ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ США



История литературы США

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт мировой литературы им. А. М. Горького

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ США

Редакционная коллегия

Я.Н.Засурский (*главный редактор издания*)
М.М.Коренева (*зам. главного редактора*)
Е.А.Стеценко

МОСКВА
ИМЛИ РАН
2013

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт мировой литературы им. А. М. Горького

Литература между двумя мировыми войнами

Том VI
Книга 1

Редакционная коллегия 6-го тома:

Е.А.Стеценко (*отв. редактор*)
М.М.Коренева
А.Ф.Кофман
А.П.Уракова (*уч. секретарь*)

МОСКВА
ИМЛИ РАН
2013

ББК 83.3

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

Исследовательский проект № 02-04-00317а
Издательский проект № 13-04-16065д

Рецензенты:
В.Б.Земсков, К.А.Чекалов

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ США, т. VI, книга 1. Литература между двумя мировыми войнами. М.: ИМЛИ РАН, 2013. — 856 с.

В шестом томе "Истории литературы США" прослеживаются особенности развития американской литературы в период между двумя мировыми войнами. Эта эпоха была отмечена социальным и интеллектуальным подъемом и напряженными творческими исканиями. В 20–30-е годы завершилось становление национальной литературы: достигли литературной зрелости все регионы страны, утвердились все роды литературы, вышли на высокий уровень этнические культуры. Широкий диапазон рассматриваемых явлений и проблем бытия Америки, органичное сочетание традиционных и новаторских эстетических форм, разнообразие направлений и жанров позволили американской литературе этих лет занять достойное место в общемировом литературном процессе. В центре исследования находится творчество таких крупных писателей, как У.Фолкнер, Э.Хемингуэй, Т.Драйзер, Г.Стайн, Ф.С.Фицджеральд, Дж.Дос Пассос, Дж.Стейнбек, Т.С.Элиот, Э.Паунд, Ю.О'Нил. Особые разделы посвящены социально направленной публицистике, прозе, поэзии, драме, этнической литературе, в том числе такому явлению, как Гарлемский ренессанс, критике и литературоведению, а также влиянию русской словесности на литературную жизнь США.

В первой книге рассматриваются публицистика и проза в литературе США 20–30-х годов XX в.

ISBN 978-5-9208-0428-0

© ИМЛИ им. А.М.Горького РАН, 2013
© Авторский коллектив, 2013

ВВЕДЕНИЕ

Контекст, в котором развивалась американская литература в межвоенное время, определялся теми огромными переменами, которые произошли в стране и в мире после окончания Первой мировой войны. Соединенные Штаты, которые были должником европейских стран и прежде всего Англии, сумели расплатиться с долгами и вышли в число богатейших стран. Изменилась ситуация и в литературе — американские писатели, все активнее завоевывающие уважение, внимание и восхищение читателей, в 20–30-е годы выходят на авансцену мирового литературного процесса. Это Эрнест Хемингуэй, Уильям Фолкнер, Томас Стернз Элиот, Шервуд Андерсон, Синклер Льюис, Джон Стейнбек, Теодор Драйзер, Дж.Дос Пассос, Юджин О'Нил, Лилиан Хеллман и многие другие авторы, творчество которых по-разному представляет новые художественные тенденции. Американская литература этих лет замечательна не только крупными фигурами писателей и поэтов, но и удивительно интересными и смелыми экспериментами, которые они олицетворяют.

В американской литературе все большее место занимает судьба личности в условиях духовного кризиса послевоенной Америки. Если в XIX в. эта личность укладывалась в рамки американского протестантизма и соответственно действовала по законам, которые соблюдались в Америке с начала XVII в. и поныне там практикуются, то в первые десятилетия XX в. она проявляет себя уже более многосторонне. Писатели как духовные лидеры Америки исследуют человека, опираясь на глубокие знания о его природе, не только духовной, но и физиологической и психологической. И здесь особенно сказалось влияние З.Фрейда, с которым американские интеллектуалы познакомились в начале столетия. На восприятие личности оказали влияние не только войны и политические или экономические коллизии, но и углубленное понимание взаимодействия человека и общества, той среды, в которой он находится. Одной из

крупнейших фигур американской межвоенной литературы был Шервуд Андерсон, у которого учились мастерству многие начинающие писатели и который благословил двух великих художников слова, Эрнеста Хемингуэя и Уильяма Фолкнера, совершивших переворот в развитии отечественной литературы и открывших новую страницу в литературе XX в.

Андерсон обратился к нелегкому существованию человеческой личности в условиях американской провинции. Герои сборника рассказов "Уайнсбург, Огайо" превращаются в гротески, и это связано с тем, что жители маленького городка развиваются односторонне и отчуждены от окружающей среды. У Андерсона свое понимание искусства рассказа и литературного портрета. Его трагически одинокие и часто ущемленные жизнью люди противопоставлены слащавым лубочным героям популярной журнальной прозы. Андерсон создал новую школу новеллы, лишенной завлекательной интриги и строящейся на раскрытии духовных коллизий. Сюжет соотносится с внутренним миром героев, и часто писатель с горечью свидетельствует о бездуховности и своих героев, и общества.

До него в Америке господствовала другая традиция новеллы, связанная с именем О.Генри, блестящего рассказчика, но далекого от трезвого ви́дения теневых сторон мира. Счастливый финал его фирменных рассказов стал основой не только для литературы, но и для американской кинематографии. Противодействуя этой искусственной схеме, Андерсон выступает за более разностороннее понимание личности своих героев и одаривает их сочным и живым языком. Андерсон открыл новые возможности языка в раскрытии внутреннего мира человека, что было очень важно для развития американской литературы. Его персонажи говорят так, как говорят на Среднем Западе, без малейшего налета книжности, которая присутствовала в языке многих американских писателей и особенно новеллистов в XIX–XX веках. Андерсон был знаком и с философией, и с новейшей психологией, в частности, знал фрейдистский психоанализ, что сказывалось в его рассказах и стало органичной частью его поэтики.

Шервуд Андерсон сумел изменить характер и репутацию американского рассказа, превратив его из развлекательного чтива в исследование психологии среднего американца. Его взгляд на литературу по-своему развили Хемингуэй и Фолкнер. Хемингуэй, мастер подтекста, отверг искусственную фабулу, и был очень экономен в своем словесном инструментарии, тщательно выбирая слова и от-

вергая трафаретные, стереотипные фразы и образы. Он стремился к тому, чтобы его проза была насыщена реальным содержанием и чтобы главное в ней место занимало внутреннее развитие человека. Его новеллистика, лаконичная и лиричная, была несомненно родственна творчеству Андерсона. Следуя за Андерсоном в щепетильности по отношению к слову, Хемингуэй создает новую стилистику прозы, основанную на глубоком развитии текста, точности фразы и лирическом ведении диалога, вводит подтекст, который обогащает содержание, не усложняя его риторическими рассуждениями. И это замечательное свойство Хемингуэя помогло ему создать свою традицию в американской прозе и сделало его кумиром молодых писателей в XX в. И сегодня многие талантливые и гуманистически настроенные авторы стремятся следовать наследию Хемингуэя, беря за образец его точную, может быть, даже несколько аскетическую и емкую прозу, которая затрагивает самые сокровенные стороны человеческой души.

Хемингуэй воевал и вышел из Первой мировой войны сознательным противником войны и милитаризма. Он не только стал свидетелем кровавого ужаса сражений, но и глубоко ощутил боль человека, который в одиночку борется с несправедливостью, — он видел тех, кто развязал эту бойню и нажился на горе солдат. Писатель очень серьезно переживал те духовные коллизии, которые вызвала в нем война. Свои идеи он достойно и ясно выражает не только в журналистике, но, в еще большей степени, через характеры героев своих романов, которые пережили муки совести, наблюдая трагические судьбы молодых американцев.

Хемингуэй стал одним из выразителей определенной идеологии людей, прошедших через войну и разочаровавшихся в ценностях, ради которых они на войну отправились. Хемингуэй обозначил это поколение словами Гертруды Стайн, назвавшей его "потерянным поколением", почувствовавшим свою отрешенность от современного общества.

Внутренний мир человека имел главное значение и для такого крупного писателя, как Уильям Фолкнер, который посвятил свое творчество трагедии Юга, потерпевшего поражение в Гражданской войне. Он придал новое звучание южной школе американской литературы. Как Андерсона и Хемингуэя, его тоже беспокоит проблема общения, проблема одиночества, он выступает как истинный гуманист и создает новый язык, раскрывающий сложности человеческой личности.

Если Хемингуэй открывает логику подтекста, то Фолкнер создает новые формы индивидуализации характера героя через отличительные черты его стиля мышления, потока его сознания, следуя за поэтикой Дж.Джойса. Он уважает личность каждого из своих героев и скрупулезно передает не только особенности их речи, но и их внутренний стиль, их мышление, что делает его уникальным мастером прозы.

Как правило, писатели, относящиеся к "потерянному поколению" отказывались от описательности и уходили от авторской речи, стремясь характеризовать своих героев через их речь, стиль мышления и поведения. Еще дальше, чем Хемингуэй и Фолкнер, пошел Джон Дос Пассос, отказавшийся от формы традиционного романа. Его произведения строятся по законам, которые он извлек из изучения архитектоники эпоса. Там практически отсутствуют авторская речь и искусственное соединение судеб героев, зато выделяются как особые компоненты текста Новости дня, включающие в себя речи политиков, газетные статьи, шлягеры, все, что передает атмосферу времени, в котором живет герой. Появляются новые элементы текста, такие, как киноглаз или камера обскура, где описывается внутренний мир автора в тот момент, когда он писал это произведение, и воспроизводится его тогдашнее ви́дение мира. Стремясь таким образом объективно передать развитие личности, писатель включает и исторические личности, которые дают документальное, историческое измерение романа. На первый план выдвигается принцип объективности изложения. Дос Пассос хочет изгнать из текста рассказчика, повествователя и столкнуть читателя непосредственно с фактами жизни, с новостями дня, с выдающимися людьми, с историческими личностями, с текстами, которые демонстрируют развитие, динамику политической жизни.

Героем его трилогии "США" является страна. Дос Пассос одновременно использует документальные источники и новые эстетические возможности, которые принесло кино, монтируя свое произведение из компонентов, создающих картину современного мира. Этот уникальный опыт литературного конструктивизма связан с попыткой использовать в художественном творчестве не только приемы свободной композиции, но и известные принципы архитектуры. Дос Пассос был замечательным художником, который дает многоплановую картину мира, и экспериментатором, компонующим характеры и ситуации в соответствии с ходом истории и с логикой развития героев. Искусство монтажа позволяет Дос Пассосу создать новую художественную формулу для романа, в котором все

объединено сквозной мыслью писателя о том, что происходит в Америке. Название "США", которое дал Дос Пассос этой трилогии в 1930 г., когда был выпущен первый том, отражало его стремление показать, смогла ли Америка стать лидером XX века, как это предрекали те, кто говорил о том, что этот век будет веком Америки. И для Дос Пассоса очень важно было отразить новые реальности, связанные и с кризисом, и с сопутствующими ему сложными проблемами.

Всегда американские прозаики и поэты приезжали в Европу учиться у многовековой европейской культуры. Хемингуэй, Фолкнер, Дос Пассос стали первыми американскими писателями, которые преподали уроки литературного искусства своим европейским коллегам, даже таким опытным и даровитым, как французские романисты, и определили весьма важные моменты развития мировой литературы 20–30-х годов. Жан-Поль Сартр специально посвятил статьи эксперименту Дос Пассоса.

Американские писатели после Первой мировой войны пережили катастрофу, утратив веру в те национальные идеалы, которые на поверку оказались ложными. Они увидели, что в условиях Америки XX в. американская мечта превращается в золотой мираж, в погоню за богатством, которое ослепляет и лишает человека этических ценностей. В этом смысле, конечно, особенно важна "Американская трагедия" Т.Драйзера, которая первоначально называлась "Мираж". Эта книга, написанная в годы экономического процветания, является своего рода романом-предчувствием, предупреждением, — Драйзер видел грозящие Америке катастрофы, которые в дальнейшем проявились во время кризиса.

Американские писатели тех лет отличались остротой и быстротой реакции на ключевые события эпохи и в своем творчестве в новом эстетическом контексте осмысляли проблемы, которые перед ними ставила жизнь, — войну, кризис, Великую депрессию, изменение национального сознания. Среагировали они и на угрозу фашизма. Синклер Льюис опубликовал роман "У нас это невозможно", где говорил об опасности фашистских идей в Соединенных Штатах Америки. Этот роман-предупреждение был встречен с огромным интересом не только в Америке, но и во всем мире. В нем осуждался фашизм, но давалась и этическая, моральная оценка американского общества, которое должно противостоять человеконенавистнической идеологии. Антифашистская тема была особенно наглядно и интересно представлена в романе Эрнеста Хемингуэя

"По ком звонит колокол". Это роман о гражданской войне в Испании, о борьбе республиканцев против франкистов и фашизма.

30-е годы отличались от 20-х годов тем, что писатели передали ощущение катастрофы, крушения мира, отразившееся в творчестве Хемингуэя, Дос Пассоса и такого далекого от политики поэта, как Томас Стернз Элиот, и пытались найти пути преодоления тех трудностей, которые выявились в развитии страны в первые десятилетия XX в.

Хемингуэй видел главную трагедию гражданской войны в том, что общество и народ расколоты, и по-новому решает эту сложную проблему. В самом заглавии звучит сострадание всем жертвам гражданской войны, когда отец идет против сына, а брат против брата.

Мировой экономический кризис усугубил поиски новых ценностей, способных противодействовать последствиям экономической катастрофы и противостоять фашизму. В какой-то степени завершает 30-е годы роман Дж. Стейнбека "Гроздья гнева", где речь идет о фермерах из Оклахомы, которые едут в Калифорнию спасаться от засухи и голода. Само название романа заимствовано из боевой песни северян, сражавшихся против рабовладельцев. В 30-е годы писатели ищут противодействие той морально-этической катастрофе, которую несла с собой Великая депрессия, они видят, как в людях вызревает протест, растет способность к действию, стремление противостоять трудностям. Роман содержит в себе определенный оптимизм, веру в способность народа бороться. Стейнбек здесь пытается обновить искусство романа, но он не принимает форму Дос Пассоса, его усложненные конструкции и возвращается к более органичному стилю реалистического повествования и к традиционному для литературы США образу дороги.

В американской литературе 20–30-х годов, которая очень активно следила за политической жизнью в стране и в мире, были созданы прекрасные образцы документальной прозы и публицистики, такие как знаменитые "Десять дней, которые потрясли мир" Джона Рида. И, тем не менее, главным в американской литературе оставалось стремление понять человека, помочь ему преодолеть и свое одиночество, и свои страхи, и свою трагедию, которая отражала всю сложность XX века.

Завоевания американской литературы двух межвоенных десятилетий уникальны своей масштабностью — роман потока сознания Фолкнера, лирическая проза и подтексты Хемингуэя, экспериментальный монтаж Дос Пассоса, наконец, фундаментальные социальные романы Драйзера. Они открывали новые возможности и спо-

собствовали признанию достижений американской литературы в XX веке. Эти уникальные достижения были признаны мировым литературным сообществом: семь американских писателей, прозаиков, поэтов и драматургов тех лет, были удостоены Нобелевской премии. Это Синклер Льюис, Юджин О'Нил, Перл Бак, Томас Стернз Элиот, Уильям Фолкнер, Эрнест Хемингуэй, Джон Стейнбек. Американские писатели той эпохи много значат и для современных поколений, рассматривающих их как представителей высокой художественной культуры и высоких этических критериев. В сложных обстоятельствах середины XX века они оказались верны главным гуманистическим ценностям, пройдя путь от осмысления моральной катастрофы, связанной с Первой мировой войной, к поиску вечных человеческих ценностей.

ЛИТЕРАТУРА США МЕЖДУ ДВУМЯ МИРОВЫМИ ВОЙНАМИ

Американская литература, которая возникла как ответвление европейской культуры, приобрела собственное лицо и завоевала достойное место в общемировом контексте, пережив два очевидных и бесспорных подъема: они пришлись на период позднего романтизма, связанного с именами Г.Мелвилла, Н.Готорна и Э.А.По, и на период между двумя мировыми войнами, когда творили У.Фолкнер, Т.Вулф, Э.Хемингуэй, Ф.С.Фицджеральд, Дж.Стейнбек, Т.Драйзер, Т.С.Элиот, У.К.Уильямс, У.Стивенс, Э.Паунд, Ю.О'Нил и другие выдающиеся представители национальной словесности. Каждая из этих страниц отечественной литературы имела свою обусловленность и специфику, но между ними несомненно существовало нечто общее, проясняющее причины бурного всплеска творческой активности. Главная из них — реакция на начавшийся в XIX веке и захвативший весь XX век кризис гуманизма Нового времени и окончательное идеологическое и культурное оформление капиталистической формации, вступившей в начале XX столетия в свою новую, империалистическую стадию.

Романтики первыми почувствовали и осознали нарушение гармонии между личностью и обществом, несовпадение высоких идеалов и действительности, относительность добра и зла и иррациональность человеческой натуры. Просветительский рационализм, телеологичность и идеализм столкнулись с сухим прагматизмом, меркантилизмом и культом "золотого тельца", что повлекло за собой вытеснение традиционного национального оптимизма скепсисом и трагическим мироощущением. Концепция человека как творца своей судьбы, обладающего безграничными возможностями, сменилась концепцией человека-игрушки истории, раздираемого внутренними противоречиями. Писатели-романтики глубоко переживали ограниченность человеческой свободы воли, отчужден-

ность индивидуума от социума, разлад природы и цивилизации и пытались восстановить связь времен, целостность американской истории и преемственность национальной духовной жизни. Они ратовали за преодоление одностороннего развития страны по пути материального процветания в ущерб нравственному и культурному росту и побуждали своих соотечественников к самопознанию и глубокому постижению окружающего во всем его многообразии и неоднозначности. Именно этот посыл к высокому, духовному, лежащему вне повседневности, вместе с проникновением в тайны человеческой личности и мира обусловил философский и художественный потенциал этой литературы.

Аналогичная ситуация сложилась и в 20–30-е годы XX в., после окончания Первой мировой войны, обнажившей и обострившей прогрессирующие противоречия между человеком, обществом и природой, между материальным и духовным уровнем развития цивилизации, между светлыми и темными сторонами человеческой личности, что вновь обратило американских писателей к исследованию конкретной реальности в контексте глобальных проблем истории и универсума, к использованию метафорического, символического, мифологического планов, к сочетанию трагического, героического и комического, к той эстетической и этической глубине, которая и позволила им вывести национальную литературу на общемировой уровень и повлиять на весь литературный процесс эпохи.

20-е годы стали для Америки периодом экономического подъема, бурного роста промышленности, технических достижений, формирования крупных капиталов. Безудержная энергия предпринимательства, стремление к материальному благополучию любой ценой расшатали протестантские нравы, вызвали всплеск гедонистических настроений, а порою и асоциальное поведение. Как следствия "сухого закона" распространились бутлегерство, бандитизм, мафиозные группировки, бурлила и политическая жизнь: росли забастовки рабочих, протестующих против потогонной системы на предприятиях, росла и антисоциалистическая пропаганда, вызванная революционными событиями в России. Но, несмотря на эти темные стороны американской жизни, многим казалось, что наконец наступила эпоха реализации национальных идеалов, «американской мечты», всеобщего стремления к преуспеянию, подтверждающая верность выбранного Америкой демократического пути.

Однако в 1929 году эйфория закончилась биржевым крахом и наступлением жестокого экономического кризиса, получившего название Великой депрессии, который усугублялся обрушившимися на



Джеймс Наумберг Розенберг.
Dies Irae (29 окт.). 1929.
Литография

страну стихийными бедствиями — невиданной засухой, пыльными бурями, наводнениями. Начались разруха, безработица, голод; тысячи фермеров, согнанных с обезвоженных земель, двинулись по дорогам Америки в поисках лучшей доли; людей охватила паника, отчаяние, неверие в лучшее будущее. Все это вынудило правительство принять строгие радикальные меры по выводу общества из создавшегося положения. В 1933 году президент Франклин Делано Рузвельт провозгласил "Новый курс", согласно которому ограничивалось всевластие монополий и была составлена программа по ликвидации бедности и безработицы. Претерпели изменения основные и считавшиеся незыблемыми постулаты американского сознания и образа жизни: индивидуализм, опора только на собственные силы, независимое частное предпринимательство, национальный изоляционизм. Государство стало активно вмешиваться в регулирование экономики, поддерживать финансово такие сферы, как образование, наука, культура, тем самым способствуя укреплению духа и созидательной энергии нации. США перестали ощущать себя особой частью западного мира, со стороны наблюдающей за событиями в Европе. Социалистические идеи, антифашистские настроения, угроза новой мировой войны влияли на социально-политическую атмосферу в Америке, где обострились противоречия между разными слоями населения и интенсифицировался поиск дальнейшего пути развития страны.

30-е годы получили название "красных тридцатых", настолько велика была привлекательность идей равенства, сглаживания различий между высшими и низшими классами, коллективизма и радикальных взглядов. Протестные движения, стачки, обличения вла-

стей охватили всю страну. Если либералы продолжали верить в демократические реформы на основе традиционных национальных ценностей, то радикалы обращались к марксизму, с интересом наблюдая за тем, что происходило в СССР. Политизированы были все сферы общественной жизни, в том числе и литература. В то время, когда каждый ощущал себя частью истории и понимал, что только сообща можно выбраться из кризисной ситуации, писатели не могли оставаться сторонними наблюдателями и эстетами-одиночками. Они ездили по стране, писали о забастовках, предпринимали социологические исследования, составляли фотоальбомы, печатали разоблачительные статьи в текущей прессе. Были и попытки к объединению — в созданную Лигу американских писателей входило более 800 членов, многие из них участвовали в ее конгрессах, проведенных в 30-е годы, на которых велись бурные дискуссии о роли литературы в судьбе Америки.

Левые идеи, столь популярные в "грозовые тридцатые", однако, не определили магистрального направления национальной мысли, поскольку во многом противоречили основополагающим принципам американской истории, характера и образа жизни. Фактически, главные векторы эпохи — стремление к равенству, коллективизму, интернационализму, стиранию социальных и расовых барьеров в исторической перспективе были направлены на создание демократического массового общества, массовой культуры и мировой глобализации, что и определило облик, место и роль США в XX веке.

Такова была социально-политическая реальность в Америке в 20–30-е годы, и соответственно ее динамике эволюционировала национальная литература, с одной стороны, чутко реагирующая на новые общественные веяния, а, с другой стороны, сохраняющая преемственность американской культурной традиции.

Писатели, взявшиеся за перо в послевоенную пору, в большинстве своем принадлежали к поколению, "опаленному войной" (за исключением, пожалуй, Фолкнера, который так и не успел попасть на фронт) и на себе испытавшему психологические трудности возвращения к мирной жизни. На фронте молодые люди попадали в экстремальную ситуацию, которая требовала от них высочайшего напряжения всех физических и душевных сил, и проверяли на прочность сложившиеся у них взгляды на мир и систему ценностей. С одной стороны, они оказывались перед лицом конечных экзистенциальных проблем жизни и смерти, обнажавших суетность оставленной ими повседневности. С другой стороны, столкнувшись с жестокостью, насилием и кровью, они переживали крушение усво-

енных в юности принципов и нравственных ориентиров. Вернувшись домой, они уже не могли быть прежними, поскольку узнали достаточно много горькой правды и о человеке, и о фальши постулируемых национальных идеалов, и о том, как в действительности творится история. Поэтому так трудно давалась им вторичная адаптация к мирному существованию, где требовалось забыть об этом приобретенном тяжелым опытом знании. Их тяготили серость будней, убогость и приземленность всеобщего стремления к материальному преуспеянию, ханжество и лицемерие обывателей. Они искали и не находили свое место в обществе, а нередко и в самой жизни, и получили название "потерянного поколения" (это определение принадлежит Г.Стайн, слова которой приводит Хемингуэй в книге "Праздник, который всегда с тобой"). Некоторые кончали с собой, другие занимались саморазрушением, пристрастившись к алкоголю, ведя беспорядочный образ жизни, лишенный моральных запретов, склоняясь к цинизму, нигилизму и скепсису, так как убедились, что традиционные нравственные нормы не соответствуют реальности. Это были бегство от социума, бунт против стяжательства, отказ от национального мифа "американской мечты" и бесконечного прогресса. Убежденность в том, что человек — щепка в потоке истории, а общество — сумма одиноких и враждебных друг другу индивидов, толкала их к эгоизму, жизни одним днем, карнавальному стилю существования. Не случайно 20-е годы называли "веком джаза": именно джазу с его динамичностью, высокой энергетикой, импровизациями, спонтанностью, неожиданными сменами ритма соответствовал настрой "потерянного поколения". Именно в их творчестве прозвучала одна из доминирующих тем литературы XX в. — отчуждение личности от общества.

К этому социальному и культурному феномену принадлежали и европейские, и американские писатели, среди которых имена Э.М.Ремарка, Р.Олдингтона, Э.Хемингуэя, Дж.Дос Пассоса, Э.Паунда, У.Фолкнера, Ф.С.Фицджеральда, чьи произведения были проникнуты антивоенным и антибуржуазным пафосом. Однако несомненно, что крупным художникам были тесны рамки "потерянного поколения", они были не только его представителями, но и критиками, а его мировосприятие стало для них материалом, стимулом и поводом для размышлений над местом человека в мире и истории в целом, для поиска абсолютных, непреходящих ценностей в условиях распадающегося миропорядка. Именно такова динамика развития творчества Фолкнера и Дос Пассоса, выразивших настроения искалеченных войной солдат в своих ранних романах, и Хемингуэя и

Фицджеральда, "потерянные" герои которых погружены в широкий социальный контекст.

Главное достижение американских авторов, писавших о Первой мировой войне, — это новый подход к ее изображению, отрицавший всякую патетику, риторику и героизацию. Прежде всего их интересовали тяжесть военного быта, так называемая "окопная правда", трагизм бесконечных лишений, страданий и смерти, надлом человеческой личности. В антивоенных рассказах и в романе "Прощай, оружие!" (1929) Э.Хемингуэй демонстративно отказывается от высоких слов и минимализирует средства художественного выражения, чтобы показать неестественность самой ситуации войны с ее жестокостью, неразберихой и враждебностью по отношению к человеку. Война — это, по Хемингуэю, манифестация истинного положения человека в мире — "щепки", уносимой бурлящим потоком истории. Лейтенант Генри дезертирует и пытается скрыться с любимой женщиной в Швейцарии, но Кэтрин и их новорожденный ребенок умирают, символизируя тщетность бегства от неумолимой судьбы. Так же обречены и герои романов У.Фолкнера "Солдатская награда" (1926) и "Сарторис" (1929), написанных в традициях "южной школы" с ее готическими красками и накалом страстей. Глубокие психологические травмы, полученные молодыми южанами, вернувшимися с фронта, не дают им реализовать свое право на счастье. Они яростно борются за жизнь и в то же время ищут смерти, не в состоянии преодолеть внутренний раскол. Аналогичные мотивы звучат и в романе Дж.Дос Пассоса "Три солдата" (1921), написанном в совершенно иной манере, одновременно близкой и к документальному, фактографическому письму, и к обобщающей символике. Каждый герой, бунтующий против бесчеловечности войны и нивелирования личности в мирное время, представляет собой определенный социальный тип, а все вместе они воплощают судьбу целой страны.

Пожалуй, в Америке взаимоотталкивание вернувшихся с европейских фронтов участников Первой мировой войны и общества было особенно острым. Европа в течение нескольких лет являлась театром военных действий, и подавляющая часть ее населения ощутила все ужасы кровавой бойни. Соединенные Штаты же продолжали жить мирной жизнью, и их жителям трудно было понять психологическую надломленность свидетелей былых боев, что послужило одной из причин распространившегося в эти годы экспатрианства, массового бегства людей искусства в Европу, хотя явление это было присуще и другим периодам американской истории.

Неприятие национальной модели буржуазной цивилизации стало доминирующим мотивом для устремившихся за океан писателей, но не менее важную роль сыграли и другие стимулы, сопровождавшие практически все волны эмиграции. Прежде всего, это исторически обусловленный "недостаток" Америки, колонизовавшей континент только в XVII в., — отсутствие глубоких исторических корней, памятников и традиций, запоздалое культурное развитие по отношению к Европе, где раньше зарождались художественные течения и где выше ценились люди искусства и их творчество. В Соединенных Штатах, остававшихся в этом отношении провинцией западной цивилизации, людям, живущим литературным трудом, приходилось нелегко и в материальном, и в духовном плане. Прагматичные буржуа без почтения относились к непрактичным и "легкомысленным" занятиям, которые исконно порицались пуританской идеологией. Тем более не поощрялись всякие вольности и новшества как в идейной, так и в эстетической сфере. Американский обыватель требовал литературы, соответствующей его представлениям о мире и его художественным вкусам.

Иная ситуация сложилась в Европе, где писатели и поэты могли играть роль властителей дум, где кипела бурная богемная жизнь, а литературный процесс находился в постоянной динамике. Такая атмосфера была чрезвычайно притягательна для американских литераторов, которых влекла за океан возможность большей творческой и индивидуальной свободы. Целая американская колония обосновалась в Париже, который Хемингуэй называл "праздником, который всегда с тобой". Еще в начале XX в. здесь поселились художники, ставшие первыми представителями американского модернизма, — Г.Стайн, Э.Паунд, Т.С.Элиот, Х.Дулитл, а затем, в послевоенное время, к ним присоединились Хемингуэй, Фицджеральд, Дос Пассос, Ш.Андерсон и многие другие. Тогда, когда в Америке продолжал развиваться и совершенствоваться реализм, пришедший в нее со значительным опозданием, в Европе уже творил Дж.Джойс и появились течения экспрессионизма, сюрреализма и кубизма, что привлекало молодых писателей, искавших формы выражения нового мировидения. Возможно, исторически сложившаяся "догоняющая" модель развития американской национальной литературы и обусловила ее подъемы в эпоху позднего романтизма и позднего реализма. Американские романтики писали во время расцвета европейского реализма, а американские реалисты XX в. писали во время расцвета европейского модернизма, причем и те, и другие обогащались европейскими новаторскими находками, что

помогло им расширить свой эстетический кругозор и достигнуть блестящих результатов.

Можно утверждать, что американский модернизм как направление зародился в Европе, где для него была более благодатная почва, чем в консервативной Америке. Т.Л.Морозова в своей статье "Экспатрианство: сущность и модификации" связывает идеологию экспатрианства со спецификой модернистской эстетики в целом. Если реализм требует от писателя внимания ко всем факторам, определяющим человеческую личность, в особенности к социально-историческому, то модернизм, в основе которого лежит концепция человека как автономного биологического, психологического либо метафизического существа, не интересуется окружающей личность средой. «Отсюда прямой вывод: поскольку экспатриация вырывает писателя из мешающей ему "среды" — да здравствует экспатриация!»[1] Таково было кредо модернистов, для тех же художников, кто, пережив увлечение Джойсом и модернистскими экспериментами и почерпнув из них самое для себя ценное и плодотворное, остался в целом верен реализму, экспатрианство было возможностью взглянуть на свою страну со стороны, переосмыслить ее мифологемы, соизмерить ее бытие с общечеловеческими культурными ценностями. Лицо отечественной литературы XX в. определили именно эти писатели, которые сумели успешно сочетать национальные традиции с европейскими новаторскими экспериментами.

Разумеется, и Европа, и Америка переживали общий кризис западной цивилизации и болели общими болезнями, но сказывалась разница в "возрасте" — молодой организм Соединенных Штатов еще не растратил жизненных сил и оптимизма до такой степени, чтобы окончательно отвергнуть национальные идеалы и целиком погрузиться в декадентское уныние и безысходный скепсис. "Искусство ради искусства", лишенное связи с живой жизнью и возможности оказывать на нее влияние, не могло прижиться на американской почве. Вот как Р.Олдингтон определил разницу между романами Дж.Джойса и Т.Вулфа: «Если "Улисс" — это интеллектуальность, строгая архитектура и, по сути, отвращение к бытию, "Ангел" рожден гипертрофией чувства и наделен органичной формой, динамикой и безмерной любовью к жизни»[2]. Интересны и высказывания Хемингуэя, где он объясняет, почему его привлекла поэтика Джойса — не формальным экспериментом, а поиском новых смыслов девальвированных понятий и путей отражения новой реальности. "Слова, которые мы знали, — пишет Хемингуэй, — оказались точно отгороженными от нас барьером, и нужно было сражаться за

каждое отдельное слово, и то, что он делал, изменило все, позволив и нам покончить со всеми ограничениями" (2; с. 57–58). Иначе восприняла уроки европейского модернизма Гертруда Стайн, эстетические поиски которой близки к кубизму и конструктивизму. Ее произведения — это экспериментальная литература, в которой доминирует изощренное сознание и воля автора, мало интересующегося объективной реальностью. Стайн отвергла сюжет, предметность, линейное время, характеры, исторический и социальный контекст, стремясь не столько проникнуть в глубинный смысл бытия, сколько показать эмоциональную энергию его восприятия человеком. Эта задача влекла за собой минималистский стиль, беспредметность, произвольность ассоциаций, сплошное письмо, не разделенное знаками препинания, каталоги обезличенных человеческих типов, бесконечные повторы одних и тех же слов и прочие формальные эксперименты. Таким образом, модернизм в чистом виде, ярким образцом которого является экспериментальная проза Г.Стайн, остался для американской прозы маргинальным направлением, не получившим широкого распространения.

