические, синтаксические. Эти виды повторов используются Норрисом столь интенсивно, что данные сказы можно определить как тексты весьма близкие к текстам собственно поэтическим.

Частые повторы слов, означающих прекрасные первоэлементы человеческой жизни (овцы, лошади, быки, хлеб, вино и оливки) и простой синтаксис предложений, в которых встречаются эти слова, дают возможность читателю почувствовать дух простой и прекрасной патриархальной жизни. Кроме того, лексический повтор замедляет сказывание сказа, и в замедленном темпе повествований мексиканца и Ванами читателю слышится неспешное, располагающее к себе как антитеза настоящему движение оставшейся в прошлом жизни.

Не следует, конечно, забывать, что прошлое, воссоздаваемое словом сказителя, не является точной копией реального прошлого: в минуты своей слабости перед настоящим или же страха перед будущим страдающее сознание страстно ищет в чертах прошлого утешения себе и в поисках утешения перестраивает давнопрошедшее по своей горькой потребности. Сказание своей сказкой лечит человеческую душу, поддерживает ее в тяжбе с правдой реальности — жесткой и трудной, как показывает ее Норрис, не всегда до конца понимаемой правдой настоящего времени. В этой особенности художественного воздействия сказа раскрывается философия его формы, мудрой и доброй.

Эпизоды центральной сюжетной линии "Спрута" (фермеры — железнодорожный трест) перемежаются с эпизодами побочных сюжетных линий: рассказывается история любви Ванами и Энджел; история предпринимательства, банкротства и гибели Дайка; а эпизоды этих сюжетных линий в свою очередь чередуются с повествованиями о "житейских мелочах", из которых, собственно, и складывается почти вся человеческая жизнь.

И от того, что жизнь человека обрисована в романе многоаспектно, многосюжетно, в ее основных контрастах — труда и отдыха, любви и радости, рождения и смерти, хаоса и порядка, — она пред-

ставляется чувству читателя жизнью эпической, неизменной в своей сути, безостановочной в своем мощном движении в новое, вечно-загадочной в красоте своих бесчисленных ликов.

Обладающая мощным эстетическим потенциалом эпическая тональность постоянно перемежается в романе "Спрут" с тональностью лирической, наделенной не меньшей силой художественного воздействия. Эта последняя, обусловленная в основном, как уже отмечалось выше, традиционной тематикой и общеупотребительными поэтическими приемами, имеет еще и особые, если и не Норрисом изобретенные, то все же очень своеобразно, новаторски им используемые способы организации художественного текста.

К числу этих поэтических приемов следует отнести прежде всего кинетоскопический, как его называл сам Норрис[33], повтор (рассеянные по всему тексту той или иной главы образы-мотивы повторяются по окончании какого-либо значительного действия или особого состояния души героев), повторение в особо знаменательных местах повествования развернутых метафор*, в которых следует видеть символы противостоящих в этом романе сил — природных и экономических (образ земли-кормилицы, образ пшеницы и локомотива-циклопа; железнодорожный трест представляется Левиафаном, Колоссом, Спрутом, опутавшим живую землю своими стальными щупальцами). Это также и повторы-рамки, обнимающие кульминационные моменты основных сюжетных линий повествования (примером может служить сотканный весь из деталей, читателю уже хорошо памятных, панорамический пейзаж, которым открывается и завершается рассказ о поездке машиниста Дайка в город, где он узнает, что разорен железной дорогой), и портреты-лейтмотивы главных героев романа, основа которых — характернейшие черты того или другого лица.

Все указанные виды повторов оказались исключительно действенным художественным приемом повышения эмоционального настроя повествования, эффективным способом приближения и героев, и пейзажа, и вещности этого романа к душе читателя. Через неоднократное воспроизведение образов-мотивов главы-интродукции происходит сроднение читателя с миром романа "Спрут", настолько глубокое, что этим достигается его эмоциональное освоение романной действительности, присовокупление этой действительности к читательскому "я". Эстетико-психологическим эффектом подобного сроднения является лирический катарсис (термин Д.С.Лихачева) — состояние поэтически-всеобъемлющего, поэтически-вдохно-

* Развернутые метафоры, традиционно называемые эпическими, у Норриса имеют ярко выраженный лирический оттенок. Это происходит и от особенностей построения фразы — ее трехчастной, *напевной* структуры — и от густой, характерной для поэтической речи, аллитеративности, а также и от того, что эпические метафоры вкраплены в текст собственно лирический.

венного, поэтически-смелого постижения красоты *сущностей* мира человеческого, мира вещного и мира природы[34]. Имеется, таким образом, веское основание утверждать, что Норрис замечательно точно рассчитал лейтмотивную конструкцию своего романа — она сработала именно так, как было предусмотрено. Поясняя свой художественный замысел, Норрис писал: "В первых главах романа возникает вдруг коротенький мотив ("a note sounds"), который вроде бы совсем здесь некстати. Действие романа продолжает развиваться... И снова — этот случайный мотив, — но уже несколько менее непонятно. Затем может случиться и первое ускорение в развитии сюжета. Напряжение начинает медленно-медленно нарастать. И все тот же коротенький мотив, который поначалу звучал, казалось, резким диссонансом к целому ("out of tune"), звучит снова, на этот раз дивно согласно с мелодией целого ("beautifully harmonious, correlating the whole gamut"). Сюжетное же действие все убыстряется и убыстряется. И вот наконец тема, мелодия ("a motif"), которая, разрабатывалась автором, начиная с первого абзаца первой главы романа, вроде бы нечаянно приходит на память читателю и до конца отчетливо осознается им — и в тот же момент центральный сюжетный конфликт разрешается со всей мгновенностью и яростью взрыва" (20; p. 150).

В заключение о художественной природе романа "Спрут" можно сказать, что его художественная специфика определяется извечной задачей писателя-художника — задачей создания *поэтического* текста, художественной гармонии, средством достижения которой служат здесь обилие естественно-поэтического материала и его мощная формализация[35]. В то же время она обусловлена художественным темпераментом Норриса, который Драйзер определил как романтический, а в равной мере идейно-художественными влияниями времени создания романа (философия позитивизма, художественная теория и практика Флобера, Золя, Л.Толстого) и особенностями жизненного материала, избранного для художественного претворения. Именно специфика такого материала, разворачивающегося в романе как отражение одного из главных конфликтов времени, затрагивающего интересы больших людских масс, обусловила художественное отличие "Спрута" от произведений натуралистического и неоромантического периодов творчества Норриса.

Художественная техника осталась в "Спруте" во многом прежней: портреты-лейтмотивы, символические концовки глав, отстранение-воспоминание (повтор-ретардация), сказовые формы повествования, фабульные контрасты, частое использование элеготональных слов "faint" и "prolonged". Сохранилось и пристрастие к "потертому, помятому, побитому", осталась прежней "обоняемая" палитра. Весь этот арсенал художественных средств и поэтических тем уже был использован Норрисом в "Мактиге" и "Вандовере", но характер драматизма изменился коренным образом.

Как убеждает в том роман "Спрут", Норрис сознавал, что драма (действие) была и будет главным в человеческой жизни, что человек запрограммирован на драму — на напряжение и расходование всех своих сил. Понимал Норрис и то, что не будучи включенным в драму действительную, в деятельность основной массы людей, направленную на удовлетворение коренных жизненных интересов, не оставляющую простора для субъективизма, всегда направляющую заблуждающегося, диктующую норму жизненного поведения, человек неизбежно ищет выхода своим силам, направляя их на всевозможные колоритные отклонения. Таким "выходом" для самого Норриса до того времени, когда создавался "Спрут", явилось живописание жизненных драм Мактига, Вандовера, Вильбура. Драматизм этих произведений, болезненный в натуралистических романах, животно-мужественного оттенка в романтических повестях, определил соответственно их болезненный и надсадно-витальный колориты.

Отыскание же Норрисом одного из главных "нервов" его времени (капитализация сельского хозяйства), в котором просматривалась "старая, как мир, борьба между Свободой и Тиранией", вело к созданию эпоса, содержанием которого, по определению А.Ф.Лосева (31; с. 46), является по преимуществу "все постоянное, устойчивое, вековое", изображение ведущих начал жизни. В эпосе, пишет М.Бахтин, изображается такой "иерархически высший пласт, который дистанцирован положением в самой действительности"[36], а по наблюдениям М.Б.Храпченко, одну из отличительных черт эпического повествования составляет "генерализация"[37]. Заданный в "Спруте" высокий уровень обобщения безусловно связан с эпичностью как определяющим качеством его повествования.

Но выход на один из главных конфликтов в США конца XIX в., помимо того достоинства, что позволял автору идейно и жизненно определиться, уяснить перспективу движения жизни, осознать, что все наблюдаемое развивается по извечным, объективным законам, что все происходящее — не хаос, имел по себе и то отрицательное следствие, что сознание Норриса стало терзаться мыслью о катастрофичности наблюдаемой им ситуации. Жизнь, наполненная остродраматическими конфликтами, притом такими, в которых человек перестал ощущать себя самостоятельной личностью, порождала настроение безысходного трагизма. Из этого же настроения, однако, рождается и лиризм — похоже, самое верное и достойное спасение для сознания, страдающего от безысходности.

Если в эпическое время трагизм индивидуального бытия уравновешивался чувством принадлежности к роду (у всех — общая судьба: поэтичны, следовательно, связи между людьми), то в Новое время, когда произошло окончательное выделение человека из рода, оно сопровождалось осознанием своей отдельности, одинокости — незащищенности; отсюда — сосредоточение прежде всего на себе, на своей судьбе, на своей индивидуальности[38]. Запас душевной

энергии остается прежний, но нет самой прежней жизни — того, на что расходовался человек в былое время. Поэтому в лирике все действительное переживается отчаяннее, печальнее, надрывнее, чем в эпосе.

В искусстве Нового времени и в Европе, и в Америке к лирике вела и утрата былой многофункциональности человека, и ослабление связи с природным, приводившее к утрате поэтического образа жизни, и нарушение целостности сознания. В результате рассудочное стало преобладать над эмоциональным, утрачивалась способность мыслить природное в категориях человеческой телесности и духовности, ослабла способность к мышлению конкретно-чувственными образами (утрачена поэтичность мышления)[39].

На все это, вместе взятое, оставшаяся прежней по своим запросам и возможностям душа отвечает интенсивными поисками компенсаторов, находя их в предельной интенсификации переживаний по поводу всего доступного ей (ранний Норрис был увлечен живописанием всевозможных колоритных отклонений в человеческой психике), а также в интенсивном использовании отдельными художниками, в частности, Норрисом, метафорического одушевления, призванного прежде всего возместить утраты целостности сознания. Главное же, чем отвечает душа на все понесенные ею потери, — это мощная тяга к искусству, области, где преобладает, как это было раньше в самой жизни, конкретно-чувственное.

В "Спруте", эпосе нового времени, сочетание лирического и эпического неизбежно получилось не таким, каким оно было в патриархальное время. Если в классическом эпосе эпическое (родовое) преобладает над лирическим (субъективным), то в романе "Спрут", напротив, господствует лирическая стихия. Конфликт в нем исключительно неравномерен по степени своего напряжения, требующей соответствующей смены модуса повествования. Отсюда — преобладание то эпической тональности, то лирической.

Автор приступил к созданию романа в момент резкого обострения противоречий жизни. В подобные периоды резкого обозначения конфликта у людей появляется сплачивающая их общая цель. Из общих чувств рождается ощущение общей судьбы. Все это делает возможным эпическое изображение жизни. Но кончается этот момент, и его снова сменяет вялое течение жизни, разъединенность, погруженность каждого в свое замкнуто личное. В следующей за сменой жизненных ритмов картине эпическое так же уступает место лирике. Но лирическое мощно присутствовало в произведениях Норриса и прежде. Автор знает, что в его время никакое объединение людей долго не длится, а с ним уходит и сознание общего удела, основа эпического повествования. Поэтому насквозь лирично сознание писателя, насквозь лирично и его повествование.

Лиризм романа "Спрут" многообразно проявляется и в обилии природного материала, по своему тону оттеняющего тяготы житейского, и в сосредоточенности на прошлом, и в обилии поэтических

деталей предметного (вещного) мира, и в ритмико-интонационном строе языка (напевность фразы), и, наконец, совершенно обнаженно — в лирико-философских отступлениях. Тема отступлений у Норриса всегда одна: трагическая расплата человека за его попытки преодоления природного порядка вещей и поразительная — прекрасная — его жизнестойкость. Тайна этой несокрушимой жизнестойкости, в понимании Норриса, заключается в способности человека осознавать себя не только отдельной, обреченной на поражение личностью, но и частью великого целого, имя которому человечество. Соображение относительно истоков несгибаемости человека, разумеется, отнюдь не ново. Что у Норриса по-настоящему оригинально, так это форма выражения этой мысли.

Лейтмотивы, пронизывающие художественную ткань романа, долгие ряды сравнений и метафор, которыми Норрис подчеркивает слабость и конечность человека ("человеческий муравейник" (13; с. 290), "человеческая песчинка" (13; с. 374), "люди мошки" (13; с. 424), и тут же по контрасту, указывает на неизбывность в человеке стремления восстать против своего удела, а следом снова перебивка, утверждающая могучий динамизм Природы, придают повествованию характер уходящего в бесконечность движения, неизменно вписанного в кадансированный, гармонически упорядоченный строй фраз. Все это позволяет Норрису надолго погружать читателя в настроение возвышенного элегизма, давая ему возможность снова и снова прочувствовать мысль, что человек устоял, выжил, не сдался только потому, что за время своих трагедий смог бесстрашно осознать свою слабость, малость, конечность, выучился мужественно заглядывать в бездны времени и пространства, поверять свою маленькую жизнь Идеалом.

В связи с лирико-философскими пассажами Норриса следует добавить лишь, что искусству давно известны приемы погашения отчаяния, рождаемого трагедией. Уже автор "Илиады" знал, как утешить читателя, погрузив его в лирический катарсис. Он говорил читателю те единственные проникновеннейшие слова, которые только и ждал от него услышать ввергнутый в трагедию своей и чужой жизни, мучимый неспособностью выразить себя в слове, одновременно и сильный, и слабый — человек: "Листьям в дубравах древесных подобны сыны человеков: / Ветер одни по земле развевает, другие дубрава / Вновь расцветая, рождает... / Так человеки: сии нарождаются, те погибают" ("Илиада". Песнь шестая, 146–149, *перев.* Н.Гнедича).

С томиком Гомера Фрэнк Норрис, по свидетельствам его друзей, никогда не расставался. Итак, в совершенстве художественной формы романа "Спрут" заключен особый, возвышающий всякого воспринимающего этот художественный мир смысл: утверждение в сознании надежды на то время, когда человеку станет доступно создавать гармонии уже из материала его практической жизни — и такие же дивные, какие сегодня ему удается сработать лишь из от-

дельных впечатлений от реальной действительности. В утверждении в душе читателя этой прекрасной, вдохновляющей надежды и заключен высокий социальный смысл рассмотренного нами лучшего творения Норриса.

Трагические обстоятельства, оборвавшие жизнь писателя, едва вступившего в пору расцвета своего таланта, не позволили ему довести свой замысел до конца. Вторая часть трилогии, опубликованная посмертно, заметно уступает "Спруту". Возможно, Норрис предполагал продолжить работу над ней. Третья же не была написана.

Однако небольшое по объему творческое наследие писателя (речь, конечно же, идет в первую очередь, если не исключительно, о "Спруте") занимает важное место в развитии американской прозы. Возникший на перекрестье различных художественных направлений, методов и тенденций, "Спрут" с его сплавом реалистического и романтического, эпического и лирического, приземленного и возвышенно поэтического стоит у истоков магистральной линии развития американской прозы XX в., с которой связано творчество таких разных художников, как Шервуд Андерсон и Фицджеральд, Фолкнер и Хемингуэй, Томас Вулф и Джон Стейнбек, и соответственно многие высшие ее художественные прозрения.

ПРИМЕЧАНИЯ*

[1] Литературная история Соединенных Штатов Америки. М., 1979, т. 3, с. 117–119.

[2] *Hicks, Granville.* The Great Tradition. N.Y., 1935, p. 172.

[3] *Frohock W.* Frank Norris // Seven Novelists in the American Naturalist Tradition. Ed. by Walcutt C.C. Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1974, pp. 90, 87.

[4] *Walcutt C.* American Literary Naturalism. A Divided Stream. Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1956, p. 151.

[5] *Chase, Richard.* The American Novel and Its Tradition. Garden City, N.Y., Doubleday, 1957, pp. 203, 196.

[6] *Pattee, Frederick Lewis.* The American Literature: 1890–1915. N.Y., 1930, p. 40.

[7] *Ahnebrink L.* The Influence of Emile Zola on Frank Norris // *Studies in American Literature.* The American Institute, Univ. of Upsala, 1947, pp. 21, 25.

[8] *Pizer, Donald.* The Literary Criticism of Frank Norris. Austin, Univ. of Texas Press, 1964, p. 159.

[9] *Dillingham, William B.* Frank Norris. Instinct and Art. Lincoln, Univ. of Nebraska Press, 1969, p. 106.

[10] *Каули М.* Дом со многими окнами. М., 1973, с. 99.

[11] *Kazin, Alfred.* On Native Ground. N.Y., 1942, p. 81.

* При повторных отсылках к цитируемому изданию указание на номер страницы и соответствующего тома дается в тексте в скобках вслед за цитатой.

[12] Цит. по: *Walker F.* Frank Norris. N.Y., 1932, p. 77.
[13] *Норрис, Фрэнк.* Спрут. М., 1958, с. 424.
[14] *Norris, Frank.* McTeague. N.Y., 1967, p. 327.
[15] *Винер, Норберт.* Кибернетика. М., 1968, с. 77.
[16] *Паррингтон В.Л.* Основные течения американской мысли. М., 1963, т. 3. с. 405–406.
[17] Лев Толстой об искусстве и литературе. М., 1958, т. 1, с. 111.
[18] *Walker F.* Frank Norris. N.Y., 1932, p. 227.
[19] *Плеханов Г.В.* Письма без адреса. Искусство и общественная жизнь. М., 1956, с. 186–187.
[20] *Norris, Frank.* The Responsibility of the Novelist and Other Literary Essays. N.Y., 1968, p. 18.
[21] *Брукс, Ван Вик.* Писатель и американская жизнь. М., 1971, с. 68.
[22] О целительности естественно-природного для человеческой души в свое время писал Эмерсон: "Лавочник или ремесленник, стряпчий уходит от гула и сутолоки улицы, видит небо и леса и снова становится человеком".
[23] Гибсон, Чарльз Дана (1867–1944) — нью-йоркский художник-иллюстратор, снискавший известность в 90-е годы серией рисунков американских девушек, в которых прославлял "американскую женственность".
[24] *Бердяев Н.А.* Царство духа и царство Кесаря. М., 1995, с. 114.
[25] *Norris, Frank.* Moran of "The Lady Letty". N.Y., 1967, p. 315.
[26] *Norris, Frank.* Complete Works. N.Y., n.d., vol. III, p. 315.
[27] М.Гайсмар. Американские современники. М., 1976, с. 97.
[28] Цит. по: Бунин И.А. Собрание сочинений. М., 1967, т. 9, с. 35.
[29] Материалисты древней Греции. М., 1955, с. 48.
[30] Лао-цзы. Дао дэ цзин // Древнекитайская философия. М., 1972, т. 2, с. 137.
[31] Античная литература. М., Просвещение, 1973, с. 45.
[32] *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 118.
[33] *Norris, Frank.* The Octopus. M., 1962, p. 202.
[34] "Катарсис — термин древне-греческой философии и эстетики для обозначения сущности эстетического переживания". *Лосев А.Ф.* Катарсис // Философская энциклопедия, т. 2, с. 469.
[35] В словесном искусстве В.В.Виноградов понимает под таковой "максимальное и целесообразное использование всех качеств языка и речи на всех структурных уровнях в эстетическом аспекте". *Виноградов В.В.* Проблемы русской стилистики. М., 1981, с. 169.
[36] *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 461.
[37] *Храпченко М.Б.* Художественное творчество, действительность, человек. М., 1976, с. 345.
[38] Гегель связывал возникновение лирической поэзии с выделением личности из родового коллектива: "Когда индивидуальная самость освобождается от субстанциональной целостности нации, ее состояний, образа мыслей и чувств, ее деяний и судеб, ... то вместо эпической поэзии наиболее зрелого развития достигает лирическая поэзия..." *Гегель Г.* Эстетика. М., 1971, т. 3, с. 3. 427–428.
[39] Об этом у Гегеля (даем в изложении В.Днепрова) — "для людей" гражданского общества "характерно не чувственно-поэтическое, а рассудочное отношение к явлениям жизни". *Днепров В.* Проблемы реализма. Л., 1961, с. 89.

КЕЙТ ШОПЕН

Среди классиков американской литературы XIX в. имя Кейт Шопен утвердилось, по-видимому, последним. Это произошло сравнительно недавно — в 70–80-е годы XX в. Само по себе возведение в столь высокий ранг задним числом не было для США чем-то исключительным. Достаточно вспомнить "открытие" полувеком ранее непризнанного и позабытого современниками Германа Мелвилла, ставшего одной из центральных фигур не только в литературе своего времени, но и на всем протяжении развития американской литературы. Можно назвать немало других примеров, особенно в том, что касается этнических литератур, прежде всего произведений афро-американцев, от романов и рассказов Ч.У.Чесната до сочинений Зоры Нил Хёрстон. Известны даже случаи выделения "новых" литературных жанров — новых, разумеется, не для самой литературы, а в качестве предмета литературно-критических исследований, — как, например, автобиографии рабов, список которых по праву открывает "Автобиография" Фредерика Дугласа, произведение выдающееся по своим художественным достоинствам, силе убеждения и воздействия, правдивости описаний подневольного существования.

Подобные радикальные пересмотры и изменения корпуса "классических текстов", по всей вероятности, еще не завершившиеся, почти невозможно представить применительно к литературе русской, английской или французской. Они живое свидетельство молодости американской литературы, с которой непосредственно связана недостаточная отрефлектированность ее состояния, не позволявшая в силу особых исторических, социо-культурных, эстетических, идеологических и прочих условий воспринимать создаваемую в США литературу в полном ее объеме. Неадекватность подходов с неизбежностью порождала лакуны, избавление от которых приносила лишь смена социо-культурных парадигм, открывавшая возможность непредвзято посмотреть на прошлое и обнаружить в нем то, что господствовавшие вкусы, эстетические пристрастия или идеологические предрассудки делали невидимым.

В истолковании критиков феминистского направления первоначальное забвение и последующее триумфальное возвращение Кейт Шопен есть безусловное следствие, с одной стороны, патриархального общества, где вся власть принадлежит мужчине, а женщине

отведена лишь "вторая", подчиненная роль и в ее попытках обрести самостоятельность и добиться независимого положения усматривается нарушение морального долга и подрыв нравственных устоев, а с другой — начавшегося распада этого общества: вступив в стадию дезинтеграции, оно вынужденно сдает позиции, поневоле "уступая" женщине все больше прав. Такое понимание вопроса выглядит все же достаточно однобоким и упрощенным. Творческая судьба Кейт Шопен, как и судьба ее литературного наследия, складывалась под воздействием целого конгломерата факторов, среди которых есть место и тем, что отмечаются критиками феминистского толка, хотя им принадлежит далеко не определяющая роль. Да и восстановление писательницы в правах "классика" состоялось без их участия и явилось скорее результатом международного научного сотрудничества, блестяще доказав его плодотворность.

Говоря о возрождении интереса к творчеству К.Шопен, следует начать, пожалуй, с французского исследователя Сирила Арнавона, опубликовавшего в 1946 г. статью о раннем американском реализме, где большое место было отведено рассмотрению произведений Шопен, впервые ставших предметом серьезного литературоведческого анализа[1]. До того в самих Соединенных Штатах, помимо прижизненных рецензий на ее произведения, ее имя время от времени всплывало в разного рода изданиях в качестве представительницы движения "местного колорита" (по этой же рубрике проходили в антологиях ее рассказы), однако изучения ее литературного наследия в сущности не велось.

Лишь в 1932 г. священнослужителем Дэниэлом С.Рэнкином была издана биография К.Шопен, ставшая впоследствии важнейшим источником для исследователей биографии писательницы: в первую очередь ее ценность определялась использованием обширного пласта неизвестных дотоле материалов, в том числе записей бесед с ее близкими и людьми, лично знавшими Шопен, что позволило сохранить для истории многие факты и сведения о ее жизни и ее окружении, которые в противном случае могли быть утрачены навсегда. Автор, однако, крайне редко делал попытки анализировать ее творчество хотя бы в самых общих чертах. К тому времени произведения писательницы, за исключением нескольких новелл, входивших в состав тех или иных антологий, давно не переиздавались и стали библиографической редкостью, что, естественно, никак не способствовало поддержанию читательского интереса.

Важным рубежом стал 1969 год, когда впервые было опубликовано "Полное собрание сочинений" Кейт Шопен, составившее два солидных тома. Оно было подготовлено норвежским исследователем Пером Сейерстедом и вышло с предисловием Э.Уилсона. Ему предшествовало появление в американской научной периодике на протяжении двух десятилетий около десятка статей, а также небольших разделов в работах общего характера, посвященных различным аспектам ее творчества. В сущности читатель впервые получил воз-

можность так широко и всесторонне ознакомиться с ним — собрание сочинений включало все художественное наследие Шопен: два романа и свыше ста рассказов, добрая половина которых, разбросанная по периодическим изданиям, оставалась недоступна современному читателю (в два прижизненных авторских сборника вошло сорок четыре рассказа, притом последнее издание, которого удостоился один из них, относится к 1911 г.). Кроме того, новеллистический раздел был значительно пополнен благодаря включению ранее не публиковавшихся рассказов, обнаруженных среди рукописей в архиве писательницы.

В том же, 1969 г., Сейерстед выпустил биографию Шопен, использовав, помимо опубликованных материалов, ее дневники и письма. Наряду с биографическими сведениями, в книге большое внимание уделялось рассмотрению ее творческого пути, анализу и оценке ее произведений, их восприятию критиками разных поколений. По справедливому замечанию современной исследовательницы творчества Шопен, Эмили Тот, «Пер Сейерстед заслуживает благодарности от всех, кто когда-либо открывал "Пробуждение". Он открыл нам глаза на Кейт Шопен ...»[2] После этого звезда Шопен больше не заходила. Она стала — и продолжает оставаться — одним из наиболее читаемых американских авторов XIX в.; вопросам ее творчества посвящаются статьи, книги, научные конференции, ее произведения переиздаются и входят в обязательный список чтения по курсу литературы США (2; p. XX).

Родилась Кейт Шопен (Kate/Katherine/ Chopin, 1850–1904[3], урожд. О'Флаэрти, O'Flaherty) в Сент-Луисе, в католической семье. Ее мать принадлежала к элите местной французской аристократии — их род в самом начале XVIII в. переселился в Луизиану (как назывались тогда колонии Франции в южной части Северной Америки), простиравшуюся от Мексиканского залива на юге до богатейшей долины Миссисипи на западе. Великая река связывала благодаря судоходству далекие, труднодоступные уголки огромной территории, разделенные непроходимыми чащами. Судоходство заложило основы процветания рода, который, быстро разбогатев, приобрел большой вес и влияние в обществе, не утраченные после покупки Луизианы Джефферсоном (когда она была поделена на несколько штатов, один из которых, лежащий на побережье Мексиканского залива, сохранил оригинальное название).

Войдя в состав США, Сент-Луис стал своего рода воротами на Запад, куда хлынул поток переселенцев. Город стремительно рос, принимая все новые волны иммигрантов и тех, кто, оставив насиженные места на востоке страны, отправлялся в поисках фортуны на обраставший легендами Запад. Мощный приток переселенцев способствовал быстрой американизации города. Одна из таких волн занесла в Сент-Луис и отца будущей писательницы, незадолго до того решившегося покинуть родную Ирландию. Превратностям скитаний по неизведанным краям Томас О'Флаэрти предпочел

прочно сложившуюся городскую структуру Сент-Луиса, где, занявшись торговлей, сколотил солидное состояние и начал принимать участие в крупнейших финансовых и строительных операциях. Французская аристократия города относилась свысока к "американцам" вообще и таким выскочкам, как О'Флаэрти, в особенности, но его брак с Элизой Фари, которая была более, чем вдвое, младше его, по-видимому, не вызвал возражений. Ревностный католик, он свободно владел французским и знал еще несколько европейских языков, так что отсутствовали по крайней мере две важные причины, обычно служащие камнем преткновения в смешанных браках. В доме говорили по-французски, и Кейт первоначально освоила его, а затем уже английский, на котором были созданы впоследствии все ее произведения.

Деловая активность, однако, послужила косвенной причиной неожиданной гибели Т.О'Флаэрти. Он участвовал в строительстве Тихоокеанской железной дороги и вместе с другими видными гражданами был приглашен на открытие ее нового участка. Но задуманные торжества завершились катастрофой: при прохождении первого пробного поезда один из мостов обрушился. Трагическая гибель главы семейства, хотя и не подорвала его благосостояния, надолго погрузила всех в скорбь. Свою привязанность к отцу Кейт — ей было в ту пору всего пять лет — перенесла на своего сводного старшего брата Джорджа.

Девочка получила традиционное католическое образование: она воспитывалась в школе при монастыре, одной из послушниц которого стала впоследствии ее любимая подруга. Особенно увлекалась Кейт чтением и музыкой. Среди прочитанных в детстве и ранней юности книг — "Сказки" Братьев Гримм, романы и поэмы В.Скотта, сочинения Диккенса, "Путь паломника" Бэньяна, "Поль и Виргиния" Сен-Пьера, стихи Поупа и Грея. Ко времени окончания школы список пополнился именами Данте, Шекспира, Сервантеса, Мольера, Расина, Корнеля, Шатобриана, Гете, Гюго, Байрона, Дж.Остен, Ш.Бронте. Произведения французских и немецких авторов она всегда предпочитала читать в оригинале.

По воспоминаниям современников, Кейт отличалась незурядными музыкальными способностями. Она хорошо играла на рояле и, обладая великолепной музыкальной памятью, могла после посещения оперы "на следующее утро сыграть по памяти наиболее понравившиеся ей места" (3; p. 24). Глубокий отклик находили в ее душе выступления выдающихся музыкантов. Как показывает, к примеру, ее отзыв об игре прославленного норвежского скрипача Оле Булля, более всего ее привлекала естественность выражения, отсутствие какой-либо позы, вычурности, подчеркнутой деланности — качества, в дальнейшем наиболее ценимые ею в художниках слова. У этого музыканта, отмечает она, нет "... ничего от той нарочитости стиля, какую обыкновенно очень часто встречаешь у прекрасных скрипачей ... Невозможно описать, как подействовала на меня эта музыка.

Она казалась верхом художественного совершенства, и, слушая его, я впервые захотела быть слепой, чтобы я могла впитывать все это и меня не беспокоили и не отвлекали окружающие предметы" (3; p. 24).

На годы учения Кейт Шопен приходится темная полоса Гражданской войны. Она была слишком мала, чтобы обрести самостоятельный взгляд и позицию в отношении события, расколовшего американский мир надвое, и ближайшее окружение, несомненно, наложило отпечаток на ее понимание происходящего и ее поступки. Штат Миссури, где расположен Сент-Луис, не был свободным. В городе насчитывалось около двух тысяч рабов, периодически проводились невольничьи аукционы. Обстановка была накалена до предела; между противниками и сторонниками рабовладения происходили столкновения, завершавшиеся отнюдь не мирным путем. Приверженцами рабства отсюда был выжит издатель-аболиционист Э.П.Лавджой, вскоре после переезда в маленький городок по соседству убитый разъяренной толпой. На всю страну прогремело разбиравшееся в здешнем суде дело Дреда Скотта, которого Верховный суд США отказался признать свободным, хотя он несколько лет прожил свободном штате.

Как относилась в то время к рабству Кейт, неизвестно, но, вполне вероятно, она не видела в нем ничего дурного — ведь в их собственном доме было несколько рабов, использовавшихся в качестве домашней прислуги. Явные проюжные симпатии семьи усиливались родственными связями с креолами Луизианы. С началом войны сводный брат Кейт, Джордж, вступил добровольцем в армию Конфедерации. Ничего удивительного, что, когда на крыльце их дома по приказу федеральных войск был вывешен флаг США, тринадцатилетняя Кейт сорвала его и отказалась вернуть даже под угрозой ареста. Этот эпизод принес ей славу "самой маленькой мятежницы". Драматические события той поры, особенно гибель Джорджа, вызвали у девочки глубокое душевное потрясение[4]. Лишь в 1866 г. она вновь вернулась к регулярным школьным занятиям, погрузившись в них со всей серьезностью.

Окончание школы по южному обычаю сулило красавице-дебютантке выезд в свет, множество новых знакомств и вихрь удовольствий. Девушка общительная, даже веселая, прекрасно владевшая искусством светской беседы, Кейт с ее изысканными манерами, которые могли служить украшением любого аристократического салона, светских развлечений тем не менее не любила и явно тяготилась ими, предпочитая шумным увеселениям среди людей, чей "единственный талант заключен в их ногах" (3; p. 28), общество книг и дневника, куда она записывала свои наблюдения и размышления, а также впечатления от прочитанного.

Сюда она в 1869 г. занесла свое первое литературное произведение, на целых двадцать лет оставшееся ее единственным обращением к сочинительству. Шопен озаглавила его "Освобождение" и со-



Кейт Шопен. Фотография 1894 г.

проводила подзаголовком "Притча о жизни". В нем повествуется о рожденном в неволе прекрасном животном, которое живет в довольстве и холе, не догадываясь, что у него отнята главная ценность жизни — свобода. Обнаружив однажды незапертую дверь, зверь поначалу не проявляет к ней интереса, потом робко, с оглядкой делает первые шаги, возвращаясь назад. И наконец решительным прыжком покидает свое убежище. На свободе его ожидает голод, неизвестность, беззащитность. "Так он и живет, ищет, находит, радуется и страдает. Случайно открывшаяся дверь все еще открыта, но клетка по-прежнему пуста!" (3; pp. 30-31).

Завершив притчу на торжествующей ноте, Шопен недвусмысленно раскрывала свое понимание жизненных императивов, неосознанно проецируя тематику множества своих будущих произведений. Насколько она соотносила изображенную ситуацию с собственной жизнью, сказать невозможно. Но со временем ее творческие усилия станут той формой, в которой она пыталась преодолеть

барьеры, поставленные обществом на пути самореализации женщины как личности. Если Кейт уже тогда задумала стать в дальнейшем писательницей, она никак не выдала своих намерений. А ее жизнь получила вскоре совсем иной поворот.

Примерно в то время, как была написана ее притча, она познакомилась с молодым креолом из Луизианы, Оскаром Шопеном, и в 1870 г. вышла за него замуж (Кейт прекрасно знала музыку своего великого однофамильца и в романе "Пробуждение" не просто называет его пьесы, но тонко использует их для создания эмоциональной атмосферы ряда эпизодов и обрисовки персонажей). Переселившись в Новый Орлеан, Оскар занялся скупкой и продажей хлопка, а Кейт вошла в традиционную роль жены. Кончина отца сделала Оскара владельцем огромной плантации.

Странно порой переплетаются жизненные и литературные судьбы: семейные владения включали обширную плантацию, приобретенную некогда отцом Оскара у человека, который, согласно традиции, послужил прототипом Саймона Легри в романе Бичер-Стоу. Вместе с землей доктор Шопен, казалось, заполучил и его роль — забросив свою гуманную профессию, он занялся хозяйствованием. Человек крутой и бессердечный, он делал это с такой жестокостью, что даже надсмотрщики отказались выполнять его приказания. Их обязанности были возложены на Оскара, но и пятнадцатилетний подросток не желал мучить безответных рабов, которые "для облегчения" его трудов были скованы цепями, — он бежал, как бежала перед тем, спасаясь от жестокости мужа, его мать. Все это произошло до его женитьбы, и Кейт не могла этого непосредственно видеть, хотя наверняка слышала немало.

Серьезным испытанием стал для Оскара период Реконструкции. В Луизиане, где в органах управления оказалось довольно большое число "цветных", это время отмечено чудовищным разгулом коррупции и некомпетентностью администрации. Оскар вступил в созданную под предлогом борьбы с ними "Белую лигу", само название которой красноречиво раскрывает ее суть. Эта вооруженная организация носила явно расистский характер и ставила целью "сопротивление коалиции Радикальной партии... и цветного населения... против белой расы" (3; p. 42). Принимал он участие и в побоище 4 сентября 1874 г., во время которого было убито 40 человек. Когда с окончанием Реконструкции черные граждане были поставлены на место, отведенное им белыми, это не положило конца злоупотреблениям, но это никого уже не беспокоило. Подобная ситуация наблюдалась на всей территории Луизианы, как, впрочем, повсюду на Юге. В 1878 г. в округе Накитош, где находилась плантация Шопенов, члены демократической партии по решению руководства без каких-либо последствий для себя уничтожили по списку группу "неугодных" негров. Когда в 1879 г. Шопены переселились в свои владения, жизнью края, как и в прежние времена, заправляли плантаторы.

Здесь Кейт, уже мать семейства, не только наслаждалась прогулками и верховой ездой, но и помогала беднякам советами, лекарствами, а порой и снабжала их пищей. Втянутая таким образом в жизнь простого люда, она, сама того не ведая, приобщилась к материалу, составившему фундамент ее творчества. В 1883 г. никогда не отличавшийся крепким здоровьем Оскар скончался от болотной лихорадки. В тридцать три года Кейт осталась вдовой с шестью детьми на руках. Более года она сама управляла плантацией, в том числе даже лично отпуская товар в лавке. Этот опыт, позволивший ей близко наблюдать людей разных званий, рас и характеров, оказался для нее поистине бесценным, когда, вернувшись в 1884 г. в Сент-Луис, Шопен пять лет спустя начала писать.

Она взялась за перо в 1888 г. Ее первыми произведениями были стихи (некоторые из них увидели свет на страницах довольно крупных газет и журналов), но признание ей принесла проза, к которой она вскоре обратилась. Шопен привлек жанр новеллы, но, видимо, работа складывалась не совсем так, как ей хотелось: два рассказа были уничтожены, один оставлен тогда незавершенным. Возможным объяснением столь решительной ее расправы со своими ранними вещами было относящееся к этому времени знакомство Шопен с творчеством Мопассана. Она, конечно, читала его и раньше, но тут впервые увидела и оценила в нем художника, чей талант и мастерство повергли ее в изумление.

"Здесь была жизнь, а не вымысел, — записывает Шопен, — ибо где же были эти сюжеты, этот старомодный механизм и театральные уловки, которые, как я смутно, не задумываясь, воображала, насущно необходимы для искусства новеллистики. Передо мной был человек, сбежавший от традиции и авторитетов, заглянувший в себя и посмотревший на жизнь сквозь собственное существо собственными глазами и непосредственно и просто рассказавший нам, что он увидел. Поступая так, человек отдает нам лучшее, на что он способен, нечто ценное, поскольку оно исполнено искренности и непосредственности. Он (Мопассан. — *М.К.*) дает нам впечатления (impressions)..." (3; p. 51).

Мопассан на всю жизнь остался любимым писателем Шопен, которую привлекало в нем стремление изображать окружающий мир во всей, пусть неприглядной его наготе, природное изящество, соединявшееся с едкой иронией, и отточенность стиля. Она видела в нем художника, не следующего предписанным канонам, своим словом бросающего вызов застарелым догмам искусства и морали, что отвечало ее собственным творческим устремлениям. В середине 90-х годов Шопен выполнила перевод восьми рассказов Мопассана и даже пыталась издать их отдельной книгой, но в Америке, упорно державшейся в вопросах общественной нравственности викторианских норм, не нашлось издательства, которое отважилось бы на подобный шаг.

В творчестве самой Шопен ощутимо влияние Мопассана, сказавшееся как в близости определенных мотивов и подходов к обрисовке персонажей, так и в стиле ее произведений, подчеркнуто лишенном украшательства, подчас бесхитростно "простом", динамичном, своим пружинящим ритмом предваряющем замечательные находки хемингуэевской прозы.

Написав с полдесятка рассказов (считая уничтоженные и незаконченные), Шопен приступила к работе над романом "В заблуждении". Главным мотивом, подтолкнувшим ее на этот шаг, было, по-видимому, убеждение, что как литературная форма именно роман способен (больше, чем рассказы) принести ей известность и открыть дорогу к сердцам широкого круга читателей. Работа продвигалась довольно успешно, и весной 1890 г. он был завершен. Шопен предложила его для публикации в одно из городских издательств, однако, получив отказ, не пожелала продолжить поиски, а тотчас же опубликовала его на собственные средства, лично занявшись затем рассылкой, чтобы обеспечить его рецензирование в местной и общенациональной прессе.

Как и в большинстве ее рассказов того времени, в центре романа "В заблуждении" (*At Fault*, 1890) находится проблема брака. Завязкой действия служит приезд бизнесмена из Сент-Луиса в Луизиану. Таким образом фоном действия автор избирает хорошо знакомые ей места. Достоверность описаний, основанных на непосредственных наблюдениях, составила одно из несомненных достоинств первой книги Шопен. Писательница удачно использует разницу культурных традиций креолов, живущих к тому же в деревенской глуши, и выходцев из города на Среднем Западе, которых южане всех без разбора именуют "янки", для характеристики героев и соответственно — развития действия. Во многом их сопоставление оказывается далеко не в пользу горожан, прибывающих на Юг с сознанием собственного превосходства. Их портреты нередко исполнены в едкосатирических тонах.

Так, сестра героя, Мелисент, на счету которой уже несколько помолвок, всем своим видом и поведением показывает, что она-то идет в ногу со временем. Но на пыльной или развезенной дождями деревенской улице, рядом не с городскими особняками, ресторанами и театрами, а с убогими жилищами, из которых ревниво наблюдают за каждым ее шагом, ее экстравагантные, по последней моде, туалеты, выглядят гротескно, дают повод для насмешек, предвещая неизбежный конец ее очередной помолвки. Ее новый избранник, представитель обедневшего старинного креольского рода Сантьенов, живет в мире иных понятий. Главное достояние Грегуара — древняя кровь и честь. Его разгульная жизнь полна опасностей, удовольствия примитивны — виски, танцы, драки. Он горяч и великодушен, горд и нетерпим, сам вершит расправы, не считаясь с законом; он необразован, но твердо хранит в памяти местные предания и традиции, что с замечательным юмором передано в эпизоде, когда он

ночью сопровождает Мелисент на могилу некоего Макфарлейна, "про кого миссис как там ее написала в "Хижине дяди Тома", — Шопен, конечно, не могла обойти вниманием такую великолепную деталь, составлявшую часть ее собственной жизни.

Язвительная ирония по поводу поверхностно усвоенной культуры северян-"янки", которые мгновенно теряют свое превосходство и чувствуют себя беспомощно, попав в общество креолов, не приводит, как видим, в романе к идеализации последних. Шопен стремится представить и ту, и другую сторону объективно, с их достоинствами и недостатками. Креолы в ее изображении — это не только люди, сохранившие более высокую, можно сказать, утонченную культуру общения, недоступную выходцам со Среднего Запада, которые буквально "ни ступить, ни молвить не умеют" и потому так легко становятся объектом сатиры, но и люди крутого нрава, не привыкшие рассуждать и взвешивать свои слова и поступки, не признающие законов, склонные к самоуправству, нередко примитивные и жестокие.

Различие культурных традиций создает не только выразительный контраст, но и является источником многих коллизий романа. Наиболее острую и драматическую форму этот контраст приобретает в разработке центрального конфликта. Потерпев неудачу в браке, завершившемся разводом, герой романа, Дэвид Хосмер, решает начать жизнь сначала. Он еще молод и полон сил и, оставив родной город, хочет попытать счастья на новом месте. Такова личная подоплека завязки действия.

Но роман обнаруживает и второй план: Дэвида направляет в Луизиану фирма, вознамерившаяся построить там лесопилку. Он находит подходящий участок во владениях Терезы Ляфирм и получает разрешение на строительство. По справедливому замечанию американского исследователя Льюиса Лири, на одном уровне роман "можно рассматривать как историю промышленного Севера, вторгающегося, побеждающего и побежденного аграрным Югом; на другом — он говорит о праве личности на свободу и ее цене"[5]. Сходного мнения придерживается и Д.Риндж, для которого этот простой сюжетный ход означает "вторжение современной промышленности в сельскохозяйственный мир плантации", служит знаком "коренной перемены", отчего сам роман "В заблуждении" — "это в весьма значительной степени книга о меняющемся после Реконструкции социальном мире Юга и его воздействии на людей, которые там живут"[6].

Мир личный и социальный оказываются тесно переплетены. Писательница и дальше не оставляет этой перспективы. Когда благодаря деловым встречам между удрученным неудачами приезжим и молодой красавицей-вдовой пробуждается чувство взаимной симпатии, их партнерские отношения сменяются личной привязанностью, и счастливая развязка напрашивается как будто сама собой, Шопен неожиданно направляет действие в новое русло. Препятст-

вие вырастает из социальных норм окружения, давление которого вынуждает героев искать иные пути.

Новый узел завязывается с получением известия о разводе Дэвида — как и для всех правоверных католиков в то время, сама идея развода для Терезы неприемлема. Их союз, который виделся обоим как естественное осуществление в реальной жизни заветных мечтаний о счастье, оказывается невозможен. Но и этого мало. С тем же рвением, с каким она управляет плантацией, Тереза требует, чтобы Дэвид вернулся к бывшей жене и, победив свой эгоизм, помог ей избавиться от пагубного пристрастия к алкоголю. Тщетно пытается убедить он Терезу в том, что, женившись после очень короткого знакомства, совершенно не зная Фанни, он с прискорбием обнаружил, что между ними нет ничего общего. Ее напор и его стремление доказать ей свою преданность так велики, что Дэвид, наконец, следует ее увещеваниям.

Старания Терезы продиктованы высшими соображениями и, казалось бы, заслуживают похвал. Их бескорыстность подтверждается уже тем, что в случае успеха для нее самой они должны увенчаться утратой — во имя исполнения нравственного долга ей предстоит пожертвовать любовью. Шопен тем не менее отнюдь не склонна рассматривать ее действия как заслуживающие одобрения. Разъясняя замысел книги в ответе одному из рецензентов романа, принявшему заблудшую овцу, Фанни, за заблуждающуюся героиню, она писала: "Это Тереза Ляфирм, героиня книги, пребывает в заблуждении — и в общем, и в прямом смысле. В общем — в том, что слепо принимает не делающий никаких различий, а потому неразумный кодекс добродетели, на котором строятся суждения. В прямом же — в том, что, не зная личных потребностей данного мужчины и данной женщины, она, однако же, берется быть не только наставником, но и орудием их воссоединения.

Их первый брак был злосчастной ошибкой; их воссоединение — преступление против неписаного нравственного закона" (2; p. 119).

Дальнейший разворот событий наглядно воплощает эту мысль. Мертворожденный повторный брак не приносит ни облегчения, ни успокоения. Страдают все трое. Проявив силу воли в исполнении нравственного долга перед женой (как понимает его Тереза), герой оказывается бессилен перед поднявшейся в его душе ненавистью к ней, тогда как сама Фанни, не в силах преодолеть тяжкой зависимости, лишь озлобляется, вынужденная проявлять все больше изобретательности, чтобы раздобыть спиртное. Мучается, наконец, и Тереза, видя, что навязанные ею меры спасения не приносят желанных плодов и лишь обрекают на новые терзания любимого ею человека.

Развязка наступает, когда, уверившись в тщетности человеческих попыток "правильного" устроения жизни, герои отказываются от всякого вмешательства в нее, предоставив ее собственному течению. Случайная гибель окончательно спившейся Фанни, утонувшей

в реке, снимает с героя тяжкое бремя обязанностей и, вновь обретя свободу, он может соединить свою судьбу с Терезой. В таком финале явственно просвечивает мысль писательницы, всегда скептически относившейся к идеям реформаторства и усовершенствования, касались ли они общества в целом или отдельного человека, с его стремлением к самосовершенствованию. Но можно увидеть в нем и некий вариант традиционного "хэппи энда", в котором в завуалированной форме (неожиданная смерть) представлено наказание порока, а в браке Дэвида и Терезы — торжество добродетели. Нужно все же отметить, что в романе Шопен обошлось без привычного для подобных случаев морализаторства.

Критики, рецензировавшие роман, как раз отмечали — в большинстве случаев сочувственно и положительно — отсутствие назиданий и морализаторского пафоса. Современные исследователи видят одно из главных достоинств книги в том, что, идя во многом непроторенной дорогой, изображая явления действительности и типажи, находившиеся под негласным запретом, такие, как развод или женщина-пьяница (образ Фанни считается первым в американской литературе портретом женщины, страдающей алкоголизмом), Шопен воздерживалась от каких-либо оценочных определений там, где, согласно принятой практике, от автора требовалось недвусмысленное осуждение. Особой заслугой писательницы считается то, что она, в отличие, скажем, от Хоуэллса, занимавшего тогда одно из ведущих мест в литературе США, и ряда менее крупных, но не менее активных литераторов, не использовала свой роман как средство дискредитации развода и тем самым молчаливо выступила на стороне "новой женщины", образ которой тогда едва начинал складываться на страницах художественных произведений и занимал умы писателей на протяжении трех десятилетий.

Можно, однако, посмотреть на первый роман Шопен и гораздо шире. Развод в таком случае предстает лишь частным, конкретным обстоятельством, одним из многих, встречающихся на пути человека к истине. К такому пониманию подталкивают, в частности, размышления Дэвида в заключительной части книги. Отвечая на признание Терезы, понявшей наконец, что она пребывала "в заблуждении, следуя тому, что казалось единственно правильным", Дэвид говорит: "Человеку не дано знать правду во всей полноте — такое знание, несомненно, было бы непереносимо, было бы выше человеческих сил. Но мы приблизимся к нему на один шаг, когда поймем, что в мире существуют зло и порок, выдающие себя за нравственность и добродетель, — когда научимся отличать живой дух от мертвой буквы"[7].

Создание крупного художественного полотна, каким является роман, требует от писателя немалого мастерства и опыта в решении сложных композиционных задач, в построении действия, обрисовке персонажей, четком проведении всех сюжетных линий. Начинающая романистка еще не была готова к преодолению стоявших перед

ней трудностей. Книга оказалась перегружена действующими лицами, лишь немногие из которых (да и те не на всем протяжении романа) воспринимаются как полнокровные характеры. Один из самых удачных — портрет старой негритянки, Тетушки Белинди, в образе которой наиболее ощутимо стремление Шопен создать реалистическую картину жизни. Многие эпизоды мало связаны с развитием действия, ничего не добавляя для раскрытия участвующих в них персонажей, или даже вообще выглядят надуманными, как повторная женитьба Дэвида на Фанни. Шопен широко прибегает к диалекту для передачи индивидуальных особенностей своих героев и окружающей их среды, но ей не всегда удается соблюсти меру, а упомянутое ранее стремление к реализму оказывается не претворенным в романе до конца.

Скорее в нем имеет место неосознанное смешение реалистических и романтических элементов, притом последние нередко придают действию мелодраматическую окраску, как, например, эпизод с поджогом лесопилки, следующим затем убийством поджигателя Сантьеном и внезапной смертью отца убитого, явившегося за телом сына. Определенные романтические черты присутствуют в образе Терезы, представленные, кстати сказать, не как свойства натуры героини, но именно как принадлежность еще не сложившейся авторской манеры, колеблющейся между использованием ставших трафаретными средств романтического письма и возможностей еще не окрепшего, находящегося в процессе становления реализма.

Естественные в созданном в пору литературного ученичества произведении промахи и просчеты отчасти искупаются его отмеченными выше достоинствами. Небезынтересно, однако, остановиться на ряде высказанных в критике претензий, притом не столько с точки зрения оценки романа, сколько характеристики литературной ситуации. Одного рецензента коробит от того, что герой говорит жене "замолчи", и он протестует "против пяти помолвок Мелисент" — если это действительно так, "об этом не следовало упоминать" (2; pp. 116-117). Другой сетует на употребление американизмов, по его мнению, снижающих подобным отклонением от нормы ценность книги. Кого-то не устраивает обилие нравственно уязвимых персонажей, кто-то возражает против отсутствия у писательницы веры в возможность изменения жизни и людей к лучшему. Как очевидно из этих и других замечаний, критика упорно держалась "традиции благопристойности", узкие рамки которой все с большей настойчивостью Шопен будет пытаться взорвать в своем творчестве.

Однако в целом роман был благожелательно встречен критикой. Почти во всех отзывах говорилось не только об удачной обрисовке отдельных персонажей, использовании диалекта или юмористической окраске многих эпизодов, но с достаточной серьезностью обсуждался весь замысел романа и, что особенно важно, подчеркивался несомненный талант писательницы, а в отдельных случаях даже ее художественное мастерство.

Окрыленная оказанным роману приемом Шопен приступает к написанию следующего и в скором времени завершает его. Но во всех издательствах, куда она его направила, ей ответили отказом. От новой книги сохранилось лишь название — "Молодой доктор Госс": после неудачи с ее изданием, Шопен уничтожила свой труд. Этот акт "самосожжения" как будто раскрепостил ее, уничтожив барьер, не дававший вылиться тому, что скопилось в душе. Следующие годы Шопен посвятила новеллистике. Уже за первые три года ею было написано свыше сорока рассказов, печатавшихся как в местной и южной прессе, так и в национальных журналах, вроде "Атлантика". В 1893 г. известное бостонское издательство дало согласие на публикацию ее сборника "Люди Дельты", который вышел в 1894 г. Через три года за ним последовал еще один — "Ночь в Акадии" (1897), а еще через три года подготовленный ею и принятый к публикации третий новеллистический сборник, "Призвание и голос", был отвергнут издательством и не увидел света (выпущен впервые отдельным изданием лишь в 1991 г.).

Сюжеты рассказов Шопен просты, лишены событийной насыщенности и сосредоточены на отдельных мгновениях повседневного существования, заключенного в узкие рамки частного бытия и личного мира, которые по видимости не соприкасаются с движением истории, хотя каким-то образом незримо втянуты в ее орбиту. Повествование, сфокусированное на "фактах" и "обстоятельствах", сколь бы малозначительными они ни казались, ведется в беспристрастной манере, создающей впечатление объективности. Многие из рассказов — миниатюры, с виду столь незамысловато построенные, что есть соблазн принять их за мимолетные зарисовки, не претендующие на какую-либо серьезность или глубину. Впечатление это не совсем точное — в новеллистике Шопен затронуто немало трудных, даже болезненных вопросов американской жизни. Но ощущение свежести, легкости, непосредственности, которое вызывают ее рассказы спустя столетие после их создания, говорит о незаурядном мастерстве писательницы, независимо от того, давалось оно кропотливым трудом или же путеводной звездой ей служила интуиция, позволявшая добиваться желаемого художественного эффекта.

"Писание рассказов — по крайней мере для меня — это непосредственное выражение впечатлений (impressions), собранных Бог знает где", — так по свидетельству ее дневника думала сама Шопен. Во всяком случае эти записи — несомненное отражение ее размышлений по поводу собственного творчества, ее стремления осмыслить природу своего дара.

«Есть рассказы, — продолжает она, — которые как будто пишутся сами собой, а другие положительно не желают, не пишутся, и как их ни обхаживай, их невозможно довести до чего-то путного. Я не верю, чтобы какой-нибудь писатель когда-либо написал в литературе "портрет". Какая-то примета, отличительная особенность, физи-

ческая черта или душевное свойство еще далеко не передают (portraying) целостной личности в реальной жизни, которой подсказана личность в воображении писателя. Писательский "материал" — нечто в высшей степени неопределенное и, боюсь, не благоприобретаемое. <...> Я целиком завишу от бессознательного выбора. Это истинно до такой степени, что так называемый процесс отделки неизменно оказывался губителен для моей работы, и я ее избегаю, предпочитая неуклюжую неподдельность искусственности» (3; p. 117).

Непринужденность повествовательной манеры Шопен как бы рождена материалом, к которому она обращается, самопроизвольно вызвана им, потому что наиболее отвечает духу Юга, его пленяющей своей красочностью и яркостью, обостренностью чувственного восприятия жизни, напоенной жгучим и расслабляющим зноем. Приметы этого открытого солнцу, ветру, морю бытия, неотделимого от широко раскинувшихся полей и подступающих к ним лесов и болот — от природы, чье могучее воздействие постоянно чувствует человек, — естественного, свободного от тех формальностей, которые делают унылым и скучным общество "янки" (хотя за "естественностью" креолов — писательница прекрасно это знает — также скрывается жесткий кодекс, только иной), Шопен схватывает буквально слету. Не склонная, как правило, к пространным описаниям, она довольствуется несколькими легкими, беглыми штрихами, но даются они с такой безошибочной точностью, что в красках, интонациях, звучании особых диалектов белых и чернокожих жителей края, по-французски смягчающих английскую речь, не ощущается ничего натужного, показного, форсированного.

Действие большинства рассказов первого сборника Шопен "Люди Дельты" (*Bayou Folk*, 1894) отнесено к современности, хотя в некоторых из них повествуется о довоенных временах. Представленная картина охватывает, таким образом, примерно от 40-х (а, возможно, и 30-х) до 90-х годов XIX в. Единство времени и места, которым отмечена книга, существенно подкрепляется тем, что многие персонажи встречаются в нескольких рассказах, а некоторые, как Грегуар Сантьен, появились еще в романе "В заблуждении". В ряде случаев, раздвигая рамки повествования, упоминается — а подчас через воспоминания старожилов и местные предания вовлекается в действие — несколько поколений их предков, давно уже покинувших этот мир, как отец и знаменитый на всю округу дед братьев Сантьенов. Страницы сборника пестрят именами прежних и новых владельцев плантаций, позволяя через превратности судьбы могущественных и богатых кланов — Лябальеров, Дюпланов, Сантьенов, Ляфирмов — уловить дыхание истории. Некоторые из этих имен эхом отзываются и в следующем новеллистическом сборнике Шопен, где, кстати сказать, мелькают имена персонажей романа "Пробуждение".

Такое взаимопересечение текстов с перекличкой имен и событий в контексте всего творчества Шопен едва ли можно считать случайным. При ее французской литературной ориентации это приводит на память прежде всего "Человеческую комедию" Бальзака, по аналогии с которой ее замысел можно было бы назвать (разумеется, не забывая о разнице масштабов дарования) мини-"Человеческой комедией".

В пределах же одного сборника это ведет к размыванию жанровых границ, в силу которого собрание новелл обнаруживает в своей конфигурации тяготение к жанру романа. Сохраняя как части сборника полную самостоятельность, рассказы в то же время оказываются теснее сцеплены друг с другом, чем то предполагается традиционным форматом новеллистического сборника. Вместе они смыкаются в единое смысловое поле, отдельные составляющие которого образуют за счет повторяемости элементов своего рода уплотнения, сгущения, узлы, в которых местами просматриваются рудименты сюжета или квазисюжет.

В XX в., на пороге которого развернулось творчество К.Шопен, подобный тип новеллистического сборника, где едва ли не все персонажи тем или иным образом связаны друг с другом, если не кровным родством и личным знакомством, то по крайней мере единым неписаным "уставом", на котором зиждется их общее (общинное) бытие, оказался чрезвычайно перспективным. Замечательные образцы, которыми он представлен: "Уайнсбург, Огайо" Шервуда Андерсона, "В наше время" Хемингуэя, "Непобежденные" Фолкнера, — говорят сами за себя.

В "Людях Дельты" такое построение усиливает впечатление замкнутости, отъединенности региона, если не совершенно отрезанного от остальной страны, то как бы зависшего в безвременье со всеми своими порядками и красотами после того, как над ним пронесся губительный смерч Гражданской войны, оставив по себе разоренные плантации и освобожденных рабов, по-прежнему ютящихся в убогих хибарах. Безнадежно застряв между прошлым, которого не вернуть, и будущим, которое его пугает, край живет своим законом, любовно пестуя своеобычность доставшегося ему наследия. Естественно, все признаки и приметы, краски и звуки местного оказываются у Шопен словно под увеличительным стеклом. Пристальное внимание к проявлениям неповторимых особенностей нравов и уклада Юга с характерной для Луизианы чисто французской вольностью речей и изысканностью обхождения, к "рыцарству" мужчин и обаянию женщин, к многочисленным говорам и бытующим в народе обрядам, традициям и суевериям сближает ее рассказы, особенно ранние, с произведениями, созданными в духе "местного колорита". Прав, однако, Сейерстед, одним из первых указавший на заметные расхождения писательницы с этой школой. Любя Юг и край креолов и восхищаясь ими, Шопен, в отличие от таких типичных писателей-"областников", как Грейс Кинг или Т.Н.Пейдж, не

испытывает никакой ностальгии по прошлому или стремления к его идеализации.

Сборник отмечен достаточной широтой тематики. К сожалению, феминистский дискурс, доминировавший в изучении творчества Шопен на протяжении последних десятилетий, фактически игнорирует это многообразие, давая ему однобокое толкование. Если, воспользовавшись собственным выражением писательницы, сказать, что жизнь послевоенного Юга составляет "материал" ее книги, в ней безусловно выделяется ряд четко очерченных, достаточно самостоятельных, однако тесно связанных между собой тем, нередко сталкивающихся и переплетающихся в тексте одного и того же рассказа, отражая сложную, пеструю картину действительности. Не все темы получают равное развитие; скажем, мотив беспросветной нищеты или бесправия освобожденных рабов не акцентируется писательницей, присутствуя как своего рода данность социального "пейзажа", тогда как характерная для литературы послевоенного Юга тема упадка некогда всесильных родов, особенно популярная у представителей школы "местного колорита", проведена в нескольких рассказах ("Мадам Пелажи", "Непутевый креол" и другие), получая нередко весьма оригинальную разработку.

Так, рассказ "Мадам Пелажи", рисующий безрадостную жизнь двух сестер на разоренной плантации, можно принять за простую вариацию на заданную тему, хотя в исполнении Шопен он совершенно свободен от свойственной другим писателям-южанам патетики и сентиментальности. Призрачное существование хранительниц старых устоев поддерживается лишь несбыточной мечтой восстановить фамильный особняк, ради чего, отказывая себе во всем, они откладывают жалкие гроши из своих скудных средств. Но развязка рассказа далеко необычна: вместо элегии по утраченному величию и славе писательница предлагает счастливый финал. Его возвещает появление в убогой обители сестер их юной племянницы. Сочувствие Шопен, несомненно, на стороне "младой жизни", которой в ее безусловно эгоистической "игре" все же удается, весьма неделикатно пригрозив отъездом, вырвать тетушек из плена прошлого и *насильственно* вернуть к жизни.

"Возвращение Альсибиада" и "Колдун из Геттисберга", как подсказывает заглавие первого из них, объединяет излюбленный южанами мотив нежданного возвращения человека, считавшегося погибшим. Однако если в "Колдуне" Шопен предлагает более или менее традиционную его разработку, то в "Возвращении Альсибиада" мотив перевернут, обращается в свою противоположность, обретая благодаря этому подлинно трагическое звучание. Возвращение оказывается мнимым — это та ложь во спасение, которая позволяет отчаявшемуся отцу, после мучительных лет напрасного ожидания "узнавшему" в случайном госте своего сына, с легким сердцем покинуть этот мир.



Джеймс Эббот Макнил Уистлер. "Композиция в сером и черном № 1. Портрет матери". 1892 г.

Значительная часть рассказов посвящена рыцарственному отношению креолов к женщине, их гордости и верности кодексу чести. В своей новеллистике Шопен с очевидностью вступает в спор с почтенной традицией, которую поддерживал Пейдж и его литературные единомышленники. Несмотря на ее ощутимую симпатию к креолам, они предстают в несколько комическом виде. Рассказ "В Сабине", к примеру, рисует эпизод, в котором Грегуар Сантьен, отвергнутый Мелисент, по пути в Техас (хронологически это развивает его линию в романе "В заблуждении") благородно помогает бежать молодой женщине, еще девочкой удостоившейся от селян титула "Тит Рен" (К'ралевна), а теперь измученной побоями пьяницы-мужа и нищетой. На добрый поступок Грегуара толкают воспоминания о том, как прекрасна она была совсем недавно со своей горделивой осанкой, независимым нравом и величественными манерами. Но сознавая, как далеко ее герою до подлинного героизма, Шопен всячески снижает действие, с одной стороны, погружая его в бытовую стихию (убогость обстановки до такой степени запущенного дома, что он уже почти не напоминает человеческое жилье, сцена попойки, когда полностью оправдался расчет Грегуара на то, что муж позарится на даровой виски), а с другой — окрашивая его мягким юмором.

Еще сильнее чувствуются юмор и легкая ирония в рассказе "Джентльмен с Байу-Теш" — писательница снисходительно подтрунивает над своим героем, которому креольская гордость, хотя он нищ и безграмотен (даже слуги-негры в доме плантатора смотрят на него свысока), не позволяет предстать перед заезжим художником в затрапезном виде — он требует, чтобы его запечатлели в парадном костюме, и застывает в деревянной позе, подобающей, по его понятию, джентльмену. В комической трактовке нового Юга еще большую выразительность и рельефность приобретают реалистические черты создаваемой Шопен картины.

В новелле "Леди с Байу-Сент-Джон", действие которой развертывается во время Гражданской войны, Шопен берет избитую в южной литературе тему. Храня верность памяти павшего за дело Юга мужа, героиня рассказа, как кажется, вырастает в символическую фигуру, олицетворяющую поверженный, но не сломленный Юг, Mater dolorosa*, оплакивающую своих сыновей. Однако именно "кажется" — авторская ирония приобретает здесь язвительный оттенок: в центральном эпизоде, определяющем направленность и смысл новеллы, изображается, как эта юная, страдающая более всего от скуки дама благосклонно принимает ухаживания заезжего француза и даже готова бежать с ним, но решительно порывает с ним отношения, получив известие о гибели мужа. В действиях героини можно, следовательно, увидеть не безупречный пример жертвенности, а лишь выбор наиболее для себя выигрышной в данном окружении (культурном контексте) роли.

Еще более разительный пример отношения Шопен к традиции представляет коротенький, всего в каких-нибудь полторы страницы рассказ "Ложь доктора Шевалье", написанный также в начале 90-х годов, но не вошедший в сборник. Рассказ лишен иронической окраски, хотя смысл его глубоко ироничен. Его герой, доктор Шевалье, фамилия которого получает здесь символический оттенок (ее значение — рыцарь, кавалер), вызванный для освидетельствования трупа проститутки, узнает в ней дочь прозябающего в бедности фермера, в хижине которого он однажды нашел гостеприимство и приют. Он без колебаний пишет письмо родителям, гордившимся красавицей-дочерью, которой незачем пропадать в захолустье — оценить ее может только город. Щадя их чувства, он теперь ни словом не обмолвился о реальных обстоятельствах и причинах, деликатно упомянув о некой тяжкой болезни и даже присовокупив из сострадания "ее" обращенные к ним "прощальные слова". Затем берет на себя похороны, невзирая на осуждение со стороны общества, грозящее остракизмом. Поступок поистине рыцарский, защищающий честь женщины. Но, как и в рассказе Шопен, отношение к подобного рода "рыцарству" большей части американской читательской публики, скандализованной обращением к столь низменным предметам, было откровенно негативным. Писательница сознательно бросала вызов общественному мнению, разрушая привычный ореол, все еще окружавший это понятие в литературе, тогда как в жизни оно явно отжило свой век. Немало способствует этому протокольно-бесстрастная манера письма, свободная от риторического балласта обветшалой традиции.

Оригинальнейшую разработку получает тема "рыцарства" в новелле "Нег креол" ("Nég Creol", сб. "Ночь в Акадии"), где изображена парадоксальная ситуация. Настоящим "креолом", хранителем

* мать скорбящая (*лат.*)

родовой чести, оказывается старый негр, бывший раб, который в теперешнем свободном и нищенском существовании более всего дорожит некогда гремевшим на всю округу именем своих бывших хозяев, судя по всему, унесенных ветром истории, а оставшиеся силы отдает на поддержание жизни последней представительницы сгинувшего рода, доживающей век в убогой комнатенке под крышей. Выполняя самую черную работу, он неизменно относит полученное за труды вознаграждение — косточки, горсточки, кусочки — беспомощной старухе, которая встречает его не благодарностью, а вечным недовольством и попреками. Защищая их — а через то свою — честь, он, однако, после смерти старухи публично отрекается от нее, так как ее нищета легла бы позором на имя, представляющее для него высшую ценность.

Особо выделяется в сборнике группа рассказов, в которых в качестве главных героев выведены негры, по большей части — бывшие рабы, однако в двух новеллах Шопен обращается (единственный, никогда более не повторившийся в ее творчестве случай) ко временам рабства. Хотя указом Линкольна оно было отменено, подлинной свободы и равенства рабы не получили. Нерешенная проблема расовых отношений настоятельно требовала внимания — обращения к прошлому, рассмотрения его как системы, порождением которой явилось современное состояние объединившейся на новой основе, но по-прежнему раздираемой противоречиями нации. И здесь Шопен, менее всего склонная представлять ее именно как "проблему", стремится к правдивому отображению американской жизни, которая открывается в рабстве с самой жестокой и отвратительной стороны. Наибольшую известность получил рассказ "Дитя Дезире" ("Désiré's Baby"), продолжавший печататься в антологиях даже в пору почти полного забвения писательницы.

В американской критике рассказ принято рассматривать преимущественно под углом проблемы смешанного брака, которая, по общему признанию, представлена у Шопен в наиболее острой для того времени форме (в чем она опередила даже Марка Твена, который отвел этой теме одно из центральных мест в "Простофиле Уилсоне"). Думается, что все же плодотворнее обратиться к этому довольно простому по своему сюжету и построению рассказу, исходя из самой широкой постановки вопроса о рабстве, что в полной мере относится и к твеновской повести.

Действительно, увязать рассказ с темой смешанного брака можно лишь в достаточной мере условно — когда Дезире и Арман соединяют свою судьбу, у них нет никаких сомнений в их расовой принадлежности. Им нет необходимости противостоять предрассудкам окружающих или преодолевать собственные заблуждения. Осложнения начинаются с рождением ребенка, у которого в скором времени проявляются негроидные черты. Счастливая Дезире с опозданием догадывается об этом и то лишь по косвенным признакам — яростным взглядам, жестокой холодности и грубости Арма-

на, сходству личика ее ребенка с лицом мальчугана-квартерона, сына Ля Бланш, к которой нередко наведывается Арман. Для него, наследника богатого плантаторского рода, "черный" ребенок — самое страшное, что могло случиться, несмываемое пятно позора; им завладевает "сатанинский дух"[8]. Человек темных страстей, вспыльчивый, крутой и безжалостный, известный, в отличие от незлобивого отца, жестоким обращением с рабами, слегка смягчившимся лишь под влиянием любви к юной жене, Арман обвиняет во всем безвинную Дезире, но даже ему не приходит в голову заподозрить ее в неверности. Ее вина гораздо тяжелее и, как несмываемый первородный грех, может быть искуплена только смертью — из недосягаемой дали прошлого она, по его убеждению, несет в *себе* каплю африканской крови. Недаром и сама она, белокурый найденыш с голубыми глазами, подброшенный на соседнюю плантацию некими "техасцами", взывая к его чувству и здравому смыслу, все время твердит о своей белоснежной коже.

Трагическая судьба отвергнутой Дезире, которая, оказавшись перед глухой стеной нелюбви, в прозрачных, как ее душа, одеяниях, покидает с ребенком неприютный дом и уходит навстречу смерти, — суровый приговор довоенному Югу и рабству, представленому в рассказе как абсолютное зло. Вывод тем более знаменателен, что, изображая пороки прошлого, Шопен не задавалась целью изменить порядки к лучшему, да и ее собственное отношение рабству нельзя со всей определенностью назвать негативным.

Смысл и масштабы трагедии, однако, окончательно проясняются лишь в финале. Словно желая выжечь из памяти дни былого счастья, Арман устраивает во дворе костер. Вслед за платьями, кружевами, вышивками Дезире, в огонь летит колыбелька и прелестные одеяния младенца. Завершает грандиозное аутодафе — дела хватает полдюжине негров — крошечная связка ее писем и листок, оказавшийся обрывком письма, написанного некогда матерью Армана. Шопен оставляет героя наедине с истиной и судьбой, когда он узнает, что "обожающая его мать принадлежит к проклятой расе, заклейменной печатью рабства" (8; p. 86).

Если следовать формальной логике нравоучительного рассказа, добродетель, хотя и не торжествует, отомщена, а порок наказан. Однако в таком плоском прочтении (думается, противоречащем намерениям автора) остается открытым вопрос о том, кто в ответе за преступление, совершенное по отношению к Арману. Осмысление *его* трагедии дается читателю не легко: речь идет о трансформации его восприятия читателем, о превращении этого героя из злодея в жертву. В рассказе есть не только вина, но и трагедия Армана, и заключается она даже не в том, что он стал причиной гибели жены и собственного ребенка, а в том, что, как сказал об одном из своих героев Фолкнер, "он не знает, кто он"[9]. Это трагедия человека, самим укладом жизни отторгнутого от своей расы, выросшего в ненависти и презрении к ней и открывшего тайну своего происхожде-

ния лишь после того, как ослепленный предрассудками он совершил преступление.

Шопен недаром разделяет жизнь героя на две части: детство в далеком Париже, где его семья нашла счастье, невозможное на родине, и он рос, окруженный любовью, затем — жизнь в Америке. Неизбежно возникает вопрос: где впитал тогда этот "черный" ребенок звериную жестокость, которой пронизаны его действия, направленные против людей одной с ним расы? Упоминание о добром обращении с рабами его отца показывает, что благородный пример не оказал должного влияния. Пересилила его, надо полагать, та система отношений, которая была у Армана перед глазами — она-то и обесценивала единичный случай, хотя бы и подкрепленный родительским авторитетом. Таким образом, объективность повествования подводит читателя к восприятию общей трагедии афро-американцев, изображенной Шопен с пониманием ее глубины и сложности. И хотя по своему построению рассказ близок притче, трагедия героев заставляет обратиться к реальным проблемам и обстоятельствам, исключающим счастье отдельного человека, возведенное на основе рабства.

Один из пионеров изучения творчества Шопен во второй половине XX в., Л.Зифф, в своем анализе рассказа "Дитя Дезире" отмечал: "...шопеновский рассказ характерным образом зависит от трюка (twist)"[10]. Все зависит от того, что вкладывается в слово "трюк". Если оно подразумевает *искусственный* поворот действия, его разрешение, подсказанное не художественной логикой, а идущей вразрез с ней авторской волей, с этим трудно согласиться. Если же, напротив, речь идет об особенностях творческого почерка, это наблюдение не лишено оснований.

Можно действительно отметить, что в новеллистике Шопен часто встречается определенный тип концовки. Она как бы подводит итог рассказа, раскрывая по существу его внутренний смысл, позволяя увидеть его содержание в истинном свете. Такая концовка не привешена к рассказу в качестве "морали", но, предуготовленная всем его развитием, естественно вытекает из него. В этом отношении, как и в ряде других, новеллистика Шопен имеет точки соприкосновения с прозой А.П.Чехова. Примером могут служить такие рассказы, как "Шуточка" или "Пустой случай", хотя можно было бы назвать и множество других. Связующим звеном между американской писательницей, не имевшей представления о ее гениальном русском современнике, и новеллистикой Чехова был безусловно Мопассан. Каждый из этих писателей стремился к утверждению в литературе новаторских художественных принципов, понимаемых, разумеется, по-разному. Определяющую роль играло объединявшее и Чехова, и Мопассана, и Шопен обращение к повседневности, изображаемой в по видимости беспристрастной манере, стремление к объективности повествования и обновлению художественного языка[11].

Трагедии отчужденного человека, не знающего, кто он, посвящен ряд рассказов Шопен. Один из них, "Нег креол", герою которого родовая честь бывших владельцев заменила сознание собственной чести и достоинства, став частью его самосознания, вместилищем высших ценностей, рассмотрен выше в ином контексте. В новелле "Раб Бениту" трагедия облечена в форму юморески. Окружающих так же, как читателей, пожалуй, только забавляет, что старый Дядюшка Освальд без конца убегает от Месье, своего последнего хозяина, который держит его "чисто по доброте" (8; p. 79). Можно отнестись к его побегам как к курьезу, блажи неразумного существа, несмотря на все старания Месье, не способного уразуметь бессмысленности своих действий. Ведь после Бениту он принадлежал многим, потом получил свободу, да и семейство, некогда могущественное, растворилось теперь в неприметном существовании среди тысяч незадачливых соотечественников. Особый, остро-комический, даже гротескный привкус придает повествованию то, что бежит он не на волю, а ищет возвращения в рабство, которого больше не существует. Случайное стечение обстоятельств спасает героя от заведения для душевнобольных, куда намерен поместить его Месье. Концовка в такой разработке напоминает традиционный "хэппи энд", однако только напоминает. За умилительной картинкой, изображающей довольного своей участью старика, который счастлив тем, что может колоть дрова, носить воду и варить кофе для вновь обретенных Бениту, встает трагедия не отдельного человека, а целого народа, отчужденного белыми хозяевами от собственной сущности. Не в каждом из афро-американцев, разумеется, произошло полное самоотчуждение: бегство рабов в свободные штаты, участие в аболиционистском движении, восстания рабов — все это говорит как раз об обратном. Но немало было и случаев тотальной самоидентификации с миром белых, приятия отведенного в нем места. Об этом красноречиво и повествует рассказ Шопен, где выразительно очерчен образ чернокожего слуги, лишенного рабством семьи, родственных связей, прошлого, исторического наследия, родовой памяти, сознания самодостаточности — любых возможностей и форм человеческого существования, так что его определение собственной личности и вообще весь жизненный багаж укладывается в одну фразу: "Мое имя Осваль'... я прина'лежу Бениту" (8; p. 80).

Трагедия героини рассказа "Прекрасная Зораида" ("La Belle Zoraide") кроется в том, что, как и "Раб Бениту", она "принадлежит". Светлокожая красавица, с малых лет росшая при хозяйке, гордившейся своей собственностью, она не знала черной работы, усваивала манеры светской дамы и даже имела слугу-негритенка. Все переменилось, когда "собственность" отважилась не только отвергнуть предложение хозяйки о браке, но и полюбить чернокожего красавца Мезора, "стройного, как кипарис, с гордым, как у короля, видом", танцующего на площади бамбулу. Его описание дается с точки зрения Зораиды, которую восхищают "величественные дви-

жения его великолепного тела", подобного "эбеновой колонне" (8; рр. 153, 154, 153). Не менее значимо в контексте новеллы то, что в мулате, протеже хозяйки, девушку более всего отвращает раболепие перед белыми. История Зораиды вложена в уста няньки-негритянки, излагающей ее своей владелице, выражая, таким образом, общее для рабынь понимание ситуации, добра и красоты, отличное от представлений господ.

Будь эти строки созданы семь-восемь десятилетий спустя, можно было бы сказать, что они вдохновлены "черной эстетикой". У Шопен они говорят о глубоком проникновении в душевный строй ее героев — исходя из него в своем повествовании, она исподволь подрывала господствующие эстетические нормы, задолго предвосхищая лозунг "Черное прекрасно".

Писательница не стремится смягчить, облагородить картину. Особенно впечатляет изображение кар, одна за другой обрушивающихся на голову бедной девушки: сначала немедленно продают Мезора, затем у едва не скончавшейся при родах Зораиды отбирают ребенка, ей же, когда она приходит в себя, сообщают будто он умер. Зораида сходит с ума и, свернув из тряпья узелок наподобие куклы, баюкает его. Когда ей, наконец, возвращают дочь, она уже не в силах узнать ее и лишь теснее прижимает к груди свой сверток, боясь, как бы у нее не отняли "младенца". Возмутившее хозяйку преступление Зораиды состоит в том, что она, *собственность*, дерзнула иметь чувства. Как на заре XIX в. русская литература осознала, что "и крестьянки любить умеют", так в конце его литературе американской предстояло открыть для себя мир чувств чернокожих, и мужчин, и женщин. К.Шопен сделала это одной из первых, попытавшись преодолеть сложившиеся стереотипы, вырваться за пределы традиции.

Не прошла Шопен и мимо отношений негритянок, нянчивших белых детей, к своим питомцам — одной из популярнейших тем во все времена, от Старого Юга до Фолкнера, внеся в ее разработку много нового, свежего, неожиданного. Это тем более важно, поскольку тема эта составляет неотъемлемую часть проблемы расовых отношений, по-прежнему для Америки болезненной. Диапазон рассказов Шопен, посвященных этой стороне американской жизни, достаточно широк, включая и вполне традиционные, как "Заради 'сподина Шушута" (это один из ранних и слабых ее рассказов), и явно порывающие с традицией, как "Дама из Дрездена в Дикси" или "Нег креол" (оба из сб. "Ночь в Акадии").

Особенно примечателен среди них рассказ "Через речку". Обычно в критике его подверстывают к теме самоутверждения женщины. Но героиня новеллы вовсе не стремится завоевать себе место под солнцем, ею движет отнюдь не желание самоутвердиться. Напротив, сильнейшим стимулом, способным помочь ей преодолеть отчуждение, оказывается ее самоотверженность, умение забыть о себе во имя другого — качество, прямо противоположное самоутвержде-

нию. Потрясенная в детстве страшными событиями (вероятно, имеются в виду годы Гражданской войны), возможно, даже несколько помутившаяся разумом, она живет на отшибе, в вечном страхе, не знаясь ни с кем и никогда не переходя речушку, отрезавшую ее от остального мира. Даже ее имя, Жаклин, забыто, вытеснено прозвищем Ля Фолль ("Сумасшедшая"). Когда она, наконец, решается пересечь роковую черту, ее вынуждает к этому несчастье. Младший сын плантатора, впервые взяв в руки ружье, нечаянно прострелил себе ногу — тогда-то, неимоверным усилием подавив свой ужас, Сумасшедшая тоже впервые за несколько десятилетий переходит речку. Ее образ — подлинное открытие Шопен — входит в замечательную галерею образов чернокожих женщин, созданную американскими писателями, более того, стоит у ее истоков. От нее тянется нить, ведущая к фолкнеровскому шедевру — образу Дилси.

Прелестный рассказ, пронизанный необычайно теплым чувством, "Одали пропускает мессу" ("Ночь в Акадии"), повествует о дружбе белой девочки и старой черной няньки. Соединение мира ребенка и того, что не доступно детскому восприятию, создает здесь лирический настрой, которым отмечены многие новеллы Шопен, посвященные детям. Связав две столь разные жизни, дружба согревает последние дни беспомощной Тетушки Пинки, облегчая ей переход в мир иной. В рассказе "Дама из Дрездена в Дикси" старик-негр, проникшись сочувствием к белой девочке, доброй, отзывчивой, искренней, которой случилось однажды совершить неблаговидный поступок, берет вину на себя. Видя, как она терзается сознанием вины, старый Джефф является к владелице злосчастной фарфоровой статуэтки и рассказывает о том, как его попутал бес. Драматически изображая борение Дьявола и Господа в своей душе, он постепенно так вживается в роль, что и сам начинает верить в реальность сочиненного рассказа. Наглядный нравственный урок, который он мудро преподносит своей юной подопечной, придя ей на выручку и в то же время показав, что ждет от нее верности друзьям, честности и стойкости, сочетается здесь с живительной силой искусства, помогающей ему выстоять в этом испытании.

В определенной оппозиции этим рассказам находится выдержанная в комических тонах миниатюра "Старая Тетушка Пегги", напоминающая по духу "Сказки Дядюшки Римуса". В ней рассказывается о том, как остроумно провела негритянка бывших хозяев. Собственно "провела" не то слово — обратившись к ним по окончании войны с заверением, что никогда их не покинет, Тетушка Пегги попросила отвести ей уголок, где она могла бы мирно доживать свои дни. Растроганные поначалу, они дали ей хижину, а в придачу еще и кресло-качалку. Козни ж ее состоят в том, что она долго живет, тогда как щедрость благодетелей была явно рассчитана на быстрый конец. Образ Месье окрашен иронией — ведь он даже страдал по той причине, что "столько лет содержит женщину, пребывающую в безделье" (правда, позже угрызения совести сменились изумле-

нием перед тем, какого возраста "может достичь чернокожая старуха, ежели она такое замыслит"), (8; pp. 61, 62).

Прочитанный сам по себе, это "плутовской" рассказ об остроумной проделке Тетушки Пегги, сумевшей обвести вокруг пальца бывших хозяев, чья "щедрость" вступила в состязание с ее долголетием, хотя, ясно, никто не властен над отмеренным ему сроком. В центр поставлена фигура хитреца, в соответствии с жанром прикидывающегося простаком и тихоней. Если же поместить его в соответствующий контекст, рядом с рассказами "Через речку", "Заради 'сподина Шушута" или "Нег креол", сквозь вязь конкретных сюжетов отчетливо проступает иной смысл. Их сопоставление раскрывает взаимоотношения двух рас, высвечивая наиболее существенные черты. Действиями чернокожих — рабов, а ныне "свободных", руководит живое чувство, эмоция, сострадание к чужому горю, готовность пожертвовать всем, вплоть до жизни, ради тех, кого они любят. Со стороны белых подобная жертвенность и самоотдача — редкое исключение, чаще всего представленное в детских образах.

Ради спасения своей любимицы, дочери хозяина плантации, соглашается на снос дома, подаренного ей некогда старым хозяином, Тетушка Катринетт из одноименного рассказа, чтобы отдать выкупленную тысячу тяжело больной госпоже, которую она однажды уже выходила, вырвав из объятий смерти, когда та была еще ребенком. В полном забвении себя действует Сумасшедшая в рассказе "Через речку". Ее "охватил беспредельный ужас", но, прижав к груди драгоценную ношу, она, закрыв глаза, пустилась бежать и не остановилась, покуда не рухнула без сознания на пороге господского дома. А на следующий день она ни свет ни заря повторяет мучительный для нее путь лишь ради того, чтобы узнать, как чувствует себя ее "бедный, ма'нький Chérі" (8; pp. 58, 60). Уош, совсем молодой парнишка, сумел нагнать на лошади отходящий поезд и забросить в него мешок с почтой, что стоило ему жизни, в то время, как легкомысленный Шушут, забыв о своих обязанностях, решил развлечься по дороге танцами.

Ни один из них не просит и даже не ждет вознаграждения за свои подвиги, а с какой стороны ни посмотреть, их иначе не назовешь. Вознаграждение заключено в самом деянии, в спасении любимого существа. Мир бывших хозяев в этом смысле представляет им разительный контраст, хотя Шопен не ставит никаких разоблачительных целей. Развенчание проистекает из объективности повествования. Матери мальчика, несомненно знакомой с историей Ля Фолль, кажется вполне естественным посоветовать измученной страхами женщине придти *попозже*. Месье и Мадам вскоре после кратковременной эйфории от игры в благородство, начинают подсчитывать расходы на содержание старухи-негритянки, не догадываясь как будто, что, прослужив нескольким поколениям, она своим трудом заранее окупила все их издержки. Недаром в финале звучит ирония: Тетушка Пегги уверяет, что ей сто двадцать пять лет, хотя,

язвительно замечает автор, возможно, она хитрит ... ей уже много больше.

Стоит обратить внимание на то, что в "Людях Дельты" Шопен вносит в обрисовку образов персонажей новые, непривычные для американской литературы акценты, обращаясь не только к сфере их чувств и мыслей, но и физических ощущений. Это заметно расширяет трактовку человека и возможности его изображения в слове. Остро чувствуя телесность мира, писательница живо передает ее, отчего и человек, и окружающие его вещи обретают бóльшую выпуклость, становятся объемными. Для литературы США конца XIX в. это было нечто новое.

Ведь в Америке, наследнице пуританских традиций, область телесного, вся физическая сторона человеческого существования, связанная с чувственным восприятием бытия, с инстинктами, с не контролируемыми разумом влечениями, находилась под запретом. Изображая человека, писатели по большей части стремились передать его сознание, мир его чувств, погружая, если воспользоваться выражением Мелвилла, в его душу лот, чтобы проникнуть в ее глубины, но старательно отделяя душу от тела. Тем самым создаваемый образ изначально лишался той полноты жизни, которой обладает человек в реальной действительности. И это касается не только Новой Англии — от Севера до Юга и Дальнего Запада, от произведений Генри Джеймса, Хоуэллса, С.О.Джуитт до Т.Н.Пейджа и Брета Гарта по страницам книг шествовали бестелесные тени, не знающие физических мук и плотских желаний. О "теле" молчали даже издания, рассчитанные на невзыскательный вкус, где, казалось бы, ни о чем другом и речи нет и где всякого рода "страсти" выпадали в сюжете в осадок перегрузкой интриги и нагромождением мелодраматических положений.

Исключения, как всегда, были. Притом особо значимые. Это гиганты американской литературы, Уитмен и Твен, преодолевавшие роковое — для нее — разделение души и тела так, как если бы его не существовало вообще, умевшие с необыкновенной пластичностью воплощать в создаваемых ими образах гармонию всех сторон человеческого естества. Но один пел в своих стихах "о теле электрическом", космическом, универсальном, вбирающем в себя мириады отдельных человеческих песчинок и следовательно немыслимом в повседневности, главной обители прозы. Другой в важнейших своих книгах обращался к миру детей и подростков, где подобные "вольности", опрокидывающие традиционные подходы и порожденные эстетикой реализма, в силу возрастной ограниченности их диапазона были менее заметны и к тому же могли быть списаны за счет комической природы повествования.

Благодаря укреплению позиций реализма, а также знакомству американских писателей в 90-е годы с натурализмом ситуация начала несколько меняться. Появившиеся в первой половине десятилетия произведения Стивена Крейна как раз отразили наметившийся

сдвиг. Но решительного перелома еще не произошло — он стал делом следующего литературного поколения во главе с Т.Драйзером. В целом же литература следовала благонравным викторианским традициям, пустившим в ней глубокие корни.

Это едва обозначившееся в ней движение и запечатлелось в новеллистике К.Шопен. Наиболее ярким примером в "Людях Дельты" может служить рассказ "На акадийском балу" ("At the 'Cadian Ball"), где важнее всего не развитие сюжета, который после тонко переданной психологической борьбы завершается определением двух будущих супружеских пар, четко разделенных по социальному статусу, а напоенная пьянящей чувственностью, жарким кипением страсти атмосфера праздника. Именно плотские влечения грозят взорвать тут социальные барьеры, охраняемые неписаным законом креольской общины. Желание, над которым не властны герои, неудержимо влечет друг к другу молодого плантатора Альсе Лябальера и "испанскую лисичку" Каликсту (8; p. 142), от которой многие потеряли голову. В описании их встречи Шопен великолепно передает скрытый под словами и жестами их опасной игры смысл, который понятен обоим. Она означает не просто вызов приличиям и нормам, а ту страшную, беспощадную свободу, которая не признает никаких норм и сокрушает на своем пути все, что урезает, ограничивает ее.

Эдмунд Уилсон заметил однажды по поводу романа Шопен "Пробуждение", что в нем "предвосхищена трактовка темы неверности у Д.Г.Лоуренса" (5; p. III). Связь творчества Шопен и Лоуренса безусловно ощущается (можно почти с определенностью говорить, что классик английской литературы XX в. не был знаком с ее произведениями), но лежит она гораздо глубже и касается не частного момента, а основ их философии. Обусловлена эта близость пониманием соотношения телесного и духовного, хотя, в отличие от Лоуренса, мы не встретим у Шопен каких-либо высказываний по этому вопросу. Именно в *теле* видели оба они залог раскрепощения человека, которого диктат разума привел к гибельному для него разрыву с природой, утрате целостности, замещению полнокровной личности социальной функцией, на тело возлагали надежду на пробуждение человека к полноте бытия.

Это новое качество ощутимо проявилось в первом же сборнике Шопен. "На акадийском балу" дает представление о новизне ее прозы. Вот кульминация рассказа: "Они дурачились. Он пытался снять с ее пальца золотое колечко; просто так, забавы ради, делать ему с ним было нечего, разве что вернуть на место. Но она крепко сжала руку. Он притворился, что разжать ее очень трудно. Потом взял ее руку и не отпускал. Они, казалось, забыли о ней. Он играл ее сережкой, тоненьким золотым полумесяцем, висевшим на смуглом ушке. Поймав выбившуюся из-под заколок прядку курчавых, в мелких завитках волос, он поводил ее концом по своей выбритой щеке. <...>

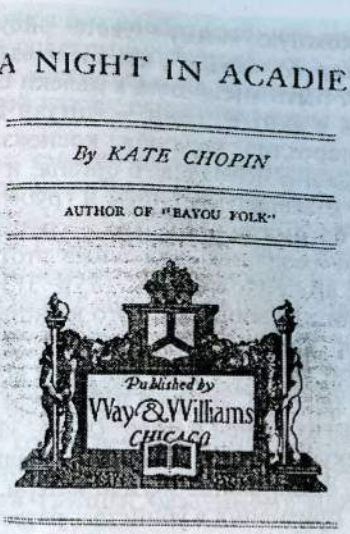
Чувства Каликсты были в смятении, и она почти лишилась их, почувствовав, как Альсе, подобно прикосновению розы, провел губами по ее уху" (8; pp. 147–148).

Если столь интимные по тону и эмоционально-напряженные описания отношений и состояния людей и встречались в американской литературе того времени, то не часто. Описание этой сцены вновь заставляет вспомнить Чехова, у которого критика также отмечала тогда, говоря словами анонимного рецензента сборника "В сумерках", "некоторое стремление автора к чисто чувственным изображениям", ставя в упрек писателю то, что его занимала прежде всего "*животная сторона* в человеке" (курсив мой. — *М.К.*)[12]. Сходные соображения высказывал о Мопассане и Генри Джеймс, писавший, что "его точка зрения почти исключительно — точка зрения чувственная", а само его творчество "смущает и мистифицирует моралиста"[13]. Определение "чувственный" отнюдь не предполагает лишь область любовных отношений, означая повествование, опирающееся прежде всего на богатство ощущений, открытых органам чувств, и исключающее из своей сферы прямое обращение к идеям или морали.

Вряд ли такое единодушие писателей, принадлежавших к столь далеким одна от другой традициям — русской, американской, французской, — можно считать случайным. Помимо саморазвития, отличающего любое живое явление, в том числе, разумеется, и литературу, то направление, которое она приняла в последние десятилетия XIX в., было в известном смысле ответом на вызов, предъявленный мыслящему миру наукой. Накопление естественнонаучных знаний, особенно в области биологии, неимоверно расширило представления о мире и человеке. Эта ситуация требовала соответствующей перестройки художественного сознания. Как и другие искусства, литература не могла пренебречь открывшимися возможностями осмысления личности во всем объеме и полноте знания, более глубокого проникновения в суть и характер психологических процессов, механизмов воздействия, мотивации поведения, влияния социальных факторов и так далее. Эти требования внутренне отвечали эстетике реализма, устремленного к целостному — во всех проявлениях — восприятию и изображению человека. Чехов и Мопассан, Гамсун и Шопен, как впоследствии Драйзер, Лондон и многие другие писатели, воплощали в своих произведениях ви́дение мира и человека, рожденное новым пониманием действительности. У каждого из названных авторов можно найти отклик на вопросы, поставленные временем, естественно — в соответствии с творческой индивидуальностью, — звучавший по-разному. Но в этом многообразии голосов различимо то общее, что определяет художественные искания эпохи.

Намеченные в "Людях Дельты" темы и принципы изображения получили развитие в следующем новеллистическом сборнике Шопен "Ночь в Акадии" (*A Night in Acadie*, 1897). По мнению вид-





Титульный лист и фронтиспис сборника Кейт Шопен "Ночь в Акадии", 1897 г.

ного исследователя ее творчества Б.Колоски, "это один из лучших американских новеллистических сборников девятнадцатого столетия и одна из самых проникновенных картин жизни в американской реалистической литературе"[14].

Проникновенность, качество, соединяющее в себе понимание и сострадание, определяет общий настрой книги, отмеченной острой наблюдательностью, точностью деталей и изображения в целом, напоенного ощущением жизни. Оно открывает для Шопен — для читателя — сокровенный мир ее героев, их зачастую непонятных им самим чувств и вызывающих недоумение поступков.