Гораздо полнее модернизм проявил себя в поэзии, хотя и здесь он дал лишь несколько значимых имен и довольно быстро сошел со сцены. Поэзия межвоенных лет развивалась на отвоеванном у романтиков поле и была продолжением "Поэтического возрождения" 10-х годов, совершившего революцию в преобразовании языка поэзии, введшего в нее конкретную жизненную тематику, пошедшего на авангардистский эксперимент и отринувшего устарелые каноны. Велись поиски новых форм, способных наиболее тонко выразить дух современности, обогащалась лексика, преобладал свободный стих, не ограниченный традиционной просодией (здесь несомненно влияние У.Уитмена). Поэзия освобождалась от условностей, морализаторской риторики, поэтических украшательств; верлибр допускал проникновение разговорной речи, способствовал интонационному разнообразию, выявлял смысловую многозначность слов и их ассоциативных связей. В стихотворения включались диалоги, газетные отрывки, диалектизмы и жаргонизмы и вместе с тем — книжные слова, мифологические и символические образы, отражая сложность и неоднозначность современной урбанистической реальности.

В целом к 20-м годам революция в поэзии была завершена, и появилась возможность теоретического осмысления ее опыта. Художники-экспериментаторы стали также и литературными критиками. В сборниках эссе "Священный лес" (1920) и "Назначение по-

эзии и назначение критики" (1933) Т.С.Элиот в полемике с эпигонами романтической литературы вырабатывал принципы новой эстетики, где утверждалась самоценность поэзии и иное измерение получали понятия традиции и классики. В это же время возникла наследовавшая идеи Элиота "новая критика", влияние которой распространилось и на середину столетия. У ее истоков стояли поэты-"фьюджитивисты" — А.Тейт, Дж.К.Рэнсом, Р.П.Уоррен, считавшие основополагающими углубленное чтение литературного текста, расшифровку его образности, интерпретацию индивидуального стиля.

В целом поэтическая палитра межвоенного времени была достаточно разнообразна — апологетически "южная", интеллектуальная поэзия "фьюджитивистов", ироничная и достаточно традиционная поэтика Марианны Мур, негативное по отношению к современности творчество Робинсона Джефферса, фрейдистские мотивы Конрада Эйкена, лирические сонеты Эдны Сент-Винсент Миллей, баллады и эпические фольклорные поэмы Стивена Винсента Бене. Эта эпоха дала таких крупных и оригинальных поэтов, как Томас Стернз Элиот, Эзра Паунд, Эдвард Эстлин Каммингс, Уоллес Стивенс, Уильям Карлос Уильямс, Карл Сэндберг, Роберт Фрост, Харт Крейн, Арчибальд Маклиш. Однако разные творческие установки, хотя и были очевидны, не оформились в те или иные поэтические школы со своими манифестами и органами печати. Поэты, каждый по-своему, выражали основные тенденции современной культурной эпохи — эстетизм, преобладающее и пристальное внимание к поэтике, художественному языку, тягу к эксперименту. «Подобное преобладание поэтики над философией (и отсюда — гораздо более радикальный, "программный" схематизм и формализм), — пишет А.М.Зверев, — специфическая черта модернизма в американском варианте»[3]. Такой подход к искусству был обусловлен объективными условиями американской действительности — общим кризисом гуманизма, растущим отчуждением личности от общества, распадом связей между человеком и историей. Кроме того, как полагает А.М.Зверев, специфика американского модернизма была вызвана особенностями национальной общественной мысли. «В Европе философским "обеспечением" художественных идей модернизма были концепции Ницше и Бергсона, для которых характерны преобладание культурологической проблематики и попытка объяснения феномена "разорванной", расщепленной личности рубежа веков. В США такое "обеспечение" предоставили главным образом прагматизм и логический атомизм — доктрины, отмеченные преимущест-



Престон Диккинсон. Фабрика. Холст, масло

венным вниманием к эмпирической реальности, к анализу языка, проблемам образа и смысла» (3; с. 26). Именно сохранение авторитета позитивизма, по мнению ученых, послужило причиной отсутствия в американском модернизме настроений декаданса и, пожалуй, за исключением Э.Э.Каммингса, сделало поэтов этой эпохи не ярко выраженными авангардистами, в подавляющем большинстве впоследствии отошедших от формалистической поэтики.

Самыми выдающимися представителями и одновременно теоретиками новой американской поэзии являются Т.С.Элиот и Э.Паунд, которые стали иконами модернизма и внесли весомый вклад во всю мировую литературу. В их творчестве нашли новаторское художественное выражение те феномены современности, которые не могли быть артикулированы с помощью традиционных эстетических канонов. Бунт против бездуховности буржуазного мира и ощущение краха культурной эпохи гуманизма вылились у них в коренную ломку художественной формы, демонстрирующей отстраненность от неприемлемой реальности и от субъективного авторского мировидения. Элиотом было выдвинуто понятие "объективного коррелята", которое содержало в себе "требование строго согласовывать эмоциональное с объективным изображением конкретной психологической реальности" (3; с. 73). Поэт не признавал стихийного творчества и утверждал "деперсонализацию" поэзии, делая упор на смысловой точности и конкретике слов и образов, строгой упорядоченности текста. Его неприятие пустоты и бессмысленности образа жизни в современной урбанистической Америке выражалось в пародийности, гротескности его образов-масок. В поэме "Бесплодная земля", построенной на мифологическом сюжете цикличности жизни и смерти, противопоставляются фрагментарность и распад

ляются фрагментарность и распад современной цивилизации и целостность традиционной культуры. При этом высоко интеллектуальные и сложные произведения Элиота искусственно сконструированы и полны многочисленных мифологических ассоциаций и реминисценций. Традиция, с его точки зрения, была призвана преодолеть распад бытия и поднять обыденное до уровня высшей духовности. Аналогичная позиция была и у Паунда, который хотел создать новое искусство на основе наследия предшествующих эпох, считая, что только с его помощью можно организовать царящий в современной Америке духовный хаос. Причем, будучи настроен антибуржуазно, он отвергал всю традицию Нового времени и признавал только догуманистическую культуру и культуру древнего Востока, свободные от эгоистического индивидуализма. В его стихотворениях много стилизации, архаических образов, метафизической лексики, формалистических изысков, делавших его творчество трудным для восприятия.

Наиболее последовательно эстетизм и формализм Элиота и Паунда нашли продолжение у Э.Э.Каммингса, футуриста, экспериментатора, искавшего новый язык для отображения феноменов технократической действительности. Ее разрушительную суть он пытался передать с помощью эпатажа, неологизмов, ненормативной грамматики, типографских экспериментов, искусственных композиционных конструкций, примитивных образов, визуализации текста. Тенденция к деперсонализации творчества породила поэтов-объективистов, которые даже попытались сформировать эстетическую школу, опубликовав манифест в журнале "Поэтри". Их главным посылом было опредмечивание поэзии, представление о вещности стихотворения в ряду с другими реальными предметами. В их поэтике роль автора сводилась к каталогизации объектов без выявления их художественного содержания. Это движение существовало недолго и дало, пожалуй, только одного крупного поэта — У.К.Уильямса, чей объективизм был вызван желанием отойти от романтической патетики, искажающей реальность в соответствии с авторским мировосприятием, и найти точное слово и гармоничную форму, не противоречащие сути вещей. Оставаясь формалистом, Уильямс сумел, тем не менее, соединить авангардистские приемы с национальной культурной традицией и в конце концов пришел к обобщению исторического опыта Америки в эпических жанрах. Аналогичный путь прошел и У.Стивенс, одно время находившийся под влиянием объективизма, но сумевший преодолеть объективист-

скую фрагментарность и достигнуть поэтической целостности картины мира в классических формах элегии и медитативной лирики.

Сочетание эксперимента с традиционной поэтикой было характерно для многих поэтов того времени. К.Сэндберг, урбанист, певец индустриальной Америки, склонявшийся к социалистическим идеям, включал в свою поэзию элементы публицистичности, документальности, социологичности. В его описаниях жизни рабочих окраин есть натуралистические бытовые сцены и вместе с тем широкие обобщения в стиле У.Уитмена. В 20-е годы с модернистами полемизировал Р.Фрост, которого те упрекали в ретроградности и консерватизме. Обратившись к жизни сельской Америки, работая в жанрах баллады и элегии с классической метрикой и романтической интонацией, он выбивался из общей направленности современной поэзии в сторону урбанизма и верлибра. Однако в традиционных формах ему удалось передать насущные проблемы народной жизни, раскрыть разлад человека с природой и стремление к восстановлению гармонии между ними. Наследовал традиции Уитмена и писал в традиционной манере и Х.Крейн, с одной стороны, находившийся под влиянием поэтики Элиота и европейского модернизма, но, с другой стороны, не принимавший их катастрофического мировидения и пытавшийся осмыслить судьбу родины с позиций субъективного мистицизма. Преодолевал эстетику модернизма и А.Маклиш, стремившийся сохранить в своих художественных экспериментах (при широком использовании символических и мифологических образов) простоту языка и стиля.

Неприятие авангардистского пафоса отрицания всего накопленного эстетического опыта было характерной чертой американской литературы между двумя мировыми войнами. Она, несмотря на порыв к обновлению, продолжала следовать традициям европейской и отечественной классики. Библейская мифология, драматургия Шекспира, русский реализм Достоевского, Тургенева и Чехова и, разумеется, собственное наследие — творчество Мелвилла, Уитмена, Твена, писателей-натуралистов и мастеров "социологического" романа оставались в активе современных художников и служили для них источником эстетического многообразия. В их прозе сохраняются такие специфические признаки национальной словесности, как фактографическая, документальная, автобиографическая основа, романтическое двоемирие, широкое использование форм мифа и притчи, склонность к гротеску, символике, сценическим приемам и новеллистичности. В контексте реализма XX в. эти особенности поэтики не только не угасли, но, скорее, усилились, что во многом

объясняется сохранением идентичности национального характера и мировидения. В силу своих первопроходческих и колонизаторских корней американцы всегда оставались, с одной стороны, практичной, деятельной, привязанной к конкретной реальности нацией, а, с другой стороны, благодаря пуританской составляющей их сознания и растянувшемуся романтическому периоду их культуры стремились к горним вершинам философии и метафизики и к обобщающим, иносказательным формам искусства. В общем магистральное направление литературы 20–30-х годов можно охарактеризовать как новый этап национальной литературы, продолжающей традиции критического реализма, романтизма и натурализма и обогащенной модернизмом и психоанализом.

К подобному синтезу тяготеет творчество многих писателей такого мощного регионального направления, как "южная школа", пережившая в 20–30-е годы свой собственный Ренессанс и давшая множество крупных имен общенационального масштаба. Охвативший страну дух меркантилизма был воспринят южанами как порождение чуждого им Севера, и в поисках альтернативы они обратились к анализу собственного, исторически сложившегося до Гражданской войны уклада, который с его рабовладением, расизмом и феодальной отсталостью был далек от идеала, но, как всякое общество с чертами патриархальности, общинности и близости к природе, обладал несомненной привлекательностью. Наиболее полно и концентрированно настроения Юга выразила группа интеллектуалов-"фьюджитивистов", предложивших не индустриальный, а аграрный путь развития и продолживших традиции американского трансцендентализма (прежде всего Эмерсона и Торо) с его вниманием к духовной, эмоциональной и этической сферам жизни. "Фьюджитивисты" делали упор не на рациональное знание, а на религию, мифологию и искусство, то есть на этику и эстетику, чувство, а не разум. Эти принципы они положили в основу созданной ими "новой критики", направленной главным образом на анализ формальных аспектов художественного произведения. Однако вершиной литературы Юга явилось творчество Р.П.Уоррена, Т.Вулфа, Ю.Уэлти и прежде всего У.Фолкнера, романы которого, объединенные общим местом действия, событиями и героями, представляют собой своеобразный "южный" эпос, охватывающий все аспекты бытия региона в широкой перспективе. В основе этого эпоса принцип "большого в малом", глубокое историческое и философское измерение, представление о многообразии бытия и взаимосвязи всех вещей, единстве внешнего мира и внутреннего мира

человека. Каждое событие рассматривается в синхронии и диахронии с другими событиями, в горизонтали современности и в вертикали духовного смысла. Все, в том числе и человеческое сознание, динамично и втянуто в общий поток бытия, в котором соприсутствуют однонаправленное и цикличное движение. Масштабность фолкнеровского художественного мира, где едино все сущее, обусловлена многокрасочностью его художественной палитры — в одном эстетическом контексте сведены архетипические, мифологические образы и сюжеты, библейские мотивы, элементы притчи, фольклорные и готические мотивы, весь объем национальных литературных традиций и новейшие модернистские приемы многоголосия, монтажа и потока сознания.

Если в многоликом мире Фолкнера автор — лишь один из рассказчиков, то у Вулфа, создателя многостраничных эпических полотен, все преломлено через личность центрального героя, обладающего очевидными автобиографическими чертами. Как и Фолкнер, объединяя книги в серии, погружая читателя в самодвижение многообразной жизни, контаминируя жанры романа дороги и социального романа, используя мифологические и символические образы, традиционные и почерпнутые у модернизма приемы, Вулф создает особую форму лирического эпоса, сконцентрированного на человеческой личности и проникнутого гуманистическим пафосом.

Не столь гармонично смешение национальных эстетических традиций и модернистских приемов у Э.Колдуэлла, находившегося под влиянием радикальных идей, социального детерминизма и фрейдизма и скептически настроенного по отношению к человеческой природе. В его романах черты "южной" поэтики — гротеск, готика, трагикомизм, акцентированное изображение насилия, гиперболизм, устный рассказ с разговорной речью — приобретают новую эстетическую и смысловую нагрузку, помогая выразить концепцию абсурдности бытия. В то же время безусловная социальная ангажированность Колдуэлла и его склонность к публицистичности не дали ему уйти в модернистскую замкнутость и сделали автором нового типа социального романа, насыщенного фарсом и комизмом.

Интересно, что стремление отыскать жизненные императивы, альтернативные буржуазным ценностям, разобраться в сущности бытия и человека, приводило межвоенную американскую литературу подчас почти к полярным художественным феноменам. Если на одном полюсе находятся Фолкнер и Вулф с их словесной и образной избыточностью текста, многосоставными фразами, аллюзиями

и повторами, то на другом — Хемингуэй с его камерностью письма, лаконизмом и подтекстом. Первые пробивались к сути через анализ и самоанализ, через множество точек зрения и поток сознания, последний — через многозначность точного слова и почти импрессионистическую визуальность без авторского комментария. Хемингуэй, не принимающий жестокости, фальши и ложных ценностей окружающего мира, стремится дойти до первооснов бытия, очищая и слово, и человека от клише предрассудков и наслоений искусственной цивилизации. Слово в своей простоте "отяжеляется" глубинной значимостью, образы героев архетипичны, а личный кодекс их поведения включает общечеловеческие императивы чести, мужества и достоинства. В картине мира Хемингуэя, чьи герои одиноки, подвластны року, в разладе с окружающим и сосредоточены на своем внутреннем мире, безусловны черты неоромантизма. Как и его великие предшественники, американские романтики, писатель взыскует абсолюта, рассматривая исторически конкретную реальность в вертикальном измерении. Эта особенность творчества Хемингуэя и то, что он, сосредоточиваясь на личности и внутреннем мире своих героев, помещает их в широкий исторический и социальный контекст, сделала его мастером лирической эпопеи.

Таким образом, новые реалии и умонастроения осваивались в литературе 20–30-х годов одновременно в традиционных и новых формах, способствующих динамическому развитию литературного процесса. Особенно нагляден этот феномен в творчестве Дж.Стейнбека — автора, который всегда находился в творческом поиске и считал эксперимент обязательным для писателя, чуткого к движению постоянно меняющейся жизни. Сохраняя ясную форму изложения и убежденность в просветительской миссии литературы, присущие гуманистической эпохе, широко используя национальные художественные традиции (автобиографизм, фольклорные, романтические и натуралистические мотивы, драматургичность, новеллистичность, гротеск и пр.), работая в традиционных жанрах романа дороги или плутовского романа, Стейнбек создавал также новые формы эпоса, где реалистический план сочетался с притчей, легендой и символическим рядом, а документальный факт соседствовал с вымыслом. Его увлеченность демократическими левыми идеями вводила в произведения героя-примитива, коллективного героя, экологическую тематику и социальную ангажированность. Столь широкий спектр художественных средств отражал авторское видение мира как многообразия, причем многообразия противоречивого и неупорядоченного. Для него, как и для других писателей,

распалось единство бытия, оборвалась связь времен и рухнули нравственные абсолюты, но, в отличие от постмодернистов второй половины XX в., для которых эстетическая эклектика призвана обозначить непреодолимый хаос действительности, у Стейнбека она является свидетельством поисков новой целостности, приводивших писателя к пантеизму, христианству, буддизму и даже к созданию "нетелеологического мышления", принимающего мир таким, каков он есть. А поскольку мир неоднозначен, то и творчество Стейнбека полно противоречий — гуманизма и скепсиса, трагического и комического, но эти противоречия, как и множество точек зрения, освещающих события, как и вечно противоборствующие силы добра и зла в человеке, являются для писателя гранями внутренне разнообразного единства. Ощущение этого единства и умение видеть большое в малом приводят Стейнбека к созданию его знаменитого эпического полотна — романа "Гроздья гнева", в центре которого стоит "коллективный герой" — американский народ.

В целом для писателей этой кризисной эпохи в картине действительности преобладали энтропийные тенденции, и их усилия были направлены на преодоление мира-хаоса и восстановление всеобщей гармонии и целостности бытия. Несмотря на то, что каждый автор шел своим путем, итоги их исканий оказались чрезвычайно близкими. Все тяжело переживали подавление доброго начала в человеке, которое трудно было разглядеть в кровавом кошмаре войны и хищнической гонке за место под солнцем в мирное время. Скептические и пессимистические настроения побуждали изображать проявления темных, бестиарных сторон человеческой природы — насилие, секс, иррационализм, и показывать возможные формы ухода от окружающего зла. Герои бежали в замкнутое частное существование, жаждали всепоглощающей любви, забывались в угаре богемной жизни, метались в поисках себя и истины по Америке и Европе, уходили на испанскую войну и на охоту в леса и саванну. И практически все в итоге убеждались, что разрыв с социумом невозможен, что они — часть истории, природы и непрерывающейся традиции и что сила человека — в единстве с миром и другими людьми. К таким выводам неизбежно склонял сам дух эпохи, когда начинало оформляться демократическое массовое общество, когда росли общественные движения и становилось самосознание различных социальных слоев. Не случайно в это время в литературе появляется "коллективный герой", художественное воплощение теории "группы" или "массы" как единого организма, обладающего едиными помыслами и выступающего единым субъектом действия.

Общественные умонастроения в Америке рассматриваемых десятилетий претерпевали очевидную эволюцию — если в 20-е годы преобладали скепсис и пессимизм, то 30-е годы были временем надежды и бурного всплеска социальной энергии, что не могло не отразиться на литературном процессе в целом и в творчестве отдельных художников, которые эволюционировали и меняли свои ориентиры. Идейная атмосфера межвоенных лет обусловила несомненную общность американской прозы, но все же в ней можно выделить несколько направлений, различающихся по идеологическому, тематическому и эстетическому признаку. Одни писатели традиционно продолжали описывать жизнь крестьянских ферм и провинциальных городков, другие создавали урбанистическую прозу, делая местом действия разрастающиеся в Америке крупные мегаполисы, такие, как Нью-Йорк или Чикаго, с их специфическим ритмом жизни.

В урбанистической литературе такие писатели, как Драйзер и Дос Пассос, обращались к сложным пересечениям и взаимоотношениям большого количества людей в условиях крупного мегаполиса. В романах Дж.Дос Пассоса для выражения концепции мира-хаоса служат такие художественные средства, как разорванная композиция, монтаж, калейдоскоп персонажей, эпизодов и фактов и приемы, почерпнутые из кино. Однако за внешней фрагментарностью романов, приближающих их к модернистской эстетике, — выстроенные сюжетные и смысловые связи между героями, историзм, документальность, изображение жизни как динамичного процесса, реалистичность деталей и характеров. Из казалось бы разобщенных, "камерных" судеб отдельных, принадлежащих к разным общественным слоям героев выстраивается социальный "коллективистский" роман, дающий демократическую панораму национальной жизни.

Кризис человеческого сознания происходил на фоне урбанизации, роста крупных городов, разрушения природы и сложившихся устоев сельской и провинциальной жизни. Все эти процессы породили литературу одновременно антибуржуазной и антиурбанистической направленности, где они рассматриваются, прежде всего, в нравственном измерении. В романах Фолкнера, Колдуэлла, Стейнбека насилие над землей, разрыв связи между человеком и природой, утрата традиционных ценностей приводят к неизбежному распаду личности. Одни персонажи превращаются в бездушных марионеток, как Флем Сноупс у Фолкнера, другие — в полуживотных, озабоченных лишь своей физиологией, подобно некоторым



Эдриан Лабберс. Переулок биржи. 1929. Литография

персонажам Колдуэлла и Стейнбека. Герои-примитивы были достаточно распространены в межвоенной литературе и имели множество ипостасей и разновидностей. Это могли быть бестиарные образы, решенные в эстетике натурализма, демонстрирующие упадок человека, оторванного от корней и оказавшегося в культурном вакууме. Но это могли быть и герои, архетипические формы поведения которых возвращали к вечным этическим ценностям и служили альтернативой охватившему страну духу стяжательства. К ним относятся стоики Хемингуэя с собственным кодексом чести, подвергающимся испытанию в экзистенциальных ситуациях, когда человек напрягает все свои силы, а конкретная реальность обретает мифологическое измерение. Как пишет А.М.Зверев, «Хемингуэй избирает миф прежде всего для того, чтобы испытать состоятельность миропонимания и этики "потерянного поколения" прямым, непосредственным соприкосновением с землей, пребывающей вовеки, и с вечными законами жизни и смерти, определяющими ход бытия» (2; с. 64). Нарочитый антиинтеллектуализм многих произведений 20–30-х годов и есть попытка прорваться сквозь агрессивное, бесконечно изменчивое, хаотическое многообразие современной цивилизации к базисным истинам, уйти от эстетской изощренности, затуманенности и релятивизма к отчетливой светотени добра и зла.

Как уже говорилось, успех аме-

риканской литературы межвоенного времени во многом объясняется тем, что сами обстоятельства, острая политическая и социальная борьба и глубинный кризис гуманизма заставляли писателей, с одной стороны, обращаться к актуальной реальности, а, с другой стороны, осмыслять место своей эпохи в общем историческом процессе. Распад связей и разрыв с традициями были причинами и модернистского настроя обреченности и бессмысленности сущего, и "движущими силами" собирания мира в целостную картину, утверждения многообразия жизни и динамики человеческой истории, активных поисков связи времен и нравственных констант. Эти поиски приводили к мифу, легенде, притче, философиям Востока, языческим и христианским мотивам, что помогало придавать произведениям эпический размах и глубину. А.М.Зверев назвал 20–30-е годы "эпохой эпичности" (2; с. 241). Действительно, роман этих лет обогатил эпическую прозу новыми формами — это и отражение макрокосма в микрокосме, и пристальное внимание к историческому времени, и мифологические мотивы, и сплав трагического и комического, и документальность. В эти годы были написаны первые романы одного из крупнейших американских писателей XX в. Торнтона Уайлдера — "Каббала" (1926), "Мост короля Людовика Святого" (1927), "Женщина с Андроса" (1930), "Попасть в рай" (1935). В них присутствуют и современные, и легендарные, и исторические сюжеты, дающие пищу для глубоких философских обобщений. Уайлдер был блестящим мастером стилизации, он бережно относился к литературным и гуманистическим традициям и проецировал их на свою эпоху, представляя собственную концепцию истории и смысла человеческого бытия. В романе "Мост короля Людовика Святого" история рассматривается как ковер со сложным узором, куда вплетены нити человеческих судеб. Главный герой, брат Юнипер, пытается понять, была ли случайной гибель пятерых людей на рухнувшем мосту или в ней была заключена высшая закономерность. Вывод автора — никакие рациональные теории не могут объяснить и гармонизировать мир, его пути неисповедимы и случайны, человек не властен над судьбой, но при этом у него всегда есть нравственный выбор. Уайлдер сконцентрировал мировые проблемы вокруг человеческой личности, и в этом особенность всего "эпического" романа рассматриваемых десятилетий. Не случайно его определяли как лирическую, "субъективную" эпопею (Н.А.Анастасьев) или как "центростремительный роман" (Д.В.Затонский).

В контексте взаимодействия различных эстетических направлений продолжали существование и преобразовывались традиционные жанры социального, социально-психологического, эпического и плутовского романа, романа карьеры, романа путешествий, социальной сатиры, легенды и притчи. Одновременно появились новые жанровые разновидности урбанистического, пролетарского, коллективистского романа, пьесы-повести или сращивания социального романа и притчи. Тенденцией литературы этого времени можно назвать объединение отдельных книг в серии, а новелл — в циклы, что соответствует общей направленности к созданию целостной, но внутренне многообразной картины мира.

Мастера социального романа, тяготеющие к эстетике критического реализма, последователи социально направленной литературы прошлых лет (Х.Гарленда, Ф.Норриса), часто использовали жанр биографической эпопеи, где они вновь опирались на постулаты натурализма, дополняя его ницшеанскими образами, как Драйзер, либо прибегали к гиперболизации, гротеску и разящей сатире, как С.Льюис. В произведениях Льюиса, Н.Уэста и других сатириков этого периода традиции национального юмора не только продолжались и совершенствовались, но наполнялись более острым антибуржуазным содержанием. Натаниэль Уэст, автор повести "Подруга скорбящих" (1933), романов "Видения Бальсо Снелла" (1931), "Круглый миллион" (1934) и прославившего его "Дня саранчи" (1939), где описывались нравы Голливуда, привлекал гротеск, пародию и сюрреалистические приемы, одновременно сочетая эпичность с сосредоточенностью на характерах героев, что позволило ему показать трагичность отдельных судеб средних американцев в широком социальном контексте и высмеять философию успеха и ее иллюзорность. Несколько иной тип сатирического романа демонстрирует творчество Синклера Льюиса, приверженца классического реализма, живописавшего косные нравы американской провинции и бездуховность среднего класса. В его романах "Главная улица" (1920), "Бэббит" (1922), "Человек, который знал Кулиджа" (1927) такие сатирические приемы, как гротеск и гиперболизация, сочетаются с традициями социально-психологического романа, бытописательством и публицистичностью. Здесь Льюис во многом близок к Шервуду Андерсону, который также широко использовал в своих новеллах сатирический гротеск в бытовом и психоаналитическом контексте.

Критическая оценка такого грандиозного проекта западной цивилизации, как Америка, внесла свои коррективы в классический

роман воспитания и роман карьеры, которые всегда на национальной почве были связаны с мифологемой "американской мечты". В период Великой депрессии она окончательно трансформировалась в иллюзию и трагедию, что отразилось в произведениях таких не похожих друг на друга художников, как Драйзер, Дос Пассос, Фицджеральд и Фолкнер. Если герои европейских романов, наивные, жаждущие успеха юноши, столкнувшись с жестокой действительностью, терпели личное поражение, то герои-американцы, сочетающие практицизм и наивность, как "Новые Адамы" демонстрировали ущербность и крах национального идеала. Эти герои, строившие свою судьбу по законам окружающего их общества, до конца не смогли понять, в чем состояла их ошибка, так как не заметили, что жажда материального благосостояния в ущерб духовному развитию личности противоречит общечеловеческим моральным нормам и ведет к нравственной деградации. Драйзеровские магнат Каупервуд, сочетавший в себе пассионарность первопроходца и ницшеанскую сверхличность и преступивший ради призрачного успеха общечеловеческие моральные нормы Клайд Гриффитс, фицджеральдовский Гэтсби, пытавшийся следовать урокам Франклина и разбогатевший на бутлегерстве, фолкнеровский Сатпен, задумавший создать род на основе расовых предрассудков, содержали в себе архетипические черты противоречивого национального характера.



Луис Лозовик. Машинный орнамент № 1, 1922; № 2, 1925–1927. Перо, кисть, чернила, бумага

Однако объектом внимания писателей были не только сугубо американские, но и общие для индустриальной западной цивилизации проблемы механистичности жизни, деиндивидуализации личности, превращения ее в игрушку истории. Человек или полностью зависит от среды, или не может найти свое место в обществе, или подавляется им и деградирует. Активные люди действия терпят

нравственный крах, те же, кто не сумел адаптироваться к новой действительности, прозябают в одиночестве и отчуждении, что фактически соответствует постулатам не утратившего актуальность социального дарвинизма.

Подытоживая, можно утверждать, что, при всей индивидуальности художников, общий идеологический климат эпохи и общность национальных традиций определили единую направленность американского романа. Антибуржуазный пафос и осознание краха "американской мечты" обусловили социальность практически всех его жанровых разновидностей, будь то роман карьеры, психологический, сатирический роман или роман-притча. Американский роман рассматриваемого периода был также чуток к экзистенциальным проблемам, к идеям многообразия и самодвижения жизни и взаимосвязи всего сущего. В демократической атмосфере 20–30-х годов писатели обратились к исследованию провинциальной глубинки и крупных городов, простого человека и массы как таковой. Претерпел трансформацию и американский "общественный индивидуализм" — с одной стороны, появился псевдогерой, ницшеанский сверхчеловек, терпящий нравственный крах, с другой стороны, возник "коллективный герой" — народ, осознающий свою мощь.

Значительные изменения произошли в популярном американском жанре новеллы, к которому обращались почти все значительные писатели. Многие критики считают 20–30-е годы переломными для малой прозы, а выход в свет сборника "Уайнсбург, Огайо" (1919) Ш.Андерсона — переворотом в ее поэтике. Хотя в это время процветали детективные, научно-фантастические, готические и юмористические новеллы, продолжавшие традиции Готорна, Твена, По и О.Генри, магистральное направление было задано именно Андерсоном, оказавшим огромное влияние на писателей-современников, в том числе на Фолкнера и Стейнбека. В его новеллах исчез острый сюжет и эффектные, неожиданные концовки, как это было у О.Генри, а в их центре появилась личность и ее психология, повседневная жизнь и будничные события. Как и роман, новелла оказалась восприимчивой к новым веяниям эпохи и новому художественному языку, отказавшемуся от искусственной литературности и опиравшемуся на опыт устной речи. Однако за внешней простотой скрывалось стремление не только приблизиться к жизненной реальности, но и понять ее глубинный смысл. Для этого авторы обращались к поэтическому, символическому, публицистическому, фольклорному и сатирическому дискурсам, к гротеску,

импрессионистическим краскам и фрейдистским мотивам, расширяющим контекст обыденных событий и позволяющим выйти на новые уровни психологического анализа. Каждый из писателей-новеллистов работал в общем русле эволюции жанра и в то же время обладал собственной манерой письма. Конфликт человека с окружающим его враждебным миром нашел отражение в "отчужденном" стиле Фицджеральда, в энергетически насыщенных, использующих детективные сюжеты и готические мотивы нарративах Фолкнера, в сатирических гротесках, бытописательстве и психологическом анализе Р.Ларднера и Д.Паркер, в метафорике и проникновенном исследовании личности К.Э.Портер, в визуализации повествования, подтексте и минималистской поэтике Хемингуэя. Можно утверждать, что и роман, и новелла оказались в едином русле американской прозы межвоенной литературы.

На эти годы приходится и расцвет драматургии, до тех пор находившейся в зачаточном состоянии. В течение долгих лет пуританская Америка рассматривала театр как площадное развлечение, и подавляющее большинство пьес и постановок соответствовало непритязательным вкусам широкой публики. Их отличали стереотипность сюжетов, ходульность персонажей, грубый юмор, сентиментальность и шаблонный язык. Переворот в национальной драме совершил Юджин О'Нил, который не только приблизил театр к современной действительности, но и отказался от его канонов, пойдя на эксперимент и с проблематикой, и с формой. Коммерческие постановки с искусственными сюжетами сменились реалистическим действием, обращенным к повседневной жизни, к обычным людям с их чаяниями и трагедиями. Изменился и художественный язык драмы, который стал чрезвычайно разнообразным, впитавшим все новаторские находки эпохи. В пьесах О'Нила присутствовали острая социальная тематика, сатира, поэтика экспрессионизма, аллегоричность, джазовая ритмика, элементы фольклора. Его творчество на много лет вперед определило направленность американской драмы, которая в лучших своих образцах следовала его традиции.

В 30-е годы на драматургию неизбежно наложили отпечаток царившие в обществе левые настроения, появилась социально и политически ангажированная драма протеста. Возникли самодеятельные труппы, где актерами выступали рабочие. Они были ориентированы на плакатную пропаганду, доносившую до зрителей определенные идеи в доступной схематической, декларативной форме. На широкую аудиторию были рассчитаны также популярные мюзиклы, бурлески и водевили. Сосредоточенность на злобе дня и при-

верженность к радикальной идеологии часто лишали пьесы психологизма и высокого уровня обобщения и делали их однодневками. Однако такие драматурги, как Клиффорд Одетс, Пол Грин или Лилиан Хеллман, внесли значительный вклад в развитие национальной драмы межвоенных лет. Одетс в своих социальных пьесах показал психологию среднего городского класса, Грин, работавший в жанре "симфонической драмы" с элементами поэзии и фольклора, дал картину сельского Юга с его расовыми предрассудками, а Хеллман сочиняла обличительные пьесы, насыщенные злободневной тематикой — классовыми противоречиями, забастовками, восставшими массами.

Благодаря распространению левых настроений в "красные тридцатые" появилась литература социалистической направленности, породившая новые публицистические формы и жанр пролетарского романа. Рост социалистических и коммунистических идей, стачечных движений, антивоенной и антифашистской борьбы вызвал в межвоенные десятилетия расцвет небеллетристических жанров, а также радикализм и политическую ангажированность многих литераторов, стремившихся к соответствию своих произведений историческим и идеологическим тенденциям времени. Возникли клубы Джона Рида, молодого публициста, организатора Коммунистической рабочей партии Америки, который был свидетелем революций в Мексике и России и написал о них документальные книги. Он же стал родоначальником революционного репортажа, который наряду с очерком и разоблачительным исследованием превратился в один из ведущих публицистических жанров того времени. Их отличительными чертами были полемичность, политическая острота, критичность, совмещение фактографичности и документальности с художественностью.

Тенденция к модификации традиционных тем, жанров и мотивов в равной мере относится к роману, новелле и документальной литературе. В эти годы возник жанр пролетарского романа, существенно отличающегося от романа о жизни рабочих и городских низов предыдущих лет, где упор делался на тяжелые условия труда и жизни рабочего человека, как это было у У.Д.Хоуэллса, Р.Х.Дэвис, Э.Синклера. Его героем, как правило, становится не интеллигент, сочувствующий беднякам и призывающий изменить условия их жизни, а сам народ с его социально окрашенной психологией. Многие из авторов этих романов (Дж.Конрой, А.Халпер, А.Мальц и др.) были выходцами из рабочей среды, находящимися под влиянием социалистических идей и рассматривавшими свое творчество как

орудие пропаганды и классовой борьбы. Их произведения отличали злободневность, фактографичность, публицистичность, автобиографизм, революционный романтизм, ярко выраженная гражданственность. Литература этого направления пыталась формировать коллективное пролетарское сознание; в ней появился "коллективный герой", выражающий психологию массы, что явилось несомненной находкой литературы этих лет. Будучи причастны к левому движению, пролетарские писатели безусловно находились под влиянием советской пропаганды, утверждавшей принципы социалистического реализма с его доминантой марксистской идеологии и догматическими клише, трансформирующимися в клише эстетические, хотя иногда в них проникали и черты авангарда как антибуржуазного течения. В целом идейная ангажированность пролетарского романа, его несоответствие многим традиционным чертам национального сознания, прежде всего индивидуализму и культу "американской мечты", порождали его внутреннюю противоречивость и, как следствие, художественную слабость.

Документальные жанры, столь характерные для американской словесности, также приобрели в это время новые формы и разновидности, что, прежде всего, было связано с привлечением к активной общественной и политической жизни широких демократических масс. Если раньше последние служили лишь объектом описания и анализа, то теперь они стали также субъектом, выражающим свое мировидение и миропонимание. За перо взялись люди из народа, неискушенные в литературном мастерстве, но стремящиеся рассказать о жизни простых людей и обозначить свою позицию. Вышли из тиши кабинетов и профессиональные писатели-интеллектуалы, которые начали ездить по стране, заинтересовались коммунистическими идеями и принимали участие в протестных акциях (Э.Колдуэлл, Ш.Андерсон, Дж.Стейнбек, Н.Эш). Популярными стали жанры репортажа, путевых записок, социологического очерка и автобиографии: в них отражалась динамика истории, поскольку они опирались на факт, документ, прямое авторское слово. Свежую струю внесло в эту литературу появление голоса самого народа — рабочие, фермеры, безработные сами рассказывали свои истории, причем в текстах сохранялись особенности их разговорной речи. Таким образом появился жанр "устной истории", непосредственный и правдивый, предлагающий картину действительности с точки зрения социальных низов. К нему относились такие книги, как "Говорят горняки Гарлана" Драйзера, "12 миллионов черных голосов" Райта, сборник интервью "Эти наши жизни".

Опора на достоверность породила тенденцию к визуализации текстов, которые часто сопровождались фоторядом. Издавались и комментированные фотоальбомы, где на равных выступали, дополняя друг друга, разные виды искусства. Этому жанру отдали дань Ш.Андерсон, Р.Райт, А.Маклиш, Э.Колдуэлл и Дж.Эйджи. При общей фактографичности, декларативности, публицистичности и авторской ангажированности документальной литературы она не была чужда беллетристических приемов, и в ней нередко присутствовали стихи, поэтические описания, музыкальный ритм, типизированные герои и манифестации внутреннего мира и воображения автора. Статистические данные сочетались с аналитикой, хроника конкретных событий с обобщениями, а автобиографии показывали неразрывность личной и общественной жизни. Особую ветвь автобиографической прозы тех лет составили книги лидеров рабочего и коммунистического движения, Б.Хейвуда, Дж.Фримена, Э.Р.Блур, У.Фостера, Л.Стеффенса, основной темой которых был приход автора к социалистическим идеям. Документальная литература этого времени отражала новые трансформации традиционных для национального сознания черт "общественного индивидуализма", коммунитарности и демократичности, по-особому проявившихся в межвоенную эпоху.

Идеологическая и политическая ангажированность была присуща и литературной критике, где велась полемика между консерваторами и радикалами. К консерваторам относились апологеты "нового гуманизма", ратовавшие за этическую и эстетическую нормативность, признававшие приоритет разума над чувством и отрицавшие новаторские поэтические тенденции. На другом фланге находились марксисты, ориентировавшиеся на коммунистические догмы и мечтавшие о создании новой литературы, которая должна была стать оружием пролетариата и принять участие в классовой борьбе. Их труды отличали вульгарный социологизм и публицистичность, но одновременно — поиски новых форм изображения феноменов реальности (отсюда их интерес к авангарду и фрейдизму). Существовали и умеренные левые критики, не склонные к партийному догматизму. В 1928 году был написан фундаментальный труд В.Л.Паррингтона "Основные течения американской мысли", где предпочтение отдавалось реальным фактам и опыту как источникам идей. В нем впервые национальная идеология, философия и литература были рассмотрены как развивающийся во времени процесс, связанный с экономическими и политическими факторами. На 20-е годы, как уже отмечалось, приходится зарождение такого впо-

следствии влиятельного направления, как "новая критика", ставшая у истоков формалистического анализа текста в американском литературоведении.

Социальная и идеологическая динамика межвоенных лет затронула и этнические культуры, прежде всего афро-американскую, породив движение, которое получило название Гарлемского ренессанса. Оно зародилось в одном из районов Нью-Йорка и охватило все стороны жизни чернокожих: идеологию, нравы, живопись, музыку, литературу. Его побудительным мотивом было стремление цветного населения Америки к самоидентификации и самовыражению, к поискам своего места в жизни страны. Расцвету негритянского искусства, в свою очередь, способствовал вспыхнувший в Европе и США интерес к африканской культуре, оказавшейся близкой эстетике авангарда с его тягой к примитивизму, иррационализму и экзотизму. Появились негритянские политические организации, газеты и журналы, а также профессиональные писатели; шли бурные дискуссии о путях и формах взаимоотношений белой и черной рас (ассимиляция либо развитие национального сознания), о формировании "нового" негра.

Чернокожие литераторы осознавали свою культурную миссию, ставя в центр произведений проблему самоидентификации личности во враждебном мире, не свободном от расовых предрассудков. Оригинальный подход к этой теме демонстрировали Клод Маккей, Нелла Ларсон, Дж.Тумер, мастер эстетизированного поэтического повествования, но вершинами этой литературы в области художественной прозы стало творчество З.Н.Херстон и Р.Райта. В их произведениях, как и в произведениях ряда "белых" писателей, прежде всего У.Фолкнера, отражалось новое самосознание афро-американцев, ощутивших себя полноценными личностями и оказавшихся перед дилеммой разрыва или слияния со своей расой. Психологическая сложность "перехода" через расовую границу выводила их поэтику за рамки социально-критической литературы, насыщая текст глубоким анализом внутреннего состояния героев, экзистенциальными, фольклорными и мифологическими мотивами. Зора Нил Херстон, которая широко использовала негритянский фольклор и библейскую мифологию, трансформированную в пародийную "черную" версию, видела в своих героях самобытную личность, не определяемую исключительно цветом кожи. Выходит за рамки расовой темы и история героя романа Ричарда Райта "Сын Америки" Биггера Томаса. Его судьба вскрывает и социальные, и общечеловеческие проблемы, показывая, как несвобода, насилие и

несправедливость могут привести к деградации личности и толкнуть ее на сторону зла. Впервые в американской литературе возник "чернокожий злодей", оказавшийся вне своей общины и преступивший человеческие законы.

На период Гарлемского ренессанса приходится расцвет негритянской поэзии, использовавшей романтические и фольклорные традиции и новаторские приемы. В ней присутствовали мифологичность, символика, народная стихия, устная речь. Подобной синтетичностью отличалось творчество такого выдающегося мастера, как Лэнгстон Хьюз, который освоил многие песенные жанры, прежде всего блюз. Его музыкальная поэзия была обращена к жизни негритянского гетто и сочетала устную и литературную традиции.

Некоторого успеха достигли и немногочисленные негритянские театральные труппы, выражавшие рост расового самосознания в драматической форме. В театре афро-американцев выделились два направления — "театр протеста" (пропагандистская драма) и "народный театр" (художественная драма), идеологами которых соответственно были Уильям Дюбуа и Алан Локк. Их постановки обладали специфическим колоритом, активно используя негритянскую фольклорно-песенную культуру, танец, джазовые ритмы, диалектную речь, бытовые зарисовки, африканские легенды. Гарлемский ренессанс, просуществовав недолгое время, сумел заложить основы всей последующей афро-американской культуры и сыграл немалую роль в динамике культуры общенациональной.

На это время пришлось формирование и индейской литературы как значимого явления американской словесности. Перед афро-американцами и индейцами стояли во многом схожие проблемы — ассимиляции или самобытности, поисков собственной идентичности и своего места в западной цивилизации и культуре. Однако писателей-аборигенов было еще незначительное количество, и только начинали появляться немногочисленные автобиографии, рассказы и романы, в которых можно было выявить своеобразие аборигенной тематики и поэтики.

Межвоенная эпоха вошла в историю американской культуры как время социального и интеллектуального подъема и напряженных творческих исканий. Широкий диапазон рассматриваемых явлений и проблем национального бытия, органичное сочетание традиционных и новаторских эстетических форм, разнообразие направлений и жанровое многообразие позволили американской литературе 20–30-х годов занять достойное место в общемировом литературном процессе. Можно утверждать, что за короткий период в два десятиле-

тия завершилось ее становление как литературы национальной — с подъемом "южной школы" достигли литературной зрелости все регионы страны; с появлением высокохудожественной драмы утвердились все роды литературы; с выходом негритянской литературы на общенациональный уровень и с началом формирования профессиональной индейской прозы заявили о себе и этнические культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Проблемы становления американской литературы. М., Наука, 1981, с. 325–327.
[2] Цит. по: *Зверев А.* Американский роман 20–30-х годов. М., Художественная литература, 1982, с. 156.
[3] *Зверев А.М.* Модернизм в литературе США. М., Наука, 1979, с. 24.

I. ПУБЛИЦИСТИКА

В науке нет единого определения публицистики: одни видят в ней целую сферу общественной деятельности, совмещающей признаки науки и искусства, другие — индивидуальную оценку актуальных событий, выражаемую посредством литературы. В английском языке вообще не существует такого понятия, но есть термины, которые в той или иной степени ему соответствуют: *political writing, literary journalism, essay.* Публицистика — это *публичное обсуждение насущных общественных проблем*, открытый, тиражированный с помощью печати и других средств массовой информации обмен мнениями, полемика или словесная борьба, в которой принимают участие люди самых разных занятий. Она включает в себя разные формы: статьи журналистов, речи политиков и государственных деятелей, проповеди и выступления священников, книги историков и философов, исследования ученых и даже письма простых граждан. Главная цель публициста — высказать свою точку зрения, повлиять на общественное сознание и, в конечном счете, изменить мир. В этой сфере слово становится деянием, порой рискованным и опасным.

Первая половина XX в. оказалась чрезвычайно неспокойной — две мировые войны, крах великих империй и колониальных держав, волна революций и возникновение тоталитарных режимов, мировой экономический кризис. Особенность положения Соединенных Штатов Америки заключалась в том, что их по-прежнему отделяла большая дистанция — и географическая, и политическая, и духовная — от великих потрясений Евразии. Америка все еще продолжала верить в исключительность своей демократии, которая должна была обеспечить ей место лидера в деле освобождения человечества и роль примера для всех остальных народов. На самом деле эта дистанция стремительно сокращалась — развитие техники, транспорта и связи, экономический кризис и обострение социальных противоречий привели к тому, что американцы стали осознавать, что их стране не миновать перемен. США изменились за эти полве-

ка кардинально, однако, несмотря ни на что, выстроенная в прежнюю эпоху общественная система устояла.

Всё это повлекло за собой бурное развитие публицистики, главной темой которой была судьба Америки в эпоху великих перемен. Перед общественным сознанием встали серьёзные вопросы. Каково духовное наследие прошлого и насколько оно актуально в XX веке? От чего стоит отказаться и что нужно сохранять? Какие изменения необходимы? Какие нежелательны? Какова роль США в новейшую эпоху?

Основными формами американской публицистики в период между двумя мировыми войнами по-прежнему оставались политические речи и газетно-журнальные статьи на злобу дня, однако их явно потеснили новые жанры: *разоблачительное расследование* в духе "разгребателей грязи" и *революционный репортаж*, родоначальником которого был Джон Рид. Еще один новый документально-публицистический жанр также восходил к творчеству Джона Рида — *путешествие в новый мир*, путевые заметки о посещении Советской России. Эти жанры вобрали в себя и некоторые функции памфлета, который не получил развития в данную эпоху, во всяком случае, в 20-е и 30-е годы не было произведений, достойных упоминания рядом с памфлетами Марка Твена начала века.

Привычка обсуждать любые социальные проблемы публично — одна из самых устойчивых американских традиций. Всякий политик в США должен был владеть ораторскими навыками, о чем свидетельствуют и президентские выступления этих десятилетий. Гамалиэль Гардинг призывал вернуться к "нормальности", Эдгар Гувер прославлял американский индивидуализм, а Франклин Делано Рузвельт завел обычай обращаться к народу не только с трибуны, но и по радио — с "беседами у камина", в которых он разъяснял свой "Новый курс" и государственную политику социальной ответственности. Без речей Рузвельта вообще нельзя представить себе историю американской публицистики.

На первом этапе — еще до Первой мировой войны и во время нее — ведущие американские писатели и публицисты поставили задачу открыть правду о своей стране, освободиться от прежних заблуждений, иллюзий и предрассудков. Вместе с тем появилось и сознание сложности современного мира, в котором утратили смысл многие прежние ориентиры и ценности. В 20-е годы важнейшими оказались два круга проблем: сомнение в перспективах и ценностях капитализма, критика эгоизма и традиционной пуританской морали, а также вопросы национальной идентичности в связи с огром-

ным наплывом иммигрантов на рубеже веков. В это десятилетие сложились и основные идейные течения.

Естественно, многое определял ход исторических событий. Финансово-экономический кризис, приход к власти фашистов в Италии и национал-социалистов в Германии, гражданская война в Испании, волна политических репрессий и истребление инакомыслящих в Советском Союзе в конце 30-х годов, все более явная угроза новой мировой войны — эти процессы меняли взгляды и высказывания публицистов. Однако основные идеи приверженцев революции и реформ, так же как и лагеря охранителей системы, сохранились в 30-е годы.

Совершенно определенно заявили о себе последовательные критики буржуазного общества, склонявшиеся к идеям социализма и коммунизма, или "радикалы", как их называют в Америке: Линкольн Стеффенс, Джон Рид, Эптон Синклер, Теодор Драйзер, Уолдо Фрэнк, Майкл Голд, Лэнгстон Хьюз и другие. Нередко это течение воспринимают в США как маргинальное и даже антиамериканское, однако эти писатели и публицисты оставались верными национальным традициям — идеям свободы, демократии, равенства всех людей, "доверия к себе".

Им не уступали и реформаторы, среди которых выделялись журналист Уолтер Липпман и президент Ф.Д. Рузвельт. Некоторые критики, такие как Эдмунд Уилсон, могли с симпатией писать о революции, однако, в сущности, оставались реформаторами и с изрядным сомнением относились к экспериментам большевиков в Советском Союзе.

Уолтер Липпман, однокашник Джона Рида, стал одним из самых влиятельных публицистов эпохи и позднее получил пышный титул "делателя президентов". В своих статьях, начиная с 1914 г. и вплоть до середины 60-х, он писал о многих событиях, явлениях и лицах внешней и внутренней жизни, рассматривал злободневные проблемы войны и мира. Его книги, посвященные таким вопросам, как свобода прессы или изучение общественного мнения, стали классикой общественной мысли и не утратили своего значения до сих пор. Острота аналитической мысли, убедительность выводов, мастерство полемики Липпмана неоспоримы, однако художественное начало в его творчестве незначительно.

К лагерю умеренных критиков буржуазной Америки примыкала публицистика, связанная с ростом самосознания чернокожих. Пионером был Уильям Дюбуа, который, будучи редактором журналов "Мун", "Хорайзн" и "Крайсис", вел кампанию против системы ра-

совой сегрегации и пытался найти реальные пути решения негритянской проблемы в США. Статьи, выступления и книги Алена Локка, Зоры Нил Херстон, Лэнгстона Хьюза и других поэтов "Гарлемского ренессанса" показали Америке "нового негра" (так называлась этапная книга, изданная Локком в 1925 г.).

Отчетливо выделялось и несколько отдельных групп, у которых были свои любимые темы, идеи и образы, например, писатели "потерянного поколения", однако и они в своей критике буржуазной Америки тяготели то к лагерю реформаторов, то к лагерю радикалов. Фицджеральд считал себя социалистом, Хемингуэй сочувствовал революционерам, еще в 20-е годы он одним из первых осознал угрозу фашизма, однако ни тот, ни другой полностью не разделяли взгляды левых.

Особое место занимал Генри Льюис Менкен, которого нередко называли самым известным публицистом 20-х годов. Его воззрения и стиль письма определило влияние Ницше: те же нападки на христианство и демократию, та же неопределенность понятий и резкость слов. Его любимым занятием было сокрушение кумиров и разрушение иллюзий прошлого, он яростно боролся с "пуританством" и "традицией благопристойности", обличал трусливость обычного человека, изъяны американской демократии. В идейном плане он явно был противником левых радикалов, однако в конце 10-х – начале 20-х годов поддерживал и пропагандировал Драйзера.

"Я не в ладах с Америкой, потому что она не в ладах с независимой мыслью"[1], — под этой фразой Драйзера могли бы подписаться многие, и не только радикалы или реформаторы, но также писатели "потерянного поколения", борцы за права темнокожих, "неогуманисты" или "южные аграрии". При всех коренных разногласиях радикалы и реформаторы нередко были союзниками — особенно на первых порах, до Великой депрессии. В какой-то период Драйзер и Менкен, Липпман и Рид были друзьями и высоко ценили друг друга, но довольно скоро их пути кардинально разошлись. Что их объединяло? Принципы свободы человеческой мысли в поисках истины, задачи борьбы против всего обветшалого и устаревшего в национальном сознании. К примеру, принцип индивидуализма сохранял свое значение не только для Менкена, но и для Драйзера, даже для Рида.

Судя по всему, свободный диалог революционеров и реформаторов оказался чрезвычайно полезным для духовного совершенствования Америки; страна, оказавшись на грани социального кон-

фликта и гражданской войны, сумела удержаться от экстремальных вариантов развития событий.

И радикалам, и реформаторам противостояли защитники традиционных устоев, те, кто выступал против иммигрантов и равных прав для белых и цветных, те, кто поддерживал "сухой закон" и возрождал ку-клукс-клан, те, кто яростно сопротивлялся распространению идей Дарвина, Маркса и Фрейда и отстаивал позиции "делового христианства". Среди публицистов реакционного направления не было крупных фигур, но их голоса звучали довольно громко, ведь их издавали гораздо чаще и больше, чем Рида или Драйзера, именно потому, что идеология левых была ненавистна власть имущим.

Брюс Бартон, автор бестселлера "Человек, которого никто не знает" (*The Man Nobody Know*s, 1925), утверждал, что "всякий бизнес — от Бога!" и видел Иисуса Христа "преуспевающим бизнесменом", который "выбрал двенадцать мужчин из низших слоев бизнеса и выковал из них эффективную организацию, что завоевала весь мир". Смешивая религиозную и деловую лексику, он писал: "Нас учили, что повседневные дела человека эгоистичны, и только время, посвященное церковным собраниям и служению обществу, освящено именем Божьим". "Бог желал сотворить совершенного человека, способного возвыситься над обстоятельствами, одержать победу над судьбой. Ни один вид человеческого таланта или усилия не должен пропасть для успешного завершения этого эксперимента. Род человеческий должен быть накормлен, и одет, и снабжен домами и транспортом, так же как и проповедью, и учением, и исцелением. Так что всякий бизнес — это божественный бизнес. Всякий труд — служение Богу, всякая полезная работа сродни молитве. И тот, кто трудится от всего сердца, достоин занять место среди сотрудников великого предприятия Всевышнего"[2].

Генри Ферчайлд в своей книге "Ошибка плавильного котла" (*The Melting-Pot Mistake*, 1926) выступал против неограниченной иммиграции, потому что эта сила "медленно, незаметно, но неуклонно пожирает самое сердце Соединенных Штатов", лишает души "великий народ, занимающий уникальное место среди народов мира". "В этом великом плавильном котле исчезает всякая форма и симметрия, растворяется вся красота и характер, все благородство и полезность, исчезает сама американская нация"[3].

Хайрам Эванс, вождь ку-клукс-клана, был ярым пропагандистом "американизма" и противником всякого либерализма. Он провозглашал себя "представителем нордической расы, которая при всех

своих недостатках дала миру почти всю современную цивилизацию", и отстаивал ценности и "добродетели американских пионеров", выступая против нашествия "чужаков, которые захватили наши великие города и власть над большей частью нашей промышленности и торговли". Он писал в одном из своих манифестов: "Мы — движение простых людей, очень слабое по части культуры, интеллектуальной поддержки и обученных вождей. Мы требуем вернуть власть в руки обычных средних граждан старой породы, не очень высокой культуры, не слишком интеллектуальных, но совершенно неиспорченных и не разамериканизированных, и надеемся на победу. Участники и лидеры движения все из этого класса — в противоположность интеллектуалам и либералам, которые захватили руководство, предали американизм, у которых мы надеемся вырвать управление силой, почти автоматически"[4].

Одна из коренных традиций американской литературы заключается в том, что ее создатели часто совмещают художественное и документальное, искусно комбинируя факт и вымысел. В публицистике 20-х годов важное место занимают три писателя, резко критикующие буржуазную демократию и представляющие разные системы идей, жанров и стилей: Эптон Синклер, Теодор Драйзер и Генри Менкен. Эптон Синклер — один из самых плодовитых авторов в истории Америки, из-под его пера вышла целая сотня книг, и публицистика занимает среди них важное место, особенно на рубеже новой эпохи, которую обозначил конец Первой мировой войны. В период с 1918 по 1927 г. Синклер опубликовал (нередко за собственный счет) 16 книг, из них четыре романа, две пьесы и 9 — документальных, обличительных и пропагандистских. Публицистика присутствовала также и в его романах "Джимми Хиггинс" (1919) и "100%. История патриота" (1920).

Серия очерков из шести книг была посвящена анализу важных культурных институтов буржуазного общества: церкви, журналистики, высшей и средней школы, искусства и литературы. Автор дал им общий образ и название — "Мертвая рука" (*The Dead Hand)*, и это "рука капитала". В своей публицистике Эптон Синклер выступил явным продолжателем традиций "разгребателей грязи", однако сделал совсем иные, далеко идущие выводы. Он не ограничился разоблачением отдельных трестов, городов или партий, а подверг тотальному отрицанию саму систему капитализма.

Главная мысль, которая пронизывает эти очерки, предельно проста: миром правят деньги. "Экономическая эксплуатация в современной Америке есть главный источник всяческой власти —

политической, социальной и религиозной", — таков исходный тезис, сформулированный в книге "Выгоды религии" (*The Profits of Religion*, 1918). "Так было и раньше, — пишет Синклер, — католическая церковь в течение 600 лет была верным слугой и другом всякой власти". А в нынешнее время церковь по сути превратилась в "капиталистическое предприятие, в нераздельную и существенную часть хищнической системы"[5]. В своей критике религии и церкви Синклер следует по стопам Вольтера, Гольбаха, Пейна. Его тенденциозность и полемичность, стремление убеждать не только логическими аргументами, но и образными средствами, общий напор обличений и разоблачений, так же как и вся речевая практика Синклера, были продолжением просветительских традиций. От них и его стиль: упрощение проблем и языка, повтор и нагнетание ведущих идей, резкость ярлыков и определений.

Книга "Выгоды религии" содержит краткий исторический экскурс, где много цитат из религиозных текстов, но главная часть представляет собой развернутую и резкую критику современных церквей в США. По мнению Синклера, они различаются лишь тем, что по законам рынка обслуживают разных потребителей: одни — "хорошее общество", другие — "женскую прислугу", остальные — "рабовладельцев", "торговцев", "шарлатанов". Главы книги и называются соответственно: "Церковь завоевателей", "Церковь хорошего общества" и т.п. Автор видит в религии лишь "ложь жрецов" и "канонизацию невежества", "нравственные злоупотребления" и желание "управлять массами" (5; с. 14, 34, 45, 68). Он обращается к личному опыту и любит броские лозунги, вроде требования: "Отделить Христа от христианской церкви". Раз за разом он повторяет свои обвинения: "Религия не дает человеку свободы, религия — это обман и самообман, религия — это невежество, и защищает она невежество, религия — это щит всякой власти и часть общества наживы" (5; с. 135). Синклер любит хлесткие образы и яркие сравнения. В самом начале он рисует картину "потеющей и вздыхающей толпы людей, которые в восторге тянут себя за шнурки своих ботинок вверх", к небу (5; с. 9–11) — таково его видение верующих. В "Выгодах религии" он пародирует евангельские заповеди, церковные проповеди, книгу Джона Бэньяна "Путь паломника" и другие религиозные тексты.

"Печать Маммоны" и власть денег Синклер видел и в других сферах культуры современной Америки. Наиболее удачной, содержательной и убедительной получилась книга об американской журналистике "Медный жетон" (*The Brass Check*, 1920). Ее высоко оце-

нил такой тонкий писатель, как Фицджеральд[6]; он как читатель пришел именно к тому выводу, к которому и вел автор, используя простые, впечатляющие образы, ставшие лейтмотивами книги. Первый ведущий ее мотив — аналогия выступлению в суде: "Словно я занял свидетельское кресло в мировом суде, и присяжных не интересуют мои общие чувства и философские взгляды... и единственное, что они хотят узнать — то, что я сам лично видел и испытал на собственном опыте. Так что я занимаю место свидетеля на суде по делу американского народа против журналистики". Речь идет от первого и в высшей степени заинтересованного лица, и это не самозащита, восклицает автор, но обвинение в адрес того чудовища, имя которому — американская журналистика, построенная на продажности и лжи. Отсюда и ведущая жанровая установка: это *разоблачительная "книга фактов"*, неопровержимых фактов. Автор клянется говорить правду и только правду. При этом он не ограничивается собственным опытом. Во второй части книги он приводит свидетельства многих людей, "из каждой части страны, из каждого класса, из каждой сферы общественной жизни". "Здесь нет места ошибкам, предположениям и догадкам, нет упущений и неточностей. Только факты"[7], — утверждает автор. Второй лейтмотив книги стал ее названием и символом продажной журналистики — это "медный жетон", который получали посетители публичного дома в Нью-Йорке. Его Синклер увидел, когда юношей попал на одно из предвыборных собраний; политик, выступая против проституции, показал такой жетон всем собравшимся. Из этой метафоры вытекает главный посыл книги: журналистика — это проституция. Сравнение уже избитое, и автор пытается оживить его, варьируя и словесно, и образно; в заключение он прибегает к Священному Писанию и утверждает, что евангелист видел не что иное, как "блудницу ... капиталистической журналистики".

Синклер прямо пишет: "Главная идея этой книги заключается в том, что американские газеты в целом не представляют общественные интересы, но только частные интересы; они не представляют человечество, но только собственность. Они оценивают человека не по тому, что он велик, или хорош, или мудр, или полезен, но по тому, что он богат или служит хорошим вложением денег" (7; с. 125). Он выявляет четыре метода подчинения прессы, коими утверждает свою власть "империя бизнеса": 1) собственность на газеты, 2) собственность на собственников газет, 3) рекламные субсидии и 4) "прямой подкуп" (7; с. 241), приходя к выводу: "Подкуп аме-

риканской журналистики стал общепринятым деловым предприятием" (7; с. 306).

"Мертвая рука" капитала наложила свой отпечаток и на систему образования в Америке. Этой теме Синклер посвящает две книги — "Гусиный шаг" (*The Goose Step*, 1923) и "Гусята" (*The Goslings*, 1924), где использован еще один сатирический образ — строевой шаг старой прусской армии становится символом принуждения человека к существующему порядку. Автор убежден: "Система нашего воспитания имеет задачей не служение народу, но создание особых привилегий. Ее цель — не способствовать благу человечества, но сохранять капитализм в Америке". "Гусиный шаг прусской армии давно ушел в прошлое, но его влиянию мы подчинили и наше мышление, и воспитание нашего юношества"[8]. Как и в прежних книгах, здесь огромное количество фактов. Синклер сначала идет от собственного опыта обучения в городском колледже Нью-Йорка и Колумбийском университете, но также приводит многочисленные свидетельства из газет, ссылается на Линкольна Стеффенса и Джона Рида, дает множество цифр, имен и прочих данных. "Гусиный шаг" — это обзор систем обучения в разных университетах США, от прославленного Гарварда до окраинных университетов в штатах Висконсин, Айова или Оклахома. И почти везде он находит "скуку, бессмысленную зубрежку и отсутствие творческого начала". Конечно, есть исключения, но даже "на знамени Гарвардского университета" он читает лозунг: "классовое невежество, классовая трусость и классовое угнетение" (8; с. 70). В Гарварде, по мнению автора, все же существует свобода слова, но даже там она ограничена. В книге Синклера обнажены многие болезни тогдашней американской высшей школы: унизительная бедность преподавателей — значит, их можно купить; темы исследований далеки от насущных социальных проблем; наука служит правящим классам и выступает против передовых идей современной мысли, против социализма; в стране отсутствует образование для рабочих. Но самое главное, по его мнению: "образование в США — это империя плутократии", ею управляют тресты и банки, а "в основу воспитательной системы в наших колледжах положено уважение к богатству и презрение к науке" (8; с. 40, 180). К тем же выводам он приходит и в следующей книге об американской средней школе. Эти исследования потребовали от автора серьезного труда. Только для книги о высшем образовании он сделал записи бесед с экспертами объемом около 60 тысяч слов[9].

Завершением серии стали два очерка истории искусства и литературы, написанные с той же точки зрения, сформулированной в заглавиях: "Искусство Маммоны" (*Mammonart*, 1925) и "Деньги пишут!" (*Money Writes!*, 1927). Первая книга имеет широкий мировой размах — от Гомера и Аристофана до Вагнера и Толстого, Марка Твена и Джека Лондона; вторая представляет собой обзор американской литературы. В сущности, это единый трактат с общей сквозной темой, заостренной вопросом: "На какого хозяина работает художник?"[10]. Автор использует концепцию игрового происхождения искусства, восходящую к трудам Канта и Шиллера, но, прежде всего, видит в искусстве оружие идейной борьбы, средство пропаганды. Сам он утверждал, что его вдохновили "Демократические дали" У.Уитмена. По мнению Синклера, художники всегда воплощали дух времени и отражали взгляды правящих классов. Некоторые наблюдения и оценки автора небезынтересны, однако простенький лозунг — "кто оплачивает искусство, тот и заказывает его направление" — становится навязчивой идеей. В этих книгах явно ощутим недостаток его прежнего метода "честного и откровенного свидетельства", который помогал уяснить суть американской журналистики или образования. Очерки Синклера о мировом искусстве и литературе большей частью легковесны. В них нередко на первое место выдвинуты подробности частной жизни — что пил и ел тот или иной художник, каковы были его отношения с женщинами; анализ произведений поверхностен, если вообще присутствует; обычная склонность автора все упрощать порождает нелепые ярлыки: Аристофан у него — "шут реакции", Мольер — "гарпунщик лицемерия", у Бальзака он видит "узкий классовый подход", поддержку власти он находит в творчестве Шекспира и Достоевского. По его мнению, со времен Гомера лишь горстка писателей и художников смогла остаться независимой от влияния господствующего класса: Еврипид, Данте, Мильтон, Бэньян, Мольер, Свифт, Уитмен, Ницше и Толстой. То же самое он обнаруживает и в своей родной стране: "Всюду и неизбежно американские дельцы с их мошеннической системой подкупали писателей"; "Америка захватила в свои лапы Джека Лондона, так же как и Марка Твена" и т.п. (10; с. 224, 235, 259).

Надо заметить, что от книги к книге Синклер все более удалялся от той реальности, которую знал. Высшим достижением в жанре разоблачительного исследования осталась книга "Медный жетон". Очерки, посвященные искусству, — явная пропаганда, бедная по мысли и однообразная по стилю. Вместе с тем в его книгах есть и

привлекательные черты: обилие фактов, интерес к реальной жизни, поиск и движение мысли, умение находить исторические параллели, открывать законы общественного развития. Он прибегает к ярким сквозным образам, которые воздействуют на читателя, несмотря на их плакатность. Почти все произведения Синклера носят отпечаток его обычной манеры, в которой сказались спешка, схематизм и упрощенность мысли, бедность стиля. Его язык — газетного происхождения, лексика небогата, грамматика очень проста. Он любит повторы, четкие формулы, эмфатические конструкции, риторические восклицания и обращения к читателю. Главный недостаток — ему не хватает чувства меры. Памфлет должен быть краток, не может растягиваться до двухсот или четырехсот страниц, в противном случае он утрачивает силу воздействия.

Публицистика Синклера подчинена общей идее, одна его книга перекликается с другой: в памфлете о продажности искусства он цитирует свое исследование американской журналистики, где, кстати, ссылается на свою книгу против религии. Единство общества, по мнению автора, заключается в том, что "печать Маммоны" лежит на всех институтах современной Америки. Он убежден: "мы живем в мире организованного мошенничества и грабежа". И потому Синклер завершает свою серию книг обращением к художникам с призывом освободиться от власти денег и "создавать новый мир, новые души людей, которые стремятся к новым идеалам солидарности, любви и веры" (10; с. 275–276). Призыв к свободе и революции стал естественным выводом для писателя, который отстаивал идеи социализма. Впрочем, как и большинство его единомышленников в США, Синклер вовсе не был склонен к насильственным действиям, но стремился убеждать и завоевывать союзников словом. В 1934 г. он пытался осуществить свою программу борьбы с бедностью, баллотируясь на пост губернатора Калифорнии, а потом и вовсе оставил идеи социализма, но его серия разоблачительных книг сделала его лидером левой публицистики 20-х годов.