Странными путями ведет Полита ("Азели") любовь, настигшая его, как гроза, когда он неожиданно застал ночью в лавке, где он работает, нередко приходившую сюда за нехитрой снедью девушку, которая пыталась украсть то, в чем ей было отказано днем. С тех пор он не только безотказно исполнял ее просьбы, записывая расходы на собственный счет, но и прощал ее бездельника-отца и всю ее бесчисленную родню, проедающую и пропивающую наперед не собранный еще урожай, а в конце концов, бросив все, отправился вслед за груженой убогим скарбом подводой незадачливых арендаторов, возвращавшихся в свой медвежий угол.

Сложную гамму чувств рисует писательница в новелле "На Шеньер-Каминаде", как бы невзначай напоминая, сколь обманчива может быть внешность и далеки от истины наши суждения. Лучший рыбак в округе, Тони — Антуан Боказ — за пределами своей лодки неповоротлив, неуклюж, косноязычен. Но ему случилось услышать игру давно молчавшего органа, и музыка поразила душу этого человека, казавшегося тупым и грубым: ему представляется, что "в церковь богоматери Лурдской спустилось, должно быть, какое-то небесное создание, избравшее этот божественный способ для общения с ее прихожанами" (8; p. 313). Понимая, что девушка, дочь известного новоорлеанского юриста, не может принадлежать ему в реальной жизни, он легко и естественно выбирает соединение с ней в смерти, мечтая о том, как "она погибнет в его объятиях", и удручаясь лишь тем, что, выйдя с ней в море один, "не схватил ее в объятия ... и не прыгнул с ней в море" (8; pp. 319, 318). А узнав о ее смерти, Тони, вопреки страхам матери, опасавшейся, что новость его убьет, был "рад". Недоумение и ужас матери, для которой его слова прозвучали, вроде признания в убийстве, развеиваются его выношенным в глубинах сердца, но с трудом пробивающимся наружу ответом: "Она там, где ей и надлежит быть; там наверху разницы нет; нет разницы между людьми, кюре нам часто говорил. Там мы встречаемся друг с другом душами. Тогда она узнает, кто любил ее больше всех. Вот почему я доволен. Кто знает, что может произойти там наверху?" (8; p. 322).

В новелле "На Шеньер-Каминаде", одной из лучших в сборнике, отчетливо ощутимо то новое качество прозы, о котором говорилось выше — зоркость взгляда, отмечающего малейшие человеческие движения, внешние и внутренние, вбирающего все, что ему открыто, чтобы запечатлеть в зрительных, звуковых, телесно-осязаемых образах картину, в которой все дышит, движется, живет: "Он сидел, упершись локтями в колени. Он хотел ответить матери, но на это требовалось время; ему надо было подумать. Он посмотрел вдаль, на воду, сверкавшую на солнце, как драгоценные камни, но там не было ничего, что отворило бы его мысль. Он посмотрел вниз, на свою раскрытую ладонь и принялся отдирать задубевшую кожу, твердую, как конское копыто" (8; p. 321).

В одном из эпизодов Шопен даже противопоставляет свои новаторские творческие принципы обветшалым традициям, которые лишь малоискушенные люди могут принять за истинное искусство: " — У меня нет сегодня денег, Тони, — сказала она ему очень тихо и полусмехом, вдавив в его ладонь тоненькую серебряную цепочку, которая двумя нитями обвивала ее голое запястье. Действие это подсказал ей чистый дух кокетства и некоторая примесь сентиментальности, присущей большинству женщин. В какой-то романтической книжке она прочитала, что юная девушка сделала нечто в таком роде.

Удаляясь меж двух своих спутников она воображала, что он прижал цепочку к губам. Но он стоял совершенно неподвижно, укрыв ее в крепко сжатой руке, желая как можно дольше сохранить тепло ее тела, все еще передававшееся этой цацке, когда она ткнула ее ему в руку"(8; p. 318).

Но и чувственность в обычном смысле слова присутствует на страницах сборника, что для того времени было несомненным нарушением негласного табу. Как правило, она связана у Шопен с прозрением героем или чаще героиней в себе неких до того скрытых, неведомых им самим сил и свойств натуры, изменяющих их представления о жизни, о своих отношениях с миром и окружающими, о своем в нем месте. В этом почти никогда не участвует разум — только лишь ощущения тела, с которым, как говорилось, Шопен единственно связывает надежды на выход из жизни-дремы, среди навязанных, но не осознаваемых как бремя и гнет условностей. Оно (тело) вдруг просыпается и кладет конец безотчетному существованию согласно предписаниям общины (или иной общности), регулирующей отношения внутри данной группы, бездумному приятию заведенного порядка.

Так происходит, к примеру, в новелле "Респектабельная женщина". Вынужденная по воле мужа примириться с пребыванием в их доме новоорлеанского журналиста Гувернеля, раздраженная необходимостью развлекать гостя, миссис Барода, случайно оказавшись однажды вечером с ним в саду, слушая его воспоминания о днях, проведенных в колледже, обнаруживает вдруг, как внутри нее незримо рушатся сковывающие ее душу барьеры. "Ее мозг лишь смутно улавливал то, о чем он говорил. Главным в это мгновение было ее физическое существо. Она не думала о его словах, упиваясь звуками его голоса. Ей хотелось протянуть в темноте руку и чуткими кончиками пальцев коснуться его лица или его губ. Ей хотелось придвинуться к нему близко-близко и прошептать у его щеки — все равно что, — что она, возможно, и сделала бы, не будь она респектабельной женщиной" (8; p. 347).

Финал рассказа намеренно и дразняще двусмыслен: за уверениями героини, что она будет "очень мила с ним" если Гувернель вновь приедет погостить, может стоять просто расположение женщины, осознавшей нелепость своего прежнего недовольства и раздражения. Однако в контексте представленной ситуации — чисто внутренней, никому кроме нее неизвестной — скорее следует ожидать, что ее респектабельность останется не более чем пустой формой, ширмой, скрывающей ее истинную сущность.

В отдельных поворотах сюжета рассказа Шопен, как и в его теме, заметны переклички с рассказом Чехова "Несчастье". И в том, и в другом у героини возникает желание признаться мужу в своих чувствах — в рассказе Чехова оно натыкается на непробиваемую глухоту мужа, а шопеновская героиня сама отказывается от своего намерения. В обоих случаях несостоявшаяся исповедь под-

талкивает женщину к измене. В новелле Шопен измена еще не произошла, она остается за пределами повествования, но предрасположенность к ней задана развитием действия. Отсюда и двузначность восприятия, в котором соединяется сочувствие героине, испытавшей ранее незнакомые ей, обогатившие ее внутренний мир чувства, открывшей в себе неведомую себя, но вместе с тем и сознание опасности, которую несет это познание для ее личности в отсутствие высокой нравственной — опять-таки внутренней — требовательности и честности.

Но там, где говорит подлинное чувство, как в новелле "Сентиментальная душа", никакой двусмысленности не возникает. Ее героиня, женщина преклонных лет и скудных средств, полюбила чистой, искренней любовью одного из своих клиентов, покупавшего у нее газету, однако догадывается об этом лишь, когда тот заболел. Но обнаружив, что у нее в груди поселилось это чувство, она тотчас осознает его греховность — чернее греха, чем "любить мужа другой женщины", может быть, по ее представлениям, лишь убийство. Самое интересное в рассказе — изображение борьбы, которая развертывается в душе Мамзель Флеретт, с обстоятельствами: смертью возлюбленного, безразличием к памяти усопшего молодой вдовы, которая вскоре уже справляла новую свадьбу, невозможностью согласовать свои желания с требованиями традиции, непререкаемый авторитет которой воплощен в образе кюре, наконец, с собственными чувствами. Действие достигает кульминации в тот момент, когда женщина, в лице которой "было мало силы или характера или чего угодно... кроме жалкого желания и мольбы о том, чтобы ей позволили существовать" (8; pp. 295, 294), решилась встать на защиту своей любви. Робкая, невинная душа, жившая в вечном страхе, истерзанная священником, извергавшим на нее всякий раз потоки праведного гнева, она не может решиться на открытый бунт. Если смотреть со стороны, в ее жизни почти ничего не изменилось — она всего лишь перестала ходить на исповедь в своем приходе. Но, отважившись "впервые в жизни взять на собственное попечение свою совесть" (8; pp. 302), она больше не говорит на исповеди о своей любви и, выбрав лучшую рамку, ставит в комнате на видное место вырезанный из газеты ранее надежно упрятанный портрет умершего.

Рассказ по праву можно отнести к числу тех, где Шопен обращается к теме самоутверждения женщины, занимающей важное место в ее творчестве. В ее разработке, как и в постановке расовой проблемы, она сосредоточивает внимание на психологических аспектах, избегая обращения к общественно-политическим идеям, что определяет особенности соотношения ее творчества с концепцией "новой женщины". Объективно произведения Шопен затрагивают эту проблематику, хотя идеология, требующая ее претворения в социально-направленное действие, остается ей чужда.

С очевидностью проявилось это в одном из центральных рассказов сборника, "Атенаиз" ("Athénaise"), юная героиня которого бежит от мужа, спасаясь сначала в родительском доме, а затем в новоорлеанском пансионе. Особых причин для побега у Атенаиз, в отличие от героини рассказа "В Сабине", нет. Ее муж Казо, хоть и суров на вид, любит ее, и его отношение к ней отмечено пониманием, нежной заботливостью, даже деликатностью. Дело скорее всего в ее неготовности к браку, отчего близкие отношения для нее тягостны. Примечательно, что Шопен связывает участь женщины в браке с положением рабов. Казо не желает "преследовать" жену, потому что при мысли о ее насильственном возвращении всплывает врезавшийся в его память эпизод из далекого детства: они останавливаются под старым дубом, чтобы дать передохнуть пойманному в болотах беглому рабу, Черному Гейбу, который весь обратный путь бежит трусцой перед лошадью, на которой он, совсем малыш, едет, сидя впереди отца. Хотя Казо любил жену, а ее побег бросал на него тень, он не желал вести себя так, как будто "она узник, а он тюремщик" <...>, "ради общества ни одной женщины на свете не желал он вновь пережить то унизительное ощущение подлости, охватившее его, когда он проходил под старым дубом..." (8; p. 205).

Рассказ венчает добровольное, ничем не вынужденное возвращение Атенаиз, о котором мечтает Казо. Притом подтолкнувшее его открытие (она обнаруживает, что ждет ребенка) оказывается на самом деле не подлинной причиной — в ней проснулось, наконец, истинное чувство к мужу, отчего ненавистный ей прежде дом становится теперь *ее* домом. Концовка, как нередко у Шопен, отличается двойственностью, одновременно согласуясь с программой поборников полного женского равноправия и отвергая ее. Возвращаясь к мужу после непродолжительной новоорлеанской интерлюдии, во время которой под ее обаяние подпал знакомый нам Гувернель, Атенаиз поступает как истинно свободный человек — только по велению своего сердца и только тогда, когда оно подсказывает ей. С другой стороны, она возвращается в дом, то есть назад, к традиционной роли, предпочтя независимому существованию и самостоятельности семейное счастье. В подобной развязке как с определенностью заявлена позиция Шопен, безразличной к социально-политическим идеям и программам, так и представлена особенность всего периода, носившего в этом вопросе переходный характер, в котором отражались колебания "самовосприятия и ценностной шкалы женщин", поскольку, по справедливому замечанию Э.Скотт, "изменения ключевых ценностей общества или социальной группы редко происходят в форме внезапных резких разрывов с прошлым"[15].

Двойственность отмечает и другие, даже более радикальные по настрою рассказы, как впоследствии и ее роман"Пробуждение". Такова "История одного часа" ("The Story of an Hour", 1894), шедевр малой прозы Шопен, не входящий ни в один прижизненный сбор-

ник. С поразительным лаконизмом, присущим ее лучшим творениям, в ней рассказывается о том, как миссис Маллард получает известие о гибели мужа, ехавшего в потерпевшем крушение поезде, а час спустя, когда он собственной персоной предстает перед ней (впоследствии выясняется, что он опоздал на тот поезд), умирает, с традиционным диагнозом — "от неожиданной радости". Однако на том крошечном пространстве, которое занимает действие рассказа, уместилась еще и совершенно другая история — история внутренней драмы героини. Спустя некоторое время на смену глубокой скорби, прорывающейся бурными рыданиями — искренность ее горя Шопен отнюдь не ставит под сомнение, — приходит иное, неведомое ей чувство, которому она поначалу не может дать названия. Ведь она ощущает, что, не сообразуясь с обстоятельствами, в ее душе растет радость, вызванная, как она вскоре осознает, тем, что в череде предстоящих лет содержанием ее жизни будет ее собственное существование — героиня видит себя независимой, свободной телом и душой, не принуждаемой подчиняться чужой воле. В этот момент она чувствовала, что самоутверждение было "самым сильным желанием ее естества" (7; II, p. 353).

Описывая ее состояние, Шопен вновь противопоставляет разум чувственным ощущениям: взгляд миссис Маллард не был "задумчив, скорее указывая на приостановку рационального мышления" (7; II, p. 352). Как и в других случаях, прозрение героини — не результат интеллектуальных усилий. Напротив — лишь их подавление позволяет ей вырваться из-под власти санкционированных обществом стереотипов. Под действием подсознательных импульсов спадает пелена общепринятых представлений о месте и роли женщины, которые на сознательном уровне она разделяла, не задумываясь, и ей открывается истинное положение вещей, смысл ее существования, ее жизненное назначение.

Одна из дневниковых записей Шопен проливает свет на изображенную в рассказе ситуацию: "Если бы было возможно для моего мужа и моей матери возвратиться на землю, мне кажется, я без колебаний отдала бы все, что вошло в мою жизнь с тех пор, как они ее покинули, и вновь соединила их существование со своим. Для этого мне пришлось бы *забыть* десять прошедших лет *моего роста — моего подлинного роста*" (курсив мой. — *М.К.*; 3; pp. 58-59).

Речь в рассказе, как видим, идет не о сознательной борьбе героини за самоутверждение, которая обрела вид общественной позиции и направлена против социальных институтов, в том числе и буржуазного брака, не только урезающих ее права, но и подавляющих ее развитие в самостоятельную личность. Изображается случайное — исключительно в силу сложившихся обстоятельств — открытие героиней, что как личность она может и должна иметь сферу собственного существования. Однако не подготовленное ее духовным трудом оно лишь смутно осознается ею — она не представляет, как можно в реальности совместить самостоятельность и замужество.

Две эти перспективы мыслятся ею как взаимоисключающие, что и подтверждает финал, когда ее сердце в буквальном смысле разрывается при виде возвратившегося мужа.

Согласно интересной интерпретации, предложенной немецким исследователем В.Флюком (с большой точностью он определил в своей статье наиболее уязвимые места феминистской критики, те ее крайности, что порождают необоснованые выводы) "...самоутверждение приобретает в рассказе предположительно первостепенное значение. Но, принимая во внимание финал, вопрос о том, в какой мере его возможно реализовать в жизни, остается открытым. Требование его все еще оказывается в высшей степени неопределенным, поэтому искомым результатом становится компромисс между старыми и новыми ценностями. В рассказе сделана попытка, используя различные возможности трансформации вымысла, проложить путь меж двух противоположных ценностных ориентаций таким образом, чтобы заново рассмотреть их столкновение в реальной жизни". Отмечая смерть супруга как один из повторяющихся мотивов в произведениях рубежа XIX-XX веков, обращенных к теме "новой женщины", Флюк видит в нем механизм, который "облегчает претворение стремления к самоутверждению в действие, не возлагая на женщину моральной вины, не требуя, чтобы она была замешана в адюльтере или явных нравственных прегрешениях иного рода. Стремление к самоутверждению не подразумевает при этом явного разрыва с мужем или отказа от своей роли в браке (и тем самым от викторианских ценностей). Скорее *на* это стремление работает сам вымысел. Прегрешение, стало быть, подготовлено таким образом, что возможные упреки уже предвосхищены и по отношению к ним приняты меры"[16].

Двойственность авторской позиции, колеблющейся в разной мере удаленности/близости к традиционным воззрениям на участь женщин, несовместимой с пуританским ригоризмом, а вместе с тем не разделяющей до конца и веяний времени, предопределяет сложность психологических коллизий в новеллистике Шопен, свидетельствуя о появлении новых тенденций в американской прозе. Об этом, наряду с рассмотренными выше, красноречиво говорят такие рассказы, как "Сирень"(1894), "Два портрета" (1895), "Пара шелковых чулок"(1896), "Гроза"(1898), "Чарли" (1900) и многие другие. Особый интерес представляет новелла "Гроза", в которой предложено развитие сюжета, заданного в рассказе "На акадийском балу". Создававшаяся через несколько месяцев по окончании романа "Пробуждение" она с редкой для того времени откровенностью рисует еще одну встречу Альсе и Каликсты, не состоявшуюся прежде из-за решительного вмешательства Клариссы, которая сама имела на него матримониальные виды и не желала упустить завидную партию по прихоти своевольной девчонки, стоящей к тому же ниже ее. Действие строится на великолепно выдержанной параллели между тревожной предгрозовой атмосферой, которая будоражит кровь и рас-

слабляет волю, разряжаясь в конце концов сокрушительным ливнем, и внезапно вспыхнувшей былой страстью героев, оттененной в финале тонкой иронией. Неудивительно, что эта новелла, оставшаяся так же, как и "Чарли", неопубликованной и впервые увидевшая свет лишь в составе "Полного собрания сочинений" Шопен, пронизанная терпким ароматом чувственности в соединении с отстраненно-трезвым взглядом и стилем, отмеченным лаконизмом и безупречной естественностью интонации без малейшего налета сентиментальности или назидательности, получила ныне популярность.

Эти черты, обусловившие своеобразие писательской манеры Шопен и проявившиеся уже в начале ее творческого пути, — характерная принадлежность ее зрелого периода, падающего на конец 90-х годов. Наиболее яркое воплощение они нашли в романе "Пробуждение" (*The Awakening*, 1898). К его созданию писательница подошла, находясь в расцвете творческих сил, во всеоружии своего мастерства. Она приступила к работе над романом, продвигавшейся довольно успешно, в июне 1897 г.; в январе 1898 г. он уже был завершен, а в апреле следующего года выпущен чикагским издательством, которое ориентировалось на вкусы не рядовой, а искушенной в литературе публики. Здесь печатались, к примеру, произведения признанных европейских авторов, Метерлинка, Ибсена и многих других, в основном воспринимавшихся по другую сторону океана негативно, поскольку имели репутацию безнравственных.

Роман обращен к той же проблематике, что и новеллы этих лет, но крупная форма (хотя роман, вновь отличающийся лаконизмом, невелик по объему) способствовала более масштабной и глубокой ее разработке. Первое место среди затронутых в нем вопросов занимает бесспорно "женский вопрос", можно сказать, составляющий тему книги. С ним тесно связана судьба и образ главной героини романа Эдны Понтелье. Проблема несомненно имеет идеологическое и социальное измерение. Шопен, однако, и на этот раз не привлекает форма романа идей, которому она предпочитает жанр семейного романа, построенного таким образом, что все остальные персонажи высвечиваются во взаимодействии, по отношению и в отношениях с Эдной.

Местом действия "Пробуждения" вновь избрана Луизиана, наиболее литературно освоенный Шопен уголок Юга. Оно развертывается на близлежащем к Новому Орлеану острове, где расположился летний курорт, и в самом Новом Орлеане. Эдна, тем не менее, происходит из другого мира — она выросла в Кентукки. Это, конечно, тоже Юг, но окружавшая ее среда, исполненная духа сурового пуританства, составляет резкий контраст креольскому миру, в котором Эдна оказалась, выйдя замуж. Представленный в романе контраст культур помогает высветить трагедию Эдны, которая чувствует себя неуютно в новом для нее культурном климате. Эта ситуация — наглядное свидетельство множественности культурных истоков, на-



Кейт Шопен. Фотография 1899 г.

равне с полиэтничностью составивших основу, на которой сформировалось американское общество, а вместе с тем определенной их замкнутости, изоляции друг от друга. Недостаточная интегрированность общества, в котором локальное по-прежнему во многом доминирует над общим, на личном уровне затрудняет переход из одного окружения в другое.

Из воспоминаний Эдны ясно возникает впечатление, что ее детство прошло в "холодном доме". Оказавшись в креольской среде, она испытывает почти шок, слыша весьма вольные речи, даже в женском обществе. Более всего ее смущает открытое признание своей телесности, в отношении которой она воспитана в подозрении и презрении, та чувственная окраска, что неизменно присутствует в их повседневном общении. Острое ощущение чужеродности этого мира усиливает чувство одиночества, которое для Эдны становится едва ли не внутренней сущностью человеческого существования.

Не находит она спасения от одиночества и в браке. Отношение к ней мужа, Леонса Понтелье, не лишено заботы и внимания, быть может, даже согрето нежностью, однако, отнюдь не означает душевной близости супругов. Это проявляется уже в самом начале рома-

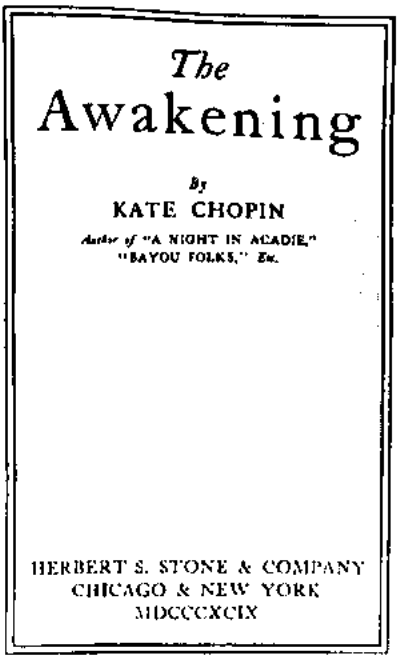
на, когда ему показалось, что во время прогулки и купания Эдна обгорела на солнце. Описывая этот эпизод, Шопен замечает, что он смотрел "на жену, как смотрят на ценный предмет личного имущества, которому был нанесен некоторый ущерб"[17]. Его отношение к Эдне — отношение собственника. Он может любоваться и гордиться ею, может беспокоиться о ней, как в упомянутом выше эпизоде, но это любовь и забота собственника, низводящая ее до уровня вещи.

Любуясь и восхищаясь ею, осыпая ее щедрыми подарками — это могут быть и великолепная бриллиантовая брошь в день рождения, и выигрыш в карты, отданный ей "просто так", без всякого повода, — Леонс никогда не забывает об отношениях собственника и собственности. И щедрые дары ей оказываются выражением заботы о собственном престиже и статусе, особенно если они подлежат публичной демонстрации и оценке, сертификатом его деловых качеств. Брак, таким образом, предстает в обрисовке Шопен как финансовая сделка, соглашение о передаче имущества, в котором "имуществу" предписывается необременительная обязанность украшать жизнь того, кому оно принадлежит, делать ее легкой, удобной и приятной, а главное — служить вывеской и рекламой его успехов на деловом поприще.

Кроме того, положение собственника означает диктат его воли, подчинение всей жизни его представлениям, строгого соблюдения которых он неизменно ожидает от Эдны, неоднократно ставя ей на вид недостаточное внимание к кухонным делам, оставленным ею целиком на попечение кухарки, и в знак недовольства отправляясь обедать в клуб. Обязанностей, таким образом, на самом деле гораздо больше. С видимостью их отсутствия мы сталкиваемся оттого, что Эдна, настоящая леди, разумеется, не стоит — и не должна стоять — у плиты. Физически исполнение передано в руки кухарки. Образно говоря, тем самым всего лишь увеличен рычаг действия, ответственность же за качество исполнения все так же лежит на Эдне. И тут муж, "кормилец", чувствует себя в полном праве предъявить ей спрос за пренебрежение своими прямыми обязанностями — заботой о его желудке, делая ей выговор, как простой кухарке, то есть обращаясь с ней не как с леди, а как с прислугой, с которой не положено церемониться.

Аналогичным образом строится и эпизод, когда, возвратившись очень поздно из клуба, где он занимался любимым делом, игрой на бильярде, Леонс решил, что у одного из детей жар. Возможно, он и обеспокоен состоянием мальчика, но главным мотивом его действий, когда он будит Эдну, а затем вновь делает ей выговор — в конце концов он мог и сам измерить ему температуру или вызвать доктора, — является не вполне понятная в таких обстоятельствах тревога, а возмущение тем, что жена не исполняет предписанных ей обязанностей. Притом делается это с такой намеренной грубостью, что униженная, раздавленная его тупой настойчивостью Эдна пол-

ночи сидит, рыдая, на открытой террасе, пожираемая комарами, тогда как он с чистой совестью мирно почивает. Поведение Леонса, который не только не уважает — *не видит* — в жене личности, исподволь готовит ее бунт.


The
Awakening
By
KATE CHOPIN
Author of "A NIGHT IN ACADIE," "BAYOU FOLKS," &c.
HERBERT S. STONE & COMPANY
CHICAGO & NEW YORK
MDCCCXCIX

Титульный лист романа Кейт Шопен "Пробуждение". 1899 г.

Эдна была, конечно, не первой героиней, ощутившей себя вещью. Достаточно вспомнить Ларису из "Бесприданницы" Островского. Но прежде всего возникает сопоставление с "Госпожой Бовари", мимо которого не прошел фактически ни один исследователь. Сходство романов — если смотреть не на детали и поверхности — в общих очертаниях коллизии, отдельных поворотах сюжета, судьбе героини действительно бросается в глаза. Однако именно сходство позволяет увидеть их кардинальное различие. Направленность этих книг прямо противоположна. Если героиня Флобера в своем бегстве от удручающего однообразия и засасывающей скуки провинциальной жизни стремится уйти от действительности, замыкаясь в вымысле, в романтической иллюзии, то главное желание Эдны — сбросить пелену фикций, которыми оплетена ее жизнь, прорваться сквозь них к реальности.

В американской литературе Шопен впервые занялась анатомией буржуазного брака, в котором имущественная сделка, бесцеремонно игнорирующая сферу чувства, несет на себе еще и печать патриархальных отношений, ставящих женщину в полную зависимость от мужчины. Писательница нигде не декларирует своего понимания формы брака-сделки, своего отношения к нему, всем ходом развития действия выявляя его сущность и причины, делающие дальнейшее пребывание в браке невыносимым для героини.

Окружающие Эдну персонажи помогают высветить ее образ. С одной стороны, это Адель Ратиньоль, олицетворение "женщины-матери", всецело растворенной в заботах о потомстве. Она воплощает традиционное представление о роли женщины, которое не отвечает изменившемуся времени и уже не может удовлетворить ни героиню романа, ни автора. Потому и портрет этой "безупречной

мадонны", поданный с легкой сатирической ноткой — золотистые волосы, глаза, которые можно сравнить "только с сапфирами", и губы такие красные, что глядя на них, каждый думал "лишь о вишнях или каких-то иных вкуснейших алых фруктах", — несет на себе печать литературного клише, на что с иронией указывает сама Шопен. "Нет слов, — предваряет писательница ее портрет, — способных описать ее, кроме тех, что так часто служили для обрисовки былой героини романов и прекрасной дамы наших мечтаний" (17; pp. 29, 26). Эта "чувственная мадонна", как называет ее Шопен, живет в идеальной гармонии с миром. Между супругами было абсолютное понимание. "Если на этой земле когда-либо было достигнуто полное слияние двух человеческих существ в одно, то определенно в их союзе", зрелище которого, однако, "скорее удручает" Эдну. Это "бесцветное существование, которое никогда не возвышало его владелицу над уровнем слепого довольства, в котором душу никогда не посещали мучительные мгновения, в котором ей никогда не испробовать безумия жизни", вызывает у Эдны глубокую жалость (17; pp. 30, 75, 76).

Для себя Эдна отвергает подобную жизнь. Ее бездумному существованию пришел конец — она "начала постигать свое положение в универсуме как человеческого существа и понимать свои отношения как личности к миру внутри и вокруг нее" (17; pp. 31–32). Эти вопрошания даются ей не легко, по большей части Эдна не знает ответов на возникающие перед ней вопросы. Но она отринула сытое довольство, каким была до того ее жизнь, вступив на трудный путь духовных исканий. Именно это открывшееся ей понимание Эдна пытается однажды объяснить Адели, сказав, что никогда не пожертвует собой ради детей. "Я отдала бы несущественное — отдала бы деньги, отдала бы мою жизнь за моих детей; но я бы не отдала себя" (17; p. 67), — говорит она, встречая, как и следовало ожидать, полное непонимание. Мадам Ратиньоль недоступны подобные рассуждения, поскольку на той стадии существования, на которой она остановилась (а это, как дает понять Шопен, отвечает запросам подавляющего большинства), личности еще не существует. Свое замешательство Адель примиряет со словами Эдны, сведя их тревожный смысл к умозаключению, что "женщина, которая отдала бы за своих детей жизнь, не могла бы сделать большего — так говорит и Библия" (17; p. 67).

Духовные искания Эдны находят поддержку у другой героини романа, мадемуазель Рис. Первоклассная пианистка, она не только пробуждает в душе Эдны тягу к высокому, выходящему за пределы повседневности, но и глубоко потрясает ее. Вызванные ее музыкой яркие эстетические впечатления переплавляются в эмоции, также отрывая ее от рутинного, основанного на бесконечном повторении существования. У Эдны зарождается желание творчества. Она пытается заниматься живописью, и со временем ее работы даже начинают покупать, но сама она понимает, сколь ограничен ее талант. В



Мэри Кэссет. "Портрет дамы". 1878 г.

этом несомненно проявилась оригинальность подхода Шопен к теме. Стало традиционным выводить художника в качестве героя, находящегося в конфликте с окружающим миром. Шопен как будто предлагает сходную, но все же иную ситуацию.

Эдна — не художник по призванию, хотя искусство находит в ее душе глубокий эмоциональный отклик. На игру мадемуазель Рис она отзывается всем существом. Собственные же ее занятия живописью, как ни странно, внутренне как бы не задевают ее. В книге не отыщется ни одного мгновения, рисующего ее в состоянии одержимости желанием дать жизнь роящимся в душе, рвущимся наружу неясным образам, претворить в реальных формах свои замыслы, пусть даже она и выдвигает занятия живописью в качестве предлога, позволяющего покинуть дом мужа и переселиться в свой маленький домик, "голубятню". Подобно детям Эдны, ее увлечение искусством обозначено в тексте, но не имеет конкретного наполнения, той

настоятельности, неотменимости, которая отличает настоящего художника. Как и ее дети, которые в финале романа превратятся для нее в "противников, которые одолели ее и стремились втянуть ее в рабство души до конца дней" (17; p. 136), творчество не является для Эдны той духовной потребностью, без которой немыслимо ее существование.

В этом плане ей как раз противопоставлена мадемуазель Рис. Истинный художник, беззаветно преданный искусству, она терпит и нужду, и лишения, и насмешки окружающих. Хотя они готовы восхищаться ее искусством, как человек она встречает с их стороны, в том числе и самой Эдны, лишь неприязнь и, разумеется, догадываясь об этом, платит им той же монетой — откровенным презрением к "толпе", нарушением принятых в их кругу норм. По существу линия мадемуазель Рис воплощает в романе реалистически обрисованный непримиримый *романтический* конфликт художника и обывателя, в котором художник мстит враждебной ему заурядности демонстрацией собственного избранничества и духовного превосходства. Но глубина проживания Эдной состояний, вызванных восприятием произведений искусства, отличает ее (как и ее возлюбленного, Роберта) от остальных. Это та реальная основа, на которой возникает ее сближение с мадемуазель Рис. Отношение же Эдны к творчеству скорее можно назвать дилетантским. Как для всякого дилетанта, оно для нее прежде всего — развлечение, а ее занятия — не столько творчество, сколько освоение основ ремесла. И все же обращение к искусству становится одним из средств, помогающих ее духовному раскрепощению.

Последнее, как и ранее у Шопен, происходит главным образом в результате постижения ею своей физической природы, своего тела, которое, в отличие от разума, не лжет в своих изначальных импульсах, в реакциях на происходящее. Тело Эдны "обучает" ее правде и свободе. Оно приводит ее к решению покинуть супружеский дом. Оно, даже когда Эдна еще не осознает своего чувства, дарит ей любовь к Роберту. Но оно же впоследствии, после его отъезда, делает ее жертвой Аробина, человека безнравственного, неразборчивого в средствах, которого не принимают в хорошем обществе и который ей безразличен. Вопреки и тому, и другому, ее тело толкает Эдну в объятия Аробина, умело расставляющего свои сети. В своем независимом существовании тело исполняет двойственную роль: оно и освобождает из тенет лжи и неподлинного существования, и в то же время в поисках наслаждения вводит в новую зависимость.

Возвращение Роберта кладет конец этому подчинению и как будто сулит счастливый исход, который должен последовать за взаимными признаниями в любви. Но оказывается, что и Роберт не может идти с Эдной до конца. Он мечтает о браке с ней после того, как муж даст ей свободу, не понимая, что подлинную свободу, не санкционированную ни мужем, ни законом, она уже обрела в себе самой. Именно в таком смысле толкуется в критике их последнее объяснение, когда Эдна, которая хочет, чтобы "все было только по

ее", говорит, что она "больше не одно из владений мистера Понтелье, который может отдать или не отдать" ее, что она сама "отдает себя по своей воле" (17; p. 129), а Роберт выступает как пленник "романтических", незрелых представлений о любви, неспособный «вообразить женщину без привычной маски жены, слишком "благородный", чтобы осквернить их любовь сексом, слишком приверженный традиции, чтобы отвечать за последствия нового самопонимания Эдны»[18].



Портрет Кейт Шопен. Рисунок ее сына Оскара. 1900 г.

Подобная однозначность — не в природе "Пробуждения". Как и многое в романе, этот момент носит двойственный характер. Такова записка, оставленная Робертом Эдне, которую вызвали к мадам Ратиньоль (Эдна обещала быть с ней при родах): "Я люблю тебя. Прощай — потому что я люблю тебя". В отсутствие авторских указаний допустимый спектр ее толкований, а соответственно и образа героя, и финала достаточно широк. Эта записка вовсе не обязательно означает ограниченность Роберта, не смеющего идти рядом с Эдной, бросая вызов условностям. Заглянув немного вперед и тем самым несколько расширив контекст сцены, можно предположить, что он угадывает то ощущение, которое сама Эдна осознает перед самоубийством. Оставшись наедине с его запиской и своими мыслями, она с жестокой ясностью понимает, что неизбежно настанет день, когда "он тоже и мысль о нем улетучатся из ее существования, оставив ее одну" (17; p. 136).

Путь познания Эдны становится путем одиночества — недаром в рукописи роман носил название "Одинокая душа" (*A Solitary Soul*). Она не находит в себе сил вырваться из этого круга, не находит пути к "другому", и это приводит ее к самоубийству, вызвавшему самые разнообразные трактовки. На одном полюсе оно провозглашается знаком ее поражения в жизненной схватке, на другом — символом победы. Двойственность интерпретации, во многом проистекающей из того, что бунт Эдны — результат слепого следования чувству, и на этот раз заложена в тексте. Находясь во власти эмоциональной стихии, она не может понять до конца свое положение, свою неудовлетворенность жизнью, свое желание вырваться за поставленные ей пределы. В известном смысле это вызвано также тем, что ее неприятие собственного существования явно приобретает оттенок экзистенциального бунта — с ходом времени в нем накапливаются мотивы, упирающиеся не столько в конкретную ситуацию, сколько в природу земного бытия. Переломным моментом становится сцена

родов. Эту "сцену пытки" Эдна наблюдает "с внутренней мукой, с горячим откровенным протестом против обычаев Природы" (17; p. 132), изменить которые никто не властен.

По точному наблюдению Сейерстеда, к исследованию которого в сущности восходят по большей части последующие трактовки "Пробуждения", Эдна "слишком слаба, чтобы и разорвать цепи, и оправдать свое нонконформистское существование положительным действием. <...> Эдна терпит поражение в том смысле, что не может вступить в исполненные смысла отношения с окружающими людьми и каким-либо образом соединить свои потребности с потребностями общества, того общества, которое, разумеется, повинно в том, что эмансипация — ее цель, а не ее неотъемлемое право. <...> Ее смерть — не столько результат ее загнанности под давлением внешних сил, сколько триумфальное утверждение ее внутренней свободы" (3; p. 149). Даже если согласиться с последним утверждением, нельзя не отметить, что Эдна не знает, что делать с приобретенной ею свободой. Свобода как цель оказывается для нее тупиком. Финал вместе с тем заряжен символическим смыслом, позволяющим перекодировать содержание романа, когда трагедия героини нерасторжимо сливается в едином образе с неистребимой, животворящей силой Природы. Уплывая в море, Эдна вырывается из душного мирка, подчиненного мелочным заботам, и соединяется с вольной стихией океана, изначального символа жизни и свободы.

Образ моря пронизан у Шопен уитменовскими интонациями. Имеется и немало прямых текстуальных перекличек, на которые впервые обратил серьезное внимание Л.Лири. Они занимают важное место в образной структуре романа, в развитии мотива обретения героиней духовного самостояния. Уитмен действительно был любимым поэтом Шопен, которая не расставалась с томиком его стихов. Размыкая пространство повествования, поднимая его над бытовой приземленностью, эти пронизанные духом поэзии пассажи выводят роман на иной уровень обобщения[19]. Тот же Лири подчеркивает, что среди американских писателей, современников Шопен, "лишь Генри Джеймс и, пожалуй, Сара Орн Джуитт были искуснее в создании своих художественных произведений", — поясняя: "Все сходится — образность и постепенно проясняющиеся причины пробуждения" (5; p. XV). Это отнюдь не было преувеличением, если судить по отзывам исследователей, приступивших к изучению романа во второй половине XX в. Для В.В.Брукса «"Пробуждение" — единственный роман на Юге в 90-е годы, который следовало бы запомнить, одна маленькая совершенная книга, которая значила больше, чем все, написанное многими плодовитыми писателями за всю жизнь» (17; p. 144).

Действительно, с первой же страницы все элементы художественной структуры активно направлены на раскрытие замысла, включены в создание общего эффекта. Художественное пространство романа организовано вокруг группы повторяющихся образов и

мотивов. Это образы моря, птиц, обнаженного человека под открытым небом, сброшенной одежды, обильной еды, крепкого сна, женщины в черном с четками, пары влюбленных и другие. В тех или иных эпизодах к ним примыкают образы более частного порядка, вносящие дополнительные смысловые оттенки. Неоднократно появляясь в тексте, они прочно скрепляют отдельные части романа и наполняют происходящее символическим смыслом. Пронизывая текст звучанием подобных эху голосов, они акцентируют узловые моменты драмы героини, соединяют прошлое и настоящее, позволяя увидеть в ее истории не хаотическое нагромождение случайностей, а имеющее скрытую логику развития движение, которое складывается из взаимодействия индивидуальных усилий человека и обстоятельств, порожденных состоянием общества.

Роман знаменательно открывается сценой, в которой ведущая роль принадлежит птицам, попугаю и пересмешнику, бессмысленная болтовня которых мешает мистеру Понтелье читать газету. Это не просто удачная, окрашенная юмором бытовая зарисовка. Птицы, которых держат в неволе и которым навязано человеком противное их естеству занятие, символически воплощают положение Эдны, подобно им, не сознающая чудовищной неестественности своей жизни. Впоследствии, когда она слушает игру мадемуазель Рис, при исполнении "Экспромта" Шопена в ее воображении возникает образ обнаженного человека на берегу моря, безнадежным взглядом провожающего улетающую птицу. Контраст ее свободного полета и его смирения со своим уделом как бы представляет разные возможности развития ситуации — и зовет Эдну последовать примеру вольной птицы, и предвещает трагический исход. Вновь этот мотив возникает в сцене самоубийства. На этот раз Эдна наяву видит птицу со сломанным крылом. Ее тщетные попытки подняться в воздух — символ краха надежд героини вырваться из сковывающих ее обстоятельств.

Во всем блеске развертывается мастерство Шопен в сцене прощального обеда, призванного отметить ее освобождение из-под власти мужа и начало новой, самостоятельной жизни. Кажется, здесь собрано все богатство красок, чтобы передать радостный, праздничный настрой сцены, в которой действие достигает апогея. Сверкание хрусталя, металлический блеск меди светильников, золота и серебра, мягкие переливы золотистого шелка платья Эдны и скатерти под кружевной накидкой, мерцание драгоценных камней и бархатный пурпур лепестков роз, перемешанных с желтыми розами, игра света в пурпурном вине — все это полыхание красок и дыхание ароматов создает ореол вокруг "царственной женщины, которая повелевает, которая наблюдает, которая стоит особняком" (17; p. 109). Еще Кеннет Эбл в статье 1956 г. обратил внимание на тонкость проработки фактуры романа: "То, как соединены место действия, настроение, действие и характеры, напоминает не столько о литературе, сколько об импрессионистской живописи, о Ренуаре за вычетом



Морис Бразил Прендергаст. "Дети на плоту". 1896 г.

значительной части его слащавости. Среди ее американских современников лишь Стивен Крейн обладал равной чувствительностью к светотени, цвету и фактуре, обладал зрением художника с равнозначным пониманием характера и события"[20]. Словесная живопись Шопен в приведенном эпизоде, придающая изображению яркую красочность и непосредственность, подтверждает справедливость его слов.

Однако Шопен проявляет себя не только великолепным колористом и мастером поэтической атмосферы. Переходя от обстановки к присутствующим, она тотчас меняет тон, вводя легкие нотки иронии, по мере развития обретающие саркастическое звучание: ведь собравшееся здесь "избранное общество" — это все тот же Аробин, его великосветская приятельница, миссис Хайкемп, питающая слабость к молодым людям, которую она маскирует заботой о замужестве дочери, брат Роберта Виктор, юноша приятной наружности и отнюдь не твердых правил, угодливо смешливая супружеская пара, слывущая интеллектуалкой дама, о которой поговаривали, будто она сочиняет "под псевдонимом". В этом сборище лишь два человека могли составить Эдне достойное общество. Но вдали от своего инструмента мадемуазель Рис лишь награждает обывателей презрением, отдавая должное угощению, а журналиста Гувернеля, единственного из присутствующих уразумевшего смысл происходящего, что очевидно из процитированных им строк Суинберна, обстоятельства застолья как случайно свели, так и развели с Эдной. Неудивительно, что ею вскоре овладевает "старая тоска" и "безнадежность", "холодное дыхание, исходившее, казалось, из какой-то огромной пещеры, где завывают раздоры" (17; p. 109). Начавшись как сцена торжества, обед завершается предвестием поражения Эдны.

Рецензия, предварявшая издание "Пробуждения", написанная Люси Монро, сестрой знаменитой Гарриет Монро, основательницы журнала "Поэтри", во многом определившего судьбы американской поэзии двадцатого столетия, была выдержана в самом благожелательном тоне — роман был назван "проникновенной вещью, которая, исследуя природу одной женщины, открывает нечто, сближаю-

щее ее со всеми женщинами", и примером "блистательного рода искусства" (2; p. 219).

Несмотря на такое многообещающее начало на Шопен обрушился шквал отрицательных отзывов. Представление о преобладающем отношении к роману дает уже заглавие одной из рецензий: "Новая книга Кейт Шопен — это история самой глупой леди" (2; p. 220). Главное, что ставилось в вину писательнице — безнравственность ее романа. "... для писателя, столь изысканного, отмеченного поэтической грацией, не было необходимости погружаться в столь чрезмерно эксплуатируемый жанр, как сексуальный роман", — писала чикагская "Таймс-Геральд" (3; p. 177). "Смысл этой истории вряд ли можно передать печатным словом", — вторил ей "Санди джорнел" из Провиденса (2; p. 222). "Нездоровая", "вульгарная" книга — такими ярлыками пестрели публикации, посвященные "Пробуждению". Многим из рецензентов нельзя отказать в проницательности, в умении слышать голос автора и через перипетии сюжета улавливать суть и смысл. "Препарирование души, как к нему ни относись, — картина не из приятных, — писала в "Мирроре" (1899, 4 мая) Ф.Порше, — так что хотя она кончает с собой, или позволяет себе утонуть, чувствуешь, что совершается это не с отчаяния, порожденного изнывающим под бременем тягот сердцем, разрывающимся между несовместимыми обязанностями, а скорее оттого, что она осознает, что нечто причитается детям, от чего она не может отмахнуться, но слишком слаба, чтобы достойно встретить этот вопрос". Героиня, по словам Порше, "пробудилась и узнала зыбкие, предательские, изменчивые глубины собственной души, в которой притаился чуткий, сильный и жестокий зверь, именуемый Страстью, весь животный, весь земного свойства, земной" (19; p. 2).

Большинство рецензентов высоко оценивало искусство романистки, особенно отмечая достоинства стиля, как это сделала начинавшая свой творческий путь Уилла Кэзер. Выступая с позиций "новой женщины", она не преминула, однако, осудить роман, автору которого пеняла за обращение к характеру, подобному героине Флобера. "Обе женщины, — пишет Кэзер, — принадлежат к тому немногочисленному, но вечно досаждающему нам до звона в ушах классу, который требует от жизни больше романтики, чем в нее вложил Бог". Они полагают, что "любовная страсть наполнит и удовлетворит все потребности жизни, тогда как природой предусматривалось лишь то, что она будет отвечать одной из множества потребностей"[21].

Редкие слова одобрения тонули в потоках хулы. Чтобы поддержать Шопен, в ноябре 1899 г. ее друзья и доброжелатели устроили в ее честь собрание членов литературного клуба, оказавшееся самым многолюдным, и подготовили публикации в местной газете, с ее портретом. В статье, в частности, говорилось: "Миссис Шопен называли южной писательницей, но она взывает к универсальным чувствам и в этом отношении оказывается не превзойденной ни

одним другим американским писателем... Она не региональна и не провинциальна, она даже не национальна, ... она художник, не связанный особенностями места, расы или веры" (3; p. 180). Какое утешение ни доставляли Шопен подобные признания, изменить ее литературную судьбу они уже не могли. Хотя "традиция благопристойности" защищала проигранное дело, она не желала сдавать позиции, которые были тогда очень сильны, как год спустя подтвердил скандал с выходом "Сестры Керри". Драйзеру пришлось несколько лет ждать восстановления справедливости.

Кейт Шопен, пересмотра своего дела не дождалась. Не удивительно, что в этой ситуации напуганное обрушившимися на роман нападками издательство, выпустившее "Пробуждение", поспешно расторгло подписанный ранее договор на публикацию ее третьего новеллистического сборника. Это было еще одним тяжелым ударом для Шопен, которая не находила в себе сил продолжать свой одинокий путь, хотя она полностью не оставила творчества и в последующие годы ею было написано еще несколько рассказов.

Творческий путь Шопен продолжался фактически всего лишь десятилетие. За этот небольшой срок она сумела создать значительное число произведений, отмеченных подлинным своеобразием писательского ви́дения и почерка. Начав как писатель-регионалист, она вскоре преодолела рамки областничества. Достигнув к середине 90-х годов творческой зрелости, она не довольствовалась следованием утвердившимся в литературе образцам и канонам, искала непроторенных путей, новых форм, позволявших точнее, ярче, красочнее выразить сущность бытия. Трудно сказать, что могло еще ждать ее впереди. Но знакомство с творчеством Шопен оставляет печальное ощущение насильственного обрыва, несомненное впечатление, что в силу обстоятельств многое осталось недосказанным, ненаписанным. Оно усугубляется тем, что само "Пробуждение" на десятки лет выпало из поля зрения читателей и исследователей. Недаром Л.Зифф заметил, что это было "потерей для американской литературы, сопоставимой с безвременной кончиной Крейна и Норриса"(10; p. 34).

Творчество Шопен пришлось на переходную эпоху и несет на себе печать своего времени, отчетливо обозначив тенденции, говорящие о готовящейся смене литературных эпох — от классических форм XIX в. к веку XX, одержимому идеей главенства эстетики и художественного эксперимента.

ПРИМЕЧАНИЯ*

[1] Статья Арнавона вышла в составе сборника "Современные американские романисты", что значительно расширяло контекст в котором

* При повторных отсылках к цитируемому изданию указание на номер страницы и соответствующего тома дается в тексте в скобках вслед за цитатой.

имплицитно предлагалось рассматривать творчество Кейт Шопен, и включало его в перспективу развития американского романа XX в. См.: *Arnavon, Cyrille.* "Les Débuts du Roman Réaliste Américain et l'Influence Française" // Romanciers Américains Contemporains. Ed. by H.Kerst (*Cahiers des Langues Modernes.* 1), Paris, 1946, pp. 9-35. Интерес исследователя к данной теме на этом не заглох, и в 1953 г. с его предисловием и в его переводе был издан роман "Пробуждение", важнейшее произведение К.Шопен (во французском переводе вышел под названием "Эдна").

[2] *Toth, Emily.* Unveiling Kate Chopin. Jackson, Univ. Press of Mississippi, 1999, p. IX.

[3] Сейерстед приводит 1851 г. в качестве даты рождения Кейт Шопен. См.: *Seyersted, Per.* Kate Chopin. A Critical Biography. Oslo, Universitetsforlaget, Baton Rouge, Louisiana State Univ. Press, 1969, p. 13. Однако в ряде более поздних изданий, в том числе в новейшем биографическом исследовании Э.Тот, датой ее рождения называется 8 февраля 1850 г.

[4] Э.Тот считает, что допустимо говорить даже об изнасиловании, однако не приводит в сущности никаких доказательств, ограничиваясь умозаключениями и домыслами, более уместными в беллетристике, нежели в биографическом жанре, требующем строгости изложения и обоснованности интерпретации. Подобные вольности встречаются в ее исследовании во множестве. Примером может служить вопрос о том, кто был отцом двух малолетних мулатов, живших с матерью в доме О'Флаэрти (при отсутствии всяких сведений относительно времени и обстоятельств их появления). Э.Тот высказывает предположение, что они могли быть детьми Томаса (или любого из близких родственников), для чего в американской истории более чем достаточно оснований без подкрепляющих ссылок на Маркса, прижившего ребенка от прислуги. В конце концов все мулаты непременно рождены от союза белых с афро-американцами. Но далее изложение строится так, будто отцовство Томаса — доказанный факт: пятилетнюю Кейт потому-де так рано и отправляют в школу (хотя забирают оттуда вскоре после гибели отца до конца года), что она могла интересоваться причиной сходства их и своей внешности. Так же обстоит дело с рассуждениями о Томасе как "викторианском отце". См.: *Toth E.* Unveiling Kate Chopin, pp. 30-32, 36, 58, 76, 105, 204; 7-8, и др.

[5] *Leary, Lewis.* Introduction // *Chopin, Kate.* The Awakening and Other Stories. N.Y., Chicago, a. o., Holt, Rinehart and Winston, 1970, p. VII.

[6] *Ringe, Donald.* Cane River World: *At Fault* and Related Stories // Kate Chopin. Ed. by H.Bloom. N.Y., Philadelphia, 1987, p. 28.

[7] *Chopin, Kate.* The Complete Works. 2 vols. Ed. by Per Seyersted. Baton Rouge, Louisiana State Univ. Press, 1969, v. II, p. 872.

[8] *Chopin, Kate.* Bayou Folk and A Night in Acadie. N.Y., Ldn., a.o, Penguin Books, 1999, p. 83.

[9] *Фолкнер У.* Статьи, речи, интервью, письма. М., 1985, с. 309.

[10] *Ziff, Larzer.* An Abyss of Inequality // Kate Chopin. Ed. by H.Bloom, p. 18.

[11] Характеризуя новеллистику Чехова середины 80-х годов, когда в его творчестве ощутимо проявились новаторские черты, А.Л.Гришунин отмечает в ней "изображение обыденного, как бы вырванного из общих исторических условий ... не путем пространных описаний, а при помощи характерных деталей, отсутствие остро-эффектных сюже-

тов и внешне узкие границы изображаемой действительности", а также кажущуюся "беспристрастность письма" как "своеобразную форму правдивого, объективного изображения действительности". См.: *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем в 30-ти тт. М., Наука, 1976, т. 5, с. 606. Эти определения уместны и применительно к творчеству Кейт Шопен.

[12] Тот же критик, В.Альбов (А.А.Богданов) восклицал далее под впечатлением прочитанного: "Как сильны в человеке требования его животной природы и как бессильны перед ними разные высокие слова..." Цит. по: *А.П.Чехов*, т. 5, с. 644.

[13] *James, Henry.* Literary Criticism. French Writers, Other European Writers,... N.Y., The Library of America, 1984, v. 3, p. 529.

[14] *Koloski, Bernard.* Introduction // *Chopin, Kate.* Bayou Folk and A Night in Acadie, p. XVI.

[15] *Scott, Anne Firor.* The Ever Widening Circle. The Diffusion of Feminist Values ... 1822 — 1872 // *History of Education Quaterly,* № 19, 1979, p. 4.

[16] *Fluck, Winfried.* Tentative Transgressions: Kate Chopin's Fiction as a Mode of Symbolic Action // *Studies in American Fiction,* № 10 (1982, № 2), p. 155.

[17] *Chopin, Kate.* The Awakening. Boston, N.Y., Bedford Books of St. Martin's Press, 1993, p. 21.

[18] *Skaggs, Peggi.* Kate Chopin. Boston, Twayne, 1985, p. 151.

[19] В таком случае все естественно упирается в истолкование творчества Уитмена, в свою очередь не избежавшего произвола литературной моды. Так, отвергая распространенные феминистские трактовки романа, Г.Блум, рассматривающий "Листья травы" как "прославление мастурбации", называет "Пробуждение" "уитменовской книгой", особенно в ее "эротической перспективе, нарциссистской и даже автосексуальной". См.: *Bloom, Harold.* Introduction // Kate Chopin. Ed. by H.Bloom, pp. 2, 1.

[20] *Eble, Kenneth.* A Forgotten Novel // Kate Chopin. Ed. by H.Bloom, p. 13.

[21] Цит. по: Kate Chopin. Ed. by H.Bloom, p. 48.

ГАРОЛЬД ФРЕДЕРИК

Гарольд Фредерик принадлежал к многочисленной группе писателей-журналистов последней четверти XIX в. Его творческая судьба была не слишком счастливой, хотя и довольно типичной для своего времени. Подобно Стивену Крейну и Фрэнку Норрису, Теодору Драйзеру и Амброзу Бирсу, Эдварду Эгглстону и Э.У.Хоу, Фредерик сочетал журналистику с писательством. Порой эти два начала вступали в конфликт в его творчестве, создавая препятствия для успешной эволюции как в той, так и в другой области. Вскоре после его довольно ранней смерти, писатель был практически забыт почти на полстолетия, хотя никто из его современников не мог и предположить, что известного журналиста, европейского корреспондента "Нью-Йорк таймс", завсегдатая элитарных лондонских клубов, знакомого с Генри Джеймсом и Бернардом Шоу, Джозефом Конрадом и Фордом Мэдоксом Фордом, одного из немногих американских авторов, которых признавали и читали в Лондоне, постигнет такая участь. Лишь в середине 60-х годов XX в. имя Фредерика стало все чаще появляться на страницах литературоведческих изданий, диссертаций, историй американской литературы, и постепенно не только его самый известный роман "Проклятье Терона Уэра", но и целый ряд других произведений, заняли подобающее место в американской прозе конца XIX в. Вероятно, создалась необходимая временна́я дистанция, благодаря которой творческое наследие Фредерика, обращенное к будущему, может быть, даже в большей мере, нежели к настоящему, стало восприниматься как органичный элемент в противоречивой американской культурной ситуации 90-х годов XIX в., которые называли "зловонными" и "веселыми", "бульварными" и "романтическими", "эрой моды-однодневки" и "веком доверия".

Несмотря на короткий творческий путь, Фредерик успел написать около десяти романов, множество рассказов, в том числе и для детей, несколько публицистических книг, наиболее известные из которых — серия очерков о немецком кайзере Вильгельме II (*The Young Emperor William II of Germany,* 1891) и книга о еврейских погромах в России "Новый исход" (*The New Exodus,* 1892), не говоря уже о принесших ему славу еще при жизни статьях, передовицах, репортажах из разных стран мира. Напряженная журналистская практика, на которую он часто сетовал как на препятствие в писательском труде, сыграла неоднозначную роль в творческом станов-

лении и развитии автора, сильно сказавшись на стилистике, композиции и тематике его первых книг и одновременно сообщив широту взгляда, открытость новым впечатлениям, ощутимое присутствие дыхания эпохи. "Я мечтаю о том дне, когда смогу зарабатывать на жизнь хорошим и честным литературным трудом, как анахорет мечтает о том моменте, когда сменит власяницу на полотняное рубище", — писал Фредерик[1].

Творческое наследие Фредерика весьма разнообразно и неоднородно, что затрудняет классификацию его произведений: за сравнительно короткий срок он успел побывать — в интерпретации разных исследователей — и реалистом, и регионалистом, и натуралистом, и автором, пытавшимся возродить исторический роман в американской литературе. Наконец, уже совсем недавно исследователи обратили внимание на его недюжинный комический дар. Нередко критики отрицательно оценивали творческую эволюцию Фредерика от первых реалистических, по их мнению, произведений до последних книг, целиком романтизировавших действительность. На самом деле в художественном мире писателя парадоксальным образом уживались совершенно различные компоненты. И ни одно из его произведений не может быть целиком поставлено в рамки существовавших в его время литературных канонов. Перу писателя принадлежат и исторические романы "В долине" (*In the Valley,* 1890) и "Возвращение О'Махони" (*The Return of the O'Mahony,* 1892), и рассказы, посвященные Гражданской войне, вошедшие в сборники "Упрямец" (*Copperhead,* 1894), "«Марсена» и другие рассказы из военных времен" (*Marsena and Other Stories of the Wartime,* 1894), стилистика которых близка к натуралистической, трилогия романов о жизни фермеров и обитателей маленьких городов штата Нью-Йорк, объединенных общим мифо-поэтическим пространством и действующими лицами, переходящими из романа в роман (она интерпретируется нередко в русле областнической литературы, рядом с творчеством таких писателей, как Х.Гарленд и Э.У.Хоу). Лучший роман писателя "Проклятье Терона Уэра" (1896) соседствует в его наследии с сентиментальной мелодрамой "Мартовские зайцы" (*March Hares,* 1896) и сатирической книгой зарисовок из жизни английской буржуазии "Миссис Альберт Гранди: наблюдения за мещанством" (*Mrs. Albert Grundy: Observations in Philistia,* 1896). Два последних романа Фредерика, которые должны были стать первыми книгами задуманной им трилогии из английской жизни, совершенно не равноценны в творческом отношении.

Через все произведения Фредерика проходит постоянно волновавшая его тема — нравственного формирования личности, стремительного развития и смены системы ценностей, профессионального и материального преуспеяния и их влияния на человеческую индивидуальность. По сути это была одна из вариаций темы "американского Адама", популярной и по-разному разрабатывавшейся в литературе США последней трети XIX в. Среди самых известных авто-

ров, обращавшихся к этой теме, следует назвать У.Д.Хоуэллса и особенно Г.Джеймса, с которым Фредерика роднил богатый европейский опыт, хотя и совершенно по-иному осознаваемый. Стилистика обоих корифеев американской литературы того времени косвенно повлияла на Фредерика, и его зрелые произведения явились своего рода сплавом наиболее привлекательных для автора черт творчества Хоуэллса и Джеймса. У Фредерика эта тема решалась, кроме того, и в сугубо личном, автобиографическом ключе. Сюжеты и персонажи его романов и рассказов были зачастую взяты целиком из собственной жизни автора, которая, надо отметить, могла послужить прекрасным материалом для литературных произведений.

Гарольд /Генри/ Фредерик (Harold /Henry/ Frederic, 1856–1898) родился в городке Ютика, на севере штата Нью-Йорк, в семье железнодорожного служащего и дочери кузнеца. Потеряв отца в возрасте двух лет, Фредерик остался на попечении матери, практичной, жесткой и самостоятельной женщины, купившей небольшую швейную мастерскую, и бабки, которая еще в раннем детстве привила ему интерес к колониальным и революционным временам родной долины реки Мохок, что отразилось позднее в его исторических произведениях, посвященных жизни этого региона. Еще в детстве Фредерик приобщился к фермерскому труду, помогая отчиму на молочной ферме. Несколько позднее, закончив школу, на чем его образование формально завершилось, он устроился работать в фотомастерскую, продолжая интересоваться рисованием, книгами и историей и подумывая о карьере журналиста, а позднее и писателя. Подобно многим американским авторам этого периода, в особенности тем, кто, как и он, долго жил в Европе, Фредерик увлекался созданием мифов о себе, позднее неизменно преувеличивая бедность и лишения, которые ему пришлось пережить в детстве. Тем самым он создавал имидж простого американца, лишенного возможности получить образование и поднявшегося из низов к вершинам журналистского мастерства. В этом мифе, однако, содержалась и правда — журналистская карьера Фредерика была поистине головокружительной.

В 1875 г. он становится корректором в местной газете "Ютика морнинг геральд", а буквально через год — репортером в демократически настроенной "Ютика дейли обзервер", где впервые прославился своими сенсационными репортажами и передовицами. Уже в двадцать четыре года Фредерик — редактор республиканской газеты "Олбани ивнинг джорнел". Однако отношение молодого журналиста к своему ремеслу становится все более прохладным, позднее он и вовсе назовет его низким и грязным делом. Работа газетчика позволила молодому человеку входить в самые разные круги, включая высшее общество, богему, политиков. Именно в этот период Фредерик впервые сталкивается с представителями местной ирландской общины (позднее, уже в лондонские годы "ирландский вопрос" и защита прав ирландцев на независимость будут волновать писателя и, в

частности, послужат основанием его романа "Возвращение О'Махони"). В это же время происходит знакомство методиста Фредерика с католичеством, во многом благодаря отцу Терри, с которым его связала многолетняя дружба. Взаимоотношения с католиками и интерес к католичеству лягут в основу будущих романов писателя, а отец Терри появится на страницах "Проклятья Терона Уэра" в образе отца Форбса, чье влияние на молодого героя окажется столь фатальным.

Весной 1884 г. неожиданно для друзей Фредерик покинул свой пост в газете. Поводом к тому послужили политические разногласия с владельцем-республиканцем (Фредерик поддерживал демократического кандидата в губернаторы Г.Кливленда, которому скоро суждено было стать президентом США), а причиной было все растущее желание Фредерика оставить журналистику и стать писателем. Вооружившись рекомендательным письмом от Кливленда, он отплывает вместе с семьей за океан в качестве лондонского корреспондента "Нью-Йорк таймс" — не с тем, чтобы сбежать из Америки, а чтобы вновь открыть Старый Свет. Последние 14 лет жизни Фредерика прошли в Европе, где он продолжал разрываться между журналистикой и писательством, надеясь вернуться в США известным автором. Раздвоение, преследовало его и на более глубинном уровне — между верой в Америку, в ее великое прошлое и будущее и растущими сомнениями по поводу ее реального настоящего. Но свою давнюю мечту о том, чтобы целиком посвятить себя литературному творчеству, Фредерик так и не смог осуществить. Необходимость поддерживать семью заставляла постоянно думать о материальных вопросах, а значит — об успехе у публики, и не позволяла оставить журналистику. Быть может, поэтому произведения Фредерика европейского периода столь неоднородны. Последние два романа писателя — "Gloria Mundi" ("Слава мирская", 1898) и "На бойком месте" вышли отдельными книгами уже после его смерти от инсульта в октябре 1898 г.

За это время Фредерику было суждено побывать в США всего лишь трижды, да и то весьма недолго. При этом он удивлял как соотечественников, так и европейцев своей феноменальной способностью оставаться стопроцентным американцем, живя в абсолютно европейском окружении. Пропуская через свое сознание огромное количество информации, впечатлений, он тем не менее редко менял взгляды, храня некое американское ядро, не поддававшееся никаким изменениям. В отличие от Джеймса, Фредерик, казалось, не интересовался никем, кроме американцев и даже не пытался выучить какой-нибудь иностранный язык.

Первый из трилогии романов писателя, посвященной жителям штата Нью-Йорк, "Жена брата Сета" (*Seth's Brother's Wife,* 1887), нередко относят к областническим. И действительно, в нем, казалось бы, присутствуют многие черты, свойственные писателям "местного колорита", в том числе автор постоянно прибегает к использованию диалекта. Слишком запутанный, не вполне вразуми-

тельный сюжет, в котором Фредерик щедро использовал собственный опыт, сочетается в романе с довольно меткими наблюдениями над экономическими, политическими и социальными реалиями жизни в маленьких городках на севере штата Нью-Йорк. В стилистике романа сильно чувствуется влияние Хоуэллса: в первые лондонские годы Фредерик, не создавший собственной эстетики, обратился к методу этого писателя как наиболее приемлемому для тогдашнего материала и творческих задач. В частности, Фредерик стремился к максимальной верности детали, воспроизводя с точностью речь героев и неизменно оставляя за ними право поступать и принимать решения без видимого авторского вмешательства. Но в своем первом романе он постоянно колеблется между сентиментальностью, отличавшей его ранние рассказы, и попытками заглянуть глубже, за зримую оболочку предметов и явлений, что стало возможно при следовании методу Хоуэллса. Через весь роман проходит тема контраста наступающего урбанистического порядка и духовной нищеты, смерти заживо, которой отмечено деревенское существование. История головокружительной карьеры отчасти автобиографического персонажа Сета Феарчайльда — от корректора до редактора газеты, перипетии политических интриг, взятые из реальной жизни его старшего брата, а также основанные на политической карьере президента Кливленда, упадок старинного фермерского рода Феарчайльдов во главе с хранительницей его традиций, старой теткой, банальная любовная интрига — вот, что составляет предмет романа. Отвергнутый английскими издателями, роман получил довольно положительную оценку современной Фредерику американской критики. В частности, Гарленд писал о "бескомпромиссных картинах убогой и безнадежной жизни фермеров"[2], искусно изображенной в романе, а Хоуэллс назвал роман точным изображением деревенской действительности (2; p. 177). Но мало кто обратил внимание на некоторые особенности "Жены брата Сета", выходившие за рамки областничества и обещавшие в будущем творческие открытия Фредерика. Главным из них был острый, зачастую сатирический авторский взгляд. Писатель приковывал его скорее к героям, нежели к их окружению или бытовым, вещным деталям, чем так часто грешили областники.

Второй роман трилогии Фредерика, "Дочь Лоутонов" (*The Lawton Girl,* 1890), в котором писатель идет дальше по пути создания единого художественного пространства произведений о крае своего детства, также близок в определенном смысле стилистике произведений "местного колорита" в его натуралистическом варианте. Автор скрупулезно описывает убожество и пошлость повседневного существования в Тессали, создавая разнообразные типы деревенских характеров в их эволюции, разворачивая перед читателем картины тесного пространства их жизни, меняющейся на глазах по мере того, как деревня становится индустриальным городом. При этом, его не меньше, чем Эгглстона, Хоу, Кёркленда интересует

экономическая, политическая и социальная подоплека событий, описанных в романе. Художественное пространство повествования не ограничивается лишь узким региональным взглядом — на заднем плане постоянно присутствует современная американская действительность, глухо раздаются голоса грядущей эпохи. Основным отличием от "литературы памяти" здесь выступает ориентация на настоящее, а не на прошлое. Главная героиня романа, Джессика Лоутон, соблазненная бесчестным негодяем Хорасом Бойсом, воплощением ходульного злодея, — личность с сильным характером. Возвратившись в родные места, она создает пристанище для фабричных работниц. На другом полюсе в романе стоит идеально-положительный герой Рубен Трейси. Смерть Джессики автор позднее признавал своей творческой неудачей, "трусливым и фальшивым поступком" (2; p. 177) — ведь она ни в коей мере не заслуживала смерти, да и не собиралась умирать. Этот незрелый роман страдал мелодраматизмом и многочисленными нарушениями логики характеров и событий.

В 1890 г. Фредерик наконец закончил роман "В долине", посвященный временам Американской революции в его родных местах, над которым он работал около семи лет. Это был поистине эпический замысел, предполагавший исследование истоков развития национального характера и причин, приведших к его последующим трансформациям. Роман охватывал широкий временной отрезок, а место его действия не ограничивалось лишь долиной Мохок, но включало и Европу, и Канаду. Довольно традиционная любовная интрига (соперничество голландца-повествователя Дона Моверсена, вспоминающего основные события спустя много лет, и англичанина Филипа Кросса) символизирует политическую борьбу Британии и колоний за господство в Новом Свете. В символах прошлого Фредерик напряженно искал ответы на вопросы настоящего, что было необычно для исторических романов его времени. В целом отрицательное отношение к этому жанру, сложившееся к тому времени в Америке, не помешало автору получить и несколько благоприятных откликов на роман.

В 1892–93 годах в цикле военных рассказов Фредерик вновь обратился к истории родного штата, на сей раз, времен Гражданской войны, использовав и свои собственные детские воспоминания. Позднее он признавался что эти новеллы были ему дороже как автору, чем все остальные произведения, включая роман "Проклятье Терона Уэра", во многом в силу того, что в них неразрывно сплелись глубоко личные воспоминания, опыт и более зрелые размышления о прошлом и настоящем Америки. Эти произведения существенно отличались от первых литературных опытов Фредерика, предваряя поздние романы, в особенности в трактовке американского характера и его трансформации в результате национальной катастрофы, которой стала Гражданская война. Некоторая легковесность, превалировавшая в истолковании Фредериком недавнего

прошлого Америки и ее "позолоченного" настоящего, сменились в лучших из этих рассказов более серьезным и даже трагическим восприятием процессов, происходивших в американском обществе и тревоживших Фредерика все настоятельнее не без влияния того, как менялась перспектива его восприятия в силу нового европейского опыта.

Стивен Крейн, с которым Фредерика связывала в поздние годы близкая дружба, как известно, сам создавший замечательную серию военных произведений, очень высоко оценивал рассказы Фредерика. Он писал, что это истории "о великом крае по ту сторону линии фронта — о женщинах, ожидающих своих родных, о несчастных вдовах, о столах, накрытых на троих вместо пятерых... о земле ликующей или несчастной, торжествующей или отчаявшейся, всегда находящейся в напряжении, трагически воспринимающей свой удел, трепещущей, как гигантская масса нервов, отзывающихся на дальние конфликты на Юге"[3]. Крейн, кроме того, заметил, что по иронии в то самое время, когда появились эти рассказы, американские критики "пытались приблизить романистов к земле и заставить их писать о великой американской повседневности" (3; p. 359). Фредерик как раз и писал о своем регионе, о своей долине Мохок уверенной рукой профессионала, но критики не замечали его присутствия. Лучшие из военных рассказов Фредерика — "Марсена", "Вдова войны" и "Упрямец" — во многом документальны в своей основе, хотя вовсе не перегружены военными сценами, а сфокусированы на человеческих взаимоотношениях и переживаниях военной поры.

"Упрямец" — скорее повесть, чем рассказ. Центральный конфликт в этом произведении развертывается между аболиционистом "Джи" Хагадорном и Абнером Бичем, местным фермером, ярым противником республиканской политики, который выступает не за рабство, а за право южан выйти из Союза, основывая свои взгляды на священных для него принципах Американской революции. Рассказ представляет собой историю взаимоотношений Бича с соседями, которые поначалу подвергли упрямца остракизму, но, разрешив многолетний конфликт, даже помогли ему построить заново сгоревший дом. В духе все еще модных в то время идей объединения противников и сторонников Юга в послевоенный "счастливый Союз" Фредерик заканчивает повесть примирением двух враждовавших ранее героев и счастливым браком их детей. Однако "Упрямец" был написан, когда волна послевоенной литературы, питавшейся энтузиазмом эпохи Реконструкции, уже практически сходила на нет, и сам Фредерик прекрасно это понимал. Оттого в новелле нет чудесных и мгновенных перерождений в духе Пейджа, когда герои меняют взгляды и нравственные убеждения, подчиняясь логике политического момента. У Фредерика все сложнее и реальнее. Его персонажи учатся жить бок о бок друг с другом, признавая право каждого на свою точку зрения.

В рассказе "Марсена" патриотизм военных времен ставится под большое сомнение. По сути война выступает здесь лишь в качестве обобщенного образа тяжелых времен и испытаний, в которых человеческие качества персонажей проявляются особенно рельефно. Смерть молодого фотографа Марсены, попавшего на войну из-за жестокой красавицы Джулии Пармали, заставившей всех своих поклонников завербоваться в армию, выглядит трагической, хотя и несколько неправдоподобной. Читателя не оставляет ощущение, что автор едва заметно иронизирует над меланхоличным идеалистом Марсеной, многие черты которого напоминают молодого Фредерика, только что вернувшегося из Бостона в родной город и считавшего себя космополитом. В 1893 г. создан рассказ "Вдова войны", также повествующий о годах Гражданской войны, но написан он уже с точки зрения другого времени. В его повествовательную ткань как бы вплетены нити настоящего, придающие новый оттенок картине прошлого. Сюжет рассказа напоминает прозу Стивена Крейна. Обилие натуралистических подробностей в этой истории о том, как вместо тела погибшего в бою сына аристократ Арфаксед Торнбул получает чужой гроб и как его дочь Эми и невестка осмеливаются поднять голос в защиту честного простого солдата, требуя похоронить его в могиле, предназначавшейся Альве, не затеняет глубинного смысла повествования. Он состоит в размышлениях Фредерика о том, что стало в годы Гражданской войны с идеями демократии, братства и равенства, которые проповедовали американские герои прошлых лет. Следующим логических шагом для думающего читателя была несомненно параллель с современностью.

Роман "Проклятье Терона Уэра" (*The Damnation of Theron Ware,* 1896), идея написания которого, по мнению некоторых исследователей, была подана Фредерику Хоуэллсом во время их встречи в 1890 г. в США, задумывался автором как заключительный в его трилогии. В центре романа — проблема нравственного выбора, стоящая перед молодым героем. Но выбор этот, по мысли автора, не может быть простым отрицанием, нигилистическим отвержением всяческих норм и ценностей. В нем непременно должно присутствовать позитивное, созидательное начало, что оказывается не под силу Терону Уэру. Фредерик по сути ставит под вопрос ценность и истинный смысл самой "американской мечты" и преуспеяния вместо того, чтобы описывать невыносимые условия и пустоту жизни, контрастировавшие с мечтой, что было типично для региональных произведений его времени. Характерной особенностью романа является стремление автора дать возможность каждому герою выразить свою точку зрения. Более того, в каждом из них легко узнаваемы те или иные черты самого Фредерика, с каждым из них он разделяет те или иные убеждения, из-за каждой "маски" выглядывает его лукавое лицо.

Фредерик, написавший "Проклятье Терона Уэра", был уже совсем другим человеком, нежели тот полный энтузиазма и литератур-

ных планов молодой журналист, который пересек океан десять с лишним лет назад. Пережив серию неудач, он ясно ощущал, что оказался неспособен воплотить пресловутую "мечту" и в собственной жизни. Надо отметить, что отношение Фредерика к прогрессу было неоднозначным — в нем парадоксально уживались черты нового человека и консерватизм во взглядах в сочетании со скепсисом по отношению к наступающим новым временам. "Люди не становятся лучше по мере того, как стареет мир. Они по-прежнему продолжают колебаться, подражая достойным примерам, а затем забывая, зачем они это делали"[4], — писал Фредерик. Он обнаружил также, что в условиях эгалитаризма люди не улучшались, а, напротив, деградировали. "Новый Адам", образ которого так привлекал Фредерика прежде, теперь казался ему ошибкой — за его мнимой невинностью таились пугающие бездны греха и аморальности, вполне в духе Готорна и Мелвилла, чье влияние на Фредерика было несомненным, хотя и не часто обращало на себя внимание критиков. Однако символическая и даже аллегорическая история падения Терона Уэра была уже романом иной, новой эпохи. Писателя интересовал особый феномен невинности, превратившейся в цинизм в результате усвоенных уроков, что было в какой-то мере уникальным для его времени.

"Проклятье Терона Уэра" называли и романом инициации, и романом воспитания, и даже фаустианской историей, лишенной, впрочем, трагического конца, а его английское издание и вовсе вышло под красноречивым и амбивалентным заголовком "Озарение", подразумевавшим как будто, что за каждым падением грядет подъем к новым высотам, природа которого, впрочем, не всегда представляется желательной в нравственном отношении. Кроме того, английское название романа подразумевало и новый, несколько отстраненный и оценивающий взгляд Фредерика на Америку и американцев.

Принятое толкование "Проклятья" как критики методизма несомненно упрощало представленную в романе дилемму, выходившую за рамки узко-религиозного конфликта. "Проклятье Терона Уэра" несомненно стоит в ряду произведений этого десятилетия, повествующих о поражении старой веры и связанных с нею ценностей перед соблазнами нового материализма, веры в прогресс и коллективное преуспеяние. На этой же проблематике построены и такие произведения, как "Бремя священника" (*The Minister's Charge,* 1886) У.Д.Хоуэллса, "Целитель" (*The Faith Doctor. A Story of New York,* 1891) Э.Эгглстона, "Социальные битвы" (*Social Struggles,* 1893) Бойесена. Однако, казалось бы, совпадая с ними по форме, основным фабульным ходам и проблематике, роман Фредерика уникален в смысле трактовки автором некоторых распространенных мотивов американской прозы его времени. Так, характерный для романа воспитания мотив нравственной и духовной эволюции героя, который предполагал сильную морально-дидактическую, "хоуэллсиан-

скую" струю, у Фредерика существенно трансформируется за счет довольно явного релятивизма, пронизывающего роман.

Открытие относительности нравственных представлений и ценностей, вседозволенности и пугающе легкого перехода от одних убеждений к другим пьянит и манит главного героя, создавая в романе подвижную, постоянно меняющуюся точку зрения и повествовательный взгляд. Отношение автора к изображенному остается неопределенным, он намеренно не хочет брать ничью сторону, тем самым усиливая ощущение относительности любых оценок и мнений, представленных на страницах романа. Оно неизменно проявляется косвенно, через сдержанную ироническую деталь, реплику, реже — через скупой авторский комментарий.

Те части повествования, где речь идет об обитателях Октавиуса, богом забытого места, куда попадает после распределения приходов молодой герой, написаны сатирически. Скаредные и лицемерные церковные попечители, суровые и ограниченные прихожане, странные порядки, царящие в той методистской церквушке, — все это словно подталкивает Терона Уэра подвергнуть сомнению свою религию, свою и без того шаткую систему ценностей и обратиться к другим источникам духовной пищи. Одним из них становится колоритная троица его новых друзей, кажется, воплощающих все соблазны новой эпохи прогресса. Это отец Форбс, ученый и весьма неортодоксальный католический священник, атеист и мизантроп доктор Ледсмар и соблазнительная ирландка, органистка Селия Мэдден, проповедующая ценности "нового язычества" и "нового гедонизма" (ее образ меньше всего удался автору, как и вообще женские образы, — сказалось влияние несколько уже архаичной для данного периода эстетики Готорна).

"Спасительницей", а на деле истинной искусительницей Терона выступает прагматичная и циничная сестра Соулсби, проводящая религиозные праздники с целью добывания денег для оплаты церковных долгов. Она обладает тем необходимым в новые времена циничным, холодным и расчетливым чувством юмора, которое нужно для выживания и которому она пытается научить и Терона, чью ограниченность, впрочем, прекрасно сознает.

Образ Терона также лишен типичных черт шаблонного отрицательного героя. Он представлен автором зачастую комически, максимально снижен, в особенности в действительно трагические моменты своей жизни. Это не было характерно для литературы той эпохи, хотя и не отменяло понимания писателем серьезных последствий подобной эволюции американца.

Существенным элементом структуры романа является его циклическая композиция, проявляющаяся на всех уровнях повествования. Роман начинается с того, что Терон, наделав кучу долгов, которые, впрочем, оплатил услужливый друг, на новом месте, с новой весной и непошатнувшейся верой в себя открывает новый цикл своего существования, надеясь на успех. Пройдя по всем ступеням

искушения, которые сопряжены автором с естественной сменой времен года, Терон по сути не меняется: ни его мировоззрение, ни отношение к людям — ничто не затрагивается серьезным нравственным уроком, который он получает. "Новый мир" Терона не претерпевает никакого развития, и тема "падения и изгнания из рая" тем самым лишается основного нравственного заряда. В этом, в частности, ключевое отличие героя Фредерика от Родрика Хадсона Генри Джеймса, с которым часто сравнивают Терона Уэра. На деле они скорее являются антиподами, ведь самоубийство Хадсона вполне реально и трагично, а жизненные неудачи Терона, порой, казалось бы, приводящие его к отчаянию, неизменно представлены автором с иронией и комизмом, характерными скорее для плутовского романа.

Его жизненный крах тревожно легко преодолевается — на следующее утро Терон уже ничего не помнит, готов перебраться в Сиэтл, оставить карьеру священника и заняться бизнесом, мечтая в будущем податься в политику. Он без труда усваивает "мудрость змия", о которой говорит ему сестра Соулсби, состоящую в том, чтобы продолжать делать то, во что больше не веришь и что потеряло всякий смысл. Феноменальная непотопляемость Терона предстает в романе как сочетание сознательно развиваемых врожденных качеств и усвоенных уроков — так косвенно проявился интерес писателя к детерминизму. Обаятельный и располагающий к себе Терон очень скоро показывает свою истинную сущность, и читатель уже вряд ли может поверить в искренность его слов, обращенных к сестре Соулсби: "Шесть месяцев назад я был хорошим человеком. Я не только казался хорошим другим и себе, я был хорошим. И вот теперь, шесть месяцев спустя, поглядите на меня! Во мне не осталось и капли честности, я весь насквозь плох"![5]

Героя последнего романа Фредерика "На бойком месте" (*The Market Place,* 1899) этот вопрос, пусть и заданный не вполне искренне, уже не волновал. Этот роман заслуживает внимания как исследование нового типа личности, пытающейся найти себе место в тревожном и хаотическом мире безвременья на пороге грядущего века. Главный герой романа — американец Джоэл Стормонт Торп, предшественник фолкнеровских Сноупсов, методично и уверенно пробивающийся к власти и богатству путем махинаций и интриг. Он окружен типичными фигурами английского высшего света — стареющими маркизами, генералами в отставке, захудалыми потомками некогда славных аристократических родов, готовыми в любую минуту пожертвовать принципами ради денег. Главный герой романа удался автору, он настоящий продукт своей среды. Его цинизм, сила воли и аморальность не мешают ему обладать качествами, порой вызывающими даже симпатию.

Ницшеанские обертоны в романе дополняются более реальными, приближенными к жизни чертами. Торп — своего рода американский Чичиков нового времени, о котором Селия Мэдден, уже

знакомая читателю по "Проклятью Терона Уэра", скажет: "Я всегда буду настаивать на том, что преступление было его истинным призванием"[6]. Исход романа безрадостен. Будущее мрачно и бесперспективно в мире, где зло успешно маскируется под индивидуализм и предприимчивость. А порой и под самое "американскую мечту".

Хотя Фредерику не удалось создать собственной литературной эстетики и лишь "Проклятье Терона Уэра", "На бойком месте" и военные рассказы могут считаться настоящими достижениями в американской прозе конца XIX в., значение его творчества довольно велико. Сохраняя генетическую связь с традицией великих вопросов, идущей от Готорна и Мелвилла, как, впрочем, и с американскими трансценденталистами, разделяя пристальный интерес писателей своего времени к настоящему Америки, Фредерик в то же время был обращен в своем творчестве и к грядущему XX в. Отсюда во многом и его непризнание широкой публикой. Исследование Фредериком темы "американской мечты" и символической потери невинности "американским Адамом" привело его к выводу, что это падение не всегда приносит мудрость и грустное осознание несовершенства мира, но может иметь результатом цинизм и нравственную низость как грозные знаки надвигающейся эпохи этического релятивизма.

ПРИМЕЧАНИЯ*

[1] *Garner S.* Harold Frederic. Minneapolis, 1969, p. 8.
[2] Dictionary of Literary Biography. Detroit, 1982, v. 12, p. 176.
[3] *Crane S.* Harold Frederic // *Chap-Book,* VIII, 1989, March 15, pp. 358–359.
[4] Frederic Papers. Library of Congress, Notes for *Gloria Mundi,* titled Progress.
[5] *Frederic H.* The Damnation of Theron Ware. N.Y., 1958, p. 339.
[6] *Frederic H.* The Market Place. N.Y., 1899, p. 384.

* При повторных отсылках к цитируемому изданию указание на номер страницы дается в тексте в скобках вслед за цитатой.

УТОПИЧЕСКИЙ РОМАН. ЭДВАРД БЕЛЛАМИ.

Утопизм изначально, можно сказать, на генетическом уровне присущ американскому национальному мышлению. Задолго до географического открытия Америка существовала в европейском сознании как расположенная на Западе идеальная страна, запечатленная в мифах, уходящих в глубь тысячелетий, в эллинских, библейских, средневековых, ренессансных сказаниях, отблеск которых лег на проявившееся в земном измерении пространство — Новый Свет. Многообразие коллективных представлений Старого Света породило различные утопические модели, которые искали или надеялись осуществить первые поселенцы девственного континента. Кто-то видел в нем народную мечту о стране изобилия, и иммигранты-американцы пели о благословенном крае, где из земли бьют лимонадные источники, где озера полны виски, а под табачными деревьями можно спать целый день[1]. Другие, воспринимая время континента как "нулевое", рассчитывали начать свою историю с Золотого века. Третьи прибывали сюда в поисках утраченных миров Авалона, островов Блаженства, золотого края — Эльдорадо.

Основные идеи и образы, определившие утопическое сознание ново-английских поселений, были взяты из Ветхого Завета. Землей обетованной виделся пуританам край, к которому устремились через океан отцы-пилигримы, землей, на которой для них не было, в отличие от многих, готовой Утопии. Они были избраны, чтобы своим тяжким трудом и преданным служением воссоздать Эдемский сад, воплотить здесь Небесный Иерусалим, построить Город на горе. Очевидно, что утопия стала для Америки основополагающим мифом: утопическая составляющая так или иначе прослеживается во всей письменности, начиная с первых хроник, дневников, описаний путешествий, трактатов, политических документов. Но, постоянно присутствуя на уровне "духа", она никак не проявляла себя на уровне "буквы": расстояние от утопизма до утопии оказалось неблизким.

Связано последнее с тем же пуританством, порождавшим уверенность, что незачем создавать идеальные проекты, когда единственно верный — на все века — уже создан и запечатлен в Библии. Ему и следует, например, Джон Элиот в своей "Христианской республике" (*The Christian Commonwealth,* 1659), предлагая программу "государства Моисеева" с формой правления, установленной в Свя-

щенном писании. Данное сочинение нельзя считать утопией, оно есть руководство к действию. И в этом — вторая причина длительного отсутствия собственно утопического жанра в ранней американской литературе. Утопию в Америке не описывали, ее осуществляли. Сама она появляется, когда наступает кризис веры в возможность ее реализации. Америка же долгое время не сомневалась том, что возвращение человечества в состояние рая, в планетарном варианте которого видела она собственную историческую миссию, — лишь вопрос времени. Надежды континента были устремлены в будущее. В середине XIX в. Соединенные Штаты были еще уверены, что "рождение нашей нации явилось началом новой истории, которая отделила нас от прошлого и связала нас с будущим, и только с ним"[2].

Время после Гражданской войны стало в США кризисным периодом, и не только в сферах производства и политики, но и в национальном сознании: американцы испытывают шок от стремительно надвигающегося будущего, появляется страх перед ним. И одной из самых ярких черт литературного процесса конца XIX в. становится расцвет утопического романа. Ни до 1865 г., ни после первого десятилетия XX в. этот жанр не играл столь важной роли в американской культурной жизни. По подсчетам специалистов между 1865 и 1917 г. вышли в свет 120 подобных романов, а в период с 1888 по 1900 г. в США было опубликовано 160 полностью или частично утопических произведений. Значимо не только количество, но и разнообразие вариантов утопических романов. Они не поддаются исчерпывающей классификации, но наиболее распространены были теократическая, фермерская, социальная, женская и консервативная утопии, а также дистопия, которая явилась ответом на появившиеся утопии и в негативном свете изображает предложенный ими идеал. Все они, как правило, выступали не в чистом виде, а в различных комбинациях.

Естественно, подобное богатство не могло возникнуть из литературного вакуума и в одночасье. По меньшей мере четыре фактора способствовали ему: предыдущее развитие литературной утопии; практика организации коммун и связанная с ней письменная традиция; общественно-политические, социальные и экономические трактаты; европейское влияние, как в сфере естественно-научных знаний, так и собственно литературное.

Из обозначенных видов утопий теократическая и фермерская представляют собой специфически американские варианты. Первая восходит к идеям пуритан, пытавшихся строить жизнь в согласии с добродетелями первых христиан, вторая — к идеям Томаса Джефферсона, который видел Соединенные Штаты страной трудолюбивых, чистых сердцем фермеров.

Идеи теократической утопии утверждаются в романе Сильвестра Джадда "Маргарет. История о реальном и идеальном, цветении и увядании" (*Margaret: A Tale of the Real and Ideal, 1845*). Его автор

закончил курс богословия в Гарварде и был уверен, что унитарианство является ключом к лучшему миру и что зло можно преодолеть примерами добра и истинно христианского поведения. Маргарет, героиня романа, уже в юности познавшая много трудностей, и ее муж поселяются в небольшом городке Ливингстон. Их образцовая жизнь оказывает влияние на людей. Общими усилиями они превращают Ливингстон в совершенство. Город полон цветов, деревьев, в нем восстановлена церковь, кругом красота, чистота и покой. Жизнь людей заполнена созидательным трудом и праздниками, в которых реализуется их любовь к познанию, искусству, природе и Богу.

Одна из частей романа Мэри Гриффит "Кэмпердаун, или Новости наших соседей" (*Camperdown, or News from Our Neighbourhood*, 1836) под названием "Триста лет спустя" является одной из первых фермерских утопий. Автор использует характерный для жанра прием сна. Герой романа, Эдгар Гастингс, молодой образованный человек, засыпает и видит сон: его фермерский дом погребен под ужасной лавиной, и в нем он остается триста лет в замороженном состоянии. Приходит в себя он в совершенно новом мире. Демократия существует в стране как в теории, так и на практике. Правительство занимается реальными проблемами людей. Женщины получили равные права с мужчинами, именно они остановили войны еще за 120 лет до пробуждения Гастингса. Система налогов предоставляет сельским жителям значительные преимущества. Изменились и фермы, и города. Фермы содержатся в идеальном порядке, всю тяжелую работу на них теперь выполняют машины. А Филадельфия, где нет зданий выше трех этажей, утопает в зелени.

Эти два романа, несмотря на определенные литературные слабости, оказались значимы, так как они заложили основы жанра, на которые затем будут ориентироваться авторы теократических и фермерских утопий, не только сохранившихся, но и усовершенствовавшихся в литературе последних десятилетий XIX в. А вот романтическая утопия, с которой связан первый этап развития данного жанра в 20–40-е годы, годы первого кризиса веры в великое американское будущее, полностью сходит с литературной сцены рубежа веков. Однако в истории утопического жанра романы "Колония на кратере" (1847) Фенимора Купера, "Тайпи" (1846) Германа Мелвилла, "Роман о Блайтдейле" (1852) Натаниэля Готорна*, "Уолден, или Жизнь в лесу" (1854) Генри Торо**, пейзажные новеллы Эдгара По "Поместье Арнгейм" и "Домик Лэндора" сыграли выдающуюся роль. В строгом смысле слова назвать утопиями произведения Купера, Мелвилла, Готорна, Торо нельзя. Любая утопия, как правило, содержит в себе два начала — отрицающее и созидающее. В назван-

* См. главы о Г.Мелвилле и Н.Готорне в III т. настоящего издания.

** См. гл. о Г.Д.Торо во II т. настоящего издания.

ных романах второе, описание идеала, присутствует, но он отнюдь не изображается как желанный и устойчивый, а одним из критериев, по которым отличают утопический жанр, является стремление воплотить предложенную писателем модель существования в действительность. Колония на кратере у Купера гибнет в пучине океана. Герой Мелвилла, восхищаясь сообществом племени тайпи, мечтает об одном — о побеге из него. Коммуна Блайтдейла слишком недолго представляется герою Готорна местом разумного времяпрепровождения, и он покидает ее. Жизнь на берегу Уолдена воспринималась Торо как эксперимент и не предполагала продолжения. Несомненно, каждый из этих романов — сложный конгломерат притяжения и отталкивания двух миров, реального, неприемлемого, и совершенного, желанного, и упрощать их, сводя к чему-то одному, невозможно.

В романе "Колония на кратере" (или, ближе к авторскому заглавию, "Кратер, или Вулкан"; *The Crater; or Vulcan's Peak,* 1847) Купер первоначально удерживает внимание читателей историей двух влюбленных, из-за конфликта отцов вынужденных тайно заключить брак на судне, которое и увозит молодого мужа, Марка Вулдстона. Это крайне характерно для утопического жанра, много вобравшего в себя из таких модификаций жанра романа, как сентиментальный, приключенческий, мелодраматический. По этому пути будут следовать и ведущие авторы конца XIX века. Корабль Марка терпит крушение на рифах, и герой оказывается на острове вулканического происхождения. Но все складывается так, что не он возвращается в США, а его жена, их близкие и друзья приезжают к нему и создают на острове колонию, которая многократно сравнивается с раем и воплощает созидательное утопическое начало в романе. Колония на кратере предпочитает юридическим законам естественные, заповеданные Создателем. Но она не принимает принципа равенства и общей собственности. Люди живут в мире, согласии, труде и вере, пока на острове не появляются священники, юристы, газетчики. Коммерция, деньги, власть становятся теперь целью существования. Это приводит к нравственному падению колонии, за которым следует и физическая гибель — остров уходит под воду из-за извержения вулкана. Такой финал представляется закономерным. Он следствие выбора, сделанного членами колонии. Купер не против коммерческих интересов, они хороши, когда не являются главным, не заслоняют от человека "великие задачи его существования". В данном же случае поклонение коммерции "человека, который сам себя сделал", не потрудившись сначала стать человеком, приводит к распаду и личности, и общества.

Всю историю поселения на кратере можно прочитать как краткое иносказание истории США: параллели очевидны и многочисленны. Думается, такой подход был бы слишком прямолинеен, но в то же время два мира — идеальный, периода создания колонии, напоминающий мир первых поселенцев Новой Англии, и мир коло-

нии накануне гибели, содержаший все пороки современного Куперу американского общества, — ярко прочерчены и позволяют писателю реализовать оба важнейших начала жанра — конструктивное и критическое. Идеальное сообщество возможно, согласно Куперу, если каждый человек будет жить по законам Бога. Для человечества день, когда "вся земля заполнится знанием Всевышнего, как океан заполнен водой", очень далек, но "мечта об этом дне живет в крови человечества", — заключает Ф.Купер[3].

И фермерская, и теократическая утопии предполагают создание утопии на уровне страны. Это было созвучно интересам большинства в Америке 70–90-х годов, когда всеобщей надеждой на спасение являлась идея единой государственной машины, организованной и работающей на основе последних данных технических, социологических, политических, экономических наук. Концепция такого безотказно функционирующего общества-механизма должна была указать новые пути развития США и оживить убеждение в исключительности Америки и ее предназначения. Романтический же вариант утопии предполагает идеальное состояние для ограниченного числа людей, группы единомышленников и даже отдельного индивида, поскольку романтики потеряли веру в то, что Америка может стать утопией-государством, и пытались осуществить частную утопию, втайне все же надеясь "заразить" своим примером большинство.

Такую же цель преследовали и основатели многих коммун, которые создавались в Америке на протяжении всего XIX в. В первой его половине коммуны на американской земле организовывали чаще европейцы, а после Гражданской войны ситуация меняется: их лидерами становятся американцы во втором или третьем поколении, тогда как новые иммигранты озабочены не счастьем человечества, а личным благосостоянием.