Если Синклер выпустил обойму своих полемических снарядов из шести очерков за десять лет, то два других ведущих автора этого лагеря — Теодор Драйзер и Уолдо Фрэнк — публиковали подобные сборники один раз в десять лет. Фрэнк, как и Драйзер, в заголовках публицистических книг использовал название страны: "Наша Америка" (*Our America*, 1919), "Новое открытие Америки" (*The Rediscovery of America*, 1929), "В американских джунглях" (*In the American Jungle*, 1937). После публикации романа "Бледное лицо" (1924) он надолго оставил художественное творчество ради участия в об-

щественной борьбе. В его следующем романе "Смерть и рождение Дэвида Маркенда" (1934) присутствует публицистика, правда, "в кавычках", в агитационных речах героя Джона Берна, в воззваниях руководителей стачки, но также и в авторской речи.

Публицистику можно найти и в документальных книгах Драйзера: "Путешественник в сорок лет" (1913), "Каникулы уроженца Индианы" (1916) или "Драйзер смотрит на Россию" (1928). Многие рассказы и повести писателя, например, "Золотой мираж" или "Эрнита", имели двойную модальность: в них вымышленный сюжет опирался на документальную основу и получал публицистическое звучание. Авторские размышления в последних главах романа "Американская трагедия" (1925) о виновности главного героя и жестокости социальной системы имеют сходный посыл.

Человек неуемного общественного темперамента, Драйзер постоянно печатал в газетах и журналах свои статьи, отклики, открытые письма, интервью и заявления по политическим вопросам и в начале каждого десятилетия выпускал книгу очерков о проблемах современной Америки. Книги "Бей, барабан!" (*Hey-Rub-A-Dub-Dub!*, 1920), "Трагическая Америка" (*Tragic America*, 1931), "Америку стоит спасать" (*America Is Worth Saving*, 1941) стали важными вехами американской публицистики, в них отразились серьезные перемены в положении и духовной жизни страны — сразу после Первой мировой, в разгар кризиса и в начале Второй мировой войны.

В своем эссе "Жизнь, искусство и Америка" (1917) Драйзер пытается ответить на вопросы: какое место занимает искусство в Америке? какое искусство необходимо сегодня? Опираясь на свои воспоминания, он делает выводы, созвучные идеям Синклера и Менкена. В стране, где долгое время господствовали пуританские догмы, где детей с юных лет пичкали проповедями об ужасах ада, где театр и танцы были под запретом, где "изображение обнаженного или полуобнаженного тела считалось греховным", где "обыкновенный деловой успех служил синонимом душевного величия", искусство могло быть лишь прислужником религии или морали. "И хотя мир накопил бесчисленные сокровища знаний, ... однако миллионы людей ... не имеют ни малейшего представления об этих сокровищах". Законы церкви, государства и общества "ни в какой мере не ставят себе целью развитие естественных духовных запросов человека" (1; с. 167–168, 171). Главной мишенью критики Драйзера становятся общество наживы и созданный им "средний или стандартный американец", который "во всем, что касается материальной

стороны жизни сметлив и напорист", но в области духовной остается совершенным профаном и "не знает по-настоящему ни истории, ни литературы, ни искусства"; робок он и в области морали. "И вот, хотя нам удалось с помощью самых грубых и жестоких средств построить одну из наиболее примечательных деспотических олигархий мира, однако мы совершенно не отдаем себе в этом отчета. Наивный американец не привык мыслить, и потому верит, что все люди по-прежнему свободны и равны" (1; с. 187). По сути, в этой статье дана программа, сходная с той, что легла в основу серии публицистических книг Синклера. Драйзер так же критикует религию и американское образование: "любая американская школа, любой колледж или университет враждебен свободному развитию личности ... как всякая религия и секта". Он убежден: "Основой всех крупных состояний, заложенных в Америке, был подкуп — приобретение огромных концессий за взятки" (1; с. 166, 174, 177). Он разоблачает нелепые иллюзии, ложные идеалы и предрассудки, сковывающие сознание американца; он призывает посмотреть в глаза самой жизни, усвоить ее суровые истины; он устремлен к правде — и в литературе, и в искусстве, и в интеллектуальных поисках.

Надо сказать, что, в отличие от Синклера, Драйзер не претендует на окончательное знание окружающего мира. Он пишет о "неустойчивости человеческой натуры", о "беспощадных ударах судьбы", о том, что жизнь "в конечном счете сводится к крайне грубым проявлениям законов природы", которые понимает как борьбу за существование в дарвиновском духе. За общественными отношениями, идеями и институтами Драйзер видит человека, созданного столкновением природных и социальных сил. Он сочувствует ему и в то же время требует от него самостоятельной мысли и ответственного действия.

В поисках истины он уповает на искусство, в котором усматривает "не что иное, как правдивое отражение — интеллектуальное и эмоциональное — глубокого творческого восприятия жизни" (1; с. 181). Подчеркнем, что искусство для Драйзера — отражение не только самой жизни, но и ее творческого восприятия, и тем самым — сила, преображающая мир. В завершении статьи он обращается с призывом предоставить свободу художникам и с вопросом к своим согражданам-американцам: "Когда выйдем мы, наконец, из пеленок, в которых держат нас нелепые предрассудки пуритан и их невежественных последователей, и станем взрослыми свободомыслящими людьми?" (1; с. 192). Таков был ведущий мотив публици-

стики тех лет, который можно найти в произведениях Г.Менкена, В.В.Брукса, Р.Борна и других авторов.

"Наши самые характерные черты — это, конечно, молодость, оптимизм и преданность иллюзиям", — так начинается эссе Драйзера "О некоторых чертах нашего национального характера" (1920). История американской нации, в его интерпретации, двойственна: с одной стороны, поиски свободы и мечта о демократии, с другой стороны, "войны сменяют друг друга", торжествуют сила и корысть, "бедняков обманывают здесь так же, как и повсюду". Писатель убежден: "Дело в том, что предполагаемая и подлинная история Америки весьма далеки друг от друга". Драйзер не столь однозначно воспринимает характер американца, как Синклер, и оттого не столь мрачно видит будущее своей страны. Сама постановка вопроса, куда пойдет страна и для чего живет Америка, звучит в его эссе призывом к согражданам: "Нам предстояли великие дела, творимые не во имя кошелька, а во имя человеческого разума и духа!" (1; с. 131, 134, 132).

От истории, в которой были и славные, и позорные страницы, Драйзер переходит к злободневным проблемам. Он резко критикует социальную систему, в которой "5% населения контролируют 95% всех богатств страны" (его так поразил этот факт, что он потом не раз будет вставлять его в свои статьи и выступления), и с горечью признает: "Америкой всегда правили и, очевидно, будут править деньги". Писатель видит язвы своей страны и обличает многие стороны ее жизни: господство капитала, резкое социальное расслоение, теневую власть крупных трестов и компаний, таких магнатов промышленности, как Морган, которые диктуют внешнюю и внутреннюю политику страны и препятствуют духовному росту американцев. Драйзер осуждает "конкуренцию в ее самых неприкрытых и грубых формах", "засилье религиозных и коммерческих организаций", лицемерие и ханжество американского обывателя, продажность американской прессы, ничтожество американской критики, "посягательство на серьезную литературу и науку" (1; с. 184–185, 188, 190, 191). При всей верности идеалам демократии, он ясно видит ее недостатки, ведь массу людей легко обмануть, когда информация и пропаганда принадлежат власть имущим. Он не склонен идеализировать и человека, видя в нем "двуногое млекопитающее" в духе учений Дарвина и Спенсера. Человек подчиняется законам природы, таким как борьба за существование, торжество грубой силы, эгоистический интерес. И все же Драйзер высказывает уверенность в том, что Америка стоит на пороге нового расцвета ис-

кусства и культуры. И, надо сказать, он в этом оказался прав. Наконец, Драйзер даже готов признать грядущее предназначение Соединенных Штатов руководить миром.

Как и Драйзер, Генри Менкен резко критиковал среднего американца, его прекраснодушные мечты, иллюзии и предрассудки, его тривиальные представления о жизни и банальные речи, также писал о враждебности искусства и буржуазии. Более того, Менкен был убежден, что "настоящий художник всегда против своей страны и против того окружения, куда поместил его Бог". Все великие художники — "от Данте до Толстого, от Шекспира до Марка Твена" — "едкие критики своего времени и своего народа"[11]. Как и левые радикалы, он отвергал краеугольные ценности американского общества, высмеивал равенство, демократию и свободу, но это была критика справа. И делал он это столь резко, что сразу же заслужил репутацию "неустрашимого убийцы", ярого ниспровергателя непререкаемых авторитетов и ценностей. Британская энциклопедия еще до Второй мировой войны назвала его "величайшим критиком Америки". В 20-х годах он имел огромный вес, да и само это десятилетие не раз называли "веком Менкена".

О себе он писал: "Я — скептик по отношению к любым идеям, включая мои собственные"; о своих ценностях: "Что меня больше всего восхищает в любом человеке — безмятежный дух, неизменная свобода от морального негодования, всеобъемлющая терпимость — что вкратце обычно называется настоящим спортивным поведением" ("good sportsmanship") (11; p. 76). В реальности ему этого как раз часто недоставало. Его идеал критика, мыслителя и писателя — своего рода "интеллектуальный гладиатор", который не преследует личных интересов, а просто наслаждается борьбой, как джентльмен на дуэли или в честном состязании.

Свою цель Менкен сформулировал как "освобождение духа" ("... to be emancipated"). Основными объектами его нападок были многоголовый и безмозглый "демос", иными словами — народ как трусливая и завистливая толпа, и "дуржуазия" (это его собственное изобретение — комбинация "дурости" и "буржуазии"), а также их отдельные черты — национальная самоуверенность американцев, их религиозный фундаментализм и провинциальная ограниченность, их узкая пуританская мораль и "благопристойная" литература, "сухой закон" и ку-клукс-клан. И все же главная мишень его насмешек — сам человек.

Мыслить и писать он учился, читая Ницше. Наверное, поэтому и его понятия столь же противоречивы и неопределенны, как и у его

учителя. Скорее всего, Менкен и сам это понимал. Подобно Ницше, Менкен критиковал современное общество и его культуру с позиций, как он выражался, "абсолютного индивидуализма". Он преувеличивал значение своих врагов, а то и выдумывал их. Вот пример, как он обличает идеи превосходства англосаксонской расы, распространенные на рубеже XIX–XX веков. Он начинает с исторических данных, что англичане и американцы возникли в результате смешения кровей — кельтов, тевтонцев, ирландцев и т.д., так что само понятие "англосакса" в его глазах уже неверно и фальшиво. Этот "так называемый англосакс", оказывается, прежде всего, хвастуном: "почти вся литература и добрая половина его устной речи есть прославление себя", в чем американец не уступит англичанину. Главные отличительные черты "англосакса", по мнению Менкена, таковы: "Первая — его удивительная и явно неизлечимая некомпетентность, его абсолютная неспособность сделать просто и толково сложную вещь, будь то выделение бациллы или написание сонаты. Вторая — его поразительная подверженность страхам и панике, короче, его наследственная трусость" (11; p. 132). В сущности, это критика не конкретного общественного явления, и к тому, что породило колониальные захваты и политическую агрессию США и Великобритании, не имело никакого отношения. Столь же показателен стиль высказывания — резкий, хлесткий и витиеватый, изобилующий сложными словами и конструкциями.

Особую неприязнь Менкена вызывал главный кумир американцев — демократия, ее критике он посвятил множество статей и целую книгу "Заметки о демократии" (*Notes on Democracy*, 1926). Он подмечает действительные недостатки этого общественного строя и его американского воплощения. "Демократия на деле всегда изобретает классовые различия, хотя теоретически их отвергает". "Демократический человек не способен помыслить себя свободным индивидом, он должен причислить себя к группе, ... а любая группа, конечно, имеет своих вождей". Толпой управляют демагоги, в ней нет никакой свободы мнений. Есть все же человеческое стремление, которое понимает любой демократ, — деньги. "В любом демократическом государстве плутократия вечно стремится занять место исчезнувшей аристократии"[12]. Источником демократии он считал обыкновенную человеческую зависть (11; p. 75), а настоящей демократии совершенно необходима "партия свободы", которую могут составить только истинные аристократы — не по рождению, а по духу. Менкен сумел обнаружить изъяны демократии, но не заметил ее достоинств.

Когда он писал о литературе, его задачей был не анализ текста или толкование смысла произведений, главным было утверждение собственных взглядов. Его интересовали писатели, которые, по его мнению, воплощали энергию отрицания. Таким был Драйзер. Он начинает свой очерк о Драйзере (1917) броским образом "пустыни американского литературного воображения" (у Менкена здесь еще и замечательный неологизм: "fictioneering"), "столь многолюдной и столь же унылой", которой этот писатель противостоит (11; p. 35). Последующее перечисление десятка американских романистов, включая Твена, не подтверждает заявленный образ творческой "пустыни", однако Драйзер, хорошо знавший своих прямых предшественников и соратников, встает в определенный ряд. Менкен критикует самоуверенность и сентиментальность, поверхностный оптимизм и банальность мысли американцев, их "стремление избежать всего неразрешимого" (11; p. 37). Однако он явно преувеличивает, когда пишет, что все американские писатели, "малые и великие, были лишены жеста сострадания, ноты благоговения, глубокого чувства чуда", того, что критик Уильям Фелпс нашел у Конрада и Харди и чего нельзя не заметить у Драйзера. Менкен нередко заимствовал свои идеи у какого-нибудь мыслителя или критика, чего, надо сказать, и не скрывал. При этом его любимым делом было сокрушать кумиров прошлого. Даже если он хвалил кого-то, Конрада или Драйзера, например, его похвала содержала такой заряд желчи, что иному хулителю не под силу. Так в очерке о Драйзере он злорадно перечисляет погрешности его тяжеловесного стиля. К тому же, Менкену порой недоставало художественного вкуса: чего стоит его попытка объявить рупором времени такого ничтожного писателя, как Джеймс Хьюнекер. Он восхвалял Конрада и Харди, после того, как их уже открыли другие, и не сумел оценить своих молодых современников — Хемингуэя и Фолкнера.

В сущности, Менкен был консерватором, он все время глядел назад и проклинал "век машин". Он прославлял XVIII век, который "избавился от религии, возвысил музыку на первое место среди искусств, внес изысканность в манеры и даже войну сделал милосердной и пристойной" (11; p. 202). Его противопоставления просты, а порой и примитивны: "музыка Моцарта превосходит бродвейский джаз".

В.Толмачев отмечал: «Одним из главных мотивов Менкена является идея "прорыва" к американской повседневности и подлинно американскому языку, а также "пробуждения" американского куль-

турного самосознания, независимой традиции которого Америка XIX в., на его взгляд, не знала»[13].

Менкен высказал такую мысль в одной из своих статей: "Перед тем, как художник творческого дарования сможет действовать свободно, путь ему должен быть расчищен; ясно, что лучше всего это проделает реалистический и далекий от сентиментальности критик"[14]. Это его любимые понятия: положительное — "реализм", отрицательное — "сентиментальность", вот только вкладывал он в них разный и неопределенный смысл. Дело в том, что Менкен, как и его главный учитель Ницше, никогда не стремился к точности понятий. Реализм для него не творческая программа, а "попросту интеллектуальная честность художника, не идущего ни на какие уступки лицемерию и лжи общества"[15].

В историю литературы Менкен вошел антиподом Синклера и Драйзера, и не только в идейном, но и в стилистическом плане. Установка левых публицистов заключалась в том, что их произведения предназначены для масс, и потому любая мысль должна быть изложена максимально доходчиво и просто. Этим принципам следовал и Менкен, однако он всегда боролся со штампами, с банальностью и бедностью речи. У него та же логика идейной борьбы, где нет иного выбора, а только "или... или", "кто не с нами, тот против нас" и т.п. Поэтому он так любит слова-антиподы и слова-максимумы — "всегда" или "никогда", но при этом его логика парадоксальна, а ход мысли оригинален, как у его учителей — Ницше, Уайльда или Шоу. Он мог задать вопрос о Линкольне: "А был ли он христианином? Верил ли в божественную природу Иисуса?" и ответить: "Сомневаюсь". Он мог написать: "Вудро Вильсон не тратил времени на головы своих дураков, он целил им прямо в уши, в грудь и сердце". Блистательный полемист, он прекрасно знал законы риторики и охотно ими пользовался: любил искусные периоды с троекратным использованием одной грамматической конструкции, броские противопоставления и антитезы, яркие эпитеты, звучные аллитерации и резкие бранные клички. Его фирменный знак — экстравагантные сравнения, например: "у всякого профессора должна быть своя теория, как у всякого пса — свои блохи". Его речения не всегда свидетельствуют о хорошем вкусе, недаром П.Э.Мур назвал его "скандальным парвеню", а Ф.Л.Патти уподобил его стиль "вульгарному" яростному извержению вулкана Стромболи. Менкен мог дать Марксу ярлык "философа из трущоб", своего любимца Джеймса Хьюнекера назвать "одиноким Иоканааном в трагической эстетической пустыне", Редьярда Киплинга — "дешевым



Г.Л. Менкен. Карикатура. Художник Мигель Коварубиас, 1925

евангелистом", а Драйзера — "Гинденбургом романа".

Менкен — "громкий" писатель, его стиль резок, порой оглушителен, зачастую лишен оттенков. Он блистал изысканностью фраз, изобретательностью лексики, поражал парадоксами и афоризмами. Он часто употреблял редкие книжные слова, почерпнутые из толстых словарей или из других языков — из латыни, немецкого, французского, итальянского, испанского или даже русского языков, он сочетал их с разговорными речениями и оборотами, к этому добавлял свои смелые неологизмы. Обилие синонимов его излюбленных понятий впечатляет; один из критиков насчитал у Менкена 18 синонимов для обозначения "дурака", 28 — "мошенника", и 26 — "глупости" или "чуши"[16]. Многие его броские формулы и фразы, клички и прозвища останутся навсегда в истории американской речи, например: "Болванус Американус", "торговец вздором", "Библейский пояс" (о южных штатах), "звездно-полосатые люди" (о крикливых патриотах), "интеллектуальные пустоши", "грамматоманьяки", "фальшивомонетчики чувств", "бойня идей", "роман в мешковатом комбинезоне" и др.

В эпоху Великой депрессии мир менялся кардинально, а Менкен по-прежнему был обращен в прошлое, как предсказатели в дантовом аду, что идут лицами назад. Он не принял новых произведений Драйзера и не оценил писателей "потерянного поколения"; он старался не замечать кризиса, так же как и великих перемен, он стал противником "Нового курса" президента Ф.Д.Рузвельта и потому вскоре перестал интересовать читателя. Его биограф верно подметил: "Для писателя, который ничего не мог сказать о кризисе, охватившем весь мир, не было места. Не было места для Г.Л.Менкена"[17].

Сегодня его творения читают совсем не так внимательно и увлеченно, как в 20-е годы. Исключением стала его знаменитая книга "Американский язык" (*The American Language*). Она родилась из статьи, высмеивающей грамматику и словоупотребление сограж-

дан, впервые увидела свет в 1919 г., выдержала три переработанных переиздания, получила еще два обширных приложения (1945 и 1948) и до сих пор сохраняет свое значение как одно из лучших исследований американского варианта английского языка, распространившегося теперь во всем мире.

Целая ветвь американской публицистики была связана с развитием самосознания темнокожих американцев. Центральной ее фигурой был Уильям Дюбуа, главной темой — достижение равенства с белыми, доказательствами которого стали успехи негров в поэзии, музыке и спорте. Важной вехой этого движения стал сборник Алена Локка "Новый негр" (*The New Negro*, 1925). В предисловии он писал: "Время отбросить выдумки, отправить пугала на чердак и реалистически взглянуть прямо в лицо фактам"[18]. Локк пытается наметить пути достижения демократии для чернокожих. Это должны быть "контакты наиболее интеллигентных малых групп обеих рас". Надо изучать "нового негра", понять его и добиваться равенства для него. По его мнению, "интересы негра ничуть не выходят за рамки американских идеалов и демократических институтов. Негр не пойдет за социалистами-разрушителями Америки. Он радикален только в вопросе о расовой дискриминации, в остальном он даже консерватívен". Негра привлекают те же цели, что и белых: "религия, свобода, образование, деньги". Борьба за справедливость должна быть конструктивной и созидательной: "Великая социальная задача — отпустить наши таланты из засушливых полей споров и несогласия на плодотворные поля творческого самовыражения". Его образы обыденны, метафоры стерты, украшений речи мало. По Локку, цель "нового негра" — "полное включение в американскую цивилизацию". Подтверждение этому тезису можно увидеть в автобиографическом очерке Зоры Нил Херстон "Как это чувствовать, что я цветная" (1928). Этот рассказ о становлении самосознания юной негритянки включает публицистическую нотку, и она звучит в унисон с работами Дюбуа и Локка. С одной стороны, Херстон сознает, какие возможности открываются перед ней: "весь мир можно завоевать и ничего не потерять", с другой, — чувствует, какая пропасть существует между людьми разного цвета кожи, когда они вместе слушают джазовый оркестр: для белого это просто хорошая музыка, для черного — целая буря эмоций, "океан и континент меж нами". И все же, Херстон делает вывод: "У меня нет раздельных чувств американского гражданина и цветного человека. Я — всего лишь осколок Великой Души, которая вздымается в своих пределах. Моя страна, и в правом, и в неправом"[19].

Совсем иной взгляд был у цветных, которые примкнули к коммунистическому движению. В путевых заметках Лэнгстона Хьюза "Негр смотрит на Советскую Среднюю Азию" (*A Negro Looks at Soviet Central Asia*, 1934) публицистика становится важнейшим компонентом. На каждом шагу автор сравнивает положение негров в Америке и жителей Узбекистана и Туркмении — и всегда к выгоде для СССР. Он рассказывает, как белые хозяева обирают черных издольщиков на хлопковых плантациях Юга, как известная преподавательница-негритянка скончалась лишь потому, что ее не приняли в больницу для белых, он пишет о раздельных вагонах и местах в автобусе для черных и белых. Его картины убедительны, его образы просты и однозначны: "гнет капитализма" усугубляют "тиски расовой тирании" и "паутина религиозной благотворительности". Хьюз хочет, чтобы Америка обновилась и стала похожей на Советский Союз, где мэр Бухары — темнокожий, где русские и узбекские дети ходят в один класс, где крестьяне сообща обрабатывают свои хлопковые поля, а в бывших мечетях и медресе теперь живут и учатся студенты. История показала, как изменилось положение чернокожих в Америке, и разрешила этот давний спор.

Публицистика "потерянного поколения" была невелика по объему, но весьма значительна своими художественными достоинствами. На общем фоне выделяются автобиографические очерки Фицджеральда 30-х годов, из которых посмертно была составлена книга "Крушение" (*Crack-Up*, 1945). Удивительно, что современники считали этого писателя легковесным. В очерке "Отзвуки века джаза" (1931) дан глубокий и яркий анализ целого этапа в жизни страны, передан сам дух того времени. Очерк перекликается с лучшими рассказами писателя: "Первое мая" и "Опять Вавилон". Точные исторические координаты (от майских демонстраций 1919 г. до биржевого краха октября 1929 г.), меткие характеристики, яркие образы — вот его привлекательные черты. В нем выделены основные приметы эпохи: "Ныне самой могущественной страной стала наша". Из войны Америка вышла неповрежденной победительницей и стала самой богатой страной в мире, однако ее ожидал духовный раскол. Молодое поколение в послевоенные годы переживало отчуждение от господствующих порядков и старой морали и вместе с тем, разочарование в социальной борьбе: "События 1919 года внушили нам скорее цинизм, чем революционные стремления... Век Джаза отличался тем, что не испытывал решительно никакого интереса к политике"[20]. Всеобщее "процветание" в условиях "сухого закона" породило подпольные бары, всеобщее пьянство и орга-

низованную преступность. Фицджеральд особо отмечает роль нового средства передвижения — автомобиля, который "дает возможность в любую минуту уединиться", "и прощай, древняя заповедь!". Все становится относительным — и взгляды, и мораль. "Всю страну охватила жажда наслаждений и погоня за удовольствиями". Гедонизм, всеобщее помешательство на сексе и в результате поразительное двойственное ощущение праздника и катастрофы одновременно, которое автор передает в образе джаза: "Когда говорят о джазе, имеют в виду состояние нервной взвинченности, примерно такое, какое воцаряется в больших городах при приближении к ним линии фронта" (20; с. 370). Фицджеральд подчеркивает роль новой музыки и литературы, отмечая при этом, что кино своей трусостью и банальностью не отвечало запросам эпохи. Точные детали времени дополнены целым каскадом образов и метафор: "карнавальная пляска", "попытка ухватить за хвост романтику", "сверстники стали исчезать в темной пасти насилия", "карточный домик рухнул". И, наконец, главный вывод: "самой дорогостоящей оргии в истории пришел конец" (20; с. 373, 375, 377). Таков лейтмотив очерка — краткость "века" процветания и джаза, продлившегося лишь одно десятилетие. Однако многие черты этого "века" остались приметами и последующих лет: культ наслаждения, всеобщая мобильность и относительность, как в передвижениях, так и в морали, постоянное ожидание кризисов и ощущение краха.

Эрнест Хемингуэй получил хорошую школу газетчика еще в юные годы, о чем свидетельствуют его репортажи 20-х годов. Замечательным образцом раннего мастерства публициста может служить, например, его статья "Фашистский диктатор" (1923), где 24-летний автор прямо говорит об опасности нарождающегося фашизма и точно определяет его природу: "Вдумайтесь в компромисс между капиталом и трудом, каким является фашизм, и вспомните историю подобных компромиссов". Он открывает ложь и позерство Муссолини с помощью одной, но красноречивой детали. Фашистский диктатор принимал журналистов, сидя за столом, и заставил их ждать, будто бы читая важную книгу, а репортер выяснил: "это был французско-английский словарь, и держал он его вверх ногами"[21]. Через полтора десятилетия Хемингуэй произнес речь на втором конгрессе американских писателей "Писатель и война", в которой вынес ясный и окончательный исторический приговор этому злу: "Есть только одна политическая система, которая не может дать хороших писателей, и система эта — фашизм. Потому что фашизм —

это ложь, изрекаемая бандитами"[22]. Это была выстраданная и продуманная позиция, неизменная, как совесть настоящего писателя.

Лучшие его очерки и эссе были написаны в 30-е годы: "Кто убил ветеранов войны во Флориде?" (1935), "Заметки о будущей войне" (1935), "Крылья над Африкой" (1936). Хемингуэй мог придать публицистическое звучание путевым заметкам "Мадридские шоферы" (1938) двумя финальными фразами: "Пусть кто хочет, ставит на Франко, или Муссолини, или на Гитлера. Я делаю ставку на Ипполито" (22; с. 690), то есть на простого испанца, который ненавидит фашизм. Шедевром стал его реквием "Американцам, павшим за Испанию" (1939), построенный на одном из важнейших мотивов творчества писателя — на идее глубокого единства человека с миром, с "землей, которая пребывает вовеки". В данном случае это трагическое единение — в смерти, это сошествие в землю страны, свободу которой защищали эти люди. Смысл этого короткого — на страничку — текста понятен и прост: смерть преодолима — в подвиге ради других людей, в борьбе против страшного зла, в памяти народной.

В заключение необходимо отметить, что в эту эпоху прямое высказывание на злободневные социально-политические темы можно встретить в художественных произведениях самых разных жанров и форм — от лирических стихов до репортажных и документальных книг, от подписей под карикатурами и юмористических миниатюр до больших романов. Важной вехой в развитии американской драматургии и театра стал жанр агитационной пьесы, такой как "Свобода" (1916) или "Мир, непостижимый уму" (1919) Джона Рида или "В ожидании Лефти" (1931) Клиффорда Одетса. Можно заметить и мощную волну публицистической поэзии, в основном лево-радикального толка. Ее традиция восходит к творчеству Уитмена и продолжается в песнях Джо Хилла. В журналах "Севен артс", "Нью рипаблик", "Мэссиз", "Нью мэссиз" в 20-е и 30-е годы появлялись стихи, пестрящие словами "стачка", "профсоюз", "революция", "безработные", "солидарность". В поэзии Джона Рида, Артуро Джованитти, Клода Маккея, Каунти Каллена, Стерлинга Брауна, Лэнгстона Хьюза, Кеннета Фиринга, Майкла Голда, Максуэлла Боденхайма, Арчибальда Маклиша, Сола Фунароффа, Стивена Винсента Бене, Женевьевы Таггард отразилась идейная борьба того времени. Песня Ральфа Чаплина "Солидарность навсегда" стала боевым гимном американских пролетариев. Злободневные социальные проблемы нашли свое место и в поэзии модерна — в стихах Томаса Стернза Элиота, Эдварда Эстлина Каммингса, Алена Тейта.

В эту эпоху даже спортивный репортаж мог приобрести острый публицистический смысл. Пример тому — краткий, написанный в яркой экспрессивной манере очерк Ричарда Райта о победе черного боксера Джо Луиса над белым Максом Байером "Джо Луис открывает динамит", опубликованный в журнале "Нью мэссиз" в октябре 1935 г. Юный поэт, будущий автор романа "Сын Америки", в этом репортаже сумел не только живописно рассказать о самом поединке, но и выразить чувства негров, страдающих от расового насилия и дискриминации, высказать их веру и надежду на освобождение. Репортаж начинается с вопля рефери, провозгласившего победителем Джо Луиса, а заканчивается поэтически проникновенным и политически осмысленным обращением автора: "Скажи, Товарищ, ведь это дикая река, которую надо оседлать и направить в нужное русло. Здесь нечто такое, в чем сокрыто сознание народа. Здесь мимолетный проблеск из самого сердца Негра, из сердца, что бьется, страдает и надеется — на свободу. Здесь та жидкость, которая напоминает расплавленное железо. Здесь настоящий динамит, который открыл Джо Луис"[23].

Публицистика могла быть не только своего рода вставкой или составным элементом текста, но также обуславливать двойную, а то и тройную модальность произведения, совмещавшего в себе признаки документальной, публицистической и художественной литературы. Этот процесс во многом определил облик лучших американских романов того времени, таких как "Американская трагедия" (1925) Теодора Драйзера, трилогия "США" Джона Дос Пассоса, "Смерть и рождение Дэвида Маркенда" (1934) Уолдо Фрэнка, "Гроздья гнева" (1939) Джона Стейнбека, "Домой возврата нет" (1940) Томаса Вулфа, "По ком звонит колокол" (1940) Эрнеста Хемингуэя. Каждый из этих романов включал публицистические по смыслу и звучанию речи героев, выдержки из документов или размышления писателя.

В "общих главах" "Гроздьев гнева" Стейнбек нарисовал яркие и масштабные картины социальных конфликтов, он напрямую высказал свое мнение о них. Отрывки из этого романа или даже целые главы смело можно было печатать в виде листовок, включать в пропагандистские книги или учебники для юношества. Вот, например, филиппика, обращенная к хозяевам жизни в XIX главе: "Для них, для крупных собственников, история — не книга за семью печатями, она доступна для изучения, они могут почерпнуть из нее одну неоспоримую истину: когда собственность сосредотачивается в руках небольшой кучки людей, ее отнимают. И еще одна истина,

сопутствующая первой: когда большинство людей голодает и холодает, они берут силой то, что им нужно. И еще одна истина — она кричит с каждой страницы истории: угнетение сплачивает тех, кого угнетают, оно придает им силу"[24]. Или знаменитая XXV глава, которая начинается с поэтических зарисовок весенней природы в благословенной Калифорнии, а завершается потрясающим образом всеобщего тления и разложения плодов земли — по вине социальной системы: "И поражение нависает над штатом, как тяжкое горе. То, над чем трудились корни виноградных лоз и фруктовых деревьев, надо уничтожать, чтобы цены не падали, и это грустнее и горше всего <...> Миллионы голодных нуждаются в фруктах, а золотистые горы поливают керосином". Финальная фраза этой главы дала роману его название и центральный символ: "В душах людей наливаются и зреют гроздья гнева, и дозревать им уже недолго" (24; с. 369). Это образцы великой публицистики, и они были услышаны, восприняты читателем. На основании всех этих примеров можно сделать вывод, что главное направление американской литературы 20–30-х годов включало в себя обсуждение острых проблем общественного развития, то есть было публицистичным.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Драйзер Т.* Жизнь, искусство и Америка // *Драйзер Т.* Собр. соч.: В 12 т. М., Правда, т. 12, с. 188.

[2] *Barton B.* The Man Nobody Knows. Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1925, pp. 177–180.

[3] *Fairchild H. P.* The Melting-Pot Mistake. Boston, Little, Brown, 1926, pp. 260–261.

[4] *Evans H W.* The Klan's Fight for Americanism // *North American Review,* 223, no. 1 (Spring 1926), pp. 40–41, 49–50.

[5] *Синклер* Э. Выгоды религии. М.;Л., Красная новь, 1924, с. 87, 59.

[6] В марте 1922 г. в письме к М. Перкинсу он писал: «Перечитав "Медный жетон" Эптона Синклера, я, кажется, окончательно определил свой взгляд на Америку, придя к выводу, что свобода увенчалась самой законченной тиранией, какую только можно вообразить» // *Фицджеральд Ф. С.* Портрет в документах. М., Прогресс, 1984, с. 169.

[7] *Sinclair U.* The Brass Check. A Study of American Journalism. Ninth and Revised Edition. Long Beach, California, Sinclair, 1928, pp. 9–10.

[8] *Sinclair U.* The Goose-Step: A Study of American Education. Pasadena, Sinclair, 1923, p. 34. См. также: *Синклер* Э. Гусиный шаг. М., Красная новь, 1924, с. 25–26.

[9] *Bloodworth W. A.* Upton Sinclair. N.Y., G.K. Hall & Co, 1977, p. 102.

[10] *Синклер* Э. Искусство Маммоны. Л., Госиздат, 1925, с. 12.

[11] *Mencken H. L.* The Vintage Mencken. Gathered by Alistair Cooke. N.Y., Random House, 1955, pp. 146–147.

[12] *Mencken H. L.* Notes on Democracy. N.Y., Knopf, 1926, p. 45.

[13] *Толмачев В.* Менкен // Писатели США. М., Радуга, 1990, с. 274.

[14] *Mencken H.L.* Is the South a Desert? // *Southern Literary Magazine,* 1 (Ocober 1923), p. 4.

[15] *Mencken H L.* A Book of Prefaces. N.Y., Knopf, 1917.

[16] *Semper I.J.* H.L.Menken, Dr. Rhetoricus // *Catholic World,* 130 (Oct. 1929), pp. 30–39. // Critical Essays on H.L.Menken. Ed. D.C.Stenerson. Boston, G.K.Hall & Co., pp. 86–87.

[17] *Manchester W.* H.L.Menken: Disturber of the Peace. N. Y., Collier Books, 1961, p. 296.
[18] *Locke A.* The New Negro // The New Negro: An Interpretation. N. Y., Albert and Charles Boni, 1925, pp. 3–15.
[19] *Hurston Z.N.* How It Feels to Be Colored Me // *World Tomorrow,* 11 (May 1928), p. 216.
[20] *Фицджеральд Ф.С.* Отзвуки Века Джаза // *Фицджеральд Ф.С.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. М., Худ. лит., 1989, с. 368.
[21] *Хемингуэй Э.* Репортажи. М., МГУ, 1969, с. 67–68.
[22] *Хемингуэй Э.* Собрание сочинений. М., Худ. лит., 1968, т. 3, с. 613.
[23] *Wright R.* Joe Louis Uncovers Dynamite // New Masses. An Anthology of the Rebel Thirties. N.Y., International Publishers, 1969, p. 179.
[24] *Стейнбек Дж.* Гроздья гнева // *Стейнбек Дж.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 3, М., Правда, 1989, с. 251.

ДЖОН РИД

"Настоящий репортаж начинается с Джона Рида"[1], — такое мнение высказали в 1916 г независимо друг от друга два человека. Первым был пятидесятилетний Редьярд Киплинг, уже признанный "король репортажа" и маститый писатель, лауреат Нобелевской премии 1907 г., а вторым — двадцатипятилетний Уолтер Липпман, недавний сокурсник Рида по Гарварду, начинающий журналист, который впоследствии стал влиятельным политическим обозревателем и получил неофициальный титул "создателя президентов". Сегодня с высоты прошедшего века, можно сказать, что именно Джон Рид открыл истинную суть и задачи репортажа как особого жанра художественной литературы.

Его книги "Восставшая Мексика" и "Десять дней, которые потрясли мир" определили фундаментальный сдвиг в развитии художественной публицистики на рубеже эпох. Если ранее главными жанрами той области литературы, что граничит с журналистикой, были очерки и эссе, то в XX в. безусловное первенство завоевал жанр репортажа. И причины этого коренятся в самой действительности прошедшего столетия, катастрофического и революционного. Это был век самых больших перемен за всю обозримую историю человечества, когда кардинально изменились буквально все стороны жизни — орудия производства и войны, средства и способы транспорта и связи, устройство быта и формы развлечений. Это был век, переменивший весь уклад общественной жизни и политический облик сначала Европы, а потом и остального мира. Это был век, когда демократия утвердилась в большинстве стран, когда одна за другой рухнули все великие империи, а бывшие провинции и колонии обрели свободу и государственную самостоятельность, когда самые широкие массы людей получили прежде невиданные имущественные и политические права, а вместе с ними и время для досуга. Все это далось человечеству нелегко, ему пришлось пройти через великие катастрофы и потрясения — две мировые войны, ряд

революций, затронувших судьбы многих народов, стран и целых континентов и принесших массовые страдания и миллионные жертвы. Именно революционные изменения жизни и войны стали материалом и структурной основой художественного репортажа XX в.

Немецкий публицист Эгон Эрвин Киш назвал репортаж "особой формой художественной литературы"[2]. В чем суть этого жанра? Репортаж, как и роман, рождается в "зоне максимального контакта с настоящим в его незавершенности"[3], как сформулировал М.М.Бахтин. И поэтически, и стилистически у репортажа и романа много сходства: включение диалогов, монологов и живых сцен, описание фона и внимание к ключевым событиям, свобода композиции, переплетение нескольких сюжетных линий, множество героев, многостильность и многоголосие современной разговорной речи. Главное, что отличает репортаж от романа — запрет на вымысел, в его основе — только факты. Это первый закон жанра, сформулированный все тем же Э.Кишем еще в 1918 г.: "репортер обрабатывает материал, взятый из первых рук, то есть из жизни" (2; с. 173). Его второй закон: настоящий репортаж описывает исторически важные события, которые затрагивают судьбы целых народов, и это сближает его с эпосом. Репортаж как особый жанр литературы предназначен отражать кардинальные и катастрофические изменения жизни, и потому одни из главных его тем — война и революция. Есть еще третий закон: повествование от первого лица и конкретный образ повествователя, потому что репортаж — это личное и непосредственное свидетельство о событиях, он создает ощущение достоверности, недоступной для романа.

Однако репортаж предполагает не только запись личных наблюдений, но и серьезный анализ происходящего. Как писал Киш: «Конечно, сам по себе реальный факт всего лишь буссоль для репортера — на него еще нужно уметь взглянуть в перископ "логической фантазии". Ибо из осмотра места действия или происшествия, из подхваченных на лету слов участников и свидетелей, а также из высказанных кем-то предположений никогда не складывается безупречно точная и полная картина события. Репортеру приходится самому домысливать внешние связи между отдельными фактами, самому перекидывать мостики, подводящие к окончательному результату, строго следя лишь за тем, чтобы линия его изложения совпадала с точно установленными фактами» (2; с. 173).

Итак, художественный репортаж представляет собой синтез нескольких жанровых форм — документалистики, аналитики и пуб-

лицистики, в нем личное свидетельство может быть дополнено документами, включать осмысление и исследование событий, в том числе образное, а также представлять собой определенное мнение о происходящем. Кругозор любого человека ограничен, но его можно расширить с помощью изучения и сопоставления фактов, почерпнутых из разных источников. Таким образом, у этого жанра открываются многие возможности: это может быть чистый репортаж, монтаж документов и изложение определенных социальных и политических идей.

Джон Рид (John Reed, 1887–1920) прожил недолгую, но чрезвычайно активную жизнь, насыщенную страстями, поисками и неустанным творчеством, он успел написать и опубликовать десять книг, около двухсот очерков, статей и корреспонденций, из-под его пера вышли четыре пьесы, около шестидесяти стихотворений и более сорока рассказов. Но главными в его творчестве стали две книги о революции в Мексике и России. Его имя в США стараются забыть или замолчать, в историях литературы и журналистики ему обычно отводят весьма скромное место; его упоминают разве что в перечнях авторов или как своего рода курьез: коренной американец, чьи предки прибыли в Новый Свет в 1607 г., внук миллионера и сын федерального судебного исполнителя, выпускник Гарварда, гражданин страны, где собственность — это основа основ, стал коммунистом, отрицающим эту святыню. Но даже его идейные противники вынуждены признать в нем великого мастера репортажа.

Многие исследователи недооценивают революционную традицию американской мысли и культуры; на самом деле она существовала с самого основания государства. О ней свидетельствуют имена и деяния "отцов-основателей" страны, таких как автор "Здравого смысла" и "Века разума" Томас Пейн, автор "Декларации независимости" Томас Джефферсон, автор лозунга "Свобода или смерть" Патрик Генри, кстати, один из дальних предков Джона Рида. Народ, зафиксировавший в конституции свое право на вооруженное сопротивление власти, вряд ли способен утратить бунтарский и революционный дух, который живет в призывах Ральфа Эмерсона "доверять себе" и в нежелании Генри Торо подчиняться несправедливому обществу, в безумных и храбрых деяниях Ната Тернера и Джона Брауна, в речах Авраама Линкольна и в памфлетах Марка Твена. Эту традицию и унаследовал создатель книги "Десять дней, которые потрясли мир".



Джон Рид

Джон Сайлас Рид родился 22 октября 1887 г. в Портленде, штат Орегон, в богатой семье. Как он писал в своей краткой автобиографии "Почти тридцать": "Я до сих пор помню дом деда, где я родился, — величественный серый особняк в стиле французского замка с огромным, красиво разбитым парком, садами, газонами, конюшнями, теплицами, виноградником в парнике, с ручными оленями, бродящими среди деревьев"[4]. Дед будущего основателя коммунистической партии США разбогател, покупая за бесценок меха у индейцев. В Портленде он создал три компании, две из них занимались водоснабжением, а третья — производством стали. Дед умер от алкоголизма незадолго до рождения внука, оставив своей вдове изрядное наследство, которое она ухитрилась потратить всего за двадцать лет, задавая пышные балы и разъезжая по свету. Родители Джона жили гораздо скромнее, однако дали своим сыновьям доб-

ротное образование. Мальчик в детстве часто болел, любил фантазировать, много читал — исторические книги и романтические поэмы, сказки "Тысячи и одной ночи" и приключения рыцарей Круглого стола, увлекался американским юмором, особенно творчеством Марка Твена, штудировал большой словарь Вебстера. Еще в девять лет он решил стать писателем и, подражая Биллу Наю, сочинял комическую историю США. Школьные занятия казались юному Риду скучными и бесполезными. Он писал: "Все свои знания я приобрел в основном из книг, читая в свободное от занятий время" (4; с. 247).

В жизни каждого человека есть люди, которые формируют его личность, характер и взгляды на мир. Первым примером для Джона Рида стал отец, потом в университете — профессор Чарльз Копленд, в начале журналистской карьеры — Линкольн Стеффенс, а позже в политике — Владимир Ленин. Отец Рида был настоящим американским идеалистом, какие нередко вырастают в провинции. Будучи председателем клуба самых богатых людей Портленда, он неожиданно принял предложение президента Теодора Рузвельта и в качестве судебного исполнителя федерального правительства начал борьбу против взяточников и коррупционеров, многие из которых были его приятелями по клубу. Об отце Джон всегда вспоминал с теплотой: для него он был "скорее мудрым и добрым другом, нежели отцом" (4; с. 250). Он рано умер, едва его младший сын окончил колледж. Именно отец поручил дальнейшее воспитание сына своему другу, вождю "разгребателей грязи" Л.Стеффенсу.

Окончив частную школу в Нью-Джерси, Джон Рид учился в Гарварде в 1906–1910 годах. Этот университет стал самым прогрессивным и самым престижным в стране под руководством президента Ч.У.Элиота, управлявшего им сорок лет вплоть до своей отставки в 1909 г. Элиот предоставил невиданную прежде свободу студентам: они сами выбирали курсы, которые хотели изучать. Среди профессоров этого университета были философы Уильям Джеймс и Джордж Сантаяна, историки Эдвард Чаннинг и Альберт Харт. Особое влияние на юного выходца с крайнего Запада оказал профессор английской литературы Чарльз Таунсенд Копленд, именно ему Рид посвятил свою первую книгу. В университете он писал статьи, пародии и сатирические стихи для журналов "Гарвард мансли" и "Лэмпун", а также тексты для ежегодных музыкальных представлений.

После университета Рид целый год провел в Европе. Не имея достаточно средств, он пересек Атлантику на грузовом судне, пу-

тешествовал по Англии, подрабатывая на фермах, ночуя на сеновалах. Повидал Францию и Испанию — передвигаясь где пешком, где на поездах и автомобилях. Зиму провел в Париже, изредка печатая свои заметки в газетах.

Летом 1911 г. он поселился в Нью-Йорке, в Гринвич-Виллидже, где еще совсем недавно жили Стивен Крейн и О.Генри. По рекомендации Стеффенса стал работать в "Американ мэгезин", печатал очерки и рассказы в разных журналах: "Сатердей ивнинг пост", "Сенчури", "Кольерс". Осенью следующего года вместе с Максом Истменом он написал новую политическую программу для левого журнала "Мэссиз", где было заявлено: "Этот журнал не доходное предприятие. Это не реформистский, а революционный журнал, у которого есть чувство юмора и ни малейшего почтения к благонравию, журнал честный, независимый, дерзкий, вскрывающий самую суть явлений и борющийся с косностью и догматизмом, в чем бы они ни проявлялись. Журнал будет помещать на своих страницах все, отвергнутое коммерческими изданиями за смелость и правдивость, он будет проводить ту политику, которую сочтет нужным, и не станет угождать никому, даже читателю"[5]. Понимание свободы в этой декларации явно превышает пределы, отпущенные для тогдашней прессы, всегда ориентированной на заказчика. Эти пределы учитывали не только Уильям Хоуэллс и Марк Твен, но даже Стивен Крейн и Теодор Драйзер. На страницах этого журнала увидели свет рассказы и очерки Рида "Куда влечет сердце", "Вкус справедливости", "Увидеть — значит поверить", в которых честно и безыскусно рассказано о потерпевших поражение людях, оказавшихся на дне жизни.

В личности и творчестве Джона Рида всегда уживались возвышенный идеализм и "едкий реализм", поиск идеалов и стремление непременно воплотить их в жизнь. Он признавался: "Мне кажется, что я навсегда останусь романтиком" (4; с. 246), и с этим соглашались его биографы. Однако он совершенно не склонен был видеть в окружающем мире только проекции своего "я", что было свойственно многим романтикам. Его энтузиазм вполне уживался с умением видеть и показывать вещи, как они есть, отстраненно, объективно, аналитически. В посвящении "Восставшей Мексики" своему учителю он так сформулировал свою писательскую задачу: "...учиться подмечать скрытую красоту зримого мира ... стараться быть интеллектуально честным"[6].

Его первая великая книга родилась из редакционного задания, пусть и не совсем обычного. Осенью 1913 г. в Мексике вспыхнула

гражданская война. Революционные потрясения в этой стране начались еще в 1910 г., когда был свергнут диктатор Порфирио Диас, правивший Мексикой необычайно долго даже для Латинской Америки — целых тридцать пять лет, и к власти пришло либеральное правительство Франсиско Мадеро, которое начало проводить пусть и очень робкие реформы в интересах безземельных крестьян — пеонов. Первый мятеж генерала Ороско был подавлен правительством в 1912 г., однако в феврале 1913 г. генерал Уэрта захватил власть в столице, убил президента Мадеро и установил военную диктатуру. Против режима Уэрты развернулась ожесточенная война, в которой важнейшую роль играли вожаки крестьянских армий Эмилиано Сапата и Франсиско (Панчо) Вилья, которых совсем недавно считали бандитами.

Джон Рид около четырех месяцев провел в Мексике, охваченной гражданской войной, путешествовал вместе с партизанской армией Вильи и других "генералов". В результате родилась книга "Восставшая Мексика" (*Insurgent Mexico*, 1914), которая сразу же принесла юному репортеру славу "американского Киплинга". Книга эта яркая, живописная, как природа и жизнь Мексики, она построена на сильных впечатлениях и кричащих контрастах. Детальные описания сражений сменяются сочными комическими сценками и диалогами, которые можно печатать в виде отдельных новелл (как поступали некоторые издатели), живые портреты участников войны — от неграмотных крестьян до президента страны — чередуются с динамичными массовыми сценами. Однако основой текста все время остается репортаж: Рид по преимуществу описывает то, что лично видел, слышал и пережил. Автор "Восставшей Мексики" ничуть не стесняется своих эмоций и сохраняет за собой право на собственное суждение, однако его главная цель — показать происходящее как можно точнее. Он часто дает высказаться своим героям, сохраняя строй их мышления и речи, цитирует документы, приводит песни восставших партизан. Многие страницы этой книги нашли место в учебниках журналистского мастерства, они поражают свежестью восприятия, броскими деталями и яркими эпитетами, и прежде всего — умением нарисовать точную картину событий. Недаром Киплинг заявил: "Его репортажи о Мексике позволили мне увидеть ее воочию".

Читая описание пограничного мексиканского селения Охинага в самом начале книги, чуть ли не физически ощущаешь разруху и горечь гражданской войны: "Белые, пыльные улицы городка, замусоренные, заваленные сеном, старинная церковь без окон, с тремя

огромными испанскими колоколами, висящими на балке снаружи, дым ладана, голубыми облаками плывущий из дверей церкви, где следующие за армией женщины день и ночь молятся о победе, — все изнывало под нещадно палящим солнцем. Пять раз Охинага переходила из рук в руки, и на домах не сохранилось почти ни одной крыши, а в стенах зияли огромные пробоины, оставленные снарядами. В этих пустых, выпотрошенных домиках помещались солдаты, их жены, лошади, свиньи и куры, добытые набегами на окрестные деревни. Винтовки были составлены в козлы по углам, седла кучами навалены на земляные полы. Солдаты разгуливали в лохмотьях, почти ни у кого не сохранилось полной формы. Они сидели на корточках вокруг небольших костров у своих дверей и варили кукурузную шелуху и вяленое мясо — они голодали" (6; с. 39). Стиль "Восставшей Мексики" повлиял на таких разных писателей, как Бабель и Хемингуэй.

В этой книге пейзажи переливаются яркими красками юга, они помогают передать душу мексиканского народа. А все эти люди — крестьяне, индейцы, лихие бойцы и командиры — показаны как порождение страны с ее природными и культурными контрастами, где можно изнывать от жары днем и мерзнуть ночью, где ровная, как стол, местность соседствует с горами, а пустыня может неожиданно смениться буйной растительностью ухоженной усадьбы-асиенды. Джон Рид показывает жуткую разруху и великий энтузиазм восставших пеонов, сражающихся за свободу и землю, убогую бедность простых солдат и откровенную алчность их генерала Урбины, изымающего в свою пользу половину доходов от захваченных ими поместий. Он описывает беззаветную храбрость и нелепую жестокость мексиканских повстанцев, имеющих обыкновение после боя расстреливать пленных и добивать раненых, показывает их безответственность и отсутствие дисциплины, их пьянство и гульбу, но вместе с тем, отмечает их вежливость и доброжелательность к журналисту-гринго, их гордость и щепетильную честность. Внешне ход повествования выглядит бесхитростно простым, однако в нем сказывается тщательный отбор эпизодов и деталей, почти всегда построенный на контрасте.

Давно установлено, что хронология книги не соблюдает реальную последовательность перемещений Рида по Мексике. Месяц томительного ожидания на границе совсем не упомянут, остальные события переставлены по времени. Самое первое яркое впечатление Рида в Мексике — старинный миракль с вмешательством Люцифера и рождением Христа — легло в основу заключительной главы. А

начинается книга с путешествия в страну гражданской войны, — таким образом, революционный репортаж как бы рождается из путевых заметок и наследует ведущую тему этого жанра — встречу с иным миром, с иной природой, с людьми другой культуры.

Сюжет первой части "Восставшей Мексики" заключается в том, что репортер передвигается вместе с войсками повстанцев и тем самым создает впечатляющий образ сражающегося народа. Ленин однажды заметил: "Революция — это праздник для народа". "Восставшая Мексика" показывает революцию как бесшабашный, веселый и жестокий праздник — стрельба и погоня, разгул и пьянство, непременные танцы. Как сказал один из героев книги: "Да ведь сражаться хорошо. Не надо работать на рудниках" (6; с. 60).

Джон Рид внимателен к своим героям, он беседует с ними об их жизни и целях их борьбы, цитирует их высказывания о революции и свободе. Представления вооруженных крестьян порой удивительно наивны, порой глубоки. Один из повстанцев говорит репортеру: "Когда революция победит, у нас будет народное правительство — правительство бедноты. Вот эта земля, по которой мы проезжаем, раньше принадлежала богачам, а теперь принадлежит мне и моим compañeros.— А вы будете служить в армии? — спросил я.— Когда революция победит, тогда совсем не будет армии, — ответил он к моему изумлению.— Народ ненавидит армию" (6; с. 59–60). Другой повстанец провозглашает лозунг свободы и дает ей классическое определение — прямо по Цицерону, — которое повторяет и подчеркивает Рид: «Мы боремся за Libertad, — сказал Исидро Амайо. — А что вы подразумеваете под словом "Libertad?" — Когда я могу делать то, что хочу, вот это и будет Libertad. — Но, быть может, это будет во вред другим людям? На это Исидро ответил мне великолепным изречением Бенито Хуареса: Мир — это уважение к правам других! Этого я не ожидал. Меня поразило такое определение свободы в устах этого босоногого mestizo (метиса). Я должен признать, что оно единственно правильное, — *делать то, что я хочу*. Американцы с торжеством ссылаются на эту фразу, чтобы доказать безответственность мексиканцев. Но я считаю, что это определение лучше нашего: свобода — это право делать то, что хотят законодательные органы. Каждый мексиканский школьник знает определение слова "мир" и прекрасно разбирается, что оно означает. Однако существует мнение, что мексиканцы не хотят мира. Это ложь, и очень глупая ложь. Пусть-ка американцы, которые так думают, отправятся в мадеристскую армию и спросят, хотят солдаты мира или нет. Все бесконечно устали от войны» (6; с. 62). Сам репортер не

скрывает своих взглядов, он стремится быть искренним со своими читателями, его суждения ясны и определенны. В этом единстве достоверного факта, серьезного анализа, собственного мнения и полемики с оппонентами и заключается суть репортажного стиля Рида.

Особенная удача "Восставшей Мексики" — портрет Панчо Вильи, одного из главных героев тогдашних событий. В этом образе репортер показал самую суть мексиканской революции. Вторая часть книги посвящена только ему и построена как цепочка личных впечатлений и разговоров с героем, рассказа о его прошлом и репортажных зарисовок. Портрет вышел объемный и далеко неоднозначный, в нем сталкиваются легенда о Вилье как народном заступнике и современном Робине Гуде и неприкрашенная реальность. Прежде всего, Рид подчеркивает простоту этого человека — в одежде и манерах, в обращении с боевыми товарищами и с американским корреспондентом. Вилья — простодушный дикарь, который и понятия не имеет о сложном устройстве современной цивилизации, малограмотный пеон, который всего лишь два года как научился читать и писать. Он совершенный профан в вопросах экономики и финансов, он не понимает, что такое капитализм и социализм, однако его сила в том, что он — плоть от плоти своего народа. Он интуитивно сообразил, что главной причиной революции стала земля, и начал действовать с характерной для него прямотой и решительностью. Наивный и храбрый человек, талантливый полководец, который своей нетрадиционной тактикой всякий раз опрокидывал своих врагов, Вилья представлял собой тип крестьянского вожака, стихийно выдвинутого революцией. Чтобы понять его как человека и политического деятеля, Джон Рид прибегает к историческим параллелям, сравнивая его с Наполеоном и другими лицами. Автор вовсе не склонен идеализировать своего героя, он сообщает о его невежестве и неуклюжих манерах, о былых преступлениях и двоеженстве Вильи, однако особо подчеркивает, что ему не свойственна жестокость, распространенная среди повстанцев.

Рассказ о наступлении армии Вильи показывает не только беззаветный героизм и самоотверженность восставших крестьян, но и отрицательные черты их войска: неорганизованность рядовых бойцов, безответственность командиров, всеобщее пренебрежение к чужой жизни и собственности, разорванное сознание этих людей, где легко уживаются возвышенные идеалы и низменные порывы. Рид стремится показывать революционную войну и ее участников объективно, на каждом шагу отмечая свой взгляд и собственную

оценку. Именно сочетание точности факта и твердости авторской позиции придает книге особую убедительность.

Контраст — вот главный композиционный прием книги. Чаще всего противоречия мексиканской революции имеют историческое обоснование, например, конфликт американцев и мексиканцев, который постоянно прослеживается в повествовании. Рид выделяет социальный, имущественный конфликт как важнейший для самих революционеров, обездоленных крестьян, начавших борьбу против богатых владельцев поместий — асьендадо. Противоречия присутствуют и в самой революции, что особенно ярко проявляется в сопоставлении двух ее вождей — Вильи и Каррансы. Два развернутых портрета в тексте книги разделены целой частью, повествующей об одном из значительных сражений революционной войны, однако в художественной структуре "Восставшей Мексики" они явно противопоставлены друг другу. Панчо Вилья окружен людьми, доступен и прост, при этом способен выслушать и понять другого. Карранса оторван от жизни и замкнут в собственном исковерканном мире, он не может осознать истинное положение вещей. Образ Каррансы раскрыт в описании его затхлой и вечно закрытой шторами комнаты, в череде метафор, подчеркивающих его безжизненность: он похож на статую, у него "маска вместо человеческого лица" и т.д. (6; с. 214).

Стоит отметить такой факт: среди бумаг редактора этой книги Карла Хови исследователи А.С. и С.А.Дангуловы обнаружили «...много документов мексиканской революции, собранных автором "Восставшей Мексики". Тут и указы революционных властей о денежной реформе, и прокламации Вильи, обращенные к народу <...> Иначе говоря, с завидной тщательностью Рид собирал все, что могло явиться знаком времени, свидетельством тех исторических дней. Но вот что характерно, эти документы почти не вошли в мексиканскую книгу». Они сделали такой вывод: "Книга эта столь живописна, что документ мог выглядеть в ней в какой-то мере инородным"[7].

Книга Джона Рида дает впечатляющий образ восставшего народа и самой страны. При всей своей документальности это полноценное художественное произведение. Ее образность и символика вырастают из конкретных наблюдений, ее герои — реальные люди, которые в тексте книги обретают обобщающее значение. Порой романтически приподнятая над обыденностью, порой жестокая своим реализмом, честная, ясная и глубокая в понимании сути ре-

волюционных событий наступающего столетия, "Восставшая Мексика" стала шедевром мировой публицистики.

Бурный век не дал молодому репортеру времени отдохнуть и почивать на лаврах. Едва вышла его мексиканская книга, как разразилась новая и куда более масштабная катастрофа — мировая война.

Джон Рид сразу же отправился в Европу, побывал в Италии, во Франции и в Англии, но везде наткнулся на досадные препятствия: во всех воюющих странах корреспондентам было запрещено приближаться к фронту, и потому им приходилось добывать скудную информацию из официальных источников или собирать впечатления в глубоком тылу. Все это не могло устроить репортера, который уже изведал, что значит наблюдать извержение вулкана истории изнутри. Он мечется из страны в страну, пытаясь хоть как-то приблизиться к местам сражений, едет в Германию, где военные власти устроили показательный выезд американских корреспондентов на передовую линию. Отсюда, из немецких окопов, Рид привозит репортаж, поразивший читателя честностью и прямотой.

В марте следующего года Рид снова пересек океан. На этот раз он устремился в Восточную Европу: из Италии поехал в Грецию и Сербию; пользуясь военной неразберихой, без визы проник в Россию, потом побывал в Румынии, Болгарии и Стамбуле. Из впечатлений этой поездки сложилась его вторая книга "Война в Восточной Европе" (*The War in Eastern Europe,* 1916). Она уступает двум его великим книгам о революции в Мексике и России, но и в ней есть своя сила и своя правда — страшная правда бессмысленной бойни. Особенно поражают главы о Сербии с выразительными названиями: "Страна смерти", "Истребленная нация". Их лейтмотивом стали образы смерти: в открытом бою и в глубоком тылу, от тифа и голода, от пуль и снарядов. Символом страданий сербов стала гора Гутчево и "долина трупов". Совсем иным в этой книге выглядит "Лицо России" — так называется глава, в которой автор пытается дать своему читателю представление о русском характере и русской культуре. Американская наивность и энтузиазм звучат в настойчивом повторе: "Русские выдумки веселее других, русские мысли самые свободные, русское искусство наиболее богатое, русская еда и питье, на мой вкус, самые лучшие, а сами русские, быть может, самые интересные среди всех человеческих существ"[8]. В тот момент Джон Рид еще не ведал, что свою главную книгу он посвятит России, что в этой стране проведет последний год своей жизни и будет похоронен в самом ее сердце — на Красной площади, у стен московского Кремля.

В 1917 г. в России началась революция, а 6 апреля Соединенные Штаты вступили в войну на стороне Антанты. Эти два события кардинально изменили ход мировой войны. Джон Рид по-прежнему держался принципа, провозглашенного им в статье "Война торговцев": "Это не моя война, и я не стану ее поддерживать". Побывавший на пяти фронтах, увидевший чудовищные картины этой войны, он пытался объяснить свою позицию согражданам, выступал на слушаниях в Конгрессе и на массовых митингах, печатал статьи в левых журналах. Поначалу перемены в России не произвели на Рида большого впечатления, он склонен был считать Февральскую революцию повторением пройденного в других европейских странах. Но бурный ход событий заставил его изменить свою точку зрения. Он твердо решил ехать в Россию, однако ему, уже имевшему репутацию радикала, нелегко было получить командировку от солидного и богатого журнала, а издания вроде "Мэссиз" не имели средств на такую поездку. Однако деньги удалось раздобыть, и в августе 1917 г. он отправился в Петроград вместе со своей женой Луизой Брайент. Там и встретил Октябрьскую революцию, которую признал своей. В качестве журналиста он общался со многими партийными вождями и государственными деятелями того времени и даже принимал участие в штурме Зимнего дворца. Весной 1918 г. Рид вернулся в США, где занялся активной коммунистической пропагандой, создал собственные журналы "Революционный век" и "Коммунист", а в 1919 г. организовал коммунистическую рабочую партию Америки и редактировал ее орган "Голос труда". В эти годы им была написана книга "Десять дней, которые потрясли мир" (*Ten Days that Shook the World*). Ее публикация в марте 1919 г. стала общественным событием не только в США, но и во всем мире. За три месяца вышли четыре тиража книги, поскольку она пользовалась огромной популярностью. В 1920 г. Рид приехал в Москву на II конгресс Коминтерна в качестве представителя своей партии, но вскоре заболел тифом и умер.

Книга "Десять дней, которые потрясли мир" не столь живописна, как "Восставшая Мексика", однако не менее поэтична. В ней Рид открыл новые возможности репортажного жанра. Это гораздо более сложное произведение и по замыслу, и по составу, и по структуре. Репортаж насыщен документами, в нем присутствуют анализ и осмысление произошедших событий, при этом он служит орудием идейной борьбы.

Повествование открывается авторским заявлением: "Эта книга — сгусток истории, в том виде, в каком я наблюдал ее. Она не претен-

дует на то, чтобы быть больше чем подробным отчетом о Ноябрьской революции, когда большевики во главе рабочих и солдат захватили в России государственную власть и передали ее в руки Советов" (6; с. 254). Рид не скрывает своих симпатий и честно признает, что занял определенную позицию: "В этой борьбе я не был просто беспристрастным наблюдателем, но, рассказывая историю тех великих дней, я старался рассматривать события оком добросовестного летописца, заинтересованного в том, чтобы запечатлеть истину" (6; с. 259).

Русские исследователи давно отметили "смелую, синтетическую форму" этой книги. Б.А.Гиленсон указал в ней сочетание "трех стилистических пластов" или "планов: изобразительного, публицистического и документального"[9]. А.И.Старцев писал: «Основные слагаемые "Десяти дней": это документ, репортерская запись события и голос мемуариста — авторские отступления, оценки, характеристики»[10].

Главные задачи этого произведения — передать не только собственные впечатления от революционных событий в России, но и голос самой истории, поэтому в повествовании Рид соединяет две основные формы: репортаж, то есть свидетельство очевидца, и монтаж документов, в котором запечатлена борьба сторонников и противников революции. Кроме того, здесь присутствуют еще два элемента: историческое исследование — серьезный анализ событий, а также полемика и агитация, которая естественно вырастает из самих фактов, описаний, портретов и сцен.

Внешнее обрамление "Десяти дней" напоминает научный труд, в котором есть "Вступительные замечания и пояснения", множество ссылок и обширный справочный аппарат. В начале книги автор дает характеристику двенадцати основных политических партий и наиболее важных организаций тогдашней России, вроде советов, дум, земств, различных комитетов и военных организаций; он также указывает источники, среди которых его собственные записи, сотни русских и иностранных газет, "воззвания, декреты и объявления, которые расклеивались на улицах Петрограда с середины октября 1917 года до конца января 1918 года", правительственные декреты, распоряжения, секретные договоры (6; с. 269). Завершает книгу добрая сотня страниц приложений, где также приведено огромное количество разных фактических сведений и документов.

Главное достоинство этой книги — в сугубой документальности и конкретности фактов. Автор цитирует газеты и постановления, предоставляет слово участникам и свидетелям событий, как сто-



Джон Рид за пишущей машинкой

ронникам, так и противникам революции. Он приводит детальные сведения об уменьшении хлебного пайка осенью семнадцатого года, цены на основные продукты питания и товары первой необходимости, дневные заработки рабочих разных специальностей, названия и номера полков, дивизий и армий, даже указывает точные номера петроградских телефонов. Такова поэтика нового века — поэтика документа. Однако текст книги восходит от сухих фактов и цифр, от названий и дат к живым впечатлениям репортера-очевидца и ярким картинам российской революции.

"Десять дней" построены как хроника, где события представлены день за днем, с конца сентября до 29 (16) ноября 1917 г. В книге постоянно идет отсчет времени. В первых главах автор передает стремительное движение истории. Не ограничиваясь только личными впечатлениями, он рисует широкую панораму страны: "Старая Россия быстро разваливалась. На Украине и в Финляндии, в Польше и в Белоруссии усиливалось националистическое движение... Сибирь и Кавказ требовали для себя отдельных учредительных собраний. Во всех этих областях уже начиналась ожесточенная борьба между местными властями и Советами рабочих и солдатских депутатов. Хаос увеличивался со дня на день. Сотни тысяч солдат дезертировали с фронта и стали двигаться по стране огромными, беспорядочными волнами" (6; с. 289). Основной текст книги — с IV по XII главу — представляет собой буквально подневное описание ноябрьских событий в России, в корне изменивших весь мир.