Существует несомненная связь между опытом коммун и романами утопической направленности, сюжетами которых часто становятся истории создания коммуны и пребывания в ней героев. Определенное влияние на писателей оказывала документальная и историографическая проза, рассказывающая о самых успешных экспериментах подобного рода. К наиболее известным из них относятся хроники Онейды, составленные ее главой, Дж.Х.Нойсом, "История американского социализма" (*History of American Socialism*, 1870), повествование о жизни шейкеров Ф.У.Эванса "Автобиография шейкера" (*Autobiography of a Shaker*, 1869), воспоминания Роберта Д.Оуэна (сына знаменитого английского социалиста-утописта Роберта Оуэна, участвовавшего вместе с отцом в создании в США колонии "Новая Гармония") "Двадцать семь лет моей жизни" (*Twenty-Seven Years of Autobiography*, 1874). Но наблюдается и обратное влияние. Некоторые утопические романы вдохновляли людей на создание коммун, строившихся по данному в них образцу. Так, Альтрурия У.Д.Хоуэллса породила одноименную коммуну в Калифорнии. А

некоторые авторы сами являлись членами подобных объединений, хотя к концу века стала очевидна бесперспективность ожиданий светлого будущего и движение коммун к началу XX в. сходит практически на нет.

Первыми на своеобразный "футурологический" шок от стремительно надвигающихся изменений во всех сферах жизни отреагировали авторы радикальных сочинений. Осмыслить и по возможности запрограммировать будущее были призваны утопические проекты и сочинения. Они-то, пожалуй, и оказали самое сильное и непосредственное воздействие на развитие утопического романа США. Это и объяснимо: как исторический роман базируется на знании истории, так и утопия конца века зависела от знакомства с социальными и политическими изданиями, к которым часто была обращена[4]. И публицистика, и романы пользовались массовой популярностью, которая объясняется не только кризисом и вовлеченностью в него буквально всех слоев населения, но и спецификой среднего американского читателя, тяготевшего к "практическим сочинениям".

Наибольшим воздействием на общество обладали труды Генри Джорджа, Генри Д.Ллойда, Уильяма Г.Самнера. В них, как в абсолютном большинстве утопических романов, совершенно очевидны переклички с идеологией Просвещения, эпохи, в которой Соединенные Штаты появились как политический организм. Чрезвычайное признание вновь получают идеи прогресса, эволюции, общественного договора, врожденных добродетелей человека — на них и основывают свои построения утописты.

Книга Генри Джорджа "Прогресс и бедность" (*Progress and Poverty,* 1879) стала ключевой работой для большинства писателей, создателей альтернативных типов обществ, среди них — Э.Беллами, И.Доннелли, У.Д.Хоуэллс, Дж.Робертс и многие другие. Она образно, красочно, эмоционально описывала как трагичность сегодняшнего, связанного с безработицей, тяжелейшими условиями труда, экономическими депрессиями и кризисами, банкротствами, глубочайшей бедностью, так и прекрасные картины грядущего "золотого века", когда дитя будет играть с тигром, а весь мир исполнится гармонии[5]. Люди будут жить в благоустроенных красивых домах, снабженных светом, теплом, телефонами, ходить в библиотеки и театры, путешествовать и пользоваться всеми благами прогрессирующей цивилизации. Исчезнет бедность, а благодаря этому исчезнут преступления, жадность, жестокость, равнодушие, ведь они — лишь порождения бедности или страха перед ней. Г.Джордж видит свой путь к этому безоблачному завтра. Беды современного общества он связывает с несправедливостью в распределении богатств и уверен, что если перейти к новому варианту налога, который он предлагает, их легко можно устранить.

Иллюзорность этого решения проблемы, как и всех подобных, показало время. Но нет сомнения, что радикальные сочинения вместе с утопическими романами, привлекая внимание государства,

общественного сознания к опасным для благополучия людей явлениям, поднимая вопрос о способах перехода к высокосинергетичному типу общества, сыграли достаточно большую роль во введении целого ряда частных улучшений и в целом — в выходе США из кризиса.

Американские утописты во многом опирались на отечественные источники. Имена Т.Джефферсона, Б.Франклина, Р.У.Эмерсона часто появляются на их страницах. Но не менее часто встречаются и имена Ч.Дарвина и Г.Спенсера, Р.Оуэна, К.Сен-Симона, Льва Толстого: европейское наследие, научное, литературное, было еще одним фактором, способствовавшим расцвету жанра в США. В Европе наиболее интересные образцы утопических романов были созданы тоже в конце XIX в., с 70-х годов. Наиболее популярны у американских читателей были "Грядущая раса" (*The Coming Race,* 1871) Э.Бульвера-Литтона, "Едгин" (*Erewhon,* 1872) С.Батлера, "Вести ниоткуда" (*News from Nowhere,* 1890) У.Морриса. Последний был написан как ответ на самый знаменитый утопический роман США — роман Эдварда Беллами "Взгляд назад. 2000 — 1887".

Роман Беллами стал мощнейшим катализатором, вдохновившим десятки авторов на создание утопических произведений. От Сан-Франциско до Нью-Йорка люди самых разных профессий — учителя, политики, инженеры, врачи, священники, бизнесмены — начали писать, а американские издательства публиковать образцы жанра, ставшего в 90-е годы самым читаемым в стране и демонстрировавшего присущую ему тематическую устойчивость. В романах ставили и обсуждали проблемы богатства и бедности, условий труда, рабочей занятости, монополий, политики, научно-технического прогресса, урбанизации, образования, положения женщин, среды обитания, эволюции человека. Но, как правило, они не решали проблемы, а описывали их, являлись "зеркалами, а не лекарством"[6]. В связи с этим данные романы имеют много общего не только с публицистической, но и с реалистической литературой США.

Утопии принято делить на такие пары, как утопия бегства и реконструкции, свободы и порядка, утопия-образ и утопия-программа. Почти стопроцентно американские романы конца XIX в. представляют вторые половины — в них выдвигается требование преобразования общества, предлагаются программы для его осуществления, а коллективизм, регламентация работы, досуга, отношений мужчин и женщин утверждаются как необходимые основания всеобщего счастья.

Существует и деление на утопии места и времени, которые в свою очередь включают в себя по два варианта. Первые могут описывать полностью вымышленные пространства: страны, острова, континенты, планеты — или же реально существующие, но идеализированные земные территории[7]. Одни произведения характеризуются фиксированным временем, а другие размытым, тяготеют к вневременному. Американские авторы конца XIX в., серьезно расходясь

и в этом с романтиками, предпочтение отдают утопиям времени, располагая мир совершенства в далеком, а чаще — в близком будущем. Приоритет времени над местом объясним: в национальном сознании Америка продолжает оставаться классическим легендарным топосом, и нет надобности ехать в дальние края для поисков утопического пространства, поэтому идеальными городами становятся хорошо знакомые города — Бостон, Чикаго, Филадельфия. В связи с этим совершенно незначительное место в американских романах занимает мотив путешествия, почти обязательный для жанра.

"Отнесенная в иное пространство (u-topos) или в иное время (u-cronos), утопия всегда принадлежит настоящему" (1; с. 64), — это положение полностью приложимо к литературе США конца XIX в. Обостренная реакция на сложности конкретно-исторического момента определяет ее пристрастие к форме с фиксированным временем.

Все названные черты присущи роману Эдварда Беллами "Взгляд назад. 2000 — 1887", выполненному в соответствии со всеми требованиями классической утопии. Совершенно обоснованно специалисты связывают с ним оформление утопии как литературного жанра в США: «Несмотря на важность многих форм утопизма в ранней американской культуре, включая утопические произведения, написанные такими авторами, как Ч.Б.Браун, Ф.Купер, Э.По, Н.Готорн, Г.Мелвилл, только с появлением романа Беллами большая часть американских читателей "увидела" утопическую литературу» и осознала ее как возможность понимания прошлого, настоящего и будущего (2; p. 74). Действительно, для развития жанра и практической деятельности по реформированию американского общества роман Беллами имел исключительное значение.

Эдвард Беллами (Edward Bellamy, 1850–1898) родился в небольшом городе Чикопи-Фолз (шт. Массачусетс) в семье баптистского священника. Отца Беллами хорошо знали и любили как человека доброго и отнюдь не ортодоксального. Мать, дочь баптистского священника из Спрингфилда, женщина высокообразованная, считала главным в жизни высокую цель и богооткровенную религию. Атмосфера в доме была духовной, знания очень ценились, нормой были беседы матери с сыновьями, что во многом сформировало интересы Эдварда. В неоконченной автобиографии Беллами писал, что религиозный опыт детства был самым сильным его впечатлением: "Интеллектуальный и моральный переворот поздних лет не стерли в его сознании необычного и волнующего опыта этой эпохи"[8]. Беллами прекрасно знал Библию, был широко начитан в религиозной литературе. Христианское учение о братстве людей стало базой его философии, и его он сделал фундаментом экономической и политической жизни Новой Эры.

Хотя в автобиографии Беллами писал, что был так же далек от реальной жизни, как Дон Кихот в своей библиотеке, очевидно, что интересы этого мира были его интересами. Несмотря на духовную



Эдвард Беллами.

устремленность, а возможно, благодаря ей, он остро воспринимал социальную несправедливость, много читал и размышлял о конкретных фактах социального, законодательного, экономического порядка. Очень рано Эдвард начал писать эссе, и тематика их — свидетельство тому. Например, в 13–14 лет он создает трактаты "Закон для республики Сан-Доминго" и "Сила лести", в которых высказывает свои мысли о природе тирании. Но наряду с такого рода увлечениями существовало еще одно — Эдвард мечтал стать военным. С детства он зачитывался жизнеописаниями полководцев: Наполеона, Нельсона. Возможно, сказывалось влияние Гражданской войны. В армии его привлекала организованность, ясность построения. Но по состоянию здоровья Эдвард не смог поступить в армию и несколько месяцев провел в Юнион-колледже в Нью-Йорке, а в 1868 г. отправился в Германию.

Контрасты европейской жизни его поразили. Позже он писал, что до 18 лет жил в поселении Новой Англии, где не было ни особо бедных, ни особо богатых, и кто хотел работать, мог быть уверен в достатке. В Европе же он увидел жестокость человека к человеку. Вернувшись в Соединенные Штаты в 1869 г., Беллами решил посвятить себя юриспруденции и два года изучал право. Блестяще сдав экзамены, он открыл собственное дело, рассчитывая, что юридическая практика позволит ему стать защитником справедливости, обеспечить, как он писал, "рыцарскую защиту вдовам и сиротам от их угнетателей". Однако жизнь диктовала иное, и он начал осознавать, что юриспруденция — "подпорка плутократии" (8; p. 37).

Оставив это занятие, Беллами посвятил себя сначала журналистике, затем — литературному творчеству. Он пишет рецензии на произведения Александра Пушкина, Шарля Бодлера и, что особо важно, на утопические произведения Роберта Оуэна, Э.Кабе, роман Бульвера-Литтона "Грядущая раса". В 1880 г. со своим братом Беллами основал в Спрингфилде газету "Дейли ньюз". Уже в начале 70-х годов Беллами получает известность благодаря статьям, названия которых — "Избирательные права женщин", "Золотой век" — отражают сферу его интересов. С 1875 по 1889 г. Беллами опубликовал 23 рассказа; они и сегодня привлекают внимание специалистов, которые находят их незаслуженно забытыми. А с 1878 по 1884 г. Беллами выпустил четыре романа, которые получили высокую оценку и читателей, и критики: "Шесть к одному. Нантакетская идиллия" (*Six to One; A Nantucket Idyll,* 1878), "Герцог Стокбридж. Роман о восстании Шейса" (*The Duke of Stockbridge. A Romance of Shays' Rebellion,* 1878–1879), "Процесс доктора Хайденхоффа" (*Dr. Heidenhoff's Process,* 1880), "Сестра миссис Лудингтон. Роман о бессмертии" (*Mrs. Ludington's Sister. A Romance of Immortality,* 1884).

Первый роман основывается на суждении Беллами о принадлежности каждой человеческой души к духу Вселенной, к универсальной душе, которая в данном случае представлена морем. Героиня охвачена мистической страстью к морю, общение с которым развивает всеобщее и бессознательное в человеке и дарит ему удивительное ощущение высших эмоций и устойчивости. По убеждению Беллами, универсальное, безличностное является в человеке главным. Именно оно через любовь связывает его с миром. Это источник всего, что люди зовут совершенным, источник "всех наших чувств, настроений, благодаря которым мы есть нечто более великое, чем наши индивидуальности" (8; p. 31).

Совсем иного плана роман "Герцог Стокбридж". Это социальный, исторический роман, изображающий восстание Дэниэла Шейса 1786–1787 годов. Исследователи отмечают, что анализ причин экономического недовольства, последовавшего за Революцией, точен и проницателен[9].

"Процесс доктора Хайденхоффа" и "Сестра миссис Лудингтон" — это фантастические романы, посвященные парапсихологи-

ческим явлениям, чрезвычайно в свое время популярные не только в США, но и Англии. Многие полагали, что именно этими произведениями Беллами войдет в литературу США.

Однако в историю, как и в сознание людей своего поколения, Беллами вошел романом "Взгляд назад. 2000 — 1887" (*Looking Backward, 2000 — 1887*, 1888). Он опубликовал его в возрасте 37 лет, однако очевидно, что все основные идеи этого романа им были сформулированы задолго до того. В 1867 г. Беллами начинает дневник и озаглавливает его "Мысли о политической экономии". Он свидетельствует о том, что Беллами старался разработать систему средств реформирования американского общества и продумывал вопросы, связанные с законодательством, с выборами президента и распределением доходов. Писатель не раз говорил о своем неприятии социалистических идей, поскольку для него не могло быть одного правого или главного класса, не существовало понятия классового сознания, а вот принцип равенства труда и доходов был им принят. Однако улучшение социума Беллами видит на путях служения Богу, как воплощение его замыслов на Земле. Г.В.Родс справедливо пишет о двух основах утопии Беллами: социальной и метафизической[10].

Беллами видит в истории человечества три великих события. Первое — явление Христа, который показал, что перед Богом все люди равны. Второе — Американская революция, поскольку она установила политическое равенство людей. Третье событие еще предстоит осуществить — обеспечить экономическое равенство для всех. И Беллами верит, что это необходимо осуществить здесь и сейчас. Капитализм по своей природе порождает зависть, антагонизм, страх. Значит, необходимо его реформировать. Идеологической базой своей системы реформирования Беллами делает "религию солидарности". Именно она в идеальном обществе будущего определяет не только церковь и религию, но и политику, экономику, социальные законы. Свой труд, "Религия солидарности" (*The Religion of Solidarity*) Беллами завершил в молодые годы, однако высказал в нем зрелое суждение о жизни. Оно связано с представлением о существовании универсального духа в каждом человеке, о методах и возможностях развития в нем трансцендентного, из которого и возникает чувство социальной солидарности. Бог — это "Душа всех", и каждый обладает частицей универсального духа. Ее, сакральную сущность личности, Беллами называет "внутренним эго", "ноуменальным я". Проявляется она в разной степени. Чтобы добиться ее максимального раскрытия, необходимы медитация, самонаблюдение, способность чувствовать красоту природы, музыка и волшебное воображение, способность мечтать. Именно она делает человека "полубожественным, или потенциальным Христом", и в то же время братом всех людей.

Несомненно, что религия солидарности, помимо личного размышления Беллами, — результат христианского воспитания и мора-

ли, столь органичной для его семьи, результат обширного чтения и атмосферы его эпохи. Особой оригинальности в ней нет, но она важна благодаря той роли, которую сыграла в формировании идеологической базы для его главного романа (8; p. 36). Именно такое понимание сущности человека стало основой веры в возможность перехода к идеальному сообществу.

Желание начать реально менять ситуацию здесь и сейчас побудило Беллами обратиться к жанру утопии. Он писал: «Для меня было наслаждением заниматься парапсихологическими штудиями и размышлениями, которые были предметом моих ранних произведений. Но с тех пор, как мои глаза открылись на зло и недостатки нашей социальной системы и я начал питать надежды на лучшее ее устройство, я просто не мог "играть свой концерт", писать и думать о чем-либо еще. Есть одна жизнь, которую я хотел бы вести, и другая, которую я должен вести. Если бы только я был сразу двумя» (8; p. 44).

Жертвы эти были не напрасны. Реформировать государственную систему с помощью романа "Взгляд назад" не удалось, но он сыграл свою позитивную роль. В 1898 г. газета "Американ фабиан" писала, что "вряд ли какой-либо человек при жизни оказывал такое влияние на социальные надежды современников" (2; p. 133). Успех романа был ошеломляющим. В первый год опубликовано 60 тысяч экземпляров, во второй — 213 тысяч, в день распродавали до тысячи экземпляров. Была создана партия Национализации — партия сторонников идей Беллами, организовано 150 клубов Беллами, число членов которых составляло около 500 тысяч человек, ставивших целью немедленное воплощение Новой Эры. Роман пользовался популярностью не только в США, он был переведен на многие языки; в России до 1917 г. было семь вариантов перевода, определенное воздействие он оказал и на русскую утопию, произведения А.Чаянова и Н.Ф.Федорова. Свое убеждение в том, что "Золотой век не позади нас, а прямо перед нами"[11], как писал Беллами в послесловии, и что его можно и нужно добиваться, он передал и массам читателей, и политическим движениям. В отличие от У.Морриса, Бернард Шоу и Герберт Уэллс высоко оценили книгу Беллами, а премьер-министр лейбористского правительства К.Эттли назвал ее одной из английских библий (2; p. 135).

Герой романа, Джулиан Уэст, оказывается в Новой Эре благодаря сну, в который погружается с помощью гипнотизера в своем доме. Просыпается он в 2000 г. в доме доктора Лита. Из окон открывается вид на Бостон. И Джулиан поражен: трудно в этом прекрасном городе, городе-мечте, полном чудесных зданий и садов, узнать Бостон столетней давности. Позже он видит улицы, не знающие грязи и слякоти: во время дождя над тротуарами появляются навесы, а зонтики ушли в прошлое. Доктору Литу это представляется символичным — раньше каждый жил для себя, прикрывая лишь

самого себя от ненастья, теперь — единые навесы для всех, и каждый — за всех.

Доктор Лит, человек Новой Эры, говорит, что ключ к загадке цивилизации — чувство братства людей. Великодушие, сочувствие, сострадание врожденно присущи человеку, просто надо было создать условия для высвобождения "внутреннего эго". Удивляясь чудесам нового мира, Джулиан Уэст связывает их с серьезными изменениями человеческой природы. Но доктор Лит возражает ему: "Вовсе нет, природа не изменилась, но условия жизни человека изменились, а вместе с ними — и побудительные мотивы человеческих поступков" (11; p. 68).

В мире будущего существует Единое государство, оно — единственный монополист. Ему не надо ни с кем конкурировать, не надо заниматься и проблемой внешних врагов — их просто нет. Нет партий и политиков, и слова "демагогия" и "коррупция" исчезли из речи. Поэтому единственная задача правительства — реальная защита граждан, их физических и интеллектуальных потребностей. Во главе идеального государства стоит генерал-президент, избираемый на пять лет; десять главных офицеров формируют совет. Быть президентом, быть официантом — равно почетно. Всякий труд в обществе, не знающем классов, воспринимается как одинаково достойный. Трудятся все, труд теперь — не повинность, а радость, необходимая потребность. Люди добровольно состоят в индустриальной армии с 21 года до 25 лет, выполняя ту работу, которую им поручают. После 25 каждый выбирает себе занятие по душе. Желающие имеют возможность получить прекрасное образование. На отдых можно уходить в 45 лет. Врачи, учителя, артисты, художники, писатели не принадлежат к индустриальной армии, они имеют параллельную организацию. Слуг не существует, они и не нужны, поскольку бытовых проблем нет, а есть общественные рестораны и прачечные. Законодательная система работает на благо граждан, в романе дается ее подробное описание. Нет войн, нищеты и безработицы, жестокость социальной жизни сменилась уважением и добротой. Нет банков, магазинов — и нет денег. Все имеют все в соответствии со своими потребностями, а отдают максимум того, на что способны.

Джулиан удивляется увиденному. Он не может понять, как же достигается такое изобилие, чем оно обеспечивается? Толкователем вновь выступает доктор Лит, который объясняет, что оно стало возможно по многим причинам и не последнюю роль играет то, что в Новой Эре нет армии, полиции, криминальных структур. Но есть индустриальная армия, являющаяся залогом экономического процветания и всеобщего равенства; важно и то, что практически нет больных, люди нового времени психически и физически здоровы, жизнерадостны и благожелательны.

По словам доктора Лита, все народы и страны на планете живут в мире, строя отношения между собой на честности и дружбе, а в

перспективе видят движение к "окончательному объединению мира в одну нацию"[12]. Пока же для поездок за рубеж граждане США пользуются кредитными карточками. Люди Новой Эры имеют свободу слова, прессы, собраний. У всех равные возможности для самосовершенствования и создания желаемых условий жизни. Дома находятся в собственности государства, а люди выбирают себе жилье сообразно своим вкусам. Искусство стало свободно от коммерции, а его творения — совершеннее по форме и содержанию. Музыка — неотъемлемый компонент жизни, она признана одним из важнейших факторов, формирующих духовность нации. В каждом доме есть специальная музыкальная комната, куда по желанию ее обитателей транслируются музыкальные произведения.

Женщины Новой Эры во всем равны с мужчинами. Они также состоят в индустриальной армии, но особой, женской. Домашней работы у них нет, а "муж — не ребенок, чтобы за ним ухаживать" (12; p. 209), — замечает Эдит, дочь доктора Лита. Но если женщина предпочитает домашнюю работу, она имеет на это право, и такой труд тоже высоко оценивается. В целом в книге Беллами все настолько проникнуто пониманием проблем женщин, что, видимо, не случайно издатель романа получал письма с вопросом, не является ли на самом деле Эдвард "Эдвардиной". Однако некоторые феминистски настроенные читательницы посчитали дискриминацией то, что женщины организуют отдельную индустриальную армию, что у них более короткий рабочий день и больший отпуск. И в следующей книге, "Равенство", Беллами уже не упоминает женскую армию, женщины вольны выбирать любой род деятельности, как и мужчины.

Беллами отводил женщине очень важную роль в движении к новому миру, именно она — "символ центростремительной силы, способной вернуть мужчину-индивидуалиста к единству рода людского" (8; p. 33). И героиня романа, Эдит Лит, "дочь золотого века", как называет ее Джулиан, соответствует этому предназначению. Для утопических романов характерен тип героинь, общий с героинями сентиментальных, мелодраматических произведений, как, впрочем, и тип сюжетных перипетий. Любовная коллизия романа Беллами играла не последнюю роль в его массовом успехе. Эдит Лит полюбила путешественника во времени. У нее то же имя, что и у невесты, оставленной Джулианом в XIX в. Более того, она оказывается ее праправнучкой.

Идеальные люди, идеальный социум. Как такое стало возможным? Когда Джулиан Уэст очнулся в 2000-м г., его первым вопросом было: "Нашли ли решение рабочего вопроса?" Доктор Лит отвечает, что такой вопрос сейчас вообще неизвестен. Оказалось, что обществу и не пришлось его решать, ведь оно развивалось по законам индустриальной эволюции. Стачки, как объясняет Лит, — лишь результат концентрации капитала. А она исчезла "сама собой", когда корпорации начали поглощаться еще бóльшими корпорация-

ми. В итоге образовалась одна великая корпорация, адсорбировавшая все другие. Эпоха трестов завершилась созданием Великого Треста, завершилась без всякого насилия. Произошла национализация индустрии. Отсюда и название партии сторонников проекта Беллами — партия Национализации.

Вряд ли успех романа был бы столь значительным, если бы его страницы были посвящены только описанию прекрасного будущего. Не случайно роман называется "Взгляд назад": из Америки 2000 — в Америку 1887 г. Как это часто делается в утопиях, будущее используется для "нападения" из него на настоящее. Многие считают, что самая сильная часть романа — это именно взгляд назад, а не взгляд вперед, например, в экземпляре Льва Толстого отмечена именно эта часть.

Интересно, что для изображения современного, реального мира, Беллами использует мотив сна, использует, если говорить о законах жанра, с точностью до наоборот. Со времен жанра видения особый, нездешний мир герой видит во сне. А Джулиан в кошмарном сне возвращается в Америку 1887 г. Он видит мир, который ему привычен. Однако теперь незримо присутствующий фон Новой Эры все меняет: взгляд человека, привыкшего к совершенству, прозревает ужас того, что вчера считалось нормой. Читая новости в газетах, Джулиан испытывает потрясение, осознав, что они полны сообщениями о войнах, убийствах и самоубийствах от безработицы, невыносимых условий жизни, в которые поставлены несчастные люди. На улицах — грязь, зловоние, голодные дети, копошащиеся в кучах мусора, люди, похожие на живые трупы. То, что Джулиану раньше представлялось вполне терпимым — те же сообщения в газетах он пробегал равнодушным взглядом, — то, на что он просто не обращал внимания, предстало в один момент во всей своей недопустимости. И прозревает не один Уэст — вместе с ним заново открывает окружающий мир и читатель.

Взгляд извне, из другого мира на хорошо знакомое создает удивительно сильный эффект. Он сознательно был рассчитан писателем. В записных книжках Беллами пишет о необходимости убрать стандартную точку зрения, найти способ увидеть самих себя извне, а не изнутри[13]. Таким образом, он использует в романе и жанровый канон, и его противоположность. В утопии принято, чтобы присутствовал взгляд извне, взгляд пришельца, на идеальное сообщество. Повествователь в утопии, как правило, не принадлежит к инаковому миру, в который он попал каким-то чудесным способом, кстати, последнее — практически единственное фантастическое допущение в классическом варианте утопии, что отличает ее от других жанров фантастического. У него обычно есть своего рода "гид", идентичный обществу, объясняющий его устройство, историю и законы. Такую роль в Новой Эре выполняет доктор Лит, отвечая на вопросы Джулиана, который, в свою очередь, сам является "гидом" для чи-

тателя, отстраненно, с позиции "извне" оценивающий США конца XIX в.

Оба мира, прошлого и будущего, воссозданы объемно, осязаемо. Настоящая утопия обязана "инфицировать" читателя реальностью своего вымысла, без этого не может быть эффекта воздействия ее идеологии (4; p. 96). Беллами достигает больших высот в искусстве актуализации, он может "заразить" реальностью придуманного. Об этом У.Д.Хоуэллс писал: "Все именно так, как было бы в жизни. Способность заставить читателя почувствовать, будто он сам испытал подобное, как раз и отличает писателя, который силой своего воображения возродил во всем христианском мире веру в грядущий золотой век"[14]. Утопию Беллами отличает и эмоциональная напряженность стиля, которая диктуется восторгами от знакомства с будущим и отчаянием от столкновения с настоящим. Она, в сочетании с названной актуализацией, способствует читательскому сопереживанию.

Острота восприятия Джулиана передается читателю. К исковерканным созданиям, которых едва можно признать людьми, герой Беллами чувствует высокую любовь: "Я видел в них моих братьев и сестер, моих родителей, моих детей, плоть от плоти моей, кровь от крови моей". Когда он идет по улице, ему кажется, что, обретя голос, камни мостовой вопрошают: "Что же ты сделал с братом своим, Авелем?" (12; p. 226). Вновь повторяется преступление: убийство брата братом, распятие человека человеком: "Я был на Голгофе. Я видел человечество, распятое на кресте!.. Разве вы не знаете, что возле ваших дверей множество мужчин и женщин живут жизнью, которая есть одна сплошная мука?" (12; p. 267). И глядя на непроницаемые лица прохожих, Дулиан восклицает: "Какая надежда могла здесь жить для несчастных, для мира, если глубокомысленные мужчины и нежные женщины не были тронуты этим?" (12; p. 268).

Библейская символика в описании двух Бостонов демонстрирует обращение Беллами к главному для американского сознания мифу: Бостон Новой Эры подается в терминах Нового Иерусалима, Бостон же XIX в. — прямая противоположность Града Божьего, это — Голгофа.

С залитым слезами лицом просыпается Джулиан в светлом завтра, которое устремлено в еще более светлое будущее. Через проповедь мистера Бартона Беллами рисует эту эволюцию: «Вы спрашиваете, чего мы ждем от движения бесчисленных поколений в будущее? Я отвечаю. Путь простирается перед нами, но конец его нельзя различить в ослепительном Свете. Есть два варианта возвращения к Тому, "Кто есть наш дом": индивидуальное возвращение через смерть и возвращение рода людского через осуществление эволюции, когда священная тайна, заключенная в эмбрионе, будет полностью раскрыта. Оплакивая прошлое, поворачиваемся мы к ослепительному будущему и, прикрыв глаза, устремляемся вперед.

Долгая и утомительная зима рода людского закончена. Начинается лето. Человечество вышло из кокона. Небеса перед ним» (12; p. 238-239).

Не меньше, чем о выполнении цели вселенской эволюции человечества мечтал Беллами, и Новая Эра для него — лишь фаза пути. Не все увидели и поняли смысл этого грандиозного возвращения, которое и было, в понимании писателя, главной задачей существования поколений и поколений на Земле. Осуществление этой задачи для Беллами — не утопия, а то, что может и должно случиться: небеса перед человечеством, небеса — на земле, воплощенный Иерусалим, мечта отцов-пилигримов, ставшая реальностью.

В 1897 г. Беллами опубликовал свой последний роман, "Равенство" (*Equality*), где развивал идеи, сформулированные во "Взгляде назад", и попытался ответить на критику, а также представил последовательный план перехода к индустриальной демократии. В "Равенстве" вновь появляются Джулиан Уэст, Эдит и доктор Лит, мистер Бартон, однако резонанса этот роман почти не имел.

Во время написания "Равенства" Беллами заболел туберкулезом и в 1898 г. ушел из жизни. Последними словами, обращенными к близким: "Не печальтесь. Я просто перехожу в другую комнату", — он подтвердил свою мысль о том, что страх смерти неведом человеку, который по-настоящему верит в существование души.

Следом за романом Беллами возникло большое количество разнообразных "взглядов": "Взгляд дальше вперед"(*Looking Further Forward,* 1890) Р.Микелиса, "Взгляд назад и что я там увидел" (*Looking Backward and Whan I Saw,* 1890) У.Сэттерли, "Взгляд в будущее" (*Looking Ahead,* 1899) Я.Мендеса, "Взгляд вперед" (*Looking Forward,* 1899) А.Бёрда, "Взгляд по ту сторону" (*Looking Beyond,* 1891) Л.Гайслера. Но один "взгляд" появился в романе, опубликованном раньше книги Беллами, что позволило некоторым даже обвинить писателя в плагиате. Это роман Джона Макни "Диотас, или Взгляд далеко вперед". (*The Diotas; or A Far Look Ahead,* 1883). Действительно, сходство есть, но оно связано не с сущностью предложенного варианта будущего, а с внешней, событийной стороной романа. Герой романа Дж. Макни, Измар Тиузен, подвергся эксперименту в девятнадцатом веке и проснулся в двадцать шестом. Нью-Йорк, каким он его знал, исчез, никто не живет на Манхэттене, он превращен в большой склад. Люди ведут простую, хорошо организованную жизнь, деля ее между профессиональной деятельностью и досугом. В Нью-Йорке будущего Измар встречается с девушкой, Ревой Диотас, они полюбили друг друга. Она, как и Эдит Лит, является потомком героя и его невесты.

В отличие от Беллами, Новый мир Макни достигнут через серию жестоких битв, конфликтов. Теперь же войн нет, как нет и национальных проблем, социальных классов, все теперь принадлежат к аристократии, хотя само общество — капиталистическое, частная собственность в нем сохранена. Макни утверждал своим романом,

что капитализм не несет ответственности за болезни XIX в., а коммунизм не обеспечивает универсального решения проблемы.

Беллами был дружен со многими авторами утопических произведений, а Хоуэллс и Э.Э.Хейл даже были членами одного из клубов его имени. Среди них были и Джон Макни, которому, по словам В.Л.Паррингтона, Беллами предложил этот сюжет в одной из их многочисленных бесед, а затем воспользовался им сам (9; p. 222), и Соломон Шиндлер, написавший наиболее известное продолжение романа Беллами, "Молодой Уэст" (*Young West,* 1894). Его героем становится сын Джулиана. После учебы и пережитой несчастной любви, которая неизбежна даже в безупречно отрегулированной утопии, он приступает к работе, добивается больших успехов, становится президентом. Решив написать биографию своего знаменитого отца, молодой Уэст обнаруживает, что тот был несчастен. Из-за этого он сам начинает сомневаться в системе, но затем понимает, что проблемы отца связаны с тем, что он был человеком другого мира, и неправильное воспитание и образование не могли не сказаться даже на таком человеке, как он. Главное внимание в романе Шиндлера уделено как раз проблеме образования. Он убежден, что к утопии надо идти не через революцию, а через разработку и установление верной системы обучения детей и юношества. Образование — единственный ключ к совершенному устройству общества.

Идеи Беллами разделяли многие. Именно их продолжают З.Форбуш в романе "Ко-ополитан" (*The Co-Opolitan,* 1889), Ч.Э.Персинджер в "Письмах из Новой Америки" (*Letters from New America; or an Attempt at Practical Socialism,* 1900), Ф.Розуотер в "Романе об Утопии" (*Romance of Utopia,* 1894). Однако не у всех книга вызвала восторженную реакцию, много было критики, негативных утопий-ответов, сатирических пародий, что сыграло большую роль в формировании американской дистопии.

Своеобразным протестом против идей Эдварда Беллами был и роман Игнатиуса Доннелли "Колонна Цезаря" (*Caesar's Column. A Story of the Twentieth Century,* 1890), второй по популярности среди утопических произведений рубежа XIX-XX веков. Доннелли (Ignatius Donnelly, 1831–1901) изучал право, был практикующим юристом, избирался в Конгресс США, являлся лидером партии Фермерского Альянса. Уроженец Филадельфии, он в 1856 г. переезжает в Миннесоту, где на практике пытается осуществить свой первый утопический проект. Будучи приверженцем концепции Джефферсона, полагая, как и он, что сельский труд содержит в себе предпосылки ко всеобщему равенству и всестороннему развитию человека, он основывает фермерскую коммуну. После годичных усилий Доннелли увидел, что в Америке второй половины XIX в. аграрная утопия неосуществима. Конечно, ситуация сильно изменилась со времен Джефферсона, когда сельские жители составляли девяносто процентов населения, крупные города практически отсутствовали и было много свободных земель на Западе, где, "согласно мифу о

фронтире, раскинулся Сад Земной, готовый принять вновь прибывающих, чтобы превратить их в высшие существа"[15].

Несмотря на это, свой литературный идеал писатель связывает с аграрной утопией. И он резко расходится с урбанистическим, технократическим вариантом Беллами. По мнению Доннелли, подобный мир обречен на самоубийство. Последнее и наблюдает герой романа Габриэль Велстайн, житель швейцарской колонии в Африке, в Уганде. Приехав в Нью-Йорк по делам своего производства, он становится свидетелем крушения цивилизации, которое назревало в течение последних ста лет. Если по эволюционной модели Беллами общество США с конца века, непрестанно развиваясь, естественным путем идет к совершенству, то парадигма Доннелли — противоположна: за сто лет США регрессируют, происходит полная поляризация, на одном полюсе — трудящиеся, в нужде и нищете, на другом — плутократия, и те, и другие одинаково жестоки. В мире, созданном Доннелли, тоже присутствует Братство, но это Братство Разрушения. Усиливающийся антагонизм имущих и неимущих приводит, как и следовало ожидать, к взрыву. В нем и проявляется основное свойство рабочих: Габриэль, наблюдая за восставшим народом, понимает, что массы всемогущи в разрушении, но бессильны в созидании. Для Доннелли революция — это катастрофа. Его описания уличных батальных сцен напоминает картины Апокалипсиса. Бомбы и отравляющие газы уничтожают большую часть населения цивилизованных стран. Несомненно, этой своей стороной, как и типом повествования, включающим письма, цитаты из газет, дневники, роман Доннелли сближается с типом апокалипсической утопии.

Доннелли предлагает свой путь к справедливому, процветающему сообществу и создает его модель. Три фактора, по мысли писателя, особенно важны: разумное правительство, правильное образование, религия. В последнем пункте он явно перекликается с программой Беллами. В "Колонне Цезаря" присутствуют начала и теократической утопии. Во вступлении к роману автор говорит, что рассматривает его как попытку предупреждения. Если люди будут и далее оставаться равнодушными к страданиям ближних, игнорировать великие узы братства, лежащие в основе христианства, и слепо поклоняться богатству, цивилизация может быть уничтожена[16].

Доннелли выдвигает в романе свой вариант Братства во Христе, противоположного Братству в разрушении. Его осуществление возможно только в сельской идиллии. В отличие от Нью-Йорка, избравшего участь саморазрушения, природный мир бесконечен. Жизнь в согласии с ним дарит право на христианское спасение. Утопический дискурс в романе не является доминантным, но именно он дает надежду на будущее Земли и существование человечества. Оно связано с поселением, которое организуют в Уганде Габриэль и его брат Макс. Им удалось реконструировать Золотой век, и демократия расцветает вместе с деревьями садов, которые окружают

скромные, аккуратные домики. Только в деревне реализуют герои свои мечты о творчестве и любви. Доннелли, который тоже вплетает в роман мелодраматические ситуации, делает основой счастливого завтра две пары влюбленных, во всем следующих христианским заповедям.

Роману Уильяма Дина Хоуэллса "Гость из Альтрурии" (*A Traveller from Altruria,* 1894), третьему по успеху и значимости, также присуще сочетание фермерской, теократической и социальной версий. Для построения своего идеального мира Хоуэллс, в отличие от большинства авторов, обращается не к утопии времени, а к утопии места, хотя и у него элемент "скрытого" хронологического варианта налицо. Он помещает свою Альтрурию на некоем неведомом континенте, но постоянно подчеркивает при этом, что Альтрурия — это те же Соединенные Штаты, просто она уже прошла их нынешнюю фазу развития, и что, по всей видимости, их ждет точно такое будущее.

Еще одна необычность романа заключена в нетрадиционном сюжетном ходе: как правило, герой утопии — единственный представитель обычного мира в идеальном, здесь же герой, Аристид Гомос, — единственный представитель идеального мира в обычном, что сближает хоуэллсовскую модель с просветительской, как она представлена в "Персидских письмах" Монтескье или в "Микромегасе", "Кандиде" и "Простодушном" Вольтера. Это уже дает понять, что автору важнее показать и оценить реалии своего мира. И действительно, две трети романа посвящены описанию общественных установлений США. Путешественник из Альтрурии приезжает в Америку самым земным образом, на поезде, и его взгляд на нее неожиданно открывает отсутствие и истинной демократии, и истинного равенства. Что же собой представляет Альтрурия, читатель узнает из его ответов на вопросы американцев и, главным образом, из лекции, которую читает заинтересованным слушателям Гомос.

Два популярных в утопии способа повествования, диалог и лекция, дополняются третьим, эпистолярным, во втором романе, "Сквозь игольное ушко" (*Through the Eye of the Needle,* 1907), продолжающем историю Альтрурии. Здесь Хоуэллс восстанавливает канон, помещая американку в совершенное общество. Эвелет Стрейндж, на которой женится и увозит к себе Аристид, пишет письма своей подруге. Она характеризует свою новую родину как царствие небесное на земле. История его создания примечательна. На континент, где ныне распложена Альтрурия, в давние времена попал в результате кораблекрушения один из членов первых христианских коммун и принес слово Иисуса. Оно совершенно изменило сознание язычников. Пройдя через ряд испытаний, люди установили новый вид государства, где один за всех, а не каждый за себя. Жизнь любого гражданина страны является залогом ее безопасности, поэтому армия упразднена. Упразднены и деньги, никто ничем не владеет, но имеет право получить все, что может использовать.

Альтрурия создана по типу джефферсоновской федерации небольших поселений, которые связаны электрическими дорогами со столицей Содружества, где находятся университеты, театры, музеи, оранжереи, соборы, лаборатории. Есть и фабрики, и заводы, но они прекрасны, подобно храмам, и расположены в тенистых рощах по берегам рек, являющихся единственным источником энергии, поскольку использование пара альтрурийцы восприняли как антиэстетичное и для зрения, и для слуха. Все занимаются общеполезным трудом без принуждения: оказалось, что человеческой натуре свойственно трудиться весело, с охотой. Люди абсолютно равны, нет даже деления по специальностям. Гомос поясняет: "Если существует у нас род занятий, который почитается превыше других, то это — земледелие, он, как никакой другой, приближает человека к Богу" (14; с. 498). Сочетание сельской и теологической утопий не случайно, ведь Библия, Ветхий завет ассоциируют труд на земле с благом, а город — с пороками Вавилона, Содома и Гоморры. Фраза из Библии о богатом, которому труднее будет войти в царство божие, чем верблюду пройти сквозь игольное ушко, поясняет откровенно символический смысл названия страны Альтрурии, что свойственно всей системе номинологии — имен, фамилий, географических названий — обоих романов Хоуэллса.

Наличие фабрик и заводов в Альтрурии, фермерском рае Хоуэллса, как и использование научно-технических новшеств в идиллии Доннелли, — свидетельство трансформации национального варианта. Фермерская утопия Джефферсона исключала их, как и город, из картины будущего Соединенных Штатов. Но отказаться от них в конце XIX в. было уже невозможно. Решение проблемы среды обитания обсуждают десятки авторов романов, обращаясь за помощью к примерам устойчивых топосов — Города и Сада — классических утопий. Проекты предлагаются самые разные, нередко книги снабжены планами, рисунками, чертежами городов и зданий. Объединяет же их одно — стремление максимально использовать достоинства сельской и городской жизни и избежать недостатков обоих.

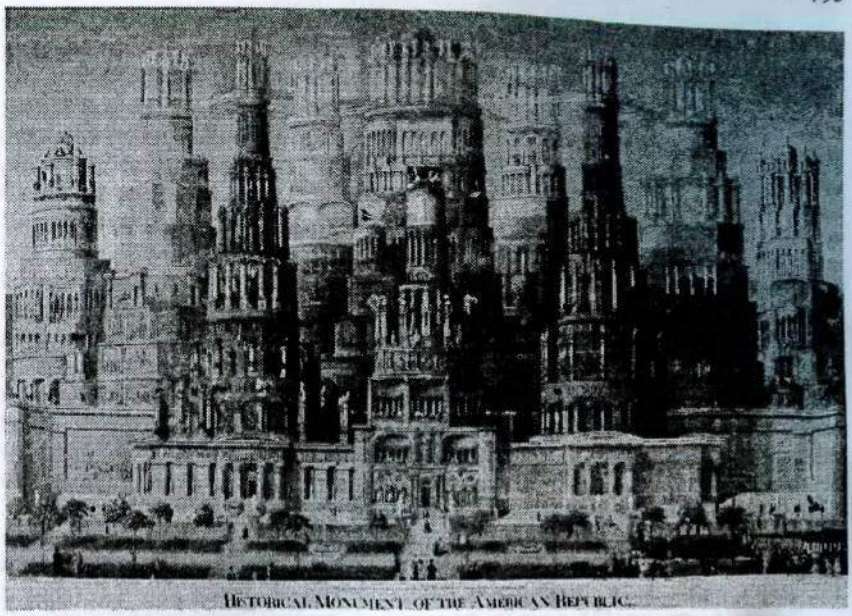
Э.Э.Хейл, с публикацией романа которого "Сибарис и другие дома" (*Sybaris and Other Homes,* 1869) связывают начало утопической линии после Гражданской войны, попытался слить индустриализм с аграрным мифом. В созданном им мире люди работают в большом промышленном городе, а живут в деревне, поскольку, полагает Хейл, городская жизнь обрекает человека на мрачное существование, отделяет человека не только от природы, но и от самого себя; только человек, имеющий свой дом на земле, способен стать гармоничной личностью. А Эдгар Чэмблс, клерк нью-йоркского патентного бюро, предложил в своем произведении, "Город вдоль дороги" (*Roadtown,* 1910) поселить все население страны в один двухэтажный дом, протянувшийся от Нью-Йорка до Сан-Франциско, что избавит от изолированности и скуки жизни на ферме и даст возможность пользоваться благами естественной природы. В одном доме-

городе, расположенном у Ниагарского водопада, живет все население страны и в утопии основателя знаменитой компании К.К.Джиллета "Мировая корпорация" (*World Corporation,* 1910). Уильям Бишоп представляет свой город-сад, построенный одним миллионером в долине между горами Северной Каролины, в романе "Эдемский сад, США", (*The Garden of Eden, USA,* 1895). Хоакин Миллер, автор романа "Возведение града прекрасного" (*The Building of the City Beautiful,* 1897), который явился частично результатом его личного опыта, расположил свой город на месте, где некогда стояла древняя тольтекская столица. А Генри Олерич переносит цивилизацию, по-своему решившую данную проблему, на Марс. По названию его романа — "Мир без городов и деревень" (*A Cityless and Countryless World,* 1893) — можно понять, что тема эта — одна из центральных. Марсианский мир уже прошел путь, по которому сейчас идут США, здесь люди живут в больших семейных объединениях по тысяче человек. Просторные дома располагаются по прямым линиям в красивых парках, образуя квадраты. Изобилие зелени, деревьев, цветов, необычность архитектуры и материалов, среди них излюбленные — пирамида и стекло, встречаются во всех утопиях. Особая красота и комфортность проживания в них обеспечивается все же чудесами науки и техники.

Перемены не могли обойти стороной не только фермерскую, но и теократическую утопию. Это опять-таки наблюдается и в наиболее значимых образцах. Например, граждане Альтрурии живут по заповедям Христа. Но автор подчеркивает, что, следуя его учению, они все же находятся вне какого-либо вероучения. Подобная позиция присуща теократической утопии США в целом, которая далеко ушла от жестких, порой жестоких пуританских установлений, противопоставляя им религиозную терпимость и идеал универсальной теологии. У истоков данной трансформации стоит Сильвестр Джадд, который утверждал, что каждый человек от рождения принадлежит ко всеобщей религии, единой для всего человечества.

Отход от догматических правил характерен и для самого популярного романа, представляющего теократическую утопию США в XIX в., — романа Чарльза Шелдона "По Его стопам. Что сделал бы Иисус?" (*In His Steps. What Would Jesus Do?,* 1897). В своих поисках пути к идеальному сообществу Шелдон обратился к традиционному для американской истории решению — к религиозной реформе. Книга первоначально была написана для детской воскресной школы и опубликована в 1896 г. в Чикаго. Но она имела огромный успех и затем вышла миллионными тиражами, достигая популярности романов Беллами и Доннелли, и была переведена на 27 языков.

"По Его стопам" повествует о духовном пробуждении священника Генри Максуэлла. Оно происходит, когда после службы нищий бродяга спрашивает его, что имел в виду Иисус, когда говорил: "Следуй за мной!" И что имеют в виду христиане, когда говорят, что следуют за Христом? Он ходит по городу уже три дня, пытаясь



Эрастус Солсбери Фильд.
"Исторический памятник Американской республике". Ок. 1876 г.

найти работу, но за все время не только не увидел с чьей-либо стороны помощи, но не услышал и слова участия. Речь этого несчастного и последовавшая за этим смерть потрясает героя. Генри меняет свою жизнь, стараясь не на словах, как это делает большинство, в том числе и священники, а на деле следовать Христу, и призывает к этому свою паству. Максуэлл приходит к выводу, что коренное изменение мира возможно лишь в том случае, если люди добровольно обратятся к новому типу поведения и пойдут за Всевышним, в разных ситуациях задавая вопрос: "Что сделал бы Иисус?" Сначала жители городка третируют священника, объявляют его сумасшедшим. Но затем появляются те (постепенно они становятся большинством), кто стремится установить у себя христианскую утопию. К концу книги она еще не достигнута. Максуэлл понимает, что путь этот долог и труден, что многие не хотят понимать истинную правду христианства, так как она предъявляет человеку очень много требований. Но он обнаруживает и то, что "христианство предоставляет способы решения экономических и социальных проблем" (9; p. 170) и что, следуя ему, человек обретает не только небесное совершенство, но и свое земное существование приближает к идеалу.

Не все авторы считали, однако, что к идеальному обществу надо идти. Ряд авторов консервативных утопий утверждал обратное — Америка уже представляет таковое: "Мы живем в Утопии, единст-

венной Утопии, которая есть или может быть; мы постепенно завоевали землю обетованную", — писал Дэвид Уилер, автор романа "Наша индустриальная утопия" (*Our Industrial Utopia,* 1895) (16; p. 95). Индустриализация и урбанизация, воспринимавшиеся одними как потенциальная угроза будущему, представлялась другим необходимым условием изменения жизни к лучшему. Изобретения науки и техники помогут создать изобилие, избавиться от изнурительного труда, победят время и пространство, отрегулируют климат, изменят все, вплоть до самой природы человека. Поскольку тип американской цивилизации представлялся создателям данных произведений самым совершенным в мире, политика экспансий поддерживалась и обретала межгалактические размеры. Джон Джейкоб Астор, один из богатейших людей своего времени, в романе "Путешествие в иные миры. Роман о будущем" (*A Journey in Other Worlds: A Romance of the Future,* 1894) изображает три исторические эпохи, подтверждающие гегемонию капитализма США. К 2000 г. Америка владеет большей частью Африки, Канады и Латинской Америки. Герои Астора летят на другие планеты, которые воспринимают как источники новых ресурсов, а горы, леса, прерии Юпитера становятся новым американским фронтиром (16; p. 110).

Что касается социальной системы США, то авторам консервативных утопий она также представляется позитивной, нуждающейся лишь в определенных усовершенствованиях. Связаны они, главным образом, с проблемой распределения капитала. В 1893 г. девять процентов семей владели семьюдесятью процентами национальных богатств, не замечать этого было невозможно. Дэвид Уилер предлагает ограничить персональную собственность сотней тысяч долларов, Дж.У.Робертс советует ввести в конституцию положение, по которому семья могла бы владеть не более, чем двадцатью акрами земли. Кстати, эти же меры предлагали и авторы радикальных сочинений, настаивая, правда, на гораздо меньших цифрах.

Черты консервативной утопии присущи многим произведениям, принадлежащим оппонентам Беллами. Джордж Сэндерс, один из наиболее яростных противников писателя, в книге "Реальность или закон" (*Reality or Law,* 1898) удивляется слепоте Беллами, не способного увидеть, что американцы — самые свободные, благополучные и преуспевающие люди на всей планете. В консервативной утопии Джона Бэчелдера "2050: Электрическое развитие Атлантиды" (*2050: Electrical Development of Atlantis,* 1893) капитан Джонс организует капиталистическую Атлантиду как пристанище для беженцев из государства Новой Эры Эдварда Беллами. Чтобы защитить свое сообщество от коммунистов, анархистов и китайцев, он устанавливает полицейские порядки, с неба его охраняют военные самолеты, а с земли остров всю ночь освещают с огромных вышек. Исправляют здесь и "ошибки", совершенные в мире Беллами. В частности, капитан Джонс настаивает на рабском подчинении женщин мужчи-

нам, более того, требует, чтобы у всех женщин была одинаковая прическа — короткие волнистые светлые волосы (16; p. 102).

В отрицании прав женщин на равенство с мужчинами сходятся почти все авторы консервативных утопий, за утверждение же их выступают создатели женских утопий. К ним относят романы, в которых поднимаются вопросы, связанные с положением женщин. Своего рода первой женской утопией было сочинение Ч.Б.Брауна "Алькуин: Диалог о правах женщин" (*Alcuin: A Dialogue*, 1798)*. Женские утопии отражают новое самосознание женщин, возникшее в результате экономических и социальных перемен, происшедших после Гражданской войны. В первое десятилетие появилось большое количество женщин, работающих на фабриках. А к 1880 г. были уже и женщины врачи, учителя, продавщицы, секретари-машинистки. Женщины не хотели больше жить по пословице: "мир женщины — это дом". Свою роль сыграли и коммуны, в которых женщины участвовали наравне с мужчинами, занимая, как в коммуне шейкеров, почетное место.

Однако сомнений было много: стоит ли женщинам бороться за свои права или лучше приспособиться к существующему положению вещей? Как быть с браком и разводом? Что считать равенством с мужчинами, стоит ли перенимать их привычки? В 1893 г. Алиса Джонс и Элла Мерчант опубликовали роман "Проводя параллель" (*Unveiling a Parallel: A Romance*). Книга описывала два рода утопий, но в обеих женщины были равны с мужчинами. В первой, построенной по знакомой, мужской, схеме, женщины занимали важные политические и финансовые позиции, а также курили, выпивали, дрались. Параллельный вариант изображает коммуну, в которой царит "физическая, моральная, духовная нирвана, агрессивность исчезла, уступив место гармонии и в сердцах мужчин, и в сердцах женщин"[17].

А в утопии Мэри Лейн "Мизора" (*Mizora*, 1889) мир состоит исключительно из женщин. Он находится на загадочной земле за северными морями, куда героиня попадает в результате шторма. Там она узнает, что три тысячи лет назад обществом Мизоры управляли мужчины. Интриги, убийства и войны были их основными занятиями. Женщины находились в полной зависимости от мужчин. Так было до Гражданской войны, в ходе которой женщины осознали свое неравенство. Они начали организовывать клубы в свою защиту, а затем создали собственные армию и правительство, но, главное, создали обстановку любви и сотрудничества, в которой, как в безвоздушной среде, не смогли жить мужчины, и после серии войн они вымерли. Но женский рай не исчез: женщины-ученые изобрели способ воспроизводства, не требующий наличия мужчин. А обитательницы Мизоры стали столь совершенны, что правительство

* См. соответствующую гл. в I т. настоящего издания.

стало ненужным: каждая вносила свой вклад в общее благосостояние.

Не только Мэри Лейн продумывала вопрос воспроизводства общества — рождения детей. Практически ни один создатель идеального государства не обошел его вниманием, а проблема взаимоотношений мужчин и женщин ставится в большинстве утопических романов. Авторы настаивают на строжайшей, а порой изуверской регламентации сексуальной жизни граждан. Иначе и быть не может, ведь классическая утопия не допускает никаких неожиданностей, импровизаций, в ней четко все идет по раз и навсегда заданным образцам, без всяких эксцессов и аномалий. А любовные эмоции, страсть — самая не управляемая разумом сфера, своего рода стихия. Здесь, правда, есть свои ненасильственные альтернативы: на одном полюсе — свободная любовь, которая в американском варианте практически отсутствует, на другом — отказ от физической стороны любви. Так, Р.У.С.Харрис в книге "Жизнь в тысяче миров" (*Life in a Thousand Worlds)* предлагает перевести общение полов на чисто духовный уровень, а поможет в этом телепатия. Наиболее же приемлемый для американской утопии вариант — это брак, но право на него и детей дается только прошедшим жесткий отбор, непрошедшие подвергаются стерилизации (Дж.Макни, Ч.Томас, А.П.Расселл, Р.Хартфильд). Именно эта сторона существования людей в большинстве утопий, в том числе классических — достаточно вспомнить "рациональное деторождение" у Т.Кампанеллы, — заставляет отказаться от перевода воображаемого построения в реальное. Например, хорошо, что не построен город по проекту Чарльза У.Кэрила из романа "Новая Эра" *(New Era,* 1897), представляющий собой круг из кольцевых секторов с крематорием в центре (9; p. 156). Хорошо, что не воплощены в действительность утопии Ричарда Чэпмена (*The Vision of the Future,* 1916), где каждый житель имеет номер, вытатуированный на руке, или У.О.Генри (*Equitania,* 1914), обитатели которой, вопреки ее названию, делятся на касты.

То, что для одного — прекрасная мечта, для другого — кошмар. Это хорошо понял XX век. Но конец XIX в. вовсе не был вне процесса постижения данной печальной формулы. Свидетельство тому — появление дистопии, которая разоблачает утопию, описывая "реальные" результаты ее осуществления. Герой, оказавшись в мире воплощенной мечты, обнаруживает себя не в идеальном месте (утопии), а в плохом (дистопии). Американская литература конца XIX в. имеет несомненные достижения в создании дистопий. Зерно дистопии было заложено в самом утопическом жанре, стремительное развитие которого в США 80–90-х годов заставило его прорасти. Для полноты картины надо заметить, что своего рода дистопии появлялись в США и до Гражданской войны, но были они ответом не на литературные произведения, а на попытки практического воплощения утопических идей. Например, критике коммун посвящен роман Джорджа Таккера "Путешествие на Луну" (*A Voyage to the*

Moon, 1827), а роман Эзекиля Сэнфорда "Нравы утопии" (*The Humors of Utopia; A Tale of Colonial Times,* 1828) сатирически изображает коммуну, распавшуюся из-за спора по поводу длины волос.

Утопия и дистопия — два полюса одного целого, и возникающее между ними напряжение заставляет и один полюс, и другой открывать дополнительные смыслы. Каждый тип утопии США дал свой вариант дистопии. Так, социальный тип, и в первую очередь роман Эдварда Беллами, вызвал поток произведений, которые, используя сатиру и пародию, призваны продемонстрировать бессмысленность предлагаемых им реформ. Дж.У.Робертс в романе "Взгляд изнутри" (*Looking Within,* 1893) утверждает превосходство Америки XIX в. над Новой Эрой. Его герой засыпает с помощью некоего напитка, просыпается в 1927 г. и обнаруживает страну, ввергнутую в борьбу между трудом и капиталом. Более длительный период сна заканчивается в 2000 г. Перед героем предстают несчастные и апатичные Джулиан Уэст, доктор Лит и его дочь. Следующая фаза сна длится 25 лет. И теперь герой оказывается в стране будущего, которая, наконец, поняла, что эксперимент с равенством провалился, и, вернувшись к конституции и порядкам конца XIX в., обрела счастье и уверенность в будущем.

Артур Винтон уверяет, что реформы Беллами способны привести к уничтожению Соединенных Штатов как государства. В его книге "Взгляд еще дальше назад" (*Looking Further Backward,* 1890) действие происходит в 2023 г. Джулиан уже начинает понимать всю опасность и неразумность устройства общества будущего. Если глупостью было способствовать иммиграции огромных масс из восточных стран, потакать женскому равноправию, то преступностью обернулось уничтожение армии. В результате слабая пацифистская страна пала из-за происков Китая. Китайцы бомбят Манхэттен, убивая 4 миллиона человек, и Новая Англия становится Северо-Восточным Округом Китайской провинции Северной Америки. После победы Китая место профессора истории в университете, которое раньше занимал Уэст, принадлежит китайскому генералу Вонг Лунг Ли (неслучайно созвучие: Ли — Лит). Его лекции и составляют часть книги. Кроме того, к нему попадает дневник Джулиана, отрывки из которого он зачитывает. В целом структура романа включает разные типы повествования, с помощью которых Винтон создает множественную точку зрения, хотя, как и любой автор утопии, он ограничен в выборе типа повествования.

Из дневника читатель узнает, что только Джулиан почувствовал надвигающуюся катастрофу и оказался способным действовать, в этом ему помогли качества, приобретенные в XIX в. Все остальные, включая президента, находятся в своего рода параличе от многолетней привычки выполнять приказания. Джулиан, создав отряд, пытается оказать сопротивление, но все заканчивается поражением, сам Джулиан гибнет в бою.

Робертс и Винтон по сути своего протеста близки к авторам консервативной утопии. Но другие, в частности, Уильям Моррис, почувствовали иную опасность, присутствующую в творении великого американца. Обоснованность этих опасений впоследствии подтвердил XX век, создав тоталитарные государства. Не только у Беллами, но и в других американских образцах жанра ощущается тяга к тоталитаризму. Утопии всегда спорят между собой по одному главному вопросу — о свободе выбора. Чем она является для человека — благом или злом? Для Беллами такого вопроса, правда, не существует. Он настолько убежден в совершенстве внутренней природы человека, что не сомневается: при правильной внешней организации все добровольно подчинятся ей.

Не оставляют выбора гражданам своих государств и создатели других утопий порядка, но не по причине веры в людей, как у Беллами, а, напротив, неверия. Это присуще и классической утопии, где строгий надзор — норма. В ней общество отказывается от малейших перемен и пристально следит за соблюдением установленных норм, например, в государстве Платона стражники контролируют, как одеваются, стригутся, танцуют его обитатели; у Томаса Мора жители Утопии носят платье одного типа, безо всяких украшений и из практичного материала, чтобы хватило на несколько лет. Жители Альтрурии тоже одеты в одинаковые одежды античного образца. Единообразие и статичность подобных миров, положение, по которому интересы индивидуумов и в малом, и в большом должны совпадать с интересами общества, заставляет некоторых сделать вывод, что "совершенный мир хуже безумия" (1; с. 73).

Ответом на женскую утопию был роман Чарльза Э.Низуонгера "Остров женщин" (*The Isle of Feminine,* 1893), гендерная проблематика является в нем центральной. Повествователь, Энди Лоу, в результате кораблекрушения оказывается на острове женщин. Сначала ему кажется, что он попал в рай, но потом, когда обнаруживает мужчин, забитых, терроризируемых женщинами, он меняет свое мнение. А затем и сам герой приучается есть, спать и говорить по команде женщин. Однако вскоре ситуация меняется. Энди знакомит королеву Диану, диктатора острова, с принципами демократии, с протестантским учением и убеждает в преимуществах мужского лидерства. Но похищает он с острова не королеву Диану, а принцессу Весту — обе они не смогли устоять перед его мужским обаянием. Усилия автора направлены на то, чтобы доказать превосходство мужчин во всех областях и предостеречь от предоставления женщинам какой-либо власти (16; p. 92).

А дистопия Анны Додд "Республика будущего" (*The Republic of the Future,* 1887) направлена против социализма, технократической цивилизации и феминизма. В 2050-м г. Вулфгонг, представитель капиталистической Швеции, прибывает в социалистический город Нью-Йорк. Швеция — это современные США, а Америка — мир будущего, так что у автора и повествователя общие критерии, с ко-

торыми они подходят к увиденному. В новом Нью-Йорке господствуют принципы социализма: единообразие и утилитаризм. Все дома одинаковы, так как царствует всеобщее равенство: "Город плоский, как твоя ладонь, и такой же монотонный, как дважды рассказанная история". Никто не имеет права построить дом лучше, чем у соседа, то же касается и одежды. Питание — в капсулах, каждому прописывают его как диету, назначаемую после ежемесячного обследования. В домах — лишь самое необходимое, функциональное, а если хотите смотреть картины — идите в музей. Ученые в Нью-Йорке стали диктаторами, которые разрушают человеческую индивидуальность и делают всех стандартными; люди стали слугами машин. Слова "дом", "жена" потеряли свое реальное значение. Женщины не хотят больше быть обремененными материнскими заботами. Они провели закон, по которому ребенка после рождения забирает и воспитывает государство. Мир будущего Анны Додд — мир машин: люди путешествуют с помощью пневматических труб, в гостиницах — механические клерки, в домах — механические слуги. На производстве техника заменила человека, и теперь люди бесцельно бродят, утратив и личную инициативу, и интерес к жизни.

Роман Уильяма Н.Харбена "Страна меняющегося солнца" (*The Land of the Changing Sun,* 1894) удивительным образом предваряет ряд предвидений о машинной цивилизации тоталитарного государства, которые затем будут встречаться в антиутопических романах XX в., неслучайно его сравнивают с произведениями Дж.Оруэлла и О.Хаксли. Сюжет романа чрезвычайно увлекателен. Два молодых человека, искатели приключений, на необитаемом острове захвачены командой подводной лодки. Так они оказываются в подводном океаническом мире. Повествование начинается с описания этого мира. Визитеры поражены высоким уровнем жизни, массой технических усовершенствований. Они слушают музыку у себя в комнате, смотрят нечто вроде современных слайдов, телевидения, кино. Купол королевского дворца переливается миллиардами разноцветных огней световых линз. Климат здесь полностью контролируется. Венчает все искусственное электрическое солнце, меняющее свой цвет каждый час.

Но вскоре путешественники обнаруживают, что не все хорошо в этом удивительном мире. Люди в утопии Альфа являются рабами стоящих у власти ученых, психологи внушают всем один вариант счастья, а за неугодными следит мощная оснащенная техникой полиция, подчиняющаяся ученым. Слабые и недовольные высылаются в пустынное место, где их ждет мучительная смерть. Практикуют в Альфе и "промывку мозгов", осуществляемую опять-таки с помощью научных изобретений. Технократические условия создают у обитателей Альфы ложное чувство безопасности, лишающее их способности действовать, ориентироваться в происходящем. И когда солнце перестает светить, толпы устремляются в Электрическую Аудиторию, где находится гигантское "зеркало", экран цветного

телевизора. Люди могут там слышать новости и наблюдать за событиями, но анализировать их, а тем более занимать свою позицию они не способны.

Герберт Уэллс писал: "Утопия принадлежит к самым прочным драгоценным камням в литературной сокровищнице"[18]. Действительно, раз возникнув, жанр утопии вновь и вновь проявляется в литературах разных стран. А утопизм, выражающий коллективные устремления и мечты народов, существует с изначальных времен, что позволяет говорить о его архетипической природе. Нет нации, не создавшей своей утопической парадигмы, и во всех вариантах содержится общий для людей Земли идеал. Однако несомненно и то, что национальные варианты имеют свою специфику, ведь мечты и представления о счастье меняются в зависимости от времени и места, наличия и отсутствия определенных явлений в жизни, а одна из функций утопии — компенсаторная. Они связаны также с особенностями социальной ситуации, философской мысли, с общественными движениями и религиозными верованиями эпохи. Специфика же национальных форм литературного воплощения утопических построений в жанре романа очевидна. Но и здесь наблюдается наличие устойчивого поэтологического ядра, хотя границы жанра, как ни парадоксально, еще не определены, как полагают исследователи, любая попытка их обозначения немедленно приводит к абсурду (2; p. 26). Это объясняется тем, что утопическая составляющая присутствует во многих видах текстов — от трактатов до научной фантастики.

Предлагается считать произведение утопией, если оно удовлетворяет трем требованиям: следует образцам классической утопии, дает описание идеального общества, выступает за его реализацию (4; p. 78). Третье условие важно; оно позволяет отграничить утопию от мечтаний и мифов о стране Кокейн, полях Элизиума, Золотом веке, но в то же время оно очень сильно сужает пространство жанра, исключая из него, например, американскую романтическую утопию. Первому же условию способны соответствовать единичные тексты. Из набора наиболее очевидных постоянных черт утопии как жанра с момента публикации первых произведений — пространственная изолированность, вневременность, урбанизм, регламентация — лишь часть "работает" в романах США конца XIX в. (1; с. 22–28). Первая черта была присуща романтической утопии США, в конце же века она привлекла лишь Хоуэллса. Тогда как последняя, полностью отсутствовавшая в произведениях По, Мелвилла, Готорна, создававших "идеальное состояние человека", стала всеобщей нормой в период расцвета жанра для писателей, увлеченных описанием "идеального гражданина Государства" (1; с. 28).

Именно государство, а не личность является главным героем в утопическом романе. Изображается в нем не жизнь человека, а привычные, ритуальные, по определению Н.Фрая, действия[19]. Это условие выполнения второго принципа: писатель должен видеть и

изображать все с позиций холизма, чтобы создать мир как единое целое, организованную систему. И вместе с героем читатель может только наблюдать за происходящим в системе. Случаи сопереживания, идентификации крайне редки, и связаны они в абсолютном большинстве случаев с критической частью утопического романа. Это и подобные правила жанра приводят к тому, что утопические романы лишь в исключительных случаях становились эстетически самодостаточными явлениями, в отличие от антиутопических романов, показывающих мир через обостренное восприятие человека, преследуемого, находящегося в предельно экстремальной ситуации, как в романе Е.Замятина "Мы" (1921). Антиутопия разоблачает самое возможность реализации утопии, и если утопии необходим миф, то миф и антиутопия принципиально несовместимы[20]. В литературе США рубежа XIX-XX веков появляются тенденции, прокладывающие дорогу антиутопии, и это не только дистопии, роман У.Н.Харбена, но и творчество Марка Твена с его романами, в которых "испытываются на прочность" самые распространенные в западном сознании идеалы: рай ("Дневник Адама", 1904) загробный мир ("Путешествие капитана Стормфилда в Рай", 1909) и царство короля Артура ("Янки из Коннектикута при дворе короля Артура", 1889).

К таким же идеалам долгое время принадлежала и Америка, выступившая воплощением мифа из Священного писания. Эдвард Беллами высказал мысль, что если Америка как утопия не осуществится, то это будет последний провал, что эксперимент в Америке — последняя надежда человечества, "ведь нет более нового мира, который может быть открыт, нет нового континента" (6; p. 21). Но получается, что "утопия об Америке уступает место утопии Америки" (1; с. 167). Писатели создают новые программы лучшего мира и рассказывают о них, потому что "вести ниоткуда отличаются от всех новостей тем, что они никогда не устаревают" (4; с. 240), а сами эти вести, по точному замечанию Льюиса Мамфорда, — "самые реальные вести"[21]. "Онтологическое совершенство, к которому стремится утопия", помогает верить, что впереди человечество ждет "настоящая пантопия — утопия всех возможных пространств" (1; с. 205).

ПРИМЕЧАНИЯ*

[1] *Аинса Ф.* Реконструкция утопии. М., 1999, с. 97.
[2] *Kumar K.* Utopia and Antiutopia in Modern Times. Basil Blackwell, 1987, p. 77.
[3] *Cooper F.* The Crater // Works of Fenimore Cooper. 10 vols. N.Y., 1891, v. 5, pp. 76–77.

* При последующих отсылках к цитируемому изданию номер страницы указывается в тексте вслед за цитатой.

[4] *Morson G.S.* The Boundaries of Genre. Austin, 1981, p. 79.
[5] The Rise of Realism. N.Y., 1949. p. 674.
[6] *Roemer K.M.* The Obsolete Necessity. American Utopian Writing, 1888–1890. Lexigton, Kentucky State Univ. Press, 1976, p. 6.
[7] *Шацкий У.* Утопия и традиция. М., 1990, с. 61.
[8] *Bowman S.E.* The Year 2000. A Critical Biography of Edward Bellamy. N.Y., 1958, p. 23.
[9] *Parrington V.L.* American Dreams. A Study of American Utopias. Providence, 1947, p. 70.
[10] *Rhodes H.V.* Utopia in American Political Thought. Arizona, 1967, p. 31.
[11] *Bellamy E.* Looking Backward. 2000–1887. N.Y., 1981, p. 234.
[12] *Bellamy E.* Looking Backward. 2000–1887. N.Y., 1942, p. 149.
[13] *Morgan A.* Edward Bellamy. N.Y., 1944, p. 168.
[14] *Хоуэллс У.Д.* Возвышение Сайласа Лэфема. Гость из Альтрурии. Эссе. М., 1990, с. 588.
[15] *Баталов Э.Я.* Социальная утопия и утопическое сознание в США. М., 1983, с. 6.
[16] *Pfalzer J.* The Utopian Novel in America, 1886–1896. Pittsburgh, 1984, p. 128.
[17] Utopias: the American Experience. N.Y., 1980, p. 56.
[18] *Utopias Studies.* N.Y., 1987, № 1, p. 80.
[19] Utopias and Utopian Thought. Boston, 1966, p. 26.
[20] Антитопия XX века. М., 1989, с. 31–32.
[21] *Mumford L.* The Story of Utopias. N.Y., 1925, p. 6.

ИСТОРИЧЕСКАЯ, ФИЛОСОФСКАЯ И СОЦИАЛЬНАЯ ПРОЗА (1865–1900)

Десятилетия, последовавшие за Гражданской войной, явились переходным, исполненным противоречий периодом в жизни США. Если социально-экономическое развитие шло гигантскими темпами, то культура молодой страны еще несла на себе отчетливый отпечаток несамостоятельности, даже колониальности. Новомодные философские и социальные учения, научные открытия и гипотезы, эстетические течения по-прежнему доходили в Америку с опозданием и воспринимались там с трудом. Отсутствие своих устоявшихся литературных традиций, непрофессионализм писателей, опора на европейские образцы, несмотря на периодические кампании по созданию "великого американского романа", как и доминирование неотрефлексированной мифологизации национального опыта в коллективном сознании — не важно, художественном или публицистически ориентированном, — вели к тому, что границы между литературным произведением, философским трактатом, историческим трудом или социально-политическим памфлетом в США оказывались предельно размыты, как это часто бывает в молодых культурах.

В результате появлялись довольно странные для современного читателя жанровые гибриды романа-дистопии и социально-политического трактата, исторического труда и апологетической пропагандистской литературы, психологического романа и недавно родившейся науки психологии или — еще того чаще — дарвинизма и спенсерианства, адаптированных в американской пуританской идеологии в форме помпезных проповедей, замаскированных под научные лекции. Однако среди этого довольно посредственного многообразия были и действительно интересные фигуры и тексты. Прежде всего это касается Генри Адамса и Уильяма Джеймса, начавших свою творческую и научную деятельность именно в этот период. Да и авторы меньшего масштаба заслуживают рассмотрения хотя бы уже как характерное явление американской словесности и шире — культурного контекста конца XIX в.

М.Твен и Ч.Д.Уорнер в книге "Позолоченный век" (*The Guilded Age,* 1873), написанной в качестве иронического отклика на послевоенный призыв Дж.Дефореста создать великий американский роман, нарисовали очень яркую, хотя и поверхностную, гротескную панораму современной им американской действительности, а сам

термин — "позолоченный век" — стал очень скоро расхожей фразой, в которую каждый вкладывал свой смысл. Смысл этот, однако, легко выходил за рамки простой социально-экономической и политической характеристики эпохи, приобретая множество других оттенков, связанных с формированием и модификацией национальной доктрины и ее философским, историческим, научным и художественным осмыслением.

Америка после Гражданской войны кардинально менялась не только в своей социально-экономической структуре, которая отличалась в этот период центростремительным развитием, невиданными темпами индустриализации, урбанизации, массовой иммиграции, но также и в философских и культурных ориентирах. В США "позолоченного века" парадоксально сочетались ностальгия по невозвратно утерянному миру, сдобренная изрядной долей патриотизма и шовинизма, и ощущение социального кризиса, вызов прежним идеалам и ценностям и скепсис по отношению к реальным проявлениям демократии. На поверхности этот клубок противоречий выступал лишь в рассмотрении сиюминутных общественных явлений и катаклизмов — благо их было в избытке — в социальной полемике и сенсационных журнальных публикациях, в скороспелых романах-памфлетах и антиутопиях, в обильном потоке пропагандистской публицистики. На более глубинном уровне и чаще всего в размышлениях философов-одиночек, почти не связанных с социальной действительностью, шло подспудное осмысление этой проблематики, плоды которого дали себя знать спустя несколько десятилетий, несомненно подготовив и в определенной мере сформировав американское национальное сознание XX в.

В 70-х годах XIX в. американцы довольно близко познакомились с дарвиновским учением, до того известным лишь небольшой группе философов и ученых. В этот период начинается и весьма сильное оппозиционное течение в американской философии и теологии, направленное против дарвинизма. Хотя эволюционная теория и не была абсолютно новой идеей, дарвиновский "естественный отбор" казался поистине неслыханной дерзостью. Логическим завершением дарвинизма в общественном сознании становился вывод о том, что природой управляет случай, а мир не был замыслен и создан Господом. Дарвинизм неизбежно, хотя и не вполне правомерно, приравнивался к абсолютному атеизму, что не могло не вызвать протеста в американском общественном сознании, по-прежнему в значительной мере привязанном к теологической картине мира. Особенно неприемлемой казалась американцам приписываемая ими Дарвину интерпретация смерти и утверждение превосходства телесной жизни над духовной. Поэтому ряд мыслителей США последней трети XIX в. попытался в своих трудах восстановить в правах привычные христианские представления, которые отчасти оказались поставлены под сомнение дарвиновским вариантом эволюционизма.

Интерес к дарвинизму в США в этот период был очень значительным не только среди ученых и философов, но и среди широкого круга читающей публики, тем более что принципы борьбы за существование и естественного отбора, а не только социального прогресса и эволюции, находили, казалось бы, отражение в повседневной жизни Америки 80-х годов XIX в.

Волна иммиграции, главным образом из Восточной и Центральной Европы, достигла невиданных доселе масштабов (с 1860 по 1900 г. в США въехало 11 млн. человек), изменив лицо американских городов. Бурный технический прогресс, индустриализация, концентрация капитала и одновременно экономический спад 1893–1897 годов, последовавший за обманчивым послевоенным благополучием, вызвали рост социальных беспорядков в конце века — активизацию движения профсоюзов, стачки, забастовки, такие, как, например, знаменитая пульмановская забастовка в Чикаго (1894). Реакцией американского (англосаксонского) сознания на это стала неприязнь и отторжение иммигрантов, чье присутствие ассоциировалось нередко с угрозой анархизма, терроризма, революции и даже коммунизма, усиление националистических этноцентристских движений разного толка. Ново-английские интеллектуалы в своих попытках придать смысл движению в будущее опирались на теории превосходства англосаксонской расы, которые активно пропагандировали ведущие литературные и публицистические журналы того времени. Большое место заняла в их построениях "терапевтическая картина мира", основанная на старых, но изрядно подзабытых ценностях справедливости и альтруизма, способствовавших успешной адаптации человека к внешнему миру, гармонии между природой и созданным им культурным миром.

"Харперс нью мансли" в 1886 г. публикует статью под характерным названием "Выживет ли пуританин?" ("Does the Puritan Still Survive ?"), "Атлантик мансли" спустя десять лет задает сходный вопрос в статье "Сохранение американского (англосаксонского) протестанта" ("Survival of the American <i.e. Anglo-Saxon Protestant — *M.T.*> Type"). Дж.Стронг в 1885 г. выступает с проповедью против анархизма новых иммигрантов в статье "Наша страна — ее возможное будущее и ее сегодняшний кризис" ("Our Contry: Its Possible Future and its Present Crisis"). В противовес ново-английскому идеалу американский историк и социолог Фредерик Джексон Тернер выдвинул популярную "жестокую" мифологию фронтира, построив на ней теорию уникальности американской цивилизации. Здесь дарвиновская борьба за существование и естественный отбор приобретали буквальный смысл в агрессивном, примитивном мире с главенствующим мужским началом. Взгляды Тернера и ново-английских поборников этно-национальной и религиозной чистоты были все же крайностями, отдельные элементы которых присутствовали в различных цивилизационных и культурных теориях конца XIX в. Философия многих мыслителей этого периода была парадок-

сальной, переходной от интроспективной культурной модели, связанной еще очень тесно с трансцендентализмом, к активной прогрессистской модели начала XX в. Самыми яркими фигурами в этом смысле были Генри Адамс и Уильям Джеймс.

Символом противоречивой природы американского общества конца XIX в. стала знаменитая Всемирная выставка в Чикаго в 1893 г. Она являла собой победу эстетизированной среды как воспитательного средства, превратив болото на берегу озера Мичиган в сияющий белый город в стиле неоклассицизма, олицетворявший социальную гармонию, единство и красоту. Город словно сошел со страниц популярной утопии Э.Беллами "Взгляд назад" (1888). Однако уже через год от него мало что осталось — зияли каркасы зданий заброшенных павильонов, ставших прибежищем нищих; толпы безработных, временно занятых на выставке, наводнили Чикаго. В этот период значительно выросло число самоубийств, связанных с духовным и этическим осмыслением дарвинизма.

Документом американского отчаяния конца века можно считать, в частности, роман Г.Адамса (Henry /Brooks/ Adams, 1838–1918) "Эстер" (*Esther,* 1884), метафорически предсказавший самоубийство его жены Мэрион Адамс в 1885 г. Героиня не способна найти ответ на волнующие ее проблемы соотношения религии и науки, любви и положения женщины в обществе. Повествование пронизано мыслью о неполноценности любых межличностных связей, которые порой прямо противоречат общественному долгу. Смерть жены сильно повлияла на Адамса, хотя он не упоминает о ней в самой знаменитой своей книге, написанной уже в XX в., "Воспитание Генри Адамса" (1907). Не оставляющим никаких надежд пессимизмом веет от надгробия Мэрион Адамс — фигуры с закрытым лицом, олицетворяющей наивысшую глубину скорби по ту сторону человеческой боли и страдания, не предлагающей успокоения и в загробной жизни. Роман "Эстер" был написан в традиции аллегорического романа, обычной для американской литературы формы представления философских идей, в которой отдельный эмблематический образ выступает самостоятельно, а не как часть повествовательного контекста.

Противоположное течение в американской общественной мысли этого периода пыталось интерпретировать дарвиновские борьбу за существование и естественный отбор как подтверждение знакомых пуританских представлений о том, что "лишь немногим избранным душам дано спастись, а все остальные заслуживают своей участи". Дарвинизм, таким образом, легко превращался в "кальвинизм с научным лицом"[1], в почти религиозное отражение эпохи, оперировавшей, увы, все больше утилитарными ценностями. Этот элемент социального эволюционизма и взяли на вооружение американские мыслители последней трети XIX в. с тем, чтобы построить на его основе новую доктрину национального самосознания. Если для отдельных американских умов конца века дарвинизм и вел в какой-то

мере к отчаянию от осознания полной детерминированности, не оставляющей места ни случайности, ни творческой деятельности человека и тем самым утверждающей идею бессмысленности бытия, то в основном восприятие этого учения было более радужным и направлялось на подновление и модернизацию несколько пошатнувшихся национальных идеалов. В целом американские мыслители, художники и писатели конца XIX в. были лишены европейского радикального релятивизма, пессимизма, психологической и социальной дезинтеграции, так что говорить серьезно о феномене "fin de siècle" в Америке нельзя. Американский скульптор О.Сент-Годенс писал в 1898 г., прочитав произведения А.Шопенгауэра: "Зачем вставать на подобную точку зрения? Мы не в силах исправить жизнь путем всхлипываний и скрежета зубовного... И хотя мне всегда говорили, что лучше встречать трудности весело, я только теперь сделал это правило частью своей философии... Кажется, будто, потерянные, мы плывем в открытой всем ветрам лодке, неизвестно куда, и пытаемся всеми силами попасть хотя бы куда-нибудь, при этом лучше быть веселым, чем меланхоличным"[1а].

Гораздо большее влияние на американскую философскую и историческую прозу этого периода оказала школа эволюционной мысли, связанная с именем Герберта Спенсера, распространявшего дарвинское учение об эволюции на общество, и прежде всего потому, что перекликалась она с определенными элементами в национальной традиции. В частности, Спенсера занимали вопросы жизни и смерти, человеческой души, национального самосознания. Его, как и американцев, по-прежнему воспринимавших себя как богоизбранный народ, отличало подспудное стремление объединить и примирить науку и религию. Дарвиновская биологическая безысходность в "Системе синтетической философии" (*System of Synthetic Philosophy,* 1862–1896) Спенсера сменялась по видимости идеей мирного приспособления к среде, что оказалось гораздо более по душе американцам. Философия Спенсера прижилась в США еще и потому, что была связана с эволюционной философией Ламарка, чрезвычайно популярной в Америке в предшествующие десятилетия во многом благодаря своей провиденциальности, естественно импонировавшей пуританскому сознанию. Существование Бога в философии Ламарка не подвергалось сомнению и не обосабливалось от природы, как это в большой мере было у Дарвина. При этом Ламарк, а за ним и его американские последователи — проповедник Г.У.Бичер, Дж.Фиск и другие — не ставили во главу угла естественный отбор и даже вовсе отрицали его в применении к общественному прогрессу.

Спенсер по сути предложил новую естественную религию, альтернативу ортодоксальному христианству, и его туманные термины, такие, как, например, "непостижимая сила вселенной", позволили американцам интерпретировать слово "сила" как "бог", что примирило даже самых строгих последователей пуританизма с эволюци-

онной теорией. Спенсеровские принципы "свободы и разнообразия" предстали как научная основа индивидуализма и экономики laissez-faire, понимаемых как прогрессивные завоевания, что вскоре перетянуло на сторону эволюционизма львиную долю американских предпринимателей, экономистов и социологов. Спенсер, которому собственно и принадлежит получившая широчайшее хождение фраза "выживание наиболее приспособленного", вскоре превратившаяся в "выживание сильнейшего", утверждал, что естественный отбор действует лишь в примитивных обществах и на ранних стадиях общественного развития. Этот этап будет скоро преодолен в Америке, которой он предсказывал великое будущее венца цивилизации, считая ее демократическое правление высшей формой государственного устройства. Более того, борьбу Спенсер изображал не как борьбу человека с человеком, а скорее как столкновение индивидов с условиями "среды", жертвы которого оправдывались грядущим расцветом цивилизации.

В социальной и экономической публицистике этого периода заметны следы двух борющихся тенденций — христианской морали, убеждения в том, что на благословенной земле Америки хватит места всем, нужно лишь уметь воспользоваться обстоятельствами, иными словами, приспособиться к среде, с одной стороны, и волчьего закона выживания сильнейшего, который часто побеждал на практике, с другой.

Американская философская мысль последней трети XIX в. также отличалась разнообразием и противоречивостью. Перед философией стояла задача стать светской наукой, каковой она никогда прежде не была, и в то же время требовалось сохранить ощутимый евангелистский элемент, необходимый в американской культуре, лишь подновив его с помощью последних достижений науки, прежде всего дарвинизма и философии Спенсера. Типичной фигурой, совмещавшей в своей деятельности как стремление к широкой пропаганде философских знаний, так и попытки примирить философию и последние достижения науки с религией, был У.Т.Харрис, более 25 лет редактировавший первый в Америке популярный философский журнал "Журнал спекулятивной философии" (1867–1893), в котором печатались переводы сочинений Аристотеля и Платона, Гегеля и немецких идеалистов. Характерно, что Харрис резко выступал против агностицизма и атеизма, делая упор на категории свободы воли, понимаемой во многом в духе трансцендентализма, притом не только на страницах журнала, но и в своих собственных трудах, большинство из которых не случайно посвящено проблемам образования и воспитания.

Новые философия, антропология, социология, историография США, по сути лишь зарождавшиеся в этот период, основывались на европейских идеях, на позитивизме, эволюционизме, используя в качестве образца немецкую модель философии науки (большинство американских философов и ученых в это время получало образова-

ние в Германии). Попытки заменить биологизированными законами духовно-нравственные идеалы здесь все равно принимали по привычке вид религии. Многие мыслители этого периода, в основном дети священников, зачастую получившие теологическое образование, были еще очень тесно связаны с прежней эпохой, но их усилия были направлены, хотя и не всегда успешно, к секуляризованному знанию. Сама религиозная вера в этот период также трансформируется (хотя этот процесс начался задолго до Гражданской войны), превращаясь в унитарианский рационализм, близкий деизму, в абстрактную и размытую веру в прогресс и коллективное преуспеяние. Унитарианцы переосмысляли протестантство в русле расширения связи религии и повседневной жизни, призывая, в частности, к "религии чувства", к пассивной созерцательности, рефлексии, а не активной деятельности, выводя религию из чисто интеллектуальной сферы в сферу искусства и поэзии.

Именно здесь, в позднем протестантстве получают развитие идеи религии как тайны, принцип вчувствования, нашедшие позднее параллели в философии Спенсера. Религия тем самым защищалась от посягательств рационального анализа. Таким образом, традиционная американская идеология, тесно связанная с протестантской картиной мира, была способна найти точки соприкосновения с новыми научными и философскими теориями, наводнившими Америку после войны. Доводы американских мыслителей, перед которыми стояла задача создания синтетической философии, часто превращались из анализа — более или менее научного — в пророчество. Как данное утверждалось то, что лишь могло быть желательным как идеал. Такой американизированный вариант эволюционизма, позднее вылившегося в прагматизм, хранил явные следы связи с трансцендентализмом.

Спустя несколько десятилетий Дж.Сантаяна определит эту черту американского сознания как тенденцию представлять все философские идеалы в форме предсказаний и предчувствий, зачастую религиозно и интуитивистски окрашенных, как парадоксальное сочетание материализма и магии, ведущее к совершенно особому идеализму[2]. Сантаяна, кроме того, справедливо отмечает связь американской философии с немецким идеализмом и показывает, что немецкая философия по сути даже не нуждалась в адаптации на американской почве, поскольку Америка уже располагала ново-английским трансцендентализмом и унитарианской теологией, пересекающимися с немецкой традицией по целому ряду вопросов. Среди них Сантаяна указывает на критическое отношение к познанию, субъективизм и абсолютизирование опыта.

Философские, исторические, социальные и даже экономические доводы в Америке по-прежнему выражались в метафорах, скорее свойственных литературе и искусству, то есть были в основе художественными. В свою очередь искусство и литература этого времени существовали в значительной части внутри философской и

прежде всего эволюционистской парадигмы. В сущности, в основе и философского, и художественного осмысления действительности лежала все та же американская аллегория, никогда не терявшая генетической связи с пуританством и лишь получившая новое наполнение под воздействием научной революции в трудах ведущих мыслителей последней трети XIX в. — позднего Р.У.Эмерсона, Г.Адамса, У.Джеймса, Дж.Фиска и др. В позднеаллегорическом мышлении этого периода было, в частности, заложено сомнение в авторитете авторства, в его праве судить о мире. В новых условиях особенно важно было то, что аллегория морализировала, не проповедуя, а включая воспринимающего в творческий процесс, относя часть ответственности за существование образа на его счет. История все чаще понималась как субъективный, неустойчивый феномен, судить о котором можно лишь по немногочисленным кратким, единичным моментам абсолютного откровения. Отсюда и особый язык философских и исторических медитаций этого времени, изобиловавший визуальными, эмблематичными метафорами. Аллегорическая картина мира, апеллирующая к разуму в той же мере, что и к эмоциям, крайне субъективная и трагическая, созвучная мотивам беспокойства и одиночества, превалировавшим в общественном сознании, отметила своим влиянием философскую, историческую, и особенно художественную прозу этого периода.

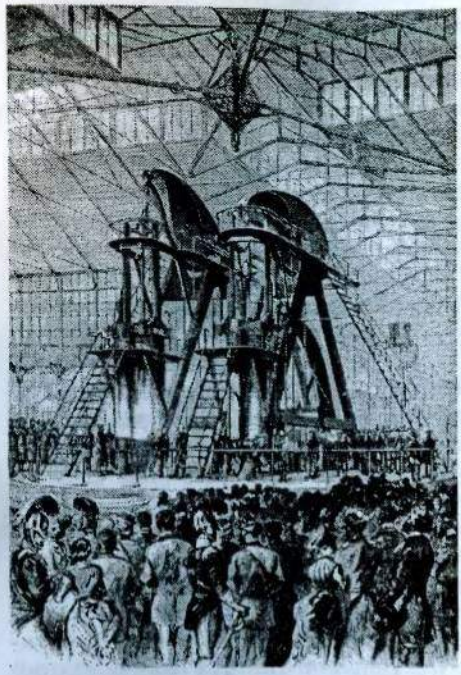
Философия личности и философия истории, складывавшиеся в конце XIX в. в размышлениях У.Джеймса и Г.Адамса, М.Твена и Р.У.Эмерсона, ставили под сомнение многие устоявшиеся ценности, а порой — и самое реальность и способность человека определять свое место в мировом порядке. Обладает ли Америка реальным самосознанием или лишь метафорой потенциального "я", задавал вопрос Уильям Джеймс, один из самых прозорливых мыслителей того времени. Иными словами, стоит ли полагаться на практический разум, который всегда примет первое за верный ответ, или на индивидуализм, согласно которому Америка идет к неясному будущему, не в силах освободиться от груза прошлого.

Противоречивость оценки этого груза вкупе с поисками ответа на вопрос о дальнейшем пути развития Америки — от безоговорочного отрицания и осмеяния прежних идеалов и современной действительности до откровенной ностальгии по прошлому и попыток приспособить старые ценности к новым условиям — проявлялась на всех уровнях осмысления бытия. Прошлое при этом всякий раз пересоздавалось и переосмыслялось в угоду той или иной социальной, философской, художественной концепции, служа поддержкой и оправданием современного опыта. Особенно наглядно эта тенденция проявилась в художественной прозе эпохи, которая, как никогда прежде, прямо реагировала на витавшие в воздухе настроения и идеи. Примером может служить практически любое художественное явление последних десятилетий XIX в. — от творчества минималистов-областников до "реалистов", писавших скороспелые социаль-

ные романы, непосредственно откликаясь на события действительности, от авторов утопий и антиутопий, внезапно ставших едва ли не основным жанром американской словесности, до робких натуралистов, стоявших ближе уже к следующей эпохе, от сочинителей вошедших в моду в конце века исторических романов до писателей, стремившихся отрешиться от броских реалий современности и дойти до осмысления ее истинной сути, в том числе и таких крупных фигур, как Генри Джеймс, У.Д.Хоуэллс и Марк Твен.

В этот период публикуется несколько книг, определивших культурный климат Америки конца века — "Прогресс и бедность" (*Progress and Poverty,* 1879) Г.Джорджа, "Богатство против благосостояния" (*Wealth Against Commonwealth,* 1894) Г.Д.Ллойда, "Теория праздного класса" (*The Theory of the Leisure Class, 1899)* Т.Веблена. Ностальгическая книга Джорджа сыграла на интересе читательской аудитории к проблемам экономического неравенства, предложив в качестве идеала не бизнес-цикл и не выживание сильнейших, а "золотое правило", регулирующее человеческое бытие, в виде единого налога на землю. Проведение такого закона должно было, по его убеждению, положить конец неправедному обогащению, сопровождавшемуся обнищанием большинства населения. Труд Ллойда апеллировал к евангелистски-утопическому мировосприятию и был отмечен попытками примирить индустриализм с христианской моралью. По сути он повторял идеи Эмерсона и переосмыслял американскую метафору социального искупления. Ллойда отличали пророческое реформаторство, стремление придать смысл отдельно взятой человеческой жизни в контексте мощного исторического движения, не принимавшего в расчет личность, симпатии к социализму, который привлекал его своей приспособляемостью к условиям нового, корпоративно-индустриального общества, пораженного духовным кризисом. Все реформы, предлагавшиеся Ллойдом, были направлены к одной цели — воспитанию лучшего индивида, который взял бы на себя роль творца нового общества.

"Теория праздного класса" Торстейна Веблена (Thorstein Veblen, 1857–1929) — не только научное исследование, но и повествование, обогащенное яркой, художественной образностью, меткими, запоминающимися метафорами, быстро ставшими частью социологического "фольклора" наступавшего XX в. Противоречивая социально-экономическая теория Веблена, его агностицизм и едкая критика неоклассической экономики ставили его в один ряд с такими современниками, как Ч.С.Пирс, У.Г.Самнер, Дж.Дьюи, Дж.Г.Мид. Теорию Веблена отличало парадоксальное сочетание духовного и повседневного, предрассудков и науки, магического и доказуемого на опыте. Технологический прогресс, невиданное развитие индустрии, приводившие в эйфорию американцев конца века, были интересны Веблену скорее своей гуманистической стороной — его занимали проблемы общественного благосостояния, развития адаптационных сил общества при столкновении с переменами, что выра-



Выставка "Столетие США". Рисунок из журнала "Харперс". 1876 г. Президент Улисс Грант запускает гигантскую паровую машину Карлисса.

зилось, в частности, в его знаменитой теории потребления и социальных ролей потребителей, а его термин "скрытое потребление" лег впоследствии в основу многих экономических теорий.

Веблен развивает идеи соревнования классов, согласно которым каждый социальный слой конкурирует с вышестоящим для повышения собственного социального статуса. Праздные классы, согласно его теории агрессивны и требуют признания своего статуса другими классами. Не ограничиваясь нигилизмом, Веблен предложил альтернативы как нравственному агностицизму неоклассической экономики, так и марксизму. Он писал о всеобщих, внеличностных жизненных инстинктах, о существовании некого транскультурного ценностного кода, применимого ко всем людям и связанного, к примеру, с "инстинктом работника", "родительским или альтруистическим инстинктом" или "критическим интеллектом (или любопытством)", которые будут процветать в идеальном обществе, не загрязненном денежными и конкурентными элементами. Сохранив "дарвиновский" подход — изучение человечества в процессе постоянной адаптации к социальной и природной среде, Веблен противопоставил конкуренции и экономическому хищничеству гуманистические ценности.