Однако это не только историческое исследование и хроника. "Десять дней" — это прежде всего художественное произведение, в котором есть захватывающий сюжет, наглядное столкновение противоборствующих сил и стремительное развитие конфликта, резко очерченные герои и массовые сцены, живые диалоги и яркие зарисовки, точно найденные детали и масштабные обобщения.

В "Десяти днях" почти нет пейзажных картин, таких показательных для "Восставшей Мексики": иной климат, иная страна, иное время года. В Мексике основные события разворачивались в прериях, вне городов, на открытом пространстве. Русская революция происходила в северном городе, где главным было не сражение армий, но борьба партий, идей и программ. Описания природы предельно кратки, от них повествование сразу же переходит к неустройству быта тогдашней столицы российского государства: "Сентябрь и октябрь — наихудшие месяцы русского года, особенно петроградского года. С тусклого, серого неба в течение все более короткого дня непрестанно льет пронизывающий дождь. Под ногами густая, скользкая и вязкая грязь, размазанная тяжелыми сапогами и еще более жуткая, чем когда-либо, ввиду полного развала городского хозяйства. С Финского залива дует резкий, сырой ветер, и улицы затянуты мокрым туманом. По ночам — частью из экономии, частью из страха перед цеппелинами — горят лишь редкие, скудные уличные фонари; в частные квартиры электричество подается только вечером, с 6 до 12 часов, причем свечи стоят по сорок центов за штуку, а керосина почти нельзя достать. Темно с 3 часов дня и до 10 утра. Растет бандитизм и грабежи. В домах мужчины по очереди несут ночную охрану с заряженными ружьями в руках. Так было при Временном правительстве" (6; с. 278).

Джон Рид находит впечатляющие и точные детали для характеристики тогдашней ситуации: "... повседневная жизнь города шла своим чередом, стараясь по возможности не замечать революции. Поэты писали стихи — но только не о революции. Художники-реалисты писали картины на темы старинного русского быта — о чем угодно, но не о революции. Провинциальные барышни приезжали в Петроград учиться французскому языку и пению. По коридорам и вестибюлям отелей расхаживали молодые, изящные и веселые офицеры, щеголяя малиновыми башлыками с золотым позументом и чеканными кавказскими шашками. В полдень дамы из второразрядного чиновничьего круга ездили друг к другу на чашку чая, привозя с собой в муфте маленькую серебряную или золотую сахарницу ювелирной работы, полбулки, и при этом они вслух мечтали о том, как было бы хорошо, если бы вернулся царь, или если бы пришли немцы, или если бы случилось что-нибудь другое, что могло бы разрешить наболевший вопрос о прислуге" (6; с. 279–280). Такие детали, как сахарница в муфте или красный флажок в руках статуи Екатерины Великой (6; с. 282), настолько красноречивы, что не требуют объяснений и представляют объемный об-

раз общества, охваченного революцией. Автор передает самое существенное, самое главное в данный момент: «Дочь одного из моих приятелей однажды в полдень вернулась домой в истерике: кондукторша в трамвае назвала ее "товарищем"! А вокруг них корчилась в муках, вынашивая новый мир, огромная Россия». От конкретных наблюдений автор легко переходит к обобщениям, сжато и емко определяя суть и направление духовных изменений страны, которая становится полноправной героиней книги: «Вся Россия училась читать и действительно *читала* книги по политике, экономике, истории — читала потому, что люди хотели *знать*... Жажда просвещения, которую так долго сдерживали, вместе с революцией вырвалась наружу с невероятной силой. ... Россия поглощала печатный материал с такой же ненасытностью, как сухой песок впитывает воду. ... Затем — слово. Россию затоплял такой поток живого слова, что по сравнению с ним "потоп французской речи", о котором пишет Карлейль, кажется мелким ручейком. Лекции, дискуссии, речи... Митинги в окопах на фронте, на деревенских лужайках, на фабричных дворах...» (6; с. 280–281).

"Десять дней" — книга полифоничная по структуре и стилю. В своем повествовании Джон Рид прибегает не только к идейным, но и к стилевым контрастам, переходя от сухого языка научного справочника или трактата к живописным речам и воззваниям. Он вполне сознательно использовал систему приемов, формул и общих мест речевой практики революции, применяя характерные для пропагандистской риторики упрощения и резкую поляризацию образов, сочетание коротких энергичных фраз и пышных разветвленных периодов. Из того же арсенала он взял и такой прием, как цепочка простых, но эффектных метафор, в которых социальные конфликты почти мифологически уподоблены природным катаклизмам. На этом выстроена целая глава книги, которая называется "Рождение бури". В ней такие образные формулы, как "потоки масс", "потоп", "грозовая туча" и "морской прилив", употребляются для характеристики общественных процессов. Далее эти метафоры разворачиваются: "буря народного негодования была велика"; "а тем временем над Россией, словно грозовая туча, пронизываемая молниями, навис съезд Советов"; "подземный огонь восстания прорывал кору, которая медленно затвердевала на поверхности революционной лавы, бездействовавшей в течение всех этих месяцев" (6; с. 286, 291, 292). И все это рядом с конкретными речами различных деятелей того времени — Мартова, Бурцева, Родзянко — и безымянных солдат.

Действие в книге развертывается динамично, все более ускоряясь. Метафоры уступают место фактам и документам. Текст многих глав представляет собой монтаж высказываний противоборствующих сторон: отрывки из приказов главнокомандующего Петроградским военным округом Полковникова и речей Керенского чередуются с выступлениями Ленина и Троцкого. Джон Рид цитирует разные документы: воззвания, прокламации, листовки, газетные статьи, заявления, протоколы, речи, приказы бессильного командования Временного правительства и резолюции съездов Советов, телеграммы, постановления, стенограммы митингов и собраний, экстренные сообщения, инструкции, интервью и высказывания государственных деятелей и революционных вождей, декреты новой власти и список погибших бойцов, написанный "малограмотным почерком" (6; с. 440).

Выдержки из документов занимают примерно половину текста III и XI глав. Их отбор и монтаж выстроен изощренно и эффектно. Джон Рид применяет три основных приема: во-первых, предельно сгущает, извлекает самую суть документа, сокращая его до одной главной формулы или нескольких ключевых фраз; во-вторых, дает документы в столкновении, в полемике друг с другом; в-третьих, показывает нарастание общественной борьбы и нагнетает напряжение. Приводя какой-то конкретный документ, он опирался на массу ему подобных. Автор "Десяти дней" собрал богатейшую коллекцию газет, порою пользуясь плохим качеством тогдашнего клея, просто сдирая их целыми кипами со стен. Он собственноручно записал множество лозунгов, воззваний, речей и резолюций различных собраний и съездов, так что его книга сама приобрела значение исторического документа. В этом, собственно, и заключалась ее новаторская суть — концентрированно передать ход и голос истории, запечатлеть половодье революционной речи.

Репортаж Рида разворачивается столь же стремительно, как и описанные им события. Рассказчик постоянно перемещается по Петрограду, то он описывает Смольный институт, оплот большевиков, то Зимний дворец, место пребывания Временного правительства. При этом постоянно сообщает, что происходит за пределами столицы, используя газетные сообщения и донесения с мест. Он вхож, кажется, всюду, интервью берет и у Троцкого, и у Лианозова. Во второй главе Рид приводит сведения о закрытом заседании ЦК партии большевиков, на котором, конечно же, он присутствовать не мог. А в третьей главе Троцкий в беседе с Ридом излагает свои воззрения на будущее устройство Европы. В четвертой главе содер-

жится прямой репортаж о взятии Зимнего и падении Временного правительства. В нем преобладают живые впечатления и диалоги, показана динамика действия — захват власти большевиками. И в этой главе есть документы, только самые главные, в которых прозвучали важнейшие лозунги революции и которыми победители сумели привлечь на свою сторону российские массы: "немедленный демократический мир всем народам", власть — Советам, землю — крестьянам, "рабочий контроль над производством", "созыв Учредительного собрания", "всем нациям, населяющим Россию, подлинное право на самоопределение" (6; с. 354).

Повествование "Десяти дней" построено на резких контрастах: революция — контрреволюция, Смольный — Зимний, большевики — меньшевики, Троцкий и Керенский, красногвардейцы и юнкера, личность и масса, Военно-революционный комитет и Временное правительство, Ленин и солдат с растрепанной бородкой, который называет большевиков "тиранами и узурпаторами" (6; с. 374), а за всем этим — спокойствие и сила, исходящие с одной стороны, и растерянность, крики, истерика — с другой. Победа большевиков выглядит закономерной и неоспоримой.

В книге Рида великое множество действующих лиц, но ни одно из них не управляет течением событий, все они предстают участниками массового движения, великого революционного потока истории; просто, по мнению автора, большевики сумели понять его направление и захватили власть, другие партии и движения пытались ему противодействовать и потерпели поражение. Масса — вот важный герой книги. По сути, все ее персонажи, за исключением автора, эпизодичны, одни занимают в ней несколько больше места, другие — меньше, и определяется это не только известностью, но и типичностью лиц. Здесь появляются исторические личности, руководители партий, группировок и органов власти, а вместе с ними и безымянные персонажи, плакатно очерченные, в которых воплощены настроения тысяч и миллионов людей.

Большое достижение Рида — краткие запоминающиеся образы многих деятелей того времени, и революционеров, и контрреволюционеров: перед читателем проходят Троцкий, Луначарский, Лианозов, Бурцев, Керенский, Терещенко, Каледин и многие другие. Эти образы созданы резкими штрихами, говорящими деталями и обязательно подкреплены речевой характеристикой. Все эти герои представлены в тексте, прежде всего, своими высказываниями. Их внешний облик предельно лаконичен и нередко экспрессивен: меньшевик "Скобелев, похожий на светского ухажера, с выхолен-

ной белокурой бородкой и светлыми волнистыми волосами, извиняющимся тоном защищал советский наказ"; "профессор Шацкий, очень влиятельный в кадетских кругах господин с крысиным лицом, в изящном сюртуке" (6; с. 314). Но в подобной стилистике выдержаны и описания большевиков, например, Троцкого: до восстания "худое заостренное лицо Троцкого выражало мефистофельскую злобную иронию" (6; с. 325), после победы "на трибуну поднялся спокойный и ядовитый, уверенный в своей силе Троцкий" (6; с. 374). Вот впечатляющий своей сжатостью и выразительностью портрет четырех руководителей Военно-революционного комитета: "Проходили: Подвойский, худой, бородатый штатский человек, в мозгу которого созревали оперативные планы восстания; Антонов, небритый, в грязном воротничке, шатающийся от бессонницы; Крыленко, коренастый, широколицый солдат с постоянной улыбкой, оживленной жестикуляцией и резкой речью; Дыбенко, огромный бородатый матрос со спокойным лицом" (6; с. 316). На этом фоне особо выделяется известный портрет Ленина — и своим объемом в 16 строк, и откровенно восторженным тоном: "Ничего, что напоминало бы кумира толпы, простой, любимый и уважаемый так, как, быть может, любили и уважали лишь немногих вождей в истории. Необыкновенный народный вождь, вождь исключительно благодаря своему интеллекту, чуждый какой бы то ни было рисовки, не поддающийся настроениям, твердый, непреклонный...". Внимание и любовь масс — вот что всего важнее для автора в этом герое: "Тысячи простых лиц напряженно смотрели на него, исполненные обожания" (6; с. 366–367).

И рядом с ними совсем иные образы безымянных участников событий, например, "солдат с растрепанной бородкой и горящими глазами", обвиняющий большевиков в предательстве интересов крестьян (6; с. 374), или "изможденный, оборванный, но красноречивый солдат", выступивший в защиту дезертиров (6; с. 376). Как правило, в них подчеркнута типичность: "На трибуне появился типичный крестьянин — длинноволосый, в высоких сапогах и овчинном тулупе. Он кланялся на все стороны" (6; с. 375). Каждый такой персонаж представляет ту или иную социально-политическую позицию, определенную систему слов и аргументов в идейной борьбе. Иногда эти споры развернуты до целых речей и сцен, вроде митинга в полку броневиков или перепалки у вокзала в Царском селе, где столкнулись сторонники и противники большевиков. "Атаку вел высокий молодой человек в студенческой форме, с очень высокомерным выражением лица", который, по его словам, "сам мар-

ксист" и "два года высидел в Шлиссельбурге за революцию". Он ярый противник большевиков — "они губят Россию и нашу свободную революцию" — и утверждает, что их восстание выгодно немцам: "Знаешь, что Ленин получает деньги от немцев?" На его стороне целая толпа, "до сотни торговцев, чиновников, студентов". А противостоят им "двое солдат с винтовками и примкнутыми штыками". Они — неученые люди и не умеют развивать мысли и доказывать свою правоту. Но у солдата, вступившего в спор, своя правда и аргументация своя, пусть он упорно твердит одно и то же: "Ведь на свете есть два класса: пролетариат и буржуазия... только два класса. И кто не за один класс, тот, значит, за другой..." (6; с. 413–414). В этой замечательной сцене автор, опираясь на конкретные впечатления и не скрывая, например, тех обвинений, которые выдвигали противники большевиков, ясно показывает все упрощающую логику революции — или за, или против, потому что "вся Россия расколота гражданской войной на два непримиримых лагеря" (6; с. 412).

Все эти герои — исторические лица, политические лидеры и безымянные солдаты, офицеры, студенты, крестьяне, рабочие — составляют единый, хоть и расколотый непримиримой враждой образ народа революционной России. Это и есть главный герой книги Джона Рида. Но в ней присутствует еще один главный герой — автор-повествователь.

Два момента являются определяющими в этом образе: дотошное внимание к фактам и принципиальный отказ от позиции стороннего и оттого будто бы объективного наблюдателя. Автор "Десяти дней" предстает не бесстрастным репортером, но человеком, вовлеченным в гущу борьбы, который явно встает на сторону большевиков и не скрывает этого. Можно что угодно говорить о политических последствиях этого шага, но художественный смысл такой ангажированности оказывается неожиданным. Позиция автора ясна, но при этом сам образ репортера ничуть не заслоняет описываемые им события, как не мешает их понять читателю. Репортер подчиняется логике революции, ее неумолимому течению, он внимательно слушает все ее голоса. В первой главе книги дано его интервью с "русским Рокфеллером", крупнейшим промышленником и откровенным врагом революции, членом кадетской партии Лианозовым, где сразу подчеркнуто первое лицо рассказа, так что в двух абзацах текста семь личных местоимений: "у меня был разговор", "я лично встречал", "мне известны" и т.п. (6; с. 275–276). Этот личный характер повествования ощутим в книге до самого конца.

Важной темой "Десяти дней" становится слияние личности и массы через участие автора в историческом событии и сознательном выборе своего места в нем. Авторское "я" превращается в "мы" именно в момент октябрьского переворота, где также присутствует и природная метафорика: "Подобно черной реке, заливающей всю улицу, без песен и криков, прокатились мы под красной аркой". "Увлеченные бурной человеческой волной, мы вбежали во дворец через правый подъезд" (6; с. 346, 347).

Стержень двух великих книг Джона Рида составляет обнаруженная взаимосвязь судьбы отдельного человека с жизнью всего человечества в эпоху мировых войн и революций. В этом книги "Восставшая Мексика" и "Десять дней, которые потрясли мир" стали предшественниками нового эпоса XX в., построенного на отсутствии временной дистанции между событием и повествователем. К этому направлению принадлежат трилогия "США" Джона Дос Пассоса, романы Томаса Вулфа, "Гроздья гнева" Джона Стейнбека и "По ком звонит колокол" Эрнеста Хемингуэя.

Почему Рид обратился именно к репортажу, а не к роману? По нашему мнению, ответ прост — о революции как таковой роман написать невозможно. В романе революция может быть фоном, но не главной темой. Любая революция, как и война, — это ряд уникальных событий, и вымысел в их изображении только мешает. Революция — это особая тема, которая требует именно репортажа. Роман — это динамическая картина жизни одного или нескольких героев, это типологические связи и столкновения личностей, становление и анализ характеров. Роман — это вымысел и обобщение через вымысел. В его основе может быть реальное событие, но это событие — лишь материал для творческой фантазии писателя. Главный путь романа — постижение личности, исследование внутренних мотивов поведения героя. Революция — это стихийное бедствие, это исключительный момент в жизни целого народа, когда выплескивается энергия масс, доведенных до крайности. У революции своя логика и динамика — это логика взрыва, землетрясения, катастрофы. Во время взрыва и время течет по-иному. Репортаж — наилучшая форма для отражения этого материала. Репортаж показывает мир на стадии катастрофических изменений, в моменты острейшего конфликта и скачкообразного развития истории. В репортаже является ее причудливая диалектика: бандит становится генералом революционной войны, простые солдаты и матросы руководят восстанием, сторонники революции становятся ее противниками.

Репортаж — форма вроде бы ограниченная и временем, и пространством, а также личным свидетельством автора, однако для изображения катастрофических событий лучше этого жанра ничего нет. И путь обобщения в нем иной, чем в литературе вымысла. Для репортера необходимо умение минимальными средствами нарисовать характер, в одной и притом невымышленной сцене дать воочию социально-исторический конфликт. И самое главное — уловить катастрофический ход времени, увидеть будущее. Джону Риду, свидетелю эпохальных и революционных потрясений начала XX в., удалось уловить суть художественного репортажа и показать истинные возможности этого жанра, который совмещает конкретное и единичное со всеобщим движением истории и где встречаются прошлое, настоящее и будущее.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Хови Т.* Джон Рид — очевидец революции. М., Прогресс, 1977, с. 84.
[2] *Киш Э Э.* Репортаж как форма искусства и форма борьбы (1935) // *Киш Э.Э.* Приключения на пяти континентах. М., Прогресс, 1985, с. 317.
[3] *Бахтин М.М.* Эпос и роман // *Бахтин М М.* Вопросы литературы и эстетики. М., Художественная литература, 1975, с. 455.
[4] *Рид, Джон.* Почти тридцать // *Рид, Джон.* Рождение нового мира. М., Прогресс, 1987, с. 246.
[5] *Хови К* Львенок. Джон Рид, каким я его знал. М., Художественная литература, 1967, с. 100.
[6] *Рид, Джон.* Восставшая Мексика. Десять дней, которые потрясли мир. Америка 1918. М., Художественная литература, 1968, с. 35. В дальнейшем все цитаты из книг "Восставшая Мексика" (перевод П. Охрименко) и "Десять дней, которые потрясли мир" (перевод А. Ромма) приводятся по этому изданию.
[7] *Дангулов А , Дангулов С.* Легендарный Джон Рид. М., Советская Россия, 1978, с. 78.
[8] *Рид Дж.* Война в Восточной Европе // *Рид, Джон* Рождение нового мира. М., Прогресс, 1987, с. 91.
[9] *Гиленсон Б.А* Социалистическая традиция в литературе США. М., Наука, 1975, с. 129–130. См. также его комментарий к цитируемому изданию книги Джона Рида: В ней «три стилистических плана — "изобразительный", то есть живые картины "с натуры", написанные пером наблюдательного очеркиста; "документальный", то есть вводимые в текст отрывки из речей, воззваний, газетных статей и т.д.; и, наконец,"публицистический", то есть отступления в область истории, политические анализы событий, а также итоговые выводы, как бы разъясняющие читателю смысл изображаемого» (с. 623).
[10] *Старцев А.И.* Русские блокноты Джона Рида. М., Советский писатель, 1977, с. 66.

II. ПРОЗА

ШЕРВУД АНДЕРСОН

Жизненный путь Шервуда Андерсона (Sherwood Anderson, 1876–1941) относится к его литературному пути, как четкий фотоснимок к не проявленной еще пленке, где будущие линии неясно колеблются, чтобы образовать потом странный узор или, по его собственному слову, композицию гротеска. Биография, да и предыстория очевидны, в них есть бесспорность нотариально заверенного факта и нет не только загадки, но даже интриги, если не считать нервного срыва в двадцативосьмилетнем возрасте и многочисленных браков, тоже, лишенных, впрочем, духа романтики.

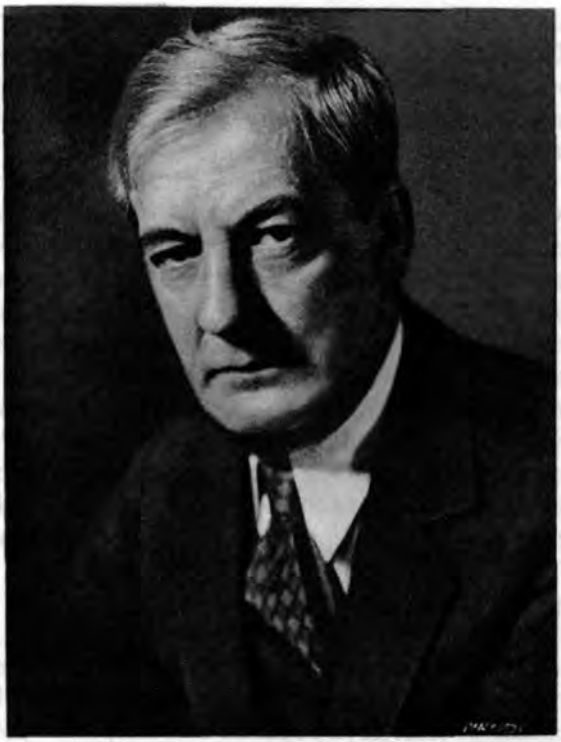
Корни уходят в начало XIX века, когда Роберт Андерсон, прадед Шервуда, переехал из Пенсильвании на Средний Запад, в Огайо, купил тут несколько сот акров земли и завел семью и хозяйство, унаследованное сыном Джоном — мужчиной довольно буйного темперамента, не обделенного, однако, деловой хваткой, что позволило не только сохранить, но и приумножить семейное достояние. А вот сын его Ирвин, хоть и перепробовал на своем веку массу занятий, трудолюбием не отличался, предпочитая скучной усидчивой работе разнообразные коммерческие авантюры и беспокойные метания по округе. То ли характер, то ли обстоятельства, а, может, то и другое, успеха добиться ему не позволили, и к 1876 г., когда в Кэмдене, штат Огайо, у Ирвина и Эммы Андерсон появился третий ребенок, семья уже испытывала чувствительный недостаток в средствах, который вскоре превратился в нужду, заставившую Эмму — мать уже шестерых детей — искать случайный заработок, вроде стирки, уборки домов и т.д. Вымотанная поденщиной и туберкулезом, она умерла сорока трех лет от роду, в 1895 г. Ей Андерсон посвятит главную свою книгу — сборник новелл "Уайнсбург, Огайо".

В детстве и отрочестве, прошедших уже не в Кэмдене, а в другом городке северного Огайо, Клайде, который и стал прообразом Уайнсбурга, Андерсон чем только не занимался — и конюхом успел побывать, и маляром, и складским грузчиком, и почтальоном, и рабочим велосипедной фабрики. Его видели повсюду, он сделался непременным персонажем тягучей жизненной пьесы, в декорациях провинциального городка, а в местной газете фигурировал не иначе, как Jobby Anderson, то есть трудяга, работяга. Клайд был основан всего за 60 лет до рождения Шервуда Андерсона, когда некий Джесси Бентам, направляющийся из Новой Англии на Запад, остановился по дороге у какого-то родника, построил хижину и объявил себя владельцем прилегающих восьмидесяти акров земли. Это был простолюдин, если и не ставший в одночасье богачом, то поднявшийся на несколько ступенек социальной лестницы, то есть типичное порождение джексоновской демократии. И жизнь в тогдашнем Клайде тоже протекала характерным для этой эпохи образом: в неразборчивой борьбе за материальный успех и примитивно понятое равенство, но главное — на земле.

Однако за несколько десятилетий темп жизни ускорился настолько, что Андерсон вырос уже совсем в ином краю. По прошествии лет, в предисловии к очередному переизданию романа "Белый бедняк", где действие происходит в городке, многими чертами напоминающем Клайд, автор написал, что он-то и стал "подлинным героем книги... То, что произошло с городком, казалось мне, важнее того, что произошло с его жителями"[1].

Перемены не так уж бросались в глаза: те же саманные дома и улочки, окаймленные кленами, вокруг — необозримые поля ржи и ячменя, но иным стало *коллективное* самосознание Клайда. Грубый, домотканый, необразованный Запад уже взял реванш у чинного Востока и теперь принялся облагораживать себя. На глазах молодого человека местечко превращалось в некую амальгаму: уже не селение, но еще не город. С землею связывает острая генетическая память, а также не выветрившийся до конца дух первооткрывательства, соблазны границы, с городом — положим, с Кливлендом, где мощно разворачивают свою предпринимательскую деятельность отец и сын Рокфеллеры, — дух состязательности, стремление не отстать от бега времени и новые критерии успеха.

Клайд — это середина, это место встречи Востока и Запада, традиции и модерна, устойчивости и летучести, индустрии и ручного труда, фермы и города. Такая встреча, подобно исторической драме, неизбежно отзывается драмами частной жизни, и не этим ли



Шервуд Андерсон

столкновением объясняется всегдашняя двойственность столь цельной на вид прозы Шервуда Андерсона?

В 1896 г. Андерсон, неотесанным, по выражению его старшего брата Карла, юнцом, впервые попал в Чикаго, где всерьез и надолго начал заниматься рекламным делом, а с началом Испано-американской войны оказался на военной службе, впрочем, в боевых действиях участия не принимал: рота, в которой он служил, перебрасывалась из одного лагеря в другой, а когда — всего за три месяца до перемирия августа 1898 г. — была послана на фронт, Андерсон лежал в госпитале.

Затем он поучился немного в Виттенбергском колледже, снова подался в Чигаго, где некоторое время с немалым увлечением сочинял рекламные тексты, оттуда еще в один провинциальный горо-

док, Элирию, где сделался бизнесменом-хозяином строительной компании. Первые успехи на этой стезе, как и в иных деловых начинаниях, вскоре сменились неудачами. Как раз тогда в ровной, без взлетов и падений, полосе жизни случился единственный разлом — Андерсон тайком ушел из Элирии и после четырех дней бродяжничества был найден лежащим на одной из улиц Кливленда. Стало ясно, что буржуа из него не получается, хотя поначалу он был полон энтузиазма и всячески восставал против различных реформаторских идей, в духе Генри Джорджа. "Чем больше ездишь по свету, — писал он, — тем отчетливее осознаешь, что бизнесмен пребывает в самом центре того, что называется Америкой. В нашей национальной жизни всадник — именно он"[2]. Но потом бизнес ему наскучил, и "музыка слов" все больше стала заглушать шелест банковских бумаг. Именно в Элирии Андерсон не только стал прилежным читателем художественной литературы, прежде всего английской (Карлейль, Хэзлитт, Стивенсон) и русской (Толстой, Достоевский, Тургенев), но и сам впервые попробовал свои силы в творчестве.

При очередном появлении в Чикаго, а был это конец 1912 г., чемодан путника распирали четыре объемистые рукописи, две из которых благополучно осели в личном архиве, а две, время спустя, были обнародованы — "Сын Уинди Макферсона" и "Множество браков". Первый из этих двух романов был впервые прочитан в доме тогдашнего редактора леворадикального журнала "Мэссиз" Флойда Делла, и эта встреча с хозяином и его гостями оказалась в литературной судьбе Шервуда Андерсона событием едва ли не более значительным, чем последовавшая через несколько лет публикация книги. Он оказался в кругу журналистов, литераторов, музыкантов, художников, составивших ядро "чикагской школы", иными словами, в лагере авангардистов. «Что-то такое клубилось тогда в американском мире искусств, — вспоминал Андерсон позже. — По-моему, все чувствовали это. Журнальчики, с иными из которых я впоследствии оказался связан, распространялись в ту пору, как инфекция кори. В Чикаго это был "Литтл ревью", в Нью-Йорке — "Нью рипаблик", "Севен артс", еще один журнал, который сейчас называют "Олд мэссиз"... Это было нечто вроде мощного выброса энергии, что ощущалось даже в рекламном агентстве, где я в ту пору служил»[3]. Как известно, такие школы и такие издания возникали тогда во всем культурном пространстве западного мира, включая и Россию, но чикагский вариант отличался двумя резкими особенностями.



Шервуд Андерсон. Чикагский бизнесмен

Конечно, это была богема, как богемой были несколько поэтов во главе с Тристаном Тцарой, собравшихся весной 1916 г. в цюрихском "Кабаре Вольтера"; итальянские (а равно русские) футуристы; "Цех поэтов". Подобно французам, итальянцам, немцам, русским, это были бунтари, страстные реформаторы художественного языка, и не напрасно целые дни они проводили на выставке постимпрессионистов, которая в 1913 г. переехала из Нью-Йорка в Чикаго. Матисс, Сезанн, Пикассо — их единомышленники и отчасти даже группа прорыва. На военные ассоциации наводит придуманное ей в Америке название, Арсенал. Впоследствии Андерсон напишет, что картины современных художников научили его новому восприятию формы и красоты.

Но тут всемирный монолит дает трещину, отделяя завсегдатаев одного полуразвалившегося склада на 57 улице южного района Чикаго — некоторого аналога подвальчика на Михайловской площади Санкт-Петербурга, где примерно в те же годы открылось литературное кафе "Бродячая собака" — не только от их европейских, но



Луис Лозовик. Чикаго. 1923. Холст, масло. Собрание жены художника. Саут-Ориндж, Нью-Джерси

и американских соотечественников-современников из Гринвич-Виллиджа, Нового Орлеана и Вандербильдского университета, этой цитадели Южного ренессанса. Это была богема из провинции, авангардисты-провинциалы и почвенники. Будучи заворожен мощью "широкоплечего города-гиганта", Карл Сэндберг все же так и остался уроженцем маленького Гейлсберга, шт. Иллинойс, и точно так же мету рождения пронесли через всю жизнь Флойд Делл и Вэчел Линдсей, Эдгар Ли Мастерс и Бен Хехт — все выходцы из городков, даже местечек Среднего Запада — Айовы, Висконсина, Канзаса, Иллинойса. Даже Эзра Паунд, пытавшийся, поначалу не без успеха, руководить процессом поэтического возрождения из-за океана, обитатель Левого берега Сены и вообще космополит, даже он сохранил и в образе мысли, и в образе жизни наклонности человека из американской провинции.

В таком мировосприятии было нечто ущербное. Национальное самодовольство возводится в высшую степень, и вот уже центром вселенной представляется даже не просто Америка, но именно Средний Запад. Гарриет Монро, основательница и многолетний редактор журнала "Поэтри", демократично публиковала на его страницах Йейтса и Элиота, Сен-Жон Перса и Гарсиа Лорку, но лучшим автором журнала и своим самым дорогим открытием считала все-таки Вэчела Линдсея. Этот странный гибрид эстетизма и почвы давал, случалось, сильные, жизнеспособные всходы, хотя бы "Антологию Спун-Ривер" или "Конго", а в прозе, конечно, прежде всего новеллистику Шервуда Андерсона.

Еще одной особенностью чикагской школы, отличавшей ее от европейского футуризма или близкого, казалось бы, по идейному направлению испанского "поколения 98 года" с его страстным

культурным патриотизмом, было как раз полное отсутствие интереса к идеологии. Адепты школы чуждались социального бунтарства и вообще отвергали революционные поползновения в любой области, кроме чисто эстетической. Даже Флойд Делл, социалист и борец за права трудового народа, был всего лишь, как остроумно заметил Синклер Льюис, фавном, которого странным образом занесло на баррикады. И Сэндберг, пролетарий и каменотес по происхождению и духу, человек, близкий к "разгребателям грязи" и даже симпатизировавший одно время русскому большевизму, бежал от политики, тем более политики партийной.

В пору увлечения коммерческими проектами Андерсон видел в деловых людях всадников и пионеров прогресса; потом его качнуло в противоположную сторону, и в начале 30-х годов он вместе с рядом других американских интеллектуалов и художников сделался прогрессистом-общественником, ставил свою подпись под коллективными письмами и призывами, например, под манифестом революционно настроенных интеллектуалов "Культура и кризис", в котором, между прочим, содержался призыв голосовать на президентских выборах за коммунистического кандидата Уильяма Фостера. Андерсон участвовал в разного рода комиссиях и акциях, вроде Амстердамского конгресса в защиту мира (1932) и симпозиума на тему "Как я пришел к коммунизму", много ездил по Югу, где, не будучи особо ярким оратором, выступал перед рабочими текстильных фабрик, и даже в составе небольшой делегации писателей отправился в Вашингтон, чтобы заявить президенту Гуверу протест против полицейской расправы с рабочими-демонстрантами. В годы Великой депрессии он выпустил несколько публицистических книг, прежде всего "Америку в замешательстве", книгу, пронизанную сочувствием к людям социального низа, — сочувствием плебея, поднявшегося наверх, но ничуть не утратившего душевной связи с такими же, как он, мытарями. Однако в действенности всякого рода радикальных жестов Андерсон разочаровался. Чего вполне можно было ожидать, ведь, как следует из его послания Гуверу, направленному после того, как в Белом доме депутацию принял не президент, а всего лишь один из его помощников, если его автор за что и борется, так это за свободу духа, а политика для него дело случайное, игровое. Недаром он советует своему высокопоставленному корреспонденту договориться с соперником на предстоящих выборах, Рузвельтом, о совместном президентстве — три месяца один сидит в Овальном кабинете, три — другой. Если же так не получится, "если моя идея двойного избрания абсурдна и вас переизберут

одного, предлагаю уйти на каникулы. Выскользните как-нибудь вечером через запасной выход Белого Дома и позвольте мне в течение нескольких недель быть вашим спутником, чтобы вы собственными глазами могли увидеть, что происходит с миллионами американцев, во что превращается американская жизнь" (3; p. 419).

Кстати, американским коммунистам это письмо (а оно было опубликовано) решительно не понравилось, о чем свидетельствует сам же Андерсон с комическим и несколько лукавым удивлением. Андерсона они своим союзником не числили, и совершенно справедливо: к коммунизму он все же не пришел, и если в политике его интересовала игра, то в забастовочном движении и вообще в любых акциях социального характера он видел прежде всего не борьбу за справедливость и экономические интересы, но психологию. Фабрика подавляет людей, это "большое, хорошо организованное предприятие. Она заставляет их чувствовать себя такими маленькими. А потом начинается забастовка, и пусть хоть на какое-то время они обретают славное чувство единения... Руки тянутся навстречу друг другу... Люди словно бы влюблены друг в друга" (2; p. 217).