Если говорить о собственно философских трудах последней трети XIX в., о так называемой американской философской революции, следует отметить, что своим рождением она была обязана прежде всего Р.У.Эмерсону. От его учения отталкивались, с ним полемизировали все философы и мыслители этого периода. В 80-е годы XIX в. их усилия были направлены главным образом на примирение традиционно американских воззрений, какими к этому времени уже стали считаться взгляды Эмерсона, инкорпорированные в протестантский евангелизм, с философией Спенсера. С конца 70-х годов и вплоть до смерти Эмерсона в 1882 г. ведущие литературные журна-

лы регулярно публиковали статьи о "конкордском мудреце". В последние десятилетия XIX в. его влияние выросло еще больше, получая поддержку как со стороны религиозных кругов, так и со стороны зарождавшейся социологии. Гуманизм и пантеизм Эмерсона, как ни странно, пересекались с идеями Спенсера о естественной религии и эволюции, что было связано с ранним увлечением Эмерсона Ламарком, предвосхитившим идеи Спенсера о прогрессе. Поэтому переход от эмерсоновского гармоничного, единого и постоянно меняющегося космоса к спенсеровскому текучему миру энергии для американцев оказался несложным и выглядел как продолжение религиозного пантеизма, всегда отличавшего национальное мышление. Концепция "сверхдуши" Эмерсона соотносилась для американцев конца XIX в. со спенсеровским "непознаваемым", высшей силой, или абсолютом, присутствие которого человек ощущает в собственном сознании.

Последняя треть XIX в. — эпоха перехода от трансцендентализма к прагматизму, становившемуся ведущим философским течением в культуре США. Переход оказался не столь резким, как можно было предположить. Хотя У.Джеймс, вероятно, имел в виду Эмерсона, когда призывал отмести все великие неверные попытки идеализировать истину и с иронией отзывался об излюбленных эмерсоновских отвлеченных идеях разума, Бога, закона, "я", на деле Эмерсон был необходимым связующим звеном между традиционным американским религиозным в своей основе сознанием и открытиями прагматизма. Поздняя философия исполненного сомнений Эмерсона все меньше отличалась пророческим экстазом, и к чисто религиозной основе все чаще примешивалась этика как средство духовного воплощения. Хотя говорить об абсолютном прагматизме относительно Эмерсона было бы неверно, его поздний интерес к проблемам моральной и духовной силы, действия и воли, которую он называл "Богом, явленным в человеке", несомненно находил отголоски в философии У.Джеймса.

Эмерсон успел застать кризис эпистемологии и моральной философии, обрушившийся на Америку в последней трети XIX в., и его ответом стал по сути прагматистский акцент на труде и действии вообще, рождающих новый опыт и веру. Категория морального действия, сформулированная Эмерсоном в поздних трудах, включает как внутреннюю, духовную жизнь личности, так и социальную реальность ее бытия. Восприятие действительности не в застывших абсолютах, а в динамичных обстоятельствах, когда индивид постоянно поверяет свои мнения моральными принципами вкупе с опытом, — открытое, подвижное, релятивное — было не так уж далеко от философии прагматизма, особенно в его джеймсовском варианте.

Философом, историком, попытавшимся примирить доктрину Спенсера с протестантской идеологией, а также обозначить параллели между пантеизмом трансценденталистов и теорией эволюции,

был Джон Фиск (John Fiske, 1842–1901), пользовавшийся огромной популярностью в Америке второй половины XIX в. Его философские воззрения не отличались оригинальностью, основываясь на позитивизме О.Конта и прежде всего на эволюционистской доктрине Спенсера. Работа, принесшая Фиску известность и утвердившая его репутацию рьяного последователя Спенсера, — "Основы космической философии" (*The Outlines of Cosmic Philosophy,* 1874). Благословленный самим Спенсером как популяризатор его идей в Америке, Фиск пропагандировал эволюционизм в многочисленных лекционных турне, неизменно подтверждая с его помощью правильность традиционной протестантской теологии. Важным результатом деятельности Фиска стало то, что в последней четверти XIX в. американцы по сути перенесли интерес с происхождения видов и дарвиновской теории на проблемы прогресса цивилизации и общества, с биологии — на культуру. От чистого позитивизма, воспринимавшегося поначалу в штыки, Фиск постепенно переходил к либеральному спенсерианству, от призывов к деперсонализации Бога — к эволюционистской доктрине, описанной в традиционных терминах христианской теологии.

Высшая сила для Фиска была одновременно трансцендентной и имманентной, всеобъемлющей и непознаваемой, проявлялась во всех формах вселенной, а зло и страдания оставались функцией эволюционной борьбы, с помощью которой в ходе прогресса истреблялись недостойные элементы и человечество шло к совершенству. Бог, таким образом, по мнению Фиска, действовал через естественный отбор. Все это по сути близко доктрине Эмерсона, как и концепция души, занимавшая центральное место в теологии Фиска. В труде "Судьба человека" (*The Destiny of Man,* 1884) он писал, что доминирующим аспектом эволюции является вовсе не отбор видов, а прогресс цивилизации, человек же есть сумма творческой энергии и главный объект заботы Бога. Понятия "душа", "психика", "сознание" использовались Фиском, а вслед за ним и многими современниками как синонимы, каждый из которых нес религиозную коннотацию. Развитие человеческого интеллекта и эволюция человека к духу, согласно Фиску, шли постоянно, от поколения к поколению, в процессе приспособления личности к условиям и вели в результате к обществу, построенному на альтруизме и справедливости.

Массовая иммиграция конца века представлялась Фиску угрозой выполнения миссии англосаксонской расы, и в последнее десятилетие XIX в. он пропагандировал как можно более полную ассимиляцию вновь прибывающих посредством их быстрой адаптации к американской культуре и вливанию в семью мирных и свободолюбивых англоязычных народов. Фиск проповедовал, что недалек тот день, когда весь мир будет англоговорящим, англосаксонским в религии и политике, английским по крови и по своим традициям. Вместе с историком Г.К.Лоджем он даже создал в этот период Лигу ограничения иммиграции. Американский индивидуализм, культ интеллек-

туальной и физической силы, самосовершенствование якобы ничего не значили для иммигрантов, которые упрямо не желали окончательно ассимилироваться, продолжая сохранять свои порой опасные и странные национальные особенности. Убежденность Спенсера в том, что до последней четверти XIX в. Америка являла собой смесь арийских рас и потому массовая иммиграция грозила разрушить однородность страны, интерпретировалась Фиском и его многочисленными сторонниками как концепция соревнования рас и конфликта культур. Основой социологии Спенсера, в понимании Фиска, была мысль о том, что конкуренция и борьба характерны лишь для низших ступеней развития цивилизации, и потому они могли и должны были быть уничтожены путем контроля за качеством окружающей среды, оказывающей влияние на индивидов. В понятие среды включалось незнакомое примитивным культурам образование, посредством которого развивались высшие интеллектуальные способности человека, приводившие в свою очередь к альтруизму и миролюбию.

Эти идеи отозвались в дальнейшем, в частности, в социологии Лестера Фрэнка Уорда, смыкавшегося с Фиском по целому ряду вопросов. Уорд также был последователем Спенсера, хотя и отвергал его детерминизм. Согласно его "Основополагающим принципам", Уорд считал, что формирование человеческой культуры проходило параллельно с ростом мозга. Высшей ступенью в пирамиде человеческой эволюции становился жизнерадостный американец с самым большим мозгом, живущий в самой демократической стране. Уорда привлекала и смешивающая биологию с социологией мысль о том, что социальное поведение и культура основывались на адаптации к среде. В его программе ориентированной на рациональное совершенствование человека и его окружения, большая роль отводилась образованию и воспитанию, а также планированию. Он писал, что культурные черты передаются физически от одного поколения к другому. Среда сопротивляется давлению жизненных сил и тормозит прогресс, в то время как сознание направлено к некой высшей цели. Придание среде положительного, культивированного облика должно было, по мысли Уорда, решить проблемы эволюции американской нации.

Как известно, в истории любой национальной культуры порой имеет место временной зазор между возникновением и фактическим бытованием того или иного культурного феномена, в том числе и философского течения, и его осмыслением и признанием в общественном сознании. Для американской культуры это особенно характерно. Одним из самый ярких примеров в этом смысле может послужить прагматизм, возникший в интересующий нас период, но отнюдь не определявший интеллектуального и культурного климата эпохи и по сути оставшийся достоянием элитарных культурных слоев вплоть до первых десятилетий XX в. Однако важность прагматизма для последующей истории американской философской и со-

циальной мысли, его несомненное влияние на художественное сознание начала XX в., а также явная связь как с предшествующими элементами национальной традиции, так и с пришедшими из европейской культуры теориями эволюции, заставляют, отступая от исторической логики, кратко остановиться на нескольких наиболее важных именах, определивших развитие прагматизма.

Непосредственным предшественником прагматиков конца века был Чонси Райт (Chauncey Wright, 1830–1875), с которого начинается "золотой век" американской философии — время Ч.Пирса, У.Джеймса, Дж.Дьюи, Дж.Ройса и Дж.Сантаяны. Райт — самый старший член знаменитого Кембриджского метафизического клуба, созданного в 1871 г., своего рода "Сократ" для молодых коллег. В юности Райт испытал влияние Р.У.Эмерсона, а также Ф.Бэкона и Дж.С.Милля. Разделял он и эволюционные взгляды Дарвина, подтверждением чему служат статьи философа, написанные в 70-е годы XIX в. и посвященные разным аспектам дарвиновского учения. Среди них выделяется статья "Эволюция самосознания" (1873), созданная по совету самого Дарвина и напечатанная в "Норт американ ревью", в которой Райт ставил целью определить критерий влияния человеческой воли на действительность на примере эволюции языка.

Отличительной чертой его мировоззрения был агностицизм, хотя и не абсолютный — ни вера, ни атеизм не устраивали Райта и прежде всего с моральной точки зрения. В противовес своему оппоненту У.Джеймсу с его теорией "обязанности веры" или "воли к вере" Райт выдвигал мысль о том, что отказ от ортодоксальной религии не означает ее полной отмены. Бескорыстное, рациональное поведение индивида, по мысли философа, могло расцениваться как нравственное, а следовательно религиозное, и неверующий в традиционном смысле человек мог тем не менее поступать согласно требованиям морали. Райт отвергал и мистический опыт, и откровение как доказательства существования Бога. Философское наследие Райта отличается разрозненностью и излишней привязкой к сиюминутной полемике, что затрудняет его оценку сегодня. В сфере его интересов находились такие проблемы, как эволюционизм в дарвиновском и спенсеровском понимании, физические концепции вселенной, самосознание индивида и философия морали, эпистемология и метафизика, в решении которых он по сути предварял открытия прагматизма. В частности, в статье "Философия Герберта Спенсера" ("The Philosophy of Herbert Spencer", 1865) Райт пытается перенести традиционный эмпирический акцент с зарождения идей в чувствовании на проверку их через общественный опыт. У.Джеймс отмечал позднее, что одной из важнейших черт Райта являлось стремление к последовательности и единству мышления, благодаря чему его картина мира была лишена понятия хаоса. Он искренне верил в гармонию и единство вселенной, в то, что все

явления сгруппированы, взаимосвязаны, а реальность их состоит в абсолютной целостности их бытия[3].

Идеи Райта были подхвачены, а в определенной мере оспорены и дополнены другим членом Метафизического клуба — Чарльзом Сэндерсом Пирсом (Charles Sanders Peirce, 1839–1914), основателем прагматизма. Философия Пирса сформировалась под влиянием идей И.Канта (в метафизике морали Кант различал прагматическое и практическое), шотландского философа А.Бейна, Гегеля, а также эволюционных теорий. Уже в статье "Как сделать наши идеи понятными" ("How to Make our Ideas Clear", 1878) Пирс сформулировал основные принципы прагматизма, которые, однако, зачастую интерпретировались неверно, так что прагматизм стал восприниматься преимущественно как философия действия, подчиняющая рациональную деятельность определенным интересам и достижению выгоды. Отсюда — долгое время бытовавшие взгляды на прагматизм как на выражение негативных антиинтеллектуальных аспектов американского сознания и, прежде всего, нелюбви к теории. Категория действия была несомненно важна для Пирса, но выступала по существу лишь средством применения идей к человеческому опыту. Истинное же значение идеи приобретали только в реальности, которая становилась результатом их воплощения посредством действия. Прагматизм, как он задумывался Пирсом, был, таким образом, далек от прославления действия ради него самого, и его отношение к коллективному общественному сознанию было явно не однозначным.

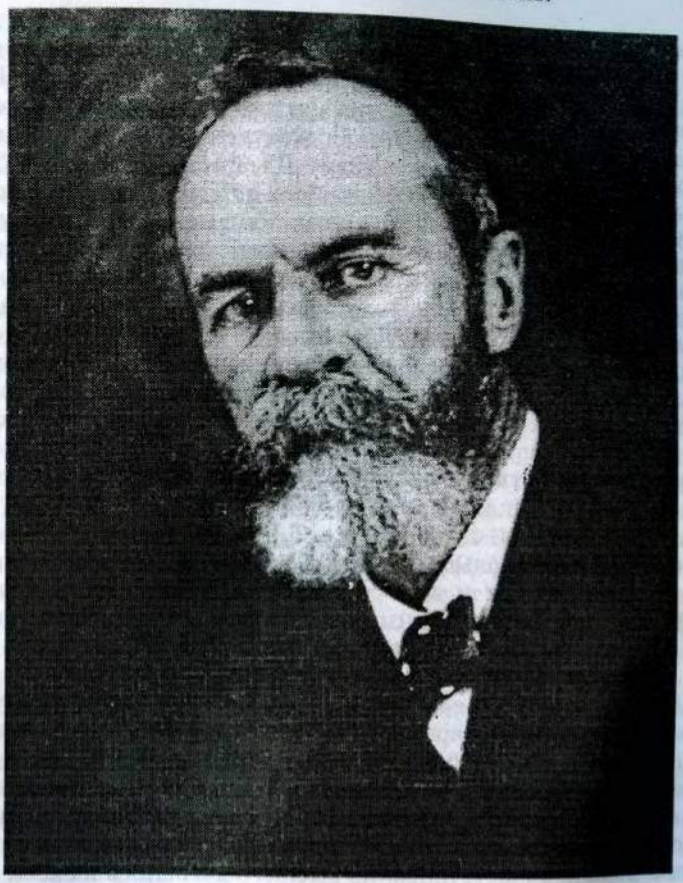
Влияние Пирса на современников было невелико, во всяком случае несравнимо с популярностью того же Фиска. По сути он остался в интеллектуальной изоляции, хотя ведущие философы его времени — У.Джеймс, Дж.Ройс, Дж.Дьюи — испытали определенное воздействие его философии. У.Джеймс модифицировал прагматизм, сделав его достоянием широкой публики и соединив его с собственными номинализмом и субъективизмом, к неудовольствию Пирса, который отмежевался от Джеймса и дал своей философии новое имя — "прагматицизм". Дж.Ройс развил и продолжил логическую сторону философской доктрины Пирса, предложив идею интерпретативного сообщества, вытекавшую из "бесконечного сообщества познающих", заявленного Пирсом. Философия Дж.Ройса, как и большинства американских мыслителей этого периода, была отмечена противоречием — попыткой сохранить трансцендентализтский элемент и идеалистическое начало вообще, соединив их в своей системе с анализом социальной действительности и рецептом ее улучшения. А Джон Дьюи (John Dewey, 1859–1952) применил идеи Пирса относительно самокорректирующегося процесса познания к своей теории демократического сообщества. Научное познание, утверждал он, не бывает нейтральным, а направлено на служение гуманистическим целям. Поэтому всеобщее благосостояние как цель общественного прогресса требовало от философов не пассив-

ного служения лишь своему отвлеченному предмету, а принятия на себя ответственности за жизнь и прогресс всего общества.

Работы Пирса мало публиковались при жизни, были разрозненны, хаотичны, часто противоречивы, написаны непривычным, трудным языком с обилием неологизмов, понятных лишь автору. Недавно возникший интерес к философскому наследию Пирса связан с тем, что он по сути предвосхитил искания философии середины и второй половины XX в. и прежде всего — герменевтики и семиотики. Пирс впервые заявил, что человек не только пользуется знаками, но и сам является знаком; борясь с влиянием картезианства и выдвинув идею о постоянном, самосовершенствующемся процессе познания, управляемого нормами критически настроенного сообщества познающих, он занялся определением экспериментального элемента научного познания. Среди наиболее интересных статей Пирса выделяются "Закрепление верования" ("The Fixation of Belief", 1877) и "Что такое прагматизм" ("What is Pragmatism?", 1880). В них он полемизирует с эмпиризмом, позитивизмом, механистическим детерминизмом, выдвигая в качестве одной из задач прагматизма примирение философии и естественных наук. Отсюда — прагматический критерий смысла: "Для того, чтобы убедиться в верности интеллектуальной концепции, необходимо учесть, какие практические последствия могут стать неизбежным результатом истинности этой концепции, а сумма этих последствий составит полный смысл данной идеи"[4].

Функция философии, таким образом, для Пирса во многом состояла в подготовке почвы для науки. В определенном смысле прагматизм просто расчищал старый "метафизический мусор" и формулировал проблемы научного познания, используя критерии обоснованности и смысла. Несмотря на холодноватую, "математическую" отстраненность философских построений Пирса, его философия морали строилась на узнаваемой эмерсоновской идее, согласно которой везде в сущем может быть обнаружен элемент разумности, к которому нужно лишь приучить наше сознание. Сомнения и противоречия переломной эпохи требовали большего, чем могла дать простая философия опыта. Понимая, что доказать мысль о том, что во всем человеческом опыте присутствуют причина и смысл, практически невозможно, Пирс предлагал вместо этого надеяться на то, что это так. В подобной надежде для него и лежала единственная возможность любого знания, двигатель активного, созидательного бытия. Философия Пирса сочетала в себе парадоксальным образом трансцендентализм и строгую, математическую логику.

Уильям Джеймс (William James, 1842–1910), брат известного писателя Генри Джеймса, был одной из самых важных фигур в американской философии рубежа веков. В отличие от Пирса, его мало интересовали математика, физика, логика, но влекли психология, религия, искусство. Научный темперамент боролся в нем с художественным, и результатом стал своеобразный синтез вполне научного



Уильям Джеймс

метода и творчески красочной, порой драматической интерпретации идей, привлекшей к философским трудам Джеймса большое число почитателей. Он несомненно обладал даром убеждения, и его философская проза была понятна и захватывала как обычного читателя, так и специалиста. Философский дискурс Джеймса отличался плюралистичностью, готовностью говорить "нет" самому себе как необходимым элементом продуктивного мышления. Открытость сознания философа и прекрасный стиль изложения, отмеченный богатством метафор, обеспечили Джеймсу особое место в ряду современников, выведя его за рамки чистой философии, и позволили ему заложить основы художественного сознания XX в.

Основные работы Джеймса, создавшие ему имя как философу, — "Принципы психологии" (*The Principles of Psychology,* 1890),

"Воля к вере и другие эссе" (*The Will to Believe and Other Essays*, 1897), "Философские концепции и практические результаты" (1898). Джеймс одновременно расширил и сузил философию Пирса, открыв новый этап в развитии прагматизма, радикально подчеркнув в нем эмпирический элемент. Соответственно, природа истины определялась, согласно прагматизму Джеймса, через опыт: "Идеи, которые сами являются частью нашего опыта, становятся истиной лишь постольку, поскольку они помогают нам вступить в удовлетворительные отношения с другими элементами нашего опыта"[5]. Привычка поверять все опытом, которую Джеймс развил в себе в 80-х годах XIX в., заставила его обратиться к категории ожидания, предчувствия, присутствующей в сознании индивида. Исследование того, как ведет себя сознание в моменты ожидания, составило основу философской деятельности Джеймса на всю жизнь, позднее переплавившись в понятие "внутреннего авторитета" и просветления.

Парадоксальность философской позиции Джеймса заключалась в том, что он не мог полностью принять агностицизм Ч.Райта, как не мог примириться с дарвинизмом и современной ему научной картиной мира, поскольку их признание в то время вело к отказу от духовной ориентации и материализму, а значит детерминизму и даже фатализму, с чем Джеймс согласиться не мог. Ведь тогда все человеческие усилия, весь духовный путь теряли смысл, как и возможное личное поражение на этом пути.

Духовный кризис, пережитый Джеймсом в юности в результате знакомства с теорией Дарвина и механистической моделью вселенной Спенсера и едва не приведший его к самоубийству, заставил его обратиться к Эмерсону и Ч.Ренувье с его идеями свободы воли. Джеймс не имел ничего против позитивистской науки, но пытался убедить соотечественников, что никакая наука не в силах отменить их право верить в существование высшего духовного начала. Будучи в определенной мере агностиком, он не переставал тем не менее искать доказательства существования трансцендентной, духовной сферы за гранью повседневной реальности. В его философской системе религиозная вера занимала важное место. Он различал религию пассивную, бездеятельную, не дающую стимула к самосовершенствованию, и иной вариант плодотворного религиозного чувства, определением которого он занимался всю жизнь. Вера была необходима Джеймсу как единственный способ придать смысл существованию. Ему еще предстояло пройти путь от размежевания сферы науки и этики к созданию новой философии науки, которая смогла бы сочетать открытия теории эволюции с трансцендентными откровениями. Избранной им научной областью не случайно стала психология.

В 1870 г. Джеймс записал в дневнике, что прочитав Ренувье, он согласился с его определением свободной воли — "выбора определенной мысли по желанию, когда индивид может иметь и другие

мысли". Первым актом свободной воли Джеймс провозгласил свою веру в нее[6]. Свобода воли, ставшая для него центральной категорией, занимала его потому, что позволяла примирить скептицизм с неистребимой верой в духовное начало, в индетерминизм, даже если он иллюзорен. Религия, мораль и наука, по мысли Джеймса, должны были стать равными, а связующим звеном между ними выступала свободная и спонтанная воля в ее связи с познанием. Волеизъявление рассматривалось им как одновременно психический и этический акт, простой, завершенный и максимально отдаленный от сферы физического действия.

"Я думаю, что познающий не является простым зеркалом, пассивно отражающим заданный порядок вещей. Познающий — деятель, соавтор истины с одной стороны, а с другой — сознание, регистрирующее эту истину, которую само же помогает создать. Гипотезы, постулаты и идеи помогают создать истину, о которой они заявляют" (6; p. 171), — писал Джеймс. Поэтому нравственная активность становилась очень важной категорией для философа. Практическая деятельность человека вкупе с его стремлением к моральному действию для Джеймса означали, что идея Бога была единственным разумным, возможным и необходимым порождением человеческого сознания. Категория воли к вере в философии Джеймса вела напрямую к признанию главенства активного сознания в человеческой жизни. И здесь он парадоксально смыкался со своими оппонентами — Фиском, Ройсом и Спенсером, для которых также вера в Бога оправдывалась хотя бы уже тем, что способствовала общественному прогрессу.

Философия Джеймса отличалась открытостью и незавершенностью — она противостояла как механистическому материализму, так и идеализму Фиска и трансценденталистов, прежде всего в вопросе интерпретации детерминизма, хотя критика идеализма у Джеймса была сама глубоко укоренена в трансценденталистской традиции. И философия Спенсера, и доктрина Эмерсона, и, конечно, пытавшееся совместить их учение Фиска не устраивали Джеймса прежде всего потому, что они отрицали существование зла в мире — в природе и в обществе. Спенсеровская идея высших цивилизаций, концепция сверхдуши Эмерсона одинаково игнорировали зло, считая его результатом "плохой адаптации к условиям" и угрозой их гармоничной картине мира. Совершенствование, образование, благотворное влияние общества провозглашались панацеей от зла и американскими либеральными протестантами, и эволюционистами последней четверти XIX в. Джеймс, как и вся группа философов Кембриджского клуба, считал корнем протестантского религиозного отчаяния 80–90-х годов XIX в., приведшего к тысячам самоубийств, невозможность примирить существование зла, выявившееся благодаря эволюционной теории, с традиционной верой в Бога и абсолютное добро. Поэтому он и выдвинул в противовес свою теорию "плюралистичной вселенной", бесконечной, обладаю-

щей многими измерениями, где зло выступает необходимым элементом реальности, с которым человек должен бороться. Эмерсоновская идея эволюции души к совершенству, воспринимаемой прежде всего как религиозный процесс, для Джеймса преломилась совершенно в ином ключе, став терапевтическим средством и объединив идеи Спенсера о релаксации и самокультивировании с интересом Джеймса к психологии.

В 1882 г. во время визита в США Спенсер заявил, что проблема американцев — в неприспособленности к среде, в чрезмерном увлечении работой и небрежении отдыхом. Высшие формы прогресса были для Спенсера неизбежным результатом эволюции американского общества при условии применения предложенной им доктрины самокультивирования, которая оказалась для американцев лишь слегка обновленной, но очень знакомой пуританской доктриной жизни как пути духовного преобразования, успевшей к этому времени адаптировать светскую культуру (литературу, искусство) к религиозным целям.

Джеймса не случайно привлекло "движение исцеления ума", как популярный метод борьбы с депрессией через релаксацию, которое распространилось в Америке в результате советов Спенсера и воспринималось чуть ли не как религия будущего. Словно вторя А. де Токвилю, который еще в первой половине XIX в. писал о "неугомонности американцев", нью-йоркский невропатолог Д.Бёрд в 80-х годах XIX в. предложил термин "американская нервность" и способы борьбы с ней, основанные на философии Спенсера. В конце десятилетия эта форма психотерапии уже широко пропагандировалась в брошюрах (например, серии П.Малфорда под названием "Ваши силы и как ими пользоваться"), проповедовавших, что сознание — это инструмент социальной адаптации и самосовершенствования. Некоторые идеи "движения исцеления ума" были объективно созвучны философии Джеймса, в частности, интерес к бессознательному как связующему звену с незримым, мистическим миром. На более популярном уровне учение Спенсера о релаксации приняло в Америке 80–90-х годов XIX в. вид интереса ко всевозможным видам спорта, танцам, медитациям, различным формам эстетической терапии и "новому язычеству".

Зароненная Спенсером мысль о совершенствовании среды как ключе к решению всех проблем, которую пропагандировала целая группа американских мыслителей, историков, социологов, экономистов, заняла умы американского общества в последние два десятилетия XIX в. Улучшение среды проводилось поистине в духе "позолоченного века" — вместо изменения условий жизни обитателей трущоб их старались "образовать" посредством строительства парков, садов, стадионов, бассейнов, концертных залов и лекционных аудиторий; особое внимание уделялось детям, чьи души легко поддавались воздействию, и иммигрантам, которых нужно было ассимилировать, желательно посредством благотворительных организа-

ций, миссий, протестантских реформаторов средней руки, проповедовавших повсюду англосаксонские ценности. Декоративно-прикладное искусство, реклама, архитектура, урбанистическая среда вообще стали средством выражения ностальгии Америки по прошлому и одновременно воспитательным средством будущих поколений. В 1882 г. в США приезжает с лекциями Оскар Уайльд и привозит с собой "евангелие красоты", американский вариант которого — "эстетическое движение" и "движение искусств и ремесел"[7], развившиеся в следующие 20 лет, — проповедует "эстетизированную" среду как панацею от всех общественных бед.

Последняя четверть XIX в. — период, когда американские художники обращаются к красоте повседневности как источнику трансцендентных откровений и совершенствования. Независимо от того, разделяли художники и писатели мнение о социальной роли искусства, призванного облагораживать среду, или вместо воспитательной роли проповедовали искусство для искусства, эволюционная парадигма предлагала контекст, в котором воспринималось и оценивалось их творчество. Художественный язык в этот период очень сильно зависит от социальных и политических параметров господствующей картины мира.

Самым характерным примером популярной реформистской литературы этого времени, которая часто представляла собой ответ на носившиеся в воздухе предсказания национальной катастрофы и даже новой гражданской войны и революции, и вобрала в себя социально-политические и философские споры эпохи, не всегда доступные широкой публике в иной форме, стал, конечно, роман Э.Беллами "Взгляд назад" (1888). Это первая и самая известная книга в ряду американских утопий конца XIX в., прославлявших возврат к аграрным идеалам Америки и идеализировавших деревню до Гражданской войны, где, по словам Хоуэллса, "у всех было все необходимое и ни у кого не было ничего лишнего"[8]. Утопия Беллами построена на контрасте мифологии пасторальной Америки, романтизации личностного свершения и суперсовременных научно-технических средств, ассоциируемых с идеей прогресса, путем которых, по мысли автора, достигается идеал. Это сочетание обеспечило ей огромную популярность у читателя. В этом автору помог и использованный им прием обрамления: скучноватая социально-экономическая утопия помещена Беллами в рамку личной истории Джулиана Уэста, в результате лечения гипнозом попавшего из Бостона 1887 г. в Америку 2000 г.

Уже в декабре 1888 г. в Бостоне открывается первый из многочисленных, хотя и недолго просуществовавших клубов Беллами, создававшихся для обсуждения и развития идей романа; вместе с ними организуется движение, целью которого была национализация собственности. Идеи писателя использовались различными, выраставшими, как грибы после дождя, политическими партиями, в

том числе популистами, теософами и партией христианского социализма.

Как и большинство авторов социально-политических утопий и антиутопий конца XIX в., Беллами столкнулся с проблемой несоответствия жанра романа и литературы вообще целям, которые он ставил перед собой, создавая книгу. По сути художественные средства выражения лишь заменяли, не всегда успешно, язык научного, философского, социологического дискурса, недоступного широкой публике. Поэтому не удивительно, что вслед за первым романом Беллами пишет продолжение — дидактическое повествование, которое даже не претендует на художественность, под названием "Равенство" (1897). Если в первом романе автора занимали психологические, социальные и культурные проблемы и он предлагал постепенную и безболезненную общественную эволюцию (вполне в духе упрощенной философии Спенсера), завершающуюся возрождением идиллической пасторальной культуры, то во второй книге на первый план в проповедях доктора Лита выходит политэкономия, превращая роман в банальную социалистическую утопию. Знаменательно заменив эволюцию на революцию, Беллами изобразил превращение Бостона XXI в. в пасторальную деревню, отменив социальное соперничество и направив всю энергию на духовное развитие личности.

Попробовал себя в жанре романтической утопии и У.Д.Хоуэллс, написав в 1894 г. роман "Гость из Альтрурии". Мистер Гомос — житель вымышленного государства Альтрурия "где-то в Антиподии", попадает в Нью-Хэмпшир, в гости к американскому писателю и выражает удивление по поводу пропасти между демократическими идеалами, на которых, как он слышал, строится американское общество, и тем, что он находит там в действительности. Полемизируя с социальным дарвинизмом, Гомос описывает общество Альтрурии, основанное на идее добра и справедливости для всех. Роман Хоуэллса, подобно многим другим произведениям, был едва прикрытой полемикой, смесью "рассуждений на тему платонизма, Бэкона, Томаса Мора, поэтических мечтаний У.Морриса, прозаической чепухи Беллами", как отозвался о нем журнал "Критик" (8; pp. 292–293).

Но были и антиутопии, наполненные апокалипсическими видениями, среди которых выделяется роман Игнатиуса Доннелли (1831–1901) "Колонна Цезаря. История XX века" (1889), представляющий собой по сути развернутый конспект политической платформы популистской партии, в деятельности которой Доннелли принимал активное участие. "Колонна Цезаря" — романтическая утопия, но одновременно и антиутопия, отмеченная мрачным катастрофическим воображением, напоминающая скорее книги Дж.Оруэлла и О.Хаксли. Аграрный общественный идеал Доннелли лежал в "золотом веке" джефферсоновской республики, и вера в будущее для него парадоксально заключалась в возврате к этому идеалу, хотя многие из его популистских идей предвосхищали в ги-

перболизированном виде Новый курс Ф.Рузвельта. Утопические части романа — наивные и схематичные, представляют собой описания идеального общества, основанного главным героем Габриэлем Велстайном после разрушения цивилизации в вымышленном государстве Уганда в Африке, куда пишет свои письма Габриэль из технологического чуда, Нью-Йорка 1988 г. Доннелли был против социального насилия, против анархизма и терроризма и в предисловии к роману подчеркнул, что он написан для предупреждения сильных мира сего об ужасных последствиях их нынешней деятельности, приводящей к разрушению цивилизации, зловещим символом чего в романе выступает международная революционная организация Братство Разрушения. В романе нашли отражение споры по поводу социал-дарвинизма и популярного варианта философии Спенсера в целом. В противовес ему Доннелли выдвигает доктрину эволюции как средства развития нравственных устоев человечества на пути к высшим ступеням существования цивилизации. Материальный комфорт для автора — не самоцель, а средство создания условий для развития индивидуальных способностей личности, конечной же целью являются мир, красота и человеческое счастье. Некоторые наблюдения автора даже предвосхищали знаменитые исследования Веблена об очевидном потреблении и опережении развития общественного сознания развитием науки, которые были сформулированы в "Теории праздного класса" лишь через 10 лет.

Ностальгия по аграрному идеалу и неприязнь к урбанистическому монстру, Нью-Йорку, отметили и антиутопию поэта с Дальнего Запада Х.Миллера — "Разрушение Готема" ("The Destruction of Gotham", 1886). Напоминая по сюжету в какой-то мере повесть "Мэгги. Девушка с улицы", повествование Миллера о деревенской девушке Дотти Лейн отличается от невозмутимого натурализма Крейна своими обличительными, пророческими интонациями. Миллер называет Нью-Йорк "огромным городом, лежавшим, дрожа и задыхаясь, в диком, белом угаре опьянения, возбуждения, безумия — дьявольских поисков власти, наслаждения и золота"[9].

Счел нужным внести свою лепту в создание романов-откликов на социально-философские споры конца XIX в. и Э.Эгглстон (1837–1902). В 1891 г. он опубликовал роман "Целитель" (*The Faith Doctor*). В отличие от его прежних областнических средне-западных книг, действие "Целителя" отнесено к настоящему и происходит в современном метрополисе. Его центральная фигура, целительница Филида Кэлендар, — идеалистка. Она врачует души пациентов посредством религиозных проповедей и молитв в полной уверенности, что в этом — их спасение и от всех физических недугов. Вскоре, однако, она лишается иллюзий, заразившись от больного дифтерией, и едва не умирает. В предисловии к роману писатель указал, что книга была написана не затем, чтобы осмеять чьи-то заблуждения. Но авторская позиция довольно прозрачна — в этом романе Эгглстон завершает свой путь от безусловной религиозной ортодок-

сии к агностицизму и несколько легковесному признанию сенсационных научных гипотез. Он даже называет Дарвина "главным источником всех наших метафизических неудобств", добавляя, что "тот же самый Дарвин говорит, что человек может быть более несчастен, совершив преступление против правил этикета, нежели совершив грех" (8; p. 172).

Сдвиг интеллектуальных ориентиров американского сознания второй половины XIX в. не замедлил сказаться на историографии периода, переживавшей по сути подлинное рождение. В это время по всей Америке создается огромное число исторических обществ, история становится одним из ключевых предметов в университетском образовании. В развитии этого процесса значительную роль сыграло опять-таки европейское и прежде всего немецкое влияние, поскольку именно немецкая модель исторических и социально-философских исследований была перенесена на американскую почву. Большинство значительных историков в этот период сочетало собственно исторические изыскания с философской деятельностью, и едва ли не каждый из них создал свою философскую доктрину, как, например, Дж.Фиск или Генри Адамс.

Сохраняя часто сильный морально-дидактический заряд, смещенный однако из сферы чисто религиозной в национальную, а также стремление к занимательности, отличавшие исторические труды предшествующих десятилетий, историки нового поколения проявляли больший интерес к достоверным источникам, большее тяготение к объективности. Научная революция середины века повлияла на американскую историографию и философию истории прежде всего в том смысле, что авторы стремились теперь заниматься не отдельными личностями, а социально-экономическими явлениями, собственно историей, а не биографией, претендуя на научность своих интерпретаций, на объективность авторской точки зрения, стараясь превратить историческую публицистику из художественной прозы, каковой она в большой мере была ранее, в научное изыскание.

Это выразилось, в частности, в деятельности Герберта Бакстера Адамса (Herbert Baxter Adams, 1850–1901), которого называют основателем новой школы в американской историографии. Адамс интересен скорее не своими трудами, а пропагандой новых методов в исторических исследованиях, основанных на научном и критическом анализе первоисточников. В результате их применения к началу XX в. историография в Америке превратилась из не слишком увлекательного жанра художественной литературы в самостоятельную дисциплину, стоящую в одном ряду с другими социальными науками. Адамс находился у истоков создания Американской исторической ассоциации, преподавал в последней трети XIX в. историю в Университете Джонса Хопкинса, где его студентами были Вудро Вильсон и Ф.Д.Тернер.

Гражданская война явилась важным событием в развития историографии в США и, конечно, послужила материалом сотен исторических трудов во второй половине XIX в. Ранние исследования отличались тенденциозностью и неточностями, как, например, трехтомный труд Дж.У.Дрэйпера "История американской Гражданской войны" (*History of the American Civil War*, 1867, 1868, 1870). В 80-х годах XIX в. о ней появляются и более объективные исторические исследования, многие из которых были написаны участниками сражений, как, например, 13-томное издание "Кампании Гражданской войны" (*Campaigns of the Civil War*, 1881–1890). В 1890 г. выходит десятитомник "Авраам Линкольн. История" (*Abraham Lincoln: A History*), написанный двумя секретарями Линкольна, Дж.Николеем и Дж.Хэем, первый из которых был профессиональным историком, а второй — писателем. Поскольку авторы этого чрезвычайно популярного труда были сами очевидцами событий, о которых писали, их детищу не хватало необходимого отстранения от материала и временно́й дистанции, которые могли бы сообщить их оценкам бо́льшую объективность. С другой стороны, доступ к первоисточникам, еще не успевшим стать историей и занять свое место в архивах, придал их книге свежесть, непосредственность и увлекательность исторического романа, прямо связанного с недавним эпизодом национальной истории, а не сухого академического труда.

Во второй половине XIX в. вновь возникает интерес к эпохе открытия Америки. Историк, картограф и библиограф Генри Хэрисс (Henry Harisse, 1829–1910), родившийся и проживший впоследствии много лет в Европе, посвятил большую часть своих трудов именно этому времени и первооткрывателям. В 1865 г. он публикует "Записки о Колумбе" (*Notes on Columbus*), в процессе работы над которыми начинает формироваться его научный метод. Для Хэрисса как историка-биографа было необходимо разобраться не только непосредственно в исторических событиях и фактах, связанных с той или иной эпохой, но и расширить и углубить представления о научной и философской мысли периода, экономических и политических реалиях, определявших его. Для этой цели он изучает огромное количество документов в библиотеках, архивах и частных коллекциях США и Европы. Интерпретируя подлинные документы, он стремится к наиболее возможной объективности, невзирая на устоявшиеся точки зрения. "Bibliotheca Americana Vetustissima" ("Библиография древней Америки", 1866) стала трудом, в котором Хэрисс попытался впервые создать наиболее полную и точную библиографию всех существующих источников, связанных с открытием Америки, найденных им в США и Европе. В 1892 г. Хэрисс опубликовал свой самый известный труд "Открытие Северной Америки" (*The Discovery of North America*), в котором попытался перевернуть господствовавшие представления о первооткрывателях Северной Америки — Х.Колумбе, Джоне и Себастьяне Кэботах, А.Веспуччи. Этот его труд, как и все предыдущие и последующие труды, не пользовался успехом у

публики, во многом в силу тяжеловесного стиля и излишне усложненного дискурса. Следует отметить, что Хэрисс легко увлекался новыми идеями, областями знаний, и та или иная гипотеза, казавшаяся ему в тот момент верной, двигала его пером, заставляя подгонять исторические факты под выбранную схему. Однако подобная тенденциозность не была обусловлена социально-политической платформой Хэрисса, стремлением связать события давно минувшие с современностью с тем, чтобы оправдать господствующий режим, как это было со многими его современниками.

Последние пользовались неизменно большей популярностью, в частности, такие фигуры, как Дж.Ф.Кёрк, Ф.Паркмен, Э.Эгглстон, Дж.Фиск, счастливо сочетавшие оптимистическую апологетику с весьма условной долей объективности в подаче исторического материала и, что особенно важно, с чисто художественным подходом к его отражению. Первым в ряду этих историков-художников слова был, конечно, Дж.Бэнкрофт, чье влияние на культурный климат Америки середины и второй половины XIX в. было необычайно велико. Джордж Бэнкрофт (George Bancroft, 1800–1891) прославился главным образом своим десятитомным трудом "История США от открытия Американского континента до настоящего времени" (*History of the United States from the Discovery of the American Continent to the Present Time,* 1834–1875).

Подобно многим своим современникам, Бэнкрофт учился в Германии и до того, как стал историком, занимался переводами немецкой, прежде всего романтической литературы и выступал в качестве литературного обозревателя, что во многом сказалось позднее на его исторических трудах. Европейская выучка определила и его романтическое в целом восприятие философии истории, общества и личности. Бэнкрофт безгранично верил во врожденное доброе начало, заложенное в человеке, и в прогресс как неизбежность, поскольку "все сущее движется к лучшему", писал о единстве всех людей и необходимости сильного, единого государства. Все эти идеи цементировались в его картине мира идеей демократии и свободы. Очень характерно для историка обращение к таким романтическим понятиям, как "дух свободы", определивший, по его мнению, прогресс всех колоний будущих США. История для Бэнкрофта — универсальная наука, оперирующая универсальными ценностями, знание которых могло повлиять на судьбу человечества, а ее цель — не только описание фактов и приведение точных дат, но — главное — толкование уникальных элементов, составляющих национальный дух. Прошлое было ему интересно лишь постольку, поскольку оно имело смысл для настоящего, могло предложить опыт и великую идею — прогресс демократии. Сама история, таким образом, представлялась ему драматической цепью событий, направляемых невидимой рукой Господа. Вслед за европейскими романтиками Бэнкрофт тем самым не проводил четкой границы между историей, философией и литературой. Созданная Бэнкрофтом философия исто-

рии и прежде всего понимание американской истории как мифа осуществившейся демократии удивительно точно отвечали требованиям времени и находили отклик в самых различных слоях американского общества. Бэнкрофту принадлежит, в частности, теория "консенсуса" — веры в то, что Америка всегда была и оставалась успешным экспериментом в области демократии, капитализма и национального строительства и ее развитие отличалось уникальным и непрерывным прогрессом. Целью Бэнкрофта, как и многих других мыслителей и художников эпохи, было доказательство существования прямой связи между миссионерской целью первых поселенцев-пуритан, устремлениями творцов Американской революции и авторов Конституции, а также демократическим романтизмом эпохи джексоновской республики и победой северян в Гражданской войне. Все эти события искусственно связывались автором и выступали звеньями в цепи непрерывного прогресса американской богоизбранной нации. Он заимствовал идеи из разных источников, помещая их в свой интерпретативный контекст и не заботясь о том, откуда они взяты и что означали в собственном контексте. Но точность в цитировании источников меркла перед великой "трансцендентной" задачей, которую ставил перед историографией Бэнкрофт — поддержки и в какой-то мере пересоздания национальной доктрины.

Подобно Паркмену и позднее Адамсу, Бэнкрофту американская история виделась как конфликт между сепаратистскими, анархическими силами и объединяющей деятельностью центральной власти и регионов. Отсюда и его восхищение перед теми историческими фигурами, которые посвящали себя объединению и централизации (Э.Джексон, А.Линкольн), и абсолютное неприятие их оппонентов. Читатели настолько подпадали под воздействие убедительного, хотя и тяжеловесного стиля Бэнкрофта, что не задумывались о том, что его идеи не всегда были созвучны тем, которыми в действительности руководствовались отцы-основатели, и, более того, отнюдь не были единственной возможной интерпретацией американского опыта. Демократически-националистический уклон сообщил книгам Бэнкрофта небывалый и устойчивый успех.

Современники Бэнкрофта высоко ценили его труд, хотя встречалась и критика в адрес "Истории", связанная прежде всего с уязвимым научным методом автора — отсутствием отсылок к источникам, прямых цитат и, конечно, явной тенденциозностью в освещении многих исторических фигур и событий. В конце жизни Бэнкрофт выпустил переработанное издание "Истории" в шести томах (1883–1885), выдвинув цель сделать ее верной в каждой фразе и детали. Свойственные Бэнкрофту национализм и провиденциальность сменились в этой новой "Истории" более трезвым и взвешенным взглядом.

Фрэнсис Паркмен (Francis Parkman, 1823–1893) также был историком-романтиком, сочетавшим верность фактам с тем, что он на-

зывал "одеть скелет плотью". Следуя романтической исторической доктрине, он попытался проникнуться духом эпохи, и это для него было необходимо не менее, чем скрупулезный сбор материалов. Особый интерес представляют труды Паркмена, посвященные истории индейцев и французскому завоеванию Канады. Еще в 1849 г. Паркмен опубликовал труд, повествующий о жизни индейцев на Дальнем Западе и пользовавшийся огромной популярностью в течение многих десятилетий — "Калифорнийская и Орегонская тропа" (*The California and Oregon Trail*). Среди его книг выделяются "Французские пионеры в Новом Свете" (*The Pioneers of France in the New World,* 1865), "Иезуиты в "Северной Америке" (*The Jesuits in North America,* 1867) и др.

Дж.Ф.Кёрк (1824–1904), редактор журнала "Липпинкот", в котором печатались ведущие американские и европейские авторы эпохи, литературный критик и эссеист, автор популярных статей о многих своих современниках, в том числе и тех, с которыми он познакомился во время многочисленных поездок в Европу (Диккенсе, Теккерее, Россетти, Карлейле и других), был помимо всего прочего автором нескольких популярных исторических трудов и преподавателем европейской истории в Пенсильванском университете. Будучи в течение многих лет литературным секретарем знаменитого историка У.Х.Прескотта, Кёрк стал продолжателем его дела, подготовив и опубликовав в 1863–1868 годах трехтомник "История Карла Смелого, герцога Бургундского" (*History of Charles the Bold, Duke of Burgundy*). Кёрк пользовался в подготовке своего труда научными методами, усвоенными от Прескотта, большая часть ранее не известных материалов была скрупулезно собрана им в Европе. Единственным недостатком его исследования современники считали порой неуклюжий стиль, изобиловавший излишними повторами и подробностями и назойливым философствующим морализаторством.

Э.Эгглстон, отошедший от литературы в последние десятилетия своей жизни, также занялся собственно историческими исследованиями и даже стал в 1900 г. президентом Американской исторической ассоциации. "Я собираюсь написать серию томов, которые вместе составят историю жизни в США, заметь, не историю США, а историю народа, источников его идей, привычек, избранного им пути..."[10], — писал Эгглстон брату. Основной стимул, двигавший его пером при создании областнических романов, сохранился и в его исторических трудах: вместо политики и войны Эгглстона занимала социальная история. К 1902 г. он успел опубликовать два тома по американской истории: "Основатели нации" (*The Beginners of a Nation,* 1896) и "Переходное состояние цивилизации" (*The Transit of Civilization,* 1901), сочетавшие занимательность и определенное дилетантство в толковании эволюционного развития социальных процессов.

Исторические труды Дж.Фиска, пользовавшиеся огромной популярностью в Америке второй половины XIX в., вряд ли можно назвать историческими в подлинном смысле. Они отличались неточностями и тенденциозностью, что во многом объяснялось изначальной установкой автора — Фиск использовал историю в качестве иллюстрации своей философской доктрины, применяя теорию эволюции к историческому процессу и представляя историю США как доказательство триумфа эволюционных процессов. Фиск стремился лишь привлечь внимание современников к драматическим эпизодам в истории и конкретным действиям отдельных личностей. При этом его "примеры" оказывались застывшими и выхваченными из живого процесса истории с тем, чтобы проиллюстрировать верность позитивистской доктрины. Сочетание национализма и популяризированного дарвинизма сообщало созвучный эпохе тон лекциям и книгам Фиска — "Критический период в американской истории" (*The Critical Period of American History,* 1888), "Зарождение Новой Англии" (*The Beginnings of New England,* 1889), "Американская революция" (*The American Revolution,* 1891). Самая известная его лекция — "Явственная судьба" ("Manifest Destiny"), которую он прочел за год более пятидесяти раз, а в 1885 г. опубликовал в "Харпере", — проповедовала осовремененные идеи о великой миссии американского протестантизма, двигавшие пуританами. Автор подкреплял их историческими фактами времен Революции, победой северян в Гражданской войне, последовавшим десятилетием материального преуспеяния. Одновременно он придавал историческому материалу особое звучание благодаря использованию понятий и терминов из трудов Дарвина и Спенсера. "Появление человека на земле знаменует начало последней стадии процесса эволюции, последнего акта в великой драме сотворения" (1; p. 23), — писал Фиск в работе "Идея Бога в свете современного знания" (*The Idea of God as Affected by Modern Knowledge,* 1885). XIX в. был для него эрой, в которой завершалось совершенствование человеческой души, и вскоре развитие ума и духовных качеств должно было взять верх над жизнью телесной.

Но центральной и самой противоречивой фигурой в американской историографии конца века был, конечно, Генри Адамс — основатель "научной" истории в Америке, автор девятитомного труда "История США во времена правления Т.Джефферсона и Дж.Мэдисона" (*History of the United States during the Administration of Thomas Jefferson and James Madison,* 1884–1891), знаток средневековой истории, блестящий лектор, философ, писатель, сыгравший огромную, хотя и не оцененную современниками роль в интеллектуальной жизни Америки "позолоченного века". По иронии судьбы его пользовавшиеся при жизни известностью современники — Дж.Ф.Кёрк, Дж.Бэнкрофт, Ф.Паркмен — сегодня интересны лишь узкому кругу специалистов и лишь как диковинная иллюстрация к культуре эпохи, не претендующая на серьезное научное значение, в то время

как труды Адамса и сейчас представляют значительный интерес и ценность. Научный и творческий темперамент Адамса, круг его интересов весьма типичен для его времени — дарвинизм и Средневековье, немецкая наука и радикальные экономические теории. Он во многом разделял романтические представления об истории как о дисциплине, призванной дать определение национальному характеру.

В 1877 г. Адамс впервые занялся историей Америки времен ранней республики, работая над биографией А.Галлатина, и задумал продолжить исследование истории Америки при Джефферсоне и Мэдисоне, написав монументальный труд. С самого начала его интересовали такие вопросы, как потенциал молодой Американской республики и предательство интересов и чаяний страны людьми и обстоятельствами. "История США", не пользовавшаяся особой популярностью у современников, отличалась широчайшим кругом информации — от естественных ресурсов и менталитета жителей различных регионов Америки, политических, военных и дипломатических обстоятельств до религии, литературы и искусства.

В отличие от Фиска, Адамс не создал апологетического, оптимистического труда, прославлявшего джефферсоновскую демократию, а показал, что прекрасной мечте об идеальном обществе не суждено было сбыться в большой мере из-за индивидуальных человеческих черт. Но Адамс не делал и мрачных выводов, характерно завершив труд в вопросительном тоне, как бы оставив своей стране ряд открытых возможностей. "Черты американского характера и закономерности физического и экономического развития сформировались, и история... озаботилась тем, какого рода людьми были эти миллионы американцев. Они были умны, но какой путь изберет их интеллект? Они были скоры, но поможет ли это им в решении неразрешимых вопросов? Какие интересы должны были оживить такое огромное общество? Какие идеалы — придать ему смысл? Что, помимо физического содержания, должен был предложить в качестве цели демократический континент"[11]?

Философия истории, к которой пришел в конце концов Адамс, принадлежала уже скорее веку XX — он обнаружил, что история предлагала факты, но не предполагала готового смысла, он должен был быть ей придан, а не найден имманентно присутствующим. История становилась метафорой, зависящей от воли, воображения и художественного темперамента историка.

Еще в 1880 г. Адамс публикует анонимно роман "Демократия" (*Democracy*), прототипом героини которого послужила его жена Мэрион. Как и в романе "Эстер", Адамса интересовало здесь не достоверное воссоздание характеров и тонкость психологического анализа, а создание пусть немного поверхностной, но выразительной и даже рискованно откровенной зарисовки современных нравов и витающих в воздухе идей и споров, а также их философское и в определенной мере историческое осмысление. Известный пессимизм и

скепсис Адамса, проявившиеся в трактовке американской демократии в его художественной и исторической прозе 70–80-х годов, на рубеже XIX-XX веков разовьются в настроения, созвучные "катастрофическому воображению", поразившему, кажется, бóльшую часть мыслящего населения Америки. Он станет постоянно проводить параллели между средневековой историей и ее символом — готикой и современной Америкой, горько радуясь в те моменты, когда конец цивилизации казался ему особенно близким.

Последняя треть XIX в. в США характеризовалась совершенно своеобразным и противоречивым культурным климатом. В этот период происходит подлинное рождение американской философии: возникает первое в истории США вполне самостоятельное философское течение — прагматизм, хотя и на основе позднетрансценденталистской доктрины Эмерсона, а также как реакция на революцию в науке и теории познания, связанную с сильным и неоднозначным влиянием европейских доктрин дарвинизма и философии Спенсера, перенесенных на американскую почву и ставших предметом пристального внимания, горячих споров, переосмысления, завоевавших как сторонников, так и оппонентов.

Среди философов этого времени были самые разнообразные фигуры: от пользовавшегося огромной популярностью у современников Дж.Фиска, чей весьма умеренный вариант эволюционизма был отмечен парадоксальным сочетанием псевдонаучных взглядов, сильной зависимостью от позднепротестантского мировоззрения и националистическим патриотизмом, до основателя прагматизма Ч.Пирса, открытого заново лишь недавно, чья философия была в целом далека от насущных и злободневных проблем Америки, оперируя отвлеченными понятиями математической логики, но тем не менее содержала в себе ряд опередивших эпоху открытий, или У.Джеймса, который ближе всего из американских мыслителей подошел к образу человека конца века, модернизировал прагматизм Пирса и придал ему гуманистическое и одновременно иррациональное измерение, предвосхищая искания философов XX в.

Период характеризовался, кроме того, общей тенденцией к секуляризации гуманитарного знания, прежде всего философии и историографии, а также и возникших в это время социологии, психологии, антропологии, хотя подспудная связь с религиозной основой сохранялась даже в самых радикальных научных взглядах американцев конца XIX в. Более того, провести грань между философом, историком, социологом, психологом, а часто и писателем в эти годы очень сложно. Создается впечатление, что такие фигуры, как Г.Адамс или У.Джеймс, были всем сразу, причем известный дилетантизм не мешал им в то же время приходить порой к интересным открытиям, не потерявшим научной и эстетической ценности и сегодня.

Целью американских умов этого периода было создание новой национальной доктрины. Она должна была отвечать изменившимся

экономическим, социальным и политическим условиям, сохранять преемственность с традицией и национальной идеей, идущей от "славного" прошлого, и одновременно инкорпорировать достижения мировой науки, философии, историографии. В решении этой задачи можно было следовать путем Фиска, прославлявшего великую американскую нацию и частенько подтасовывавшего исторические факты в угоду своим идеям. Но можно было и мучиться сомнениями, порой отчаянием, уходить в тупик агностицизма или иррационализма, как это происходило с серьезными американскими мыслителями, в частности, с У.Джеймсом и Г.Адамсом.

На волне энтузиазма и хоть и недолгого экономического подъема после Гражданской войны, надежды на возрождение истинного демократизма и потока новых научных, философских, эстетических воззрений, хлынувших из Старого Света, высокое и низкое, массовое и элитарное в философии, искусстве, науке сближались, порой даже сливались в типично американском переосмыслении философских и эстетических концепций конца XIX в. (терапевтических теориях среды, прежде всего урбанистической, новом "язычестве", "движении искусств" и ремесел и т.д.).

Эпоха была поистине переходной, и в ней причудливо сочетались архаичные и опережающие современность черты, понять и правильно оценить которые было не под силу многим. Требовать от мыслителей и художников последней трети XIX в. взвешенных ответов на многочисленные вопросы, которые ставила перед ними стремительно менявшаяся действительность, было бы неправомерно. Основной их заслугой стала постановка проблем, вокруг которых будут формироваться философские и художественные искания XX в.

ПРИМЕЧАНИЯ*

1а Columbia Literary History of the United States. Gen. Ed. Emory Elliott. N.Y., Columbia Univ. Press, 1988, p. 486.

1 Pyne K. Art and the Higher Form of Life. Austin, Univ. of Texas Press, 1977, p. 294.

2 *Santayana G.* Character and Opinion in the United States. N.Y., 1934, p. 146.

3 *Wadden E.* Chauncey Wright and the Foundations of Pragmatism. N.Y., 1974, p. 237.

4 *Peirce, Charles Sanders.* Collected Papers of... 1960, v. 5, p. 400.

5 *Scheffer I.* Four Pragmatists: a Critical Introduction to Pierce, James, Mead and Dewey. Boston, 1974, p. 68.

6 *Kurlick B.* The Rise of American Philosophy. New Haven, Yale Univ. Press, 1977, p. 162.

* При последующих отсылках к цитируемому изданию номер страницы указывается в тексте вслед за цитатой.

[7] "Эпоха Ренессанса особенно привлекала тех интеллектуалов, которые, вдохновленные произведениями Дж.Рескина и У.Морриса, организовывали местные общества искусств и ремесел. Движение искусств и ремесел рассматривало Европу времен Средневековья и Возрождения как доиндустриальный золотой век... Большинство художников и писателей в Америке игнорировало радикальный экономический смысл этой образности... как антисовременный и антикапиталистический. Они обращались к ренессансной Европе не с тем, чтобы отрицать машинное производство, а лишь с тем, чтобы использовать эстетическое богатство Старого Света и метафорический смысл Ренессанса. Они верили, что Европа не только несла особые художественные традиции, но также была примером эпохи здорового времяпрепровождения и расцвета искусств и тем самым несла надежду на возрождение истощенной работой индустриальной Америке. Образность Средневековья и Возрождения, первоначально использовавшаяся как протест против прогресса, выступала в общественном контексте в качестве доказательства успешности прогресса, доказательства того, что нация, наследница всего лучшего, что мог предложить Старый Свет, была накануне своей собственной великой эры расцвета искусств". *Glassberg D.* American Historical Pageantry. Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1990, p. 35.

[8] Dictionary of Literary Biography. Detroit, 1982, v. 12, p. 18.

[9] *Miller J.* The Destruction of Gotham. N.Y., 1886, p. 46.

[10] The Cambridge History of American Literature. N.Y., 1921, p. 191.

[11] Dictionary of Literary Biography. Detroit, v. 47, p. 23.

МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

Применительно к ситуации последних десятилетий XIX в. употребление термина "массовая литература" требует дополнительных пояснений, поскольку чаще всего феномен массового в культуре и искусстве связывается с массовым обществом потребления, окончательно оформившимся в США только в первой трети последующего столетия. В западном литературоведении более распространено понятие "популярной литературы", но оно лишь частично покрывает рассматриваемое явление, выделяя одну из его характеристик, приложимую также и к художественным произведениям иного ряда. Популярными могут быть "Ромео и Джульетта" Шекспира, "Дон Кихот" Сервантеса, "Приключения Тома Сойера" Марка Твена, "Три мушкетера" Дюма, "Унесенные ветром" М.Митчелл, роман о Тарзане Э.Р.Берроуза и детективы Дж.Х.Чейза. Столь же неполны и уязвимы полярные определения "элитарной", "серьезной", "высокой" и "демократической", "несерьезной", "низкой" литературы. Сознавая всю условность данного понятия, остановимся все же на "массовой литературе", отнеся к ней произведения невысокого эстетического уровня, рассчитанные на широкую аудиторию и отражающие менталитет средних слоев общества.

Привязка массовой литературы к формированию среднего класса позволяет расширить ее исторические рамки и проследить ее зарождение, как это делает американский исследователь Р.Най[1], уже в XVIII в., а окончательное оформление — в середине XIX в. Если представить эволюцию социальной структуры общества как размывание биполярности обеспеченной, образованной элиты и неимущих, неграмотных низов и образование интенсивно растущего среднего слоя, то массовая литература является плодом сближения и интеграции разных культурных феноменов. Причем все составляющие этого процесса находятся в постоянном изменении. Элита, превращающаяся из сословия в интеллектуальную верхушку, может порождать литературу как сложную в эстетическом и философском отношении, рассчитанную на узкий круг посвященных, так и явно стремящуюся к общедоступности. Разнообразна литературная продукция низших слоев, представляемая в разные исторические эпохи фольклором, устным рассказом, ярмом, песней и пр. Средний класс и соответствующая ему культура, как справедливо отмечает Р.Най, складываются в результате урбанизации, концентрации однородно-

го населения, распространения образования, роста благосостояния и досуга, совершенствования технологии книгопечатания и издательской деятельности и появления индустрии развлечений. Демократизация всех сторон жизни была одной из причин создания массового общества, в котором некогда промежуточный слой стремится к заполнению всего социального пространства и претендует на доминирующую роль в сфере идеологии, этики и эстетики. За время своего существования массовая литература проделала большой путь и во второй половине XX в. приобрела такие специфические черты, которые позволили говорить о ее переходе в новое качество по сравнению с предыдущими периодами развития. Но все же объединять массовую литературу XIX и XX веков под общим названием позволяют некоторые стабильные свойства, присущие этому культурному явлению с момента его возникновения и ставшие его имманентными признаками.

Эти признаки окончательно сформировались к середине XIX в. и продолжали определять лицо массовой литературы всего рассматриваемого нами исторического отрезка времени. При этом необходимо отметить, что, несмотря на несомненную общность литературы подобного рода в различных национальных контекстах, исследование ее специфики в Америке особенно интересно и важно, так как именно там была открыта эпоха массовой культуры и намечены ее ориентиры. Особая роль массовой литературы в Америке обусловлена самой историей освоения Нового Света, социальным обликом его населения и формами становления национального самосознания. Если в Европе средний класс возник на основе иерархического общества, обладающего четкой стратификацией, а массовая культура генерировалась в контексте элитарной и народной низовой, то в Америке изначально население было относительно однородным, а общественная структура — демократической, что имело следствием и культурную однородность и усредненность. Художественная литература ввозилась из Англии, исторический эпос отсутствовал, и собственно национальная словесность была порождением менталитета демократической массы и отражала ее идеологию и эстетическое сознание. Этому способствовал также высокий процент грамотного населения, значительная часть которого, особенно принадлежащая к пуританским общинам, была воспитана в традициях книжной культуры, а также имела стойкую привычку к восприятию проповеднического слова.

Первая литературная продукция колониальной эпохи — путевые записки, направленные на привлечение новых поселенцев, религиозные проповеди, политические памфлеты — по своим задачам и по своей жанровой природе была рассчитана на широкую аудиторию и стремилась к доступности и соответствию общественному сознанию. Необходимые и неотъемлемые черты массовой литературы как таковой — формульность, клишированность, мифологичность — были также имманентными свойствами пуританского мышления,



Плакат "Общественная школа". 1895 г.

создавшего ряд национальных мифологем. Факты американской истории — создание колоний в Новом Свете, освоение фронтира, войны с индейцами — осмыслялись в формулах рая и ада, построения божьего града, борьбы светлых и темных сил. В этой литературе складывались устойчивые понятия, представления, образы и приемы, которые определили облик всей национальной словесности, а в их упрощенных, элементарных формах — лицо массовой американской культуры. Художественное наследие фронтира породило национальный жанр вестерна; пуританская литература стала источником религиозного, а во многом и романтического романа; "американская мечта" о личном успехе нашла свое воплощение в повествованиях о "человеке, который создал себя сам"; национальный культ семьи и домашнего очага отразился в "семейном романе".

Разумеется, как и в европейских культурах, "подпиткой" массовой литературы служили и серьезные художественные произведения (в данном случае прежде всего английских сентименталистов и романтиков), и фольклорная стихия, которая в Америке как нигде соответствовала потребностям массового сознания. Распространенными народными жанрами были устный рассказ, небылица и биография. В основе повествования, способного развлечь и привлечь широкого читателя, практически всегда лежала захватывающая история, рассказ о приключениях или неординарном происшествии.

История американской массовой литературы тесно связана как с исторической эволюцией общества и культуры, так и со сменой эстетических эпох. В XVIII в., когда закладывались основы национальной государственности и экономики, популярные книги имели четкую дидактическую направленность и учили пуританским ценностям и добродетелям — трудолюбию, бережливости и жертвенности. В это время еще сохраняла силу исконная недоверчивость пуританского сознания к художественному творчеству и занятиям искусством в целом как к праздному времяпрепровождению. Особый скепсис выражался по отношению к роману, поскольку в нем властвовал вымысел (то есть ложь, сама по себе безнравственная), а не факт, которому рационалистически настроенные умы отдавали явное предпочтение. Многие авторы намеренно стремились к правдоподобию, ссылаясь на использование реальных событий или ка-

муфлируя свое повествование под автобиографию или книгу путешествий. Единственным оправданием романа, почти целиком сосредоточенного на любовной теме, мог служить лишь нравственный урок. Как пишет о произведениях того периода американский ученый А.Ван Нострэнд, в Америке было настоятельно необходимо расшифровать читателю внутреннюю цель произведения, чтобы "рационально истолковать развлечение на практической основе"[2]. Возможно, именно из-за пренебрежительного отношения к роману ранние образцы этого жанра принадлежали главным образом к массовой культуре и носили подражательный характер. В первые десятилетия XIX в. книжный рынок был заполнен в основном литературой эпигонской, вторившей сентименталистскому роману Ричардсона, историческому — В.Скотта или готическому — А.Радклифф, где американские реалии служили лишь фоном для схематизированных событий. Неоформленность национального эстетического сознания фактически не давала роману подняться выше уровня массовой литературы.

Самым распространенным был сентиментальный роман, черты которого, отвечая определенным запросам человеческой психологии, стали одними из ведущих атрибутов массовой литературы. Он апеллировал к общечеловеческим чувствам и эмоциям, которые сохраняли свою актуальность в любые времена, и тем самым внушал столь желанное ощущение стабильности в суровом и быстро меняющемся мире. Произведения этого рода были сугубо подражательными и прямо имитировали литературу сентиментализма, выбирая довольно привычную для американской словесности эпистолярную форму и стандартные сюжетные схемы. В них обязательно присутствовали соблазнения и дуэли, а главными героями были невинные девушки, безнравственные злодеи, добрые покровители, жестокие мачехи и благородные дикари. Внимание читателя приковывалось эффектными поворотами действия, невероятными случайностями и совпадениями, природными знамениями и кипением неистовых страстей. Главные формулы этих повествований — потерянные дети, безумие, похищение и тому подобное — сохранились в массовой культуре, например, в "мыльных операх", вплоть до наших дней.

Подобные романы отличались чрезвычайным обилием слов и слез и занимали подчас по несколько томов, что, по ироничному замечанию одного из их авторов, Джона Дэвиса, соответствовало американскому духу накопительства: "Американцы стремились к количеству в книге не менее страстно, чем в любом другом товаре"[3]. Исследователь американской массовой литературы Дж. Харт с юмором описывает типичные приемы сентиментального повествования в письмах: «Все такие эпистолярные романы имели два характерных предмета обстановки: кровать и письменный стол. Злодей устремлял свой взгляд на первый, героиня — на второй. Каждое событие, которое вызывало гусиную кожу, также обязательно требовало гуси-

ного пера. "Я была не в состоянии писать, но все же бросилась к перу для облегчения своего возбужденного разума", — сознается одна героиня. Другая пишет, лежа на смертном одре, и, хотя ее жизненные силы убывают, чернил у нее еще остается в избытке. Третья же начинает писать в разгар страшной борьбы за сохранение своей добродетели, ибо она описывает действия нападающего на нее соблазнителя в настоящем времени и таким образом, что изумленный читатель продолжает оставаться в неведении относительно того, что случится дальше. Очевидно, она парировала атаки злодея левой рукой, в то время как ее правая рука описывала его подлые действия. Эти бедные девушки просто были обречены постоянно писать, писать и писать»[4].

Невиданным успехом пользовался роман Сусанны Роусон (Susanna Rowson) о юной Шарлотте Темпл, соблазненной английским офицером (*Charlotte Temple, a Tale of Truth,* 1791). Это очевидное подражание Ричардсону, хотя и основанное на реальных событиях, за 100 лет выдержало более 200 изданий и в свою очередь, стало образцом для массы аналогичных произведений, превратившись в своеобразный эталон жанра. В середине XIX в. были популярны также романы С.Уорнер, Ф.Ферн, М.Флеминг, М.Камминс, М.Холмс, А.Эванс, Э.Саутворт и других создательниц так называемого "семейного романа", одной из модификаций сентиментальной литературы. Ближе к середине века женщины стали играть ведущую роль в литературной жизни Америки, что объясняется прежде всего повышением их общественного статуса. Кроме того, в массе своей достаточно образованные, обладающие досугом и занятые воспитанием детей, именно женщины, в отличие от сосредоточенных на бизнесе и политике мужчин, являлись основными читателями художественной литературы, в которой, как отмечает Дж.Харт, они видели "средство принести в семью культуру, культуру, почти синонимичную нравственности" (4; p. 89).

Доминирование авторов-женщин наложило отпечаток на всю картину массовой литературы XIX в., определило ее тематику и жанровые приоритеты. По наблюдению Дж.Харта, в произведениях американских писательниц редко затрагивались проблемы политики, бизнеса, рабовладения, фронтира, социальных противоречий больших городов и жизни рабочих, то есть всего того, с чем не приходилось сталкиваться представительницам среднего буржуазного слоя. Их жизнь проходила в лоне семьи, в пределах своей среды, а круг их интересов, хотя и мог затрагивать различные сферы культуры, в целом ограничивался областью чувств, религии, морали и детского воспитания.

Семейному роману в основном были присущи все черты сентиментального повествования. Их сюжеты строились по заданным шаблонам: самыми распространенными темами были соблазнение, сиротство, поиски детей и родителей, а также борьба молодого человека за место в жизни. Широко использовались и избитые при-



Неизвестный художник. "Прогулка на берегу Гудзона". Ок. 1876 г.

емы романтического романа — случайные встречи, роковые совпадения, потерянные или похищенные завещания, найденные медальоны и письма. Отличала же эти романы нарочитая и подчас назойливая дидактичность, прямое морализаторство, четкое разделение героев на злодеев и носителей добродетели и обязательное наказание первых и торжество последних. Причем, чтобы читатель мог сразу разобраться, кому до́лжно отдать свои симпатии, невинные девушки были, как правило, златокудры, роковые интриганки обладали темными волосами, соблазнители носили усы, а виски благородных покровителей серебрились сединой. Все старые девы были худыми, бледными и тонкогубыми, все добрые матроны отличались приятной полнотой, а все компаньонки, опекающие молодых девиц, в особенности незамужние тетушки, непременно имели комические черты. Дом изображался как пристанище, в котором культивируются христианские добродетели и которое противостоит порочному внешнему миру. Во многом такие книги напоминали руководство по хорошему тону, давая рекомендации, как следует поступать в тех или иных житейских ситуациях и как достойно выходить из затруднительных положений. При этом необходимо отдать должное создательницам семейных романов, которые, оставаясь в рамках упро-

щенного и стандартизированного варианта романтической поэтики, сумели внести свою лепту в становление национального реализма. Они не боялись описывать неприглядные стороны жизни, ранее считавшиеся недостойными художественного изображения, — нищету, болезни, пьянство. Вполне реалистичными могли быть жизненные перипетии и детали обстановки. Однако массовая литература в целом была неспособна к созданию нового и чаще всего лишь повторяла и имитировала находки серьезных авторов.

Семейные романы, издававшиеся в большом количестве, вызывали — как явление массовой литературы — жестокую критику и насмешку со стороны маститых литераторов, причем как реалистов, так и романтиков. Их высмеивали и пародировали М.Твен, У.Д.Хоуэллс и Г.Джеймс. Ч.Д.Уорнер писал, что семейные романы — это "неудобоваримое кулинарное изделие, которое можно назвать "жареным пирожком" художественной литературы", и, хотя их считают высокоморальными, "в высшем смысле они аморальны, так как стремятся снизить моральный тон и ослабить жизненную стойкость читателя"[5]. Весьма отрицательно относился к семейному роману У.Уитмен, а Н.Готорн сокрушался по поводу успеха сочинений "проклятой толпы женщин-писак", наводняющих книжный рынок макулатурой. Но при этом не мог не признаться, что с удовольствием прочитал роман Фанни Ферн "Рут Холл": "Женщина пишет так, как будто в нее вселился Дьявол; и это единственное условие, при котором женщина может написать что-либо стоящее прочтения" (4; pp. 93–94).

Действительно, роман Фанни Ферн "Рут Холл: Семейная повесть наших дней" (Fanny Fern. *Ruth Hall: A Domestic Tale of the Present Time,* 1855) — довольно неординарное произведение, демонстрирующее как клише семейной прозы, так и потенциальные перспективы преодоления ее ограниченности. Сама Ферн в предисловии заявляет о своих отступлениях от принятого шаблона: "Здесь нет замысловатого сюжета: здесь нет поражающих воображение событий и чудесных спасений. Я сжала в один том то, что могла бы растянуть на два или три тома. Я избегала длинных введений и описаний и бесцеремонно и незванно входила в человеческие дома, не позвонив в двери"[6]. Но основные сюжетные ходы, образы и художественные приемы романа все же банальны. Жизненный путь героини, испытавшей любовь, счастливое замужество, вдовство, нищету и борьбу за выживание, описан в контрастных черно-белых красках. Рут Холл — идеальная жена и мать, стремящаяся к любви и счастью и исполненная чувства долга и прочих христианских добродетелей. Столь же непогрешимы ее муж, Гарри, и дети, противопоставленные отрицательным образам ее свекра и свекрови, ее отца, брата и кузена, которые бросили Рут в несчастье. Пороки этих персонажей настолько преувеличены и неправдоподобны, что часто балансируют на грани гротеска. Например, в явном психологическом противоречии находятся ревнивое обожание Гарри матерью и ее полное

равнодушие к его смерти и бессердечие по отношению к внукам. Резко контрастны полная идиллия семейной жизни Рут и беспросветность ее вдовства — героиню бросают абсолютно все родственники, и она с детьми остается без крова и куска хлеба на самом дне общества.

Однако в такой манере изображения сказалась не только зависимость автора от шаблонов массовой литературы, но и стремление следовать более высоким образцам. Ферн не скрывает источника своей манеры, делая прямые ссылки на персонажей Диккенса, влияние которого проявляется и в гротескности образов, и в юмористической тональности, и во введении вставных комических эпизодов. Писательнице вообще нельзя отказать в легкости пера, наблюдательности, чувстве юмора и попытках преодолеть штампы, прибегая к неординарной композиции. Роман разделен на короткие главки, которые, вопреки традиции, могут начинаться с прямых диалогов, а не пространных описаний, вводящих в курс дела. Неординарна и игра с точкой зрения, с которой подаются события. Сцена свадьбы Рут показана то с точки зрения автора, восхищающегося красотой любви и торжественностью церемонии, то с точки зрения брата Рут, Гиацинта, рассуждающего о скуке брака, то с точки зрения свекрови, недоумевающей по поводу решения сына жениться. И в других местах романа сентиментальное авторское повествование может чередоваться с монологами персонажей, часто негативно комментирующих события.

В книге достаточно реалистично показаны жизнь городских трущоб с ее грубостью, жестокостью и вульгарностью и лицемерные нравы высшего света. Но наибольшей достоверностью отличается автобиографическая линия романа, где повествуется о литературной карьере героини, самостоятельно пробивающейся в специфической журналистской и издательской среде. Здесь семейный роман дополняется романом карьеры, образуя особую жанровую разновидность, чрезвычайно органичную для американской культуры с ее культом домашнего очага и индивидуального успеха. Судьба Рут подтверждает мифологию "американской мечты" — достатка и благополучия можно достигнуть с помощью упорного труда, твердости духа, нравственной стойкости и искренней религиозности. Именно они, а не счастливый случай или удачный брак, помогли изменить жизнь героини к лучшему. Такова мораль романа, казалось бы, приближающаяся к феминистским идеям, но на самом деле сознательно их отвергающая. Ферн остается верна традиционным представлениям о месте и роли женщины в общественной жизни. Рут побудили к творчеству лишь смерть мужа и необходимость добывать хлеб насущный. Литературная карьера для нее — это средство, а не цель, и свою дочь она ни в коем случае не хотела бы видеть писательницей. "Счастливая женщина, — говорит она, — никогда не пишет" (6; p. 333).

Массовая литература выполняла одну из своих важнейших функций — подтверждать и укреплять существующие порядок, нормы и убеждения, а не вносить новые идеи и стимулировать социум к изменениям. В клише и формулах она выражала и закрепляла константы общественного сознания, устои, предрассудки, национальные мифологемы и идеологемы. Примером такого полностью формульного произведения может служить знаменитый роман Сьюзен Уорнер (Susan Warner, псевдоним — Elizabeth Wetherell) "Широкий, широкий мир" (*The Wide, Wide World,* 1854), который, кстати, любил перечитывать Винсент Ван Гог. В нем использован классический для сентиментальной прозы сюжет — девочка-сирота попадает к злой родственнице, но в конце концов встречает добрых друзей и покровителей, находит мужа и обретает счастье. Сумма художественных приемов повествования, вся структура и система образов подчинены единой дидактической цели — внушить читателю веру в действенную силу христианских добродетелей. Несмотря на то, что в книге много реальных бытовых деталей, окружающая юную Эллен действительность четко структурирована. Герои и события подобраны так, чтобы показать сосуществование и вечное противостояние в жизни и человеческой душе добра и зла. Внутренний сюжет романа, которому подчиняется внешний, — путь души героини к познанию мира и себя, к обретению подлинной добродетели. Этот путь не прост и сопровождается постоянной борьбой Эллен с обстоятельствами и собственной натурой, что соответствует пуританской модели жизни как поиска спасения. "Широкий, широкий мир" для писательницы прежде всего — мир духовных связей, реальная же действительность в книге ограничена узким кругом людей и частной жизнью. Приоритет духовного над материальным символизируется тем, что перед вечной разлукой мать продает кольцо и на вырученные деньги покупает дочери Библию.

Стремясь к подчеркнутой назидательности, Уорнер позволяет себе обширные авторские комментарии, выдержанные в крайне сентиментальном тоне, вкладывает пространные проповеди в уста персонажей (у Эллен постоянно есть сменяющие друг друга религиозные наставники), рисует картины внутренних метаний героини. Подвергаясь все новым испытаниям, Эллен, забредя в лес, выражает предельное отчаяние, ропщет на судьбу, рыдает и кричит, "и за этими припадками неистовства следовало изнеможение". Прочитав молитву, "она все еще плакала — но какими иными слезами! Это было подобно легкому дождю, падающему при солнечном свете после того, как прошли черная туча, гром и ураган"?

Эллен воспитывает в себе христианские добродетели смирения, терпимости, всепрощения, любви к ближнему. Эти ценности тесно переплетены с ценностями, укрепившимися в американском сознании, так как, по убеждению автора, сохранившего пуританскую картину мира, подлинное христианство может торжествовать лишь в Новом Свете, где набожность сочетается с трудолюбием, просто-

той нравов, демократичностью и тягой к знаниям. Настольной книгой Эллен наряду с Библией является биография Дж.Вашингтона. Для того, чтобы акцентировать патриотическую тему, Уорнер посылает свою героиню к родственникам в Шотландию, где она сталкивается с европейским предубеждением против Америки и укрепляется в своей любви к родине. Европейцы считают Америку грубой, склонной к революциям, дикой страной, но Эллен видит в ней преимущества демократии, подлинной религиозности и отсутствия сословных предрассудков. Европейцы изображены бездушными, пустыми, сосредоточенными на пустяках, не умеющими видеть в ближнем личность. Религия для них связана с унынием и печалью, для американцев же в ней заключена радость жизни. В конце романа читатель узнает, что героиня выросла истинной христианкой, выходит замуж за священника и возвращается в Америку. Мораль этой истории: "Добрый нрав Эллен не целиком родился вместе с ней; он был одним из плодов религии и дисциплины" (7; p. 384).

Произведений, подобных романам С.Уорнер, после Гражданской войны было издано в Америке великое множество. Как пишет исследователь массовой литературы Ф.Мотт, "эта формула «Дом-и-Иисус», придающая особое значение узам семейной жизни и воспитанию молодежи, с религиозным решением всех проблем заполняла книги, которые находили сотни тысяч покупателей"[8]. Во времена, когда США интенсивно приумножали свои богатства и развивались как мощная индустриальная держава, массовая литература выполняла определенную социальную функцию, внедряя в сознание людей пуританскую формулу договора между Богом и человеком, согласно которому труд и добродетель непременно вознаграждались богатством и преуспеянием. В массовых романах, принадлежащих женскому перу, как и ранее, жизненный успех ожидал героиню главным образом на литературном поприще и в лоне семьи. Таковы пользовавшиеся большой популярностью романы Августы Эванс (Augusta Evans), построенные по одной шаблонной схеме.

В романе "Сент-Элмо" (*St. Elmo,* 1866) девушка-сирота, Эдна Эрл, занимается литературой и не только сама достигает успеха и моральных высот, но и поднимает со дна порока и неверия своего возлюбленного. Это произведение в определенном роде может служить образцом американской массовой литературы рассматриваемой эпохи, так как вобрало в себя почти все клише и романтического, и семейного, и религиозного романа. Сент-Элмо — типичный романтический герой с чертами демонического злодея, испытавший в молодости жестокое разочарование и изверившийся в Боге и людях. Убив на дуэли соблазнившего его невесту друга, он обрушивает свою месть на невинных девушек и сеет вокруг себя несчастья, но при этом в глубине души сохраняет доброту и благородство. Свою роковую тайну он уносит в далекие страны, где пытается забыться среди восточной экзотики, но излечивает его лишь чистая любовь Эдны, которая внушает ему идеи христианского всепрощения и

смирения и побуждает стать священником. Второстепенные герои также шаблонны — бездушные кокетки, невинные девы, добродушные матроны, благородные отцы, честные пейзане. Все сюжетные ходы легко предсказуемы: герой покидает героиню-подростка на несколько лет, чтобы, вернувшись, встретиться уже с молодой девушкой и влюбиться в нее; любая случайная встреча имеет продолжение; любая болезнь ведет к смерти.

В повествовании масса сентиментальных излияний, патетических сцен, многословных описаний, монологов и диалогов. Ничто не может быть просто названо или изображено несколькими штрихами, ничто не спрятано в иносказание, метафору, намек, подтекст. Все подробно расписывается, растолковывается, погружается в потоки аллюзий и цитат. Фразы длинны и сложны, выражения пышны, высокопарны и цветисты — и совершенно лишены жизни. Автор демонстрирует недюжинную эрудицию, вставляя в монологи героев целые абзацы из Рескина, Бюффона и Шиллера, заставляя их произносить христианские проповеди или пространно рассуждать на темы искусства, философии и политики. В тексте много ссылок на Библию и исторические факты, много стихов, которыми часто завершаются главы. Образность исключительно банальна — "море жизни", "ландыши в каплях росы", герой — "дьявол" и т.д. Мораль книги выражается следующим образом: "Любовь к природе, любовь к книгам, искренняя набожность и глубокий религиозный энтузиазм были чертами благородной юной души, оставленной блуждать извилистыми путями жизни, не имея другого руководства, чем то, что она получила от общения с греческими мудрецами и древнееврейскими пророками"[9].

Впрочем, несмотря на консервативность и статичность, массовая литература не оставалась глухой к новым веяниям и старалась включать в свой обиход модные, злободневные темы и проблемы, несколько обновляя и корректируя ими традиционные клише. Так, противопоставляя развращенному и пустому высшему свету бедных, но честных простолюдинов, Эванс использует и избитую, и новомодную лексику. Эдна восклицает: "Упаси меня Боже от таких аристократов! Лучше вверь меня мозолистым, но дружески протянутым ладоням, мускулистым рукам, необразованным умам, простым, но отзывчивым сердцам *пролетариата*!" (9; p. 122).

В романе поднимается актуальный женский вопрос. Эдна стремится к независимости и знаниям, увлекается наукой и литературой, пишет книги, приобретает известность. Но, признавая право женщины быть учителем, воспитателем и советчиком, она исключает для нее занятия политикой и бизнесом и участие в голосовании. Выйдя замуж, героиня бросает литературную карьеру, подтверждая, что женская судьба — это домашний очаг, любовь и семья. Да и цели ее литературной деятельности были полностью альтруистичными и христианскими. По ее собственному признанию, она взялась за перо из любви к своему народу и человечеству и из чувства

долга, который для нее заключается в том, чтобы возвысить души христианским учением и указать путь погрязшим в грехах людям, "высоко держа в руке божий факел".

Религиозные мотивы были сильны не только в так называемой "женской прозе". Существовал отдельный, специфический жанр религиозного романа, закономерно получивший популярность во времена усиления мистических настроений, появления христианской науки, месмеризма и спиритизма, которые явились своеобразной защитной реакцией, с одной стороны, на засилье деляческой морали и распад пуританских устоев, с другой — на рационализм, материализм и научные открытия, подрывавшие религиозную догматику. Большинство романов имело стандартную сюжетную схему — приход молодого человека к истинному христианскому учению. Написанные в соответствии с канонами массовой литературы, они содержали необходимую долю развлекательности и чувствительности, привлекая элементы мелодрамы и приключенческого повествования. Самым знаменитым среди них был роман Лью Уоллеса (Lew Wallace) "Бен Гур" (*Ben Hur,* 1880), который выдержал массу изданий и по которому была поставлена пьеса на Бродвее, а затем снят фильм. По признанию автора, идея этого произведения возникла у него после дискуссии с известным агностиком Робертом Ингерсоллом. Рассказ об обращении в христианство молодого иудея-аристократа в эпоху ранней христианской истории был воспринят публикой как исторически достоверный, что способствовало увеличению его популярности.

Наряду с религиозными романами существовали также произведения, в которых ставилось под сомнение соответствие христианских постулатов современной жизни и науке. Известна даже полемика двух авторов, У.Стэда и Э.Хейла, соответственно написавших в 1895 г. книги "Если бы Христос пришел в Чикаго" и "Если бы Иисус пришел в Бостон". Большой успех имел роман Ч.Шелдона (C.Sheldon) "По Его стопам" *(In His Steps,* 1897), где описывается, как члены одной религиозной общины под влиянием бедного, больного юноши, упрекавшего их в неправедности, решили в течение года жить по-христиански. Прежде, чем совершить какой-либо поступок, они задавали себе вопрос: "Что сделал бы Иисус?" — и поступали соответствующим образом. Результаты оказались плачевными: издатель, отказавшийся печатать рекламу спиртного, обанкротился; президент колледжа оставил свой пост и включился в антиалкогольную кампанию; юная девица бросила оперную карьеру. Вывод автора гласил, что в современной американской жизни следование христианским заповедям может дать лишь моральное удовлетворение и возвысить человека духовно, но препятствует материальному благосостоянию и общественному успеху.

Массовая литература отличалась многообразием тематики, живо откликаясь на текущие проблемы, злободневные для современной общественно-исторической ситуации. В период дискуссий по пово-

ду рабовладения издавалось множество романов, как клеймящих институт рабства, так и поддерживающих его. Последние чаще принадлежали авторам-южанам, певцам "плантаторской идиллии", и использовали сюжетную формулу изменения взглядов северянина-аболициониста, приехавшего на Юг и убедившегося в разумности тамошнего уклада. Рост больших городов и становление урбанистического образа жизни вызвало появление произведений, идеализировавших деревенскую патриархальность. Ослабление влияния пуританской этики и общее падение нравов привели к созданию так называемых антиалкогольных романов, написанных в откровенно морализаторском и дидактическом тоне (один из них принадлежал Уитмену). Они были частью широкой борьбы за трезвенность, которая велась в многочисленных антиалкогольных организациях и клубах. В них реалистически и гиперболически описывались страшные последствия пьянства — безвременные смерти, искалеченные дети, разбитые и разоренные семьи. Истории несчастных, постепенно скатившихся на социальное дно, сопровождались поучительными сентенциями автора и могли включать подлинные факты, биографии и даже статистические данные. В середине века печаталось много произведений о городских низах, в основном — подражание знаменитым "Парижским тайнам" Э.Сю, где описания нравов трущоб и преступного мира сочетались с романтическими приключениями и роковыми загадками.

Обращаясь к тому, что в настоящий момент интересовало широкую публику, массовая литература создавала все новые модификации романа, сохраняя при этом стойкую приверженность к жанрам традиционным. К таковым относится никогда не терявший успеха у читателя исторический роман, в конце века представленный целым рядом популярных имен. Известностью пользовались романы о Юге М.Джонстон, романы А.Гантера об участии американцев в европейских событиях, романы Э.Хоупа из английской жизни, романы П.Форда об Американской революции, "костюмные" романы "плаща и шпаги" о феодальных временах Р.Дэвиса и Г.Макграта.

Особую популярность заслужили романы Фрэнсиса Мэриона Кроуфорда (Francis Marion Crawford), одного из самых видных и плодовитых представителей массовой литературы США XIX в. Кроуфорд, ново-английский аристократ, сын скульптора-экспатрианта, родившийся и значительную часть жизни проживший в Италии, был широко образованным человеком, знатоком и ценителем европейского искусства, любителем дальних путешествий. Он составил 10-томную историю Рима и ездил по Америке с лекциями об итальянском искусстве. Его наследие насчитывает 44 тома, и только при жизни писателя было издано три собрания его сочинений. Перу Кроуфорда принадлежат исторические романы, события которых разворачиваются в Италии и других странах Европы и Востока; есть у него и политические романы, и семейные, где действие растягивается на несколько поколений, и произведения с элементами мисти-



Плакат издательства "Харперс". 1890-е гг. Художник Эдвард Пенфилд.

цизма, которым он увлекся, поддавшись распространенной моде. Кроуфорд был профессионалом, литературным поденщиком, заключавшим с издательствами контракты на одну книгу в год и зарабатывавшим писательским трудом огромные деньги, на которые мог позволить себе жить в сказочной роскоши.

Сочинения Кроуфорда обычно относят к псевдоромантической литературе, лишенной индивидуального видения и социального критицизма, во многом продолжающей ново-английскую традицию благопристойности. Писатель был последовательным противником реализма, вел публичную полемику с Хоуэллсом и выступал с лекциями, в которых защищал романтизм и критиковал реалистический метод. В фундаментальном эссе "Роман. Что это такое" ("The Novel. What It Is", 1893), где излагается его теория романа и взгляды на литературное творчество, он упрекает реализм в схожести с фотографией, плоскостном изображении жизни и склонности к отражению негативных ее сторон. Искусство же, по его мнению, должно создавать и поощрять иллюзии, изображать действительность более приятной, чем она является на самом деле. "Реалист предлагает показывать людей такими, какие они есть; романтик пытается показать людей такими, какими они должны быть"[10]. Люди, рассуждает Кроуфорд, и так знают, что они несовершенны и плохи, и литература должна вселить в них веру, что они могут быть лучше, и показать, как этого достичь. Это главная цель искусства, поэтому "основой хорошей художественной прозы и хорошей поэзии является скорее этика, чем эстетика" (10; p. 86). Как пишет исследователь творчества Кроуфорда Дж.Пилкингтон, для писателя был важен христианский гуманизм, который не был обязательным для реализма или натурализма. "Метод Кроуфорда был понятен только с точки зрения традиции, которая безусловно принимала рационализм и моральную ответственность человека"[11].

Свою теорию литературы Кроуфорд излагал также в романах, в частности, в фантастическо-мистическом романе "С бессмертны-

ми" (*With the Immortals,* 1888). Хозяину богатой виллы в Сорренто в результате эксперимента с электричеством удалось вызвать духи великих людей — Шекспира, Гейне, Шопена, Юлия Цезаря, Леонардо да Винчи, ученых, исторических деятелей. В беседах с ними обитателей виллы автор высказывает свою точку зрения на многие философские и эстетические проблемы. Его мысли о романтизме и реализме вложены в уста Гейне, который, называя романтизм, а не реализм современным эпосом, говорит: "Я считаю, что литература без реализма не сможет выжить. Но я также считаю, что литература без романтического романа не может быть интересной"[12]. Гейне рассказывает очень длинную и трогательную историю о том, как в морозную ночь дети, насмехаясь, побили камнями умирающего нищего. "Как вы думаете, что вызвало слезы у вас на глазах, сам факт или то, как он был представлен? — спросил поэт. — Если бы я изложил этот факт таким образом: старый нищий умер в метель, незадолго до его смерти маленький мальчик ударил его камнем — я говорю, если бы я поведал эту историю в простых выражениях, выразили бы вы столь глубокое сочувствие? Я думаю, нет. Я рассказал вам длинную историю — если хотите, правдивую, — чтобы показать, что вашим сочувствием можно управлять, что его можно вызвать моими словами" (12; p. 66).

Как считает Кроуфорд, роман должен сочетать романтические и реалистические элементы, ибо и те, и другие сосуществуют в жизни. Он должен быть идеалистичен и гуманистичен, изображать вечные чувства (прежде всего любовь), удовлетворяя потребность в сильных эмоциях, которые человек не может испытывать ежедневно. Писатель называет роман "театром", "карманной сценой", где создается иллюзия правдоподобия, а необходимым условием хорошей литературы он считает занимательность. Его произведения всегда полны необычайных приключений, запутанных интриг, тайн, путешествий в экзотические страны, буйных страстей. Его язык патетичен, возвышен, цветист и в то же время ясен и доступен благодаря шаблонности образов. Вот, например, описание наступления итальянской ночи: "Это был час, когда в восточных землях лотос раскрывает свои тяжелые листья, чтобы вернуться к чудесному сну, прерванному палящим днем; это был час, когда в лавровых рощах Италии соловей оплакивает в песне сына своей сестры со страстной печалью о пролитой и несмываемой крови; час, когда могучие мертвеняются перед высоким алтарем, где трансепт встречается с нефом и где лунные лучи, льющиеся из витражей величественного купола, разливают кроваво-красные озера на мраморном полу" (12; p. 69). Изысканное описание состоит из привычных для искушенного читателя образов и ассоциаций: здесь и соловей, и луна, и духи умерших, и восточные аллюзии.

Несмотря на стереотипность и причудливость составленных по формуле сюжетов, в романах Кроуфорда много автобиографическо-

го, благодаря чему в них есть реалистические описания, живые наблюдения и определенная познавательная ценность. К примеру, в романе "Мистер Исаакс. Повесть о современной Индии" (*Mr. Isaacs. A Tale of Modern India,* 1883) авантюрная фабула и восточная экзотика — коварные интриги, охота на тигров, йоги, слоны, трагическая любовь и так далее — сочетаются с увлекательной информацией об индийской жизни. Как и все произведения писателя, этот роман чрезвычайно многословен и пестр и в содержательном, и в художественном отношении и рассчитан практически на любые вкусы. Автор хочет предоставить читателю возможность найти здесь то, что соответствует его представлениям и ожиданиям, будь то буддийская мистика или философские рассуждения о женской душе. Вообще в романах Кроуфорда, как и во всей массовой литературе, очень много разговоров, что автор объяснял, во-первых, необходимостью через них раскрыть характеры, а, во-вторых, отражением реальной жизни, где разговоры составляют, по его словам, девять десятых человеческого времяпрепровождения. Рассказ о приключениях Исаакса, торговца драгоценностями, путешественника, авантюриста и неотразимого красавца, глаза которого сравниваются с яркими алмазами, полон как шаблонных, вычурных описаний, так и достоверных реалий. Повествование ведется от лица некоего Пола Григгса, персонажа во многом автобиографического, переходящего из романа в роман, подобно многим другим действующим лицам.

Этот же рассказчик излагает историю Пола Патоффа в одноименном романе (*Paul Patoff,* 1887), который может дать представление о способах сюжетосложения, степени правдоподобия и психологической мотивированности событий у Кроуфорда. Место действия, как обычно, — Старый Свет, на этот раз турецкий Стамбул со всеми атрибутами мусульманских нравов. Кроуфорд не забывает ни об одной особенности, с которой обывательское сознание связывает восточный мир. К герою, наполовину русскому, наполовину англичанину по происхождению, работающему дипломатом в Стамбуле, приезжает брат Александр. Не разбираясь в местной обстановке и пренебрегая предостережениями Пола, он пытается заигрывать с турчанкой и в результате оказывается похищенным прямо во время праздника в Айя-Софии. Мать, безумно любящая Александра, подозревает Пола в убийстве брата, и тот вынужден сам вести расследование, которое после множества перипетий приводит его к разгадке тайны. Александр освобожден из темницы, куда заточила его коварная старуха, но на этом злоключения Пола не заканчиваются, поскольку оба брата влюбляются в одну девушку, и теперь уже мать, чтобы помочь Александру, пытается убить Пола, сбросив его со скалы и устроив пожар в гостинице. Нельзя сказать, чтобы роман полностью был лишен реалистических элементов и психологизма, но они принесены в жертву псевдоромантическим эффектам и клише, чтобы поддерживать напряженность и занимательность действия, что для Кроуфорда было главным.

Интересно, что у Кроуфорда русская кровь Пола является фактором экзотики и во многом служит психологическим оправданием его вспыльчивого нрава и неординарного поведения. Русская тема звучит и в одном из самых популярных романов Кроуфорда "Романтическая повесть об изготовителе сигарет" (*A Cigarette-Maker's Romance,* 1891), действие которого происходит в мюнхенской табачной лавке, где работают иммигранты из России. Один из них — молодой граф Скарятин, в результате интриг изгнанный отцом из родного дома и вынужденный прозябать в нищете на чужбине. Разумеется, справедливость восстанавливается, герой получает назад свой титул и наследство, женится на бедной девушке Вере и возвращается в Россию. В характере Скарятина есть много странных черт, выделяющих его из бюргерской среды, но, поскольку он аристократ, то они имеют преимущественно возвышенную, романтическую окраску. Второстепенные же персонажи, выходцы из России, демонстрируют дикость и экзотичность русской жизни и русского характера. Здесь и казаки в шароварах, пьющие кружками водку, и бородатые мужики, за самоварами вспоминающие о степи и овцах, и беглые разбойники с необузданным нравом. Описывая какую-либо страну, Кроуфорд всегда руководствуется самыми общими и избитыми представлениями, потакая читательским предрассудкам.

Писатель, как правило, использовал заранее составленные схемы, работал по плану, первоначально набрасывая структуру произведения, определяя количество глав и кульминационные моменты, расставляя и группируя эпизоды. Но при этом, в отличие от авторов семейного романа, Кроуфорд избегал прямого морализаторства, предпочитая выражать свои идеалы не в декларациях, а посредством идеальных героев. Он даже пытается показывать события с разных точек зрения, чередуя повествование рассказчика от первого лица с авторским текстом от третьего лица. Кроуфорд писал, что нельзя превращать роман в проповедь, философский трактат или полемическое эссе, так как это нарушает права читателя, приобретающего книгу не для того, чтобы его поучали, а для того, чтобы его развлекали. Роман не должен сосредоточиваться на никому не интересных взглядах автора, его предмет — те явления жизни, которые волнуют большинство людей. Взаимоотношения между писателем и читателем Кроуфорд описывает в экономических терминах, отражая вторжение товарно-денежных отношений в область искусства. Для него роман — это "предмет потребления", "интеллектуально-художественный предмет роскоши" (10; p. 9), используемый во время отдыха.

Коммерческий подход к литературе сделал творчество Кроуфорда одним из показательных образцов массовой литературы XIX в., хотя его оценки не всегда однозначны. Современные Кроуфорду серьезные художники, как правило, пренебрежительно относились к литературе подобного рода. Г.Джеймс, например, писал Хоуэллсу по поводу романа Кроуфорда "Римский певец": "То, что вы расска-

зали мне об успехе последнего романа Кроуфорда, вызывает у меня тошноту и почти парализует. Эта книга кажется мне столь презренно плохой и низкой, что мысль о таком количестве читающих ее людей заставляет меня обращаться к себе с вопросом, какой смысл пытаться писать что-либо достойное или серьезное для столь абсолютно идиотской публики" (11; p. 103). В наше время, когда коммерческая литература заняла огромное место в литературном процессе и вступила в довольно сложные отношения с высоким искусством, многие критики уже не так категоричны. Например, Дж.Пилкингтон считает Кроуфорда заметным явлением в истории американского романа, сыгравшим немалую роль в современной ему литературной жизни. "Его космополитическая позиция и соответственно свобода от провинциализма, его очевидное знакомство с культурами Запада и Востока, отстаивание христианских принципов как основы жизненного поведения и утверждение идеального в искусстве сделало его образцом качеств, которые американцы связывали с идеальной жизнью. Для многих его почитателей он представлял жизнь искусства, культуры и духа в их лучших образцах (11; p. 196).

Хотя книги Кроуфорда принадлежали к массовой литературе, рассчитаны они все же были на достаточно образованную аудиторию и выражали скорее элитарную, чем демократическую точку зрения. К более широким слоям населения был обращен другой вид коммерческой литературы, появившийся во второй половине века, — так называемые "десятицентовые романы" (dime-novels), которые стали выпускаться в огромных количествах различными издательствами (пионером здесь было издательство "Бидл и Адамс"). Первый "дешевый" роман принадлежал перу Энн Стивенс (Ann Stephens), назывался "Малеска, или Жена-индеанка белого охотника" *(Malaeska, or The Indian Wife of the White Hunter,* 1860) и повествовал о жизни фронтира. Появилась целая индустрия издания доступной по цене "карманной" литературы; существовали "Карманная библиотека Бидла", "Библиотека Ника Картера", "Библиотека Уэверли" и много других серий. Сотни книг авторов-профессионалов (некоторые выступали под разными псевдонимами) выходили большими тиражами, выдерживая по несколько изданий в год. Часть романов печаталась с продолжением в литературных журналах, многие из них складывались в серии, в которых действовали одни и те же герои. В этом потоке было множество приключенческих романов о Западе, авторы которых, порою никогда не бывавшие в западных штатах, руководствовались ходячими штампами, изображая один и тот же набор персонажей: "находчивого разведчика, шерифа с двумя ружьями, кровожадного индейца, лживого мексиканца, галантного разбойника, забавного старого траппера или старателя, судью-вешателя и т.д." (1; p. 187).

Из произведений о фронтире уже к концу века сложились жанры вестерна, ковбойского и криминального романов, полицейского боевика. Детектив с тайной и ее постепенной разгадкой дополнился



Плакат "Рекордсмен". 1890-е гг.

"историей полицейского и грабителя" (cop-and-robber story), действие которой сосредоточено на преследовании и поимке преступника, известного с первой же страницы. Во время Гражданской войны для подъема боевого духа в армии распространялись романы об Американской революции и антирабовладельческие книги. После войны, как и до нее, продолжала в большом количестве выпускаться назидательная литература, прежде всего адресованная юношеству: романы для мальчиков, полные приключений, и семейные романы для девочек (например, серии Марты Финли: "Элси Динсмор" — 28 томов, 1868–1905, и "Милдред" — 17 томов, 1876–1894).

В целом, как утверждает Р.Най, бестселлер периода "позолоченного века" выражал дух времени и настроения нации, полной оптимистической веры в возможности американской демократии и всеобщее преуспеяние. Стержнем массовой литературы стал миф о простом американце, человеке из народа, который с помощью труда и добродетели сумел добиться материального достатка. Идеал "человека, который создал себя сам", стал формулой американского успеха в историческом контексте находящегося в стадии становления империализма, урбанизации и расцвета предпринимательства. Выходил специальный журнал "Успех" ("Success"), пропагандировавший в 1888 г. книгу "Акры брильянтов", где автор убеждал читателей, что капитал можно обнаружить даже на собственном заднем дворе. В 1889 г. вышла книга Эндрю Карнеги "Евангелие богатства", в назидательном тоне описывающая его путь к миллионному состоянию.

Большой популярностью пользовались книги Хорейшио Элджера (Horatio Alger), служившие образцом воспитательной литературы для мальчиков. Около 130 его романов повествуют о бедных подростках, которым после множества перипетий удалось преуспеть в бизнесе. Трансформированная на американский манер сказочная формула Золушки впитала в себя национальные мифологемы "доверия к себе", "самосозидания", "американской мечты", франклиновских заповедей, пуританских добродетелей. На их основе оформля-

лась и утверждалась этика появившегося нового среднего класса. Характерны заглавия элджеровских книг: "Трудись и побеждай", "Стремись и преуспевай", "Делай и дерзай", "Плыви или утонешь". Часть своих сочинений Элджер выпускал сериями ("Удача и отвага", "Оборванец Том" и др.). До сих пор существует общество Хорейшио Элджера, которое ежегодно вручает премии людям, своими силами добившимся успеха (одним из них был Дуайт Эйзенхауэр).

Сюжеты всех романов Элджера однотипны: бедный мальчик, преследуемый несчастьями, но чрезвычайно добродетельный, с помощью труда, примерного поведения и благородных покровителей добивается успеха. Обычно он разоблачает коварство и козни отрицательных героев, восстанавливает справедливость и помогает вдовам и обиженным. При этом, как правило, одного трудолюбия и благочестия оказывается недостаточно, герою обязательно предоставлялся счастливый шанс, изменявший его судьбу в лучшую сторону. Классические сюжетные приемы массовой литературы корректировали формулу "американской мечты", внося в нее элементы сказки и вместе с тем, как это ни парадоксально, элементы реальности. Ведь и в жизни честный труд и добропорядочность далеко не всегда гарантировали успех, и надеяться часто приходилось на чудесное вмешательство судьбы или благосклонность высших сил. Пуританская идея договора между Богом и человеком и воздаяния за праведное поведение сливалась с обязательными для массовой литературы четким разделением добра и зла и победой справедливости. Так в эпоху безудержного меркантилизма и растущей коррумпированности общества делалась попытка соотнести материальный успех и мораль, удержать общественное сознание в рамках традиционных этических норм.

Литература подобного рода четко следовала своей прагматической цели и с полным пренебрежением относилась к художественной стороне произведений, довольствуясь примитивными схемами, шаблонными образами и прямолинейной дидактикой. Для того, чтобы иметь исчерпывающее представление о высмеянных и спародированных Марком Твеном книгах о "хороших и плохих мальчиках", достаточно пролистать хотя бы одно произведение Элджера, к примеру, роман "Удача и отвага, или Наследство Джона Оукли" (*Luck and Pluck, or John Oakley's Inheritance,* 1869), в котором каждый образ, каждый сюжетный ход, да и сам язык не выходят за пределы банальности. Джон, "хороший мальчик", — "искренний, храбрый", "стройный, хорошо сложенный", лучший ученик в школе, не имеющий вредных привычек. Бен, "плохой мальчик", — лентяй, игрок и кутила. Мачеха Джона (согласно формуле — злая мачеха) "была высокой и тонкой, с желтоватым цветом лица и бледными, бесцветными губами. У нее были серые и холодные глаза"[13]. Образ ее брата, грубого невежи, издевающегося над своей семьей, демонстрирует пагубность пристрастия к алкоголю. Мачеха прячет завещание отца Джона, оставляя его нищим, забирает мальчика из школы и отправ-

ляет в услужение к брату. Но Джон стойко переносит тяжелый труд, побои и унижения и благодаря доброму покровителю — другу отца — и счастливому случаю (его школьный приятель случайно находит завещание) восстанавливает справедливость, попутно помогая своей овдовевшей тетушке избавиться от приказчика-мошенника. За то, что "он решил быть верным себе и добрым принципам, которым его научили" (13; p. 26), герой становится богатым, изучает право и помогает ближним. Мачеха же доживает свой век в глубокой бедности, ее брат умирает от пьянства, а ее сын Бен, попав в дурную компанию, разоряет собственную мать.

Местом действия подобной истории может быть большой город или Дикий Запад, приключения героя могут быть более увлекательными и напряженными (он может столкнуться с шайкой разбойников или попасть в плен к индейцам), но общая схема остается неизменной.

Массовая американская литература конца XIX в. выполняла социальный заказ своей эпохи и в то же время воспроизводила и утверждала имманентные, стабильные черты массового искусства. Специфика ее заключалась в том, что этим чертам, как ни в какой другой культуре, соответствовали особенности национального характера и менталитета. "Ни один исследователь нашей словесности, — пишет Г.Браун, — не сможет не убедиться, что наша литература идеалистична и горит страстью к справедливости, свободе и братству" (3; p. 369). Сочетание идеализма и прагматизма, пронизывающее все стороны и уровни американской цивилизации, создало исключительно благоприятную почву для развития в ней массового сознания, общества и культуры. Этому же способствовала демократическая направленность национального мироощущения, глубоко укоренившаяся вера в назидательную силу слова и в то же время отношение к искусству как сфере развлечения и объекту коммерции. Проникшие в национальную идеологию и психологию особенности пуританского формульного мировоззрения, как уже отмечалось, обусловили несомненную приверженность американцев к клишированному мышлению. Во время быстрых и значительных исторических перемен массовая литература пыталась адаптировать и вписать в привычные идеологемы и мифологемы новые социальные и культурные феномены, сохраняя тем самым для широких слоев идентичность национального мировúдения. Выполняя свою охранительную, консервативную функцию, она стремилась сдержать распад традиционных этических норм, разгул безудержного меркантилизма и индивидуализма, атомизацию социума и утверждала, а не ставила под сомнение, фундаментальные ценности "американизма" в доступных для среднего человека формах.

Необходимо отметить, что в конце XIX в. массовая литература была в основном рассчитана на достаточно образованную, эрудированную и воспитанную в уважении к нравственным устоям аудиторию. Особенностью произведений этого периода был повышенный

интерес к этическим проблемам, к постулатам христианской морали. Дидактическая направленность была для авторов важнее, чем развлекательность, популярность и даже коммерческий успех, хотя именно тогда эти моменты стали играть заметную роль. Массовая литература удовлетворяла ожидания читателя, жаждущего морального урока и установления отсутствующих в реальности справедливого порядка, гармонии и равновесия. "Популярная литература, — пишет А.Ван Нострэнд, — всегда вселяла в читателя веру в себя и свои возможности, утверждая, что человечество от природы является добрым, что индивидуум чего-то стоит, что он может стать лучше и что материальный успех имеет божье благословение" (2; p. 81). Поскольку у широкой публики не было достаточного эстетического опыта, мораль передавалась не с помощью тонких художественных приемов, а стереотипных формул и прямого проговаривания.

В художественном плане массовая литература, хотя и откликалась на новые реалистические веяния, в целом тяготела к сентиментальности и романтизации, которые в наибольшей степени соответствуют архетипам массового сознания и признакам массовой культуры. Нельзя не учитывать, что в Америке романтизм занимал особое место в силу созвучности доминантам национального умонастроения и истории. Фактически он никогда не уходил с литературной сцены, проявляясь в серьезных произведениях многочисленными и весьма плодотворными влияниями и аллюзиями, а в массовой продукции — поверхностными имитациями и клише. Последнее закономерно для общего порядка смены литературных эпох, направлений, жанров и стилей, когда исчерпавшее себя явление, потеряв способность к саморазвитию, застыв в тривиализированных формах и нередко превращаясь в самопародию, переходит в сферу консервативной массовой культуры[14]. В конце XIX в., развиваясь в контексте двух направлений — покидающего сцену романтизма и реализма, массовая литература явно склонялась к более привычному из них, что отличает ее от массовой литературы XX в., гораздо более разнообразной, многофункциональной и гибкой, открытой для множества художественных течений. Но в целом, благодаря высокой степени органичности универсальных признаков массовой литературы для американской национальной культуры, она оказалась в США более адекватной реальности, более влиятельной и распространенной, чем в какой-либо другой стране.

ПРИМЕЧАНИЯ*

[1] Этой проблематике посвящено исследование: *Nye R.* The Unembarrassed Muse. The Popular Arts in America. N.Y., 1982.

---

* При повторных отсылках к цитируемому тексту указание на номер страницы дается в тексте в скобках вслед за цитатой.

[2] *Van Nostrand A.* The Denatured Novel. N.Y., 1960, p. 29.
[3] Цит. по.: *Brown H.R.* The Sentimental Novel in America. 1789–1860. N.Y., 1959, p. 168.
[4] *Hart J.D.* The Popular Book. A History of America's Literary Taste. N.Y., 1950, p. 59.
[5] *Warner C.D.* The Complete Writings. Hartford, Conn., 1904, v. 15, p. 155.
[6] *Fern F.* Ruth Hall: A Domestic Tale of the Present Time. N.Y., 1855, pp. III-VI.
[7] *Wetherell E.* The Wide, Wide World. Leipzig, 1854, pp. 133, 136.
[8] *Mott F.L.* Golden Multitude. The Story of Best Sellers in the United States. N.Y., 1947, p. 122.
[9] *Evans A.* St.Elmo. N.Y., 1896, p. 22.
[10] *Crawford F.M.* The Novel. What It Is. N.Y., 1969, p. 76.
[11] *Pilkington J.* Francis Marion Crawford. N.Y., 1964, p. 191.
[12] *Crawford F.M.* With the Immortals. N.Y., 1888, p. 82.
[13] *Alger H.* Luck and Pluck, or John Oakley's Inheritance. Racine, Wisc., n.d., p. 10.
[14] Возможен и обратный процесс — например, кино, некоторые драматические жанры, да и сам роман начинались как явления массовой культуры и только позже, на подъеме, стали принадлежностью высокого искусства (Approaches to Popular Culture. Bowling Green, Ohio, 1976, p. 17).

V

ДРАМАТУРГИЯ

Развитие американской драматургии во второй половине XIX в. в сущности шло в том направлении, которое было задано предшествующим периодом. Неизменно тесными узами связанная с театром, драматургия всегда вынуждена соизмерять свои устремления с теми возможностями, которые открывает перед ней театр, с теми требованиями, которые он выдвигает. Очевидно, что эти требования определяются сложной природой театра, который, являясь одним из видов искусства, в то же время представляет собой и общественный институт и следовательно по сравнению с другими видами искусства оказывается в несопоставимо большей зависимости от социальных условий своего времени.

Эстетические, нравственно-воспитательные, социальные, коммерческие функции театра постоянно находятся в подвижном, динамическом, подверженном переменам соотношении. В силу тех или иных причин преимущество переходит в нем то к одной, то к другой, сохраняя, однако, многосоставность его природы и одновременно различную направленность его составляющих. В странах с развитой драматургической традицией в какой-то исторический момент эстетическая функция может оказаться временно подавленной. Такие примеры в истории случались. В развитии европейского театра значительная часть XIX в. оказалась как раз таким периодом. Но само наличие живой традиции говорит о том, что она не может быть вытеснена окончательно, и тем самым обеспечивает непрерывность художественного процесса.

Совершенно иное положение сложилось в США, где национальной драматургической классики к этому времени не существовало вообще — драматургическая традиция не успела еще даже сформироваться, хотя в отношении к драме во второй половине XIX в. наметились определенные перемены. Знаменателен сам по себе факт обращения в это время к драматургии крупнейших американских писателей, не только таких, как, скажем, Брет Гарт или Т.Б.Олдрич. И Марк Твен, и У.Д.Хоуэллс, и Генри Джеймс пробовали свои силы на драматургическом поприще. Притом, надо сказать, происходило это не в пору юношеских исканий. Они были уже зрелыми худож-

никами, находившимися в расцвете творческих сил и мастерства, получившими не только американскую, но и европейскую известность. Написание пьес не стало ни для одного из этих писателей делом жизни, не дало возможности для раскрытия новых граней их таланта, как не оказало и сколько-нибудь заметного влияния на развитие отечественной драматургии, хотя одноактные пьесы Хоуэллса, с исторической точки зрения, заслуживают внимания, привлекая естественностью ситуаций и характеров.

И тем не менее сама попытка ведущих американских прозаиков овладеть языком драмы — красноречивое свидетельство обнадеживающих перемен по сравнению с началом и серединой века, когда ни один из писателей, равных по масштабу таланта, мастерству и положению в литературе Джеймсу или Твену, не мог и помыслить о том, чтобы опуститься до столь низкого занятия, каким была, по представлениям американских романтиков, драма, накрепко привязанная к театру, где задает тон грубый вкус вульгарной и невежественной толпы. Предубеждения против театра, взращенные пуританством и долгое время служившие непреодолимым препятствием для развития драматургии, с утратой им ведущей роли в духовной жизни общества заметно пошатнулись. И в американской критике последних десятилетий XIX в. все чаще раздавались голоса в защиту театра.

И все же само по себе это еще не означало, что в Америке возникли благоприятные условия для развития драмы как рода искусства. В силу отсутствия развитой драматургической традиции эстетические аспекты оказались в американском театре существенно ослаблены, имели зачаточный характер. Это безусловно способствовало укреплению и развитию тех качеств и функций, которые были не просто безразличны, но поистине враждебны творчеству. Формируясь прежде всего как развлечение, американский театр с неизбежностью пришел к культивированию зрелищности. Это выражалось в пристрастии к различного рода сильнодействующим эффектам, которые для вящего впечатления обычно демонстрировались "под занавес". Учитывая характерную неразвитость вкуса, они становились главной приманкой для привлечения в театр публики, обеспечивая кассовый успех спектакля. Развлечение и коммерция смыкались, таким образом, в своем противостоянии искусству, прибежищем которого в области театра оставалась едва ли не одна-единственная сфера — игра актера. Оказавшийся в тисках коммерции театр приспосабливал к своим нуждам и европейское классическое наследие. Коммерческий театр воздвигал тем самым на пути развития национальной драматургии еще один барьер — театральной рутины, затасканных приемов и форм, потерявших от долгого употребления свежесть и непосредственность выражения, барьер, оказавшийся в XIX в. для американской драматургии непреодолимым.

Последнее было характерно и для европейской драмы, переживавшей во второй половине XIX в. явный упадок. Наиболее чуткие

художники, работавшие в области драматургии и театра, остро почувствовали тогда необходимость перемен: перед театром встала грандиозная задача обновления художественного языка, к решению которой первыми приступили скандинавские драматурги, Август Стриндберг и Генрик Ибсен, чьи художественные искания получили гениальное развитие в творчестве Чехова. Дух обновления овладел и многими крупнейшими деятелями театра, мечтавшими о его освобождении из-под гнета окостеневшей театральной традиции. А.Антуан и его Свободный театр во Франции, Отто Брам и его "Фрайе Бюне" в Германии, К.С.Станиславский и В.И.Немирович-Данченко в Художественном театре в России осуществляли радикальную реформу театральной системы, призванную утвердить приоритет творческих принципов. В том глубинном преобразовании, которое переживал европейский театр конца XIX в., национальная драматургическая классика служила опорой новых художественных веяний, поскольку развитие ее традиций помогало приблизиться к художественному освоению новой действительности. Яркий тому пример — постановка Станиславским пьесы А.К.Толстого "Царь Федор Иоаннович".



Рисунок из журнала "Харперс". 1876 г. Праздничный фейерверк в честь 100-летия США. 4 июля 1876 г.

В США время для подобных радикальных перемен еще не пришло. В силу приверженности принципу развлекательности и погони за коммерческим успехом антрепренеры, как правило, были весьма неразборчивы в отношении драматургического материала. Иного и трудно было ожидать, когда собственно драматические спектакли даже в больших городах уживались под одной крышей с бурлесками и фарсами весьма сомнительного свойства, танцевальными и эстрадными "номерами", выступлениями эксцентриков, клоунов, фокусников, демонстрацией "психологических" и прочих опытов. В небольших городах, где действовали в основном заезжие труппы, представления более всего напоминали балаган, где показывали "картонные исторические действа, пожары, бомбардировки, провалы шахтных колодцев, взлет на воздух взорванных замков и тому подобные нагромождения ужасов из арсенала детской"[1].

Еще большей простотой отличались нравы американского захолустья. Ведь движение пионеров на Запад продолжалось до самого конца века. Многие регионы лишь начинали осваиваться и заселяться. Представления, которые показывали в едва обжитых поселках кочевые труппы, по большей части составлялись как сборные программы. Большое распространение получили плавучие балаганы, главным образом в бассейнах рек Миссисипи и Огайо; здесь также основная доля приходилась не на пьесы, а на программы, составленные по случайному принципу: небольшие сценки, часто комического или бурлескного характера, цирковые номера, номера с танцами и пением, выступления менестрелей. В тех случаях, когда ставили пьесу, демонстрация номеров не исключалась: их показывали перед началом спектакля и в антрактах. Нередко представления дополнялись показом разного рода коллекций, от чучел птиц и животных до восковых фигур и прочих диковин, передвижных зоопарков и тому подобное. И хотя они бесспорно расширяли аудиторию театра, они вместе с тем и приобщали ее к весьма скудному в художественном отношении материалу, приучая довольствоваться примитивным зрелищем самого низкого пошиба.

Подобный тип представлений просуществовал более столетия, дожив до 30-х годов XX в., а во второй половине XIX в. он был в полном расцвете. По воспоминаниям актера, выступавшего в таком балагане, "пьесы, исполняемые на крупных пароходах, — это либо мелодрамы, либо мюзиклы, причем, когда пароход пришвартован к причалу крупного города, мелодрамы исполняются в бурлескной манере, но они тут же теряют всякую подобную искусственность, как только судно разворачивается носом к пустыне. Их программы неизменно прерываются номерами варьете: игрой швейцарца на колокольчиках, музыкантом, который может играть на флейте, свесившись с горизонтальной перекладины, художником, который может, стоя вверх ногами, нарисовать портрет президента красными, белыми и синими мелками, жонглируя на протяжении всего создания этого шедевра огромным американским флагом, установленным на правом ботинке". Что касается пьесы, замечает далее автор, актер "должен играть на корнете в оркестре... с началом драмы исполнять роль бородатого отца... продавать во время первого антракта кукурузные палочки и мороженое, прерываясь, чтобы исполнить соло на аккордеоне, а когда вновь начнется пьеса — изобразить зад лошади... уметь танцевать чечетку, играть гвоздем на струнах рояля, чтобы выходило похоже на арфу, кататься на роликовых коньках на бочке..."[2].

Показательно, что автор этих воспоминаний отмечает изменения, которые вносились в спектакль в соответствии с подготовленностью зрителя к восприятию того или иного вида зрелищ. Пародийный спектакль, комически обыгрывающий каноны мелодрамы, каким он предстает перед более искушенной публикой большого города, меняет свой облик, превращаясь в "пустыне" в чистую клоу-

наду. Удовлетворяя потребность зрителя в развлечении, такой театр не нуждался в драматурге. Не удивительно, что, по свидетельству американских исследователей, сложилась ситуация, в которой "актеры и продюсеры в равной мере *смотрели на драматурга и на пьесу как на препятствие*, которое им необходимо преодолеть, чтобы добиться успеха в качестве актеров и продюсеров" (курсив мой. — *М.К.*)[3].

Воспитанный в таком духе зритель, попадая на спектакль, предвкушал удовольствие от знакомых эффектов и не прощал, если его ожидания были обмануты. Ему было не до тонкостей характера, сложных переживаний и глубоких идей. Он искал удовольствий простых и немудрящих, привычных слов, подтверждающих незыблемость заведенного порядка, легко прочитываемых ситуаций, недвусмысленно утверждающих истины прописной морали. Его вполне устраивал затасканный сюжет — лишь бы он был лихо закручен, и шаблонные, скроенные по старой мерке персонажи, ради которых он, собственно, и шел в театр.

Особенность этого периода в развитии американской драмы состояла в том, что театр даже не пытался преодолеть инерцию зрительского восприятия, угождая вкусам публики во всем, что касалось тематики, драматургических жанров, организации сценического действия. В значительной мере с этим связана живучесть и огромный успех на сцене таких пьес, как "Рип Ван Винкль", которая продержалась на подмостках несколько актерских поколений во множестве переложений, с точки зрения драмы представлявших собой нечто малоинтересное, или же многократно возрождавшихся в новом обличье пьес на сюжеты из американской истории, главным образом эпохи Войны за независимость, позволявших зрителю в который раз увидеть обожаемых национальных героев. Хилая драматургическая конструкция каждый раз подкреплялась массовыми сценами с пальбой, грохотом и дымом сражений, победными маршами солдат и оркестров с размахиванием флагами, патриотическими песнями и так далее. Успешность начинаний зависела не от оригинальности замысла или глубины раскрытия драмы человеческой жизни, а лишь от умелого использования любимых публикой стереотипов, без труда узнаваемых сценических ходов и положений изобилующей острыми поворотами фабулы, к которой легко приложимы яркие, но весьма дешевые сценические эффекты, способные сейчас вызывать лишь ироническую улыбку.

Типичным примером подобных спектаклей-зрелищ могут служить в этом отношении такие пьесы, как "Дэви Крокетт" (1872) Фрэнка Мердока или "Монте Кристо" (1868) Чарльза Фехтера. Обе они не сходили с подмостков несколько десятилетий, в огромной степени обязанные своим неизменным успехом исполнителям главной роли, среди которых в первом случае особенно выделялся Фрэнк Мэйо, а во втором — Джеймс О'Нил, отец будущего основоположника американской драмы. Актеры, как правило, относились

к текстам довольно свободно, внося в них множество изменений, чтобы приспособить более к своей индивидуальности или усилить общий драматический эффект, так что авторство "Монте Кристо", к примеру, по мнению исследователя истории американской драмы Баррета Кларка, "согласно нормам театральной практики XIX в., с полным основанием должно быть признано исключительно за знаменитым актером, сделавшим эту пьесу своей не в одном только смысле"[4].

Пьеса "Дэви Крокетт, или Уверься, что ты прав, и действуй" построена на материале фронтира, обросшем в массовом сознании множеством легенд и претерпевшем существенные изменения в силу фольклоризации реальной исторической основы. В центре пьесы — красочная фигура первопроходца, завоевавшая необычайную популярность. Дэви соединял черты национального характера, особенно привлекательные для широкого зрителя. Он предстает воплощением не только народной смекалки, находчивости, прямоты, но и храбрости, твердости духа, благородства и справедливости. Одной из сцен, несомненно наиболее способствовавших успеху пьесы, достигавшей здесь своей кульминации, была сцена в горной хижине. Сюда вопреки предостережениям Крокетта направились путники, среди которых была и его возлюбленная, Элеонора. Дэви благородно отказывается от притязаний на руку девушки, считая себя, человека простого, недостойным наследницы известного и богатого рода, к тому же только что прибывшей из Европы, которая сообщила особую изысканность ее манерам.

В пути, как он и опасался, их настигает снежная буря, и спастись им удается лишь благодаря самоотверженности Крокетта. Но на этом злоключения не кончаются — хижина, где нашли приют обессилевшие в борьбе с метелью путники, подвергается нападению волков, чьи зловещие завывания нагоняют страх на пленников стихии. Однако этим дело не ограничивается — волки пытаются ворваться в хижину, грозя сокрушить дверь; глухие удары их тел о стены наполняют ужасом сердца осажденных, а еще больше — затаивших дыхание зрителей. Ни престарелые спутники Элеоноры, ни ее жених, хилый здоровьем и слабый духом, не могут защитить женщин. Спасение приносит не дрогнувший перед опасностью Дэви. После ряда впечатляющих подвигов пьеса, естественно, завершается соединением любящих сердец, возвещая торжество принципов демократии.

В этом русле развивалось в основном и творчество Огастина Дэйли (Augustin /John/ Daly, 1838–1899). Уроженец Северной Каролины, он вырос в Нью-Йорке. Свою деятельность Дэйли начал в качестве журналиста и театрального критика, сотрудничая в газетах "Санди курьер", "Таймс", "Экспресс" и др. Однако роль газетчика его не вполне удовлетворяла, и он стремился найти себе место в театре, притом изначально не в качестве актера, а постановщика. В восемнадцать лет он сделал первую попытку осуществить постанов-

ку на профессиональной сцене. По мнению ряда исследователей, он был одним из первых театральных режиссеров в современном смысле этого слова.

Работа в театре всегда сопряжена с большим риском — Дэйли умел проявлять немалую стойкость в достижении своей цели и благодаря упорству, преданности делу и любви к театру сумел создать очень сильную, во многих отношениях образцовую труппу, которую даже дерзнул повезти в 1884 г. на гастроли в Европу. Это был первый в истории случай гастролей американского театра на Европейском континенте — в Лондоне, Париже и городах Германии. Выпавший на долю труппы успех позволил Дэйли затем еще трижды предпринять гастроли в Европе. Его шекспировские постановки, показанные в том числе и на родине великого драматурга, стали заметным событием в театральной жизни того времени по обе стороны океана, в не малой степени благодаря тактичному обращению с текстом, что тогда было редкостью даже и в Англии. Хотя, подобно другим постановщикам, Дэйли и сам прибегал к купюрам, он вместе с тем нередко восстанавливал оригинал, отдавая предпочтение авторскому замыслу перед сложившейся театральной практикой, очищая шекспировский текст от обильных позднейших напластований.

Свои первые рецензии Дэйли опубликовал в 1859 г. в нью-йоркском "Курьере", отдав этому занятию свыше 10 лет. К началу 60-х годов относятся и его первые драматургические опыты. Общее количество написанных им пьес не поддается точному исчислению, и даже не потому, что Дэйли, за крайне редкими исключениями, их не печатал. Сохранилось множество рукописей его пьес, не только никогда не публиковавшихся, но никогда и не ставившихся, тогда как многие из поставленных известны лишь по названию. Подавляющая часть текстов, к которым он приложил руку, — это всякого рода переделки, переложения и переработки пьес или прозаических произведений других авторов, и провести грань между "своим" и "чужим" практически невозможно.

Заметная доля приходится на переводы с французского или немецкого пьес современных авторов, среди которых особенно часто встречаются имена Сарду, Дюма-сына, Густава фон Мозера, и множества других, чьи имена безнадежно затерялись в анналах времени. Но попадаются и "переводы" с английского, как, например, "Критик" и "Школа злословия" Р.Б.Шеридана, "Деревенская девушка" (переделка уже ранее переделанной Гарриком пьесы У.Уичерли) или "Офицер-рекрутчик" Дж.Фаркера. И те, и другие "переводы", как правило, являлись более или менее свободной адаптацией оригинала, которая приспосабливала текст к современным американским условиям, подчас перенося все действие в американскую среду. Принадлежит Дэйли и ряд удачных инсценировок романов: "Записок Пиквикского клуба" Диккенса, "Добычи" Золя, нескольких романов Уилки Коллинза (в которых он, по утверждению кри-

тиков, превзошел автора) и других. Известно, что он пытался привлечь к сотрудничеству и американских писателей, в том числе Марка Твена и У.Д.Хоуэллса.

Автор фундаментального исследования по истории американской драмы, имевший возможность ознакомиться с рукописями Дэйли, А.Х.Куинн утверждает, что по большей части ему удавалось сохранить атмосферу оригинала, а внесенные в текст изменения способствовали им "много к украшенью". Все эти сочинения без задержки переносились на подмостки, по 3–5 пьес в год: собственными энергичными усилиями Дэйли пытался смягчить репертуарный голод, подлинный бич любого профессионального театра. Понятно, что работа в таких условиях заставляла Дэйли-драматурга отдать себя полностью в распоряжение Дэйли-антрепренера, последний же откровенно признавался, что видит свою задачу в том, чтобы предлагать публике то, чего она хочет. Знание ее вкусов, а также большой опыт и прекрасное чувство сцены помогали автору, несмотря на спешку и напряжение, находить сценически впечатляющие решения, хотя, чтобы глубоко проникнуть в тайну судеб и характеров, этого было явно недостаточно.

Число "собственных" пьес Дэйли весьма невелико, около десятка, и по большей части они принадлежат к начальному периоду его творчества. Дэйли и в них пошел по накатанному пути, избрав популярные у американской публики мелодраму ("Под газовым фонарем", 1867, перераб. вар. 1881, "Красный шарф", 1868, и др.) и комедию нравов ("Горизонт", 1871, "Налегке", 1873, и др.). В мелодрамах он добивался острого эмоционального напряжения, наэлектризовывая атмосферу с помощью реалистически воссозданных деталей. Так, в пьесе "Под газовым фонарем", вошедшей в анналы американского театра, действие достигало кульминации в знаменитой сцене на мосту, где герой лежал, привязанный к рельсам, по которым стремительно мчался поезд, и героине удавалось лишь в самую последнюю минуту спасти его от гибели, переведя стрелку. Не менее сильным ударом по нервам публики был и поворот действия в "Красном шарфе": привязав героя к одному из бревен, отправляемых на лесопилку, злодей, чтобы скрыть следы преступления, собирается поджечь ее, но его коварный план, опять-таки в последний миг, рушится благодаря случайному вмешательству героини. Все это были эффекты из старого арсенала мелодрамы, лишь подновленные благодаря шагнувшей вперед театральной технике.

Главное же, чем оказалась примечательна пьеса "Под газовым фонарем", было проникновение на подмостки элементов реализма, что отвечало общему настрою американской литературы того периода. На сцене предстала жизнь городских низов, что тогда было заметным новшеством для американского театра и вызвало обильную волну подражаний. Кроме того, Дэйли добивался точного воспроизведения реалий повседневной городской жизни, противопоставляя их театральным (в сущности мифическим) картинам сель-

ской Америки, не то чтобы канувшей в прошлое, но поистине никогда не существовавшей. Особым предметом его гордости была точная копия голубого зала нью-йоркского ресторана "Дельмоникo", где происходило действие одной из сцен пьесы, неизменно приводившая в восторг зрительный зал.

Понимание реализма бесспорно было у Дэйли довольно поверхностным и заключалось прежде всего в достижении эффекта внешнего правдоподобия. Поскольку он мыслился именно как эффект, реализм не мог стать подлинно художественным принципом творчества Дэйли и как один из эффектов мог с легкостью меняться местами с эффектами прямо противоположного свойства. Подобное смешение критериев говорит не только об отсутствии у него как драматурга и режиссера целостной эстетической системы — оно показательно для всего периода, носившего в целом переходный характер, лишенный эстетической доминанты.

Дэйли был в первую очередь человеком театра, отводившим драматургическому творчеству подсобную роль. Не склонный к абстрактному теоретизированию, Дэйли, которого волновали судьбы национальной драматургии, одним из первых заговорил о преодолении национальной узости. Он настаивал на том, что необходимо отказаться от ограничений относительно тематики и сюжета драматических произведений, пусть даже его высказывания на этот счет не вполне согласовались с его драматургической практикой. "Ни Шекспир и никто из его современников, ни Корнель, ни Расин, ни Шиллер, ни Гете не создавали национальную драму своей родной страны посредством описания лишь национального характера", — провозглашал Дэйли. Поясняя свою мысль, он писал: "Современные сценические шедевры на любом языке — это скорее картины страстей человеческих в общем плане, нежели попытки из области национальной портретной живописи"[5].

Дэйли ощущал настоятельную потребность расширения границ отечественной драмы и по мере сил пытался сделать это в своих пьесах, даже если, обращаясь к произведениям, рожденным в иной национальной и культурной среде, он и перекраивал их на американский лад, жертвуя необычным ради привычного, правдой жизни и правдой искусства ради театральных условностей. Для человека, поставившего ублажение публики во главу угла своей деятельности, подобная задача была в принципе не выполнима. Что гораздо существеннее, в этот период не готова к ее решению была вся американская драма. Искусство не сознавалось еще как высшая ценность, и пьесы, наводнявшие американскую сцену, в лучшем случае поднимались до уровня ладно сработанной ремесленной поделки.

В полной мере это относится к Дайону Бусико (Dion Boucicault, 1820–1890). Не менее плодовитый автор, чем Дэйли, он родился и вырос в Ирландии, затем переехал в Лондон, где определился на сцену, с успехом выступая как в текущем репертуаре, так и в собственных пьесах, которые начал писать в конце 30-х годов, а с середи-

ны 50-х — выступал также и в США, куда окончательно переселился в 1875 г. Начал Бусико с комедии нравов и фарсов, в которых несомненно следовал образцам эпохи Реставрации. Не забывал он и родных корней, создав немало произведений на ирландские сюжеты. Хотя ирландцы Бусико принадлежат к той же породе, что и французские и все прочие "пейзане", заполнявшие драматические, оперные и балетные сцены Европы XIX в., искрометный юмор придавал его чудаковатым героям неподдельное обаяние, особенно в его собственном исполнении, обеспечивая его выступлениям неизменный успех. Несмотря на условность героев и ситуаций, пользовавшиеся популярностью пьесы Бусико, хотя и имели весьма отдаленное отношение к действительности, находили отклик у его соотечественников и оставили след в развитии английской и ирландской драмы после Шеридана, небогатой достижениями до прихода О.Уайльда и Бернарда Шоу.

С середины 50-х годов среди пьес Бусико, в основном обработок и инсценировок, заметное место занимает мелодрама, также со стереотипными характерами и ситуациями. Эффект новизны достигался в них главным образом с помощью бурно развивавшейся театральной техники, а также благодаря обращению к социальной проблематике и введению злободневного материала. Так, в пьесе "Октарунка" (1859), премьера которой состоялась через четыре дня после казни Джона Брауна, Бусико касался проблемы рабства. Ему же принадлежит и пьеса "Прекрасная Ламар" (1874), которую критики обычно называют первой удачной американской пьесой о Гражданской войне. Пользуясь огромной популярностью и как актер, и как автор, Бусико шел проторенными путями, полагаясь, помимо личного обаяния и артистизма, на ремесло, позволявшее ему безошибочно следовать сложившимся канонам.

Мастером-ремесленником высшей квалификации, неизменно ориентировавшимся на запросы коммерческой сцены, был Бронсон Хауард (Bronson Howard, 1842–1908). В работах американских исследователей нередко подчеркивается его особая роль в развитии американской драмы: доказав своей деятельностью возможность существования за счет литературного труда, он утвердил таким образом звание профессионального драматурга, с чего, по мнению А.Х.Куинна, "началась новая эра в истории американской драмы" (5; p. 39). Став маститым автором, он основал клуб драматургов, способствовавший их сплочению, и даже был удостоен критикой титула "декана американской драмы". Не оспаривая заслуг Хауарда в утверждении в американском театре места профессионального драматурга, невозможно признать справедливым суждение относительно "новой эры в истории американской драмы". Убежденный в том, что драма обязана во всем подчиняться вкусам и требованиям публики, Хауард прочными узами был связан с коммерческим театром, став его глашатаем и защитником его интересов, коренным образом расходившихся с интересами драмы как искусства.

Автор свыше двух десятков пьес, пользовавшихся необыкновенной популярностью не только в Америке, но и на лондонской сцене, Хауард родился в Детройте, в семье преуспевающего торговца, ставшего впоследствии мэром города. Вынужденный по состоянию здоровья отказаться от намерения учиться в университете, он начал свою деятельность в детройтской газете, сочиняя для нее в том числе юмористические скетчи. Здесь же Хауард обратился к драматургии. Его первой пьесой была "Фантина", поставленная в 1864 г. в его родном городе, — в ее основу была положена история Козетты из "Отверженных". Вскоре Хауард переехал в Нью-Йорк, где, работая в газете, продолжал писать пьесы, которым не довелось увидеть сцены, пока в 1870 г. его пьесу "Саратога" не принял к постановке Огастин Дэйли. Имевшая шумный и длительный успех, эта пьеса была комедией, близкой к фарсу, вполне отвечавшей определению развлекательной. Легковесная по содержанию, она забавляла зрителя чередой комических ситуаций, которые начинающий автор не сумел оформить в виде законченного сюжета. Определенной удачей можно считать, что он сумел избежать вульгарности и непристойности в обыгрывании рискованных положений, на которые обыкновенно сбиваются фарсы. В разработке образов персонажей он придерживался принципа типажности, отчего они остаются плоскими, одномерными фигурами. Наряду с мелодрамой этот тип комедии занял ведущее место в творчестве Хауарда. И хотя овладение тайнами ремесла и рост мастерства оказали несомненно положительное воздействие на его произведения, что выразилось в тщательной разработке сюжета, большей тонкости характеристик героев, Хауард до конца дней остался приверженцем канонов коммерческого театра.

Одним из наиболее ярких примеров может служить пьеса Хауарда "Дочь банкира". Впервые она была поставлена в 1873 г. под названием "Последняя любовь Лилиан". Пять лет спустя ее новый вариант был показан в Нью-Йорке под названием "Дочь банкира", а в следующем, 1879 г., еще одна версия, озаглавленная "Старая и новая любовь", была представлена лондонской публике. В центре пьесы находится образ Лилиан, дочери банкира, которая в момент размолвки с возлюбленным под давлением отца, которому грозит банкротство, соглашается на брак с богатым человеком. Последний много старше Лилиан, и она не питает к нему нежных чувств. Правда, она просит отца дать понять будущему супругу, каковы истинные мотивы, побуждающие ее согласиться на брак, но тот, зная благородство натуры этого достойнейшего человека и опасаясь, что это расстроит брак, хранит молчание.

Эта ключевая ситуация сохраняется во всех вариантах. Первоначально муж, по прошествии лет узнав об истинных чувствах Лилиан, покидает ее, забрав горячо любимую ею дочь, и Лилиан умирает от тоски и горя. В переработанном варианте Хауард завершает пьесу счастливым концом. Благодаря случайной встрече, о чувствах ге-

В том же "домашнем" ключе разрабатывал Хауард и сюжет комедии "Шенандоа" (1888). Хотя в основу положен трагический опыт недавно пережитой страной Гражданской войны, внимание автора занимает не судьба расколовшейся нации, втянутой в братоубийственную войну, но вновь любовные интриги, в которых распаду Севера и Юга отведена роль "комических" препятствий.

Такой же подход характерен и для трактовки этой темы другими авторами, будь она подана в комическом или мелодраматическом ключе. Среди последних особенно гремела "Секретная служба" (1896) актера и драматурга Уильяма Джиллета. Создав образ тайного агента Льюиса Дюмонта, действующего на территории Конфедерации под именем капитана Торпа, автор блистал в этой роли на протяжении многих лет, обеспечив беспрецедентный успех пьесы. Человек долга, представляющий в пьесе интересы северян и целостность страны, Торп своей честностью и верностью идеалам, чуждым его окружению, умудряется выдержать испытание не только в глазах своих единомышленников, но и противников, завоевав, конечно же, и сердце южной красавицы. Впоследствии Джиллет применил ту же методу в своей инсценировке конан-дойловского "Шерлока Холмса" (1899), в роли которого покорял публику на протяжении 30 лет.

За этой стойкой повторяемостью подходов, сюжетов, положений и типажей лежали, несомненно, сходные представления о назначении театра и драмы. По большей части авторы следовали расхожим формулам, особо не задаваясь вопросами и стремясь извлечь из сложившейся ситуации наибольшую выгоду для себя, то есть действовали чисто по-коммерчески.

Бронсон Хауард, однако, пытался теоретически обосновать существующую практику, нередко прибегая к форме непринужденных заметок. В своих рассуждениях о театре и драме, их взаимоотношениях и назначении он ставил во главу угла угождение публике. "Что касается наших антрепренеров, — писал Хауард, — то, признаюсь, они действительно следуют друг за другом; но это просто потому, что они полагают, будто лидер, за которым они следуют, открыл направление переменчивого вкуса публики. У авторов — тот же интерес, что и у антрепренеров, и... они неизменно следят таким же образом за вкусами общества". Исходя из подобных соображений, Хауарад заключал, что "школа всегда зарождается с выявлением вкуса публики и следует ему до тех пор, пока какой-нибудь одиночка не откроет, что вкусы публики изменились". "Лишь когда школа продолжает слепо следовать прежним путем, не замечая изменений вкусов публики, подвертывается тот человек, о котором я говорил. <...> Фактически не существует *никакого развития этого искусства, кроме как по линии вкусов публики"* (курсив мой — *М.К.*)[7].

Вероятно, установка на потакание вкусам публики лежала и в основе провозглашенного Хауардом отлучения драмы от литературы. "Я считаю, — писал он в ответ на одну из статей профессора

Б.Мэтьюза, — что их развод должен быть абсолютным и окончательным; что Драма, с одной стороны, должна быть повенчана с литературой не более, чем с искусством живописи — с другой, или же музыкой и механикой. Пожалуй, я бы сказал, мы скорее должны признать полигамию Драмы, а все искусства, включая литературу, — ее гаремом. Возможно, литература — Главная Султанша, но она не должна быть чересчур ревнивой. Она всегда требует слишком большого внимания от своего господина и задирает нос перед остальными" (7; p. 368). Подчас в неприязни Хауарда к литературе усматривают стремление преодолеть засилье литературности, разного рода условностей и приблизить драму к современности путем введения в нее живой разговорной речи. Правильнее видеть в антипатии к литературе неподготовленность Хауарда к решению серьезных художественных задач, которые неизменно выдвигала перед собой литература, в том числе и американская литература конца XIX в., в которой утверждались принципы реализма. В этом смысле совершенно справедлив вывод У.Мезерва о том, что "его ярко выраженный антагонизм в отношении литературы и литераторов, вероятно, еще более задержал развитие американской драмы"[8].

То слабо выраженное, едва ощутимое движение, которое можно уловить в этот период, связано, как говорилось выше, с проникновением в предназначенные для сцены произведения отдельных элементов реализма. В этом отношении наибольший интерес представляет фигура Джеймса Хёрна (James A.Herne, наст. имя James Ahern, 1839–1901). Подобно многим своим собратьям по профессии, Хёрн соединял в своем лице актера, антрепренера и драматурга, хотя в отличие от большинства из них обратился к написанию пьес сравнительно поздно, в сорокалетнем возрасте. Стиль его актерского исполнения, отмеченного стремлением к реалистической трактовке характера, повлиял на драматургический почерк Хёрна. Поначалу это существенно не меняло положения, сказываясь в трактовке лишь отдельных ситуаций драмы и образов персонажей, приближенной к житейски достоверному изображению. По структуре же его ранние пьесы оставались типичными мелодрамами, как "Задубевшие сердца" (1879, совместно с Д.Беласкоу; переработанный вариант, "Участок на берегу", 1894) и "Как в море корабли" (1888), или комедиями положений, как "Минитмены 1774–1775 г." (1886). Хёрн умел нащупать в характере живые черточки и, наделяя ими своих героев, смягчал заданность шаблона, пробуждая теплый человеческий отзыв.

Свое тяготение к реализму, как бы узко ни понималась им эта категория, Хёрн изложил в статье "Искусство для правды в драме" (1897). Как явствует из заголовка, она полемически заострена против лозунга "искусство для искусства". Провозглашенный несколькими десятилетиями ранее в Европе, он взбудоражил литературные умы, став предметом живого обсуждения в художественных кругах Америки, хотя скорее в чисто абстрактном плане, так как в амери-

канском искусстве не появилось ярко зарекомендовавших себя адептов этого направления. Что касается сцены, то проблемы "чистого" искусства были недосягаемо далеки от нее хотя бы по той простой причине, что сама драматургия еще не родилась как искусство. Стремление Хёрна к "правде" искусства скорее продиктовано желанием пробиться к живому человеку, к его заботам, печалям и радостям сквозь заслон затасканных шаблонов, во власть которых была отдана американская сцена.

«С другой стороны, "искусство для правды", — пишет Хёрн, — подчеркивает человечность. Недостаточно привлекательной или прекрасной темы, которая к тому же и никого не оскорбляет. Она должна прежде всего выражать какую-то большую правду. Иначе говоря, она должна быть всегда репрезентативна. Правда не всегда прекрасна, но в искусстве для правды без нее нельзя обойтись»[9].

Выражением этого устремления к жизненной правде стала пьеса Хёрна "Маргарет Флеминг" (*Margaret Fleming*, 1890). По сюжету она сходна с традиционной мелодрамой: героиня пьесы Маргарет, узнав об измене мужа и смерти ее "соперницы" после рождения ребенка, слепнет от потрясения. Но в трактовку сюжета автор вносит новые, неизвестные мелодраме ноты. Умершая девушка не была жертвой соблазнения. Она знала, что предмет ее любви не разделяет ее чувств, и сама склонила слабого по характеру человека на позорную для нее связь. Особенно интересен финал пьесы: вместо того, чтобы предаться праведному гневу, Маргарет берет себе ребенка падшей женщины.

Внесенные Хёрном в мелодраматический сюжет реалистические обертоны, а особенно финал, в котором отсутствовало прямое осуждение порока, шокировали массовое американское сознание. "Двери всех театров захлопнулись перед пьесой", — с горечью вспоминал автор. Справедливо признавая, что пьеса не была совершенной, "местами дидактичной", он в то же время был абсолютно прав, утверждая, что "ничего подобного ей не предлагалось для сцены, ни до, ни после. М-р Хоуэллс назвал пьесу вехой эпохи. Не эпохальной пьесой, но вехой" (9; p. 7).

В скромной попытке Хёрна приблизить происходящее на сцене к реальной действительности критика усмотрела вредоносное влияние Ибсена, который был объявлен тогдашними столпами американского театра глашатаем аморализма. Пьеса подверглась жестокому разносу. "Маргарет Флеминг", — писал один из рецензентов, — это поистине квинтэссенсия обыденности. Ее язык — это разговорный язык лавок, улиц и кухонной плиты. Ее персонажи — повседневные ничтожества, о которых некоторые, отправляясь в театр, предпочитают забыть. В ней обрисована мрачная и жалкая жизнь, и она действует угнетающе на чувствительную душу. ...сцена была бы глупым и бесполезным местом, если бы на ней восторжествовали такие пьесы, как "Маргарет Флеминг"[10].

У Хёрна не нашлось тогда последователей, но были во всяком случае сторонники. Под впечатлением его пьес, особенно "Маргарет Флеминг" Хэмлин Гарленд поддержал его попытки и стремился направить развитие американской драмы по иному руслу. Он попытался создать для этого независимую театральную ассоциацию, целью которой было "поощрять правду и прогресс в американском Драматическом Искусстве. ...обеспечить наличие сцены, где могли бы быть соответствующим образом представлены лучшие и наиболее порывающие с условностями исследования современной жизни, в особенности американской, ...избегать, насколько возможно, коммерческих соображений и создать творческую атмосферу для работы Драматурга"[11].

Но от такого понимания задач были далеки ведущие представители американского театра того периода, который весь прошел под знаком господства массовой продукции, предназначенной для коммерческого потребления.

ПРИМЕЧАНИЯ*

[1] *Grimstead D.* Melodrama Unveiled: American Theatre and Culture 1800–1850. Chicago, London. Univ. of Chicago Press, 1968, pp. 78–79.

[2] Цит. по: The Oxford Companion to the Theatre. Ed. by Ph. Hartnoll. Third ed. London, N.Y., Toronto, Oxford Univ. Press, 1967, p. 884.

[3] Provincial Drama in America, 1870–1916. Ed. by P.T.Nolan. Metuchen, N.J., 1967, p. 143.

[4] In: Favorite American Plays of the Nineteenth Century. Ed. by Barrett M. Clark. Princeton, N.J., Princeton Univ. Press, 1943, p. XVI.

[5] Цит. по: *Quinn, Arthur Hobson.* A History of the American Drama. From the Civil War to the Present Day. N.Y., Crofts, 1943, p. 2.

[6] *Howells W.D.* Some New American Plays // American Drama and Its Critics. Ed. by Alan S.Downer. Chicago and L., Univ. of Chicago Press, 1965, p. 10.

[7] In: Representative Plays by American Dramatists. Ed. by M.J.Moses. N.Y., 1978, vol. 3, pp. 368, 369, 370.

[8] In: Great Writers of the English Language. Ed. by Y.Vinson. Dramatists. Ass. Ed. D.L.Kirkpatrick. London; Basingstoke, 1979, p. 305.

[9] *Herne, James A.* Art for Truth's Sake in the Drama // American Drama and Its Critics, p. 2.

[10] Цит. по: *Bigsby C.W.E.* A Critical Introduction to the Twentieth Century American Drama, vol. 1. 1900–1940. Cambridge, L., N.Y., etc., Cambridge Univ. Press, 1982, p. 2.

[11] Цит. по: *Bogard, Travis, Moody, Richard and Meserve, Walter J.* The Revels History of Drama in English, vol. VIII. American Drama. L., N.Y., Methuen & Co, Barnes & Noble Books, 1977, pp. 25–26.

---

* При повторных отсылках к цитируемому изданию номер страницы приводится в тексте вслед за цитатой.

VI

ЭТНИЧЕСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ФОЛЬКЛОР

СЛОВЕСНОЕ ТВОРЧЕСТВО ИНДЕЙЦЕВ В КОНЦЕ XIX В.

Работа, проделанная американским литературоведением во второй половине XX в., позволяет рассматривать конец XIX века применительно к истории становления индейской литературы как этап важный и переломный, возымевший немало историко-литературных последствий.

"История литературы, создаваемой американскими индейцами, являет собой параллель истории продвижения белых поселенцев по континенту", — категорично утверждает один из ведущих знатоков этой темы, А.Лавонн Руофф[1]. Применяя это положение к рассматриваемому периоду, мы различаем существенные историко-культурные перемены. Так, в первой половине столетия, до Гражданской войны и бурной экспансии на Запад творчество аборигенных авторов развивалось почти исключительно в восточных регионах.

Во второй половине девятнадцатого столетия к литературному творчеству начали подключаться аборигенные авторы американского Запада. То, о чем заговорили они в своих произведениях, было тесно связано с эпохой общенационального перелома, а ощущение "последней границы" — в смысле разрушения аборигенного уклада — резко отразилось в противостоянии ценностей. Этно-исторический критерий придает невиданную остроту аборигенным сочинениям второй половины XIX в., отмеченной чередой ожесточенных индейских войн, разгоревшихся вокруг западных территорий страны. Американские степи (прерии) являлись основой традиционной экономики и культуры кочевых народов, поэтому истребление бизонов, лошадиных табунов, физическое уничтожение целых племен, разрушение векового уклада и насильственное переселение в резервации поставили индейцев американского Запада на протяжении жизни одного поколения на грань исчезновения. Таким образом, с одной стороны, климат для развития художественного творчества аборигенов в это время складывался крайне неблагоприятно: политика правительства, военная и экономическая ситуация и



"Индеец-воин". Флюгер. Ок. 1875 г.

общественное мнение сильно тому препятствовали. С другой стороны, именно чрезвычайные исторические обстоятельства и выдвинули в центр общественного сознания ряд ярких творческих личностей и их творений. Отдельные из них оказались способны породить отклик и в двадцатом столетии и даже перешагнуть национальные пределы.

Два прямо противоположных взгляда самих аборигенов на свое будущее — ассимиляция и гибель или выживание и вечное присутствие — проявились в высказываниях индейских авторов той эпохи, поставив отныне перед мировой общественностью важнейшую нравственную и научно-методологическую проблему исчезновения культур; в сущности, на новом витке обрела остроту романтическая метафора "последнего из могикан". Автор первого индейского романа, Саймон Покагон, в очерке "Будущее краснокожего" ("The Future of the Red Man", 1897) писал весьма категорично: «Указующий перст прошлого и настоящего направляет будущее, уверенно демонстрируя, что к середине грядущего столетия все индейские резервации и племенные отношения исчезнут. Тогда наш народ начнет рассеиваться, и результатом станет общее слияние рас. Посредством смешанных браков кровь нашего народа, подобно водам, втекающим в великий океан, навсегда затеряется в недрах победившей расы, и нерожденные поколения, прочитав об истории краснокожего лесного народа, вотще станут вопрошать: "Где же он?"»[2]. Словно полемизируя с ним, вождь Сиэттл — одна из выдающихся фигур эпохи — вопреки трагическим знамениям современности, в одной из своих речей утверждает прямо противоположную точку зрения. Ассимиляция, полагает он, ведет к непредсказуемым последствиям; опыт эпохи, считает вождь, красноречиво свидетельствует: индейская культура не может пропасть бесследно, отныне она навсегда

пребудет в мире евроамериканцев: "Когда исчезнет последний краснокожий, а память о моем народе превратится в миф среди белых людей, эти берега по-прежнему будут населять мои невидимые умершие соплеменники, и когда детям ваших детей покажется, будто они одни в поле, в лавке, магазине, на дороге или в молчании лесных чащ, они не будут одни... Белый Человек никогда не будет одинок. Пусть же он будет справедлив и добр к моему народу, ибо мертвые не бессильны. Мертвые, сказал я? Смерти нет, есть только смена миров"[3].

Все формы художественного творчества аборигенов второй половины столетия — фольклорные, рожденные в недрах мессианских движений, и письменные: новые формы автобиографии, эссеистика, наконец, первые опыты в жанре романа — красноречиво отражают отчаянную остроту проблемы аборигенных культур, полярную противоречивость позиций, широкую гамму чувств, составившую неповторимый знак переломной эпохи.

* * *

Гражданская война, охватив весь североамериканский континент, вовлекла в национальную историю необозримые пространства Запада, стимулировала массовое передвижение разношерстного народа — белых поселенцев, солдат, дезертиров обеих армий, вольницы, переселенных индейских племен с Востока — и тем самым резко обострила отношения всей нации с местными племенами. Власть прямо провоцировала экспансию или же обнаруживала нежелание, а порой просто бессилие остановить или как-либо управлять ею. Все это привело к жесточайшим индейским войнам второй половины XIX в., повлекшим с обеих сторон значительные жертвы. Лишение охотничьих угодий (для выживания кочевых культур необходимы были значительные территории, но не для личного владения, а для общинного пользования), мрачная перспектива резерваций, воспринимаемых как тюрьма (для кочевого сознания столь радикальное ограничение воли было равнозначно наступлению конца света), а вслед за тем и внезапная, в приказном порядке, смена уклада с кочевого и охотничье-рыболовецкого на оседлый, земледельческий, привели к бурным всплескам протеста — прежде всего вооруженного, которому нередко сопутствовали и духовные брожения.

Фольклор индейских племен Запада, богатый и самобытный, еще носит в это время традиционный характер. На рубеже XIX-XX веков его начинают активно и планомерно записывать этнографы и фольклористы-одиночки: Джордж Бёрд Гриннелл, Джеремая Кёртин, Эдвард Кёртис и ряд других. Однако традиционные сюжеты окрашиваются ярко выраженной эсхатологической тенденцией. Подобный характер имеют пророчества о появлении Белого Человека на континенте, о его ненасытной и беспокойной природе, о встречах с роковым духом по имени Оспа (в течение столетия пле-

мена степей несколько раз оказывались жертвами жестоких эпидемий). Ряд фольклорных сюжетов той эпохи (например, о звездопаде 1833 г.) говорит о конце света и объясняет коренные перемены в жизни племен мифологическими причинами.

С возникшим в аборигенной среде недовольством связано и появление пророков мессианского толка, внушавших, что строгое соблюдение свода традиционных правил и норм вкупе со специфическими обрядовыми действиями поможет вернуть то, что уходило навсегда. На какое-то время проповеди пророков имели успех, всколыхнув всю краснокожую Америку. Пик их деятельности приходится на 70—90-е годы. В числе наиболее известных духовных лидеров такого рода оказались Вовока из племени пайютов, основоположник так называемой "Пляски духов" (Ghost Dance Religion), и Смохолла с северо-западного побережья, основатель так называемой "Религии мечтателей", или "сновидцев" (Dreamer religion); а вскоре началось и становление пейотизма, или "туземной американской церкви" (Native American Church). Все эти движения возникли из соединения местных аборигенных традиций и различных вариаций христианского вероучения и нередко использовали смешанную символику. На краткий исторический миг эти учения оказались последней духовной отдушиной для отчаявшихся масс, породив обильный пласт фольклора, основой которого стала мистическая устная поэзия — песенные ряды "Пляски духов" (особенно распространенные у степных племен) и пересказы откровений самих пророков, их последователей и толкователей, внедрявших учение среди своих соплеменников.

Смысл учения "Пляски духов" сводился к эсхатологической идее смены миров. Обеспечить обновление можно было, лишь объединив все племена вокруг новой веры: утраченное благосостояние вместе с былым образом жизни (в том числе, с изобилием бизонов) возвратится; более того, воссоединившись с родичами, оживут все умершие соплеменники, унесенные войнами и болезнями. Для обеспечения этой гармонии пророки призывали, облачившись в особые священные рубахи, начать всеобщую пляску, сопровождая ее пением, и проводить ее в течение пяти дней и ночей. На шестой день (по другим версиям — с будущей весной) мир полностью обновится, белые люди исчезнут, и наступит всеобщее изобилие. Среди резко обнищавших индейцев эти идеи стали распространяться с поразительной быстротой, охватив обширную территорию по обе стороны от Скалистых гор. Образовав круг (символ общего единения), племена начинали пляску, сопровождаемую пением, и доводили себя до гипнотического транса, а затем пересказывали полученные ими откровения.

Скорее всего мессианские движения индейцев не носили агрессивного характера, однако встревоженное их размахом американское правительство стало подтягивать армию в районы, охваченные новым учением. В конце концов эти действия привели к вооружен-



Костюм индейцев племени арапахо для ритуального танца. Ок. 1890 г.

ной конфронтации, в том числе к печально известному кровавому конфликту в Вундед-Ни (Южная Дакота), где в 1890 г. около 300 индейцев-сиу, в основном женщины, дети и старики, были расстреляны военными. Это событие, катастрофическое прежде всего по своим моральным воздействиям, окончательно сломило дух индейских племен, лишив их всякой исторической альтернативы, одновременно отметив конец болезненного процесса "замирения" племен и переход всех незаселенных территорий под контроль правительства США. Эта историческая веха была воспринята как окончательное исчезновение Дикого края и триумф цивилизации. И лишь во второй половине XX в. глубокий анализ событий в Вундед-Ни придал им статус национальной трагедии и нашел самое широкое отражение в литературе США, выходившей из-под пера как белых, так и индейцев.

Соединение христианских и языческих элементов, достижение транса, провиденциальный пафос песен "Пляски духов" отчасти вызывают сопоставления с негритянскими песнями-спиричуэлз; глубинная суть их, конечно же, является неповторимо индейской. Возникнув в тот период у множества различных племен, эти песни составили внушительный корпус текстов. Как правило, длиною всего в несколько строк они в содержательном плане образовывали песенные циклы, отражавшие комплекс идей и переживаний конца света и рисовавшие идеальную картину грядущего через непосредственно переживаемое обновление мира. Вестниками всемирных перемен в песнях выступают птицы — Ворон и Птица Грома, — игравшие важную роль в традиционных мифах. Дымится и дрожит земля; новая, очистившаяся почва, "напевая" (так в тексте), постепенно покрывает старую; люди встречаются с давно утраченными близкими и друзьями; весь мир ликует, обновляясь. В зависимости от конкретного племени, акценты песенных циклов варьируются. Так, в песенном цикле пайютов упор делается на картинах обновленной природы; в цикле кайова подчеркнуты социальные чаяния и

мистические переживания соплеменников; в песнях сиу в центре находятся величие пророка ("отца") и его моральные предписания. Наибольшей детализацией отличаются песенные ряды арапахо: эмоционально переживается исторический конфликт аборигенов с американцами, и грядущие перемены, сопровождаемые возвращением духов, предстают триумфом справедливости.

По своей форме песенные циклы "Пляски духов" чрезвычайно упрощены; словесные формулы, выражая интенсивность духовного переживания, лишь намекают на мистический смысл, скрывающийся за ними. Важнейшим средством организации такой песни выступает ритм, усиленный многократными повторами строк. Ключевые строки песен принимают вид формул, каждая из которых подчеркивает магический характер целого. Настрой всего ряда обычно удачно воссоздает мистический пафос перемен:

Дети мои, дети мои,
Глядите! Земля приходит в движенье,
Глядите! Земля приходит в движенье,
Отец мне поведал,
Отец мне поведал (3; p. 355).

Хотя горечь обманутых надежд вскоре, казалось бы, навсегда похоронила устное наследие "Пляски духов", его обновленческий дух вместе с отдельными формулами сохранил значение до наших дней благодаря идее всеобщего единения, визионерскому настрою, хранящему надежды на возрождение, как в песне шайенов:

Мы будем жить снова,
Мы будем жить снова. (3; p. 351)

Проповеди и откровения пророков, как и песни "Пляски духов", стали ярким свидетельством несходства ценностей и представлений о мире, сознания мифологического, с одной стороны, и рационально-научного, прагматического, экспансионистского — с другой. С этой точки зрения, популярные уже в свою эпоху, они не потеряли актуальности и в дальнейшем, вдохновив немало литераторов, особенно захваченных их пророческим и "экологическим" пафосом. Так например, мистицизм, понимание несовместимости укладов и ценностных критериев сливаются воедино в проповеди пророка Смохоллы, основателя "религии сновидцев": "Мои люди никогда не станут гнуть спину в труде. Такие люди не могут мечтать, а мудрость приходит в видениях.

Вы велите мне пахать землю. Как мне поднять нож на грудь моей матери? Ведь когда я умру, мне не найти отдыха в ее чреве.

Вы велите мне добывать камни (полезные ископаемые — *А.В.*). Как мне разверзнуть ее плоть ради костей?

Ведь когда умру, мне не войти в ее тело, чтобы родиться вновь.

Вы велите мне косить траву на сено и, торгуя им, стать богатым, как белые. Но как мне отрезать волосы собственной матери?" (3; p. 334).

Духовно-мистический пафос всегда составлял неотъемлемую черту индейского традиционализма, поэтому и ныне мистицизм и обновленческий дух мессианства конца XIX в. остается живым наследием, находя отклик и на страницах литературы, влияя на духовный климат современной индейской культуры. Образы, навеянные "Пляской духов", нашли отражение и в самой литературе США: в новеллах Хэмлина Гарленда, Дж.Гнейзенау Нейхардта, у С.Винсента Бене, а из современных авторов — обрели экологические оттенки у Томаса Санчеса; в виде аллюзий они возникают порой у индейских писателей и поэтов.

Индейское красноречие, отмеченное в эту эпоху особой страстностью, оставило потомкам десятки памятных строк ораторской прозы, в которой главная роль перешла теперь к представителям племен американского Запада. Проблемность, глубина обобщений, неповторимая образность и стиль аборигенного мышления достигают кульминации в речах вождя Сиэттла (или Силта — Seathl, Sealth, 1788–1866), лидера ряда сквомишских племен, именем которого назван один из крупнейших городов Дальнего Запада США. Наибольшую известность обрела речь Сиэттла 50-х годов. Она явилась ответом на указ правительства о насильственном переселении племен в резервацию. Ее отличают величественный пафос, философичность и трагический настрой, но главное, быть может, состоит в том, что в ней развивается мысль о фундаментальном различии тех культур, что пришли к историческому столкновению на просторах континента, о разности их судеб и призваний. Пафос обреченности, так называемая идея "исчезающего американца" (vanishing American), то есть индейца, постепенно вытесняется в ходе речи признанием уникальности культуры аборигенов и потому, в конечном счете, сводится к утверждению ее бессмертия. Логика речи даже подводит к мысли об ущербности и односторонности христианской концепции мировидения. Сиэттл касается вопроса о цикличности развития культур и о том, что "братьями" белые и индейцы, быть может, станут лишь на пороге какого-то общего, пусть и отдаленного будущего.

Эта речь была впервые опубликована в 1887 г.; воспроизведенная американским журналистом по записям очевидца, она занимает пять страниц текста. Став символом эпохи экспансии, речь Сиэттла сразу же обрела такую популярность, что впоследствии ее не раз перепечатывали, переписывали и приукрашали; ее цитировали, транслировали, включали в школьные учебники и наносили на цоколь монументов. В настоящее время распространены даже миниатюрные подарочные издания с ее текстом.

Ученые второй половины XX в. подвергали сомнению подлинность речи Сиэттла, и, возможно, их претензии к тексту обоснован-



Маска духа холодной погоды.



Маска в виде птицы с изображением лица на ее спине.



Маска, изображающая моржа.

ны; однако, идейная сторона речи, ее логика (а отчасти, возможно, и образность) — несомненно, аборигенного происхождения; осторожные исследователи говорят о "редакции" идей вождя, предлагая разграничивать две проблемы: собственно индейскую точку зрения и проблему восприятия ее "белой" общественностью, склонной акцентировать те или иные аспекты[4]. Как бы то ни было, документ, связанный с именем Сиэттла, в идейно-художественном отношении представляет собой явление незаурядное, достигшее статуса национальной легенды. В одной из более поздних редакций речи возникает понятие всеобщей связи сущего на земле (the Web — ткань, паутина, связь), составившее основу представлений о Природе и Человеке спустя столетие. "Мы знаем: земля не принадлежит человеку — человек принадлежит земле. Все вещи связаны между собой, как кровь, объединяющая всех нас. Человек не сплел жизненную ткань, он в ней всего лишь ниточка. Что бы он ни сделал с этой тканью — он делает это с самим собой", — на эти слова из речи Сиэттла как на важный источник ссылается известнейший американский исследователь мифологии Джозеф Кэмпбелл[5]. Бесспорно, основной идеей речи является не только экология, как видится это нынешнему поколению, но и стойкость культурной традиции, вечная жизненность ее духовной мощи.

Таким образом, в истории американской литературы риторическое наследие Сиэттла стало памятником двух эпох — периода экспансии, "последней границы", и второй половины XX в., когда острота экологической проблемы вновь заставила вспомнить об актуальности пророчеств старого вождя, вернув молодость его образам и идеям и породив сочувственные отклики во всей американской культуре. Современный американский исследователь, посвятивший речи Сиэттла целую книгу, завершает ее выводом: "Задавая нам вопросы, не знающие ответов, эта речь успешно тревожит воображе-

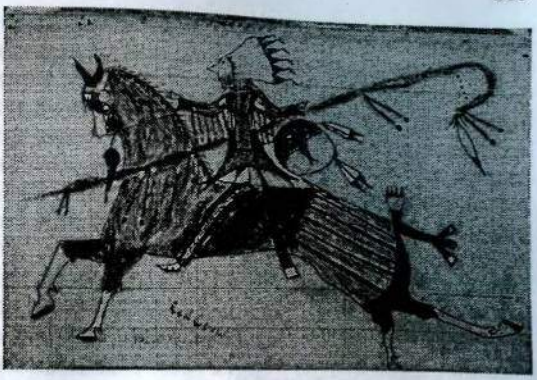
ние обитателей нашего мира, в котором она родилась... То, что представляется нам утвердившейся цивилизацией, не обязательно есть идеальное устройство общества... и то, что от него останется, быть может, окажется вовсе не тем, что мы думаем"[6].

Что касается собственно литературного материала, эпоха бурного освоения Запада наложила неповторимый отпечаток на развитие жанра аборигенной автобиографии. Переломный характер времени предопределил новую фазу развития жанра, ставшего в этот период основным в творчестве аборигенов. Причину повышения литературной и общественной роли индейских автобиографий XIX в. (речь идет, собственно, о "степных" автобиографиях второй половины века) весьма точно определил критик Л.Вудс О'Брайен: "Когда белые насильственно положили конец традиционным войнам и верованиям индейца, они уничтожили сферы деятельности, в которых выражался его дух; соответственно они уничтожили или существенно видоизменили формы, в которых это выражение осуществлялось. Из возникшего в результате культурного хаоса индейцы вынесли новое самовыражение, основанное на сопоставлении ценностей белых и индейцев. Поскольку "белое" общество было доминирующим, аборигенный историограф прежде всего апеллировал к нему, используя форму письменной автобиографии. Но внутри формы, созданной белыми, он пытался определить, что именно в нем самом и его народе оставалось самобытно индейским"[7].

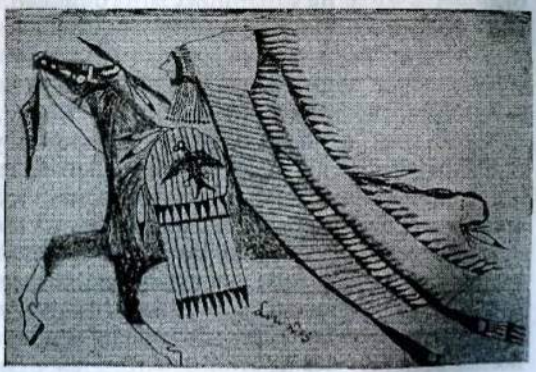
После того, как спустя столетие жанр аборигенной автобиографии достиг пика внимания критиков, породив волну монографий и статей, библиографий и антологий, сопровождавшуюся публикацией незаслуженно забытых источников, исследователям пришлось заняться систематизацией всего этого материала. С точки зрения авторства, они выделили две разновидности жанра: "совместные", или "as-told-to" автобиографии (такие, как "Жизнь Черного Ястреба", а в XX в. — знаменитая книга "Говорит Черный Лось"). Это были дописьменные повествования, пересказанные и опубликованные белыми литераторами. Ко второй группе относятся произведения, написанные самими индейцами. До середины XIX в. их авторами были обычно христианизированные индейцы, поэтому на их сочинения наложили отпечаток исповедальная и сотериологическая традиции (таковы, например, автобиографии Самсона Оккома, Уильяма Эйпса и Джорджа Копуэя).

С историко-литературной точки зрения вторая половина XIX в. знаменует переходную стадию в развитии аборигенной автобиографии, когда доминировали долитературные формы, но продолжалось и становление англоязычных индейских автобиографических произведений. Появляется первая интересная автобиография, написанная индеанкой. Таким образом, при отсутствии шедевров в данном жанре наблюдается устойчивое развитие, накопление осознающей

себя традиции, в становлении которой приняли деятельное участие как аборигенная, так англо-американская стороны.



"Ред-Кроу". Из книги рисуков Красной Собаки из племени лакота.



"Лоу-Дог". Из книги рисунков Красной Собаки из племени лакота.

Одним из характерных памятников эпохи стала автобиография, сохранившаяся в виде публичной речи, произнесенной вождем Джозефом, личностью не менее известной, чем Черный Ястреб, и столь же драматичной судьбы. Заурядно-описательное название — "Взгляд индейца на индейские дела (*An Indian's View on Indian Affairs,* 1879), говорит о редакции переводчика и резко контрастирует со страстностью, лиризмом и обличительностью тона, которые свидетельствуют о высоком даре художественного повествования. "Я хочу раскрыть вам свое сердце, — начинает вождь, с первых же строк задавая исповедально-доверительный тон, искренность которого невозможно оспорить, — и верю, что многих ошибок можно было бы избежать, если б мы больше приоткрывали друг другу наши сердца" (3; p. 295). Подобно своему предшественнику, Черному Ястребу, вождь Джозеф (Гром, Идущий По Горам, 1832–1904) стремится рассказать о причинах войны племени неперсов, которых он сам возглавил в конфликте с американским правительством и всем обществом белых людей.

В отличие от множества аналогичных коллизий, драма Джозефа усугублялась тем, что он никогда не был военным лидером племени и, напротив, всегда оставался неуклонным сторонником мира. Один из ранних эпизодов, связанный с похоронами отца, завещавшего сыну "никогда не торговать землей, где лежат кости отца", служит

мощным эмоциональным зачином к повествованию, раскрывающему ряд несправедливостей, порожденных политикой экспансии. Бесконечные провокации со стороны поселенцев привели в конечном счете к вооруженному конфликту и подвигу беспримерного отступления Джозефа длиною в 150 миль с боями по территории четырех штатов, то-есть к событию, отныне прочно вошедшему не только в историю, но и в литературу США. Немало глубоких свидетельств и высказываний оставили о нем современники, белые и индейцы; в XX в. их пополнили слова и произведения таких выдающихся писателей, как Джон Стейнбек, Роберт Пенн Уоррен, Джек Шефер и Уилл Генри. Общественный резонанс вокруг личности Джозефа и самого события занял важное место в национальном сознании. Историческая фраза вождя, произнесенная при сдаче американским войскам, увенчав знаменитую речь: "Солнце двинется дальше — я же прекращаю войну навсегда" (From where the sun now stands, I shall fight no more forever), — и поныне широко цитируется, отдаваясь эхом на страницах многочисленных документальных и художественных произведений.

Автобиографический рассказ Джозефа был изложен в устной форме перед аудиторией конгрессменов во время появления вождя в Вашингтоне в качестве военнопленного, то есть по горячим следам событий, и таким образом быстро получил значительный общественный резонанс. Заключительный пассаж этого сочинения, как и ряд других эпизодов, стал крылатым, особенно в свете страстного финального призыва: "Дайте мне жить свободным человеком, кочевать и селиться по своей воле, по своей воле работать и торговать, самому выбирать себе наставников, следовать вере отцов, свободно говорить и действовать от собственного имени... Когда белые люди станут относиться к индейцам как к самим себе, не будет больше войн. Мы все будем равны — братья одного отца, сыновья одной матери, с общим небом над нами, одной страной и единой властью для всех. Тогда Великий Дух, что царит наверху, улыбнется этой земле и пошлет добрые дожди, чтобы смыть капли крови, пролитые руками братьев"[8]. Мастерство и сила ораторского дара Джозефа в этом пассаже вызывает сравнение с крупнейшими американскими ораторами второй половины XIX в., такими, как Линкольн в Гettисбергской речи или Фредерик Дуглас в знаменитом выступлении, посвященном годовщине Дня Независимости; каждый из них смог найти слова, вобравшие весь опыт национальной истории США, стремясь объединить нацию вокруг общечеловеческих ценностей, сплотиться вокруг идей, во имя которых и рождался первоначальный замысел создания государства нового типа.

Появление книги "Вырванные с корнем" (*Ploughed Under*, 1881) анонимного автора, написанной по канонам типичной индейской автобиографии, говорит о новом повороте в судьбе этого жанра. Как явствует из содержания, текст принадлежит вождю омахов Орлиное Крыло, предисловие — известному деятелю индейской куль-

туры Сюзетт Ла Флеш. Тем не менее рассказ, выдержанный в авантюрно-романтическом ключе, отмеченный высокой патетикой и лиризмом, все же выглядит как осознанное подражание уже привычной литературной форме. Известная стереотипность сюжета также говорит о том, что эта "индейская автобиография" могла быть написана каким-либо белым литератором, занимавшим сочувственную позицию. В атмосфере "века Позора", как нарекла "позолоченный век" писательница Хелен Хант Джексон, известная поборница индейских прав и автор "Рамоны", нашумевшего сентиментального романа из жизни аборигенов, подобное весьма вероятно.



Туника индейцев племени тлингит с символикой медведя.

Дальнейшее развитие жанра демонстрирует самая страстная из индейских автобиографий второй половины века, "Жизнь среди пайютов" (*Life among the Paiutes,* 1884), принадлежащая перу дочери вождя Саре Виннемука (Sara Winnemucca, ок. 1844–1891).

Жизнь этой незаурядной женщины сложилась как подвижнический путь во имя прав своего народа, словно она была призвана стать лидером в кризисный период народной судьбы. Сара изучила английский, чтобы стать переводчиком-посредником между своим народом и белым человеком, которого она стремилась лучше понять. Однако ее знание языка было устным, ибо трехнедельное пребывание в школе пришлось прервать из-за расистского отношения белых к ее появлению там. Мать, сестра и брат Сары позднее также стали жертвами расизма, и тогда она, воспылав лютой ненавистью к "индейским суперинтендантам" — белым чиновникам, вершившим суд в резервациях и грабившим индейцев "на законных основаниях", решилась обнародовать правду об их действиях. Невзирая на клеветнические обвинения во лжи, пьянстве, в аморальности, она дошла до самого президента в стремлении помочь соплеменникам. Когда президент Хейс, посочувствовав, реально не оказал ей никакой поддержки, Сара обратилась к своему мужу, Лэмберту Хопкинсу, и с его помощью опубликовала автобиографическую книгу. В начале 80-х годов она отправилась в Бостон, где ее рукопись отредактировала известная аболиционистка Элизабет Палмер Пибоди. Тогда же Сара, незаурядный лектор на темы индейского равнопра-

вия, выступала перед Уиттьером и Эмерсоном. Постоянное физическое напряжение и эмоциональные потрясения в конце концов сделали свое дело, и Сара, которую сочувствующие белые называли "Принцессой", а соплеменники "матерью", умерла от туберкулеза, не дожив до пятидесяти.

В повествовании Сары Виннемуки ее собственная судьба полностью сливается с судьбой ее народа. Важное место в книге уделено жизни и обычаям племени, поскольку задача книги — оправдать соплеменников, которых обывательское сознание считало варварами, доказать правомерность их уникального образа жизни. Сара стремилась убедить читателя в том, что индейцы — люди, не слишком от него отличные: "У нас, как и у вас, есть республика; палатка совета — вот наш Конгресс", — пишет она[8]. С этой же целью вводится и тема традиционного воспитания детей. Еще одним лейтмотивом книги является гордость по поводу совершаемых ею, индейской женщиной, нелегких дел во славу и спасение своего народа — выполнение задач, на которое не находится исполнителей-мужчин, ни среди белых, ни среди индейцев. Так, например, она гордится ролью предводительницы отряда американских солдат, направленных для освобождения отца Сары и его спутников, томившихся в плену у враждебного племени бэнноков.

Наконец, третьей темой можно счесть противопоставление нравственного облика индейцев и белых, которое естественно вытекает из повествования Сары. При описании всех конфликтных ситуаций, по наблюдению критика Брамбла, в повествовании Виннемуки постоянным аргументом индейцев являются историческая память и личный опыт, тогда как извечным аргументом белого чиновника — авторитарность и нежелание апеллировать к какой-либо памяти, ибо она предполагает ответственность за принимаемые решения (8; p. 66).

Это произведение знаменательно бескомпромиссным радикализмом авторской позиции. О "духовном озарении" как этапе нравственной эволюции автора (как это было у Эйпса или Копуэя) речь почти не заходит; повествование Сары переключается на сферу индейско-белых отношений, конкретика которых необходима теперь для контрастного сопоставления ценностных систем. Отчаянная страстность полемики, незаурядность личности автора, немало потратившего сил на преодоление предвзятости белого общества по отношению к индейской женщине, когда та решается заступиться за свой народ, резко выделяют повествование Сары Виннемуки из числа других произведений автобиографического жанра.

Что касается собственно литературы, возникшей под пером аборигенов, внимания заслуживает творчество трех литераторов — Александра Поузи, Джона Роллина Риджа и Саймона Покагона. Показательно, что все они являются выходцами с Востока страны — об этом говорят их этнокультурные корни, с этим связан и уровень

решаемых ими идейно-художественных задач, стремление добиться мастерства, творя на английском языке, при основательном владении родным, индейским.

Александру Лоуренсу Поузи (Alexander Posey, 1873–1908) удалось добиться определенного признания как первому индейскому поэту и эссеисту с юмористическим уклоном. По матери он был индейцем-криком, по отцу — белым, но с детства не покидал аборигенной среды, в которую был глубоко погружен. По окончании школы он проучился три года в университете Бэкоуна, где и обратился к творчеству. С 1890 по 1900 г. Поузи развивался как поэт, однако художественное качество 125 стихотворений, оставшихся после него, невысоко. Не отличаются они и оригинальностью, хотя важно, что большая часть их посвящена событиям истории и культуры криков. Будучи знаком с творчеством Уитмена и Дикинсон, Поузи все же взял для себя за образец английских поэтов-романтиков и викторианцев. Успеху не способствовало и убеждение автора в том, что индейский писатель не в силах добиться совершенства, творя на чуждом ему языке — он должен разрабатывать возможности своего, родного. Впоследствии Поузи обратился к прозе, а за примерами — к Ирвингу, Эмерсону и Торо, которого особенно любил. Несколько эссе и новелл, написанных Поузи, да незаконченная автобиография не "успели" составить материал для большой прозаической формы (автор утонул в 34 года).

Наивысшим достижением Поузи-литератора считается его политическая сатира. В начале 1902 г. в г. Юфола он начал издавать "Индейский журнал", избрав на его страницах для себя особую литературную "маску" и способ выражения, пародировавший и одновременно утверждавший особую точку зрения. То был проживающий на селе индеец-крик консервативной направленности по имени Фас Фиксико, который в серии посланий в редакцию на ломаном англо-крикском диалекте комментировал весь спектр вопросов, относящихся к политической жизни криков: местная и федеральная бюрократия, самолюбивые политиканы, мошенничество с индейскими землями, вопрос о правах на природные ресурсы и так далее. С 1902 по 1908 г. Поузи было опубликовано около 60 посланий Фаса Фиксико, получивших известность за пределами его непосредственного окружения — автор неоднократно получал предложения об их перепечатке в крупных изданиях. Поузи, однако, последовательно отказывался от такого рода предложений, чем и обрек себя на признание лишь у местной аудитории.

Джон Роллин Ридж, или Желтая Птица (John Rollin Ridge, 1827–1867), на свой лад также выглядит воплощением переходной и кризисной эпохи. Джон был сыном вождя племени чероки Джона Риджа, мать его была белой женщиной. Родители твердо верили, что выжить индейцы смогут, лишь следуя нормам жизни белых американцев, поэтому сыну постарались дать хорошее образование. Руководствуясь теми же соображениями, его отец Джон Ридж, сторон-

ник проамериканской партии в племени, подписал своей властью договор о переселении чероков в Оклахому. По окончании печально знаменитой "Тропы слез" он был убит возмущенными соплеменниками прямо на глазах своей семьи. Этот факт определил многое в дальнейшей судьбе Риджа-младшего, которому пришлось скрываться и после длительных перипетий пополнить ряды "людей сорок девятого", отправившись на золотые прииски в Калифорнию.

Здесь он состоялся как поэт, журналист и прозаик, здесь и умер в сорокалетнем возрасте. Поэзия Риджа мало самостоятельна, но иного и трудно ожидать. По существу его стихи — первые попытки освоения индейским автором европейского стихосложения. Зависимость Риджа от романтической традиции очевидна, но его поэзия интересна своим тематическим разнообразием и трагическим пафосом. Велик объем автобиографических стихотворений, в которых лирический герой предстает в "байроническом плаще" с ощущением безысходного трагизма собственного бытия. В своих философских стихах Ридж развивает идеи, вызванные к жизни доктриной эволюции, и выступает сторонником подчинения "остальных" культур цивилизованным — идея эта адресована им, конечно, его соплеменникам.

Наибольшую известность приобрела книга Риджа, навеянная калифорнийским опытом, — "Жизнь и приключения Хоакина Мурьеты, известного калифорнийского разбойника" (*The Life and Adventures of Joaquin Murieta, the Celebrated California Bandit,* 1854). На основе печатных (в основном журнальных) и устных источников автор создал художественное произведение, которое можно назвать приключенческим романом на исторической основе. Задумывая книгу и подбирая "горячую" тему, Ридж стремился к коммерческому успеху, и отчасти ему это удалось. Любопытно, что произведение о легендарном герое одной угнетаемой нации оказалось написанным представителем не менее гонимого этнического меньшинства. Этим интересом может объясняться сочувственное отношение автора к своему герою. Сюжет, впервые разработанный Риджем, обрел популярность. Книгу читали, адаптировали, создавали поэтические варианты, позднее использовали при создании кинофильмов. Немало заимствований и непосредственно из текста Риджа. Наконец, в XX в. в той же традиции была создана драма Пабло Неруды, "Звезда и смерть Хоакина Мурьеты" (1967).

Как можно видеть, важным шагом в развитии аборигенной литературы конца XIX в. становится появление жанра романа. Однако первые опыты такого рода, пусть и показательные, еще носят весьма предварительный характер. Для примера можно сослаться на роман Элис Каллаган, метисированной индеанки из племени криков. "Винема, дитя лесов" (*Wynema: A Child of the Forest,* 1891), хотя и обращается к индейской тематике, составляющей по сути основу повествования, все еще носит подражательный характер — роман

выдержан в традиции семейной идиллии, характерной для литературы предвоенного Юга.

Высшую точку в развитии аборигенного романа в XIX в. представляет собой творчество вождя племени поттаватами Саймона Покагона (Simon Pokagon, 1830–1899), человека весьма известного при жизни, признанного образованнейшим индейцем своей эпохи, встречавшегося с президентами Линкольном, Грантом и Кливлендом. Получив образование в Оберлин-колледже и университете Нотр-Дам, Покагон, помимо родного, алгонкинского, знал английский, греческий и латынь. Как многие его индейские современники, Покагон сделался адвокатом и страстным защитником индейских прав (однажды он даже выиграл судебный иск в пользу соплеменников). И все же личность Покагона глубоко противоречива: будучи поборником народных традиций и сохранения родного языка, он, современник сильнейшего за всю историю США давления на аборигенов, занял проассимиляторскую позицию (именно семейство Покагонов несет ответственность за уступку США родовой территории, на которой расположен ныне город Чикаго, за что вождю и установлен памятник в городском парке). Противоречие это продолжилось и в творчестве Покагона, автора нескольких эссе и памфлетов, полных горечи в связи с оскудением индейского образа жизни и культуры.

Роман "О-ги-мо-кве-Мит-и-гва-ки, царица лесов (*O-Gi-Maw-Kwe-Mit-I-Gwa-Ki, Queen of the Woods,* 1899) в жанровом отношении представляет собой странное соединение романтической истории любви с проповедью-памфлетом, направленным против алкоголя, угрожающего гибелью индейскому населению страны. Протагонист романа носит то же имя, что и автор, отчего возникает исповедально-автобиографический эффект, хотя к обстоятельствам личной жизни Покагона его история имеет лишь косвенное отношение.

По сюжету Покагон-герой, возвращаясь после окончания англо-индейской школы в родные леса (следует восторженное описание природных благ и красот), встречает там прекрасную девушку-индеанку по имени Лонидо: она обитает в лесу вместе с матерью в компании белоснежного оленя. Молодые люди увлекаются друг другом, а через год соединяются браком, причем это событие сопровождается загадочным исчезновением оленя. Смысл символа состоит, по-видимому, в том, что Покагон ревнует оленя (лесную ипостась Лонидо, вообще предстающую как мистическое воплощение природы), и тот покидает свою госпожу, оставившую его, дитя дикости, ради Покагона, "вкусившего" плодов цивилизации[9]. У молодоженов рождается сын. По совету священника и вопреки протестам матери, его отдают в школу, что приводит в конце концов к трагическому исходу: тот возвращается домой безнадежным алкоголиком и вскоре погибает. Дочь Покагона также гибнет — на сей раз от потрясения, спасаясь бегством от двух подвыпивших белых мужчин. Двойное горе влечет за собой и смерть самой Лонидо. Трагедия,

разрушившая семью, превращает Покагона в непримиримого борца за трезвый образ жизни, так что последние сорок страниц романа оборачиваются своеобразной проповедью, произнесенной от лица автора-героя против "Короля-Алкоголя" и приносимых им бед.

В романе последовательно проводится ряд контрастов: образ Лонидо всегда обобщенно-абстрактен и мистичен; она идеально-прекрасна и служит воплощением гармонии, царящей в природе и утраченной в мире белого человека (героиня умирает в жестокую бурю; вся природа как бы протестует и горюет по поводу ее ухода). Покагон, напротив, конкретен и обычно служит рупором авторских идей. Лучше всего удаются повествователю описания природы; ее естественность контрастирует с искусственностью цивилизации белого человека. Интересно, что алкоголь, в конечном счете, как и деньги, является "даром" белых и символизирует ценности, привнесенные в аборигенную среду чуждой цивилизацией. Алкоголь и деньги в своей деструктивной функции выступают в единстве: первый физически уничтожает сына Лонидо, вторые — по сюжету — способствуют этой судьбе: подросток приобщается к пагубному зелью, привыкнув подбирать пустые бутылки на продажу.

Стиль Покагона постоянно сбивается на штампы — от "шекспировских" интонаций и архаизмов до эпигонствующего романтизма. Существует неподтвержденная версия, будто у Покагона был белый соавтор. Однако, быть может, более примечательно то, что роман как бы написан на двух языках: многие его фразы вслед за английским повторяются на поттаватами — эксперимент, необходимость которого характерным образом объясняет сам автор: "Сообразуясь с тем фактом, что язык великой алгонкинской семьи, некогда звучавший из уст сотен и тысяч людей на большей части территории Северной Америки, быстро уходит в прошлое, я сохранил некоторые индейские выражения, приводимые на страницах "Царицы лесов" как бы в качестве памятников, чтобы напомнить читателю грядущих поколений, что такой язык, как наш, звучал когда-то в любимом краю отцов"[10]. Выделяя черты художественного своеобразия романа Покагона, все же следует констатировать, что сегодня "Царица лесов" сохраняет лишь историко-литературное значение.