Озирая пройденный путь, Андерсон с нежной сентиментальностью именует "чикагскую школу" своим гнездом. Он и тут добродушно усмехается — "то было время чего-то похожего на ренессанс в искусствах и литературе, впоследствии я лично про себя всегда называл его Возрождением Яйца Малиновки" (2; p. 199). Но он довольно быстро из этого гнезда выпал. Его смущала эстетическая жесткость, свойственная иным из новых друзей и знакомых, вполне совместимая с идеологической невинностью. От поучений не удерживалась даже в целом терпимая Гарриет Монро, а Паунду всегда были свойственны командирские замашки. Был также страх, что патриотизм может обернуться духовной нищетой предместья. "Останься мы в домашнем гнезде, в Чикаго, где для многих из нас все только начиналось, Яйцо Малиновки могло бы треснуть. И все мы зачирикали бы и до сих пор ходили вверх-вниз по Мичиганскому бульвару, поклевывая червей" (там же).

И все-таки гнездо — теплое, родное место. "Чикагская школа" не просто экспериментировала с формой и уж тем более не воевала с традицией, она искала *новые* формы для воплощения *старых* предметов и истин. Собственно, потому-то эксперимент и неизбежен, что привычные слова утратили творческую энергию, и, как сказали бы структуралисты, означающее оторвалось от означаемого. Но зависимость тут двусторонняя. Означаемое, то есть попросту обстоятельства, лица, события, предметы повседневного



Вид Чикаго

обихода, факты, словом, все то, из чего складывается жизнь, — вовсе не обстоятельства и не факты, если они не заверены печатью художника.

Джон Донн уснул. Уснуло все вокруг.
Уснули стены, пол, постель, картины,
Уснули стол, ковры, засовы, крюк,
Весь гардероб, буфет, свеча, гардины.
Уснуло…

— напишет чуть не полвека спустя молодой Иосиф Бродский, и в этих строках с внезапной четкостью выразится заветная мысль Шервуда Андерсона, которая невидимо шевелилась давно, но наружу пробилась лишь в художественной атмосфере Чикаго начала 10-х годов.

Чуть не целая половина его жизни, при всей своей насыщенности, оказалась не *вполне* жизнью. Теперь пришла пора восполнения объема. Шервуд Андерсон как писатель превозмогает факт и быт, оставаясь в его же пределах, ни на мгновенье не отрываясь от почвы, — в этом заключен главный художественный интерес и самая острая черта его творчества.

В пространстве беллетристики параллельно и, на вид, автономно бегущие линии, сходятся, допустим, так. “На ветхой веранде деревянного домика, стоявшего над оврагом возле города Уайнсбург в

Огайо, нервно прохаживался кругленький старичок. За широким полем, которое было засеяно клевером, а уродило только желтую сорную горчицу, он видел дорогу, по ней на телеге возвращались с полей сборщики ягод. Сборщики — парни и девушки — буйно веселились и кричали. Парень в синей рубашке спрыгнул с телеги и пытался стащить девушку, а она пронзительно визжала и упиралась" — это самое начало новеллы "Руки".

А вот ее финал: "В ярком пятне света под столом человек на коленях был похож на священника, справляющего какую-то церковную службу. Нервные выразительные пальцы летали из света в тень и обратно совсем, как пальцы монаха, когда они перепускают, десяток за десятком, бусины четок". Горчица и клевер, в общем, всяческий сор, оказывается, уже не просто сор, он прорастает таинственными формами.

Но прежде чем обратиться к собственно художественному творчеству Шервуда Андерсона, в первую очередь, конечно, к его новеллам, следует перелистать "Историю рассказчика" (*A Story Teller's Story)*, книгу довольно неопределенного жанра, опубликованную в 1924 г., то есть уже после того, как автор сделал себе громкое имя сборниками "Уайнсбург, Огайо", "Триумф яйца", "Кони и люди", а помимо того успел опубликовать четыре романа и том стихотворений. Иными словами, некоторые основания подвести итоги, пусть беглые, поспешные, очень предварительные, у Андерсона были.

Но "История рассказчика" — это не книга итогов. Это также не автобиография, хотя приметы жанра налицо: повествование о детстве, о городе, в котором вырос, о родичах, прежде всего отце и матери, о ранних жизненных опытах, а затем и об опытах литературных. Буквально с первых же строк читатель, вернее слушатель ("Я — рассказчик, то есть человек, который сидит у камина в ожидании слушателей"), смутно ощущает, что автору тесновато в границах мемуаров, пусть даже максимально подвижных. Он то и дело сбивает хронологию, легко меняет темп повествования, в иных случаях подолгу задерживаясь на том или ином эпизоде, в других переходя на скороговорку, сводит воедино события, происходящие в разное время и в разном месте, ничуть при этом не стесняясь собственной нестрогости, более того, бросая вызов нынешним и будущим недоброжелателям: "Те критики, которые заявляют, что у меня нет чувства формы, будут ликовать над расплывчатостью этих записей".

Но главное — он дает необыкновенную волю фантазии. Полет воображения начинается с первых же страниц. "Все мы, — вспоминает (якобы вспоминает) автор, — мать, отец и дети были как бы отверженными в родном городке, и эта мысль была приятна..." Однако из всех источников, вполне заслуживающих доверия, известно, что как угодно могли относиться земляки и соседи к Андерсонам — почитать, симпатизировать, подсмеиваться и так далее, — но изгоями они не были никогда.

Точно так же совершенно не похож подлинный Ирвин Андерсон на того персонажа, который под его именем изображен в "Истории рассказчика", — романтика-ветерана Гражданской войны, целыми днями похваляющегося своим героическим поведением в плену, в котором он будто бы оказался. Как свидетельствует Ван Вик Брукс, а его с Андерсоном связывали долгие товарищеские отношения, фигура отца — одно из крупнейших *творческих* завоеваний писателя. Да и сам писатель, приступая почти через пятнадцать лет к сочинению книги, которая уже без обиняков названа "Мемуарами" (*Memoirs)* (обнародована она была лишь после его смерти, в 1942 г.), признается: "Господи, сколько же я напридумывал про свою семью, особенно про отца!.. Говоря откровенно, личность эта настолько воображаемая, я дал такую волю фантазии, что его не узнал у меня ни один из моих братьев"[4]. Листая "Историю" и удерживая при этом в сознании персонажей того же "Уайнсбурга", трудно понять, то ли они списаны с реальных людей, то ли реальные люди обрели черты вымышленных лиц. Например, некий судья Тернер из Клайда, о котором вспоминает "рассказчик", — вылитый мистер Рифи из "Бумажных шариков" или, может, старый писатель, которому снятся сны о нелепых людях ("Книга о нелепых людях"). Одно наслаивается на другое — судья Тернер в своем подлинном обличье, которое теперь уже не реконструируешь, по времени предшествует мистеру Рифи, но он же, как персонаж "Истории рассказчика", ему наследует.

Здесь не подведение итогов, не рассказ о *реальных* событиях и лицах, пожалуй, даже не портрет художника в молодости, хотя эскизы к нему на страницах "Истории рассказчика" проступают. Сам Андерсон определяет свою книгу так — "просто записи впечатлений, собрание праздных мыслей, чаяний, идей, проносящихся в сознании одного американца нашего времени". Однако понятно, что это лукавство, слишком простодушное, чтобы хоть на мгновенье допустить, будто Андерсон действительно рассчитывает на чи-

тательское легковерие. В этой автохарактеристике игрового оттенка лишено только одно слово — американец.

Действительно, если и есть в свободной композиции "Истории" некий тематический, идейный, психологический стержень, то это *американское* самосознание, *американский* национальный характер. "Попробуем... на минуту представить себе американского юношу, одиноко бродящего по вечерним улицам американского города", — такая воображаемая картинка возникает где-то в начале "Истории", и загадка этих блужданий не оставляет автора ни на миг, даже если часто уходит на самые глубины несвязного сюжета. Андерсон пишет об американском жилье и о постоянной готовности к перемене мест, о пуританах и реформаторах, восстающих против этики пуританизма, о любви к деньгам, которая на самом деле есть вовсе не любовь к деньгам, а нечто совершенно иное, ибо "никто так легко и беззаботно не относится к деньгам, как американцы", и еще о многом ином. Он то впадает в чисто уитменовский энтузиазм ("вот народ, который не просто нация..."), то погружается, если не в национальную ипохондрию, то в горькие сомнения. Америка строилась, вдохновляемая теми же целями, которые преследовали французы, возводя Шартрский собор, но: "Они воздвигали Шартрский собор во славу Божию, а мы всерьез намеревались воздвигнуть страну во славу Человека, да еще воображали, что приближаемся к цели. Таково было наше намерение, и великий замысел рухнул или исказился только в процессе осуществления и лишь потому, что человек — даже самый смелый и свободный человек — несколько менее достоин прославления, чем Бог".

Вообще, персонаж, упорно называющий себя "истым американцем", "типичным американцем" и т.д., очень неясно видит собственную страну, вернее, она постоянно двоится в его глазах. То вверх сморит, то вниз, то красавицей выглядит, то несимпатичной старой девой, то юной, то дряхлой, то победительницей, то побежденной. "Современный американский юноша все еще бредет в гуще всего этого. Все сильнее напряжение нервов, все бешенее темпы. Воздух над нами дрожит от тревоги". Тревога эта — экзистенциальная, и маршрут идет кругами, не имея ни начальной точки, ни места назначения. Противоречия не разрешаются, и неизменной остается только двойственность. Недаром Андерсон вспоминает именно то место "Воспитания Генри Адамса", где говорится, что американец постоянно колеблется между динамо-машиной и Святой Девой.

Шервуд Андерсон угадал главное — незавершенность проекта под названием "Америка", неразрешенность, а может быть, неразрешимость "американской мечты". В этом смысле он наследует писателям, по духу и почерку от него то ли бесконечно далеким, то ли, по меньшей мере, не близким, — Герману Мелвиллу и Уолту Уитмену. Герой-повествователь "Моби-Дика" так представляет затеянное им предприятие: "Вся эта книга не более, как проект, вернее даже, набросок проекта... Всякое дело рук человеческих, объявленное законченным, тем самым является делом гиблым". А вот что пишет в одном из своих эссе Уитмен: "Америка не завершена и, возможно, никогда не будет завершена; Америка это божественно-правдивый набросок".

Шервуд Андерсон продолжает эту мысль, только ищет ей подтверждение в живом образе. При этом не случайно, быть может, он оборачивается на историческую фигуру тоже совершенно иного, сравнительно с его собственным, духовного состава. Самым неожиданным образом Андерсон усматривает идеал американца в личности Эмерсона, проповедника философского учения, совершенно ему не интересного и даже не симпатичного. И именно потому, что он — в представлении Андерсона — тоже колеблется между динамо-машиной и Святой Девой. Поэт, мыслитель, теолог, священник, он в то же время был наделен физической силой железнодорожного тормозного. Опыт Эмерсона лишний раз подтверждает правоту швейцарского прозаика и драматурга Фридриха Дюрренматта, обронившего как-то: кто сталкивается с парадоксом, имеет дело с действительностью.

У Андерсона тема и смысл ищут форму слова, чаще всего, слова-метафоры. Но еще вернее, воплощаются в самой композиции книги с ее тщательно выверенным хаосом. Концы нарочно не сходятся с концами, контраверзы сознательно не ищут разрешения. Реальная, почвенная страна Америка предстает под пером автора "Истории рассказчика" одновременно воображаемой, *художественной* страной. Вот почему так органично входит в повествование организующий его мотив творчества как соревнования с реальной жизнью. Шервуд Андерсон не просто создает, положим, образ отца или настолько преображает то или иное событие, что фактической достоверности в нем почти не остается, он еще и рассуждает о том, *почему* такие трансформации неизбежны и как они осуществляются. То есть "История рассказчика" это одновременно и театральная сцена, и репетиционный зал, и лаборатория писателя. В таком соединении изначально сосредоточена энергия взрыва, потому здесь,

по существу, не история детства, юности и зрелости человека, чье имя стоит на титуле книги, но история борьбы художника с самим собой — и с собственной жизнью. В одном месте так прямо и говорится: "Начался один из тех конфликтов между мною, живущим в мире фантазии, и мною, существующим в мире фактов".

В мире фантазии не существуют добро и зло, вопросы морали в нем — вопросы чисто эстетические, здесь "поступки даже самого низкого подлеца принимают порой форму прекрасного". Словом, это идеальный мир, где нечего делать сухим теоретикам — "все те, кто стремится возвысить, перекроить жизнь по определенному плану, возникшему в человеческом мозгу, погибают в мире фантазии от болезни легких. Им лучше оставаться в мире фактов и расходовать свою энергию на преследование бутлегеров, на изобретение новых машин, на посильную помощь человечеству в его несомненно похвальном стремлении пускать тела по воздуху со скоростью пятьсот миль в час".

Художника же, естественно, тянет в мир фантазии, ему как раз в мире фактов не хватает кислорода. «Факты ускользают от меня, — длит тему и ноту "Истории рассказчика" автор "Мемуаров". — Я не запоминаю дат. Едва я обращаюсь к фактам, как тут же начинаю врать. Тут уж ничего не поделаешь. Однажды, много лет назад, я засел за повествование о собственном детстве, прошедшем в одном городке Среднего Запада. Ничего у меня не получилось. Например, рассказывая о собственном отце или матери, я изображал людей, которых мои братья и сестра не узнавали». Но драматическая трудность заключается в том, что прекрасная фантазия приговорена к союзу с грубыми фактами, и "если наш юноша (это все тот же юноша, что одиноко бродит по улицам безымянного американского города. — *Н.А.*) хочет познать любовь к жизни, то он должен раскопать в груде расколотых черепков современности ту былую любовь к ремеслу, из которой возникает культура". Больше ее раскапывать негде.

Вновь и вновь возникает на страницах "Истории" один и тот же, хоть и по-разному оформленный образ — образ слова, упрямо доискивающегося сути вещей. "Мне суждено было пробираться неверными шагами по неизведанной стране, в погоне за словами..." "Цель пачкотни — крепко сделанный рассказ, когда вскрыты все его элементы, тщательно отделаны бесчисленные детали, во всю мощь разыгралась страсть к самоанализу, причудливо сверкает, переливается поверхность слов и красок, фразы подчинены ритмическому потоку мысли, — вот та мечта, тот далекий туманный свет, к

которому стремишься, зная, что никогда его не достигнешь". "Слова — это все... Клянусь, я не потерял веру в слова". "Я — слуга слов..."

Тут на авансцену выходит Гертруда Стайн. Долгая оживленная переписка с ней, встречи, сначала в Париже, затем в Америке, во время лекционного турне середины 30-х годов, взаимные отклики на книги и многое другое — это целый сюжет жизни Андерсона, оставивший более или менее отчетливые следы и на страницах его псевдомемуаров.

Сколь бы сильно ни разнились эти люди, и по корням, и по воспитанию, и по жизненным, да и литературным интересам, Андерсон, прочитав во время все той же Арсенальной выставки в Чикаго очерки Стайн (понятно, что любые жанровые определения применительно к творческой практике этой писательницы можно употреблять лишь в условном значении) о Матиссе и Пикассо, а затем "Три жизни", был потрясен, интуитивно уловив в ее экспериментальной прозе то, к чему стремился сам, — попытку пробиться к наготе слова, поверх напластований, искажающих подлинный смысл изображаемых предметов или описываемых чувств. Это был не его стиль, но это было его направление. Весьма проницательно высказался Ирвинг Хау: «Язык Гертруды Стайн темен, он ведет назад, к самому себе, стремясь тем самым вытеснить материю литературы, язык же "Уайнсбурга" (сюжеты которого ищут и вот-вот найдут форму. — *Н.А.*) прозрачен и непосредственно ведет к ядру содержания всей книги. Стайн явила лучший образец литературного воздействия: она не понуждала Андерсона писать по-своему, она освободила ему путь к самому себе» (2; p. 96). Собственно, ту же мысль, задолго до своего биографа, высказал сам Шервуд Андерсон: "Стайн велика тем, что она высвобождает талант. Она — следопыт. Она... оказала огромное воздействие на писателей тем, что осмелилась, под улюлюканье и при всеобщем непонимании, попытаться пробудить во всех нас, пишущих, новое ощущение слова. Вот что она сделала"[5].

В 1921 г. Андерсон впервые оказался в Париже и, по рекомендации Сильвии Бич, был принят в доме Стайн на rue Fleurus, 27. Сохранилась беглая запись об этой встрече, вот ее фрагменты: «...Вообразите крепко сбитую женщину с ногами, как каменные глыбы, сидящую в комнате, увешанной картинами Пикассо... Женщина — само воплощение здоровья и силы. Она смеется, она курит сигареты. Она рассказывает истории, с американской практичностью окрашивая рассказ точными и резкими тонами... "Обед

это запад" (Андерсон цитирует по памяти фразу из "Нежных пуговиц". — *Н.А.*). Великая революция в искусстве слов началась и проходила под раскаты смеха» (5; p. 9).

По прошествии 12 лет Гертруда Стайн тоже вспомнит день знакомства: "Пришел Шервуд Андерсон и совершенно просто и прямо, как ему свойственно, сказал, что он думает о ее работе и какое значение она имела для его развития. Он сказал ей это при встрече и, что случается нечасто, сразу повторил в печатной форме. Гертруда Стайн и Шервуд Андерсон были близкими друзьями, но, думаю, даже он вряд ли осознает, какое значение имел для нее этот визит" ("Автобиография Алисы Б.Токлас").

Сразу по возвращении из Парижа в Америку Андерсон написал предисловие к первой крупной антологии сочинений Г.Стайн, да и впоследствии не раз высказывался, в различной форме, о ее вкладе в литературу, а также самым энергичным образом содействовал, вместе со Скоттом Фицджеральдом и Торнтоном Уайлдером, организации вышеупомянутого лекционного турне. Равным образом и она приватно и печатно откликалась на его работы, в частности на "Историю рассказчика" и "Множество браков". Более того, Г.Стайн и Ш.Андерсон решили было даже совместно написать книгу об Улиссе Гранте, чьи "Мемуары" были одной из первых книг, прочитанных Андерсоном в детстве. Правда, из этой затеи ничего не получилось, и Гертруда Стайн выступила solo, включив фрагмент о генерале-президенте в книгу "Четверо в Америке".

Две темы явственно звучат в этой перекличке — по крайней мере, со стороны Андерсона. Одна — "патриотическая". При всем своем экспатрианстве Гертруда Стайн нимало не утратила корневой связи с родиной. "Вы поразитесь, узнав, сколь истинной американкой вы мне показались при встрече" (из письма 1922 г.) (5; p. 32). "Это американка старого замеса, из тех, кто предпочитает домашнюю стряпню, а фабричные консервы презирает, и в своей огромной кухне она ... готовит что-то сладкое на вкус и ароматное на запах... Как американский писатель я восхищаюсь ею, потому что она воплощает собой нечто свежее и здоровое в нашей американской жизни" (из очерка "Четыре американские зарисовки", в котором Гертруда Стайн оказалась в одной компании с Полом Розенфельдом, Рингом Ларднером и Синклером Льюисом) (5; pp. 24–25).

Насколько верны впечатления Шервуда Андерсона — вопрос особый, вполне возможно, он представляет Гертруду Стайн такой, какой *хотел* бы ее видеть, но в таком случае это бросает еще более резкий свет на его писательскую натуру.

И вторая тема — творческая, естественно, важнейшая. Не ученые рассуждения о грамматике прозы, о том, что есть предложение, а что предложением не является, не утомительные повторы, не сцепления далековатых предметов и понятий, не каталоги чисел, словом, не экспериментальная повествовательная техника увлекала Андерсона в творческих опытах Гертруды Стайн. Его вообще не очень занимало, *как* и о *чем* она пишет, тем более, что сюжеты ее "новелл", "романов" и "пьес" сколь-нибудь определенному пониманию не поддаются. Как-то Андерсон даже проговорился: "То обстоятельство, что она работает со словами нашего английского языка и то, что мы, большинство из нас, даже не отдаем себе отчета и не особо интересуемся, что она хочет изобразить, в общем, не имеет для меня большого значения" (5; p. 24). А вот то, *что* она с редким упорством старается осуществить, — дело иное.

"Гертруда Стайн возвращает словам жизнь. Видите ли, мы, писатели, все время куда-то спешим. Нам столько всего огромного предстоит совершить. Прежде всего — написать Великий Американский Роман, затем внести существенный вклад в подъем американской или английской театральной сцены, не говоря уж об эпических поэмах, сонетах в честь очей прекрасной дамы и всем остальном... Тем временем маленькие слова, слова-солдатики, при помощи которых мы, генералы, должны осуществлять свои завоевания, пребывают в забвении.

Есть город английских и американских слов, и это брошенный город. Крупными, широкоплечими словами, которым пристало шагать безбрежными полями под ясным небом, заполняются квитанции в занюханных прачечных, словам-девственницам позволяют находиться в одной компании со шлюхами, ученые слова оказываются в сточной канаве.

...В моем представлении Гертруда Стайн как раз и занята перестройкой, изменением всего образа жизни города слов. Вот художник, который оказался готов принять насмешки, который отверг даже претензии на сочинение великого американского романа и подъем англоговорящей театральной сцены, на лавры, какими венчают великих поэтов, и все ради жизни среди маленьких домашних слов, откровенных непричесанных подзаборных слов, слов — честных работяг, экономящих деньги, и всех остальных забытых и оставленных в небрежении граждан священного и наполовину опустевшего города" (5; p. 17).

Эскиз, набросанный Андерсоном, отличается от оригинала примерно настолько же, насколько известный портрет Гертруды Стайн

кисти Пикассо отличается от ее же — не менее известной — фотографии, сделанной Карлом Ван Вехтеном, который на поприще искусства фотографии преуспел, наверное, больше, чем в литературе, театре и музыкальной критике. Андерсон по-прежнему видит то, что *хочет* видеть и говорит о том, что кажется ему самым существенным в профессии писателя.

"История рассказчика", как уже сказано, это литература и многостраничный этюд о литературе. В том числе — о собственных сочинениях, хотя здесь они — "Мемуары" в этом смысле с "Историей" разнятся — по преимуществу, растворены в скрытой части айсберга. Бесспорно, однако, что повествователь-"рассказчик" опирается на уже накопленный писательский опыт. А может быть, не столько опирается, сколько, в том не признаваясь — ни самому себе, ни читателю, — превозмогает его. По крайней мере, в части опыта сочинения романов, а ведь Андерсон, даже после появления "Уайнсбурга" и других новеллистических сборников еще долго считал себя романистом, укрепляемый в этом самоощущении все той же Гертрудой Стайн. Находя в его романах недостатки, от которых свободна новеллистика, она — в личной переписке — уверяла Андерсона, что "в крупных работах содержится письмо бесконечно более изысканное и правдивое. Чтобы выразить лучшее в себе вам действительно нужна крупная форма, в этом я уверена" (5; p. 27).

Положив перед собой чистый лист бумаги, Андерсон хотел "передать при помощи всех этих маленьких слов... самый аромат той улочки, которой я только что прошел, заставить почувствовать, как падал вечерний свет на лица домов и людей — свет полумесяца сквозь ветки того старого вишневого дерева, которое было бы совсем мертво, если бы не та живая ветка, что упирается прямо в окно, а за ним стоял юноша, согнув ногу и завязывая шнурки башмаков. А на пыльной дороге спала собака, тихо скуля во сне, и на соседней улице девушка училась ездить на велосипеде. Ее не было видно, но двое младших братишек громко хохотали каждый раз, как она падала" ("История рассказчика").

Как видно, здесь то ли сознательно, то ли стихийно (прямых откликов у Андерсона не обнаруживается), но в любом случае почти буквально воспроизводится мысль Джозефа Конрада, высказанная в предисловии к «Негру с "Нарцисса"»: "Цель, которую я пытаюсь достигнуть с помощью написанного слова, это заставить вас услышать, почувствовать, а прежде всего заставить вас *увидеть*. Только это, ничего больше, но в этом — все"[6]. В первых трех романах Ан-

дерсона — "Сын Уинди Макферсона" (*Windy McPherson's Son,* 1916), "Марширующие люди" (*Marching Men,* 1917), "Белый бедняк" (*Poor White,* 1920) — есть и вечерний свет, и пыльная дорога, и старая вишня, есть, иначе говоря, пластическое изображение жизни провинциального городка, выступающего всякий раз под разными именами, но очертаниями своими вполне напоминающего Клайд. На него наступает, беспощадно сокрушая неброскую красоту и патриархальный покой одноэтажной Америки, промышленный Молох.

Тема, как известно, реальная, даже жгучая для новейшей литературы, далеко не только американской, поэтому "то, что случилось с городком, важнее того, что случилось с его жителями". Но определение темы — одно, а воплощение ее — совершенно иное. Повествование разваливается на куски, теряет романную цельность, на первый план все время старается выйти другая тема, тоже реальная, но чрезвычайно слабо связанная с фабричным производством и социальной несправедливостью, — психологическое одиночество одаренного молодого человека. Главное же — описание все время подавляется рассуждениями, на что весьма справедливо указала Гертруда Стайн: автор, пишет она, постоянно суфлирует герою, считая себя, по-видимому, фигурой изначально более интересной, нежели последний. Но при такой установке рассчитывать на сочувствие читателя *романа* нечего. Права Гертруда Стайн и в том отношении, что Андерсон слишком торопится сразу же выложить все карты на стол. "Позвольте заметить, что (в романе) должны быть начало, середина и конец, а у вас обнаруживается склонность сделать начало концом и концом и концом" (5; p. 27). Так оно и есть, довольно быстро повествование начинает топтаться на месте, утомляя бесконечными повторами мысли, и непонятно только, что все же заставляет столь проницательного читателя-критика направлять автора по тупиковому (для него) пути.

Гертруда Стайн пишет в данном случае о романе "Множество браков", но в первых трех романах склонность к идеологической риторике, как и искусственность всей постройки, проступает еще более резко. Живо набросав общий план — медленная, тягучая жизнь в глухой провинции Айовы, — Андерсон переходит к описанию, а, вернее, к назиданиям по поводу истории Сэма Макферсона, быстро поднимающегося наверх по лестнице успеха, а затем переживающего горькое разочарование. Попутно автор вплетает в повествование тему отцов и детей, отягощенную криминальными мотивами, попыткой отцеубийства. Какое-то время его упрекали в том, что он начитался Достоевского. Русский гений действительно ока-

зал на Андерсона сильное формирующее воздействие, в чем он сам не раз признавался. В 1921 г. Андерсон радуется тому, что Харт Крейн открыл для себя «две книги, которыми (я) особенно дорожу, "Карамазовых" и "Бесов". Во всей литературе нет ничего подобного "Карамазовым". Достоевский не может нравиться, его просто любишь. Мне всегда казалось, что это единственный писатель, перед которым я готов опуститься на колени»[7]. Но если в "Уайнсбурге" и лучших новеллах других циклов Достоевский *сосредоточен,* то применительно к "Сыну Уинди Макферсона" действительно можно сказать: Андерсон начитался русского классика, бегло и поверхностно. Слишком много пафоса и много сентиментальности. Другая параллель, близлежащая и очевидная, — Драйзер. Он и приветил уже не очень молодого, но только начинающего писателя в Чикаго, и тепло откликнулся на первую его книгу, главное же — и в сюжетном, и в идейном, и в психологическом смысле она довольно отчетливо перекликается с "Трилогией желания". Сам Андерсон вполне ощущал эту перекличку и, не исключено даже, оборачивался на "Финансиста", который вышел как раз тогда — в 1912 г., — когда сам он принимался за "Сына Уинди Макферсона". Через несколько лет Андерсон напишет: "Тяжка, тяжка поступь Теодора. И как просто было бы разобрать по косточкам некоторые книги, посмеяться над его тяжеловесной прозой. Но тяжкая поступь Теодора, его тяжкая неуклюжая поступь проторила нам дорогу. Он идет по пустыне лжи, он прокладывает тропу. И тропа эта вскоре станет улицей, над ней вознесутся высокие арки, и изящные ажурные шпили вонзятся в небо"[8].

Однако первый шаг, по "тропе, проложенной Драйзером", оказался неудачным. Там, где учитель показывает, ученик указывает. Социальная проза в духе Драйзера — это иной, не андерсоновский путь. Что показал следующий роман — "Марширующие люди"[9], в котором присутствует всегдашний герой Андерсона — раннего романиста: молодой человек, потерянный в мире и взыскующий связи с ним, уезжает из одного из пенсильванских угольных городков в Чикаго, чтобы возглавить там несколько мистическое движение рабочих — "марширующих людей", стремящихся освободиться от насилия промышленного капитала и внести порядок в мир, охваченный хаосом. По составу персонажей, по материи действия — это что-то вроде синклеровских "Джунглей", а скорее, не возникшего еще пролетарского романа в духе Джека Конроя и близкого приятеля Андерсона Уолдо Фрэнка. Но это скорее условный антураж, а более всего интересует автора фигура лидера — одиночки с вожди-

стскими наклонностями. Сказывается чтение Карлейля, а еще больше — Ницше, воспринятого через молодых Джека Лондона и особенно Горького, которого Андерсон ставил весьма высоко, особенно его рассказы о "поверженных людях" (симпатия оказалась обоюдной — "Уайнсбург" стал для Горького настоящим откровением, новым явлением в американской литературе). Возможно, почувствовав, что содержание никак не укладывается в избранную форму и гибрид не получается, автор просто обрывает повествование на полуслове, так как ему не понятно, что делать с сюжетом и героями дальше.

Потерпев явную неудачу на ниве социального романа, Андерсон круто сменил курс, увлекшись З.Фрейдом. На какое-то время у него даже сложилась репутация самого последовательного американского писателя-фрейдиста, а рецензент журнала "Дайел" уподобил его «взволнованному Белому Кролику из "Алисы в стране чудес", нервно сжимающему в лапках последнее издание Зигмунда Фрейда».

Сам Андерсон упорно повторял, что Фрейда не читал, но если и читал, то наверняка со смущением: слишком много, на его вкус, систематики, слишком много учительства. Но идеи психоанализа витали в американском воздухе, и Андерсона, при его любви к естественной жизни, на которую покушается железный век машин, при его подозрительности к пуританским ограничениям, миновать никак не могли. К тому же ему и не было необходимости читать Зигмунда Фрейда, ибо рядом был Дэвид Герберт Лоуренс. Его "Влюбленные женщины" потрясли Андерсона. У него даже речь сбивается, он не может найти слов: "Колоссальная вещь... Вроде бури, которая как-то пронеслась надо мною... Лоуренс устремляется в погоню за чем-то таким... чувство, которое каким-то удивительным образом превосходит мысль, а он вплотную приближается к тому, чтобы обнажить его..." (7; p. 149) (из письма Полу Розенфельду, который и открыл ему Лоуренса). А "Любовник леди Чаттерлей" произвел и вовсе сногсшибательное впечатление. Андерсон признавался друзьям, что это величайший в наше время роман о любви, какой он и сам втайне мечтал написать, но теперь, будучи "обойден" Лоуренсом, никогда уж не напишет.

Попытка все же была предпринята, и один из другим появились два романа в духе Фрейда-Лоуренса — "Множество браков" (*Many Mariages,* 1923) и "Темный смех" (*Dark Laughter,* 1925). "Браки" основаны на демонстративно тривиальном положении: Джон Уэбстер, средних лет предприниматель, наскучивший своей плоскогру-

дой женой, увлекается секретаршей, дамой, напротив, вполне пышнотелой, и оставляет семью. Незначительность сюжета нарушается, однако, роковыми событиями — самоубийством брошенной жены и экстравагантными, "богохульными" эпизодами. Герой запирается у себя в комнате и расхаживает полностью обнаженным перед изображением Богородицы, обращаясь к Ней примерно с такими речами: "Надеюсь, ты и впрямь девственница... Я потому и допустил тебя сюда, в эту комнату и обнажил перед тобой свое тело, что рассчитываю на это. Видишь ли, будучи девственницей, ты не можешь не иметь одних лишь чистых мыслей". К тому же, поведав о своих тайных свиданиях с Богородицей дочери, Уэбстер освобождает ее тем самым от фригидности, доставшейся в наследство от матери. Но странное дело — отвергая сухую школу Фрейда, Андерсон в ее же классы и попадает, а намереваясь следовать фарватером Лоуренса, далеко от него отклоняется. В романе о любви, живой, чувственной, плотской любви нет, а есть лишь рассуждения о сексе, о том, как он важен для полноты жизни.

Роман "Множество браков" отличается от предыдущих вещей писателя, но страдает тем же пороком, который его — как художественное произведение — убивает: ощущается полный разрыв между действием и словом. Последнее плавает в разреженном пространстве, и роман о любви становится доморощенным трактатом. Так что, напрасно Пол Розенфельд назвал Андерсона "нашим фаллическим Чеховым".

В некотором смысле "Темный смех", единственный из романов Андерсона, имевший читательский успех, можно счесть самоопровержением: если Джон Уэбстер видит некое противоядие скучной поденщине бизнеса в стихийной свободе богемы, героя "Темного смеха" Брюса Дадли, который как раз этой среде принадлежит, она, напротив, сковывает, и он бежит оттуда в простоту и чистоту нравов негритянской общины Нового Орлеана. Здесь герой превращается в безымянного рабочего маленькой фабрики, а попутно, точь в точь, как Меллорз, в садовника жены своего нанимателя и под смех черных увлекает ее в таинственные дали свободы. Конечно, надо иметь в виду, что "Любовник леди Чаттерлей" (1928) еще не написан, как не написан и "Пернатый змей" (1926), где в качестве естественного человека негра замещает индеец, но само сходство положений сразу бросается в глаза и лишний раз разворачивает Шервуда Андерсона в сторону Лоуренса. Только разница остается прежней — там, где англичанин изображает, американец рефлексирует, пусть даже в этом последнем романе все же больше примет повест-

вовательной прозы, чем в прежних, — есть яркие лица вроде старого ремесленника "Губки" Мартина, есть остро написанные сцены. Заметны и более или менее четкие следы учебы у Гертруды Стайн, что и побудило неблагодарного Хемингуэя, многим по-писательски Андерсону обязанного, сочинить довольно злой и, в общем, не очень смешной шарж — "Вешние воды". Не отстал и другой подопечный — Уильям Фолкнер: вместе с живописцем, скульптором и архитектором Биллом Спратлингом (по чьему эскизу, кстати, Андерсон построил себе дом в Новом Орлеане) он выпустил красочный альбом "Шервуд Андерсон и другие знаменитые креолы", в предисловии к которому также спародировал манеру мэтра, а помимо того, иронически изложил некоторые его взгляды на литературу.