Таким образом, литературное творчество американских индейцев во второй половине XIX в. демонстрирует сложный процесс переориентации с устного традиционного мышления и повествования на принципы литературного творчества. Поскольку это происходит в кризисный период национальной истории, отмеченный жесточайшим столкновением традиционных культур и цивилизации, судьбы аборигенных авторов отличаются изломанностью, а их творческий путь — незавершенностью. Однако, несмотря на все эти обстоятельства, на художественные недостатки и слабости, многие из созданных аборигенами произведений сохраняют значение памятников своего времени и вех на пути становления литературы аборигенов США, на пороге XX в. обозначивших начало будущего

этапа, ведущего к новым горизонтам, пусть еще и неведомым для современников — как "белых", так и индейских.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Redefining American Literary History. Ed. by A.Lavonne Brown Ruoff and Jerry W. Ward. New York, 1990, p. 260.
[2] The Elders Wrote. Ed. by Berndt Peyer. Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 1982, p. 125.
[3] Literature of the American Indian. Ed. by Thomas E. Sanders and Walter W. Peek. Beverly Hills, Glencoe Press, 1973, p. 282.
[4] *Bahr, Donald.* Oratory // Dictionary of Native American Literature. Ed. by Andrew Wiget. N.Y. and London, Garland Publishing, 1994, p. 111.
[5] *Campbell, Joseph.* The Power of Myth. With Bill Moyers. N.Y., a.o. Doubleday, 1988, pp. 34–35.
[6] *Furtwangler, Albert.* Answering Chief Seattle. Seattle and Lnd., Univ. of Washington Press, 1977, p. 155.
[7] *O'Bryan, Lynn Woods.* Plains Indian Autobiographies. Western Writers Series. Boise, Idaho, 1978, p. 12.
[8] *Brumble III, H. David.* American Indian Autobiography. Berkeley, a.o., Univ. of California Press, 1988, p. 64. Об этом произведении см. также: *Ruoff, A.Lavonne Brown.* Sara Winnemucca // Dictionary of Native American Literature. Ed. by Andrew Wiget..., p. 299.
[9] *Larson, Charles R.* American Indian Fiction. Albuquerque, Univ. of New Mexico Press, 1978, pp. 40–41.
[10] *Pokagon, Simon.* O-Gi-Maw-Kwe-Mit-I-Gwa-Ki. Queen of the Woods. Hartford, Mich., 1901, p. 36.

ФОЛЬКЛОР В ЭПОХУ ЗАПАДНОЙ ЭКСПАНСИИ

Американская действительность второй половины XIX в. складывалась под воздействием трех факторов общенационального значения. Гражданская война явилась трагическим и в то же время объединяющим событием, вовлекшим всю нацию в новый процесс коренных перемен. Мощный заключительный рывок на Дальний Запад, завершившийся территориальным оформлением континентальных границ США, явился вторым действенным фактором перелома. Выход национальной экономики и политики на технократические и имперские рубежи и последующая коммерциализация культуры и сознания стал третьей важнейшей приметой эпохи. Такие национально-государственные мероприятия, как прокладка трансконтинентальной железной дороги, обе части которой были в 1869 г. соединены золотым гвоздем, внедрение телефона и телеграфа, были материальным воплощением велений этого бурного времени и по-своему способствовали укрупнению масштабов развернувшихся процессов. Все вышеназванное предполагало грандиознейшее перемещение и смешение людских масс, в том числе и за счет новых эмигрантских вливаний. Самый обильный за всю историю США приток иммигрантов начался именно на рубеже XIX-XX веков и включил в себя такие значительные новые этно-национальные группы, как китайцы, шведы или выходцы из Восточной и Центральной Европы. И хотя сам термин "плавильный котел" появится лишь в начале XX в., механизм его работы оказался запущен вовсю именно во второй половине XIX в. Каждый из названных факторов, по-своему бросив вызов нации, выдвинул на повестку дня проблему национального единства, национально-исторической преемственности и тем самым стимулировал процесс образования и развития фольклора. Все эти обстоятельства в совокупности подготавливали экономику и культуру США XX в., но главное — они способствовали национальному и культурному становлению страны на новом этапе ее развития, формированию политико-экономических и идейно-эстетических комплексов, которые весь мир сегодня воспринимает как набор типичных образов и примет американского образа жизни. Важная роль в этом процессе принадлежит фольклору.

Две противонаправленные, но диалектично связанные тенденции — к национальному объединению и углублению исторически укорененного регионализма — создавали облик американского фольклора в послевоенный период. Именно в эпоху, о которой говорилось, что личности следует "расти вместе со страной", фольклор начал приобретать черты принципиально нового качества, принимая очертания общенациональные. Современная американская наука выделяет ныне, обращаясь к фольклору, четырнадцать фольклорных областей, среди которых далеко не всем удалось внести вклад в становление национального облика культуры и литературы США. К числу последних можно отнести, например, область на севере тихоокеанского побережья, район Великих озер или онемеченную часть Пенсильвании. Им, как и ряду других, суждено было исторически остаться на уровне региональном. Притом во временно́й перспективе значимость отдельных областей не была постоянной величиной. Так, к наступлению "позолоченого века" ведущая роль Новой Англии в формировании фольклора исторически остается позади. Одновременно с ее закатом на первый план неуклонно выдвигаются Юг и ряд областей на Западе, за рекой Миссисипи.

Уделом Юга, потерпевшего сокрушительное поражение в войне, стала коренная ломка уклада, но вследствие тех же причин культурное влияние Юга вышло далеко за его пределы и распространилось на Дальний Запад. Как известно, туда устремились разоренные войной южане — во искупление вины бывших солдат-конфедератов часто направляли дослуживать срок на Запад, где эти люди, уже привычные к смертоубийству, проявляли свои способности в "индейских войнах".

Таким образом, не удивительно, что главным в судьбе страны в послевоенный период становится американский Запад — две трети континента, освоение которых довершило облик Америки в том виде, в каком она предстала миру в начале XX в. Строки епископа Беркли "К западу империя стремит свой путь"[1], написанные еще в 1723 г. в связи с освоением приатлантических колоний Нового Света, применительно ко второй половине XIX в. получили второе рождение, освятив давним пророчеством доктрину Монро и экспансию на Запад, хотя теперь речь шла уже не о Британской, а об американской империи. Поэтому значительная часть американского фольклора послевоенной эпохи консолидировалась так или иначе вокруг "западных" реалий: двух золотых лихорадок, калифорнийской и клондайкской, битвы при миссии Аламо на мексиканской границе и последнего рубежа генерала Кастера при Литтл-Бигхорне. Каждое из этих событий, выйдя за рамки исторических фактов, стало явлением народного творчества.

На принципиальную важность этого периода указывает и развитие научного постижения самого феномена. Как известно, впервые термин "фольклор" заменил прежнее понятие "древностей" (curiosities, antiquities) в 1846 г. — на пороге обозначенной эпохи. Харак-

терно, что внимание к нему прежде всего пробудилось у литераторов и отдельных собирателей-энтузиастов. Однако общая тенденция вела к дистанцированию этого понятия от "псевдофольклора", сочиняемого журналистами. Полевые записи любителей-одиночек позднее сменились научным изучением устного народного творчества. В 1885 г. создается Бюро американской этнологии, занятое сохранением индейского фольклорного наследия, а в 1888 г. Фрэнсис Джеймс Чайльд, Дэниэл Г. Бринтон и Франц Боас основывают Американское фольклористическое общество (American Folklore Society).

Масштабность этих перемен предопределила качественный сдвиг, который привел в итоге к формированию подлинно национального фольклора, а литература середины XIX в. со своей стороны отражала тяготение к фольклору "общенациональной закваски". Можно говорить о своеобразном "императиве" к синтезу фольклора и литературы, который настоятельно выявляла эпоха. Об этом красноречиво свидетельствует эволюция от "Моби Дика" Мелвилла и "Песни о Гайавате" Лонгфелло к "Знаменитой скачущей лягушке" Твена и "Сказкам дядюшки Римуса" Дж. Чэндлера Харриса. Художественный топос смещается от "приморского" пейзажа, характерного для ранней истории страны, в прерии, пустыни и каньоны. Начинается невиданный прежде в США процесс сращения фольклора и литературы, который имел двойственный характер: "национализации" фольклора, становления "американского героя" и регионализации, поляризации традиций и ценностей; ведь фольклор всегда представляет собой явление местное, неотделимое от ближайшего, непосредственного окружения.

Разумеется, процесс взаимообогащения и сближения фольклора и литературы США сказался довольно быстро. Великий американский роман нового типа, созданный Твеном — речь идет, конечно, о "Гекльберри Финне", — сам явился, с точки зрения фольклорных составляющих, продуктом невиданного синтеза множества местных традиций: негритянских поверий, связанных с образом Джима (ведьмины сюжеты, фольклор плантаций), "южного" фольклора вообще и фольклора речников, в частности; детского, иммигрантского и регионального, — например, фольклорных традиций "янки" — все способствовало рождению качественно нового романного слово — в финале, как помним, Гек рвется сбежать на "индейскую территорию". Это позволило впервые заложить в основу романа национальный и общечеловеческий символ реки, воплощающий Америку с такой силой художественной убедительности и чувства реальности, какого не ведала абстрактная символика "Моби Дика". Диалектизмы, пестрота местных нравов и типов, контрасты и конфликты, рожденные самой жизнью, закладывали основу для культурной ситуации США XX в. Каковы же были ее фольклорные составляющие?

Чтобы ответить на этот вопрос, следует прежде коснуться общепринятого, но отнюдь не однозначного понятия **американский фольклор,** обе части которого требуют уточнения. В США на протяжении долгого времени собственно фольклорный материал не получал отчетливого выделения в самостоятельную науку среди других областей знания — этнологии, антропологии, истории и даже лингвистики. Вероятно, поэтому он получил в США в сравнении с Европой расширительное толкование в XX в. Если в Европе фольклористы занимаются почти исключительно "устным народным творчеством", то есть ограничивают себя тем, что имеет отношение к слову, в США их коллеги говорят о "вербальном", "отчасти вербальном" и "невербальном" фольклоре[2]. В настоящее время применительно к США фольклор включает, помимо устного образного слова, всю сферу народной жизни, что нашло отражение в ряде важных понятий, введенных американской фольклористикой в XX веке: к их числу относятся folklife (народная жизнь), folkways (народные обычаи), folk culture (народная культура) и другие. Действительно, по смыслу самого термина, фольклор шире литературы и обнимает всю сферу народной культуры и быта, что следует учитывать при анализе любого исторического периода американской литературы.



Приспособление для стягивания сапог. 1850–1875. Чугун.

Другую особенность американской ситуации, при отсутствии автохтонных местных традиций, составляет сравнительно раннее подключение массовой культуры к становлению национальных культурных комплексов. Она вобрала в себя немало материала, отличного и от фольклора, и от индивидуально-авторского творчества. Сюда, в частности, относится индустрия развлечений, в XX в. все интенсивнее вытесняющая собственно фольклорные формы.

Круг проблем возникает и вокруг понятия "американский". Что следует считать исконно американским фольклором, когда он возникает, насколько можно говорить о его гомогенности — по данным вопросам мнения американских фольклористов и доныне сильно варьируются. Все эти соображения необходимо иметь в виду, рассуждая об американском фольклоре второй половины XIX в., поскольку основные понятия, связываемые с ним, впервые обретают смысл именно в это время.

Национальные составляющие фольклора во второй половине столетия приобретают устойчивый характер, хотя их место в культуре страны оказывается различным. Так, аборигенный фольклор образующий ее древнейший пласт, в американской фольклористике традиционно рассматривается обособленно; тем самым предполагается, что его подключение к национальному сознанию представляет собой особый вопрос и потому подлежит отдельному рассмотрению*.

* * *

ФОЛЬКЛОР ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ. Бесспорно, сама по себе Гражданская война, в которой главным коллективным действующим лицом являлась солдатская масса преимущественно сельского происхождения из различных концов страны, стала важнейшим событием в развитии фольклора. В то же время следует помнить, что солдатский фольклор представляет собой достаточно узкое явление, далеко не всегда способное получить национальный резонанс. Оба лагеря, конечно, активно пользовались уже накопленным англоязычным устным репертуаром, приспосабливая его к конкретным нуждам. Тяготы армейского быта способствовали развитию *юмора*, порой имевшего горький оттенок. Так, в рядах конфедератов, среди которых было немало бедноты, ход войны стимулировал появление шуток вроде этой: "У нас в отряде, если человек с одной дырой в штанах, так он уже капитан; с двумя — значит, лейтенант, а уж если с голым задом — то рядовой"[4].

Явлением первостепенной важности, с точки зрения поддержания морального духа, был *песенный фольклор*. Небывалое смешение выходцев из разных штатов страны, возрастов и этнических корней привело к объединению и обмену песенным репертуаром, в котором постепенно выявились произведения, ставшие общим достоянием. Например, раскол между рабовладельческой аристократией и южной беднотой, участившиеся пьянство и массовое дезертирство рождали сатирические песни вроде "Старушки армии" ("Old Brass Army"). Пригодились и старые балладные приемы в сюжетах вроде "Битвы на холме Шайло" ("The Battle on Shiloh's Hill"), распевавшейся обоими лагерями, поскольку она была посвящена оплакиванию поверженных отцов, братьев и сыновей, кем бы они ни были по своим убеждениям.

Война способствовала не только взлету патриотического чувства, но и кристаллизации представления о "малой родине", в частности, связанного с самоопределением южан. Надо заметить, что и в настоящее время в их среде не принято называть войну 1861–65 годов

---

* См. об этом соответствующие главы в томах I–II "Истории литературы США", а в данном томе — главу "Словесное творчество индейцев".



Флюгер в виде ангела.
Неизвестный мастер. Ок. 1875 г.

"Гражданской" — о ней говорят как о "войне между государствами/штатами" (war between the states). На волне "местного" патриотизма из недр военных лет вышла знаменитая песня "Дикси", ставшая гимном южан, но вскоре получившая общенациональное, а впоследствии и международное признание. Постоянной близостью смерти вызвана трогательно-сентиментальная тональность таких песен, как "Just before the battle, mother" ("Перед самой битвой, мама"). Вообще представление о войне как о трагедии, которая не выбирает жертв, составило постепенно суть народной точки зрения на нее.

К числу наиболее популярных мелодий военной поры относится песня "Тело Джона Брауна" ("John Brown's Body"). Джон Браун, лицо исторически конкретное, быстро сделался фигурой фольклора, и уже в этом своем качестве породил важную тему в американской поэзии первой половины XX в. (у С.Винсента Бене, Карла Сэндберга и других). Быстро ставшая политическим знаменем северян, песня "Тело Джона Брауна" отличалась торжественной мужественностью тона, настроем гимна, маршевым ритмом, а имя героя-мученика вошло в систему национальных ценностей. В ее содержании ключевой является антитеза смертности тела и вечного величия духа, единства идеи и дела, обусловивших единство жизни и смерти. Простые, но цельные строки расширяют тему свободы до масштабов Вселенной.

Война способствовала и "второму рождению" песни уже в литературном обличье, вдохновив поэтессу Джулию Уорд Хоу, сочинившую на старый мотив новые слова. Так возник "Боевой гимн республики" ("Battle Hymn of the Republic", 1862). Несмотря на высокий пафос, новая редакция утратила художественную мощь, сузив адресат первоначального произведения. Стихотворение в целом выдержано в тоне канонического церковного гимна с присущей ему умозрительностью, где риторика подменяет живое чувство. Разве что возникающий в первых строках библейский образ "гроздьев гнева" да заключительная фраза: "As he died to make men holy/let us die to make men free" (Как Он погиб, чтоб дать людям святость, погибнем, чтоб дать людям свободу)[5], достигают идейно-художественного синтеза. Устно-поэтическое наследие Гражданской войны в целом, безусловно, сообщило стимул национальной поэзии — из современников это прежде всего относится к Уолту Уитмену, а в XX в. — к творчеству С.В.Бене и В.Линдсея, для которых балладно-

песенная традиция имела особенно большое значение; ощутимую дань отдал наследию Гражданской войны в своем творчестве Карл Сэндберг. Потрясающий опыт Гражданской войны, преломленный в поэзии, свидетельствовал о том, что фольклор этой эпохи реально способствовал новому пониманию традиций американской демократии.

Влияние фольклора Гражданской войны на художественную прозу не было столь прямым и явным. Наиболее продуктивен оказался сложившийся в годы войны и в послевоенное время пласт семейных преданий, легенд о героических личностях и чудесных избавлениях, связанных с перипетиями боевой обстановки. Особого направления в прозе северян, возникшего из фольклора военных лет, не обозначилось, что может объясняться влиянием книжно-библейской традиции, из которой вышли Стивен Крейн или Джон Дефорест. Создавая произведения о Гражданской войне, Б.Гарт также минует фольклор. На Юге ситуация была иной: устные предания, связанные с судьбами семейств и конкретных плантаций, как и нимб легенд, овеявших военных героев и политических деятелей Гражданской войны, послужили важным подспорьем для американской прозы XX в. Это касается представителей "южной школы" и прежде всего Уильяма Фолкнера, чье творчество во многом основано на культуре устного слова, важную часть которой составляет и фольклорное наследие Гражданской войны.

* * *

ФОЛЬКЛОР АФРО-АМЕРИКАНЦЕВ. Гражданская война, в ходе которой негритянский вопрос присутствовал в виде социально-политической подоплеки, хотя и не всегда занимал в ней доминирующее положение, объективно вывела его на общенациональный уровень, объединив вокруг освобождения афро-американцев всю нацию и поставив проблему культурной значимости черного населения Америки. В результате внимание всей страны было привлечено к фольклору афро-американцев с невиданной прежде силой. Выйдя из исторического небытия, из чисто местного по масштабу феномена, он почти в одночасье сделался открытием для миллионов людей, став для них способом национального самоопределения. Герой по имени Братец Кролик и жанр под названием блюз — вот два важнейших элемента, внесенных афро-американцами в общенациональную культуру второй половины XIX в.; с течением времени масштабность этого вклада проявлялась все больше и больше.

В послевоенные годы изменившееся самосознание нации столкнулось с афро-американским фольклором как системой жанров и видов народного творчества, хотя со всей полнотой еще не смогло осознать этого. В двадцатом столетии по отношению к этно-культурным меньшинствам, сильно зависящим от традиционного уклада, осознающим себя в значительной мере посредством устной

культуры, будет применен термин folklife, близкий по смыслу к определению "народная культура". Вторая половина XIX в. выявила, что в стране, помимо индейцев, имеется два меньшинства, в полной мере отвечающих этому понятию: афро-американцы и мексикано-американцы. Сам вывод этот будет сделан много позднее; в период "позолоченного века" понадобились еще опосредованные формы, исторические "мостики", которые впоследствии превратятся в магистрали, по которым важнейшие составляющие американской нации устремятся навстречу друг другу. Верования, материальная народная культура, устное народное творчество — эти три важнейших компонента афро-американской культуры заявляли о себе с возросшей силой в послевоенной действительности США. В историко-литературном контексте наибольшее значение имеет, конечно, третья часть этого единства, поэтому она заслуживает детального рассмотрения. Афро-американский фольклор представлен несколькими жанровыми разновидностями прозаического (эпического) повествования, а также лирическими жанрами, в частности там, где он смыкается с музыкой песенно-блюзового фольклора.

Национальное открытие прозаического фольклора афро-американцев состоялось благодаря обработкам народных сказок, сделанным Дж.Ч.Харрисом.

Как известно, Джоэл Чэндлер Харрис (Joel Chandler Harris, 1848–1908) был белым литератором-южанином из Джорджии, который вырос на плантации вблизи г. Итонтаун; там же он получил свою первую работу в газете, где и начал публиковать записанный или пересказанный, отчасти обработанный им фольклор негров с плантации. Харриса нередко причисляют к писателям "местного колорита". Такое измерение его таланта не лишено основания. Харрис работал в качестве журналиста в газетах Джорджии и Луизианы, немало ездил по южным штатам. Можно говорить, что его видение региона было достаточно глубоким и масштабным: с художественной точки зрения, он может считаться "глашатаем" Юга, реального и мифологического. Харрис действительно был человеком многих дарований — журналист, эссеист, автор двух романов и семи сборников рассказов, хотя убедительнее всего у него получилось амплуа сказочника. Время, в которое довелось жить писателю, настоятельно взывало к осмыслению; с этой точки зрения, Харриса можно счесть хронистом американского Юга периода Реконструкции — об этом рассказывает его роман "Гэбриэль Толливер" (*Gabriel Tolliver,* 1902), этому посвящены лучшие из рассказов (например, из сборника «"Свободный Джо" и другие рассказы» (*Free Joe and Other Sketches,* 1887). Однако примечательно, что в творчестве Харриса превалировала все же малая прозаическая форма и развивалось оно как бы двумя параллельными путями: в его рассказах автора интересовали прежде всего негритянские характеры, но создается ощущение, что эти новеллы лишь помогали писателю разрабатывать основной образ — старого негра, в прошлом раба, Дядюшки Римуса,

духовный мир которого и нашел воплощение в многочисленных произведениях разного жанра, созданных Харрисом на протяжении всей жизни. Это его персонаж и принес ему всемирную славу.



Джоэл Чэндлер Харрис. Фотография.

К разработке фольклора старой плантации Харриса подтолкнула статья фольклориста У.О'Суэлла, посвященная устному творчеству негров. Писатель увидел здесь богатые, не использованные еще возможности для художественного синтеза фольклора и литературы. Все, что он слышал в детские годы на плантации, в среде негров, мир которых питал с небывалой глубиной, теперь сыграло свою решающую роль. Новые задачи потребовали и новых художественных решений — в частности принципиальную важность приобрела точка зрения рассказчика: он стал сказителем. Достоверность требовала, чтобы это была речь на негритянском диалекте; убедительнейшим художественным фактором в "Братце Кролике" является именно "голос" рассказчика с его великолепной устной интонацией.

Важнейшие для фольклориста проблемы — принципов записи и интерпретации устного материала — быстро сделались насущными в творчестве Харриса. В предисловии к первому изданию "Братца Кролика" автор писал: "Каким бы юмористическим ни был рассказ, целью его совершенно серьезна, но даже будь оно иначе, мне кажется, что книга, целиком написанная на диалекте, должна заключать в себе торжественность, если не грусть"[6]. Диалект, как утверждал писатель, нужен ему не для колорита, а для выражения сути фольклорного материала, отражающего живую реальность. Харрис был, несомненно, особого типа художником — писателем-фольклористом; со временем он стал членом Американского и Британского

фольклористического обществ, вел обширную переписку с коллегами, обсуждая особенности записываемых и публикуемых им сказок. Хотя он и не был профессиональным ученым, его подход к материалу отличался подлинной глубиной и чуткостью; ему полностью были чужды соображения коммерческого успеха. Отстаивая вводимый им тип диалектного повествования, Харрис указывал: он в корне отличен от сочинений литературных предшественников, так же, как и "от невыносимой фальши шоу менестрелей" (6; p. VIII).

Первая из сказок (tales) появилась из-под пера Харриса в 1879 г. и тут же обрела широкое признание читателей — то была небезызвестная история о Смоляном Чучелке. Первый же сборник "Дядюшка Римус, его песни и прибаутки" (*Uncle Remus, His Songs and His Sayings, 1880*) включал не только сказки; в нем имелась подборка песен и бытовых историй, большей частью юмористического характера. Особый раздел составили пословицы. Таким образом, под "маской" Дядюшки Римуса в печати появился целый мир устного творчества афро-американцев; в американском национальном сознании утвердился их уникальный способ видения реальности.

Прежде всего это проявилось в системе персонажей; в облике животных предстал социальный мир старой плантации и черной сельской общины. В борьбе с обладающими реальной силой и властью зверями: Лисом, Медведем, Волком — зависимые и слабые Братец Кролик, Черепаха и Сарыч выступают в обличье находчивых хитрецов. Таким образом, мораль сказок о животных Дядюшки Римуса состоит в осуждении собственничества, алчности и произвола, лицемерия и обмана. Ведь изначально все животные-соседи — Братцы, они — члены одной общины, занятые каждый своим хозяйством, заботами, они одинаково подвержены превратностям стихии и жизненных перипетий. Сборники сказок Дядюшки Римуса объединили послевоенный черный фольклор с довоенным. "Звериный" антураж, эзоповский характер сказок говорят о том, что сюжеты их возникали в атмосфере рабства, когда необходимо было искать решения насущных проблем, прибегая к иносказанию и косвенным примерам. Истории о Кролике, его друзьях и врагах оказались поэтому исполнены сильного антирасистского пафоса и одновременно явились свидетельством расистского уклада окружающего общества. Хитрец Кролик сообщает читателю заряд оптимизма и в то же время не дает почить на лаврах своей хитроумной победы, ибо завтра все может повернуться по-другому — суть бытия, законы мира не изменились и после Гражданской войны. Таким образом, афро-американские сказки, впервые записанные Харрисом, приобщали широкого читателя к первоосновам, к вневременным отношениям и ценностям.

Если Харрис-фольклорист старался выбрать, как он утверждал, наиболее характерную версию каждой сказки и тщательно придерживаться реального стиля изложения (пусть он и не производил запись сам, а приводил сюжет по памяти и воспоминаниям других



Иллюстрация
к "Сказкам дядюшки Римуса".
Рисунок Артура Фроста.

людей), то самый образ сказителя явился, конечно, обобщенным созданием Харриса-литератора. Его особенностью является то, что сказитель, Дядюшка Римус, легко сливается с обликом героя, Братца Кролика; удачливый хитрец — просто тот же Римус в молодые годы. Это в сущности единый характер, выражаемый в прямой речи, а не через авторские характеристики и описания. Поэтому твеновский Гек и харрисовский Дядюшка Римус в своих речевых характеристиках представляют собой сходные художественные открытия, пролагающие путь Великому Американскому реалистическому Роману.

Примечательно, что посредством старого негритянского сказителя и вложенных в его уста сюжетов впервые состоялось знакомство нации с атмосферой "предвоенной" плантации, а значит — побежденный Юг в своем новом обличье поднялся из пепла, представ с неожиданной, вневременной, мифологической стороны. Главным при этом оказался образ негритянского мудреца-сказителя, исполненный глубинной народной нравственности, доброго наставника, призванного передать белому ребенку богатство и щедрость своей души — в сущности, это собирательный образ афро-американской культуры. Каждая сказка в сборнике погружена в обрамляющее течение диалога между ребенком и наставником, связывающего сказку с жизнью. Хотя истории о Братце Кролике нередко завершаются кипящим котлом, сдиранием шкуры или костром, законы сказки рождают урок гуманности, отзывающийся в сознании юного слушателя.

В своих печатных и публичных выступлениях сам автор настаивал на том, что негры добры, сострадательны и склонны к компромиссам. Именно Харрис в ту пору, когда его южные "коллеги" вовсю рядили негра в одежды зверя и злодея, помог нации обрести в негритянской народной духовности неисчерпаемое богатство. Харрис глубоко отдавал себе отчет в разнице между образом негра, созданным Бичер-Стоу, и своим Дядюшкой Римусом. В его прозе предстала "новая и отнюдь не отталкивающая фаза негритянского характера — фаза, которую можно счесть неожиданным дополнением к чудесной защите южного рабства, которая содержится у миссис Стоу. Она, поспешим сказать, нападала на возможность рабства со

всем красноречием гения; однако тем же гением написан портрет южного рабовладельца — и защищен им" (6; p. VIII).

"Братец Кролик" составил эпоху в американской культуре, чему в немалой степени способствовали неповторимо-самобытные иллюстрации художника Артура Бердетта Фроста. "Вы сделали эту книгу своей", — писал ему автор. Благодаря двойному эффекту, достигнутому соединением колоритного текста с не менее яркими рисунками, книга о Братце Кролике стала памятником истинно американского юмора, ибо в ее главном герое проявились черты подлинного национального героя. Все новые сборники сказок о нем выходили с 1880 по 1907 г. — на протяжении четверти века; в конце жизни Харрис с сыном даже предпринял издание журнала, посвященного своему герою. По смерти Харриса неопубликованные сказки добавлялись в сборники еще на протяжении полувека. С выходом полного издания "Кролика" со всей наглядностью предстал вклад в национальную культуру, осуществленный Харрисом: 187 сказок, не считая появления Римуса в других жанрах[7]. "Смоляное Чучелко" использовал в своих "анимациях" Уолт Дисней.

От Харриса поиск синтеза литературы и устной прозы черных американцев пошел двумя путями. Один из них вел к "южной школе" и сказался в творчестве У.Фолкнера и его единомышленников. Фолкнеровские персонажи-негры своей речью и логикой мышления отсылают читателя к Дядюшке Римусу и герою его сказок. Второй путь непосредственно вел к литературе самих афро-американцев — к писателям-фольклористам вроде Зоры Нил Хёрстон, к творчеству писателей и поэтов Гарлемского ренессанса, к фольклорным образам Лэнгстона Хьюза и Тони Моррисон, у которых они превратились в сложные художественные метафоры.

Что касается других прозаических жанров афро-американского фольклора, следует упомянуть распространенные в послевоенный период юмористические истории о Старом Хозяине и Умном Рабе, уже известные нам по периоду рабства. Особую популярность приобрел в послевоенную эпоху образ негра-смутьяна, знакомый нам по образу Стаколи, но имеющий немало других воплощений. Специалисты полагают, что такого плана герой, ищущий применения неумеренным личностным проявлениям, возник в качестве реакции на социальный вакуум, образовавшийся вокруг получившей свободы негритянской массы в отсутствие реальных гражданских прав. Отсюда истории о Стаколи, многие из которых возникли еще в период рабства, а известность обрели именно теперь.

Из поэтических жанров фольклора особым вниманием черной аудитории продолжают в этот период пользоваться так называемые "дразнилки" (signifying, sounding, woofing, specifying, riffing), разновидностью которых можно считать распространившиеся после войны "dirty dozens" — состязания в рифмованных частушечных оскорблениях матери одного из участников. Считалось, что в традиционном негритянском обществе такие состязания оттачивали речь,

проверяли выдержку (требовалось, не называя действие прямо, создать атмосферу нетерпимости, испытывая человека на сдержанность); в условиях США они помогали вернуть мужское достоинство, униженное в рабовладельческом быту, вырабатывали образный язык, понятный лишь участникам диалога и скрытый от непрошеного слушателя.

Близки им по смыслу и "тосты" (toasts) — поэтические состязания в стихотворных куплетах, высмеивающих участников косвенными, но вполне понятными намеками. Вся совокупность жанров, связанная с "дразнилками", несла в себе и эпический компонент, а образ Дразнящей Мартышки, наряду с Братцем Кроликом, стал не просто воплощением хитреца, но и символом всякого отчужденного в обществе белых афро-американца. Фольклорист Роджер Абрахамс расширил это понятие; для него signifying является способом выражения идей, при котором можно критиковать реальность косвенно, как бы не прибегая к прямым суждениям. На этом основании в конце XX в. понятие "signifying" стало положением литературной теории, выработанной афро-американской критикой. Так, Генри Льюис Гейтс в эпоху постмодерна видит в этом приеме способ критических отсылок вновь созданного произведения к прежде существовавшему, причем в этом процессе "черное" произведение как бы прибегает к критике, аллюзиям или травестированию предшествовавшего "белого" произведения[8].

* * *

В американской практике обозначилась также тенденция сближать понятие фольклора с "массовой" или как это звучит буквально, "популярной" культурой (popular culture). В особенности эта тенденция касается XX в., когда сфера массовой культуры сильно разрослась, существенно потеснив фольклор. Некоторые культурологи и фольклористы США склонны сближать эти два явления на том основании, что в последнее время все труднее оказывается разделить комплексы стереотипов массового сознания и фольклора, который больше не бытует изолированно, но испытывает воздействие со стороны "массовой культуры", а местами, возможно, просто интегрируется, либо вытесняется ею. Действительно, с начала XX в. возникает типично американский феномен, заключающийся в стремлении средств массовой коммуникации, вытесняя собственно фольклор, напрямую "выстраивать" реакцию массового сознания. Таким образом, под поп-культурой, в отличие от фольклора, целесообразно понимать индустрию развлечений, ориентированную на коммерческий успех, стремящуюся заполнить важную нишу, образовавшуюся в сознании масс.

Приведенное рассуждение существенно в связи с тем, что подобные явления впервые стали проявляться в США именно во второй половине XIX в. К числу наиболее характерных относятся так называемые *шоу менестрелей* (minstrel shows). Этот вид зрелищ возник

еще до Гражданской войны и считается первой национально-американской формой индустрии развлечений. Своего расцвета она достигла в период с 50-х по 70-е годы XIX в., хотя активно бытовала до конца 20-х годов следующего столетия. По своему содержанию и характеру "шоу менестрелей" является двойственной формой, сочетающей элементы, заимствованные из фольклора, но существующей в виде профессионального эстрадного представления. Кроме того, менестрели синтезировали приемы из англоязычной и африкано-американской танцевально-песенной культуры. Шоу состояло из группы исполнителей, внутри которых выделялись ведущий и персонаж, игравший роль клоуна. Программа выступления, как правило, состояла из 2–3-х частей. Первую заполняли шутки, баллады, шуточные песни и инструментальные номера, обычно исполнявшиеся под банджо или мандолину. Вторая состояла из сольных выступлений, третья же представляла собой комическую оперу.

Участниками шоу выступали обычно белые, загримированные под негров, которых они пародировали во всем, — от костюма до манеры исполнения. Вместе с тем, стилизуя приемы, заимствованные из народной культуры афро-американцев, шоу менестрелей фактически утверждали культурную самобытность, которая отсутствовала в среде "белого" общества, но была ему необходима. Возникновение шоу менестрелей выражало ностальгию по идеализированному сельскому укладу, который явно ассоциировался с довоенным Югом. Любопытно, что к этому виду творчества подключились черные музыканты и танцоры. Создателями же важнейших элементов шоу были "янки", выходцы с Севера. Один из них, Томас Дэдди Райс, придумал танец, песню и персонаж по имени Джим Кроу (т.е. черный, как ворон) — гротескный образ негра, вызвавший немало подражаний. Его последователь, Дэниэл Декейтер Эмметт, написал немало песен для таких шоу, в том числе знаменитую "Дикси" в 1859 г., как раз накануне войны. К немалому огорчению автора, его детище сделалось не просто национальным шлягером, но и маршевой песней южан.

Как считается, шоу менестрелей повлияли на последующую попкультуру США, в том числе на телевидение, и в Америке XX в. обрели расистские обертоны. В период исторического перелома шоу менестрелей явились еще одной "формулой перехода" на пути формирования национальной американской культуры. Джим Кроу сделался воплощением расистского образа афро-американца; впоследствии это понятие стало достоянием прежде всего политической риторики.

Послевоенная американская действительность способствовала рождению уникального национального феномена, обогатившего культуру страны, а в XX в. и мировую культуру в целом. Речь идет о бесспорно фольклорном феномене, именуемом *блюзом*. К настоящему времени этому жанру — и его музыкальной, и его вербальной

части — посвящена обширная специальная литература. В ряде городов США (в частности, в Оксфорде, Миссисипи) имеются богатейшие архивы блюза. Каждый выдающийся афро-американский литератор, от Уильяма Дюбуа до Амири Бараки, писал или высказывался о блюзе. Осознанный как особый жанр в конце XIX в., блюз и поныне является живым феноменом, породившим немало разновидностей в сфере чисто народной музыки (white blues, rhythm-and-blues, blues ballad и другие), а также послужившим основой для других музыкальных форм, например, рок-н-ролла. В сфере литературной он оказал со временем глубочайшее влияние на литературный дискурс, в котором способ повествования был основан на особом образе мышления, ритмике и настрое, а в области эстетики способствовал рождению ряда теоретических концепций.

Блюз стал достоянием белых музыкантов и в то же время остался самим собой, просуществовав более столетия и постепенно завоевывая все новые рубежи. Понять секрет триумфа и тайну жизнестойкости жанра возможно, только проследив его истоки. Специалисты не в силах указать точное время возникновения блюза, однако сходятся на том, что он обладает множеством корней, и уходят они по крайней мере в период рабства. Предполагается, что блюз происходит от горестных лирических песен довоенной эпохи, о которых мы мало знаем — плантаторы запрещали их из-за того, что они снижали работоспособность рабов. Однако в интимной обстановке такие песни все же продолжали бытовать. Предком блюза являлись (по ряду отзывов) полевые переклички работников (hollers). Вторым стимулом для рождения блюза явились рабочие песни. Справедливо сказать, что на полевых работах Юга объединились стон и ритм, породив блюз. Такие условия для развития жанра сохранялись еще в первой половине XX в., дополнившись "тюремным" фактором, привнесенным процессом Реконструкции Юга; реальность подневольного труда продолжала стимулировать его развитие.

И все же блюз не сразу был безоговорочно принят даже в среде афро-американцев. Поскольку он зародился в глуши, в сельской глубинке Юга, многие чернокожие литераторы начала XX в. (например, Уильям Дюбуа, Джеймс Уэлдон Джонсон) видели в нем слишком грубое явление, от которого следует избавляться, если ставить целью достижение уровня цивилизации белого человека. Протестовала против блюза и негритянская церковь, именуя блюз "музыкой зла" (evil music) — жанр этот постоянно погружен в сферу повседневности, он всегда конкретен, часто трактует о слишком земных, даже телесных, заботах и оттого якобы не способствует духовности и поддержанию морали. В известной степени основания для этого имелись. Значительная часть блюзовых любовных сюжетов выстроена в духе заклинаний, приворотных колдовских средств. Таким образом, и в этом блюз сохраняет традиционность и архаику, связанную еще с африканскими традициями.

Главная же особенность блюза заключается в его названии: blue mood, и заимствованный из этого выражения блюзовый настрой означает глубокую грусть, передает ощущение тревоги в связи с трагической "неправильностью" мира. Этот настрой нашел блестящее выражение в известнейшей музыкальной фразе:

What did I do
To be so black
And blue?*

Таковы корни этого жанра; однако важно понять причину его утверждения именно в послевоенную эпоху американской истории. Специалист в области изучения и интерпретации жанра, Джеймс Х.Коун сближает спиричуэлс и блюз, обнажая преемственность между ними. Он именует блюзы "светскими спиричуэлс", то есть видит между ними существенное сходство, однако отмечает и немало различий. Спиричуэлс создавались рабами и предполагали групповое исполнение. Блюз же явился порождением послевоенной действительности, он стал реакцией на новые виды сегрегации. Дело в том, что в период Реконструкции произошел ряд событий, фактически повернувших вспять завоевания Гражданской войны; негр вновь оказался на обочине социальной жизни. Удручающую суть произошедших перемен — от патриархального Юга к буржуазному Северу — просто и адекватно отразил именно блюз:

I never had to have no money befo',
And now they want it everywhere I go** (9; p. 101)

Подобная реакция явилась результатом "освобождения" афро-американской глубинки, следствием ее выхода на улицы города. С одной стороны, у черных впервые появилась свобода передвижения, с другой — сильнее обозначилась чужеродность негра в американской жизни. Блюз красноречиво демонстрирует мир чувств и образ мышления афро-американца и меру духовной адаптации, которую приходится проявлять, чтобы выжить во враждебном окружении.

Коун видит в блюзе неотъемлемый компонент афро-американской духовности. «Ни один чернокожий не избегнет блюза, потому что блюз — неотъемлемая часть черного бытия в Америке. Быть черным — значит быть блюзово-печальным. Свинцовое Брюхо (имя блюзмена — *А.В.*) прав, когда говорит: "Все негры любят блюз... потому что они рождаются с блюзом"» (9; p. 103), — то есть с обстоятельствами, порождающими блюз.

---

* Что я сделал, / Что я так черен / И мне так грустно?

** Раньше мне никогда не нужны были деньги, / А теперь их требуют, куда б я ни пошел.

С точки зрения музыкальной, блюз представляет собой три фразы, создающие 12-тактную структуру. Для мелодики блюза характерны так называемые нефиксированные, скользящие понижения ступеней лада (иначе говоря, блюзовые интонации, "blue notes"). Они сообщают голосу большую свободу самовыражения: можно было вводить рыдания, стоны, речь, крик и множество других эмоционально-звуковых оттенков, не утрачивая музыкальности. Исполнителями блюза стали в основном мужчины, аккомпанировавшие себе на гитаре, реже на фортепиано; впоследствии добавлялись самые разные инструменты. XX век выдвинул плеяду блестящих исполнительниц блюза, таких, как Бесси Смит и Билли Холидей.

В народной традиции речь и мелодия были едины, и потому часть мелодии блюза нередко проговаривается. Стихи обычно рифмованы по схеме *ааа*, образуя трехстрочную строфу. Первая строка задает тему, вторая, акцентируя, повторяет первую, третья подводит итог. К чертам блюза можно отнести исповедальность, переклички с аудиторией, импровизацию, интенсивность чувства, специфический ритм. Рассказывает блюз о сфере повседневности, причем главными являются темы страдания, одиночества и того, ради чего блюз исполняется — его преодоления. Вот характерный пример:

I woke up early in the mornin' feelin' I'm
"bout to go out of my min' (bis)
I got to find me some kinda companion, if
she dumb, deaf, crippled or blin'*.

Блюз обычно отличается мрачным настроем, но содержит и юмор, в том числе иронию и самоиронию. Блюз всегда рассказывает о столкновении и единоборстве с жизнью. Он конкретен, и содержание его чрезвычайно разнообразно: катастрофы (наводнения, пожары, неурожаи, бури), болезни, тюрьмы, вооруженное насилие. Особую тему составляет дорога и поезд-избавитель, способный отвезти лирического героя в страну счастья, и, конечно, любовь, быт и сфера интимных отношений. Размышляя о блюзе, Коун даже высказывается радикальнее: блюз рисует облик личности, которая отказывается принять абсурд, царящий в обществе белых людей, он свидетельствует о том, что в Америке нет пристанища черному человеку.

Ain't it hard to stumble,
When you got no place to fall?

---

* Я проснулся рано утром и почувствовал, / что сейчас свихнусь (повт.). / Мне нужно найти себе подругу, пусть немую, пусть глухую, пусть калеку, пусть слепую ("За тысячу миль от Ниоткуда").

In this whole wide world,
I ain't got no place at all"* (9; p. 105).

Влияние блюза на литературу было огромным. У Данбара — современника возникновения нового жанра — легко уловить его отчетливые интонации. Писатели Гарлемского ренессанса горячо приняли блюз, начали экспериментировать с ним. Они сочли этот жанр важнейшим элементом афро-американской народной культуры. Это справедливо в отношении Зоры Нил Хёрстон, Стерлинга Брауна и особенно Лэнгстона Хьюза, последовательно использовавшего блюзовый язык, образность, ритмику уже в одном из ранних сборников. "Усталый блюз" ("Weary Blues", 1926).

Критик Хьюстон Бейкер увидел в блюзе определение самобытности афро-американского повествования в целом[11], а ряд чернокожих литераторов даже выдвинул положение о "блюзовой поэтике", характерной для всей афро-американской литературы США[12]; в посвященных ей современных справочных изданиях это понятие (Blues aesthetic) получает уже официальный статус (8; pp. 67–68).

Существует и еще одно важное качество, обнаруженное исследователями блюза, определяющее его значение сегодня. В 30-х годах XX в. Стерлинг Браун уже подметил эту особенность: блюз противостоит коммерции; выражая основополагающие нужды и чаяния человека, он остается реальностью в мире суррогатов, подделок, поп-культуры, явлений посредственных и вторичных. Он ярко самобытен и по-прежнему обогащает музыку каждым своим новым явлением, а его важнейшие качества — жизнестойкость и драматичное откровение — делают его таким же фольклорным явлением, как и столетие назад.

* * *

Бурная экспансия США на Дальний Запад непосредственным образом связана с завершившейся войной. Решался не только вопрос, как сложится судьба западных территорий. Весьма важным фактором оказались природные ресурсы Запада — от золотых запасов до земельных угодий; экономическое разорение Юга и истощение материальных ресурсов Севера сделали проблему их освоения неотложной. Вот почему с окончанием Гражданской войны к Западу на некоторое время переходит главенствующая роль в историческом развитии страны. Именно там, в крайне сжатые исторические сроки, формируется будущий территориальный, экономический и историко-культурный облик страны.

Американский Запад как отступающий форпост "дикости" издавна сделался источником образов и мифов, легко укреплявшихся

---

* Легко ли спотыкаться, / Когда некуда упасть? / На всем широком свете / Мне нигде нет места.

в общественном сознании. В восприятии масс он стал воплощением свободы, личной воли, панацеей от всех социальных бед, а также символом национальных добродетелей (пороки, с ним связанные, например, культ силы, воспринимались как нечто временное и наносное). Груз прошлого (социо-культурного и личного) на Западе было сбросить гораздо легче, чем на Востоке. Здесь успех определяли настоящие качества человека, и потому на Западе возникал тип личности, строившей жизнь по своей мерке. Породив неповторимый калейдоскоп исторических типов, став мощным "плавильным котлом" в национальной истории, американский Запад предоставил эпохе естественную фольклорную почву в масштабах, дотоле невиданных. Индейцы, мексиканцы, ковбои, переселенцы, солдаты, золотоискатели и следопыты сошлись вместе словно затем, чтобы "собрать воедино" фольклор огромного и контрастного края. Из этого многообразия постепенно стало вырисовываться понятие истинно "американского героя".

Фольклорист Ричард Дорсон считал, что применительно к Америке понятие "фольклорного героя" состояло из четырех вариаций: (1) хвастуны-фронтирсмены типа Дэви Крокетта и "комические полубоги" в духе Пола Бэньяна (правда, во многом сотворенные газетчиками начала XX в.); (2) врали-Мюнхгаузены; (3) благородные труженики типа Джонни Яблочного Зернышка и (4) разбойники, двойственные фигуры вроде Джесси Джеймса, Малыша Билли, Сэма Басса и других (3; p. 199–243). Думается, первые два типа достаточно близки между собой, чтобы составить единый тип, но примечательно, что всех названных персонажей так или иначе породил фронтир и Дикий Запад, где они "консолидировались" в ясно распознаваемые типы. И все же этот материал во многом создавался на откровенном взаимодействии фольклора и литературы, в отдельных случаях даже отражая обратную эволюцию: от печатной литературы к фольклорной стихии. Дэви Крокетт, Пол Бэньян, отчасти Джонни Яблочное Зернышко — фигуры, порожденные в национальном сознании популярной литературой и журналистикой, получили на какое-то время массовый, почти народный статус. Однако фольклорные феномены непосредственно эпохи экспансии представляют собой явления качественно иного ряда.

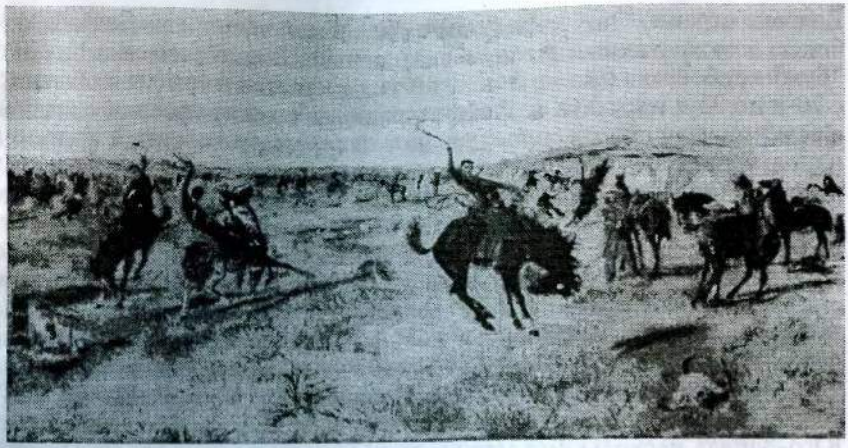
КОВБОЙСКИЙ ФОЛЬКЛОР. Каждая из экзотических профессий, связанных с Западом, составила самостоятельный историко-культурный пласт и породила свой уникальный фольклор. Прежде всего это относится к первейшему герою Америки — *ковбою,* чей образ в фольклорном смысле действительно сильно приближен к понятию "американского героя". Ковбойство сделалось зримым символом вольности и личной независимости, широты души и щедрости сердца, как впрочем, и непредсказуемости характера. В известной степени на образ ковбоя перешли некоторые уже ставшие традиционными общенациональные комплексы, появившиеся на

Востоке страны. Они трансформировались, получили новый облик, более демократичный и привлекательный. В историческом плане "бум" ковбойства был краток — он укладывается в три десятилетия, с 70-х по 90-е годы XIX в. Распространение этой профессии связано с резким увеличением спроса на скот. В стране, разоренной войной, наполненной индейцами, голодающими в своих резервациях из-за истребления бизонов и резкой смены уклада, при возрастающем числе иммигрантов и переселенцев всех мастей, мясо резко возросло в цене.

Что касается географии, важнейшая роль в становлении и истории ковбойства принадлежала Техасу, воистину ставшему местом "скрещения" быка, мустанга и ковбоя. Ковбойство возникло здесь после Гражданской войны из-за необходимости обслуживать растущий индустриальный Восток. На обездоленном войной Юге (к которому прочно прирос Техас) спроса на скот не было, поэтому его с Юго-Запада несколькими маршрутами начали перегонять на Север, к железной дороге, а оттуда на Восток. Существенным толчком для развития этого рынка стал смертный приговор, "подписанный" 60.000.000 бизонов, а вслед за ними — и образу жизни кочевых индейских племен Запада. Потому в смысле экономическом белые перегонщики скота оказались преемниками индейцев, как и быки — преемниками бизонов: те и другие выполняли сходные социально-экономические функции.

По свидетельству фольклориста Алана Ломакса, для целого поколения подростков ковбойство означало нравственный выбор, заключавшийся в отказе от дома, родичей, церковного прихода и вообще от какой-либо респектабельности, ассоциирующейся с лицемерием, характерным для викторианской эпохи. Все это отвергалось в пользу вольности и простоты сурового быта на пастбищах (4; pp. 354–355). Ковбойство, таким образом, вскоре стало предполагать образ жизни и кодекс поведения, основанный на системе простых, но ясных правил игры и свято соблюдаемых нравственных заповедях. В XX в. на том же материале возросла важная и во многом альтернативная традиция американской литературы. Если в большой литературе США рассказывалось о нравственных компромиссах, связанных с путем героя "наверх", то в литературе Запада с ковбоем в главной роли речь шла о тяжком труде тех, кто всегда оставался внизу, не стремясь возвыситься за счет других. Как историко-культурный тип ковбой в каком-то смысле сменил "уходящего" индейца, но в "белой" его ипостаси; вскоре ему также предстояло "уйти", оставив по себе щемящее чувство ностальгии.

Следствием названных обстоятельств стали важнейшие пути, регулярно используемые для перегона скота. Известнейший маршрут, "Чизхолмский тракт" (Old Chisholm Trail), породил одноименную песню, которая, согласно легенде, имела по куплету на каждую милю пути от Техаса до Монтаны. *Песни* стали неотъемлемым атрибутом ковбоев, важнейшим жанром их фольклора; в среде "наемных



Чарльз М.Расселл. "В лагере по объездке диких лошадей".
Ок. 1865 г.

пастухов" сложился вполне определенный репертуар. Помимо развлечения, для пения существовало немало и более серьезных причин. Благодаря ему, члены ковбойской артели, работавшие на большом удалении друг от друга, могли знать о том, что с каждым из них все благополучно. Пение приобретало жизненную важность в условиях перегона: оно успокаивало животных и помогало избежать самого страшного и частого явления — внезапного бегства испуганного стада. Большинство ковбойских песен отличалось сентиментальностью, а протяжные мелодии исполнялась на счет 3/4. Отдельные песни, вроде чрезвычайно популярной "Не хороните меня в пустынной прерии" ("Bury me not on the lone prarie"), другое название — "Умирающий ковбой" ("The Dying Cowboy"), по отзывам современников, приедались так сильно, что в 80-е гг. бытовала шутка: "даже лошади ржали ту же мелодию, в тон им подвывали койоты, и до того дошло, что если затянешь эту песню, тебя могли запросто окунуть в ближайший ручей" (4; p. 356). Считается, что эта ковбойская песня произошла от морской баллады "Погребение в океане" ("Ocean Burial") и претерпела изменения по мере того, как труд моряка был заслонен трудом ковбоя.

Среди известнейших лирических песен особенно выделялась "Покидаем Шайен" ("A-leaving Cheyenne"), ставшая неофициальным гимном ковбоев (город Шайен в штате Вайоминг был признанной столицей представителей этой профессии). Она нередко исполнялась на мотив известной бернсовской песни "Забыть ли старую любовь" и несомненно была призвана вызывать сходные чувства. Песня и связанный с нею настрой легко узнаваемы в американских средствах массовой коммуникации, они пронизывают собой кинематограф (в частности, вестерны). В литературе эта песня стала за-

главным образом для одноименного романа Ларри Макмертри, известного современного романиста "западной" темы. Не уступала ей в популярности песня "Улицы Ларедо", еще именуемая "Жалобой ковбоя" ("The Streets of Laredo"; "Cowboy's Lament"). Как считается, она ведет начало от старинной ирландской мелодии XVIII в. "Несчастный повеса". По содержанию это баллада, оплакивающая гибель молодого ковбоя, растратившего жизнь на вино, женщин и карты и застреленного в ссоре. Юджин Мэнлав Родс, писатель-ковбой в 30-е годы XX в. превращает ее в своеобразный "условный пароль" героев повести "Добрые и верные", подлинного шедевра детективного вестерна.

Часто же, когда все песни уже перепеты, ковбои принимались импровизировать, сочиняя куплеты поочередно и перекликаясь с разных концов стада. Опыт показал, что днем животных держали в повиновении определенного рода мелодичные "cattle calls" (переклички), тогда как ночью помогало пение. Оно заглушало тревожащие звуки, способные вспугнуть стадо, которое в безудержном бегстве могло легко растоптать пастуха и погибнуть само. Подобно фермерам, ковбои могли поклясться, будто пение увеличивало удои молока. Наконец, ковбой привыкал просто петь для себя, адресуясь, за неимением слушателей, к собственной лошади, жалуясь ей на муки, о которых из гордости не поведал бы никому другому. Песни ковбоев с наибольшей силой воплотили вольнолюбивое кредо, ставшее приметой их профессии, как это проявляется в заключительном четверостишии "Старины Крапчатого" (My Old Paint):

> O when I die, take my saddle from the wall,
> Put it on my pony and lead him from stall.
> Tie my bones to his back, turn our faces to the west,
> And we'll ride the prairies that we like the best*[13].

Записывать и публиковать ковбойские песни начали в первые годы XX в. — в 1908 г. вышел сборник "Песни ковбоев" (*"Songs of the Cowboy"*) Нэйтана Говарда Торпа, — поэта, сказителя и собирателя такого рода фольклора. Образ поющего ковбоя стал стереотипным для расхожих вестернов, тиражируемых американским кинематографом. В юмористическом и одновременно глубоко патетичном обличье образ поющего ковбоя возникает в новелле О.Генри "Последний из трубадуров".

Специалисты выяснили, что источники множества песен были ирландские. Мелодии закреплялись трудно, поскольку в ковбои шли выходцы из разных мест, работали они, расходясь поодиночке, поэтому индивидуальные тексты и их аранжировка приживались ес-

---

* О, когда я умру, снимите мое седло со стены, / Оседлайте моего пони и выведите его из стойла. / Привяжите мои останки ему на спину, поверните нас лицом на запад, / И мы поедем в прерии, которые любили сильней всего.

тественнее. Помимо лирических и балладных, в ковбойской среде популярностью пользовались ditties — своего рода частушки. Музыкально-песенная традиция, созданная ковбойством, возникнув и развиваясь на стыке двух важнейших историко-культурных регионов США — Юга и Запада, оказала сильное влияние на один из наиболее популярных музыкальных стилей — "кантри".

Несмотря на преобладание устной культуры в ковбойской среде, она отнюдь не была отчуждена от литературы. В среду ковбоев попадали и сугубо городские люди с Востока (как это произошло в судьбе самого писателя и в рассказах О.Генри). Ю.Родс приводит любопытное объяснение, отчего среди ковбоев могли встретиться люди весьма начитанные: так как практически каждый из них курил, ящики с табаком, присылаемые на всю артель, обычно содержали в виде приза какую-нибудь книжку мировой классики. А поскольку ковбой обладал тем преимуществом перед горожанином, что успевал прочитать, обдумать и обсудить прочитанное, он отличался известной глубиной суждений, обладая в силу своего образа жизни способностью схватывать главное. В рассказе Уилла Генри "Спутник Айсли" герой между прочим делает выбор в пользу книжки стихов О.Хайяма ("который лучше знал жизнь"), предпочтя ее Библии, — в этом тоже можно увидеть некую ценностную разницу между Востоком и Западом США. Впрочем, ковбой по преимуществу все же оставался человеком устной культуры, выработавшей на Диком Западе устойчивые речевые особенности. Речь ковбоя впитала не только массу специальных терминов, связанных со скотоводством и всадничеством, но и пласт уникальных местных реалий, а также лексику из испано-мексиканского и индейского источников; характерной приметой настоящего ковбоя стала протяжность речи, пришедшая с Юга (так называемый Southern drawl), что нашло отражение уже в первом вестерне "Виргинец", принадлежавшем перу Оуэна Уистера. Ковбойская лексика и особенности речи Дикого Запада, подобно китобойно-морскому делу у Мелвилла, глубоко функциональны и потребовали составления специальных словарей и энциклопедий[14]; однако куда важнее, что они послужили материалом для целого направления в литературе США XX в. — прозы американского Запада.

Постепенно складывалась и традиция ковбойской авторской поэзии, не прервавшаяся и доныне. Процесс ее собирательства начался на волне ностальгического прощания с диким Западом на пороге XX в., но восходит она ко второй половине века девятнадцатого. Она примечательна тем, что ломает стереотипный образ ковбоя, созданный прессой и устоявшийся в массовом сознании. "В сердцевине ковбойской поэзии заложено устное воспроизведение традиционных стихов, — пишет современный собиратель. — Это... означает язык, способный выражать свет, запахи и просторы равнин, тяготы труда и покой вечеров; это язык, насыщенный местной и специальной лексикой и объединенный системой ценностей. Обыч-

ной формой ковбойской поэзии было балладное рифмованное четырехстишие, подобное тому, что использовал... Редьярд Киплинг"[15]. Характерным примером такого рода поэзии может послужить "Монолог ковбоя", опубликованный в 1885 г., но, вероятно, известный и раньше:

My ceiling the sky, my carpet the grass,
My music the lowing of herds as they pass;
My books are the brooks, my sermons the stones,
My parson's the wolf on the pulpit of bones.

My books teach me constancy ever to prize,
My sermon's that small things I should not despise;
And my parson's remarks from the pulpit of bone,
Is that "the Lord favors those who look out for their own"*
(15; p. 1).

"Молитва ковбоя", "Сон (мечта) ковбоя", "Монолог (жалоба) ковбоя" стали излюбленными темами такого рода поэзии, обнажая ее фольклорные корни, однако встречается и немало юмористических, жизнеутверждающих по духу стихов (например, известное стихотворение "Перевоплощение" Уоллеса Макрэя).

Поэзия ковбоев, порожденная песенной средой, несомненно впитала кое-что из приемов, сюжетов и тем, заимствованных из фольклора мексиканских вакеро; она также сродни поэзии аргентинских гаучо. О.Генри почти досконально описывает репертуар ковбойского "трубадура": "Многие спетые песни были причудливые, невеселые, тоскливые canciones, услышанные от мексиканских овцеводов и вакеро. Особенно одна из них порадовала и потешила душу одинокого барона: любимая песня овечьих пастухов, начинавшаяся словами «"Huile, huile, palomita", что в переводе значит "Лети, лети, моя голубка". За этот вечер Сэм много раз спел ее для старика»[16]. Испаноязычные песни естественно входили в песенно-музыкальный репертуар в условиях мексиканского пограничья.

Поначалу ряды ковбоев пополняли техасцы, ветераны Гражданской войны, чернокожие да мексиканцы. Немало ковбоев оказалось выходцами из мексиканских вакеро, которые сами произошли от индейцев, воспитывшихся при католических миссиях в XVII-XVIII веках. Ко второй половине девятнадцатого столетия они уже стекались отовсюду, причем обычно ковбоем становился юноша от 17 до

---

* Мой потолок — небо, мой ковер — трава, / Моя музыка — мычанье бредущих стад; / Мои книги — ручьи, мои проповеди — камни, / Мой пастор — волк на кафедре из костей. (...) Мои книги всегда учат меня ценить постоянство. / Моя проповедь учит не пренебрегать мелочами: / А по словам моего пастора с кафедры из костей, / "Господь на стороне тех, кто умеет постоять за себя".

28 лет. "Скотоводство было слишком тяжким делом, чтобы, занимаясь им, дожить до старости, но некоторым удавалось дотянуть, не порывая с этой профессией, до среднего возраста", — свидетельствует авторитетный историк ковбойства (13; p. 169).

Обычным делом в среде ковбоев стали прозвища, а также меткий юмор; их пересыпаемая афоризмами речь вообще отличалась яркостью. О лысом человеке могли сказать, что "между ним и небом нет ни волоска"; о злостном мошеннике говорили, что "он способен глотать гвозди, выплевывая их закрученными в штопор". Естественно, устойчивым образом фольклора ковбоев стала лошадь, история которой неотделима от Запада так же, как и история ковбоев. Происходящие от испано-мавританских пород, приспособленных еще в Старом Свете к условиям пустыни, лошади, привезенные в Новый Свет испанцами, одичали; здесь от диких мустангов индейцами были выведены новые породы, перешедшие затем к ковбоям. Когда ковбой похвалялся своей лошадью, он косвенно, конечно, подчеркивал собственные способности, вкус и т.д. "Да эта лошадь... бывало, подкинет меня в такую высь, что я вижу церковные шпили в трех округах сразу, причем до ближайшего — миль тридцать" (4; p. 359). Афоризмы, связанные с ковбойским образом жизни или кодексом чести, составили обширный фольклорный пласт. По отзыву одного мексиканского генерала о ковбоях: "Ни один нормальный человек ведь на коне не ездит"; на что в среде ковбоев, словно в ответ, сложилось суждение: "А кто пешком ходит — разве это люди?"[17]. И, наконец, прочно устоялось убеждение, будто ковбой, если чего-нибудь на свете и боится, то только двух вещей: встречи с честной женщиной (из-за нее он обзаведется семьей и вынужден будет распроститься с волей) и, конечно, безлошадной доли.

Приправленные афоризмами небылицы, нанизываясь одна на другую, сплетались в "байку" (yarn), а юмор подчас оборачивался розыгрышем (practical joke), о котором слагались новые байки. Самый термин "yarn" возник, как считают фольклористы, в начале XIX в., а его эволюция по мере продвижения страны на Запад вела от морских историй к ковбойским небылицам.

Когда пастбища со всех сторон огородили земельными участками, ковбоя сменил фермер; правда, фольклорной преемственности не произошло. Все, кто прошел через годы ковбойства, позднее с ностальгической тоской сожалели о былом, будучи не в силах расстаться с историческим исчезновением общности людей, разделявших единый круг ценностей и уклад жизни. Образ ковбоя «живет ные черты действительности XX в., в процессе жестокой эксплуатации превратившего людей в машины и уничтожившего демократическое равенство в обществе, откровенно ориентированном на классовые различия. Немало богатства подарил ковбой "позолоченному веку", но сам остался бедняком. В этом смысле его опыт был типичен для большинства представителей трудового люда Америки

в ту пору», — так завершает документальный труд о ковбойстве его знаток Лоуренс Зайдмен (14; p. 188). Однако хоронить традиции и даже саму профессию ковбоя, как показало время, неправомерно. На современном Западе США ковбойство продолжает жить, хотя лошадь нередко меняется на грузовичок, "гримируемый" под лошадь или быка; облачение ковбоя при этом остается традиционным, а песни звучат порой все те же. Не меняются и важнейшие составляющие ковбойской профессии — тяжелейшая работа со скотом и лошадьми. Известный фотограф, Уильям Альберт Аллард, запечатлевший облик современного ковбойства в фотоальбоме под характерным названием "Исчезающая порода", задал вопрос другу-ковбою: "Брайен, глядя на ход вещей — ведь все больше грузовиков, изгородей, техники начинает вытеснять человека с лассо да лошадью, — не кажется ли тебе, что тебя совсем заменит машина?". Тот ответил в духе горького ковбойского юмора прошлого века: "Понимаешь, Билл, еще не придумали такой машины, чтоб выносила бы на своем горбу столько труда, тягот да оскорблений, сколько может ковбой"[18].

Уже в дни заката ковбойства его облик подвергся стереотипизации в "десятицентовых романах", его не раз использовала эстрада и официозная пропаганда. В XX в. Голливуд и коммерческий вестерн, многоликая реклама подвергли клишированию и "разменяли" образ ковбоя (кто не помнит вездесущих щитов, рекламирующих сигареты Мальборо, тогда как табачная "Страна Мальборо" географически не имеет никакого отношения к пустынному пейзажу Аризоны; на самом деле имеется в виду Виргиния). Кинозритель легко вспоминает кадры из фильма "Доктор Стрэнджлав", где апофеозом сюжета становится образ ковбоя верхом на атомной бомбе.

Коммерческая традиция резко контрастирует с литературой, созданной самими ковбоями, первым среди которых является Чарльз Сиринго, позднее — Энди Адамс, писавший на рубеже веков, а затем — его последователи в жанре ковбойских мемуаров и автобиографий. Один из лучших представителей развивавшейся на протяжении всего XX в. "ковбойской" традиции в прозе — Юджин Мэнлав Родс; линия эта продолжается вплоть до писателя, вышедшего из среды потомственных ковбоев Техаса, Ларри Макмертри, чьи художественные и документальные книги превратились в долгое прощание со временем и его героем ("Проезжай, всадник!", "Покидаем Шайен" и другие). На темах ковбойства и тяжком труде конных скотоводов построено едва ли не все творчество Айвена Дойга, а плотно сбитая романная трилогия Кормака Маккарти на пороге XXI в. словно собрала вместе важнейшие мотивы в наследии таинственного края, который продолжает волновать воображение современного писателя США. Все эти произведения неотделимы от фольклорной стихии, к которой они апеллируют на разных уровнях. Лучшим романом-биографией ковбоя безусловно является "Монте Уолш" Джека Шефера, весь намеренно испещренный стилизован-

ными под фольклор заставками. Ковбойская тема неотделима от жанра вестерна, непростая эволюция которого составила яркую примету национальной культуры США в XX в. Без "ковбойской темы" невозможно представить творчество многих важнейших писателей рубежа веков — Стивена Крейна, О.Генри, Брета Гарта и Хэмлина Гарленда, как и поэзии Вэчела Линдсея.

* * *

МЕСТНЫЙ ФОЛЬКЛОР. В сущности, каждая из профессий, связанных с Дальним Западом, породила неординарных личностей, обраставших легендами уже в силу исключительных обстоятельств, которые сообщали им если не ореол героизма, то по крайней мере экзотики, мрачного величия или трагизма. Все они способствовали созданию собирательного образа американца эпохи экспансии. Так, например, Запад унаследовал от Юга проблему индивидуального произвола и самосуда. Одна из тем западного фольклора связана с судом Линча, с деятельностью уполномоченного отряда (posse), с угоном скота или лошадей (rustling), а в Техасе — и с отрядами рейнджеров. Условия мексиканского пограничья заставили поселенцев создать специальное формирование из добровольцев под названием "техасские рейнджеры", лозунгом которого было: "Сперва стреляй, разберемся потом". Рейнджеры клялись никогда не сдавать оружия и казались чуть ли не особой породой людей: чтобы стать рейнджером, необходимо было уметь "скакать как мексиканец, читать след, как индеец, стрелять, как теннессиец, и драться, как сам дьявол" (4; p. 325). Опыт рейнджеров нашел отражение в песнях и балладах, а противоречивый образ сурового и скорого на расправу рейнджера в XX в. вошел в сюжетику вестерна (например, в серии романов Уилла Генри).

Образ наемного вольного стрелка (gunman) по самой своей сути двузначен: он мог быть связан, к примеру, с ограблением дилижансов или обслуживанием преступной шайки, но так же мог состоять на службе у государства, неоднократно такие лица из преступной вольницы переходили в ряды служителей закона (как Дикий Билл Хикок). Слабость закона в море насилия породила мрачный юмор дальнего пограничья, быстро перекочевывавший на страницы литературы. Известнейшим примером такого рода стал городок Тумстон, штат Аризона, превратившийся в живую легенду. Возможности быстрого обогащения во время "золотых" или "серебряных" лихорадок порождали насилие. Эти события и вовлеченные в них люди стали героями так называемого *золотоискательского фольклора*, ярким отражением которого была лирическая любовная песня "Клементайн", приобретшая впоследствии широкую популярность, дав начало одноименному роману и фильму. Распространенную группу сюжетов составляют истории о затерянных копях и каньонах с несметными богатствами (в том числе о кладах, запрятанных в католических миссиях, о золоте конкистадоров, апачей и т.д.). Заго-

воренная серебряная или золотая пуля также становится ходячим образом такого рода фольклора. На месте "бума" приисковые лихорадки вскоре оставляли обычно "городок-призрак" (ghost town), покинутый населением после того, как естественный источник обогащения иссяк. Тумстон (название его означает "могильный камень"), возник в одночасье как центр "серебряной лихорадки". Связанный с именами легендарного шерифа Уайета Эрпа и игрока Дока Холлидея Тумстон шагнул в бессмертие — на страницы популярной прозы, потом на экраны Голливуда. Шедевры вестерна в кино "Моя дорогая Клементина" и "Тумстон" родились благодаря серебряному "буму", сотворившему городок и вырастившему кладбище с эпитафиями в духе мрачного юмора.

В число типично "западных" тем и сюжетов вошла история о Всаднике без головы; известный авантюрный роман Майна Рида недаром имеет подзаголовок "техасская легенда" — он навеян множеством романтичных фольклорных сюжетов: то ли это призрачный страж сокровищ, то ли табунный вор, ставший жертвой расправы рейнджеров. Сам же образ наемного стрелка как характерное наследие Запада получил аналитическое переосмысление в прозе XX в. под пером Джека Шефера ("Шейн"), тогда как его бульварные вариации пошли кочевать по страницам "массовой" прозы в духе Луи Ламура (создатели дешевых вестернов, подобно Ламуру, вообще любили брать в качестве псевдонимов имена известных стрелков такого рода — Люк Шорт, Макс Брэнд и др.).

Из галереи "разбойных" героев Дикого Запада с течением времени лишь одна история Малыша Билли (Billy the Kid), оторвавшись от конкретики прошлого, превратилась в легендарную сагу, способную передать дух эпохи. Специалисты затрудняются объяснить особое внимание к этому персонажу. "Первая биография Билли появилась уже спустя три недели после его гибели от пули легендарного шерифа Пэта Гаррета; потом они размножились, включив и историю, написанную самим Гарретом: "Подлинная жизнь Малыша Билли"[19]. Сведения о Билли очень противоречивы, и авантюрная жизнь разбойника (по легенде, будто бы убившего по человеку на каждый год своей жизни, не считая индейцев и мексиканцев) при взвешенном анализе способна вызвать сочувствие. В нем видели то чистого злодея, то нового Робина Гуда. Помимо многочисленных историко-биографических книг и вестернов, Билли сделался героем стихотворной саги Н.Скотта Момадэя и одним из героев его романа "Древнее дитя" (1989).

Среди образов-легенд, рожденных Диким Западом, особое место принадлежит Уильяму Коди, или Буффало Биллу — армейскому следопыту, истребителю бизонов, противоречиво сочетавшему в себе красавца-стрелка и рубаху-парня, который по мере исчезновения дикого края превращался в бизнесмена, рекламировавшего национальную экзотику за рубежом. "Крепкий орешек", Коди стал героем серии "десятицентовых романов", породив сам жанр деше-

вой (во всех смыслах) авантюрной прозы о Западе. Позднее он, сколотив большую труппу из индейцев и ковбоев, принялся возить их по странам Европы под девизом "Шоу о Диком Западе"; помимо других мест (в частности, они давали свое представление для королевы Виктории), труппа побывала на гастролях и в Петербурге. Однако показательно, что за исключением драмы А.Копита "Индейцы!" (1969), фигура Коди так и не стала персонажем большой литературы США.

Все многообразные составляющие фольклора американского Запада, постепенно находя свое место в национальном сознании, с течением времени убедительнее всего помогли ответить на вопрос о самобытности национальной культуры. Дикий Запад, подобно Югу, подарил стране ее истинный национальный облик, не утратив своего регионального своеобразия. Безграничные просторы дикого и контрастного края, его неповторимые пейзажи и природа требовали корректировки представлений о национальном характере. С течением времени это двойное значение — общенационального символа и самостоятельной, независимой части США (в оппозиции Запад — Восток, Юг — Север) — получало все более последовательное выражение в фольклоре и литературе, противоречиво воплощая национальные ценности и одновременно полемизируя с ними с региональных позиций. Фрэнк Доуби, писатель-фольклорист из Техаса, приводит примечательную народную притчу о Ястребе и Стервятнике, несомненно, местную по своему происхождению, но в авторской редакции. Пока ястреб носится туда-сюда в поисках поживы, стервятник медленно парит в вышине, летая кругами, в ожидании "пока свершится воля божья". Возвращаясь с кормежки, ястреб находит стервятника на том же месте. "Все ждешь? — презрительно вопрошает он. — Так ведь можно ждать без конца!" — "Да, ожидаю, пока свершится воля божья", — повторяет тот. Исполненный самомнения и неуемной энергии ястреб, подобно янки с Востока, решает поучить стервятника искусству добытчика. "Видишь внизу воробья на шпиле дома? Смотри, как это делается". И ястреб камнем падает вниз; к несчастью для него, воробей в последний момент чуть подвинулся, и ястреб наткнулся на шпиль. "И тут стервятник стал медленно снижаться кругами, ибо свершилась воля божья"[20]. Подобного рода сюжеты красноречиво демонстрируют, что фольклор эпохи экспансии — афро-американский, "западный" или мексикано-американский — внес свой вклад в национальную культуру, сообщив ей столь необходимые народные глубины и живой демократический дух, а народному герою — узнаваемые черты национального характера.

* * *

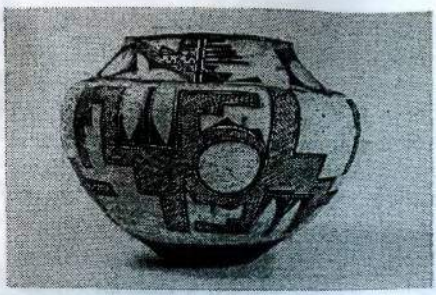
МЕКСИКАНО-АМЕРИКАНСКИЙ ФОЛЬКЛОР. Эпопея освоения Дикого Запада со второй половины XIX в. обозначила подключение к национальному пути испано-американского, прежде всего

мексиканского наследия. С испаноязычной культурой напрямую связано шесть штатов: Флорида, Нью-Мексико, Аризона, Колорадо, Техас и Калифорния. Территориально они составляют почти весь юг страны к западу от Миссисипи; за исключением Флориды на атлантическом побережье, все остальные связаны с Мексикой и Дальним Западом; в каждом из них испано-мексиканский элемент доминирует и ныне составляет важную примету современной культуры Соединенных Штатов. Изначально эти штаты были мексиканскими территориями, присоединенными по кабальному договору Гваделупе-Идальго 1848 г. в результате развязанной США мексикано-американской войны. Таким образом, их появление в составе страны повлекло за собой усвоение культурного наследия трех столетий, хранившего память о конкистадорах, католических миссиях Юго-Запада, фольклоре вакеро, быте на ранчо и даже о доколумбовом прошлом Мексики.

Несмотря на расовый антагонизм со стороны англо-американцев, выразившийся в военных конфликтах и завоеваниях, самосудах, замалчивании и поддержании в сознании обывателя так называемой "черной легенды" (негативного мифа о мексикано-американцах), испанский пласт глубоко вжился в культуру США, хотя официальное признание его затянулось больше чем на столетие. Между тем испанский культурный элемент исторически предшествовал англо-американскому на континенте и обладает собственными древними и разнообразными традициями. В течение трех веков происходил процесс адаптации на местной почве традиционно испанских фольклорных форм, тем и образов, пока испанский хитрец Педро де Урдемалас не слился с местным хитрецом Койотом, восходящим еще ко временам ацтеков. Пионер испаноязычной фольклористики в Новом Свете Аурелио М. Эспиноса обнаружил в Нью-Мексико и Колорадо сказочные сюжеты (например, "Сорока и сорочата"), занесенные в Испанию еще маврами со средневекового Востока.

Начало испано-мексикано-индейской линии в американской культуре восходит, конечно, к эпохе конкистадоров, оставивших по себе первый европейский пласт легенд Нового Света. В отдельных местах потомки завоевателей-первопроходцев все еще проживают, считая себя не мексикано-американцами, а именно испанцами, которые получили земельные наделы в Новом Свете (например, под г. Альбукерке) еще по указу короля Испании. В мексиканской среде отношение к наследию конкистадоров из отрицательного постепенно стало двойственным, а со временем индейско-испанская культура стала предметом гордости. Сегодня мексикано-американцы, как правило, гордятся своими испанскими предками, чего нельзя сказать о коренных обитателях Юго-Запада США, в памяти которых живут воспоминания о завоевании их края испанцами.

В период между 1848 и 1900 годами испано-индейско-мексиканский синтез получил резкий толчок к развитию в культуре США.



Полихромный сосуд для воды индейцев племени зуни пуэбло. Ок. 1875 г.

Благодаря сохранению важнейшего культурного факта — испанского языка — со второй половины XIX в. как бы "от противного" началась история мексикано-американского компонента. Связанный с ним фольклор отличался самобытностью и разнообразием жанров. Из устной прозы на мексикано-американском пограничье лучше всего прижились сказки и легенды (cuentos), из поэзии — песни (coplas populares), баллады (corridos), богато представлены малые жанры (пословицы, народная мудрость — dichos), а также народная драма религиозного и светского содержания. Ритуально-вербальный фольклор (поверия, обычаи, праздничные обряды и др.) у мексикано-американцев оказался самым обильным в Новом Свете. Поддерживается он и прочными бытовыми традициями: национальной кухней и одеждой, архитектурой и убранством дома — всем тем, что входит в понятие "folklife". Неизменной приметой бедняцких мексикано-американских кварталов юго-запада (баррио) стали монументальные росписи, восходящие к древним месоамериканским корням (как например, в г. Эль-Пасо, Техас, или в Калифорнии); в них сочетаются ацтекско-мексиканское прошлое, традиции, связанные с католичеством, бунтарский и антирасистский политический пафос. Характерную черту Юго-Запада составляют собственные мексикано-американские музыкальные традиции (в частности, так называемая tex-mex music), и языковые особенности, именуемые "spanglish", "tex-mex" (нечто вроде "спанглийский" и "тех-мекс/иканский), иначе говоря, билингвизм. На эту тему даже бытует юмористическая сказка: кошка, будучи не в силах выманить мышь из норы, принимается лаять, и мышь, полагая, что та исчезла, попадает в ловушку. "Хорошо, однако, быть двуязычной!" — делает вывод кошка, явно выражая точку зрения современного мексикано-американского сказителя[21].

Считается, что в мексикано-американском компоненте культуры США сплавились три составляющих: индейская, испанская и мексиканская, причем истоки многих испанокультурных традиций в американском быту нередко оставались забытыми (так, в ковбойской традиции знаменитое национальное родео, практикуемое от Юго-Запада США до центра Канады, берет начало в мексиканской чарреаде, описанной Майном Ридом в "Белом вожде", а знаменитые ковбойские ноговицы происходят, по-видимому, одновременно от мексиканских чапаррехос и от индейских leggings. И все же несомненно к эпохе покорения Запада восходит горькое присловье:

"Ковбой научился искусству наездника у мексиканца, а взамен угнал у него стадо".

Для испано-американского повествовательного фольклора характерен свой круг сюжетов; шире всего распространены сказки (cuentos) о животных, волшебные, бытовые; многие из них имеют юмористическую окраску, сложился и ряд фольклорных комических персонажей. В сказочном корпусе важное место принадлежит поучительным историям на религиозную тему; значительный ряд сюжетов, несомненно, связан еще с традициями европейского Средневековья. Так, например, Смерть в народной традиции испанского Юго-Запада предстает в фольклоре в виде скелета старухи, приезжающей за людьми на тележке, с луком и стрелами в костлявых руках, которыми она поражает свою жертву. Одновременно она — La Comadre Sebastiana, "Кума Себастиана", которая, в отличие не только от богатых и мошенников, но даже от самого Господа Бога, на самом деле относится ко всем людям по справедливости. Среди популярных легенд о сверхъестественном приоритет принадлежит, пожалуй, "Плакальщице" (La Llorona), своеобразной ипостаси Медеи, воспринимаемой то как ацтекская богиня Сиуатетео (по другой версии — Матласиуатль), то как наложница Кортеса Малинче, то как Бедная Мария, простая мексиканка, безжалостно брошенная знатным испанским кабальеро, вместе с его детьми, ради выгодной невесты. Умерщвление детей появляется во многих сюжетах о ней либо как ритуальное жертвоприношение на ацтекский манер (с последующим возрождением), либо как акт личной мести. Вынужденный бродить неприкаянно ночами вдоль рек с ужасными стенаниями, призрак Плакальщицы выискивает одиноких путников, чтобы погубить их. Этот сюжет в самом широком переосмыслении становится важнейшим образом и символом в литературе и изобразительном искусстве чиканос в 70-х годах XX в., находя там все новые вариации (например, "Легенда о Ла Йороне" Рудольфо Анайи).

Среди песенных жанров наибольшую популярность получили баллады — *корридо,* которые исполнялись мужчинами. Этот жанр существовал еще в Испании, а в Новом Свете происходит из Мексики, откуда перекочевал в США. По форме корридо представляли собой четверостишия, часто рифмованные, исполнявшиеся на счет 3/4 или 6/8. Вступительная строфа определяла место и время, а также предмет повествования, далее сюжет развивался до своего разрешения, после которого следовал назидательный вывод и прощание певца с аудиторией. Героями корридо обычно становились мужественные бунтари, несправедливо пострадавшие от расистских законов или нравов. На основе событий 2-й половины XIX в. возникли "Корридо о Грегорио Кортесе" и "Корридо о Хоакине Мурьете". Две эти личности, получившие богатый фольклорный резонанс, связаны с эпохой освоения Запада. Оба они стали жертвами расовой дискриминации, их судьба — результат конфликта между

англо-американцами (золотоискателями и скотовладельцами) и мексиканцами как исконными хозяевами соответствующих "западных" территорий, за которые они уже в течение нескольких веков сражались с индейцами. Баллады оплакивают злую долю героев, воплощающих борьбу за человеческое достоинство в безвыходных обстоятельствах, когда искать справедливости и управы от произвола не у кого и остается лишь брать закон в собственные руки[22]. Образ Хоакина Мурьеты обрел и литературное преломление, вызвав в XIX в. отклик в романе Джона Роллина Риджа. Народные традиции столетием позже вдохновят П.Неруду на создание драмы, посвященной Хоакину Мурьете, которая в обработке 70-х годов увидит свет и в России. В первые десятилетия XX в. в той же балладной традиции появились корридо о героях Мексиканской революции Панчо Вилье и Эмилиано Сапате, а в бурные 60-е годы традицию продолжили корридо о Сесаре Чавесе. Существует немало корридо о горестях и перипетиях городской жизни в США, ведущей к преступлениям и наркомании.

Католицизм в среде неграмотных мексикано-американцев обрел вид народной религии, породив обширный самостоятельный фольклорный пласт, включающий народные промыслы, поверья, круг почитаемых святых. Величайшей народной заступницей на всем Юго-Западе США является Святая Дева Гваделупская, алтарь с изображением которой имеется в каждом доме, чей образ часто встречается в поэзии, прозе и изобразительном творчестве современных чиканос.

Значительная доля религиозного фольклора группируется вокруг календарных церковных праздников на манер церковного года в русском православии, где состоялся примечательный синтез дохристианской и христианской традиций. Праздникам мексикано-американская беднота и все окружающее население Юго-Запада США отдается со всей полнотой чувств, что стало традицией и для местного англоязычного населения. Важнейшая часть таких событий — всякого рода публичные шествия, пляски и в особенности народная драма, религиозная и светская. В светской традиции получила развитие историческая драма, например, привезенная из Испании "Мавры и христиане" (*Los Moros y Christianos*), основанная на событиях Реконкисты, дважды переосмысленная в Новом Свете (завоевание Новой Испании у язычников и колонизация территорий Мексики — Техас, Аризона, Калифорния и так далее — американцами). Имеются и местные исторические сюжеты — "Лос Команчес", "Лос Теханос" и другие.

Традиции религиозной драмы уходят корнями в Испанию. Они не исчезли ни в Мексике, ни на Юго-Западе США вплоть до настоящего времени. Происходят они из религиозных драм XVI-XVII веков, трактующих сюжеты, связанные с рождением Христа. Таково действо "Пастыри" (Los Pastores), рассказывающее о приключениях вифлеемских пастухов накануне рождения Христа и происках Лю-

цифера, искушающего пастухов. Битва между св. Михаилом и Люцифером — кульминация драмы — завершается изгнанием последнего и торжеством добра. Такие драмы частью декламируются, частью звучат в хоровом исполнении[23].

К тому же циклу действ относятся "Потерянный Младенец" (*El Niño Perdido*) и "Пристанище" (*Las Posadas*): в первом случае странствующий младенец-Иисус безуспешно ищет приют в доме богатого и находит его лишь у бедного человека; во втором — то же происходит со св. Иосифом и Марией. Обе драмы оживают и активно используются на страницах современной прозы чиканос, первая — у Томаса Риверы в оригинальной повести в новеллах "И не разверзлась земля...", вторая — в мистических происшествиях поздней прозы Рудольфо Анайи. Традиции средневековой драмы Нового Света прослеживаются и в современном театре мексикано-американцев.

Поразительным примером взаимопроникновения традиций, эпох и образов служит танцевальная традиция мексикано-американцев; ярким воплощением сплава религиозной и светской традиций стал особый вид танцевального действа, именуемого "Los Matachines". Фольклористы считают, что возникло оно еще в мавританской Испании, из которой распространилось в каких-то формах по средневековой Европе, прежде чем было завезено в Новый Свет, где испанцы обнаружили немало сходных элементов у местных индейцев, так что традиция получила стимул к дальнейшему развитию. В действе принимает участие ряд обязательных персонажей: таковы Эль Торито (Бычок, на одном из уровней воспринимаемый как Дьявол); Эль Монарка (король, воплощение власти, возможно — император ацтеков Монтесума); Эль Абуэло (Дед, вероятно, символ доброго колдуна, поскольку в ходе действа происходит схватка Абуэло и Торито) и одна либо несколько Ла Малинче (девочек/девушек, одетых в белые платья и символизирующих то ли легендарную индеанку, переводчицу и любовницу Кортеса, то ли христианских святых). Танцоры выступают в характерных эклектичных мавритано-индейских нарядах. На Юго-Западе США танец этот распространен и поныне, где его исполняют на празднествах специально приглашенные танцоры, а известная драма Рудольфо Анайи под тем же названием, написанная в 80-е годы XX в., переводит его на язык литературы.

Однако все богатство фольклора мексикано-американцев не смогло тотчас же свободно влиться в общеамериканскую культуру; вследствие неблагоприятных исторических обстоятельств процесс этот затянулся на целое столетие, и основная причина этого коренилась именно в эпохе завоевания Запада. Не следует забывать, что мексиканцы дважды — в 1846–1848 г. и в 1913–1917 г. (Мексиканская революция) — оказались на положении врагов США, и спор об исконных мексиканских территориях решился не в пользу бывших хозяев, а образ мексиканца закрепился на рубеже XIX-XX веков как

образ врага. Уничижительные клички "Greaser" и "Гринго", присвоенные друг другу враждующими лагерями, красноречиво свидетельствуют об этом. Но даже помимо двух военных конфликтов, мексиканский культурный компонент изначально отличался от остальных составляющих США по языку, вере, укладу и географическо-климатическому фактору; все это вместе отразилось в несходстве ценностных категорий. В самом деле, имена Дос Пассоса и Уильяма Карлоса Уильямса остаются лишь испаноязычными именами на литературной карте Америки, будучи никак не связанными с испанским наследием США. Отдельные новеллы, вроде "Марии Консепсьон" Кэтрин Энн Портер или "Мексиканца" Джека Лондона, оставались явлениями пусть яркими, но эпизодичными, диссонировавшими с преобладающим настроем неприязни к мексикано-американской культуре в литературе США. Главное, однако, состоит не в этом: несмотря на неблагоприятные условия, именно Калифорния, Техас и Аризона стали в период освоения Запада главнейшими "плавильными котлами" нации и перекрестками множества культур и традиций; они вышли на историческую авансцену, а два из них — Техас и Калифорния — и доныне являются важнейшими, пусть и противоречивыми международными символами американизма, овеянными множеством легенд. Зарождение и расцвет мексикано-американской литературы начнется спустя долгое время — лишь с конца 60-х годов XX в., выразившись в десятках имен, среди которых в первом ряду стоят Рудольфо Анайя, Томас Ривера, Луис Вальдес, Дениз Чавес, Алуриста и множество других; творчество каждого из них имеет под собой глубокие фольклорные корни.

* * *

Вторая половина XIX столетия явилась периодом, когда Америка обрела собственный национальный фольклор. Под воздействием стремительных и бурных социо-культурных процессов сформировались и частично были осознаны базовые фольклорные комплексы — идеи и явления, жанры и типы героев, приведя в свою очередь к возникновению профессиональной американской фольклористики. Подлинно национальные жанры и формы, впервые уверенно обозначившиеся в эту эпоху, сразу же начали оказывать активнейшее влияние не только на литературу, но и на национальную культуру в целом; на рубеже XIX-XX веков они уже уверенно проявили себя как одновременно национально-американское и мировое явление. Таковы блюз, ковбойская тема, ряд мотивов, связанных с индейским наследием; начал формироваться жанр вестерна; за счет Дикого Запада укрепились, обновив свою природу, старые фольклорные формы — небылица и юго-западный юмор.

Важным итогом эпохи экспансии стало рождение национальных типов, отчетливо соотносимых с понятием "американского героя". Это стало возможно благодаря общественным потрясениям, сообщившим национальному сознанию ряд объединяющих идей, изме-

нивших самосознание американцев. Поэтому национальными фигурами, переросшими местные рамки, стали Братец Кролик, Ковбой, великан-лесоруб, вроде Пола Бэньяна, и легендарные исторические фигуры, вроде Буффало Билла и Малыша Билли, каждый из которых, обозначив важную веху на пути национальной самоидентификации, отразил некую существенную сторону американского характера.



Эрик Альбертсон. Седое время. Ок. 1870 г. Крашеное дерево. Масонский храм.

Эпоха экспансии, включившая в действие общенациональные процессы, выявила специфические черты американского фольклора, обусловленные местными особенностями, сформировала важнейшие общеамериканские культурные комплексы. Во-первых, процесс формирования национального фольклора проходил под ощутимым влиянием массовой культуры, которая сама получила резкий импульс к развитию в "послевоенный" период, когда коммерческое начало фактически стало превращаться в официальную доктрину.

Во-вторых, в этот период впервые проявилось отчетливое влияние журналистики на массовое сознание (а впоследствии — средств массовой коммуникации, усиливших эту тенденцию) в процессе творения полукоммерческих по содержанию общенациональных мифов и легенд. Поначалу в этом отражалось стремление выразить дух нации, угадав его направленность, но впоследствии превратилось в нечто прямо противоположное. Сойдясь на историческом перекрестке, коммерческое начало получило подпитку от фольклорной стихии, однако в XX в. пути фольклора и манипулирования массовым сознанием в сфере искусства в коммерческих целях расходились все дальше, несмотря на попытки теоретического и практического свойства отождествить эти тенденции.

Наконец, в-третьих, итогом эпохи экспансии стал новый способ сосуществования и взаимодействия фольклора и литературы США. Достигнув в своем развитии стадии национальной, фольклор продолжил развитие уже в качестве системы, существующей в государстве с устойчивыми границами. При этом, как и в других странах мира, одни фольклорные феномены и формы обрели общенациональный статус, тогда как другие остались только на региональном или вообще узко-местном уровне (как это случилось с английскими



Игрушка-балансир.
Ок. 1860–75.
Металл и полихромное дерево.

балладами Новой Англии, китобойным фольклором, традициями эмишей в Огайо, фольклором мормонов и т.д.).

В четвертых — это касается влияния на литературу США — материал XX в. вскоре показал: путь дальнейшего развития национальной литературы вел через обращение к фольклорным корням и истокам; накоплявшийся десятилетиями богатейший и обширнейший устный материал мог быть осмыслен и впитан национальным сознанием и литературой лишь на протяжении всего XX в. Фолкнер и "южная школа" немыслимы без фольклорного наследия Гражданской войны и афроамериканского устного народного творчества; проза Хемингуэя рождена приятием многочисленных этнокультурных традиций, составивших его художественный мир; национальный американский театр в лице Юджина О'Нила впитал фольклорные комплексы ирландцев, афро-американцев и англо-американцев. Наметились целые направления разработки фольклорного наследия в литературе афро-американцев (в первой половине XX в.), а во второй — мексикано-американцев, не говоря уже об индейском наследии, послужившем, помимо влияния на литературу США в целом, основой для формирования самостоятельной литературной традиции.

Во взаимодействии литературы и фольклора наметилось два разных пути. Во-первых, — непосредственное воздействие жанровых форм, идей и приемов (например, блюза на поэзию и прозу; ковбойских песен и рассказов на жанр вестерна); во-вторых, — воздействие фольклора на формирование общенациональных представлений, связанных с национальным характером и самобытностью. В этом плане переосмысление экспансии порождало чувство вины за проявленное насилие по отношению к природе и аборигенам, осознание противоречиво понятой категории свободы; выявился болезненный комплекс противопоставления Запада — Востоку США, обновив проблему самобытности/подражания, авангардности и провинциализма и так далее.

Быть может, главнейшее содержание эпохи заключается в том, что посредством новых фольклорных факторов она оказала национально-объединяющее воздействие, но одновременно обозначила самостоятельные — региональные, субкультурные — пути освоения

национального наследия. В высшей степени примечательно, что практически все важнейшие составляющие национального фольклора получили стимул к развитию как бы "от противного", явившись реакцией на крайне неблагоприятные или просто кризисные обстоятельства. "Южная школа" американской прозы стала формироваться уже в первые десятилетия нового XX века на основе южного сознания и фольклора в ответ на поражение в Гражданской войне. Дикий Запад в сознании масс быстро превратился в грандиозный фольклорный феномен, генерирующий мощные, устойчивые национальными мифы. Уилла Кэзер, Вэчел Линдсей, О.Уистер, Дж.Гнейзенау Нейхардт, У.Ван Тильберг Кларк и Кормак Маккарти — каждый из этих писателей и множество других вслед за ними демонстрируют особый путь в освоении как фольклорного и мифологического, так и исторического наследия Дальнего Запада. В сущности, небольшие эпизоды твеновских романов, такие, как стычка полковника Шерборна и Боггса (индивидуальной воли и самосуда), обнаружив свою принципиальную важность, превратились в центральную тему литературы американского Юга и американского Запада. Весь XX век явился осмыслением того, что же на самом деле произошло во второй половине XIX в. на Диком Западе. И, наконец, индейский, афро-американский и мексикано-американский фольклор — у каждой из этих составляющих американской культуры наметился свой собственный, исполненный драматизма путь к сердцу нации. Пусть "от противного", он объективно вел к национальному единству, составившему современный многогранный облик Америки.

ПРИМЕЧАНИЯ*

[1] *Berkeley, George.* "Verses on the Prospect of Planting Arts and Learning in America". Цит. по кн.: *Folsom, James.* The American Western Novel. New Haven, Conn., 1966, p. 11.

[2] *Brunvand, Jan Harold.* The Study of American Folklore. N.Y., Norton and Company, 1968, pp. 2–3.

[3] Для подтверждения этой мысли см., например, базовую монографию: *Dorson, Richard M.* American Folklore. Chicago and Lnd., Univ. of Chicago Press, 1959.

[4] *Lomax Alan.* Folk Songs of North America. Garden City, N.Y., Doubleday, 1960, p. 344.

[5] The Heath Anthology of American Literature Ed. by Paul Lauter. Lexington a.o., 1994, v. 2, p. 2693.

[6] *Harris, Joel Chandler.* Uncle Remus, His Songs and His Sayings. N.Y., Grosset and Dunlap, 1921, p. vii.

---

* При последующих отсылках к цитируемому изданию номер страницы указывается в тексте вслед за цитатой.

[7] Полное собрание сказок Дядюшки Римуса содержится в издании: *Harris, Joel Chandler.* The Complete Tales of Uncle Remus. Cambridge, Riverside Press, 1955.

[8] The Oxford Companion to African American Literature. Ed. by William L. Andrews, a.o. N.Y., Oxford, 1997, pp. 665–666.

[9] *Cone, James H.* The Spiritual and the Blues. Maryknoll, N.Y., 1995, p. 97.

[10] The Penguin Dictionary of American Folklore. Ed. by Alan Axelrod and Harry Oster. N.Y., Penguin Reference, 2000, p. 59.

[11] *Baker, Houston, Jr.* Blues, Ideology, and Afro-American Literature. Chicago and Lnd., Univ. of Chicago Press, 1984, p. 113.

[12] См.: The Black Aesthetic. Ed. by Addison Gayle, Jr. Garden City, N.Y., Anchor Books, 1972.

[13] *Seidman, Laurence Ivan.* Once in the Saddle. The Cowboy Frontier 1866–1896. N.Y., p. 12.

[14] См., например: *Watts, Peter.* Dictionary of the Old West. N.Y., Alfred A. Knopf, 1977; *Blewins, Winfred.* Dictionary of the American West. N.Y., Facts on File, Inc., 1993; *McLoughlin, Denis.* Wild and Woolly. An Encyclopedia of the Old West. N.Y., Doubleday, 1975; а также сноски № 17 и 19.

[15] Cowboy Poetry. A Gathering. Ed. by Yal Cannon. Salt Lake City, Peregrine Smith Books, 1985, p. ii.

[16] *Генри О.* Последний из трубадуров // Призраки бизонов. Американские писатели о Дальнем Западе. М., Правда, 1989, с. 250.

[17] The Cowboy Encyclopedia. The Old and the New West from Open Range to the Dude Ranch. Ed. by Bruce Grant. N.Y., a.o., 1951, Introduction, p. 2.

[18] *Allard, William Albert.* Vanishing Breed. Boston, Little, Brown and Company, 1982, p. 40.

[19] The Reader's Encyclopedia of the American West. Ed. by Howard Lamar. N.Y., Thomas Y. Crowell Company, 1977, p. 95.

[20] *Dobie J.F.* A Vaquero of the Brush Country. Boston, Little, Brown, 1929, p. 101.

[21] *West, John O.* Mexican-American Folklore. Little Rock, Arkansas, August House, 1988, p. 92. См. также обширную библиографию в этом издании. По культуре и устной традиции мексикано-американцев см. справочное издание: Handbook of Hispanic Cultures in the United States: Literature and Art. Ed. and introduced by Francisco Lomeli. In 2 vols. Houston, Arte Publico Press, 1993, v. 2: Literature and Art.

[22] Классическое исследование баллады представляет собой книга А.Парседеса: *Paredes, Americo.* With His Pistol in His Hand. Austin, Univ. of Texas Press, 1958.

[23] *Espinosa, Aurelio M.* The Folklore of Spain in the American Southwest. Norman and Lnd., Univ. of Oklahoma Press, 1985, pp. 201, 214.

ЛИТЕРАТУРА АФРО-АМЕРИКАНЦЕВ В ПОСЛЕВОЕННЫЙ ПЕРИОД

Характер послевоенного развития афро-американской литературы определяется исключительными историческими потрясениями, изменившими сознание и жизнь всей нации. Трудно говорить о развитии литературы, когда война поставила вопрос о жизни и смерти каждого гражданина страны. В двойной мере это коснулось черного населения США; когда же грозные и разорительные военные годы миновали, Реконструкция внесла новый хаос в жизнь афро-американца. Глубины разверзшейся бреши не следует недооценивать: сменив уклад и "хозяев", из патриархальных сельских условий бывший раб практически в одночасье шагнул в капиталистическую действительность.

Возникновение первых опытов в жанре романа, отметившее афро-американскую литературу предвоенного периода, явилось важным свидетельством расширения возможностей афро-американского индивидуального литературного творчества. Однако то были еще единичные примеры, и при всей их несхожести, романы Брауна, М.Дилейни и Гарриет Уилсон могли явиться отражением одного только опыта, характерного для периода рабства.

Послевоенный период, обогатив черного литератора своим обширным опытом, поставил перед ним качественно новые задачи, которые могли быть решены лишь писателем нового типа, чье вступление в жизнь или детство пришлось на военные годы. Если литературное молчание оказалось труднопреодолимым в 70-е и 80-е годы, то в 90-е это молчание уже сменяется все возрастающим многоголосием.

В самом деле, спустя два послевоенных десятилетия литература афро-американцев начала не только оправляться от моральной "разрухи", но оказалась в состоянии выйти на качественно новые идейно-художественные рубежи, свойственные профессиональной литературе. Это стало видно уже на грани веков. Роман занял главенствующее положение среди других жанров и сделался явлением естественным и насущным под пером черного литератора.

В ходе послевоенной эпохи выявились несколько важнейших тенденций, отличающих характерные направления развития литературы афро-американцев. Впоследствии они будут постоянными



Генри Тэннер. "Урок игры на банджо". 1893 г.

приметами афро-американского дискурса. Речь идет об автобиографической, публицистической и фольклорной тенденциях.

Автобиографическая традиция прочнее всего укоренилась в афро-американском литературном опыте. Благодаря автобиографиям рабов предвоенного времени, черный литератор последующих лет ощущал большую гибкость: используя традиции предшественников, он мог свободно сочетать исповедальность и документальность, публицистичность и бытовизм. Достигнув в предвоенный период своей вершины в творчестве Фредерика Дугласа, автобиография афроамериканцев продолжилась в новом качестве в книгах Букера Т.Вашингтона и Уильяма Э.Буркхардта Дюбуа, которые смогли многократно углубить и расширить художественное пространство этого жанра. Личный жизненный опыт в практике Вашингтона и Дюбуа выступает аргументом их политической линии; автобиография становится стержнем полемики, одновременно манифестом и жизненным кредо.

Вторую тенденцию можно назвать публицистической и ораторской. Последняя по своей природе находится между фольклором и публицистикой. Это относится как к чисто религиозной ораторской традиции (черная проповедь, black sermon), чьи корни уходят в XVIII в., так и к собственно публицистической литературе, разносторонне представленной в творчестве практически каждого из черных литераторов рубежа веков. Религиозная традиция, представленная прежде преподобным Ричардом Алленом (1766–1831), затем продолжилась в деятельности Джона Джаспера (1812–1893); вторая, светская традиция красноречия нашла выражение в ораторской прозе Джорджа Вашингтона Уильямса (1848–1891). Однако в творчество практически каждого черного литератора заложено ораторское качество и публицистический посыл; он творит, осознавая давнюю традицию, ведущую к Странствующей Истине и Фредерику Дугласу, наследие которых было живой реальностью для ораторов и проповедников Америки второй половины XIX в. Оно было подхвачено их младшими современниками — Букером Т.Вашингтоном,

Уильямом Дюбуа, литераторами-женщинами, Фрэнсис Эллен Уоткинс Харпер и Полин И.Хопкинс.

В рамках проповеднической и ораторской традиции развивалась деятельность братьев Гримке. Они были сыновьями чарльстонского аристократа Генри Гримке от его рабыни Нэнси Уэстон. Непосредственно из рабства оба брата, Арчибальд (1849–1930) и Фрэнсис (1850–1937), пошли путем служения своему народу. Получив образование в Линкольновском университете в Пенсильвании, затем в Принстонской теологической семинарии, Ф.Гримке стал настоятелем престижной пресвитерианской церкви в Вашингтоне. Известный своим религиозным консерватизмом, Фрэнсис, сделавшись проповедником-теологом, занялся научным обоснованием несостоятельности расизма; он был также бескомпромиссным поборником интеграции негров в американское общество, осуждая как расовое превосходство "белых", так и черный сепаратизм. Свой дом в Вашингтоне Гримке превратил в салон для черной интеллектуальной публики; явившись основателем ряда общественных интеллектуальных организаций афро-американцев, Гримке содействовал формированию интеллектуальной атмосферы в их среде.

Арчибальд Гримке начал литературное поприще как редактор журнала, затем погрузился в общественную деятельность, сделавшись важнейшей фигурой в споре между Букером Т. Вашингтоном и Уильямом Дюбуа по вопросу о будущем черного населения США; отрицая мягкость позиции Вашингтона, Гримке, однако, искал компромиссной линии. На творчество Арчибальда оказала сильное влияние аболиционистская традиция: он приходился племянником белой аболиционистке Саре Гримке. В аболиционизме Арчибальд видел цель общественной деятельности и идейную позицию. Им написаны серьезные биографические работы об Уильяме Ллойде Гаррисоне и Чарльзе Самнере, которым автор стремился подражать. Арчибальд сконцентрировал усилия на исследовании экономической подоплеки расизма и тем немало способствовал развитию научной мысли афро-американцев XX в. Дочь Арчибальда, Ангелина Вельд Гримке, унаследовав идеи отца, стала активным деятелем Гарлемского ренессанса, в поэзии, эссеистике, драматургии и новеллистике сомкнув непосредственно своей личностью эпоху послевоенную с началом XX в.

Качественно важным подспорьем стал для черной литературы фольклор, который в послевоенные годы завоевывает общенациональное признание, как в своей прозаической, так и в музыкально-поэтической ипостаси. То и другое находилось в стадии интенсивного формирования, но будущее художественное единство черного фольклора и литературы в послевоенный период начинает уже ясно просматриваться. На рубеже веков оно убедительно заявит о себе в творчестве Поля Лоуренса Данбара; подобно ему, Фрэнсис Эллен Уоткинс Харпер начинает активно экспериментировать с устной речью, вводя диалектные элементы, ритмику, придумывая персона-

жей, близких к фольклору, привлекая народные образы и сюжетику. Своеобразное и весьма органичное сочетание устной и письменной, книжной традиции отныне станет особой и постоянной чертой афро-американской литературы. У представителей "Гарлемского ренессанса" фольклоризм станет программным. Всем этим элементам предстояло обрести новый художественный синтез в творчестве черных литераторов, обильно вошедших в литературу в первые годы XX в.

Показательно, что в творчестве Данбара, Чесната, Дюбуа, Харпер и Хопкинс, представленном разнообразными жанрами, естественным становится обращение к роману; афро-американец начинает свободно чувствовать себя в этом главном жанре большой литературы.

Фигура Фрэнсис Эллен Уоткинс Харпер (1825–1911) в свете намеченных переходных тенденций, характерных для данного периода, представляет для нас особый интерес. Еще подростком, в предвоенный период Фрэнсис, рано осиротевшая дочь свободных родителей из Балтимора, штат Мэриленд, начала писать стихи. Тогда же она поклялась бороться всеми средствами против рабства и активно занялась лекционной деятельностью (немыслимой в то время для женщины ее статуса). Она сблизились с аболиционистами и сотрудничала с "подпольной железной дорогой". Ее послевоенная деятельность, весьма разносторонняя в смысле жанров и тем, развивалась вокруг первого афро-американского литературного журнала, "Англо-африкен мэгезин", основанного в 1859 г. Т.Гамильтоном в Нью-Йорке. До 1861 г. журнал существовал как ежемесячное издание, затем, вплоть до 1865 г. — как еженедельник. На его страницах сотрудничали Мартин Дилейни, Фредерик Дуглас, Уильям С.Нелл, Мэри Шадд Кэри и Сара М.Дуглас; журнал публиковал очерки, стихи, рассказы, биографии и материалы по культуре афро-американцев.

Деятельность Харпер, помимо издательской работы, отличалась чрезвычайным многообразием. Она ездила по стране с лекциями, концентрируя внимание на проблемах расизма, женского равноправия и трезвенности. Харпер считается наиболее известным и популярным черным поэтом своего времени, своеобразным промежуточным звеном между Филис Уитли и Полем Лоуренсом Данбаром. Харпер принадлежит пять поэтических сборников, среди которых наибольшее значение имеют "Стихи на разные темы" ("Poems on Miscellaneous Subjects", 1854), "Очерки о жизни Юга" ("Sketches of Southern Life", 1870), "Мученик" ("Martyr of Alabama", 1895) и другие. Ею был создан характер-маска в фольклорном духе, от лица которого шло поэтическое высказывание. Тетя Хлоя, пожилая негритянка, формулирует свое мнение по поводу сегрегации, Реконструкции и других тенденций эпохи, сопровождая его примерами из своего опыта и сентенциями народной мудрости.

Прозаическое творчество Харпер не менее примечательно. Ей принадлежит несколько романов-сериалов, публиковавшихся в журнале: "Жертва Минни" (1867–68), "Сев и Жатва: история о трезвости" (1867), и "Испытание и Победа" (1888–1899). Романы Харпер имели ярко выраженную политическую и религиозную направленность и поднимали проблему расовой идентичности. Новелла "Два предложения" является первым и удачным произведением в этом жанре, принадлежащим перу афро-американца.

Однако вершиной творчество Харпер-прозаика стал роман "Иола Лерой" (1892), который стал заметной вехой на пути становления афро-американского романа. В сопоставлении с романами Дилейни и даже Брауна, навеянными предвоенной действительностью, "Иола Лерой" отражает иной характер и время. Три важнейших темы эпохи — межрасовые отношения, женское равноправие и классовое неравенство — соединяются в образе главной героини, которая в результате стечения обстоятельств обнаруживает, что она является афро-американкой (значит, рабыней) и автоматически утрачивает статус обеспеченной представительницы белого общества. Повествование начинается в годы Гражданской войны и продолжается в период Реконструкции. Примечательно, что героиня уже не приемлет судьбы жертвы сегрегации, но преодолевает неблагоприятные обстоятельства и, порвав с рабством, в послевоенный период избирает карьеру учительницы, писательницы и общественного деятеля, борца за права угнетенных и суффражистки. С точки зрения формы, роман глубоко историчен; он предоставляет возможность прозвучать голосам множества представителей черного общества; автор стремится сочетать дидактику, политическую проблематику с романтической тональностью и живым развитием характеров.

Как показывает логика развития афро-американской литературы в послевоенный период, важной задачей стала консолидация сил. На рубеже веков ее начали выполнять журналы, издаваемые афро-американцами. Усилия Харпер и ее коллег продолжились в журнале "Журнал американских цветных" (*Colored American Magazine*), основанном в Бостоне в мае 1900 г. Уолтером У.Уоллесом, который взялась издавать журналист и прозаик Полин И. Хопкинс (1859–1930). Журнал провозгласил своей целью публикацию, поддержку и пропаганду литературы афро-американцев. Из-за бескомпромиссной антирасистской позиции редактора журнал был в 1904 г. откуплен и перешел под контроль Букера Т.Вашингтона, сменил издательскую политику и прекратил свое существование в 1909 г.

Перу Хопкинс принадлежит несколько романов, в том числе "Дочь Харпера", "Винона" и "Одной крови" (все они издавались сериалами в 1901–1904 годах). О жанровом своеобразии творчества Хопкинс говорит наиболее яркое ее произведение в жанре романа, роман "Голоса спорщиков" (*Contending Voices*, 1900). Как и у Харпер, трагичные судьбы героев довоенного Юга здесь не описывают-

ся. Изображена же их дальнейшая судьба, исполненная оптимизма, рожденного периодом эмансипации. Сюжет охватывает историю нескольких поколений черных рабов, начинаясь в Северной Каролине конца XVIII в., и доходит до послевоенной эпохи. После самоубийства матери, мулатки Грейс, повествование целиком переключается на судьбы детей, Чарльза и Джесса, линии которых совмещают любовную интригу, антирабовладельческие и суффражистские проблемы. Важнейшей идеей произведения становится утверждение нравственного величия черной женщины, чья твердость характера и духовное благородство позволяют ей преодолеть любые жизненные препятствия.

Творчество белых американских литераторов послевоенного периода, весьма различных по идейно-литературным традициям, таких, как Гарриет Бичер-Стоу, Джоэл Чэндлер Харрис и Марк Твен, примечательно одной общей чертой. Им принадлежит подсказанная временем заслуга создания целой галереи вечных образов, навеянных афро-американской культурой: Дяди Тома, негра Джима, Дядюшки Римуса и Братца Кролика. Эта тенденция свидетельствует о том, что на повестку дня встала проблема создания самобытного художественного характера афро-американца. Насущность этой задачи начинают ощущать черные литераторы — от Брауна и Дилейни до Харпер и Хопкинс, а впоследствии ее решать придется Чеснату, Данбару и Дюбуа.

Таким образом, послевоенный период в жизни черных американцев заставил их играть активную роль в национальной жизни, освободив не только физически, но раскрепостив духовно, высвободив творческую энергию в результате кровопролитной национальной трагедии. Очень быстро эта энергия сказалась в готовности черных литераторов ответить на вызов новой реальности, повести трудный и долгий, временами мучительный диалог со всей Америкой и всем миром, поскольку таков был выбор, предоставленный им самой историей.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

Абдул Азиз — 224–225
Абрахамс, Роджер (Abrahams, Roger) — 906
"Аврора" (*Aurora*) — 80, 81, 149
Адамс, Генри (Adams, Henry /Brooks/) — 21, 61, 107, 150, 451, 624, 626, 630, 803, 806, 810, 826, 829, 831–833, 834
"Воспитание Генри Адамса" — 150, 806
"Демократия" (Democracy) — 61, 832–833
"История США во времена правления Т.Джефферсона и Дж. Мэдисона" (History of the United States) — 831, 832
"Эстер" (Esther) — 806, 832
Адамс, Герберт Бакстер (Adams, Herbert Baxter) — 826
Адамс, Мэрион (Adams, Marion) — 806, 832
Адамс, Энди (Adams, Andy) — 919
Аддисон, Джозеф (Addison, Joseph) — 514, 570
Аинса Ф. — 801
"Акры брильянтов" (анон.) — 854
Александр Македонский — 266
Александров В.А. — 309
Аллард, Уильям Альберт (Allard, William Albert) — 919, 932
"Исчезающая порода" — 919, 932
Аллен, Джеймс Лейн (Allen, James Lane) — 483, 489, 513, 514–517, 561, 562, 563
"Два джентльмена из Кентукки" (Two Gentlemen of Kentucky) — 516–517, 563
"Кардинал из Кентукки" (Kentucky Cardinal and Aftermath) — 517
"Лето в Аркадии" (Summer in Arcady) — 516, 563
"Посмертная слава" — 515
"Флейта и скрипка"(расск.) — 515–516
«"Флейта и скрипка" и другие истории из жизни Кентукки» (сб., Flute and Violin and Other Kentucky Tales and Romances) — 515, 563
"Царь Соломон из Кентукки" — 515
"Local Color" — 562, 563
Аллен, Ричард (Allen, Richard) — 934
Алуриста (Alurista) — 928
Альбертсон, Эрик (Albertson, Erick) — 929
Альбов В. (наст. имя Богданов А.А.) — 758
Альбони, Мариэтта — 84
"Альта Калифорниа" (San-Francisco *Alta California*) — 222, 570
Амент (Ament) — 294
"Американ фабиан" (*American Fabian*) — 782
Анайя, Рудольфо (Anaya, Rudolfo) — 925, 927, 928
"Легенда о Ла Йороне" — 925
"Los Matachinos" — 927
"Англо-африкен мэгезин" (*Anglo-African Magazine*) — 936
Андерсон, Шервуд (Anderson, Sherwood) — 67, 594, 624, 677, 688, 706, 723
"Привет, городки" — 688
"Уайнсбург, Огайо" — 723
Андреев Л.Г. — 591, 607
Анебринк, Ларс (Ahnebrink, Lars) — 72, 625, 670, 675, 706
Анри, братья — 525, 528
Антуан, Андре — 861
Апдайк, Джон (Updike, John) — 321, 688
"Беги, кролик" — 688
"Аргонавт" (*Argonaut*) — 571
"Арена" (*Arena*) — 610, 632, 633
Аристотель — 272, 808
Аристофан — 216
Армстронг, Пол Б. (Armstrong, Paul B.) — 464, 468, 481
Арнавон, Сирил (Arnavon, Cyrille) — 709, 756, 757
Арнольд, Мэтью (Arnold, Matthew) — 547

Артур, Тимоти Шэй (Arthur, Timothy Shay) — 220
Асеев Н.Н. — 348, 349
Асселино, Роже — 100, 149, 150
Астор, Джон Джейкоб (Astor, John Jacob) — 794
"Путешествие в иные миры" (A Journey in Other Worlds) — 794
Атертон, Гертруда (Atherton, Gertrude) — 571, 614
"Атланта конститьюшн" ("Конститьюшн", *Atlanta Constitution*) — 521, 522
"Атлантик мансли" (*Atlantic Monthly*) — 44, 161, 195, 226, 232, 237, 308, 313, 362, 378, 381, 451, 458, 480, 489, 518, 537, 548, 721, 805
"Атчисон глоб" (*Atchison Globe*) — 509

Байрон, Джордж Гордон Ноэль (Byron, George Gordon Noel) — 85, 115, 198, 311, 317, 385, 465, 500, 566, 623, 711
"Каин" — 311
Байрон из Орегона — см. Миллер, Хоакин
Балдицын П.В. — 310
Баллантайн, Роберт Майкл (Ballantyne, Robert Michael) — 686
Бальзак, Оноре де — 12, 16, 18, 20, 27, 40, 41, 43, 46, 55, 59, 60, 61, 63, 68, 72, 233, 255, 285, 354, 399, 430, 438, 449, 569, 630, 663, 723
"Гобсек" — 16
"Отец Горио" — 55
"Утраченные иллюзии" — 55, 61
"Человеческая комедия" — 72, 723
Банников Н. — 118
Барака, Имаму Амири / Лерой Джонс (Baraka, Imamu Amiri / LeRoi Jones) — 908
Барбюс, Анри — 646
Барнум, Финиас Тэйлор (Barnum, Phineas Taylor) — 220
Баррет-Браунинг, Элизабет (Barrett Browning, Elisabeth) — 161, 195
Барри, Джон Д. (Barry, John D.) — 637
Барт, Ролан — 562
Басс, Сэм — 912
Баталов Э.Я. — 802
Батищев Г.С. — 192, 193
Батлер, Бенджамин Франклин (Butler, Benjamin Franklin) — 355
Батлер, Сэмюэль (Butler, Samuel) — 777
"Едгин" (Erewhon) — 777
Бахтин М.М. — 697, 703, 707
Бейкер, Хьюстон (Baker, Houston, Jr.) — 911, 932
Бейн А. (Bayne A.) — 817
Беккер, Джордж (Becker, George J.) — 12
Беласкоу, Дэвид (Belasco, David) — 873
"Задубевшие сердца" (совм. с Дж.Хёрном) — 873
Беллами, Эдвард (Bellamy, Edward) — 9, 378, 410, 419, 771, 776, 777, 778–789, 792, 794, 797, 798, 801, 802, 806, 823–824
"Взгляд назад. 2000-1887" (Looking Backward, 2000-1887) — 777, 778, 781, 782–787, 802, 806, 823–824
"Герцог Стокбридж" (The Duke of Stockbridge. A Romance of Shays' Rebellion) — 780
"Закон для республики Сан-Доминго" — 779
"Золотой век" — 780
"Избирательные права женщин" — 780
"Мысли о политической экономии" — 781
"Процесс доктора Хайденхоффа" (Dr. Heidenhoff's Process) — 780–781
"Равенство" (Equality) — 784, 787, 824
"Религия солидарности" (The Religion of Solidarity) — 781–782
"Сестра миссис Лудингтон" (Mrs. Ludington's Sister) — 780–781
"Сила лести" — 779
"Шесть к одному. Нантакетская идиллия" (Six to One; A Nantucket Idyll) — 780
Беллини, Винченцо — 126
Белый, Андрей (наст. имя Бугаев Б.Н.) — 99, 150
"О смысле познания" — 150
Бене, Стивен Винсент (Benet, Stephen Vincent) — 882, 899
Беннет, Джордж Нил (Bennett, George Neil) — 437, 439
Беранже, Пьер-Жан — 531

Бердяев Н.А. — 685, 707
"Царство духа и царство Кесаря" — 707
Берк, Эдмунд (Burke, Edmund) — 429
Беркли, Джордж (Berkeley, George) — 325, 326, 895, 931
Бернар, Клод — 592, 593, 594, 681
Бернс, Роберт (Burns, Robert) — 35, 85
"Забыть ли старую любовь" — 914
"Ночлег в пути" (The Lass that Made the Bed to Me) — 35, 36
Берримен, Джон (Berryman, John) — 624, 629, 668
Берроуз, Джон (Burroughs, John) — 138
"Заметки об Уолте Уитмене, поэте и человеке" — 138
Берроуз, Эдгар Райс (Burroughs, Edgar Rice) — 836
"Тарзан среди обезьян" — 836
Бертье, Антуан — 16
Бёлль, Генрих — 646
Бёрд, Артур (Bird, Arthur) — 787
"Взгляд вперед" (Looking Forward) — 787
Бёрд Д. (Byrd D.) — 822
"Библиотека Ника Картера" — 853
"Библиотека Уэверли" — 853
Библия — 31, 119, 153, 207, 244, 264, 266, 296, 306, 317, 328, 329, 372, 566, 748, 771, 778, 791, 801, 803, 844, 845, 846, 916
Апокалипсис — см. Откровение Иоанна Богослова
Ветхий Завет — 302, 305, 771, 791
Второзаконие — 306
Екклезиаст — 299, 653
Исайя, пророк — 653
Книга Пророка Иеремии — 233
Книга Чисел — 306
Новый Завет — 233, 296, 298, 299, 302
Откровение Иоанна — 162, 789
Биксби, Хорэс (Bixby, Horace) — 208, 239
Биллингс, Джош (Billings, Josh; наст. имя Shaw, Henry Wheeler) — 344
Бир, Томас (Beer, Thomas) — 630
Бирс, Альберт (Bierce, Albert) — 568, 584
Бирс, Амброз (Bierce, Ambrose Gwinnet; писал также под псевд. Дод Грайл, Dod Grile; Миссис Дж.Мильтон, Mrs. J.Milton; Уильям Херман, William Herman) — 8, 20, 312, 565–590, 596, 623, 630, 644, 645, 667, 759
"Азбука циника" (Cynic's Word Book) — 573
"Арест" — 575
"Восторг злодея" (The Fiend's Delight) — 570
"Всадник в небе" — 573, 578, 581, 582, 584
"Галлюцинации Стэли Флеминга" — 575
"Глаза пантеры" — 573, 577
"Джордж Торстон" — 568, 573, 581–582
"Добей меня" — 584
"Долина призраков" — 573
"Жестокая схватка" — 573, 579
"Житель Каркозы" — 573, 577
"Заколоченное окно" — 575, 577
"Заполненный пробел" — 568
"История совести" — 584
"Кувшин сиропа" — 577
"Может ли быть такое?" ("Может ли это быть?"; Can Such Things Be?) — 573, 590
"Монах и дочь палача" (The Monk and the Hangman's Daughter) — 574, 590
"Облики праха" (Shapes of Clay) — 574
"Один офицер, один солдат" — 580, 583, 586–587
"Офицер из обидчивых" — 584
"Паркер Аддерсон, философ" — 573, 583
"Паутина из пустого черепа" (Cobwebs from an Empty Skull) — 570
"Пересмешник" — 578, 584
"Полное собрание рассказов" (The Complete Short Stories) — 566, 574, 579, 590
"Попробуй-ка перейти поле" — 575
"Причудливые притчи" — 587
"Проклятая тварь" — 575, 576
"Пропавший без вести" — 573, 579, 584–585
"Психологическое кораблекрушение" — 577
"Рассказы о солдатах и штатских" (Tales of Soldiers and Civilians) — 573

"Самородки и пыль, намытые в Калифорнии" (Nuggets and Dust Panned Out in California) — 570
"Свидетель повешения" — 575
"Словарь Сатаны" (The Devil's Dictionary) — 566, 567, 572, 574, 579, 582, 587–588, 590
"Случай на мосту через Совиный ручей" — 573, 578, 585–586, 630
"Случай на передовой" — 578, 580
"Смерть Хэлпина Фрейзера" — 575, 577
"Соответствующая обстановка" — 577
"Сражение в ущелье Коултера" — 582, 584
"Средний палец правой ноги" — 575
"Средь жизни" (In the Midst of Life) — 573, 583
"Страж мертвеца" — 573, 577–578, 579, 583
"Сын богов" — 573, 581, 582
"Тайна долины Макарджера" — 576
"Танец жизни" (The Dance of Life) — 571
"Танец смерти" (The Dance of Death) — 571
"Тени на циферблате" — 574
"Убит под Ресакой" — 573, 581, 582, 584
"У мертвеца" — 576
"У старины Эккерта" — 575
"Человек и змея" — 573, 577, 578, 579
"Черные жуки в янтаре" (Black Beetles in Amber) — 574
"Чикамога" — 573, 586
"A Collection of Bierce's Letters" — 590
"The Letters of Ambrose Bierce" — 590
"Tales and Fables" — 590
"Sardonic Preface to the Devil's Dictionary" — 590
"Write It Wright" — 590
Бирс, Дэй (Bierce, Day) — 570, 573
Бирс, Ли (Bierce, Leigh) — 570, 573
Бирс, Луций Вер (Bierce, Lucius Verus) — 566, 567
Бирс, Марк Аврелий (Bierce, Marcus Aurelius) — 566, 567
Бирстадт, Альберт (Bierstadt, Albert) — 489
"Битва при холме Шайло" (The Battle on Shiloh's Hill; нар.) — 898
"Битвы и вожди Гражданской войны" — 644
Бичер, Генри Уорд (Beecher, Henry Ward) — 807
Бичер-Стоу, Гарриет (Stowe, Harriet Beecher) — 17, 26, 27, 38, 39, 350, 451, 545–546, 547, 559, 560, 564, 714, 904, 938
"Жемчужина острова Орр" (The Pearl of Orr's Island) — 17, 547
"Жители Поганука" (Poganuc People) — 545–546, 564
"Олдтаунские рассказы Сэма Лоусона у камина" (Sam Lawson's Oldtown Fireside Stories) — 545
"Олдтаунские старожилы" (Oldtown Folks) — 38, 39, 545
"Хижина дяди Тома" — 27, 350, 717, 938
Бишоп, Уильям (Bishop, William H.) — 792
"Эдемский сад, США" (The Garden of Eden, USA) — 792
Блайт, Дэвид Гилмор (Blyth, David Gilmore) — 634
Блейк, Уильям (Blake, William) — 654
Блок А.А. — 192, 193
Блум, Гарольд (Bloom, Harold) — 757, 758
Блэр, Уолтер (Blair, Walter) — 72
Боас, Франц (Boas, Franz) — 896
Боброва М.Н. — 203
Бодлер, Шарль — 146, 780
"Пловцы" — 146
Бойесен, Ялмар (Boyesen, Hjalmar Hjorth) — 309, 491, 540, 767
"Социальные битвы" (Social Struggles) — 767
Бокаччо, Джованни — 247, 308
Болз Ф. — 544
"Болтун" (*Tattler*) — 570
Борн, Рэндольф (Bourne, Randolph) — 605
Боткин Б.А. (Botkin B.A.) — 494, 562
Боукер, Джордж Генри (Boker, George Henry) — 195
Боулз, Сэмюэль (Bowles, Samuel) — 162
Боумен, Джеймс (Bowman, James) — 571

Брайант, Уильям Каллен (Bryant, William Callen) — 22, 25, 72, 82, 85, 194, 197, 199, 255, 448
"Охотник прерий" — 22, 72
"Танатопсис" — 82
Брам, Отто — 861
Брамбл, Дэвид (Brumble III, H. David) — 888, 893
Браун (Brown, лоцман) — 252
Браун, Генри (Brown, Henry R.) — 856, 858
Браун, Джон (Brown, John) — 868, 899
Браун, Джон Росс (Browne, John Ross) — 352
"Юсеф" — 352
Браун, Стерлинг (Brown, Sterling A.) — 911, 933, 937, 938
Браун, Томас Александр (Browne, Thomas Alexander) — 161
Браун, Уильям Уэллс (Brown, William Wells) — 933, 937, 938
Браун, Чарльз Брокден (Brown, Charles Brockden) — 26, 27, 566, 778, 795
"Алькуин. Диалог о правах женщин" (Alcuin: A Dialogue) — 795
Браунинг, Роберт (Browning, Robert) — 161, 162
Бринтон, Дэниэл Г. (Brinton, Daniel) — 896
Бриттон и Рэй (Britton and Rey) — 227, 502
Бронте, Шарлотта (Brontë, Charlotte) — 27, 159, 343, 711
Бронте, Эмили (Brontë, Emily) — 159
Брукс, Ван Вик (Brooks, Van Wyck) — 70, 229, 373, 374, 382, 433, 439, 454, 455, 480, 544, 564, 571, 589, 625, 668, 685, 707, 752
"Испытание Марка Твена" — 229
"Паломничество Генри Джеймса" — 455, 480
Брукс, Клинт (Brooks, Cleanth) — 624, 668
Брумиди, Константино — 514
Брэдфорд, Уильям (Bradford, William) — 567
Брэнд, Макс (Brand, Max; наст. имя Faust, Frederick) — 921
Бугро, Адольф — 671
Будда — 265
Булгакова Н. — 122
Булль, Оле — 711
Бульвер-Литтон, Эдвард Джордж (Bulwer Lytton, Edward George) — 27, 43, 777, 780
"Грядущая раса" (The Coming Race) — 777, 780
Бунин И.А. — 311, 707
Буристин Д. Дж. (Boorstin D.J.) — 72
Бусико, Дайон (Boucicault, Dion) — 867–868
"Октарунка" — 868
"Прекрасная Ламар" — 868
Бут, Эдвин Томас (Booth, Edwin Thomas) — 609
Буффало Билл — см. Коди, Уильям
Бэкон, Фрэнсис (Bacon, Francis) — 246, 387, 816, 824
Бэнкрофт, Джордж (Bancroft, George) — 828–829, 831
"История США от открытия Америки" (History of the United States) — 828–829
Бэньян, Джон (Bunyan, John) — 49, 223, 371, 711
"Путь паломника" (The Pilgrim's Progress) — 49, 223, 317, 654, 711
Бэньян, Пол (Bunyan, Paul) — 210, 912, 929
Бэчелдер, Джон (Bachelder, John) — 794–795
"2050. Электрическое развитие Атлантиды" (2050: Electrical Development of Atlantis) — 794–795
Бэчеллер, Ирвинг (Bacheller, Irving) — 644, 657
Бюффон, Жорж Луи — 846

Вагенкнехт, Эдвард Чарльз (Wagenknecht, Edward Charles) — 213, 437
Вагнер, Рихард — 125, 126, 150
"Опера и драма" — 126
Валери, Поль — 125
Вальдес, Луис (Valdez, Luis) — 928
Ван Гог, Винсент — 844
Вандербильт, Кермит (Vanderbilt, Kermit) — 437
Вандербильт, Корнелий (Vanderbilt, Cornelius) — 218, 221, 237, 284, 294
Ван Дорен, Карл (Van Doren, Carl) — 624
Ван Нострэнд А. (Van Nostrand A.) — 839, 857, 858
Ван Петтен, Джон Б. (Van Petten, John B.) — 644, 669

Вашингтон, Букер Т. (Washington, Booker T.) — 934, 935, 937
Вашингтон, Джордж (Washington, George) — 80, 220, 231, 292, 295, 296, 845
Веблен, Торстейн (Veblen, Thorstein) — 811–812, 825
"Теория праздного класса" (The Theory of Leisure Class) — 811–812, 825
Вебстер, Ной (Webster, Noah) — 569
Велсор, Луиза ван (van Velsor, Louise) — 76
Вергилий — 79, 158
Верди, Джузеппе — 126
Верлен, Поль — 654
"Мудрость" — 656
Веспуччи, Америго — 827
"Вестник ЛГУ" — 193
Виктория (Victoria), англ. королева — 922
Вильгельм II — 759
Вильсон, Вудро (Wilson, Woodrow) — 826
Вилья, Панчо — 926
Винер, Норберт (Wiener, Norbert) — 677, 707
"Кибернетика" — 707
Виннемука, Сара (Winnemucca, Sara) — 887–888, 893
"Жизнь среди пайютов" (Life among the Paiutes) — 887–888
Виноградов В.В. — 707
Винтон, Артур Дадли (Vinton, Arthur Dudley) — 797, 798
"Взгляд еще дальше назад" (Looking Further Backward) — 797, 798
Вовока (Wovoka) — 879
Водсворт, Чарльз (Wadsworth, Charles) — 159–160
Волгина О. — 122
Волошин М. А. — 193
"Лики творчества" — 193
Вольтер (наст. имя Аруэ, Франсуа-Мари) — 15, 268, 308, 569, 790
"Кандид" — 790
"Микромегас" — 790
"Простодушный" — 418, 790
"Вопросы литературы" — 309
Вордсворт, Уильям (Wordsworth, William) — 101, 147, 165
"Прелюдия" — 101
"Нас семеро" — 165
Вулсон, Констанс Фенимор (Woolson, Constance Fenimore) — 28, 494, 513
"Для майора" (For the Major) — 513
"Родмен-хранитель" (Rodman the Keeper) — 513
Вулф, Бенджамин (Woolf, Benjamin E.) — 871
"Могущественный доллар" — 871
Вулф, Томас Клэйтон (Wolfe, Thomas Clayton) — 204, 237, 309, 444, 474, 663, 706
"Домой возврата нет" — 204, 309
"Жажда творчества" — 309
"Вырванные с корнем" (Ploughed Under; анон. кн.) — 886–887

Гаер, Джозеф (Gaer, Joseph) — 565, 590, 670
Гайслер, Людвиг (Geissler, Ludwig) — 787
"Взгляд по ту сторону" (Looking Beyond) — 787
Гайсмар, Максвелл Дэвид (Geismar, Maxwell David) — 233, 310, 311, 455, 480, 688, 707
Галлатин, Альберт (Gallatin, Albert) — 832
Галлей (Halley, Edmund) — 307
Гамильтон Т. (Hamilton, Thomas) — 936
Гамсун, Кнут — 637, 736
"Голод" — 637
Ганнибал — 266
"Ганнибал вестерн юнион" (*Hannibal Western Union*) — 207
"Ганнибал курьер" (*Hannibal Courier*) — 207
Гантер, Арчибальд Клеверинг (Gunter, Archibald Clavering) — 848
Гарди /Харди/, Томас (Hardy, Thomas) — 69, 517, 630
Гаркнесс, Маргарет (Harkness, Margaret; псевд. — John Law) — 71
Гарленд, Хэмлин (Garland, Hamlin) — 9, 13, 28, 66, 67, 72, 312, 321, 325, 434, 482, 488, 495, 505, 511–512, 517, 557, 562, 573, 591, 593, 596, 598, 599, 600, 601–602, 603, 605, 606, 607, 608–622, 624, 630, 632, 633, 635, 640, 642, 643, 653, 666, 668, 674, 675, 678, 760, 763, 875, 882, 920
"Вверх по склону" — 611–612
"Вихия, мать спартанская — 618
"Возвращение солдата" — 611
"Геспер" (Hesper) — 616

"Джейсон Эдвардс" (Jason Edwards) — 610
"Дитя бури" — 618
"Должностное преступление" (A Spoil of Office) — 610
"Дорожные привязанности" (Wayside Courtships) — 610
"Дочь лесника" (The Forester's Daughter) — 616
"Дочь Средней границы" (A Daughter of the Middle Border) — 620
"Другие столбовые дороги" (Other Main-Travelled Roads) — 610
"Железная кива" — 619
"Запад в литературе" — 614
"История Воющего Волка" — 618—619
"Каванах, лесной объездчик (Cavanaugh, Forest Ranger) — 616
"Капитан роты серых" (The Captain of the Gray-Horse Troop) — 616
"Книга американского индейца" (The Book of the American Indian) — 616, 617—620, 622
"Крушение кумиров" (Crumbling Idols) — 13, 72, 495, 512, 562, 601—602, 607, 612—614
"Люди высоких троп" (They of the High Trails) — 616, 620, 622
"Люди прерий" (Prairie Folks) — 610
"Магия денег" (Money Magic) — 616
"Маленький Норск" (A Little Norsk) — 611
"Молчаливые едоки" (The Silent Eaters) — 620
"Нистина" — 618
"Орлиное сердце" (The Eagle's Heart) — 616
"Первопроходцы окольных троп" (Back-Trailers from the Middle Border) — 620
"Первопроходцы Средней границы" (Trail-Makers of the Middle Border) — 620
"Перелетный Журавль" — 619
"Поднимающийся Волк, танцор пляски Духов" — 618
"Предостережение у реки" — 618
"Раскаяние Вомдисапы" — 619
"Столбовые дороги" (Main-Travelled Roads) — 610, 611, 618, 620, 622
"Сын Средней границы" (A Son of the Middle Border) — 608, 620—621, 622
"Член третьей палаты" (A Member of the Third House) — 610
"Roadside Meetings" — 668
Гарленды (the Garlands) — 609, 615, 621
Гаррет, Пэт (Garrett, Pat) — 921
"Подлинная жизнь Малыша Билли" — 921
Гаррик, Дэвид (Garrick, David) — 865
Гаррисон, Уильям Ллойд (Garrison, William Lloyd) — 935
Гарт, Генри (Harte, Henry) — 316, 317
Гарт, Фрэнсис Брет (Harte, Francis Bret/Brett) — 8, 12, 13, 15,17, 23, 28, 32, 34, 38, 39—43, 70, 72, 73, 213, 226, 229, 304, 305, 312—349, 451, 487—488, 490, 496—499, 500, 502, 503, 508, 513, 518, 531, 548, 561, 565, 569, 570, 609, 615, 617, 630, 734, 859, 900, 920
"Американский юмор" — 344
"А Син" — 320
" В забое" — 345
"Возникновение рассказа" (в перев. также "Возникновение короткого рассказа") — 13, 72, 323, 344
"Гэбриэль (Габриэль) Конрой" (Gabriel Conroy) — 43, 325, 333—341
"Девяносто девять гвардейцев" — 343
"Ее письмо" — 345—346
"Идиллия Красного ущелья" — 323
"Изгнанники Покер-Флета" (The Outcasts of Poker Flat) — 40, 327, 329—330, 336, 343
"Илиада Сэнди-Бара" — 323
"Инженю Сьерры" — 321
"Кларенс" — 342
"Компаньон Теннесси" (Tennessee's Partner) — 40, 42, 327, 330—331, 345
"Консепсьон Аргельо" — 345
"Кресси" — 341—342
"Мак-а-Мак" — 343

"Малыш Сильвестра" — 345
"Миггле" — 40, 42, 348
"Мичман Бризи" — 343
"Млисс" — 17, 40, 42, 319, 327
"Мой любимый романист и его лучшая книга" — 334, 344
"Монте-Флетская пастораль" — 323
"Мужья миссис Скэггс" — 325, 329
"Общество на Станислаусе" — 345
"О чем пела пуля" — 346
"Плиоценовому черепу" — 345
"Побудка" — 346
"Правый глаз коменданта" — 331–332
"Приключение падре Висенсио" — 318, 332
"Простая речь Честного Джеймса" — см. "Язычник Китайса"
"Протеже Джека Хэмлина (Гемлина)" — 321
"Романы в сокращении" (Condensed Novels) — 43, 343
"Рыцарский роман в лощине Мадроньо" — 323
"Случай из жизни Джона Оххэрста" — 325
"Степной найденыш" — 342, 348
"Счастье Ревущего стана" (The Luck of Roaring Camp) — 17, 40–42, 73, 319, 327–329, 487, 497, 502
"Сюзи" — 342
"Человек из Солано" — 332–333
"Черт и маклер" — 332
"Язычник Ван Ли" — 345
"Язычник Китайса" (The Heathen Chinee) — 319, 345
"The Luck of Roaring Camp and Other Stories" — 349, 497
Гарфилд, Джеймс Э. (Garfield, James Abram) — 65
Гашек, Ярослав — 212, 217
"Похождения бравого солдата Швейка" — 212, 217
Гегель, Георг Вильгельм Фридрих — 146, 272, 707, 808, 817
"Эстетика" — 707
Гейне, Генрих — 85, 180, 181, 376, 379, 850
"Разговор в Падерборнской степи" — 180
Гейтс, Генри Льюис (Gates, Henry Lewis, Jr.) — 906
Геккель, Эрнст — 592, 593, 596, 605
Гексли, Томас Генри (Huxley, Thomas Henry) — 609
Генри О. (Henry O.; наст. имя Портер, Уильям Сидни / Porter, William Sydney) — 315, 318, 323, 331, 333, 498, 589, 617, 677, 915, 916, 917, 920, 932
"Последний из трубадуров" — 915, 917, 932
Генри, Уилл (Henry, Will) — 339, 886, 916, 920
"Спутник Айсли" — 916
Генри, Уолтер О. (Henry, Walter O.) — 796
"Equitania" — 796
Генрих VIII (Henry VIII) — 248, 266
Гераклит — 653, 693
Гере, Чарльз (Шарль; Gayarré, Charles) — 530, 536–537, 563
"История Луизианы" — 537, 563
"Креолы истории и креолы романтических романов" — 537
"Обер Дюбейе" — 530
"Фернандо де Лемос: правда и вымысел" — 530
"Школа политики" — 530
Герцен А.И. — 302
Гершель, Джон Фредерик Уильям (Hershel, John Frederick William) — 178
Гете, Иоганн Вольфганг — 49, 60, 74, 86, 96, 97, 125, 150, 175, 623, 668, 711, 867
"Вильгельм Мейстер" (Годы странствий Вильгельма Мейстера) — 49, 96
"Поэзия и правда" — 86
Гиббон, Эдвард (Gibbon, Edward) — 194
Гибсон У.М. (Gibson W.M.) — 433, 439
Гибсон, Чарльз Дана (Gibson, Charles Dana) — 685, 707
Гильдер, Ричард Уотсон (Gilder, Richard Watson) — 195
Гинсберг, Аллен (Ginsberg, Allen) — 74, 688
"Сутра подсолнуха" — 688
Гиппиус З.Н. — 654
Гиш, Роберт (Gish, Robert) — 608, 615, 622
Глазгоу, Эллен (Glasgow, Ellen Anderson Gholson) — 28, 536
Гнедич Н.И. — 705

"Говорит Чёрный Лось" (анон. кн.) — 884
Гоголь Н.В. — 12, 231, 308, 373
"Мертвые души" — 231
"Голден эра" (*Golden Era*) — 319, 496, 569
Гольдони, Карло — 379
Гольдсмит, Оливер (Goldsmith, Oliver) — 220, 221, 268, 310, 476
"Гражданин мира, или Письма китайского философа" — 221, 310
Гомер — 79, 100, 265, 266, 329, 598, 651, 705
"Илиада" — 322, 329, 705
Гонкуры, братья — 57, 592
Готорн, Джулиан (Hawthorne, Julian) — 202
Готорн, Натаниэль (Hawthorne, Nathaniel) — 15, 22, 23, 26, 27, 34, 57, 58, 72, 108, 167, 199, 200, 202, 220, 271, 319, 322, 323, 350, 352, 371, 378, 380, 399, 449, 450, 454, 464, 466, 479, 481, 487, 515, 544, 558, 573, 598, 767, 768, 770, 773, 774, 778, 800, 842
"Алая буква" — 22, 23, 271, 380
"Дом о семи фронтонах" — 23, 72, 352
"Мастер красоты" — 464
"Мой сродственник, майор Молинё" — 479
"Мраморный фавн" — 380, 464
"Мхи старой усадьбы" — 319
"Роман о Блайтдейле" — 108, 773, 774
Готье, Теофиль — 484
Гофман, Эрнст Теодор — 23, 465
Грант, Роберт (Grant, Robert) — 70
Грант, Улисс Симпсон (Grant, Ulysses Simpson) — 237, 288, 305, 368, 812, 891
Грей, Томас (Gray, Thomas) — 711
Грейди, Генри Вудфин (Grady, Henry Woodfin) — 521
Грили, Хорэс (Greeley, Horace) — 368, 448
Гримке, Ангелина Вельд (Grimke, Angelina) — 935
Гримке, Арчибальд (Grimke, Archibald) — 935
Гримке, Генри (Grimke, Henry) — 935
Гримке, Сара (Grimke, Sarah) — 935
Гримке, Фрэнсис (Grimke, Francis) — 935
Гримм, братья — 711
"Сказки" — 711
Гриммельсгаузен Ганс Якоб К. — 646
"Похождения Симплиция Симплициссимуса" — 646
Грин А.С. — 686
Грин, Грэм (Green, Graham) — 479—481
Гринвуд И. (Greenwood) — 674
Гриннелл, Джордж Бёрд (Grinnell, George Bird) — 878
Гриффит, Мэри (Griffith, Mary) — 773
"Кэмпердаун, или Новости наших соседей" (Camperdown, or News from Our Neighbourhood) — 773
Гришунин А.Л. — 757
Гульд, Джей (Gould, Jay) — 237
Гульд, Джордж (Gould, George) — 159
Гумбольдт, Александр (Humboldt, Alexander) — 90
"Гэлекси" (*Galaxy*) — 363, 364, 490
Гюго, Виктор — 43, 85, 220, 243, 249, 343, 531, 644, 711
"Отверженные" — 243, 644, 869
"Рюи Блаз" — 249

Дальхур, Пьер — 531
Данбар, Поль Лоуренс (Dunbar, Paul Laurence) — 911, 935, 936, 938
Данте Алигьери — 31, 74, 244, 711
Данцигер, Густав Адольф (Danziger, Gustav Adolph) — 574
Дарвин, Чарльз (Darwin, Charles) — 143, 146, 452, 510, 570, 592, 593, 594, 596, 609, 777, 804, 807, 816, 820, 826, 831
Дарем (Durham, граф) — 204
Девото, Бернард Огастин (DeVoto, Bernard Augustin) — 17, 72, 73, 213, 304, 308, 313
"Марк Твен — непотухший вулкан" (Mark Twain in Eruption) — 304
"Дейли ньюз" (Спрингфилд; *Daily News*, Springfield) — 780
"Дейли пикаюн" — см. "Пикаюн"
Де Квинси, Томас (De Quincey, Thomas) — 371
Деккетт, Маргарет (Dekkett, Margaret) — 313

"Демократическое обозрение" (*Democratic Review*) — 82
Дерби, Джордж Хорейшио (Derby, George Horatio; псевд. Джон Феникс / John Phoenix) — 496
Дессом, Жорж — 530, 532
"Тетка Сидетт" — 530
Дефо, Даниэль (Defoe, Daniel) — 15, 16, 255, 268
"Робинзон Крузо" — 16, 268
Дефорест, Джон Уильям (DeForest, John William) — 8, 16, 17, 25, 26, 27, 28, 29, 45, 46–48, 61, 72, 73, 233, 342, 350–374, 458, 644, 669, 803, 900
"Бунт влюбленного" (A Lover's Revolt) — 370–371
"Великий американский роман" — 26, 350
"Военная жизнь" — 371
"Возлюбленные Жюстины" (Justine's Lovers) — 367
"Времена ведьм" (Witching Times) — 353
"Делла, или Дикарка" (Della, or the Wild Girl) — 366
"Дело Уэзерела" (The Whetherel Affair) — 364–365
"Дочь труда" (A Daughter of Toil) — 371
"Знакомство с Востоком" (Oriental Acquaintance) — 29, 352–353, 365–366, 374
"Знакомство с Европой" (European Acquaintance) — 29, 352–353
"История индейцев Коннектикута" (History of the Indians of Connecticut) — 351
"Кейт Бомонт" (Kate Beaumont) — 368–370, 374
"Кровавый раскол" (The Bloody Chasm) — 370
"Легенды Даунинга. Истории в стихах" (The Downing Legends: Stories in Rhyme) — 372
"Миссионерка Айрини" (Irene the Missionary) — 365–366
"Мисс Равенел уходит к северянам" ("Превращение преданной конфедератки мисс Равенел в сторонницу Союза"; Miss Ravenel's Conversion from Secession to Loyalty) — 17, 25, 46–48, 55, 61, 72, 73, 342, 355–362, 367, 373, 374, 644
"Морской утес, или Тайна Уэстервелтов" (Seacliff, or the Mistery of the Westerwelts) — 354–355
"Озорные проделки" (Playing the Mischief) — 366–367
"Офицер федеральной армии в период Реконструкции" (A Union Officer in the Reconstruction) — 363
"Первый раз под огнем" — 644
"Под разноцветными знаменами" — 355
"По суше" (Overland) — 365
"Приключения добровольца" (A Volunteer's Adventures) — 29, 363
"Сенатор" — 364
"Честный Джон Вейн" (Honest John Vane) — 367–368
"Энни Хауард" (Annie Howard) — 366
Джадд, Сильвестр (Judd, Sylvester) — 772–773, 792
"Маргарет. История о реальном и идеальном" (Margaret. A Tale of the Real and Ideal) — 772–773
Джаспер, Джон — 934
Джеймс, Генри (James, Henry) — 5, 7, 9, 14–16, 21, 23, 25, 27–30, 36, 40, 46, 53–55, 58–64, 66, 67, 70, 71, 73, 219, 220, 229, 316, 351, 367, 375, 378, 380, 381, 383, 384, 385, 386, 387, 392, 395, 396, 397, 399, 402, 407, 427, 435, 436, 438, 441–481, 515, 536, 548, 565, 570, 571, 593, 605, 609, 624, 630, 664, 666, 667, 679, 734, 736, 752, 758, 759, 761, 762, 769, 811, 818, 842, 852, 859, 860
"Американец" (The American) — 470–480, 481
"Бостонцы" — 66, 476
"Доверие" (Confidence) — 473
"Дэзи Миллер" (Daisy Miller) — 36, 53–55, 61, 73
"Европейцы" (The Europeans) — 58
"Золотая чаша" — 477, 479
"Искусство прозы" — 73
"История года" — 451
"Княгиня Казамассима" — 66
"Малыш и другие" (A Small Boy and Others) — 449, 480
"Опека и присмотр" (Watch and Ward) — 458–463, 471, 481

"Площадь Вашингтона" (Washington Square) — 53, 55, 61
"Портрет дамы" (в перев. также "Женский портрет"; The Portrait of a Lady) — 53, 58–60, 73, 449, 457, 473, 480
"Родрик Хадсон" (Roderick Hudson) — 457, 463–470, 481
"Страстный пилигрим" — 29, 464
«"Страстный пилигрим" и другие рассказы» (сб.) — 464
"Трагедия ошибок" — 451, 458
"Трансатлантические очерки" — 29, 452
"Letters" — 480, 481
Джеймс, Генри, ст. (James, Henry, Sr.) — 447–448, 452
Джеймс, Джесси (James, Jessey) — 912
Джеймс, Робертсон (James, Robertson) — 450
Джеймс, Уилкинсон (James, Wilkinson) — 450, 452
Джеймс, Уильям (James, William; дед) — 447
Джеймс, Уильям (James, William; брат) — 104, 150, 191, 193, 447, 448, 449–450, 451, 463, 803, 806, 810, 813, 816, 817, 818–822, 833, 834
"Воля к вере и другие эссе" (The Will to Believe and Other Essays) — 820
"Прагматизм" — 150, 193
"Принципы психологии" (The Principles of Psychology) — 819
"Философские концепции и практические результаты" — 820
Джеймсы (the James) — 449
Джексон, Хелен Хант (Jackson, Helen Hunt) — 162, 503, 887
"Рамона" (Ramona) — 503, 887
Джексон, Эндрю (Jackson, Andrew) — 80, 214, 829
Джефферс, Робинсон (Jeffers, Robinson) — 348
Джефферсон, Томас (Jefferson, Thomas) — 65, 78, 80, 419, 688, 710, 772, 777, 788, 791, 831, 832
Джиллет, Кинг Кэмп (Gillette, King Camp) — 792
"Мировая корпорация" (World Corporation) — 792
Джиллет, Уильям (Gillette, William /Hooker/) — 872
"Секретная служба" — 872
"Шерлок Холмс" — 872
Джозеф (Joseph; Гром, Идущий по Горам), инд. вождь — 885–886
"Взгляд индейца на индейские дела" (An Indian's View on Indian Affairs) — 885–886
Джойс, Джеймс (Joyce, James Augustine Aloysius) — 341, 347, 348
"Дублинцы" — 341
"Мертвые" — 341
Джонни Яблочное Зернышко — 912
Джонс, Алиса (Jones, Alice) — 795
"Проводя параллель" (Unveiling a Parallel; совм. с Э.Мерчант) — 795
Джонсон, Бен /Бенджамин/ (Jonson, Ben /Benjamin/) — 246
Джонсон, Джеймс Уэлдон (Johnson, James Weldon) — 908
Джонсон, Дэвид (Johnson, David) — 560
Джонсон, Истмен (Johnson, Eastman) — 243
Джонсон, Томас Х. (Johnson, Thomas H.) — 152, 192
Джонстон, Джозеф Эгглстон (Johnston, Joseph Eggleston) — 569
Джонстон, Мэри (Johnston, Mary) — 848
Джонстон, Ричард Малькольм (Johnston, Richard Malkolm) — 506, 513
"Истории Дьюксборо" (Dukesborough Tales) — 513
Джордан, Элизабет (Jordan, Elisabeth) — 427
Джордж, Генри (George, Henry) — 598, 609, 673, 776, 811
"Прогресс и бедность" (Progress and Poverty) — 673, 776–777, 811
Джуитт, Сара Орн (Jewett, Sarah Orne) — 28, 39, 66, 488, 489, 490, 543, 546–555, 557, 560, 561, 564, 734, 752
"Белая цапля" — 548, 550, 554–555, 564
"Деревенские проселочные дороги" (Country By-ways) — 550, 551–552
"Дипхейвен" (Deephaven) — 548, 550, 564
"Страна островерхих елей" (The Country of the Pointed Firs) — 39, 548, 550, 552–554, 564
Letters — 564

Дибнер, Чарльз (Dibner, Charles) — 260
Дикий Билл Хикок (Wild Bill Hickok) — 920
Дикинсон, Лавиния (Dickinson, Lavinia) — 156, 157
Дикинсон, Натаниэль (Dickinson, Nathaniel) — 153
Дикинсон, Остин (Dickinson, Austin) — 153, 156, 158, 159
Дикинсон, Сэмюэль (Dickinson, Samuel) — 153, 155
Дикинсон, Эдвард (Dickinson, Edward) — 153, 154, 156–157
Дикинсон, Эмили (Dickinson, Emily) — 5, 7, 13, 26, 151–193, 199, 201, 202, 627, 654, 889
"Письма Эмили Дикинсон" (The Letters of...) — 152, 154–162, 164, 167, 169, 170, 173, 174, 188, 189, 192
"Стихотворения Эмили Дикинсон" (The Complete Poems of...) — 152, 192
"Вера — прекрасное изобретение" (Faith is a fine invention; 185) — 174
"Вскройте Жаворонка!..." (Split the Lark — ...; 861) — 187–188
"Всю правду скажи — но..." (Tell all the Truth but tell it slant; 1129) — 184
"Душа изберет сама..." (The Soul selects ...; 303) — 168, 176
"Если неба не сыщем ..." (Who has not found the Heaven — ; 1544) — 170
"Нарастать до отказа..." (To pile like Thunder ...; 1247) — 183–184
"Новый эксперимент" (Experiment to me; 1073) — 188
"Порой поверю — близок..." (I many times thought Peace...; 739) — 166
"Правдивейшая из трагедий" (741) — 164
"Предчувствие — длинная..." (Presentiment — is that...; 764) — 185
"Сколько очарования" (A Charm invests a face; 421) — 181
"A solemn Thing it was " (271) — 171
"A Something in a Summer's Day" (122) — 180
"Before I got my eye put out" (327) — 175, 177
"Could mortal lip..." (1409) — 191
"Experiment escorts me last" (1770) — 170
"Further in Summer than..." (1068) — 185–187
"He fumbles at your Soul" (315) — 182–183
"I dwell in Possibility" (657) — 191
"I'm Nobody! Who are you" (288) — 169
"Safe in their Alabaster Chambers" (216) — 161
"Success is counted sweetest" (67) — 182
"Their Height in Heaven..." (696) — 169
"To hear an Oriole sing" (526) — 180–181
№№: 76 — 179; 107 — 165, 188; 329 — 182; 362 — 179; 420 — 188; 544 — 189; 555 — 170; 572 — 182; 627 — 179; 677 — 170; 744, 745 — 179; 785 — 190; 787 — 172; 835 — 178; 836 — 173; 1043 — 171; 1055 — 170; 1070 — 179, 192; 1081 — 192; 1222 — 179; 1392 — 179; 1430 — 177; 1543 — 192; 1681 — 189; 1743 — 154
Дикинсон, Эмили Норкросс (Dickinson, Emily Norcross) — 147
Дикинсоны (the Dickinsons) — 153, 155, 158, 159, 160
Диккенс, Чарльз (Dickens, Charles) — 12, 15, 26, 27, 43, 59, 85, 203, 229, 242, 243, 248, 255, 308, 312, 317, 320, 326, 341, 343, 354, 373, 379, 382, 390, 398, 431, 438, 458, 459, 488, 498, 507, 515, 671, 711, 830, 843, 865
"Домби и сын" — 317, 329, 341
"Записки пиквикского клуба" — 865
"Наш общий друг" — 458
"Холодный дом" — 459
Дилейни, Мартин (Delany, Martin Robinson) — 933, 936, 937, 938
Диллингэм, Уильям (Dillingham, William B.) — 670, 706
Диоген — 244
Диоген Лаэртский — 669
Дисней, Уолт (Disney, Walt) — 905
Днепров В. — 707
Додд, Анна Боумен (Dodd, Anna Bowman) — 798–799

"Республика будущего" (The Republic of the Future) — 798–799
Доде, Альфонс — 456
Дойг, Айвен (Doig, Ivan) — 621, 919
Дойль, Артур Конан (Doyle, Arthur Conan) — 344
"Шерлок Холмс" — 872
"Доктор Стрэнджлав" — 919
"Домашний женский журнал" — 435
Доннелли, Игнатиус Лойола (Donnelli, Ignatius Loyola) — 776, 788–790, 791, 792, 824–825
"Колонна Цезаря" (Caesar's Column. A Story of the Twentieth Century) — 788–790, 824–825
Доре, Гюстав — 456
Дорсон, Ричард (Dorson, Richard M.) — 912, 931
Дос Пассос, Джон (Dos Passos, John) — 587, 928
Достоевский Ф.М. — 23, 57, 70, 309, 326, 329, 383, 407, 630, 631
"Преступление и наказание" — 383, 407
Доуби, Фрэнк (Dobie, J.Frank) — 922, 932
Драйзер, Теодор (Dreiser, Theodore) — 27, 28, 59, 67, 68, 70, 71, 73, 204, 435, 436, 439, 440, 478, 591, 593, 596, 600, 601, 604, 605, 606, 622, 670, 674, 675, 677, 684, 702, 735, 736, 756, 759
"Американская трагедия" — 677
"Великий американский роман" — 70, 73
"Гений" — 601
"Два Марка Твена" — 70
"Сестра Керри" — 67, 68, 73, 596, 677, 684, 756
"Трилогия желания" — 604
"Финансист" — 604
Дрэйпер, Джон Уильям (Draper, John William) — 827
"История американской Гражданской войны" (History of the American Civil War — 827
Дуайт, Тимоти (Dwight, Timothy) — 544
"Путешествия по Новой Англии и Нью-Йорку" — 544
Дуглас, Сара М. (Douglas, Sara M.) — 936
Дуглас, Фредерик (Douglass, Frederick; наст. имя Бэйли, Фредерик Огастес Вашингтон / Bailey, Frederick Augustus Washington) — 708, 886, 934, 936
"Автобиография" — 708
"Дух времени" — 33
Дьюи, Джон (Dewey, John) — 811, 816, 817–818, 834
Дьюнека, Фредерик А. (Duneka, Frederick A.) — 297
Дэвис, Джон (Davis, John) — 839
Дэвис, Ребекка Хардинг (Davis, Rebecca Harding) — 17, 28, 30–32, 45, 72
"Жизнь на литейных заводах" (Life in the Iron Mills) — 17, 30–32, 45, 72
Дэвис, Ричард Хардинг (Davis, Richard Harding) — 848
Дэй, Мэри Эллен (Day, Mary Ellen) — 570
Дэйли, Огастин (Daly, Augustin /John/) — 864–867, 869
"Горизонт" — 866
"Красный шарф" — 866
"Налегке" — 866
"Под газовым фонарем" — 866–867
Дюбуа, Уильям Э. Буркхардт (Du Bois, William Edward Burghardt) — 908, 934, 935, 936, 938
Дюма, Александр (отец) — 43, 271, 334, 343, 836
"Граф Монте-Кристо" — 334
"Три мушкетера" — 271, 836
Дюма, Александр (сын) — 865
Дюпе Ф. У. (Dupee F.W.) — 470, 481
Дюранти Л.Э. — 27

Елизавета I (Elizabeth I) — 246
Елистратова А.А. — 7, 437, 442, 480

Жанна д'Арк — 248, 272, 273–276, 278, 291, 297
"Жизнь Чёрного Ястреба" (анон. кн.) — 884
"Журнал американских цветных" (*Colored American Magazine*) — 937
"Журнал спекулятивной философии" (*Journal of Speculative Philosophy*) — 808

Зайдмен, Лоуренс (Seidman, Laurence Ivan) — 919, 932
Замятин Е.И. — 801
"Мы" — 801

Зангвилл, Израэль (Zangwill, Israel) — 321
Заратустра — 265, 636
"За тысячу миль от Ниоткуда" (нар.) — 910
"Звезда волхвов" — 311
Зверев А.М. — 203, 586, 590
Зенкевич М. — 22, 72, 117, 118, 121, 346
Зенон — 5, 518, 583
Зифф, Ларзер (Ziff, Larzer) — 729, 756, 757
Золя, Эмиль — 9, 15, 58–60, 68–70, 293, 456, 530, 532, 589, 591, 592, 595, 596, 597, 602, 603, 605, 625, 630, 631, 635, 636, 637, 641, 644, 649, 652, 663, 668, 672, 675, 702, 865
"Добыча" — 865
"Жерминаль" — 68
"Завоевание Плассана" — 68
"Западня" — 596, 597, 630, 635, 668
"Земля" — 69
"Нана" — 630
"Плодовитость" — 595
"Разгром" — 595, 596, 644
"Тереза Ракен" — 636
"Экспериментальный роман" — 592
"Я обвиняю" — 293

Ибсен, Генрик — 70, 379, 744, 861, 874
"Игл" (*Daily Eagle*) — 81, 85
Иисус Христос — 32, 173, 182, 19, 207, 244, 266, 296, 297, 298, 306, 307, 328, 331, 586, 781, 790, 792, 793, 845, 847, 926, 927
Икинс, Томас (Eakins, Thomas) — 142
Ингерсолл, Роберт (Ingersoll, Robert Green) — 847
"Индейский журнал" (*Indian Journal*) — 889
"Индепендент" (*Independent*) — 548
Иннесс, Джордж (Inness, George) — 98
Ирвинг, Вашингтон (Irving, Washington) — 18, 26, 27, 317, 319, 322, 323, 332, 350, 371, 376, 380, 448, 487, 488, 498, 515, 889
"Завоевание Гранады" — 376
"Рип Ван Винкль" — 5, 863

Йондж, Шарлотт Мэри (Yonge, Charlotte Mary) — 246
"Маленький герцог" — 246
"Принц и паж" — 246

Кабе, Этьен — 780
Калашникова Е. — 590
"Калифорниан" (*Californian*) — 319, 569
Каллаган, Элис (Callahan, Alice) — 890
"Винема, дитя лесов" (Wynema : A Child of the Forest) — 890–891
Камминс, Мария Сьюзен (Cummins, Maria Susan) — 840
Кампанелла, Томазо — 796
"Кампании Гражданской войны" (Campaigns of the Civil War) — 827
Кант, Иммануил — 817
Капоте, Трумен (Capote, Truman) — 688
"Луговая арфа" — 688
Карл II (Charles II, англ. король) — 246, 266
Карл III (исп. король) — 525
Карл Смелый — 830
Карлейль, Томас (Carlyle, Thomas) — 86, 87, 135, 138, 146, 150, 174, 287, 448, 830
"Карманная библиотека Бидла" — 853
Карнеги, Эндрю (Carnegie, Andrew) — 854
"Евангелие богатства" — 854
Карондел... (губерн. Н.Орлеана) — 525
Картер, Эверетт (Carter, Everett) — 71–73, 379, 380, 437, 439
Кастер, Джордж (Custer, George A.) — 333, 895
Каули, Малькольм (Cowley, Malcolm) — 670, 706
Кейбл, Джордж Вашингтон (Cable, George Washington; псевд. Дроп-Шот/ Drop Shot) — 16, 28, 38, 39, 267, 506, 513, 524, 529–530, 531, 532, 533, 535–543, 563, 564, 565
"Биби" — 537
"Бонавантюр" (Bonaventure) — 538
"Грандиссимы" (The Grandissimes) — 38, 529, 530, 536, 537, 538, 539–542, 563, 564
"Джон Марч, южанин" (John March. Southerner) — 543

"Доктор Севьер" (Dr. Sevier) — 542
"Жан-а-Поклен" — 538
"Мадам Дельфина" (повесть) — 532, 542
"Мадам Дельфина" (Madame Delphine: A Novellette and Other Tales) — 542
"Молчаливый Юг" (The Silent South) — 542
"Негритянский вопрос" (The Negro Question) — 542, 564
«Плантация "Бель Демуазель"» — 538
"Старые креольские времена" (Old Creole Days) — 38, 533, 537–538, 563
"Сьер Джордж" — 530, 538
"Literature in the Southern States" — 564
Кейди, Эдвин Харрисон (Cady, Edwin Harrison) — 72, 437, 624, 668, 669
Кейзин, Альфред (Kazin, Alfred) — 563, 624, 668, 670, 706
Кембл Э.У. (Kemble E.W.) — 253, 257, 262
Кеннеди, Джон Пендлтон (Kennedy, John Pendleton) — 350
Керр, Орфеус С. (Kerr, Orpheus C.; наст. имя Ньюэлл, Роберт Генри / Newell, Robert Henry) — 344
Керуак, Джек (Kerouac, Jack) — 688
Кёрк Дж.Ф. (Kirk J.F.) — 828, 830, 831
"История Карла Смелого" (History of Charles the Bold) — 830
Кёрк, Клара (Kirk, Clara M.) — 437
Кёрк, Рудольф (Kirk, Rudolph) — 437
Кёркленд, Джозеф (Kirkland, Joseph) — 503, 506, 508, 511–512, 615, 763
"Зури" (Zury: The Meanest Man in Spring County) — 511–512
Кёртин, Джеремая (Curtin, Jeremiah) — 878
Кёртис, Эдвард (Curtis, Edward) — 878
Кинг, Грейс Элизабет (King, Grace Elizabeth) — 488, 520, 526, 527, 531, 532, 535, 536, 563, 723
"Креольские семьи Нового Орлеана" — 527, 563
"Месье Мотт" (Monsieur Motte) — 535
"Новый Орлеан: место и люди" (New Orleans: The Place and the People) — 525–526, 563
"Рассказы на балконе" (Balcony Stories) — 535
Кинг, Кларенс (King, Clarence) — 498
Кинг, Эдвард (King, Edward) — 537
Киплинг, Редьярд (Kipling, Joseph Rudyard) — 312, 332, 344, 347, 555, 597, 618, 628, 629, 630, 632, 644, 668, 672, 686, 917
"Департаментские песни" — 686
"Казарменные баллады" — 686
"Свет погас" — 629, 668
Китс, Джон (Keats, John) — 161, 179, 196, 200, 429
Кларк, Баррет М. (Clark, Barrett M.) — 864, 875
Кларк, У.Ван Тильберг (Clark, Walter van Tilburg) — 339, 347, 349, 931
Клеборн, Уильям (Claiborne, William C.C.) — 529
Клеменс, Генри (Clemens, Henry) — 208, 252
Клеменс, Джейн (Clemens, Jane, урожд. Лэмптон / b. Lampton) — 28, 204
Клеменс, Джон Маршалл (Clemens, John Marshall) — 204, 206, 230, 288
Клеменс, Оливия Лэнгдон (Clemens, Olivia, урожд. Лэнгдон b. Langdon) — 229, 265, 288
Клеменс, Орион (Clemens, Orion) — 207, 208, 230
Клеменс, Сьюзи (Clemence, Susy) — 275, 288
Клеменс, Сэмюэль Ленгхорн (Clemens, Samuel Langhorne) — см. Твен, Марк
Клеменсы (the Clemens) — 230, 233, 305
"Клементайн" (нар.) — 920
Кливленд, (Стивен) Гровер (Cleveland /Stephen/ Grover) — 762, 763, 891
Клэпп, Генри (Clapp, Henry) — 426
Ковалев Ю.В. — 590
Коди, Уильям (Cody, William F. ; псевд. — Буффало Билл / Buffalo Bill) — 921–922, 929
"Шоу о Диком Западе" — 922
Кок, /Шарль/ Поль де — 120

Колдуэлл, Джеймс (Caldwell, James) — 528
Коллинз, Уилки (Collins, William Wilkie) — 865
"Колос" — 398
Колоски, Бернард (Koloski, Bernard) — 737, 758
Колумб, Христофор — 144, 296, 827
Кольридж, Сэмюэль Тэйлор (Coleridge, Samuel Taylor) — 86, 147, 220
"Biografia Literaria"("Литературная биография") — 86
Конрад, Джозеф (Conrad, Joseph; наст. имя Юзеф Теодор Конрад Коженевский) — 316, 624, 625, 658, 664, 759
"Тайфун" — 658
Конради К.О. — 150
"Конститьюшн" — см. "Атланта Конститьюшн"
Конт, Луи де — 274, 275
Конт, Огюст — 594, 814
"Конт рандю" (*Comptes Rendus*, "Итоги") — 532
Конфуций — 265
Копит, Артур (Kopit, Arthur) — 922
"Индейцы!" — 922
Копуэй, Джордж, или Ка-ге-га-га-бо (Copway, George, or Kah-ge-ga-gah-bowh; Стоящий прямо) — 884, 888
Корнель, Пьер — 711, 867
"Корридо о Грегорио Кортесе" (нар.) — 925
"Корридо о Сесаре Чавесе" (нар.) — 925
"Корридо о Хоакино Мурьете" (нар.) — 925
Кортес, Эрнандо — 925, 927
Коун, Джеймс Х. (Cone, James H.) — 909, 910, 932
Красная Собака (индеец-лакота) — 885
Крауз, Сидни Дж. (Krause, Sidney J.) — 213, 310
Кребер, Альфред (Kroeber, Alfred) — 318
Кребер, Теодора (Kroeber, Theodora) — 318
Крейн, Стивен (Crane, Stephen; писал также под псевд. Джонстон Смит) — 5, 28, 67, 68, 71, 135, 321, 323, 342, 346, 557, 579, 581, 589, 591, 593, 595, 596–597, 598, 599, 600, 602–603, 605, 606–607, 612, 623–669, 674, 675, 734, 754, 756, 759, 765, 766, 770, 825, 900, 920
"Алый знак доблести" (The Red Badge of Courage) — 68, 342, 579, 595, 596, 603, 605, 607, 623, 624, 626, 632, 640, 643–652, 653, 657, 666, 667, 669
"Бег юности" — 643
"Вверх лицом" — 666
"Верблюд" — 628
"Ветеран" — 647, 653
"Война — добрая" (War is Kind) — 664–665, 669
"Голубой отель" (The Blue Hotel) — 321, 659, 661–663, 666, 667
"Горькая битва за жизнь в Небраске" — 643
"Громадная ошибка" — 641
"Заброшенность" (Desertion) — 641
"Зловещий ребенок" — 641
"Клан безымянных" — 666
"Люди в непогоду" (The Men in the Storm) — 641, 642, 643
"Маленький полк" — 653
"Мать Джорджа" (George's Mother) — 640–641, 643
"Мэгги. Девушка с улицы." (Maggie: A Girl of the Streets.) — 68, 596, 602–603, 606–607, 623, 625, 630, 632–641, 643, 667, 825
"На действительной службе" — 640, 664
"Невеста приезжает в Йеллоу-Скай" — 321, 659–661, 666
"Очерки округа Салливан" (Sullivan County Sketches) — 628–629, 640
"Повести Бауэри" — 640–641, 643, 668
"Полуночные наброски" (Midnight Sketches) — 640, 641–643
"Серый рукав" — 652
"Случай на войне" — 666
"Тайна героизма" — 652
"Темно-коричневый пес" — 641
"Третья фиалка" — 640
"Три удивительных солдата" — 653
"Уиломвильские рассказы" — 640
"Цена сбруи" — 666

"Черные всадники" (Black Riders) — 653, 654–656, 665, 668, 669
"Чудовище" — 667
"Шлюпка" (The Open Boat) — 623, 657–659, 662, 663, 667
"Эксперимент с нищетой" (An Experiment in Misery) — 637–638, 641–642
"The Correspondence of ..." — 668
"Harold Frederic" — 760
"The War Dispatches" — 669
Крейн, Таунли (Crane, Townley) — 627, 632
Крейн, Уильям Хоу (Crane, William Howe) — 627
Крейн, Харт (Crane, Hart Harold) — 74
Крейны (the Cranes, предки С.Крейна) — 626
"Кресент" (*Crescent*) — 81
"Критик" (*Critic*) — 303, 491, 515, 562, 563, 824
Крокетт, Дэви /Дэвид/ (Crockett, Davy /David) — 17, 33–34, 209, 211, 316, 863, 864, 912
"Рассказ о жизни Дэвида Крокетта" — 33
"Кроникл" (*Chronicle*) — 673
Кроуфорд, Фрэнсис Мэрион (Crawford, Francis Marion) — 848–853, 858
"Мистер Исаакс. Повесть о современной Индии" (Mr. Isaacs. A Tale of Modern India) — 851
"Пол Патофф" (Paul Patoff) — 851
"Римский певец" — 852–853
"Романтическая повесть об изготовителе сигарет" (A Cigarette-Maker's Romance) — 852
"Роман. Что это такое" (The Novel: What It Is) — 849, 858
"С бессмертными" (With the Immortals) — 849–850, 858
Крылов И.А. — 212
Куинн, Артур Хобсон (Quinn, Arthur Hobson) — 72, 485, 562, 866, 868, 875
Кук, Роуз Терри (Cooke, Rose Terry) — 546
Кулбрит (Калбрит), Айна (Culbrit, Ina) — 495, 499, 501
Купер, Джеймс Фенимор (Cooper, James Fenimore) — 22, 26, 27, 43, 123, 220, 255, 317, 325, 335, 340, 343, 347, 350, 385, 688, 773–775, 778, 801
"Колония на кратере" (в перев. также "Кратер, или Вулкан"; The Crater, or Vulcan's Peak) — 773–775, 801
"Пенталогия о Кожаном чулке" (о Следопыте и Зверобое) — 22, 688
"Пионеры" — 340
"Последний из могикан" — 318
"Прерия" — 323
Куприн А.И. — 203, 309
"Умер смех" — 203
Куприянов В. — 124
Курбе, Гюстав — 18
"Курьер" (*Courier*) — 865
Кучборская Е.П. — 592
Кэбот, Джон (Cabot, John) — 827
Кэбот, Себастьян (Cabot, Sebastian) — 827
Кэзер, Уилла Сиберт (Cather, Willa Sibert) — 28, 333, 339, 342, 549, 614, 622, 624, 630, 643, 647, 668, 669, 755, 931
"Роман без реквизита" — 669
"Смерть приходит за архиепископом" — 333
"When I Knew Stephen Crane" — 668
Кэмерон, Мэй (Cameron, May) — 309
Кэмпбелл, Джозеф (Campbell, Joseph) — 883, 893
Кэри, Мэри Шадд — 936
Кэрил, Чарльз (Caryl, Charles) — 796
"Новая Эра" (New Era) — 796
Кэррингтон, Джордж (Carrington, George) — 437
Кэссет, Мэри (Cassatt, Mary) — 365, 749

Лабрюйер, Жан де — 310, 590
"Характеры" — 310, 590
Лавджой, Элайджа П. (Lovejoy, Elijah P.) — 712
Лавкрафт Г.Ф. — 589
Лайт, Джеймс Ф. (Light, James F.) — 355, 364, 374
Ламарк, Жан-Батист — 807, 813
Ламартин, Альфонс де — 531
Ламур, Луи (L'Amour, Louis) — 921
Лану, Арман — 531
Лао-цзы — 693, 707

Ларошфуко, Франсуа де — 310, 569, 570, 583, 588, 590
"Максимы" — 310, 588, 590
Лафайет, Мари-Поль де (Lafayette, Marie-Paul de) — 80
Лафарг, Поль — 678
Ла Фарж, Джон (La Farge, John) — 448–449
Ла Фарж, Оливер (La Farge, Oliver) — 614
Ла Флеш, Сюзетт (LaFlesh, Susette) — 887
Левидова И.М. — 309
Левик В. — 113, 129, 180
Лейн, Мэри (Lane, Mary) — 795, 796
"Мизора" (Mizora) — 795–796
Леки, Уильям Эдвард Хартпол (Lecky, William Edward Hartpole) — 247
Леонардо да Винчи — 452, 850
Леопольд II (Leopold II) — 291, 292, 293, 294, 295, 296
Лермонтов М.Ю. — 61
"Лети, лети, моя голубка" (нар.) — 917
Ливингстон, Дэвид Видетт (Livingstone, David Vidette) — 627
Ливис Ф.Р. (Leavis F.R.) — 476, 481
Линд, Дженни (Lind, Jenny) — 84
Линдсей, Вэчел (Lindsay, /Nicholas/ Vachel) — 899, 920, 931
Линкольн, Авраам (Lincoln, Abraham) — 29, 65, 133, 136–137, 231, 378, 383, 727, 827, 829, 886, 891
Линн, Кеннет (Lynn, Kenneth S.) — 73, 213, 310
Линч (Lynch, William) — 38, 264, 920
"Липпинкот" (*Lippincott's Magazine*) — 830
Лири, Кэти /Кэтрин/ (Leary, Katy /Catherine) — 233, 288
Лири, Льюис (Leary, Lewis) — 717, 752, 757
"Литературный альбом" — 531
"Литтл ревью" (*Little Review*) — 442
Лихачев Д.С. — 701
Ллойд, Генри Демарест (Lloyd, Henry Demarest) — 776, 811
"Богатство против благосостояния" (Wealth Against Commonwealth) — 811
Лодж, Генри Кэбот (Lodge, Henry Cabot) — 814
"Лолита" (В.Набоков) — 460
Ломакс, Алан (Lomax, Alan) — 913, 931
Лонг, Роберт Эммет (Long, Robert Emmet) — 481
"Лонг-Айлендер" (*Long Islander*) — 80
Лонгстрит, Огастес Болдуин (Longstreet, Augustus Baldwin) — 17, 33, 497, 513
"Сценки из жизни в Джорджии" — 17, 33, 36, 513
Лонгфелло, Генри Уодсворт (Longfellow, Henry Wadsworth) — 8, 24, 25, 82, 85, 119, 190, 194, 195, 199, 220, 312, 326, 346, 383, 427, 451, 630, 679, 688, 896
"Моя утраченная юность" — 326
"Песнь о Гайавате" — 119, 688, 896
"Христос" — 195
Лондон, Джек (London, Jack; наст. имя Лондон, Джон Гриффит / London, John Griffith) — 59, 67, 70, 314, 315, 319, 323, 324, 331, 348, 591, 594, 596, 597, 598, 600, 604, 605, 606, 612, 618, 670, 674, 675, 688, 696, 736, 928
"Мартин Иден" — 598, 604
"Мексиканец" — 928
Лосев А.Ф. — 703, 707
"Лос Команчос" (нар.) — 926
"Лос Теханос" (нар.) — 926
Лоуренс, Дэвид Герберт (Lawrence, David Herbert) — 735
Лоуэлл, Джеймс Рассел (Lowell, James Russell) — 8, 24, 25, 190, 194, 195, 197, 372, 378, 380, 383, 427, 497, 506, 679
"Записки Биглоу" — 372, 380, 497
Лоуэлл, Эми (Lowell, Amy) — 624, 668
"Луизиана газетт" (*Louisiana Gazette*) — 528
Луи-Наполеон — см. Наполеон III
Лукиан — 216
Луначарский А.В. — 7
Лунин В. — 145
Луций Вер — 566
Льюис, Синклер (Lewis, Sinclair) — 59, 70, 204, 281, 435, 440
"Кингсблад — потомок королей" — 281, 440
Лэмптоны (the Lamptons) — 204
Лэнгдон, Оливия — см. Клеменс, Оливия

Лэнир, Сидни (Lanier, Sydney) — 200–201, 488
"Английский роман..." — 200
"Наука английского стихосложения" — 200
"Симфония" (The Symphony) — 200
"Стихотворения" — 200
"Тигровые лилии" — 200
Людовик XV — 525

"Мавры и христиане" (Los Moros y Christianos) — 926
Магомет — 265
Макграт, Гарольд (McGrath, Harold) — 848
Маккарти, Кормак (McCarthy, Cormac) — 330, 919, 931
Маккинли, Уильям (McKinley, William) — 65
Макклюр, Сэмюэль Сидни (McClure, Samuel Sidney) — 643, 673
Макмертри, Ларри (McMurtry, Larry) — 621, 915, 919
"Покидаем Шайен" — 919
"Проезжай, всадник" — 919
Макмуррей, Уильям (Mcmurray, William) — 437
Макни, Джон (Macnie, John) — 787–788, 796
"Диотас, или Взгляд далеко вперед" (The Diotas, or A Far Look Ahead) — 787–788
Маколей, Томас Бабингтон (Macaulay, Thomas Babington) — 247
Макрэй, Уоллес (McRae, Wallace) — 917
"Перевоплощение" — 917
Максимов Н. — 379
Макфарлейн (Macfarlane) — 305
Малинче — 925, 927
Мало Г. — 243
"Без семьи" — 243
Малфорд Г. (Mulford G.) — 343
Малфорд, Прентис (Mulford, Prentice) — 496, 501, 822
"Ваши силы и как ими пользоваться" — 822
Малыш Билли (Billy, the Kid; наст. имя Уильям Г.Бонни / William H. Bonney) — 320, 912, 921, 929
Мальтус, Томас Роберт (Malthus, Thomas Robert) — 598
Мамфорд, Льюис (Mumford, Lewis) — 801, 802
Марк Аврелий — 566
Маркова В. — 164, 165, 166, 168, 170, 174, 181, 184, 185, 187, 188
Маркс, Карл — 71, 272, 592, 593, 594, 604, 606, 757
Марло, Кристофер (Marlowe, Cristopher) — 623
Марриет, Фредерик (Marryat, Frederick) — 343
Мартен, Анри (Martin, Henry) — 274
Мастерс, Эдгар Ли (Masters, Edgar Lee) — 594
Маттисен, Фрэнсис Отто (Matthiessen, Francis Otto) — 437, 440, 566, 590
Мезерв, Уолтер Дж. (Meserve, Walter J.) — 873, 875
Мейлер, Норман (Mailer, Norman) — 281
"Белый Негр" — 281
Мелвилл, Герман (Melville, Herman) — 5, 8, 22, 23, 25, 34, 57, 71, 97, 123, 199, 220, 332, 335, 346, 352, 544, 598, 652, 687, 688, 708, 734, 767, 770, 773, 774, 778, 800, 896, 916
"Билли Бадд" — 8
"Марш на Виргинию" — 652
"Моби Дик" — 23, 97, 687, 896
"Ому" — 688
"Тайпи" — 688, 773, 774
Мелроуз, Эндрю У. (Melrose, Andrew W.) — 326
Менандр — 249
Мендельсон М.О. — 7, 203
Мендес, Генри Перейра (Mendes, Henry Pereyra) — 787
"Взгляд в будущее" (Looking Ahead) — 787
Менкен, Генри Луис (Mencken, Henry Louis) — 435, 565, 590, 624, 670, 672
Мервин, Генри К. (Merwin, Henry C.) — 317, 349
Мердок, Фрэнк (Murdoch, Frank) — 863
"Дэви Крокетт, или Уверься, что ты прав, и действуй" — 863–864
Мередит, Джордж (Meredith, George) — 594
Мериме, Проспер — 449, 484, 644
Мерсье, Альфред (Mercier, Alfred) — 532

"Джонель" — 532
«Плантация "Сент-Ибар", или Хозяева и рабы в Луизиане» — 532
Мерчант, Элла (Merchant, Ella) — 795 (см. А.Джонс)
Метерлинк, Морис — 744
Меткалф, Уиллард Лерой (Metcalf, Willard Leroy) — 128
Мёрфри, Мэри Ноалес (Murfree, Mary Noailles; псевд. Чарльз Эгберт Крэддок / Charles Egbert Craddock) — 506, 513, 517–519, 563
"В горах Теннесси" (In the Tennessee Mountains) — 518–519, 563
"Звезда в долине" — 518, 563
"Колдун, что идет в Чилоуи" — 518
"Предвыборная кампания на Большой горе" — 518
"Пророк Больших Дымчатых гор" (The Prophet of the Great Smoky Mountains) — 519
"Танцевальный вечер в уголке Харрисона" — 518
Мид, Джордж Герберт (Mead, George Herbert) — 811, 834
Мид, Элинор (Mead, Elinor) — 378
Микеланджело Буанорроти — 452
Микелис, Ричард (Michaelis, Richard) — 787
"Взгляд дальше вперед" (Looking Further Forward) — 787
Милле, Жан-Франсуа — 220, 482
Миллер, Хоакин (Miller, Joaquin; наст. имя Миллер, Цинциннат Хайнер / Miller, Cincinnatus Hiner) — 198, 199, 316, 319, 488, 495, 496, 498, 500–503, 615, 688, 792, 825, 835
"Аразонец" — 198
"Возведение града прекрасного" (The Building of the City Beautiful) — 792
"Жизнь среди Модоков" (Life among the Modocs) — 501, 688
"Образцы" (Specimens) — 501
"Первые семьи в Сьеррах" (First Fam'lies of the Sierras) — 501–502
"Песни Сьерры" (Songs of the Sierras) — 198, 498
"Разрушение Готема" (The Destruction of Gotham) — 825, 835
"49. Золотоискатель со Сьерр" (49. Gold-seeker of the Sierras) — 503
"Тени Шасты" (Shadows of Shasta) — 503
"Тихоокеанские стихи" — 198
Милль, Джон Стюарт (Mill, John Stewart) — 593, 598, 816
Миловидов В.А. — 591, 597, 607
Мильтон, Джон (Milton, John) — 382, 547, 596, 621
"Потерянный рай" — 299
Мимс, Эдвин (Mims, Edwin) — 564
"Миррор" (*Mirror*) — 755
Митчелл, Ли Кларк (Mitchell, Lee Clark) — 599–600
Митчелл, Маргарет (Mitchell, Margaret) — 836
"Унесенные ветром" — 836
Мозер, Густав фон — 865
Мольер, Жан-Батист — 711
Момадэй, Н. Скотт (Momaday, N.Scott) — 921
"Древнее дитя" — 921
"Монолог ковбоя" (нар.) — 917
Монро, Гарриет (Monroe, Harriet) — 754
Монро, Джеймс (Monroe, James) — 895
Монро, Люси (Monroe, Lucy) — 754
Монтескье, Шарль Луи — 268, 476, 790
"Персидские письма" — 790
Монтесума — 927
Мопассан, Ги де — 60, 322, 456, 557, 630, 644, 715, 716, 729, 736
Мор, Томас (More, Thomas) — 798, 824
Моран, Томас (Moran, Thomas) — 619
Моррис, Уильям (Morris, William) — 410, 452, 777, 782, 798, 824, 835
"Вести ниоткуда" (News from Nowhere) — 777
Моррисон, Тони (Morrison, Toni) — 905
Морроу П. (Morrow P.) — 313, 333, 346, 348, 349
Мотли, Джон Лотроп (Motley, John Lothrop) — 61
Мотт, Фрэнк Лютер (Mott, Frank Luther) — 845, 858
Моцарт, Вольфганг Амадей — 623
Моэм, Сомерсет (Maugham, William Somerset) — 322

"Моя дорогая Клементина" — 921
Мурьета, Хоакин (Murieta, Joaquin) — 198, 320, 890, 925, 926
Мьюир, Джон (Muir, John) — 498
Мэдисон, Джеймс (Madison, James) — 831, 832
Мэйо, Фрэнк (Mayo, Frank) — 863
Мэлори, Томас (Malory, Thomas) — 267
"Смерть короля Артура" — 267
Мэнсфилд, Кэтрин (Mansfield, Catherine) — 322
Мэтьюз, Брэндер Джеймс (Matthews, Brander James) — 873
Мюнхгаузен, барон — 212, 912
Мюссе, Альфред де — 23, 449, 465

Най, Билл (Nye, Bill) — 499
Най, Рассел (Nye, Russell) — 836, 854, 857
Наполеон Бонапарт — 48, 247–248, 266, 332, 525, 779
Наполеон III (Луи-Наполеон) — 224, 225
«"Народ, да!" Из американского фольклора» — 72
Нейхардт, Дж. Гнейзенау — 882, 931
Некрасов В.П. — 646
Нелл, Уильям С. — 936
Нельсон, Горацио (Nelson, Horatio) — 779
Нельсон, Элис Данбар (Nelson, Alice Dunbar) — 531, 535
«"Доброта Сент-Рока" и другие рассказы» — 535
«"Фиалки" и другие истории» — 535
Немирович-Данченко В.И. — 861
Нерваль, Жерар де (наст. имя Жерар Лабрюни) — 484
Неруда, Пабло — 890, 926
"Звезда и смерть Хоакино Мурьеты" — 890, 926
"Несчастный повеса" (нар.) — 915
Неттлс, Эльза (Nettels, Elsa) — 437
"Не хороните меня в пустынной прерии" (Bury me not on the lone prairie, или "Умирающий ковбой"/The Dying Cowboy; нар.) — 914
Нидер, Чарльз (Neider, Charles) — 304
Низуонгер, Чарльз (Niswonger, Charles) — 798
"Остров женщин" (Isle of Feminine) — 798
Николай II — 294
Николей, Джон Г. (Nicolay, John G.) — 827 (см. Дж. М.Хэй)
Николюкин А.Н. — 309
"Никто не знает, какие страдания я терплю" (нар.) — 233
Ницше, Фридрих — 125, 126, 150, 654, 686
Новалис (наст. имя Фридрих фон Харденберг) — 23
"Нозерн Индиана" (*Northern Indiana*) — 567
Нойс, Джон Хамфри (Noyes, John Humphry) — 775
"История американского социализма" (History of American Socialism) — 775
Нопф, Альфред Абрахам (Knopf, Alfred Abraham) — 624, 932
Норрис, Фрэнк (Norris, Frank) — 5, 9, 28, 59, 67, 68, 73, 319, 343, 348, 432, 435, 440, 557, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597–598, 599, 600, 602, 603–604, 605, 606, 607, 623, 624, 633, 637, 670–707, 756, 759
"Бликс" — 682, 684–685
"Вандовер и зверь" (Vandover and the Brute) — 595, 597, 603, 670, 672, 673, 675, 676, 678–681, 702
"Волк" — 603
"Женщина, созданная для мужчины" — 682, 685–686, 687
"Ивернелл" — 672, 674
"Мактиг" (McTeague) — 597–598, 603, 672, 673, 675, 676–678, 680, 681, 685, 702, 707
«Морэн с "Леди Летти"» — 673, 682–683, 685–686, 687, 707
"Омут" — 603, 674
"Ответственность романиста" — 73, 440, 607, 707
"Сделка с пшеницей" — 674
"Спрут" (The Octopus) — 67, 68, 598, 603, 673, 674, 678, 687–706, 707
Норрис, Чарльз (Norris, Charles) — 672
"Норт американ ревью" (*North American Review*) — 302, 309, 816
"Нью-Йорк джорнел" (*New York Journal*) — 572
"Нью-Йорк таймс" (*New York Times*) — 640, 648, 759, 762

"Ньюслеттер" (*News Letter*) — 570
Ньютон, Бенджамин (Newton, Benjamin) — 159
"Нэйшн" (*Nation*) — 26, 367, 451, 452, 491
Нэсби, Петролиум Везувиус (Nasby, Petroleum Vesuvius; наст. имя Локк, Дэвид Росс / Locke, David Ross) — 28, 211, 344
Нэст, Томас (Nast, Thomas) — 218

О'Брайен Л.Вудс (O'Bryan, Lynn Woods) — 884, 893
"Оверленд мансли" (*Overland Monthly*) — 226, 313, 318, 319, 487, 490, 495, 496, 497, 498, 501, 569, 590
"Огонек" — 311
"Одесские новости" — 309
Одюбон, Джон Джеймс (Audubon, John James) — 517
Окком, Самсон (Occom/ Occum, Samson) — 884
О'Коннор Р. (O'Connor R.) — 327, 589
О'Коннор Уильям Дуглас (O'Connor, William Douglas) — 135, 138
"Добрый седой поэт" — 138
"Олбани ивнинг джорнел" (Albany *Evening Journal*) — 761
Олден, Генри Милле (Alden, Henry Mills) — 557
Олдрич, Томас Бейли (Aldrich, Thomas Bailey) — 24, 26, 28, 50–53, 55, 73, 195, 305, 544, 565, 679, 859
"История плохого мальчика" (в перев. также "Воспоминания американского школьника"; The Story of a Bad Boy) — 50–53, 73
"Марджори Доу" — 55, 73
"Реализм" — 26
"Старый городок у моря" (An Old Town by the Sea) — 544
Олерич, Генри (Olerich, Henry) — 792
"Мир без городов и деревень" (A Cityless and Countryless World) — 792
Олкотт, Амос Бронсон (Alcott, Amos Bronson) — 48, 90, 448
Олкотт, Луиза Мэй (Alcott, Louisa May) — 28, 29, 32, 48–50, 51, 53, 61, 73, 254
"Госпитальные очерки" (Hospital Sketches) — 29
"Маленькие женщины" (Little Women) — 48–50, 51, 58, 61, 73, 254
"Маленькие мужчины" — 50, 254
"Хорошие жены" — 50
"Flower Fables, or Fairy Tales" — 29
Олсен, Родни (Olsen, Rodney) — 437
Олсон, Чарльз (Olson, Charles) — 74
О'Нил, Джеймс (O'Neill, James) — 863
О'Нил, Юджин (O'Neill, Eugene) — 930
Орлиное Крыло (вождь омахов) — 886
Оруэлл, Джордж (Orwell, George; наст. имя Блэр, Эрик / Blair, Eric) — 799, 824
"Оса" (*The Wasp*) — 571
Осипова Э.Ф. — 193
Остен, Джейн (Austen, Jane) — 12, 16, 27, 399, 711
Остин, Мэри (Austin, Mary) — 614
Островский А.Н. — 638, 747
"Бесприданница" — 638, 747
Оуэн, Роберт (Owen, Robert) — 425, 775, 777, 780
Оуэн, Роберт Д. (Owen, Robert D.) — 775
"Двадцать семь лет моей жизни" (Twenty-Seven Years of Autobiography) — 775
Оуэнс У. (Owens W.) — 902
О'Флаэрти, Джордж (O'Flaherty, George) — 711, 712
О'Флаэрти, Томас (O'Flaherty, Thomas) — 710, 711, 757
О'Флаэрти, Элиза (O'Flaherty, Eliza; урожд. Фари) — 711
"Очаг и дом" (*Hearth and Home*) — 366, 505

Пайзер, Дональд (Pizer, Donald) — 12, 71, 625, 670, 706
Паредес, Америко (Paredes, Americo) — 932
Паркмен, Фрэнсис (Parkman, Francis) — 61, 194, 828, 829–830, 831
"Иезуиты в Северной Америке" (The Jesuits in North America) — 830

"Калифорнийская и Орегонская тропа" (The California and Oregon Trail) — 830
"Французские пионеры в Новом Свете" (The Pioneers of France in the New World) — 830
Парменид — 653
Паррингтон, Вернон Луис (Parrington, Vernon Louis) — 12—14, 30, 36, 64, 67, 68, 71, 399, 436—437, 439, 455, 593—596, 606, 607, 625, 634, 638, 668, 686, 707, 788, 802
Паскаль, Блез — 261, 310, 590
"Мысли" — 310, 590
Пастернак Б.Л. — 462
"Пастыри" (Los Pastores; нар.) — 926—927
Патти Фредерик Льюис (Pattee, Frederick Lewis) — 13, 14, 16, 30, 72, 487, 490, 670, 706
Паунд, Эзра (Pound, Ezra) — 74, 442, 454—455
"Краткая заметка" — 442
Паустовский К.Г. — 348
"Черное море" — 348
Пейдж, Джеймс Уильям (Page, James William) — 247, 305
Пейдж, Томас Нельсон (Page, Thomas Nelson) — 38, 488, 506, 519—521, 551, 563, 564, 723, 725, 734, 765
"В старой Виргинии" (In Ole Virginia) — 38, 520
"Как утонул дядя Эдинбург" (Unc' Edinburg's Drowning) — 521
"Марс Чен. История из жизни Старой Виргинии" — 520
"Моя госпожа. Военная история" (Meh Lady: A Story of the War) — 521
"Плантаторское издание" — 519, 563
"Ред Рок" (Red Rock) — 521
Пейн, Альберт Биглоу (Paine, Albert Bigelow) — 273, 297—298, 302, 310, 311
Пейн, Томас (Paine, Thomas) — 76, 207
"Век Разума" — 207
Пек, Джесс Трусделл (Peck, Jesse Truesdell) — 626
"Основная идея христианства" — 626
Пек, Джордж (Peck, George) — 626
"Вайоминг, его история и романтика" — 626
"Наша страна, ее испытания и трумфы" — 626
"Правило веры" — 626
"Ранний методизм" — 626
Пембертон Э. (Pemberton E.) — 314, 349
Пенфилд, Эдвард (Penfield, Edward) — 849
Пепис, Сэмюэль (Pepys, Samuel) — 246
"Дневник" — 246
"Перед самой битвой, мама" (Just before the battle, mother; нар.) — 899
Персинджер, Чарльз Эдвард (Persinger, Charles Edward) — 788
"Письма из Новой Америки" (Letters from New America, or an Attempt at Practical Socialism) — 788
"Песнь о Роланде" — 672
Петрарка, Франческо — 195
Пибоди, Элизабет Палмер (Peabody, Elizabeth Palmer) — 887
"Пикаюн" (*Daily Picayune*) — 531, 537
Пилкингтон, Джон (Pilkington, John) — 849, 853, 858
Пирс, Чарльз Сэндерс (Peirce, Charles Sanders) — 811, 816, 817—818, 820, 833, 834
"Закрепление верования" (The Fixation of Belief) — 818
"Как сделать наши идеи понятными" (How to Make Our Ideas Clear) — 817
"Что такое прагматизм?" (What is Pragmatism?) — 818
Пифагор — 655
"Плакальщица" (La Llorona; нар.) — 925
Платон — 798, 808
Плеханов Г.В. — 681, 707
"Письма без адреса. Искусство и общественная жизнь" — 707
Плиний Младший — 574, 590
"Письма" — 590
"Пляска духов" (Ghost Dance Religion) — 879—881, 882
По, Эдгар Аллан (Poe, Edgar Allan) — 22, 23, 57, 68, 85, 108, 220, 234, 235, 310, 317, 322, 323, 441, 565, 566, 573, 575—576, 577, 580, 584, 586, 590, 598, 623, 624,

628, 629, 630, 644, 645, 662, 773, 778, 800
"Гротески и арабески" — 580, 590
"Домик Лэндора" — 773
"Поместье Аргейм" — 773
"Случай с месье Вольдемаром" — 108
"Уильям Уилсон" — 234–235, 310
"Погребение в океане" (Ocean Burial; нар.) — 914
"Под охраной полицейского" (анон.) — 633
Покагон, Саймон (Pokagon, Simon) — 877, 888, 891–892, 893
"Будущее краснокожего" (The Future of the Red Man) — 877
"О-ги-мо-кве-Мит-и-гва-ки, царица лесов"(O-Gi-Maw-Kwe-Mit-I-Gwa-Ki, Queen of the Woods) — 891–892, 893
"Покидаем Шайен" (A-leavin Cheyenne; нар.) — 914
Полдинг, Джеймс Кёрк (Paulding, James Kirke) — 23, 72
"Национальная литература" — 72
Поллард, Персиваль (Pollard, Percival) — 589
Помрой С. — 230
Портер, Кэтрин Энн (Porter, Katharine Anne) — 928
"Мария Консепсьон" — 928
Порше, Фрэнсис (Porcher, Frances) — 755
"Потерянный Младенец" (El Niño Perdido; нар.) — 927
Поузи, Александр Лоуренс (Posey, Alexander) — 888, 889
Поуп, Александр (Pope, Alexander) — 379, 566, 613, 711
"Поэтри" (*Poetry*) — 754
Прендергаст, Морис Бразил (Prendergast, Maurice Brazil) — 754
Прескотт, Уильям Хиклинг (Prescott, William Hickling) — 61, 830
Приоло, Элизабет Стивенс (Prioleau, Elisabeth Stevens) — 400, 437, 439
"Пристанище" (Las Pasadas; нар.) — 927
Пришвин М.М. — 697
Пульман Джордж М. (Pullman, George M.) — 21
Пушкин А.С. — 12, 19, 57, 60, 74, 780
"Евгений Онегин" — 19
"Капитанская дочка" — 57
Пьятт, Джон (Piatt, John) — 376
Рабле, Франсуа — 70, 211, 247, 308
Радклифф, Анна (Radcliffe, Ann) — 12, 839
Райли, Джеймс Уитком (Riley, James Whitcomb) — 198, 199
Райс, Томас Дартмут / "Дэдди" (Rice, Thomas Dartmouth / "Daddy") — 907
"Джим Кроу" — 907
Райт, Чонси (Wright, Chauncey) — 816–817, 820, 834
"Философия Герберта Спенсера" (The Philosophy of Herbert Spencer) — 816
"Эволюция самосознания" — 816
Расин, Жан — 711, 867
Расселл, Аддисон Пил (Russell, Addison Peale) — 796
Расселл, Чарльз М. (Russell, Charles M.) — 914
Рафаэль Санти — 623
Ремарк, Эрих Мария — 587, 646
"На Западном фронте без перемен" — 587
Рембо, Артюр — 585, 652, 654
"Пьяный корабль" — 654
"Спящий в ложбине" — 585
Ремингтон, Фредерик (Remington, Frederic) — 617
Ренан, Эрнест — 456
Ренза, Луис (Renza, Louis A.) — 548, 564
Ренуар, Огюст — 753
Ренувье Ч. — 820
Рескин, Джон (Ruskin, John) — 85, 161, 174, 178, 287, 452, 835, 846
"Современные художники" — 287
Рефрежье, Антон (Refregier, Anton) — 335
Ривера, Томас (Rivera, Tomas) — 927, 928
"И не разверзлась земля" — 927
Риверс, Перл (Rivers, Pearl) — 531
Рид, Майн (Reid, Mayne) — 339, 921, 924
"Белый вождь" — 924
"Всадник без головы" — 921
Рид, Опи (Read, Opie) — 615
Ридж, Джон (Ridge, John; инд. вождь) — 889
Ридж, Джон Роллин (Жёлтая Птица; Ridge, John Rollin) — 888, 889–890, 926
"Жизнь и приключения Хоакина Мурьеты" (The Life and Adven-

tures of Joaquin Murieta) — 890, 926
Рильке, Райнер-Мария — 163, 169, 193
"Ворпсведе" — 193
Риндж, Дональд (Ringe, Donald) — 717, 757
Ричард Львиное сердце (Richard Coeur de Lion) — 266
Ричардсон, Сэмюэль (Richardson, Samuel) — 839, 840
Робертс Дж.У. (Roberts J.W.) — 776, 794, 797, 798
"Взгляд изнутри" (Looking Within) — 797
Робинсон, Роуланд (Robinson, Rowland) — 546
Роден, Огюст — 193
Родс, Гарольд В. (Rhodes, Harold V.) — 781, 802
Родс, Сесил (Rhodes, Cecil) — 269, 294
Родс, Юджин Мэнлав (Rhodes, Eugene Manlove) — 338, 339, 614, 915, 916, 919
"Добрые и верные" — 915
Розуотер, Фрэнк (Rosewater, Frank) — 788
"Роман об Утопии" (Romance of Utopia) — 788
Ройс, Джосайя (Royce, Josiah) — 816, 817, 821
Рокуэлл, Норман (Rockwell, Norman) — 241, 245, 259
Рокфеллер, Джон (Rockefeller, John) — 237, 296
Роман, Энтони (Roman, Anthony) — 496
Ромм А.С. — 203
Россетти, Данте Габриэль (Rossetti, Dante Gabriel) — 195, 452, 830
Россетти, Уильям Майкл (Rossetti, William Michael) — 122, 139, 141
Россини, Джоакино — 125
Роусон, Сусанна (Rowson, Susanna) — 840
"Charlotte Temple, a Tale of Truth" — 840
Рузвельт, Теодор (Roosevelt, Theodore) — 294, 305
Рузвельт, Франклин Делано (Roosevelt, Franklin Delano) — 825
Рукетт, Адриен-Эмманюэль — 530
Рукетт (братья) — 530
Руофф, А.Лавонн (Ruoff, A.Lavonne Brown) — 876, 893
Рурк, Констанс (Rourke, Constance) — 25, 72, 213, 349
"Русское богатство" — 439
Руссо, Жан-Жак — 305
"Исповедь" — 305
Рут, Эбия (Ruth, Abiah) — 158, 167
Рэли, Уолтер (Raleigh, Walter) — 246
Рэнкин, Дэниэл С. (Rankin, Daniel S.) — 709

Савонарола, Джироламо — 397
Саймондс, Джон (Symonds, John Addington) — 123, 124
"Саквояж" (*Carpet-Bag*) — 33, 208
"Сакраменто дейли юнион" (*Sacramento Daily Union*) — 222
Самарин Р.М. — 7, 598–599
Самнер, Уильям Грэм (Sumner, William Graham) — 776, 811
Самнер, Чарльз (Sumner, Charles) — 935
"Самодержец Всероссийский" — 295
Самохвалов Н.И. — 17, 72
Санд, Жорж (наст. имя Аврора Дюпен) — 27, 85, 115, 150, 549
"Консуэло" — 115
"Санди джорнел" (Провиденс; *Sunday Journal*) — 755
"Санди курьер" (*Sunday Courier*) — 864
Сантаяна, Джордж (Santayana, George) — 25, 674, 809, 816, 834
"Сан-Франциско экзэминер" (*San Francisco Examiner*) — 571, 572
Санчес, Томас (Sanchez, Thomas) — 882
Сапата, Эмилиано (Zapata, Emiliano) — 926
Сарду, Викторьен — 865
"Сатердей пресс" (*Saturday Press*) — 127
Саутворт, Эмма (Southworth, Emma) — 30, 840
Сведенборг, Эмануэль (Swedenborg, Emanuel) — 376, 380, 447, 549
Свинцовое Брюхо (Lead Belly) — 909
Свифт, Джонатан (Swift, Jonathan) — 211, 255, 268, 308, 569, 570
Священное писание — см. Библия
Сежур, Виктор (Séjour, Victor) — 531
Сейерстед, Пер (Seyersted, Per) — 309, 709–710, 723, 752, 757

Сейферт, Пол А. (Seifert, Paul A.) — 616
Селлерс, Исайя (Sellers, Isaiah) — 209
Селькирк, Александр (Selkirk, Alexander; наст. фамилия Selcraig) — 16
Сен-Пьер, Бернарден де — 711
"Поль и Виргиния" — 711
Сен-Пьер, Мишель — 531
Сен-Симон, Клод — 777
Сент-Годенс, Огастес (Saint-Gaudens, Augustus) — 807
"Сенчури" (*Century*) — 195, 520, 535, 610, 644
Сервантес, Сааведра Мигель де — 15, 245, 268, 308, 376, 379, 711, 836
"Дон Кихот" — 244, 245, 268, 836
Сеф Р. — 26
Сидящий Бык (Sitting Bull) — 620
Сильвестров Д. — 85, 135
Симмс, Уильям Гилмор (Simms, William Gilmore) — 220, 350, 484, 562
Синклер, Эптон (Sinclaire, Upton) — 28, 571, 590, 591, 600, 604–605
"Джунгли" — 605
"Искусство Маммоны" — 590
"Король Уголь" — 605
Сиринго, Чарльз (Siringo, Charles) — 919
"Сиротка Нелли, рыжая девчонка"(анон.) — 633
Сиэттл (вождь; Seathl, или Силт /Sealth) — 877–878, 882–884, 893
Скаддер, Хорэс (Scudder, Horace) — 550
Скотт, Вальтер (Scott, Walter) — 12, 26, 27, 44, 200, 248, 271, 272, 369, 379, 630, 671, 711, 839
Скотт, Дред (Scott, Dred) — 712
Скотт, Энн Ф. (Scott, Anne Firor) — 741, 758
Скрибнерс (изд-во) — 540
"Скрибнерс мансли" (*Scribner's Monthly*) — 195, 197, 490, 537, 539
Слуцкий Б.А. — 131
Смит, Бесси (Smith, Bessie) — 910
Смит, Генри Нэш (Smith, Henry Nash) — 285, 310
Смит, Себа (Smith, Seba; наст. имя Даунинг, Джек / Downing, Jack) — 17, 18
"Жизнь и писания Джека Даунинга" — 17
Смоллет, Тобиас Джордж (Smollet, Tobias George) — 26, 48, 547
Смохолла (Smohalla) — 879, 881
"Современное слово" — 309
Сократ — 299, 816
Сологуб Ф.К. (наст. имя Тетерников Ф.К.) — 654
"Сорока и сорочата" (нар.) — 923
Спенсер, Герберт (Spencer, Herbert) — 593, 596, 604, 605, 609, 683, 777, 807–809, 812–816, 820, 821–822, 824, 825, 831, 833
"Система синтетической философии" (System of Synthetic Philosophy) — 807
Спенсер, Эдмунд (Spenser, Edmund) — 613
Спиллер, Роберт (Spiller, Robert) — 596–598, 670, 687, 688, 692
Станиславский К.С. (наст. имя Алексеев К.С.) — 861
"Старина Крапчатый" (My Old Paint; нар.) — 915
Старостин А. — 148
"Старушка армия" (Old Brass Army; нар.) — 898
Старцев А.И. — 72, 73, 203, 313, 327, 344, 349
Стегнер, Уоллес (Stegner, Wallace) — 621
Стедмен, Эдмунд Кларенс (Stedman, Edmund Clarence) — 24, 195–197, 202, 679
"Викторианские поэты" — 196
"Поэты Америки" — 196, 202
"Природа и первоначала поэзии" — 196
Стейнбек, Джон (Steinbeck, John) — 319, 348, 688, 706, 886
"Квартал Тортилья-Флэт" — 688
"Консервный ряд" — 688
"Море Кортеса" — 688
Стендаль (наст. имя Бейль, Анри-Мари) — 12, 16, 19, 27, 40, 43, 46, 48, 55, 60, 63, 69, 255, 354, 361, 646
"Красное и черное" — 16, 19, 55
"Пармский монастырь" — 48, 646
Стерн, Лоуренс (Sterne, Laurence) — 203, 547
Стеффенс, Линкольн (Steffens, Joseph Lincoln) — 28
Стивенс, Уоллес (Stevens, Wallace) — 74
Стивенс, Энн (Stephens, Ann) — 853

"Малеска, или Жена-индеанка белого охотника" (Malaeska, or The Indian Wife of the White Hunter) — 853
Стивенсон, Роберт Луис (Stevenson, Robert Louis) — 234, 577, 686
"Странная история доктора Джекила и мистера Хайда" — 234, 577
Стиль, Ричард (Steele, Richard) — 514, 570
Стоддард, Ричард Генри (Stoddard, Richard Henry) — 195
Стоддард, Чарльз Уоррен (Stoddard, Charles Warren) — 496, 499
"Дружба с дикарем" — 499
"Идиллии Южных морей" (South Sea Idyls) — 499
Столлмен, Роберт Вустер (Stallman, Robert Wooster) — 624, 643, 669
Странствующая Истина (Sojourner Truth; наст. имя Баумфри, Изабелла/ Baumfree, Isabella) — 934
Стриндберг, Август — 861
Стронг, Джосайя (Strong, Josiah) — 805
"Наша страна — ее возможное будущее..." (Our Country: Its Possible Future...) — 805
Стэд, Уильям Томас (Stead, William Thomas) — 847
"Если бы Христос пришел в Чикаго" — 847
Стэнли, Генри М. (Stanley, Henry M.; наст. имя Роулендс, Джон / Rowlands, John) — 627
Суинберн, Алджернон Чарльз (Swinburne, Algernon Charles) — 501, 754
Сэлинджер, Джером Дэвид (Salinger, Jerome David) — 255, 321, 688
"Над пропастью во ржи" — 688
Сэндберг, Карл (Sandburg, Carl) — 74, 899, 900
Сэндерс, Джордж (Sanders, George) — 794
"Реальность или закон" (Reality or Law) — 794
Сэнфорд, Эзекиль (Sanford, Esekiel) — 797
"Нравы Утопии" (The Humors of Utopia) — 797
Сэттерли У.У. (Satterlee W.W.) — 787
"Взгляд назад и что я там увидел" (Looking Backward and What I Saw) — 787
Сю, Эжен — 85, 848
"Парижские тайны" — 848

"Таймс" (*Times*) — 864
"Таймс-Геральд", Чикаго (*Times-Herald*, Chicago) — 755
Такерман, Фредерик Годдард (Tuckerman, Frederick Goddard) — 199–200, 202
"Сверчок" — 200
"Стихотворения" — 199
Таккер, Джордж (Tucker, George) — 796
"Путешествие на Луну" (A Voyage to the Moon) — 796
Такстер, Селия (Thaxter, Celia) — 546
"На Шоллских островах" — 546
Танет, Октав (Thanet, Octave) — 615
Твен, Марк (Twain, Mark; наст. имя Сэмюэль Ленгхорн Клеменс/ Samuel Langhorne Clemens) — 5–9, 11, 12, 14, 15, 20, 21, 23–25, 27–29, 32, 34, 36–38, 40, 44–46, 53–57, 61–67, 69, 70–73, 123, 198, 203–311, 312, 313, 314, 316, 319, 320, 321, 322, 323, 326, 343, 344, 348, 349, 351, 352, 354, 367, 368, 369, 373, 375, 376, 378, 379, 381–383, 386–387, 392, 402, 405, 407, 415, 421, 427, 428, 434, 437, 438, 439, 440, 444, 446, 451, 471, 476, 496, 497, 499–500, 502, 531, 536, 565, 567, 569, 570, 577, 588, 593, 596, 605, 609, 624, 626, 627, 630, 661, 688, 727, 734, 801, 803, 810, 811, 836, 842, 855, 859, 860, 866, 896, 938
"Автобиография" (Autobiography) — 46, 207, 225, 228, 229, 276, 288, 302–305, 308
"Автобиография Евы" — 283
"Автобиография Марка Твена" (The Autobiography of Mark Twain) — 304
"Автобиография Марка Твена" (Mark Twain's Autobiography) — 302
"Американская монархия" — 304
"Американский претендент" — 56, 232
"Банковский билет в 1 миллион фунтов стерлингов" — 284–285, 286, 310

"Без удобств" (Roughing It; "Простаки дома"; в перев. также "Закаленные"; "Налегке") — 29, 46, 222, 226–228, 238, 302, 497, 499–500
"Великая революция в Питкерне" — 236
"В защиту генерала Фанстона" (A Defense of General Funston) — 290, 291, 292–293, 294, 295
"Военная молитва" — 295
"Возмутительное преследование мальчика" — 217, 221
"В полицейском участке" — 37
"Гек Финн и Том Сойер среди индейцев" — 263
"Грандиозная международная процессия" — 295
"Два фрагмента из запрещенной книги" — 284, 307
"Дервиш и дерзкий незнакомец" — 295
"Джим Вулф и осы" — 304
"Дневник Адама" — 283, 801
"Дневник Евы" — 283
"Доброе слово Сатаны" — 296, 310
"Документы из архива семейства Адама" — 283, 307
"Друг Гольдсмита на чужбине" — 221
"Друг Гольдсмита снова на чужбине" — 221
"Дядина ферма" — 304
"Жив он или умер?" — 284
"Жизнь на Миссисипи" (Life on the Mississippi) — 27, 44, 46, 204, 209–211, 228, 232, 247, 251–252, 262, 263, 309
"Журналистика в Теннесси" — 37, 38, 217
"Загадочный визит" — 217
"Записные книжки", 1896 — 264, 295
"Знаменитая скачущая лягушка" (The Celebrated Jumping Frog...) — 37, 213–214, 223, 310, 896
«"Знаменитая скачущая лягушка" и другие рассказы» (The Celebrated Jumping Frog... and Other Sketches) — 223
"Исправленный катехизис" (The Revised Catechism) — 218–219, 221
"Как лечить простуду" — 212, 235
"Как меня выбирали в губернаторы" — 217
"Как я редактировал сельскохозяйственную газету" (How I Edited an Agricultural Paper Once) — 37, 218
"Календарь Простофили Уилсона / Вильсона/" — 288, 588
"Китай и Филиппины" — 295
"Когда я служил секретарем" — 217
"Комедия этих удивительных близнецов" ("Эти удивительные близнецы") — 277
"Купля-продажа гражданской добродетели" — 304
"Личные воспоминанияи о Жанне д'Арк ..." (Personal Recollections of Joan of Arc) — 274–276
"МакВильямсы и автоматическая сигнализация от воров" — 235
"Мир в году 920 после сотворения" — 284
"Миссис МакВильямс и молния" — 235
"Мои часы" — 235
"Монолог короля Леопольда" — 291, 293, 294
"Монолог наедине с самим собой" (Soliloquy) — 295
"Монолог царя" (The Czar's Soliloquy) — 291, 293, 294, 295
"Моя первая ложь" — 291, 295
"Мы — англосаксы" — 304
"Налегке" — см. "Без удобств"
"Наследство в тридцать тысяч долларов" — 284–285, 286, 310
"Негритянский балаган" — 304
"Низшее животное" — 264, 310
"Об искусстве рассказа" — 212, 214
"О парикмахерах" — 235
"О патриотизме" — 291, 295
"О постоянстве" — 295
"Открытое письмо коммодору Вандербильту" — 221
"Отчет женской академии в Буффало" — 219
"Пешком по Европе" (A Tramp Abroad) — 251
"Письма с Земли" — 66, 73, 250, 267, 273, 284, 288, 290, 296, 298, 305–307, 308, 310, 588
"Письма с Сандвичевых островов" — 237

"Письмо ангела-хранителя" (Letter from the Recording Angel) — 267
"Позолоченный век" (The Gilded Age, совм. с Ч.Д.Уорреном) —25, 36, 45, 55, 56, 61, 229—232, 237, 284, 367, 368, 402, 405, 803
"Полковник Селлерс как ученый" (совм. с У.Д.Хоуэллсом) — 428
«Послание ордену "Рыцарей святого Патрика"» — 237
"По экватору" (Following the Equator) — 228, 288—289
"Правдивая история, записанная слово в слово..." — 232—233
"Предисловие. Из могилы" — 302
"Приветствие XIX века XX-му" — 295
"Приключения Гекльберри Финна" (Adventures of Huckleberry Finn) — 46, 55, 61—63, 71, 198, 204, 209, 232, 246, 250, 252—263, 267, 278, 297, 300, 310, 369, 661, 688, 896
"Приключения Тома Сойера" (The Adventures of Tom Sawyer) — 36, 46, 52, 53, 55—58, 232, 241—245, 249, 252, 263, 278, 283, 284, 297, 836
"Принц и нищий" (The Prince and the Pauper) — 246, 247, 248—251, 252, 263, 271, 278, 297
"Простаки за границей" (The Innocents Abroad) — 28, 29, 46, 209, 222—226, 227, 381, 570
"Простофиля Уилсон" ("Трагедия Простофили Уилсона"; The Tragedy of Pudd'nhead Wilson) — 63, 234, 276—283, 297, 727
"Путешествие капитана Стормфилда в рай" (Captain Stormfield's Visit to Heaven) — 265—266, 801
"Путешествия Марка Твена с мистером Брауном" (Mark Twain's Travels with Mr. Brown) — 222
"Разговор с интервьюером" — 235
"Размышления о религии" — 310
"Рассказ о дурном мальчике" — 221
"Рассказы о великодушных поступках" — 221
"Роман эскимосской девушки" — 284
"Сделка с Сатаной" — 296, 310, 311
"Соединенные Линчующие Штаты" — 264
"Старые времена на Миссисипи" (Old Times on the Mississippi) — 44, 208, 238—240, 251—252, 302
"С точки зрения кукурузной лепешки" — 291
"Странная республика Гондур" — 236—237
"Таинственный незнакомец" (№ 44. The Mysterious Stranger) — 66, 233, 250, 271, 273, 288, 290, 296, 297, 299, 308, 311, 421
"Тайна, убийство и брак" — 308
"Теннессийские земли" — 302
«Трест "Дары цивилизации"» — 296
"Трилогия о Миссисипи" — 40, 44, 46, 53, 232, 240
"1601 г. Разговор у камина" (1601. Conversation As It Was...) — 221, 246—247
"Укрощение велосипеда" — 235
"Урок азбуки" — 295
"Ученые басни для примерных пожилых мальчиков и девочек" — 236
"Факты относительно недавнего разгула преступности" (The Facts Concerning the Recent Carnival of Crime...) — 233—235, 277
"Франт пугает скваттера" — 208
"Хроника молодого Сатаны" (The Chronicle of Young Satan; "Эзельдорфская повесть") — 288, 296, 297—302 (см. также "Таинственный незнакомец")
"Человек, который совратил Гедлиберг" (The Man That Corrupted Hadleyburg) — 233, 276, 284, 285—287, 577
"Человеку, Пребывающему во тьме" — 295, 296
"Что такое человек?" (What Is Man?) — 290, 291
"Школьная горка" (Schoolhouse Hill) — 297
"Эзельдорфская повесть" — см. "Хроника молодого Сатаны"
"Эндрю Карнеги" — 304
"Янки из Коннектикута при дворе короля Артура" (A Connecticut Yankee in King Arthur's Court) — 66, 263, 267—271, 801
"Letters" — 310

"Notebooks and Journals" — 310
«"What Is Man?" and Other Essays» — 310
Твичел, Джозеф Хопкинс (Twichell, Joseph Hopkins) — 251
Тейт, Аллен (Tate, Allen) — 494, 495, 562
Теккерей, Уильям Мейкпис (Thackeray, William Makepeace) — 12, 16, 26, 27, 46, 48, 55, 255, 271, 343, 354, 361, 366, 379, 382, 390, 438, 448, 569, 830
"Ярмарка тщеславия" — 48, 55, 271, 361
"Тело Джона Брауна" (John Brown's Body; нар.) — 899
Теннисон, Альфред (Tennyson, Alfred) — 143, 199, 200, 317, 547
Тернер, Фредерик Джексон (Turner, Frederick Jackson) — 805, 826
"Терновник" (антол.) — 531
"Территориэл энтерпрайз" (*Territorial Enterprise*) — 208–209
Тертерян И.А. — 469, 481
Тик, Людвиг — 115
Тимрод, Генри (Timrod, Henry) — 346
Тинкер, Эдвард Лерок — 530
"Книги на французском языке..." — 530
Тициан Вечеллио — 452
Токвиль, Алексис де (Tocqueville, Alexis de) — 626, 668, 822
"Демократия в Америке" — 668
Толмачев В.М. — 591, 597
Толстой А.К. — 861
"Царь Федор Иоаннович" — 861
Толстой Л.Н. — 15, 16, 18, 50, 57, 60, 68, 70, 204, 271, 309, 329, 361, 362, 370, 372, 374, 383–384, 410, 415, 417, 432, 438, 439, 511, 595, 603, 625, 629, 631, 632, 644, 646, 647, 649, 650, 651, 652, 662, 669, 673, 678, 688, 695, 702, 707, 777, 785
"Анна Каренина" — 50, 60, 601
"Война и мир" — 48, 204, 271, 362, 372, 595, 629–630, 646
"Севастопольские рассказы" — 68, 384, 629, 646, 647, 668
Томас, Чонси (Thomas, Chauncey) — 796
Торо, Генри Дэвид (Thoreau, Henry David) — 22, 23, 72, 81, 90, 97, 98, 100, 106, 150, 155, 163,193, 238, 254, 310, 378, 515, 517, 544, 551, 688, 773, 774, 889
"Уолден, или Жизнь в лесу" — 22, 23, 72, 97, 98, 150, 193, 310, 544, 688, 773
Торп, Нэйтан Говард (Thorpe, Nathan Howard) — 915
"Песни ковбоев" — 915
Торп, Томас (Thorpe, Thomas Bangs) — 33
"Большой медведь из Арканзаса" — 33
Торри Б. (Torrey B.) — 544
Тот, Эмили (Toth, Emily) — 710, 757
Траубел, Хорэс (Traubel, Horace) — 85, 119, 135, 140, 149
"Трибюн" (*Tribune*) — 112, 452, 627, 632
"Трибюн де ла Нувель Орлеан" (*Tribune de la Nouvelle Orléans*) — 531
Троллоп, Энтони (Trollope, Anthony) — 16, 27, 390
"Труд" — 379, 439
Туид, Уильям Марси (Tweed, William Marcy) — 218–219, 230, 294
"Тумстон" — 325, 921
Туоктмен, Джон Генри (Twachtman, John Henry) — 507, 510, 551
Тургенев И.С. — 7, 15, 16, 55, 57, 203, 309, 383–384, 399, 456, 459–460, 481, 511, 596
Тьерри — 531
Тэйлор, Байярд (Taylor, Bayard) — 195, 197, 202
"Поэмы Востока" — 197
Тэйлор, Кора (Taylor, Cora, b. Stewart; в перв. замуж. Howarth Murphy) — 664
Тэн, Ипполит — 16, 506, 512, 594
"Философия искусства в Нидерландах" — 506
Тэннер, Генри (Tanner, Henry) — 934
Тюдоры (Tudors) — 246

Уайльд, Оскар (Wilde, Oscar Fingal O'Flaherty Wills) — 328, 577, 823, 868
"Великан-эгоист" — 328
"Портрет Дориана Грея" — 577
Уикем, Харви (Wickham, Harvey) — 627
Уилер, Дэвид Хинтон (Wheeler, David Hinton) — 794

"Наша индустриальная утопия" (Our Industrial Utopia) — 794
Уилкинс-Фримен, Мэри (Wilkins Freeman, Mary E.) — 28, 39, 66, 427, 488, 489, 490, 543, 546, 555–561, 564
"Двенадцатый гость" — 558
"Двое старых влюбленных" — 555–556, 564
"Деревенская певица" — 558
"Деревенский Лир" — 558, 559
"Лавандовая симфония" — 557
"Нарядное платье" — 558
«"Ново-английская монахиня" и другие рассказы» (A New England Nun and Other Stories) — 558–559, 564
"Скромный роман" — 556, 557–558
«"Скромный роман" и другие рассказы» (A Humble Romance and Other Stories) — 556, 559, 564
Уилсон, Августа Эванс (Wilson, Augusta Evans) — см. Эванс, Августа
Уилсон, Гарриет (Wilson, Harriet) — 933
Уилсон, Эдмунд (Wilson, Edmund) — 709, 735
Уильямс, Джордж Вашингтон (Williams, George Washington) — 934
Уильямс, Уильям Карлос (Williams, William Carlos) — 74, 928
Уинтроп, Джон (Winthrop, John) — 153
Уистер, Оуэн (Wister, Owen) — 916, 931
"Виргинец" — 916
Уистлер, Джеймс Эббот Макнил (Whistler, James Abbot McNeill) — 473, 725
Уитли, Филис (Wheatley, Phillis) — 936
Уитмен, Джесс (Whitman, Jesse) — 78, 138
Уитмен, Джозеф (Whitman, Joseph) — 76
Уитмен, Джордж (Whitman, George) — 133, 139
Уитмен, Томас (Whitman, Thomas) — 138
Уитмен, Уолт (Whitman, Walt /Walter) — 5–8, 11, 13, 20, 22, 24–26, 71, 72, 74–150, 153, 162, 177, 197, 198, 201, 202, 203, 204, 207, 208, 265, 326, 346, 426, 436, 446, 502, 503, 593, 626, 653, 654, 688, 734, 751, 752, 758, 842, 848, 889, 899
"Аир благовонный" (Calamus) — 120, 122–124, 148
"Барабанный бой" (Drum Taps) — 131, 134–136, 148
"Бостонская баллада" — 82
"Бродвейское шествие" (A Broadway Pageant) — 144–145
"Был ребенок, и он рос с каждым днем" (There was a Child...) — 79, 326
"18-е выборы президента" — 112
"Воспоминание ребенка" (A Child's Reminiscence) — см. "Из колыбели, вечно баюкающей"
"Демократические дали" (Democratic Vistas) — 24, 72, 143–144, 146
"Дети Адама" (Enfans d'Adam) — 120–122, 124, 148
"Дни семидесятилетия" (Sands at Seventy) — 141
"До встречи" (So Long) — 120
"Избранные дни" (Specimen Days) — 131, 141
"Из колыбели, вечно баюкающей" (Out of the Cradle... — 127–130
"Как Адам на рассвете" — 88
"Когда во дворе перед домом цвела ..." (When Lilacs Last ...) — 134, 136–137
"Когда жизнь моя убывала ..." (As I Ebb'd with the Ocean of Life) — 130–131
"Конец всего" — 82
"Кровавые деньги" — 80
"Листья травы" (Leaves of Grass) — 25, 26, 76, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 96, 97, 100, 109, 110, 125, 127, 128, 131, 136, 139, 141, 147, 148, 149, 150, 201, 202, 688, 758
Издания: 1855 г. — 88–112, 118, 119, 144 1856 г. — 111–118, 119, 144 1860 г. — 88, 119–131, 134, 135, 138 1867 г. — 131–137 1872–1891 гг. — 138–148
Предсмертное, 1891 г. — 88, 140
"Локомотив зимой" — 593
"Моление Колумба" (Prayer of Columbus) — 144
"Морские течения" — 148

"Моя картинная галерея" — 85
"Мы обретем покой в конце" — 82
"Мысли" — 140
"На Бруклинском перевозе" (Crossing Brooklyn Ferry) — 93, 113–115
"Наказание гордыни" — 82
"Наш будущий удел" — 82
"Осенние ручьи" — 148
"От полудня к звездной ночи" — 138, 148
"Отправимся в Индию" (в перев. также "Путь в Индию"; Passage to India; поэма) — 145–146
"Памяти президента Линкольна" — 148
"Перелетные птицы" — 148
"Песни прощания" — 148
"Песня большой дороги" (Song of the Open Road) — 110, 115–117
"Песня воспоминаний" — 129–130
"Песня знамени на утренней заре" (Song of the Banner at Daybreak) — 133
"Песня о себе" (Song of Myself) — 76, 88, 90, 92–111, 118, 126, 265
"Песня о топоре (Song of the Broad-Axe) — 117–118
"Песня разных профессий" — 100
"Посвящения" — 148
"Поэзия в Америке сегодня" — 144
"Поэма заката" — см. "На Бруклинском перевозе"
"Поэма об Уолте Уитмене, американце" — 113
"Поэма о дороге" — 113
"Поэма приветствий" (Salut au Monde) — 118
"Прощай, мое вдохновение!" (Good-Bye, My Fancy) — 141
"Путь в Индию" (сб.) — 139
"Слэнг в Америке" — 143
"Смерть в классной комнате" — 82
"Союз против фанатизма" — 81
"Спящие" (The Sleepers) — 108–109
"Тебе" — 104
"У дороги" — 148
"Франклин Ивенс, или Пьяница" — 82
"Шепот божественной смерти" — 148
"Bardic Symbols" — см. "Когда жизнь моя убывала..."
"The Correspondence" — 149
"Daybooks and Notebooks" — 149
"Elias Hicks" — 150
"Proto-Leaf" — 120
"Resurgemus" — 80
"The Uncollected Poetry and Prose" — 149
Уитмен, Уолтер (Whitman, Walter, отец) — 76
Уитмен, Ханна (Whitman, Hanna) — 138
Уиттьер, Джон Гринлиф (Whittier, John Greenleaf) — 8, 25, 26, 82, 90, 194, 335, 336, 488, 888
"The Snowbound" — 335
Уичерли, Уильям (Wycherley, William) — 865
"Деревенская девушка" — 865
"Улицы Ларедо" (The Streets of Laredo; др. назв. "Жалоба ковбоя"/ Cowboy's Lament; нар.) — 915
Унтермайер, Луис (Untermeyer, Louis) — 344
Уолкер Ф. (Walker F.) — 675, 682, 688, 707
Уолкотт, Чарльз (Walcutt, Charles) — 670, 675, 706
Уоллес, Льюи (Wallace, Lew) — 847
"Бен Гур" (Ben Hur) — 847
Уоллес, Уолтер У. (Wallace, Walter W.) — 937
Уорд, Артемус (Ward, Artemus; наст. имя Браун, Чарльз Фаррар / Browne, Charles Farrar) — 213, 295, 344
"Монолог мелкого жулика" — 295
Уорд, Лестер Фрэнк (Ward, Lester Frank) — 815
"Основополагающие принципы" — 815
Уорк, Джеймс К. (Work, James C.) — 313, 316, 349
Уорнер, Сьюзен (Warner, Susan; псевд. — Elizabeth Wetherell) — 840, 844–845, 858
"Широкий, широкий мир" (The Wide, Wide World) — 844–845, 858
Уорнер, Чарльз Дадли (Warner, Charles Dudley) — 45, 56, 230, 391–392, 439, 803, 842, 858

"Позолоченный век" — см. Твен, Марк. "Позолоченный век"
Уоррен, Роберт Пенн (Warren, Robert Penn) — 368, 624, 668, 886
"Вся королевская рать" — 368
"Успех" (*Success*) — 854
Уэбстер, Дэниэл (Webster, Daniel) — 214
"Уэйв" (*Wave*) — 597, 633, 672, 684
Уэллс, Герберт Джордж (Wells, Herbert George) — 267, 436, 624, 664, 782, 800
"Аргонавты Хроноса" — 267
"Машина времени" — 267
Уэсткотт, Эдвард Нойс (Westcott, Edward Noyes) — 492–493, 562
"Дэвид Харум" (David Harum) — 492, 562
Уэстон, Нэнси (Weston, Nancy) — 935

"Фан" (*Fun*) — 570, 574
Фанстон, Фредерик (Funston, Frederick) — 290, 291, 292–293, 294
Фаркер, Джордж (Farquhar, George) — 865
"Офицер-рекрутчик" — 865
Федоров Н.Ф. — 782
Фелпс, Элизабет (Phelps, Elizabeth) — 220
Ферн, Фанни (Fern, Fanny) — 840, 842–843, 858
"Рут Холл" (Ruth Hall) — 842–843, 858
Фехтер, Чарльз (Fechter, Charles Albert) — 863
"Монте Кристо" — 863–864
"Фигаро" (*Figaro*) — 570
Фиддлер, Лесли Аарон (Fiedler, Leslie Aaron) — 633, 668
"Филадельфия пресс" (*Philadelphia Press*) — 644
Фильд, Эрастус Солсбери (Field, Erastus Salisbury) — 793
Фильдинг, Генри (Filding, Henry) — 26, 48, 255, 547, 630
Фильдс, Джеймс Т. (Fields, James T.) — 548
Фильдс, Энни (Fields, Annie) — 548, 549
Финк, Майк (Fink, Mike) — 33, 34
Финли, Марта (Finley, Martha; также Martha Farquharson) — 854
"Милдред" — 854
"Элси Динсмор" — 854
Фиск, Джон (Fiske, John) — 61, 807, 810, 814–815, 817, 821, 826, 828, 831, 832, 833, 834
"Американская революция" (The American Revolution) — 831
"Зарождение Новой Англии" (The Beginnings of New England) — 831
"Идея Бога в свете современного знания" (The Idea of God as Affected by Modern Knowledge) — 831
"Критический период в американской истории" (The Critical Period of American History) — 831
"Основы космической философии" (The Outlines of Cosmic Philosophy) — 814
"Судьба человека" (The Destiny of Man) — 814
"Явственная судьба" (Manifest Destiny) — 831
Фицджеральд, Фрэнсис Скотт (Fitzgerald, Francis Scott Key) — 333, 368, 444, 474, 475, 623, 667, 677, 706
"Великий Гэтсби" — 368, 474, 677
"Ночь нежна" — 474
"Последний магнат" — 333
Флеминг, Мэри Агнес (Fleming, Mary Agnes) — 840
Флобер, Гюстав — 7, 15, 16, 26, 41, 57, 399, 438, 456, 549, 625, 630, 632, 668, 675, 702, 747, 755
"Госпожа Бовари" — 26, 601, 630, 675, 747
"Искушение святого Антония" — 26
Флэгг У. (Flagg W.) — 544
Флюк, Винфрид (Fluck, Winfried) — 743, 758
Фолкнер, Уильям (Faulkner, William) — 15, 35, 70, 71, 204, 281, 309, 321, 323, 343, 444, 476, 522, 524, 536, 541, 566, 589, 624, 631, 663, 667, 688, 706, 723, 727, 731, 757, 900, 905, 930
"Непобежденные" — 723
"Свет в августе" — 281
Фоллет, Уилсон (Follett, Wilson) — 439, 589
Фонер, Филип Шелдон (Foner, Philip Sheldon) — 233, 310
Форбуш, Зебина (Forbush, Zebina) — 788

"Ко-Ополитан" (The Co-Opolitan) — 788
Форд, Пол Лестер (Ford, Paul Leicester) — 848
Форд, Форд Мэдокс (Ford, Ford Maddox; наст. имя Хеффер, Форд Мэдокс /Hueffer) — 759
Фосетт, Эдвард (Fawcett, Edward) — 633
"Зло, что причиняют мужчины" — 633
Фосс, Рихард (Voss, Richard) — 574
"Монах из Берхтесгадена" — 574
Фостер, Стивен (Foster, Stephen) — 344
Фрай, Нортроп (Frye, Northrop) — 800
Франклин, Бенджамин (Franklin, Benjamin) — 41, 80, 220, 339, 475, 593, 620, 777
"Автобиография" — 220, 620
"Альманах Бедного Ричарда" — 404
Франс, Анатоль — 307
"Остров пингвинов" — 307
Фредерик, Гарольд /Хэролд (Frederic, Harold) — 8, 28, 67, 595, 596, 612, 624, 759–770
"Вдова войны" — 765, 766
"В долине" (In the Valley) — 760, 764
"Возвращение О'Махони" (The Return of the O'Machony) — 760, 762
"Дочь Лоутонов" (The Lawton Girl) — 763–764
"Жена брата Сета" (Seth's Brother's Wife) — 762–763
"Марсена" — 765, 766
"Марсена" и другие рассказы..." (Marsena and Other Stories of the Wartime) — 760
"Мартовские зайцы" (March Hares) — 760
"Миссис Альберт Гранди..." (Mrs. Albert Grundy) — 760
"На бойком месте" (The Market Place) — 762, 769–770
"Новый исход" (The New Exodus) — 759
"Проклятье Терона Уэра" (The Damnation of Theron Ware; др. назв. "Озарение") — 759, 760, 762, 764, 766–769, 770
"Упрямец" (Copperhead) — 760, 765
"Gloria Mundi" ("Слава мирская") — 762, 770
"The Young Emperor William II of Germany" — 759
Фрейд, Зигмунд — 400, 606
Фридман, Джонатан (Freedman, Jonathan) — 455, 481
Фрикстедт, Олов У. (Fryckstedt, Olov W.) — 387, 389, 437, 439
"Фримен" (*Freeman*) — 81
Фрост, Артур Бердетт (Frost, Arthur Berdett) — 904, 905
Фрохок У.М. (Frohock W.M.) — 670, 706
Фруассар, Жан — 672
Фуллер, Генри Блейк (Fuller, Henry Blake; псевд. Стентон Пейдж / Stanton Page) — 8, 28, 39, 611, 674, 675
"Поспешая за процессией" (With the Procession) — 611
Фурье, Шарль — 123, 447
Фут, Мэри Хэллок (Foot, Mary Hallock) — 499, 615

Хаггард, Генри Райдер (Haggard, Henry Rider) — 686
Хайям, Омар — 916
Хаксли, Олдос (Huxley, Aldous Leonard) — 799, 824
Хантингтон, Коллис Портер (Huntington, Collis Porter) — 572
Харбен, Уильям Натаниэль (Harben, William Nathaniel) — 799–800, 801
"Страна меняющегося солнца" (The Land of the Changing Sun) — 799–800
Харлан, Джеймс (Harlan, James) — 138
Харпер ("Harper and Brothers") — 297, 378, 544, 564
"Харперс базар" (*Harper's Bazaar*) — 427, 556
"Харперс (нью мансли) мэгезин" ("Харперс"; *Harper's New Monthly Magazine*) — 29, 195, 265, 273, 363, 379, 490, 556, 557, 564, 805, 812, 831, 861
"Харперс уикли" (*Harper's Weekly*) — 490, 610
Харпер, Фрэнсис Эллен Уоткинс (Harper, Frances Ellen Watkins) — 935, 936–937, 938

"Два предложения" — 937
"Жертва Минни" — 937
"Иола Лерой" — 937
"Испытание и Победа" — 937
"Мученик" (Martyr of Alabama) — 936
"Очерки о жизни Юга" (Sketches of Southern Life) — 936
"Сев и Жатва: История о трезвости" — 937
"Стихи на разные темы" (Poems on Miscellaneous Subjects) — 936
Харрис, Джордж Вашингтон (Harris, George Washington) — 28, 34
"Байки Сата Лавингуда" (Sut Lovingood Yarns) — 34–35, 275
"Комические происшествия в Теннесси" (Comic Happenings in Tennessee) — 34, 36
Харрис, Джоэл Чэндлер (Harris, Joel Chandler) — 490, 506, 509, 513, 521–524, 531, 563, 896, 901–905, 931, 932, 938
«"Валаам и его хозяин" и другие рассказы и очерки» (Ballaam and His Master and Other Sketches and Stories) — 524
"Гэбриэль Толливер" (Gabriel Tolliver) — 901
"Где Дункан?" — 524
"Дядюшка Римус, его песни и прибаутки" (Uncle Remus, His Songs and His Sayings) — 903, 931
"Литература на Юге" — 522
«"Минго" и другие рассказы в черно-белых тонах» (Mingo and Other Sketches in Black and White) — 523
"Свободный Джо" (расск.) — 523–524
«"Свободный Джо" и другие рассказы из жизни Джорджии» (Free Joe and Other Georgian Sketches) — 523, 901
"Сказки Дядюшки Римуса" — 521, 732, 896, 902–905
"У Тига Потита" — 523
"The Complete Tales of Uncle Remus" — 932
Харрис Р.У.С. (Harris R.W.S.) — 796
"Жизнь в тысяче миров" (Life in a Thousand Worlds) — 796
Харрис, Уильям Торри (Harris, William Torrey) — 808
Харрисон, Гэбриэль (Harrison, Gabriel) — 91
Харт Дж.Д. (Hart J.D.) — 839, 840, 858
Хартфильд, Ричард (Hartfield, Richard) — 796
Хауард, Бронсон (Howard, Bronson) — 868–870, 872–873
"Аристократия" — 870
"Барон Рудольф" ("Всего лишь бродяга") — 869, 870
"Дочь банкира" ("Последняя любовь Лилиан", "Старая и новая Любовь") — 869–870
"Саратога" — 869
"Та Генриетта" — 870
"Фантина" — 869
"Шенандоа" — 872
Хвостов Д.И. — 212
Хейзен, Уильям Бэбкок (Hazen, William Babcock) — 568, 569
Хейл, Эдвард Эверетт (Hale, Edward Everett) — 788, 791, 847
"Если бы Иисус пришел в Бостон" — 847
"Сибарис и другие дома" (Sybaris and Other Homes) — 791
Хейс, Резерфорд Берчард (Hayes, Rutherford Birchard) — 378, 887
Хемингуэй, Эрнест (Hemingway, Ernest) — 15, 70, 71, 73, 135, 204, 252, 309, 321, 323, 333, 343, 348, 444, 566, 580–581, 587, 589, 590, 623, 624, 631, 646, 649, 658, 663, 667, 688, 706, 723, 930
"В наше время" — 723
"За рекой в тени деревьев" — 333
"Зеленые холмы Африки" — 71, 309, 566, 688
"Прощай, оружие" — 580, 590
"Старик и море" — 658
Хентц, Каролина (Hentz, Carolina Lee Whiting) — 30
Херн, Лафкадио (Hearn, Patricio Lafcadio Tessima Carlos) — 484, 499, 533–534, 536
"Гомбо Зэб" (Gombo Zhebes) — 533
"Чита" (Chita: A Memory of the Last-Island) — 533–534
Херрик, Роберт (Herrick, Robert) — 28, 67, 594, 674
Херст, Уильям Рэндольф (Hearst, William Randolph) — 571, 572, 657

Херцберг, Макс (Herzberg, Max J.) — 313, 349
Хёрн, Джеймс (Herne, James A.; наст. имя James Ahern) — 873–875
"Задубевшие сердца" (с Д.Беласкоу; "Участок на берегу") — 873
"Искусство для правды в драме" — 873–874, 875
"Как в море корабли" — 873
"Маргарет Флеминг" (Margaret Fleming) — 874–875
"Минитмены 1774–1775 г." — 873
Хёрстон, Зора Нил (Hurston, Zora Neale) — 708, 905, 911
Хиггинсон, Томас Уэнтворт (Higginson, Thomas Wentworth) — 151, 156, 159–160, 161, 162, 164, 189, 627
"Письмо начинающему автору" — 161
Хикс, Грэнвилл (Hicks, Granville) — 491–492, 562, 670, 706
Хикс, Элайас (Hicks, Elias) — 78, 149
Хогарт, Уильям (Hogart, William) — 26
Ходжа Насреддин — 211
Хойт, Чарльз (Hoyt, Charles) — 871
"Прогулка в Чайна-таун" — 871
Холидей, Билли (Holiday, Billie) — 910
Холлидей, Джон Генри /"Док" (Holliday, John Henry / "Doc") — 325, 921
Холланд, Джосайя (Holland, Josayah) — 197
Холмс, Мэри Джейн (Holmes, Mary Jane) — 30, 840
Холмс, Оливер Уэнделл (Holmes, Oliver Wendell) — 24, 25, 194, 378, 383, 427, 609, 679
Хомер, Уинслоу (Homer, Winslow) — 398, 659, 699
Хопкинс, Джонс (Hopkins, Johns) — 200, 826
Хопкинс, Лэмберт (Hopkins, Lambert) — 887
Хопкинс, Полин И. (Hopkins, Pauline) — 935, 936, 937, 938
"Винона" — 937
"Голоса спорщиков" (Contending Voices) — 937–938
"Дочь Харпера" — 937
"Одной крови" — 937
Хоу, Джулия Уорд (Howe, Julia Ward) — 899
"Боевой гимн республики" (Battle Hymn of the Republic) — 899
Хоу, Роберт Ли (Hough, Robert Lee) — 437
Хоу, Эдгар Уотсон (Howe, Edgar Watson) — 28, 490, 503, 506, 508–511, 522, 563, 615, 759, 760, 763
"История провинциального городка" (The Story of a Country Town) — 508–511, 563
Хоуп, Энтони (Hope, Anthony; наст. имя Хоукинс, Энтони Хоуп / Hawkins, Anthony Hope) — 848
Хоуэллс, Уильям Дин (Howells, William Dean) — 5, 7, 9, 11–16, 19, 23–25, 27–30, 36, 40, 45, 46, 51, 53, 54, 57, 59, 61, 63, 65–67, 69, 70, 71, 72, 73, 194, 202, 208, 213, 219, 220, 226, 229, 233, 238, 241, 249, 263, 265, 309, 319, 320, 351, 362, 369, 372, 373, 374, 375–440, 445, 446, 451, 454, 470, 477, 480, 489, 500, 515, 518, 536, 548, 549, 557, 565, 567, 569, 571, 573, 593, 596, 597, 601, 602, 609, 610, 611, 612, 620, 621, 624, 627, 628, 629, 630, 633, 634, 640, 642, 654, 666, 668, 673, 679, 680, 719, 734, 761, 763, 766, 767, 775, 776, 786, 788, 790–791, 800, 802, 811, 823, 824, 842, 849, 852, 859, 860, 866, 871, 874, 875
"Апрельские надежды" (April Hopes) — 409
"Бабье лето" (Indian Summer) — 393, 397
"Без взаимности" (No Love Lost) — 378
"Бог из Лезервуда" (The Leatherwood God) — 424–425
"Бремя священника ..." (The Minister's Charge ...) — 408–409, 439, 767
"Будущее американского романа" — 421
"Вдохновение мисс Беллард" (Miss Bellard's Inspiration) — 423
"Венецианская жизнь" (Venetian Life) — 29, 384, 385–386, 439
"В мире случайностей" (The World of Chance) — 416–417, 439
"Возвышение Сайласа Лэфема" ("Карьера Сайласа Лафама"; The Rise of Silas Lapham) — 36, 53, 61,

70, 73, 194, 202, 404–406, 413, 428, 436, 439, 611, 668, 802
"Воображаемые интервью" (Imaginary Interviews) — 429
"В поисках пианино" — 428
"Генри Джеймс, американец" — 381
"Генри Джеймс-младший" — 381
"Героини художественной литературы" (Heroines of Fiction) — 398, 429
"Годы моей юности" (Years of my Youth) — 46, 376, 427, 439
"Городок мальчика" (A Boy's Town) — 46, 376, 426
"Гость из Альтрурии" (A Traveller from Altruria) — 73, 418–421, 439, 668, 790–791, 802, 823
"Готорн Джеймса" — 380
"Доводы женщины" (A Woman's Reason) — 401–402
"Дочь вещевого склада" (The Daughter of the Storage) — 428
"Итальянские путешествия" (Italian Journeys) — 29, 384, 386
"Их путешествие в год серебряной свадьбы" (Their Silver Wedding Journey) — 46, 422
"Их свадебное путешествие" (Their Wedding Journey) — 46, 57, 73, 387–390, 436, 439
"Каникулы Келвинов" (The Vacation of the Kelwins) — 425–426
"Кентоны" (The Kentons) — 423, 424, 433
"Критика и проза" (Criticism and Fiction) — 13, 71, 73, 374, 429–431, 439
«Леди с "Арустука"» (The Lady of the "Aroostook") — 393, 395–396, 439
"Литератор как делец" — 69, 398
"Литература и жизнь" (Literature and Life) — 429, 440
"Литературные друзья и знакомые" (Literary Friends and Acquaintances) — 426, 427
«Мельницы "Новый лист"» (New Leaf Mills) — 425, 439
"Милосердие" (The Quality of Mercy) — 379, 410, 414–415, 439
"Миссис Фаррелл" — 400, 439
"Мои годы в бревенчатой хижине" (My Years in a Log Cabin) — 46, 426
"Мои литературные увлечения" (My Literary Passions) — 427
"Мой Марк Твен" — 72, 382–383, 439
"Неведомая страна" (The Undiscovered Country) — 379, 415–416, 417
"Неотложный долг" (An Imperative Duty) — 421–422
"Нью-йоркское дно в художественной литературе" — 433
«О "Преступлении и наказании" Достоевского» — 383
"Пара терпеливых влюбленных" (A Pair of Patient Lovers) — 428
"Полковник Селлерс как ученый" (совм. с М.Твеном) — 428
"Практика доктора Брин" (Dr. Breen's Practice) — 401, 439
"Превратности погони за новым богатством" (A Hazard of New Fortunes) — 410, 413, 428
"Предрешенный вывод" (A Foregone Conclusion) — 393–395, 396, 402, 428
"Разные девушки" (Different Girls) — 428
"Сквозь игольное ушко" (Through the Eye of the Needle) — 418, 420–421, 790–791
"Случайное знакомство" (A Chance Acquaintance) — 383, 390–391, 395, 439
"Современная история" (A Modern Instance) — 53, 61, 402–404
"Стихи двух друзей" (совм. с Дж.Пьяттом) — 376
"Сын Ройала Лэнгбрита" (The Son of Royal Langbrith) — 423
"Тосканские города" (Tuscan Cities) — 386, 439
"Ужасная ответственность" (A Fearful Responsibility) — 393, 395
"Феннел и Ру" (Fennel and Rue) — 423–424
"Философия Толстого" — 384
«Хозяин "Львиной головы"» (The Landlord at Lion's Head) — 422, 424, 439
"Энни Килберн" (Annie Kilburn) — 410–412, 439
"American Century Series" — 440
"A Counterfeit Presentiment" — 379

"Prefaces to Contemporaries" — 439
" The Shadow of a Dream" — 379
"Suburban Sketches" — 378
Хоуэллс, Уинифрид (Howells, Winifried) — 378
Хофман, Дэниэл (Hoffman, Daniel) — 624, 626
Храпченко М.Б. — 703, 707
Худ, мл., Томас (Hood, Jr., Tom /Thomas) — 574
Хупер, Джонсон Джонс (Hooper, Johnson Jones) — 34
"Приключения Саймона Саггса" (Adventures of Captain Simon Suggs) — 34
Хьюз, Лэнгстон (Hughes, Langston) — 905, 911
"Усталый блюз" (Weary Blues) — 911
Хэбеггер, Арнольд (Habegger, Arnold) — 399, 439
Хэй, Джон Мильтон (Hay, John Milton) — 247, 827
"Авраам Линкольн. История" (Abraham Lincoln: A History; совм. с Дж.Николеем) — 827
Хэлибертон, Томас (Haliburton, Thomas Chandler) — 17, 18
"Атташе, или Сэм Слик в Англии" — 17
"Природа" — 17
"Часовых дел мастер" — 17
Хэрисс, Генри (Harisse, Henry) — 827–828
"Bibliotheca Americana Vetustissima" (Библиография древней Америки) — 827
"Записки о Колумбе" (Notes on Columbus) — 827–828
"Открытие Северной Америки" (The Discovery of North America) — 827
Хэссем, Чайльд (Hassam, Childe) — 553

Цезарь, Кай Юлий — 265, 266, 371, 850
"Цикл долины Огайо" — 424

Чавес, Дениз (Chavez, Denise) — 928
Чавес, Сесар (Chavez, Cezar) — 926
Чайльд, Фрэнсис Джеймс (Childe, Francis James) — 896
Чарват, Уильям (Charvat, William) — 194, 202
Чаттертон, Томас (Chatterton, Thomas) — 623
Чатто, Эндрю (Chatto, Andrew) — 573
Чаянов А.В. — 782
Чейз, Джеймс Хэдли (Chase, James Hadley) — 836
Чейз, Ричард (Chase, Richard) — 150, 480, 481, 670, 675, 706
Чернышевский Н.Г. — 348
Чеснат, Чарльз У. (Chesnutt, Charles W.) — 708, 936, 938
Честертон, Гилберт Кит (Chesterton, Gilbert Keith) — 312, 324, 347, 349
Чехов А.П. — 52, 70, 73, 219, 322, 333, 623, 667, 729, 736, 739, 757, 758, 861
"Волк" — 52
"В сумерках" — 736
"Несчастье" — 739
"Пустой случай" — 729
"Шуточка" — 729
"Чайка" — 52
Чёрный Ястреб (Black Hawk) — 884, 885
Чизлхом У.Б. — 491
"Чизхолмский тракт" (Old Chisholm Trail, нар.) — 913
Чуковский К.И. — 72, 88, 116, 137, 190, 203, 309
Чухонцев, Олег — 108
Чэмблс, Эдгар (Chambles, Edgar) — 791
"Город вдоль дороги" (Roadtown) — 791
Чэпмен, Ричард (Chapman, Richard) — 796
"The Vision of the Future" — 796

Шампольон, Жан-Франсуа — 98
Шанфлери, Жан — 27, 63
Шарден, Тейяр де — 123
Шатобриан, Франсуа Рене де — 23, 711
Шацкий У. — 802
Шейс, Дэниэл (Shays, Daniel) — 780
Шекспир, Уильям (Shakespeare, William) — 15, 63, 70, 74, 83, 143, 164, 194, 203, 204, 209, 220, 245, 246, 249, 266, 291, 308, 317, 379, 387, 569, 613, 671, 711, 836, 850, 867
"Гамлет" — 41

"Генрих VI" — 652
"Король Лир" — 204, 417
"Макбет" — 573
"Ромео и Джульетта" — 411, 416, 462, 521, 836
Шелдон, Чарльз Монро (Sheldon, Charles Monroe) — 792, 847
"По Его стопам. Что сделал бы Иисус" (In His Steps. What Would Jesus Do?) — 792–793, 847
Шелли, Перси Биши (Shelley, Percy Bisshe) — 85, 86, 196
"Защита поэзии" — 86
Шепард, Гарриет С. (Shepard, Harriet Siliman) — 353
Шеридан, Ричард Бринсли (Sheridan, Richard Brinsley) — 865, 868
"Критик" — 865
"Школа злословия" — 865
Шерман, Уильям Текумсе (Sherman, William Tecumseh) — 568, 569
Шефер, Джек (Schaefer, Jack) — 886, 919, 921
"Монте Уолш" — 919
"Шейн" — 921
Шиллер, Фридрих — 846, 867
Шиндлер, Соломон (Schindler, Solomon) — 788
"Молодой Уэст" (Young West) — 788
Шинн, Эверетт (Shinn, Everett) — 303
Шлегель, Фридрих — 86, 123
Шопен, Кейт (Chopin, Kate /Katherine/, урожд. О'Флаэрти / O'Flaherty) — 8, 28, 66, 524, 531, 534, 708–758
"Азели" — 737
"Атенаиз" (Athénaise) — 534, 741
"В заблуждении" (At Fault) — 716–720, 722, 725, 757
"Возвращение Альсибиада" — 724
"В Сабине" — 725, 741
"Гроза" — 743–744
"Дама из Дрездена в Дикси" — 731, 732
"Два портрета" — 743
"Джентльмен с Байу-Теш" — 725
"Дитя Дезире" (Désiré's Baby) — 534, 727–729
"Заради 'сподина Шушута" — 731, 733
"История одного часа" (The Story of an Hour) — 741–743
"Колдун из Геттисберга" — 724
"Леди с Байу Сент-Джон" — 726
"Ложь доктора Шевалье" — 726
"Люди Дельты" (Bayou Folk) — 534, 721, 722–736, 757, 758
"Мадам Пелажи" — 724
"Молодой доктор Госс" — 721
"На акадийском балу" — 735–736, 743
"На Шеньер-Каминаде" — 738–739
"Нег креол" (Nég Creol) — 726–727, 730, 731, 733
"Непутевый креол" — 724
"Ночь в Акадии" (A Night in Acadie; сб.) — 534, 721, 726, 731, 732, 736–741, 757, 758
"Одали пропускает мессу" — 732
"Освобождение. Притча о жизни" — 712–713
"Пара шелковых чулок" — 743
"Прекрасная Зораида" (La Belle Zoraide) — 730–731
"Призвание и голос" — 721
"Пробуждение" (The Awakening) — 66, 534, 710, 714, 722, 735, 741, 743, 744–756, 757, 758
"Раб Бениту" — 730
"Респектабельная женщина" — 739–740
"Сентиментальная душа" — 740
"Сирень" — 743
"Старая тетушка Пегги" — 732–733, 734
"Чарли" — 743, 744
"Через речку" — 731–732, 733
Шопен, В.Жан-Батист (отец Оскара Шопена) — 714
Шопен, Оскар (Chopin, Oscar; муж К.Шопен) — 714, 715
Шопен, Оскар (Chopin, Oscar; сын К.Шопен) — 752
Шопен, Фредерик — 714, 753, 850
"Экспромт" — 753
Шопенгауэр, Артур — 125, 598, 637, 807
Шорт, Люк (Short, Luke) — 921
Шоу, Джордж Бернард (Shaw, George Bernard) — 219, 287, 310, 759, 782, 868
Шрайнер, Олив (Schreiner, Olive) — 654
"Грезы" — 654
Шуйлер, Уильям (Schuyler, William) — 656

Щепкина-Куперник Т.Л. — 462

Эбл, Кеннет (Eble, Kenneth) — 437, 753, 758
Эванс /Уилсон/, **Августа** (Evans /Wilson/, Augusta) — 30, 840, 845–846, 858
"Сент-Элмо" (St.Elmo) — 845–847, 858
Эванс, Фредерик Уильямс (Evans, Frederick Williams) — 775
"Автобиография шейкера" (Autobiography of a Shaker) — 775
Эгглстон, Эдвард (Eggleston, Edward) — 16, 28, 38, 487, 488, 503, 505–508, 512, 561, 563, 614, 615, 759, 763, 767, 825–826, 828, 830
"Даффелс" (Duffels) — 508
"Основатели нации" (The Beginners of a Nation) — 830
"Переходное состояние цивилизации" (The Transit of Civilization) — 830
"Странствующий проповедник" (The Circuit Rider) — 508
"Тайна Метрополисвилля" ("The Mystery of Metropolisville) — 508
"Учитель из Индианы"(расск.) — 506
"Учитель из Индианы" (также "Мужлан-учитель"; The Hoosier Schoolmaster; роман) — 38, 55, 505, 506–508, 563
"Целитель" (The Faith Doctor) — 767, 825–826
Эдел, Леон (Edel, Leon) — 449, 480–481
Эдуард I (Edward I) — 246
Эдуард VI (Edward VI) — 248
Эзоп — 570
Эйзенхауэр, Дуайт (Eisenhower, Dwight David) — 855
Эйзенштейн С.М. — 96, 150
Эйпс / Апесс, Уильям (Apes / Apess, William) — 884, 888
Эккерман, Иоганн Петер — 668
"Разговоры с Гете" — 668
"**Экспресс**" (*Express*) — 864
Элджер, Хорейшио (Alger, Horatio) — 220, 854–856, 858
"Делай и дерзай" — 855
"Оборванец Том" — 855
"Плыви или утонешь" — 855
"Стремись и преуспевай" — 855
"Трудись и побеждай" — 855
"Удача и отвага, или Наследство Джона Оукли" (Luck and Pluck, or John Oakley's Inheritance) — 855–856, 858
Элиот, Джон (Eliot, John) — 771
"Христианская республика" (The Cristian Commonwealth) — 771
Элиот, Джордж (Eliot, George; наст. имя Эванс, Мэри Энн, Evans, Mary Ann) — 242, 452
Элиот, Томас Стернз (Eliot, Thomas Stearns) — 74, 261, 264, 310, 442, 454, 481
Эллиотт, Эмори (Elliott, Emory) — 73, 481, 599, 607, 834
Эмерсон, Ральф Уолдо (Emerson, Ralph Waldo) — 8, 22–25, 45, 72, 73, 81, 86, 90, 97–98, 100, 102, 112, 113, 123, 125, 133, 138, 141, 150, 158, 159, 167, 175, 184, 193,194,199, 238, 240, 242, 310, 312, 317, 378, 380, 448, 454, 466, 480, 486, 503, 544, 562, 595, 624, 631, 638, 653, 688, 707, 777, 810, 811, 812–813, 814, 816, 820, 821, 833, 888, 889
"Американский ученый" — 23, 72, 480
"Интеллект" — 631
"Опыт" — 184
"Природа" — 240, 310, 688
Эссе — 72, 150, 193, 310
"Complete Works" — 150, 193
"The Fortune of the Republic" — 562
"Literary Criticism" — 73
Эммет, Дэниэл Декейтер (Emmet, Daniel Decatur) — 907
"Дикси" — 899, 907
Эммет, Эллен Бэй (Emmet, Ellen Bay) — 443
Энгельс, Фридрих — 12, 71, 272
Письмо к М.Гаркнесс — 71
Эпикур — 583
"**Эплтонс джорнел**" (*Appleton's Journal*) — 490
Эрп, Уайет (Earp, Wyatt) — 921
Эспиноса, Аурелио М. (Espinosa, Aurelio M.) — 923, 932
Эттли, Клемент (Attlee, Clement) — 782

Ювенал — 570
"**Юньон**" (*L'Union*) — 531

"Ютика дейли обзервер" (*Utica Daily Observer*) — 761
"Ютика морнинг геральд" (*Utica Morning Herald*) — 761

Якобсон Р.О. — 11, 71

Abrams M.H. — 562
Allen, Gay Wilson — 149, 150
American Literature — 590, 669
American Quarterly — 310
Anderson, Frederick — 310
Andrews, William L. — 932
Anthony K. — 73
Arvin N. — 564
Auerbach, Jonathan — 481
Axelrod, Alan — 932

Bahr, Donald — 893
Bassan M. — 668
Beatty R.C. — 202
Bellringer, Alan W. — 481
Bickley R.B. — 563
Bigsby C.W.E. — 875
Black J. — 149
Blewins, Winfried — 932
Blodgett H.W. — 150
Bogard, Travis — 875
Bowman S.E. — 802
Bradley S. — 149, 150
Brown C.A. — 150
Brown C.H. — 149
Brunwand, Jan Harold — 931
Burke J.G. — 564

Cahiers des Langues Modernes — 757
Canel J. — 149
Cannon, Yal — 932
Cartiganer D.M. — 72
Cary R. — 564
Chap-Book — 770
Colvert, James B. — 668
Crawford B.V. — 71

Davis, Lloyd — 481
Downer, Alan S. — 875

English Journal — 562

Faner R.D. — 149
Follett, Helen Thomas — 440
Folson, James K. — 931
Frothingham O.B. — 193
Furness C.G. — 149
Furtwangler, Albert — 893

Garner S. — 770
Gayle, Addison, Jr. — 932
Glassberg D. — 835
Golden S.A. — 202
Grant, Bruce — 932
Greenwald, Elissa — 481
Grenander M.E. — 590
Gribben, Alan — 310
Griffith M.A. — 72
Grimstead D. — 875
Grou S.A. — 563
Gusdorf G. — 311

Hagemann E.R. — 669
Hartnoll Ph. — 875
Hedrick J.D. — 564
History of Education Quarterly — 758
Holditch K.W. — 563
Hollis C.C. — 149
Holloway, Emory — 149
Holman C.H. — 562
Howells, Mildred — 73

Jelliffee, Robert A. — 309

Kaplan, Justin — 149, 310
Kern A.C. — 71
Kerst H. — 757
Kher I.N. — 193
Kirkpatrick D.L. — 875
Kreyling M. — 564
Kumar K. — 801
Kurlick B. — 738, 834

Lamar, Howard — 932
Larson, Charles R. — 893
Lauter, Paul — 931
Lewis R.W. — 668
Library, The — 668
Lindberg-Seyersted B. — 193
Lomeli, Francisco — 932
Lowenfels, Walter — 150
Lynson C.K. — 669

Mark Twain Journal — 310
Martin J. — 563
McLoughlin, Denis — 932
McMahan, Elizabeth — 310
Miller E.H. — 149
Miller J. — 802
Miller, James E., Jr. — 149
Monaghan F. — 590

Moody, Richard — 875
Morgan A. — 802
Morgan, Howard Wein — 439
Morgan, Ricki — 310
Morson G.S. — 802
Moses M.J. — 875
Moyers, Bill — 893

Nagel G.L. — 564
Needleman M.H. — 71
New York Evening Post — 309
Nolan P.T. — 875

O'Donnell T.F. — 669
Oster, Harry — 932

Peek, Walter W. — 893
Perosa, Sergio — 480, 562
Peyer, Berndt — 893
Pfalzer J. — 802
Piekarski V. — 349
Pope B.C. — 590
Porte, Joel — 480
Pyne K. — 834

Raffel B. — 202
Rasmussen R.Kent — 310
Reynolds D.S. — 149
Rodgers C. — 149
Roemer K.M. — 802
Rubin J.J. — 149

Sanders, Thomas — 893
Scaggs, Peggy — 758
Scando-Slavica — 309
Scheffer I. — 834
Sewall, Richard B. — 192
Slater Y. — 150
Sorrentino P. — 607, 668
Studies in American Fiction — 758
Studies in American Literature — 706

Traubel Gertrude — 149
Turner A. — 564
Tuska J. — 349

University of Texas Study in English — 668
Utopias Studies — 802

Vann, Donn J. — 481
Veeder, William — 480
Vinson Y. — 875

Wadden E. — 834
Walt Whitman Review — 149, 150
Ward, Jerry W. — 893
Wascow H.J. — 149
Watts, Peter — 932
Weatherford R.M. — 668
Wertheim S. — 607, 668
West, John O. — 932
White, Walter — 149
Wiget, Andrew — 893

Yeazell, Ruth Bernard — 481

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ*

Стр. 75. Уолт Уитмен. Фотография 1863 г.

Стр. 77. Дом на Лонг-Айленде, где родился Уолт Уитмен. Фотография.

Стр. 83. Уолт Уитмен в 1854 г., за год до публикации "Листьев травы". Фотография.

Стр. 89. Титульный лист и фронтиспис первого издания "Листьев травы", 1855 г.

Стр. 91. Фронтиспис первого издания "Листьев травы" — клише с дагерротипа Г.Харрисона (июль 1854 г.).

Стр. 98. Джордж Иннесс. "Ранняя осень в Монклере". 1891. Холст, масло. Музей искусств Делавэра, Уильямстон.

Стр. 105. Уолт Уитмен. Фотография.

Стр. 115. Фрагмент рукописи стихотворения У.Уитмена.

Стр. 128. Уиллард Лерой Меткалф. "Пруд". 1904. Холст, масло. Частное собрание, Чикаго.

Стр. 132. Уолт Уитмен в возрасте ок. 45 лет. Фотография. Ок. 1865 г.

Стр. 136. Авраам Линкольн. Фотография.

Стр. 142. Томас Икинс. Портрет Уолта Уитмена. 1887. Холст, масло. Пенсильванская Академия художеств, Филадельфия.

Стр. 147. Эскиз усыпальницы Уолта Уитмена, с указанием размеров и других деталей. Рисунок Уолта Уитмена, Кэмден.

Стр. 152. Эмили Дикинсон. Единственная сохранившаяся фотография (дагерротип), конец 50 - начало 60-х годов XIX в. (?).

Стр. 155. Дом где жила Эмили Дикинсон, Амхерст (Масс.). Фотография XIX в.

Стр. 160. Дом Э.Дикинсон (вид со стороны сада). Современная фотография.

Стр. 172. Дом Э.Дикинсон. На переднем плане — окна кабинета и спальни Эмили Дикинсон (второй этаж). Современная фотография.

Стр. 176. Страница рукописи Эмили Дикинсон.

Стр. 187. Фамильные захоронения Дикинсонов, Амхерст (Масс.).

Стр. 205. Марк Твен. Фотография 900-х годов.

---

* Подбор иллюстраций М.М.Кореневой, Е.М.Шашковой.

Стр. 215. Афиша выступления Марка Твена с лекцией в Бруклинской академии музыки, 1869.

Стр. 227. Бриттон и Рэй. "Длинный Том". Литография. 1852-1858. Национальный музей истории и технологии.

Стр. 228. Дом Марка Твена, Хартфорд (Конн.).

Стр. 231. "Полковник Селлерс", вывеска аптеки. Ок. 1875. Полихромное дерево. Селлерсвилл (Пенс.). Историческая ассоциация шт. Нью-Йорк, Куперстаун.

Стр. 241. Норман Рокуэлл. Фронтиспис издания романа "Приключения Тома Сойера", выпущенного в честь 100-летия со дня рождения Марка Твена, 1936.

Стр. 243. Истмен Джонсон. "Старый дилижанс." 1871. Холст, масло. Центр искусств. Милуоки.

Стр. 245. Норман Рокуэлл. Иллюстрация к роману "Приключения Тома Сойера", 1936.

Стр. 251. Рисунок Марка Твена, изображающий его поездку в экипаже по Германии. Библиотека Байнеке, собрание редких книг и рукописей, Йейл.

Стр. 253. Обложка первого американского издания романа "Приключения Гекльберри Финна", 1885. Художник — Э.У.Кембл.

Стр. 254. Э.У.Кембл. Фронтиспис первого издания романа "Приключения Гекльберри Финна", 1885.

Стр. 257. Э.У.Кембл. "Трагедия", илл. к гл. XXIII первого издания романа "Приключения Гекльберри Финна", 1885.

Стр. 259. Норман Рокуэлл. Иллюстрация к изданию романа "Приключения Гекльберри Финна", выпущенному в честь 100-летия со дня рождения Марка Твена.

Стр. 260. Карта, представляющая территорию с населенными пунктами, на которой разворачивается действие романа "Приключения Гекльберри Финна". Сост. Ч.Дибнером, 1943.

Стр. 262. Э.У.Кембл. Иллюстрация из первого издания романа "Приключения Гекльберри Финна", 1885.

Стр. 282. Марк Твен за работой. Фотография.

Стр. 303. Марк Твен. Рисунок Эверетта Шинна для журнала "Критик". 1900.

Стр. 307. Заседание, посвященное памяти Марка Твена в Карнеги-Холле 30.11.1910. Фотография.

Стр. 315. Брет Гарт. Литография.

Стр. 326. Эндрю У.Мелроуз. "Звезда Империи" отправляется в путь на Запад, близ кряжа Каунсил, Айова". Ок. 1865. Холст, масло. Пост-Роуд Антикс, Ларчмонт (Нью-Йорк).

Стр. 335. Антон Рефрежье. "Переселенцы на Дальний Запад". Из росписей "История Калифорнии". 1947. Ринконхиллский почтамт, Сан-Франциско.

Стр. 356. Неизвестный мастер. "Солдат федеральной армии". Флюгер. Полихромное листовое железо. Ок.1861-1865. Найден в Коннектикуте. Частное собрание.

Стр. 365. Мэри Кэссет. "Чай". 1879-1880. Холст, масло. Музей изящных искусств, Бостон.

Стр. 377. Уильям Дин Хоуэллс. Фотография. 1909.

Стр. 388. Свадебное лоскутное одеяло. 1876. Аппликация, вышивка, ситец. Найдено в Вермонте. Частное собрание.

Стр. 398. Уинслоу Хомер. "Новый роман". 1877. Холст, масло. Музей изящных искусств, Спрингфилд (Масс.).

Стр. 426. Генри Клэпп. "Знакомство У.Д.Хоуэллса с Уолтом Уитменом в 1860 г." Иллюстрация к книге У.Д.Хоуэллса "Литературные друзья и знакомые", 1900.

Стр. 443. Эллен Бэй Эммет. Портрет Генри Джеймса (незаконченный). 1900.

Стр. 448. Портрет Генри Джеймса в юности. Джон Ла Фарж. Ок. 1861. Ньюпорт.

Стр. 450. Генри Джеймс в возрасте 17 лет. Фотография.

Стр. 451. Генри Джеймс. Фотография. 1860. Ньюпорт.

Стр. 463. Генри и Уильям Джеймсы. Фотография. Ок. 1900.

Стр. 473. Джеймс Эббот Макнил Уистлер. "Розовый шарф". Ок.1892-1895. Холст, масло. Художественная коллекция Университета Глазго.

Стр. 489. Альберт Бирстадт. "В горах". Холст, масло. 1867. Уодсворт Атенеум, Хартфорд (Конн.).

Стр. 502. Бриттон и Рэй. "В баре на приисках". Литография. 1852-1858. Национальный музей истории и технологии.

Стр. 507. Джон Генри Туоктмен. "Дом в Кос-Кобе". Ок. 1895. Холст, масло. Художественный музей Цинциннати, Огайо.

Стр. 510. Джон Генри Туоктмен. "Пейзаж в Цинциннати". Ок. 1885. Холст, масло. Частное собрание.

Стр. 514. Константино Брумиди. Эскиз фрески "Колумбия приветствует возвращение Юга в Союз" (для здания Капитолия). Ок. 1876. Холст, масло. Частное собрание, Вашингтон.

Стр. 547. Сара Орн Джуитт.

Стр. 551. Джон Генри Туоктмен. "Конец зимы". 1889. Холст, масло. Национальный музей американского искусства, Вашингтон.

Стр. 555. Неизвестный мастер. Охотничий манок "Пара голубых цапель". Тонированное дерево. Ок. 1870. Найден в Новой Англии. Мемориальная художественная галерея Университета в Рочестере (Нью-Йорк).

Стр. 556. Мэри Уилкинс-Фримен. Фотография.

Стр. 560. Дэвид Джонсон. "Ручей в Уорике". 1873. Холст, масло. Институт Мансона-Уильямса-Проктора, Ютика (Нью-Йорк).

Стр. 567. Амброз Бирс. Фотография.

Стр. 610. Хэмлин Гарленд. Фотография 1892 г. Фронтиспис романа "Член третьей палаты".

Стр. 613. Хэмлин Гарленд на Юконе. Фотография 1898 г.

Стр. 616. Пол А.Сейферт. "Ферма в Висконсине". Ок. 1875. Картон, акварель, масло, темпера. Историческая ассоциация шт. Нью-Йорк, Куперстаун.

Стр. 619. Томас Моран. "Большой каньон в Йеллоустоуне". Холст, масло. 1872. Национальная коллекция изящных искусств, Вашингтон.

Стр. 625. Стивен Крейн в мастерской друга-художника. Фотография. 1893 .

Стр. 634. Дэвид Гилмор Блайт. "Уличные мальчишки". Холст, масло. Батлеровский институт американского искусства, Янгстаун (Огайо).

Стр. 645. Первая страница рукописи романа Стивена Крейна "Алый знак доблести".

Стр. 659. Уинслоу Хомер. "Синяя лодка". 1892. Бумага, акварель. Музей изящных искусств, Бостон.

Стр. 665. С.Крейн — военный корреспондент. Студийная фотография.

Стр. 671. Фрэнк Норрис. Фотография.

Стр. 687. Фрэнк Норрис. Фотография.

Стр. 699. Уинслоу Хомер. "Мальчики на пастбище". 1874. Холст, масло. Музей изящных искусств, Бостон.

Стр. 713. Кейт Шопен. Фотография. 1894.

Стр. 725. Джеймс Эббот Макнил Уистлер. "Композиция в сером и черном № 1. Портрет матери". 1872. Холст, масло. Лувр, Париж.

Стр. 737. Титульный лист и фронтиспис первого издания сборника "Ночь в Акадии".

Стр. 745. Кейт Шопен. Фотография. 1899.

Стр. 747. Титульный лист романа Кейт Шопен "Пробуждение", 1899.

Стр. 749. Мэри Кэссет. "Портрет дамы". 1883. Холст, масло. Пибоди Институт Университета Джонса Хопкинса, Балтимор (Мэриленд).

Стр. 752. Портрет Кейт Шопен. Рисунок ее сына Оскара. 1900.

Стр. 754. Морис Бразил Прендергаст. "Дети на плоту". 1896. Бумага, акварель. Собрание семьи художника, Уэстпорт (Конн.).

Стр. 779. Эдвард Беллами. Фотография.

Стр. 793. Эрастус Солсбери Фильд. "Исторический памятник в честь Американской республики". Ок. 1876. Холст, масло. Музей Изящных искусств, Спрингфилд (Масс.).

Стр. 812. Выставка "Столетие США". Рисунок из журнала "Харперс". 1876. Президент Улисс Грант запускает гигантскую паровую машину Карлисса.

Стр. 819. Уильям Джеймс. Фотография.

Стр. 838. Плакат "Общественная школа". 1895. Галерея современного искусства, Нью-Йорк.

Стр. 841. Неизвестный мастер "Прогулка на берегу Гудзона". Ок. 1876. Картон, масло. Найдена в Вудстоке (Нью-Йорк). Рокфеллеровское собрание народного искусства, Уильямсбург (Виргиния).

Стр. 849. Плакат издательства "Харперс". 90-е годы XIX в. Художник Эдвард Пенфилд.

Стр. 854. Плакат "Рекордсмен". 90-е годы XIX в. Галерея современного искусства, Нью-Йорк.

Стр. 861. Рисунок из журнала "Харперс". 1876. "Праздничный фейерверк в честь 100-летия США. 4 июля 1876".

Стр. 877. Неизвестный мастер. Флюгер "Индеец-воин". Ок. 1875. Полихромное дерево. Новая Англия. Частное собрание.

Стр. 880. Костюм индейцев племени арапахо для ритуального танца. Ок. 1890. Крашеная оленья кожа, перья. Национальный музей американских индейцев, Нью-Йорк.

Стр. 883. а. Маска духа холодной погоды. *б.* Маска в виде птицы с изображением лица на ее спине. *в.* Маска, изображающая моржа. Национальный музей американских индейцев. Нью-Йорк.

Стр. 885. а. "Ред-Кроу". *б.* "Лоу-Дог". Из книги рисунков Красной Собаки из племени лакота. Бумага, цветной карандаш, чернила. Конец XIX в. Национальный музей американских индейцев, Нью-Йорк.

Стр. 887. Туника индейцев племени тлингит с символикой медведя. Национальный музей американских индейцев, Нью-Йорк.

Стр. 897. Приспособление для стягивания сапог. Чугун. 1850-75. Найдено в Массачусетсе. Рокфеллеровское собрание народного искусства, Уильямсбург (Виргиния).

Стр. 899. Флюгер в виде ангела. Ок. 1875. Полихромное дерево. Историческая ассоциация шт. Нью-Йорк, Куперстаун.

Стр. 902. Джоэл Чэндлер Харрис. Фотография.

Стр. 904. Иллюстрация к "Сказкам дядюшки Римуса". Рисунок Артура Фроста.

Стр. 914. Чарльз М.Расселл. "В лагере по объездке диких лошадей". Ок. 1865. Холст, масло. Музей Эмона Картера, Форт-Уэрт (Техас).

Стр. 924. Полихромный сосуд для воды индейцев племени зуни пуэбло. Ок. 1875. Нью-Мексико. Национальный музей американских индейцев, Нью-Йорк.

Стр. 929. Эрик Альбертсон. "Седое время". Ок. 1870. Тонированное дерево. Масонский храм. Мендосино (Калифорния).

Стр. 930. Игрушка-балансир. Металл и полихромное дерево. Ок. 1860-1875. Новая Англия (?). Рокфеллеровское собрание народного искусства, Уильямсбург (Виргиния).

Стр. 934. Генри Тэннер. "Урок игры на банджо". 1893. Холст, масло. Институт Хэмптона.

SUMMARY

Chronologically the Fourth volume of the "History of Literature of the Unated States" covers the latter part of the 19th century (1865-1900), a very important period in the history of the nation when the agrarian country, split by inner conflicts which led to the Civil War, was transformed into an industrial one claiming its place among the leading powers of the world. The development of American literature during this period is presented as vitally connected with shifts and radical changes of American mentality since it was, on the one hand, affected by them as well as reflected them, on the other.

At that time Romanticism that dominated the literary scene before the Civil War gave way to realism. All the major literary figures of the period, such as Mark Twain, Henry James, William Dean Howells, Bret Harte, Kate Chopin, Ambrose Bierce were, in one way or other, involved in the process of its "naturalisation" on the American soil, while the last decade of the 19th century witnessed the emergence of naturalism, represented in American literature by Stephen Crane, Frank Norris and Hamlin Garland. This fascinatingly dramatic process is analysed in a series of literary portraits presenting general trends in unique individual forms.

Trends in poetry, with Walt Whitman and Emily Dickinson naturally serving as a focus of the discussion, are characterised.

Specific phenomena like "local color" fiction, the utopian novel or writings of prominent historians, social reformers and philosophers are dealt with. A number of articles is centered on the development of ethnic literature and of American folklore during that period.

CONTENTS

Introduction	*Ya.N.Zassoursky*	5
The Development of Realism in the United States	*P.V.Balditsin*	11

I. POETRY

Walt Whitman	*T.D.Venedictova*	74
Emily Dickinson	*T.D.Venedictova*	151
Poetry of the Latter Part of the 19th century	*T.D.Venedictova*	194

II. THE RISE OF REALISM

Mark Twain	*P.V.Balditsin*	203
Bret Harte	*A.V.Vaschenko*	312
John De Forest	*E.A.Stetsenko*	350
William Dean Howells	*E.A.Stetsenko*	375
Henry James	*M.M.Koreneva*	440

III. LOCAL COLOR FICTION

The Far West. J.Miller. The Midwest. E.Egglestone, E.W.Howe, J.K.Kirkland. The South. J.L.Allen, M.N.Murfree, T.N.Page, J.C.Harris. Louisiana. G.W.Cable. New England. S.O.Jewett, M.Wilkins Freeman	*M.V.Tlostanova*	482

IV. TRENDS IN FICTION AT THE END OF THE 19th CENTURY

Short Stories by Ambrose Bierce	*P.V.Balditsin*	565
Naturalism	*Ya.N.Zassoursky*	591
Hamlin Garland	*A.V.Vaschenko*	608
Stephen Crane	*P.V.Balditsin*	623
Frank Norris	*K.A.Belov*	670
Kate Chopin	*M.M.Koreneva*	708
Harold Frederic	*M.V.Tlostanova*	759
Utopian Novel. E.Bellamy	*N.A.Shogentsukova*	771
Historical, Philosophical and Social Reformist Writings	*M.V.Tlostanova*	803
Mass Fiction	*E.A.Stetsenko*	836

V. DRAMA

Drama — *M.M.Koreneva* 859

VI. ETHNIC LITERATURE AND FOLKLORE

Folklore and Writings of American Indians — *A.V.Vaschenko* 876
Folklore during the Period of the West Expansion — *A.V.Vaschenko* 894
Afro-American Literature after the Civil War — *A.V.Vaschenko* 933
Index — *E.M.Shashkova* 933
List of Illustrations 981
Summary 987

СОДЕРЖАНИЕ

Введение *Я.Н.Засурский* 5

Пути развития реализма в США *П.В.Балдицын* 11

I. ПОЭЗИЯ

Уолт Уитмен *Т.Д.Венедиктова* 74

Эмили Дикинсон *Т.Д.Венедиктова* 151

Поэзия второй половины века *Т.Д.Венедиктова* 194

II. ПРОЗА РАННЕГО РЕАЛИЗМА

Марк Твен *П.В.Балдицын* 203

Брет Гарт *А.В.Ващенко* 312

Джон Дефорест *Е.А.Стеценко* 350

Уильям Дин Хоуэллс *Е.А.Стеценко* 375

Генри Джеймс *М.М.Коренева* 441

III. ЛИТЕРАТУРА "МЕСТНОГО КОЛОРИТА"

Дальний Запад. Х.Миллер. Средний Запад. Э.Эгглстон. Э.У.Хоу. Дж.Кёркленд. Юг. Дж.Л.Аллен. М.Н.Мёрфри. Т.Н.Пейдж. Дж.Ч.Харрис Лизиана. Дж.В.Кейбл.
Новая Англия. С.О.Джуитт. М.Уилкинс-Фримен. *М.В.Тлостанова* 482

IV. НАПРАВЛЕНИЯ В ПРОЗЕ КОНЦА XIX ВЕКА

Новеллистика Амброза Бирса *П.В.Балдицын* 565

Натурализм *Я.Н.Засурский* 591

Хемлин Гарленд *А.В.Ващенко* 608

Стивен Крейн *П.В.Балдицын* 623

Фрэнк Норрис *К.А.Белов* 670

Кейт Шопен *М.М.Коренева* 708

Гарольд Фредерик *М.В.Тлостанова* 759

Утопический роман. Эдвард Беллами *Н.А.Шогенцукова* 771

Историческая, философская и социальная проза *М.В.Тлостанова* . . . 803

Массовая беллетристика *Е.А.Стеценко* 836

V. ДРАМАТУРГИЯ

Драматургия *М.М.Коренева* 859

VI. ЭТНИЧЕСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ФОЛЬКЛОР

Словесное творчество индейцев *А.В.Ващенко* 876
Фольклор в эпоху западной экспансии *А.В.Ващенко* 894
Литература афро-американцев в послевоенный период *А.В.Ващенко* 933
Указатель имен и названий *Е.М.Шашкова* 938
Список иллюстраций 981
Резюме (на англ. языке) 987
Оглавление на англ. языке 988