После "Темного смеха" у плодовитого Андерсона наступили "тощие" в творческом смысле годы. В 1926 г. писатель купил ферму в штате Виргиния, где жил до конца жизни, совершив за это время одно путешествие в Европу и второе — в Южную Америку, где и умер от перитонита в Зоне Панамского канала. В письме Полу Розенфельду он жаловался на то, что писать стало не о чем — "неужели я обречен отныне быть голосом рабочих, негров и так далее?" (7; p. 199), и лишь в 1932 г. появился очередной роман — "По ту сторону желания". Во многом он был порожден атмосферой Великой депрессии или "красных тридцатых", так что напрасно писатель сетует то ли на судьбу, то ли на какие-то внешние воздействия. Никто его ни к чему не понуждал, просто раньше о жизни фабричных рабочих он писал статьи и очерки, а теперь вернулся к привычной форме романа, в котором повествуется о том, как юный мечтатель-романтик по имени Ред Оливер попадает в городок на Юге, где коммунисты организуют забастовку, участвует в ней и в столкновении с полицией гибнет. Есть в романе и нечто вроде вставной главы о фабричных работницах, где автор проводит давнюю свою и, видно, дорогую мысль о том, будто женщины справляются с вызовами индустриальной эпохи лучше мужчин.

Тут "пролетарский", по всем приметам, роман в очередной раз обнаруживает свое двойное дно. Дело в том, что "пролетарский" он в лучшем случае только наполовину. А вторая половина — все то же либидо, скрытые комплексы, подавленные влечения и так далее. Книга и завязывается на любовной почве: неопытного идеалиста Реда соблазняет опытная библиотекарша, затем она благополучно выходит замуж, а он, не в силах пережить предательства, бежит в

Северную Каролину, где разворачиваются драматические события, чреватые столь трагическим исходом.

Шервуд Андерсон попытался породнить Карла Маркса с Зигмундом Фрейдом, Драйзера с Лоуренсом, и ничего хорошего из этого опыта не получилось, что потом признал и сам автор. Впоследствии Андерсон еще раз обратился к романному жанру, написав "Кита Брэндона", но эта книга, персонажи которой, и прежде всего заглавный герой, по-прежнему невротически стремятся превозмочь разнообразные комплексы, осталась и вовсе на периферии его богатого литературного наследия. После этого он и обронил в переписке с одним корреспондентом: «Если вас интересуют мои книги, читайте "Уайнсбург, Огайо"» (7; p. 314).

По прошествии времени тот же совет, правда, в невысказанной форме, прозвучит со стороны: Уильям Фолкнер не только назовет Андерсона отцом писателей своего поколения, но и добавит, что сделать ему в жизни удалось "лишь два или, может, три движения, поистине достойных гиганта"[10], и движения эти — "Уайнсбург, Огайо" (*Winesburg, Ohio),* "Триумф яйца" (*The Triumph of the Egg)* и отдельные рассказы из сборника "Кони и люди" (*Horses and Men).* Это все ранние вещи, даты издания — соответственно, 1919, 1921 и 1923, а есть у Андерсона и еще один сборник — "Смерть в лесу" (*Death in the Woods,* 1933), его Фолкнер почему-то не назвал, хотя, думается, заглавная новелла принадлежит к числу лучших у автора.

Никакой сенсации в этом отзыве не было. Появление "Уайнсбурга" и последующих книг в том же жанре встретило, в общем, теплый прием критики, ну а со временем они и вовсе вошли в классический канон. Но задевает разнобой — не оценок, но мнений. Нравится всем, или хотя бы большинству, но речь идет, как будто, совсем о разных книгах.

Генри Менкен увидел в "Уайнсбурге" по преимуществу разрушение мифа о моральной чистоте патриархальных нравов и бунт против американской провинции с ее скукой и пошлостью. По прошествии лет ему, не вступая в прямую полемику, возразил Максвелл Гайсмар — никакой это не бунт, напротив, ностальгия по прошлому. Лайонел Триллинг находит, что "в мире Андерсона (а речь идет о мире его новелл. — *Н.А.*) много эмоций, но мало пейзажей, звуков, запахов — очень мало реальной действительности. Те вещи, которые он наделяет моральным авторитетом, ибо это вещи живые, реальные и противостоящие в своем органическом естестве абстракциям индустриальной культуры, сами становятся под его пером абстракциями и безжизненными. Его пристрастие к бе-

гам... не дает нам ощущения лошади, его Миссисипи не течет, высокие стебли кукурузы произрастают из почвы его безграничной субъективности" (1; p. 135). Фолкнеру же, напротив, кажется, что скакун, являющийся писателю во сне, в мечте, превращается в здоровую рабочую лошадь, "воплощающую для него полнокровный, богатый, необозримый размах долины Миссисипи, его Америку" (10; с. 43).

Менкен и Гайсмар — люди разных поколений, расхождения естественны, книги читают не только люди, но и само время. Но ведь Триллинг и Фолкнер — сверстники или во всяком случае высказываются почти одновременно, в начале 50-х годов прошлого века.

Ирвинг Хау иронизирует над критиками, которые то на одну полку ставили новеллистические сочинения Андерсона, то на другую — "бунт против села, отрицание морали среднего класса, проповедь сексуальной свободы, возвышение культурного примитива" (2; p 97). Но что тут иронизировать? Коль скоро в литературе возникает одно влиятельное направление, отмеченное именами Синклера Льюиса и Эдгара Ли Мастерса, или другое, выдвинувшее своим знаменосцем Лоуренса, то стремление соположить явления, уловить переклички, тем более, что они, как будто, слышны весьма определенно, никак не должно удивлять. Но самое интересное, что эта разноголосица имеет под собой реальные основания. Она просто не могла не возникнуть, и корни уходят вовсе не в поколенческие или личные пристрастия.

Скучно, вяло, а то и жестоко живет Уайнсбург. Люди пьянствуют, ни с того ни с сего затевают потасовки, праздно болтают в салунах и потихоньку стареют, как мать репортера местной газеты Джорджа Уилларда — сквозного персонажа всего цикла. Уже сам внешний облик городка — его ветхие домишки, обшарпанная гостиница, грязные улицы, тусклые фонари — словно бы воплощают духовное ничтожество Уайнсбурга, полное отсутствие горизонта. Иначе, отчего бы Джорджу Уилларду бежать отсюда, в большую жизнь, с ее просторами и волей?

Но главное все же не это — не провинциальная рутина, сковывающая душевные порывы. Люди ходят по улицам Уайнсбурга, затевают пустые разговоры, распахивают поле, а в душах их в это время идет какая-то невидимая, тяжелая и не очень понятная работа, что-то надламывается с неслышным грохотом, и тогда привычная жизненная колея утрачивает контур, и они словно с цепи срываются. Могут налетать с кулаками на совершенно незнакомых людей ("Чудак"), выскакивать нагишом под дождь ("Приключение"),



"Карта" Уайнсбурга, штат Огайо, фронтиспис первого издания "Уайнсбург, штат Огайо"

придумывать себе мифических собеседников, с которыми общаться интереснее, чем с реальными людьми ("Одиночество"), поигрывать бумажными катышами, находя в том едва ли не смысл жизни ("Бумажные шарики").

В общем, все эти персонажи — гротески, книгу о которых сочиняет старый писатель — герой новеллы, открывающей сборник. Правда, тут сразу закрадывается какое-то сомнение. Гротесками, читаем мы, делает людей стремление присвоить как можно больше общепринятых истин, открытых человеком, когда мир был молод и свеж. Но ведь сами по себе истины прекрасны, отчего же вдруг такое превращение? И почему, как выясняется, уайнсбургские гротески с их как будто собственническими наклонностями милее и симпатичнее уайнсбургских обывателей? Вопрос повисает и становится тем тревожнее, чем острее мы ощущаем, что весь Уайнсбург тяжело болен одиночеством. Вот это и есть самая горькая беда, она и быт искажает.

Люди, живущие бок о бок, слушают друг друга и не слышат, смотрят — и лиц не различают. Между ними — невидимая, но непреодолимая стена отчуждения, разделяющая даже людей одной крови, например, того же Джорджа Уилларда и его сверстника Сета Ричмонда ("Мыслитель") или Джорджа и учительницу местной школы Кейт Свифт. Одна при встрече словно лишается дара речи, текущей настолько бессвязно, что автор даже отказывается ее воспроизводить, другой — дара слуха и понимания. Положим, эта, как и многие иные, ситуация осложнена эротическими мотивами, однако не настолько, чтобы заглушить основную идею, выраженную в заключительной реплике Джорджа: "Я что-то упустил. Упустил, что мне пыталась сказать Кейт Свифт" ("Учительница"). "Что бы я ни сказал, все равно вышла бы неправда", — вздыхает Рэй Пирсон, "тихий, робкий человек лет пятидесяти, с каштановой бородкой" ("Так и не сказанная неправда"). Попытки же сказать, расслышать, найти общий язык оборачиваются карикатурой или даже бедой.

"Чудак" Элмер Каули способен излить душу лишь в присутствии слабоумного старика Мука — тогда и мысль его обретает стройность, и слова нужные отыскиваются. Но ведь это, в сущности, монолог. А в разговоре с обыкновенными людьми у него, повторяясь, срывается с языка единственная бессмысленная присказка, подслушанная у того же дурачка: "Пусть меня выстирают и выгладят. Да, да, пусть меня выстирают, накрахмалят и выгладят" ("Чудак").

"Триумф яйца", новелла из другого сборника, это тоже, при всем своем комическом, даже ерническом сюжете, — притча о человеческом одиночестве и глухоте. Найти ли гротеску общий язык со здравомыслием? Не случайно, должно быть, хоть и тоже в пародийном облачении, слышится в новелле едва ли не прямая отсылка к Достоевскому. Неудачливый коммерсант открывает ночное кафе в уверенности, что у молодежи провинциального городка Бидуэлла (это, в общем, тот же Уайнсбург, или, скажем, Клайд) непременно вспыхнет страсть к общению с ним и его супругой. "Место им нужно, чтобы было куда приходить... — повторял он снова и снова.— Говорю тебе, им нужно место". Но это же чистый парафраз мармеладовского: "Ведь надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-то можно было пойти". Одна из первых рецензий на фолкнеровский роман "Святилище" была озаглавлена "Тень Достоевского на глубоком Юге". Отклик на "Триумф яйца" в таком случае можно было бы назвать "Тень Достоевского на Среднем Западе".

Всю жизнь "пыталась найти для себя какое-то подлинное, правдивое слово" Элизабет, мать Джорджа, а когда оно вдруг прорвалось в разговоре с доктором Рифи, то стало последним: вскоре женщина умерла, словно это миг откровенности и прозрения свел ее в могилу. Иллюзия общения безжалостно разрушается, и последним свидетельством — хотя вообще-то ударных фраз Андерсон не любил — неизбывного трагизма судьбы человека становится печальная мудрость, выстраданная уайнсбургским доктором Персивалом: "Каждый на свете — Христос, и каждого распинают" ("Философ").

Стало быть, прав пылкий и язвительный ненавистник "бубуазной" пошлости и посредственности Генри Менкен, увидевший было в Шервуде Андерсоне своего единомышленника? Прав в том смысле, что писатель трезво смотрит на жизнь и людей, ни на что не закрывая глаза и ничего не приукрашивая. Иное дело, что бунтарь Андерсон какой-то очень непоследовательный, явно не боец баррикады. "Уайнсбург" часто сравнивали с "Антологией Спун-Ривер", журнальная публикация "Так и не сказанной неправды" даже сопровождалась редакционным примечанием, где прямо сказано, что, когда новеллы составят цикл и выйдут в книжной форме, «Америка прочитает прозаическое дополнение к поэме Мастерса "Антология Спун-Ривер"»[11]. Надо сказать, что подобного рода параллели вызывали у Андерсона, человека вообще-то незлобивого, немалое раздражение, что, наверное, и сказалось на несправедливо уничижительных откликах на стихи Мастерса. Но дело не в приори-



Главная улица Уайнсбурга

тетах и возможных личных обидах. Просто, при всей тематической близости, это действительно во многом очень разные книги, и разницу эту чутко уловил Уолдо Фрэнк: «В "Уайнсбурге" читатель обнаружит конфликт американской жизни с собственными застывшими формами,.. неудержимую страсть к обновлению. "Спун-Ривер" — это статика, "Уайнсбург" — динамика. "Спун Ривер" — это стертый и погребенный лик американского мира, "Уайнсбург" — это его сердце» (там же).

Так что и Максвелл Гайсмар не заблуждается. Трудно не расслышать в музыке "Уайнсбурга" и других новеллистических циклов печальную лирическую ноту, трудно не ощутить, что автору бесконечно дороги эти нелепые люди, эти покосившиеся домишки, весь строй этой столь некрасивой на вид жизни. Но, оказывается, в ней есть сладость — как в корявых яблочках, что растут в садах Уайнсбурга, этих уродцах, — их даже не срывают с деревьев при сборе урожая. "Надкусишь такое яблочко, а оно сладкое, сочное,... И ты спешишь от дерева к дереву, ступая по твердой корке тронутой морозом земли, и набиваешь карманы корявыми шишковатыми яблочками. Немногие знают, как они хороши" ("Бумажные шарики").

Но и тут все дело не в оценках, а в оттенках оценок. Есть трезвость взгляда, но нет социального протеста. Точно так же есть тоска по былому, но нет, как кажется М.Гайсмару, сентиментального "желания воскресить его"[12]. Это различие отчетливо проступает в финале книги. Джордж Уиллард покидает Уайнсбург, но думает в этот судьбоносный момент о сущих мелочах: "о том, как утром Турок Смолет катит бочку с досками по Главной улице, о высокой женщине в красивом платье, которая ночевала однажды в отцовской гостинице, о том, как уайнсбургский фонарщик Батч Уидлер летним вечером спешит по улице с факелом в руке, как Элен Уайт стоит перед окошком городской почты и наклеивает на конверт марку".

Одним словом, городок, где так душно, где некому чувство излить, вдруг предстает во всем своем теплом, домашнем уюте, в знакомых лицах, которые уже вовсе не кажутся некрасивыми. Но раз возникнув, картина тут же расплывается, и вот "городок Уайнсбург уже пропал, и тамошняя его (Джорджа.— *Н.А.*) жизнь осталась лишь фоном, на котором он расположит мечты взрослых лет" ("Отъезд"). Эта же самая летучая, невзрачная, но необыкновенно насыщенная сценка должна оберегать и от оценочной жесткости на оси: быт-метафизика.

Миссисипи не течет, стебли растут неизвестно откуда? Право, это какая-то странная аберрация зрения и иных чувств. Мир новелл Шервуда Андерсона — это плотный материальный мир, где можно все увидеть, пощупать, прикинуть на вес, все имеет свою форму и имя. В пейзажах нет красочности, но есть точность, сам Марк Твен, оказавший вообще-то немалое воздействие на Андерсона, не придрался бы. Кони не скачут? Но целый рассказ, и рассказ весьма пространный ("Ну и дурак же я", цикл "Кони и люди"), построен на смене ритмов следующих один за другим заездов. И опять-таки — дорожка видна, и перевязанные лошадиные бабки, и денник, и все остальное. Словом, Андерсон-новеллист пишет так, как и хотел бы писать, — "заставить почувствовать, как падал вечерний свет на лица домов и людей" и т.д.

Но все же и взгляд Триллинга — далеко не просто свидетельство образцовой критической глухоты. "Писателю, седоусому старику, было трудно забраться в постель" — так начинается "Книга о нелепых людях", а стало быть, и весь сборник рассказов "Уайнсбург, Огайо". Далее мы узнаем, что писатель придумал, как изменить положение кровати, вызвал плотника, они разговорились, повспоминали о Гражданской войне, покурили, и в конце концов о писа-

тельском проекте насчет кровати забыли, и плотник потом сделал все по-своему. Такой вот непритязательный эскиз. Но все вдруг сдвигается, как только писатель забрался в постель, к нему начали приходить сны, вернее, один сон, или даже "не совсем сон. Где-то на полпути между явью и дремотой перед глазами его возникали фигуры... Все они были нелепы. Все мужчины и женщины, которых писатель знал, становились нелепыми". Это более или менее точный стилистический срез всей новеллистики Шервуда Андерсона. Его образы застывают в некоторой определенности, завершенности лишь затем, чтобы тут же расплыться, выпасть из фокуса, линии, только что твердые превращаются в пунктир, черты лиц и предметов размываются. Вот почему оказывается так трудно воспроизвести внешность обитателей Уайнсбурга. Отдельные черты запоминаются — седые усы, тонкие пальцы, крупный нос, следы оспы на лице, но цельный портрет как-то ускользает.

Это тоже сознательная авторская установка. Одной точности мало, мало показать, как падает свет или учится езде на велосипеде девочка с соседней улицы (недостаточно одних простых фраз, скажет под конец жизни ученик Андерсона Хемингуэй). Собственно, об этом, при всем драматизме сюжета, написана заглавная новелла последнего по счету сборника Андерсона "Смерть в лесу". По пути домой умерла старая женщина — то ли замерзла, то ли от старости, от слабости. Труп нашли лишь через несколько дней и отнесли в похоронное бюро. Эту историю поведал рассказчику его брат-газетчик. Он передал все детали — собаки, бегающие вокруг усопшей, земляки, потянувшиеся в лес, "голое девическое тело, опрокинутое лицом в снег", следы от беготни собак и ясное холодное зимнее небо над головой. И все-таки история не рассказалась — "я чувствовал, что самого главного он не коснулся. Он был слишком молод, и я тоже. В такой завершенности есть своя красота". Только ее-то новеллист Шервуд Андерсон как раз и бежит, постоянно оставляя невидимый остаток, что-то недоговоренное. За тем и нужны ему неясные акварельные очертания.

Точно так же нелинейно движется в Уайнсбурге, или Бидуэлле, или просто "в нашем городке, в штате Небраска" время. События лишены хронологической последовательности, "вчера" легко перетекает в "завтра", да и вообще все, как в мифе, происходит одновременно. А скорее — *не* происходит. Эпизоды, как и время, лишены четкости, и если в них и есть какое-то постоянство, то это постоянство неразрешенности. *О чем* написана та или другая новелла Андерсона, положительно сказать невозможно, или очень трудно.

"Тэнди" — о том, как пятилетняя девочка, услышав, как отец зовет ее по имени, вдруг расплакалась — ей хочется называться так, как сказал случайный проезжий — горький пьяница и поэт в душе: Тэнди. "Никто не знает" — о том, как судомойка Луиза сначала отказалась пойти погулять с Джорджем Уиллардом, а потом согласилась. "Хочу понять почему..." (сборник "Триумф яйца") — о том, как помешан на лошадях шестнадцатилетний юнец. Конечно, все это сюжетом не назовешь, и потому, в традиционном смысле, новеллы Андерсона вовсе не новеллы. Критики, упрекавшие его в расплывчатости формы, пожалуй, были правы, только вот исходили они из того самого канона, с которым Андерсон, по собственному признанию, находился в состоянии войны. "Я не думаю, — говорил он, — что хоть чем-нибудь обязан Эдгару По, ибо не доверяю излишне геометрическим, выверенным конструкциям. Мне кажется, что американская новелла испытала чудовищно разлагающее влияние О.Генри, на нее также оказал воздействие (отрицательное, конечно.— *Н.А.*) Мопассан" (7; p. 376).

Не то, чтобы Андерсон сокрушает устоявшиеся репутации, хотя к О.Генри он, пожалуй, все-таки излишне строг, не одни только "штучки и фальшь", как ему казалось, были у этого мастера, блестяще овладевшего возможностями жанра новеллы, в центре которой стоит как раз событие. Просто у него, Шервуда Андерсона, другая задача, и для ее решения нужен не сюжет, а настроение, атмосфера, чувство, пусть даже вырастают они из живой человеческой практики. И соответственно, нужны не яркие краски, а полутона. Вообще спор Андерсона с тем же Мопассаном, — это не столько персональное противостояние двух писателей, сколько диспут эпох. Классики изображают драмы *в* жизни, модернисты, к которым, несомненно, был близок Шервуд Андерсон, — жизнь *как* драму. Иное дело, что в этом смысле у него сохраняется с классикой прочная связь, что именно слово *жизнь* он всегда выделял курсивом. Не зря "Мемуары", это завещание художника, заключаются такой фразой: "Жизнь, но не смерть, — вот величайшее приключение".

Новеллы, составившие в неотдаленном будущем сборник "Уайнсбург, Огайо", печатались первоначально в журналах "Севен артс", "Литтл ревью", "Мэссиз". Однако, судя по многочисленным репликам из переписки с друзьями и издателями, можно заключить, что с появлением каждого нового, по собственному его определению, "этюда" автор все острее ощущал, что они складываются в цельную книгу. "Ты ведь знаешь, — писал он в конце 1916 г. одной давней



Шервуд Андерсон. Портрет

приятельнице, — что сейчас я работаю над большой вещью. Пока концы торчат во все стороны, иначе не выходит. Я пишу словно вслепую, изливая, как могу, свою жизнь и душу. Потом, когда выдастся немного свободного времени, вернусь к написанному, буду кое-что убирать и править, словом, попытаюсь сделать книгу" (11; pp. 432–433). Через год, когда уже были написаны и опубликованы двадцать две новеллы, сомнений никаких не осталось: это — книга со своей внутренней темой, героем, стилем. Более того, автор горделиво видит в себе Колумба литературной формы: "Никто из известных мне сочинителей не работал в такой манере, которую я предполагаю развить в последующих книгах" (там же). Так оно, как известно, и получилось, и еще двадцать с лишним лет спустя, когда все эти книги останутся далеко позади, Андерсон напишет еще одному корреспонденту: «Я вдруг решил вернуться к форме "Уайнсбурга". Это настоящий роман. Используя эту форму, я ощущаю легкость и свободу. Я сам ее придумал. Она — моя» (11; p. 434).

И вместе с тем, в одном случае Андерсон то ли не договаривает, то ли, скорее, просто шутит, а в другом несколько лукавит. Шутка —

насчет письма вслепую и позднейшей авторедактуры. Если Андерсон и правил рукописи, то как раз в интересах публикаций в периодических изданиях. В журнальном варианте начало рассказа "Так и не сказанная неправда" звучало так: "Когда я был мальчиком и жил в своем родном городке Уайнсбурге, штат Огайо, Рэй Пирсон и Хэл Уинтерс работали на ферме в трех милях к северу от Уайнсбурга". В книге первая половина фразы отсечена, и в ней действительно нет никакой нужды: читатель и без того давно уже знает, что безымянный повествователь родом из Уайнсбурга. К тому же таким образом сохраняется общее течение повествовательной речи. Долгое время считалось, что это и есть авторская корректура, осуществленная в ходе составления сборника. Но многолетний исследователь творчества Андерсона Уильям Филипс обнаружил, что дело обстоит прямо противоположным образом: правка внесена с рукописи в журнальный текст ради придания ему определенной самостоятельности. А затем, помещая новеллу в сборник, Андерсон восстановил первоначальное звучание. Потому что новелла — не новелла, а глава, да и сборник — не сборник, а роман.

Что же касается первопроходческих амбиций, то тут, наверное, сказывается то, что Андерсон всегда очень ревниво относился к намекам и тем более прямым указаниям на литературное родство. От Мастерса он просто отмахивался, заявляя, что тот принимает "бездумную лесть за истину", что же касается "моего открытия", "моей формы", то эмоциональный нажим, возможно, объясняется стремлением замести "русский след", который многие, и с полным на то основанием, находили в новеллистике Андерсона. Как мы видели, отзывался он о русских классиках в самых высоких тонах, но часто оговаривался, что прочитал их уже *после* публикация "Уайнсбурга". Этот мотив звучит даже в частной переписке. "Большинство критиков, — жалуется Андерсон Полу Розенфельду, — говорит о том влиянии, которое в пору появления в печати моих первых рассказов оказывали на меня русские. Но дело в том, что тогда я еще не читал никого из них, и сейчас не могу уж и вспомнить, когда начал читать" (11; p. 301). А по прошествии лет, подтвердит уже на публике, в "Мемуарах": «Когда я вошел в пору зрелости, и когда мои рассказы стали появляться в таких легкомысленных журналах, как "Литтл ревью", "Мэссиз" (старые), "Севен артс" и "Дайел", и когда меня так часто упрекали (да никто и не упрекал, просто отмечали.— *Н.А.*) в том, что я нахожусь под русским влиянием, я и принялся читать русских, чтобы понять, соответствуют ли действительности столь часто повторяющиеся утверждения».

Но все это было не так, о чем сам же Андерсон и свидетельствует, — в тех случаях, когда ему не надо защищаться от мифических упреков и столь же мифических подозрений в литературной несамостоятельности. «Все те годы, — пишет он одному из своих ближайших друзей, — я топтался на месте. Никак не мог найти свою дорогу. Подобно другим американцам, мне вначале пришлось отправиться за границу. Наверное, мне было лет тридцать пять (то есть примерно 1911–1912 годы. — *Н.А.*), когда я впервые открыл для себя русских писателей. Однажды мне попались тургеневские "Записки охотника". Вспоминаю, читал я книгу с дрожащими руками. Листал страницы, как пьяный» (11; pp. 301–302).

Но есть даже более надежное свидетельство, нежели личное признание, — сама литература, сама книга. При всех различиях, объясняемых как несходством личного творческого темперамента, так и историческими сдвигами в искусстве прозы, конструктивно "Уайнсбург" сделан так же, как "Записки охотника", где из более или менее замкнутых сюжетов, частных историй складывается цельная, *эпически* завершенная картина мира. И, как у Тургенева, она скреплена личностью рассказчика и словом рассказчика. Ясно, что времена изменились, фигура всеведущего автора все дальше отодвигается в литературное прошлое, и жизнь проявляет себя непосредственно, в поступках, мимике, чувствах, жестах персонажей. Но тем крупнее вырастают в своем художественном значении моменты, когда скрытый чаще всего повествователь выходит из тени. В этом смысле особенно выделяются в книге две новеллы-главы: "Прозрение" и "Набожность". В первой молодой человек — сквозной герой книги — впервые осознает себя личностью. Вокруг — знакомые лица и пейзажи городка на Среднем Западе, но все это как-то неуловимо сдвигается, и вот уже "восемнадцать лет его жизни сжались в короткий миг, в мимолетный вздох в долгом шествии человечества". Во второй же таких ударных фраз нет, зато есть композиция, позволяющая смотреть на нынешние времена и нынешних людей едва ли не в библейской перспективе.

Всю жизнь Шервуд Андерсон старался сочинить роман в его традиционной жанровой форме, и всякий раз его поджидала неудача. Но оказывается, настоящий свой роман, свою Книгу, он написал еще в 1919 г. — новеллистический роман под названием "Уайнсбург, Огайо". Изобретателем формы он не стал и продолжил путь читанного им Тургенева и не читанного, кажется, хотя куда более близкого по времени и языку, Джойса с его "Дублинцами", который, между прочим, своим чередом, оглядывался на "Героя нашего

времени". А впереди на этом пути будут Хемингуэй ("В наше время"), Фолкнер ("Сойди, Моисей"), Сэлинджер ("Девять рассказов", это начало так называемой саги о Глассах).

Но конечно, смысл его вклада в литературу и глубже, и значительней, нежели просто развитие той или иной повествовательной формы. Шервуд Андерсон замечательно угадал, что проблемы, которые принято называть глобальными, могут сосредоточиваться на малом пространстве и в пределах краткого отрезка времени. Это он, наверное, и имел в виду, говоря Фолкнеру, что знания крохотного клочка земли в Миссисипи достаточно, чтобы стать писателем: "вытащи его, как кирпичик из стены, и стена развалится". Дальнейшее развитие литературы, далеко не только американской, вполне удостоверило правоту этих слов.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Sherwood Anderson. A Collection of Critical Essays. Ed. by Walter B.Rideout. New Jersey, 1974, p. 59.
[2] *Howe I.* Sherwood Anderson: a Biographical and Critical Study. N.Y., 1951, p. 35.
[3] Sherwood Anderson's Memoirs. Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1965, pp. 197, 198.
[4] *Anderson, Sherwood.* Memoirs. N.Y., Harcourt, Brace & Co, 1942, p. 57.
[5] *Anderson Sh. and Stein G.* Correspondence. Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1972, p. 83.
[6] The Portable Conrad. With an Introduction by M.Zabel, Lnd., 1976, p. 706.
[7] Letters of Sherwood Anderson. Boston. 1953, pp. 70–71.
[8] Писатели США о литературе. М., Прогресс, 1974, с. 147–148.
[9] В 1927 г. этот роман вышел на русском языке под названием "В ногу" (пер. М.Волосова). Потом в критико-библиографической литературе утвердился другой, буквальный перевод титула — "Марширующие люди".
[10] *Фолкнер, Уильям.* Статьи, речи, интервью, письма. М., Радуга, 1985, с. 48.
[11] *Rogers D.* Sherwood Anderson: Selective Bibliography. N.Y., 1976, p. 431.
[12] *Гайсмар М.* Американские современники. М., 1976, с. 80.

ТЕОДОР ДРАЙЗЕР

Истоки литературной борьбы, развернувшейся в США в 20-е годы, восходят к последним годам Первой мировой войны. Вокруг журналов "Мэссиз" и "Севен артс" группируются писатели и литераторы, различные по своим политическим и литературным позициям, — критики Рэндольф Борн и Ван Вик Брукс, писатели Теодор Драйзер*, Шервуд Андерсон, Джон Рид и Уолдо Фрэнк, поэты Роберт Фрост, Вэчел Линдсей и другие. Их объединяло общее стремление противостоять апологетической литературе. Сотрудников этих журналов, как отмечает Ван Вик Брукс, привлекали идеи социализма. Особенно прогрессивных взглядов придерживался Рэндольф Борн — страстный противник войны, решительно выступавший в защиту реалистического искусства и немало сделавший для того, чтобы расчистить путь литературе социалистического реализма, осуждая эстетские и декадентские тенденции в американской литературе. Поляризация сил весьма наглядно проявилась в ходе борьбы против запрещения романа Теодора Драйзера "Гений". Это был лишь эпизод, но очень важный и существенный для процесса объединения писателей реалистической направленности.

Подъем реалистической литературы в 20-е годы проходил, по словам В.В.Брукса, под знаком усиления критики американской действительности, этой "наименее приятной цивилизации", под знаком "бунта против того буржуазного мира, который они знали, против ценностей цивилизации бизнеса"[1]. Усиление критических тенденций в литературе США во время Первой мировой войны и особенно после Великой Октябрьской социалистической революции шло одновременно с очень сложным процессом роста влияния различных модернистских течений. У многих писателей неприятие действительности находило выражение в эскапистских тенденциях.

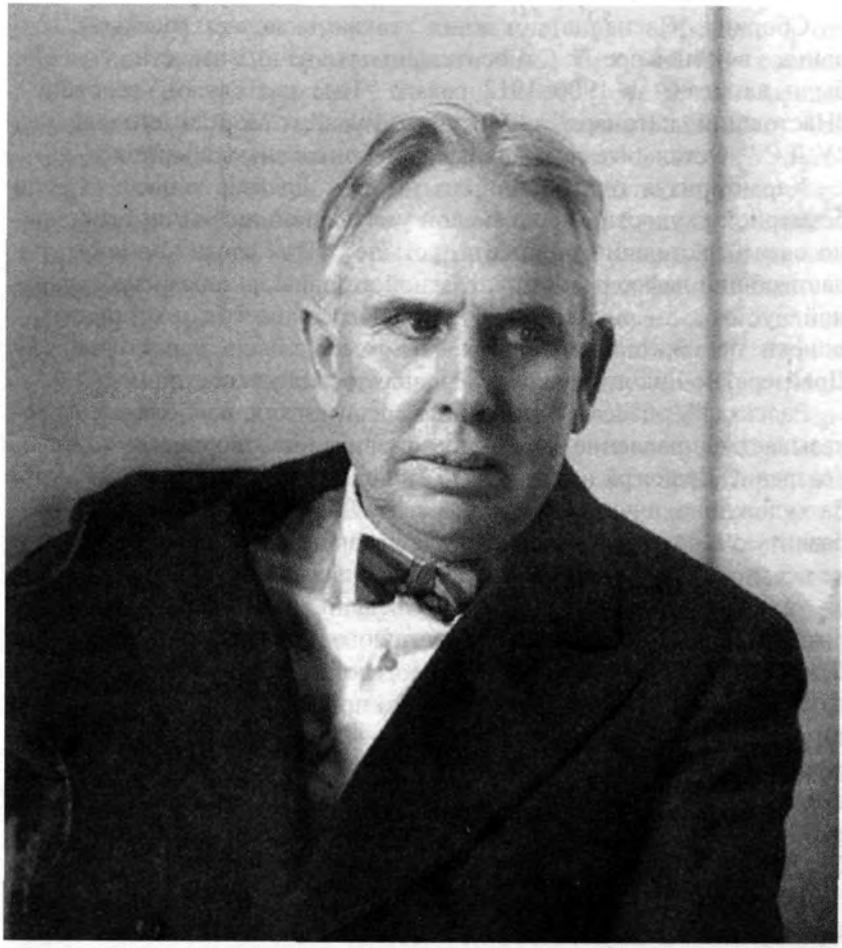
* См. главу, посвященную раннему творчеству Т.Драйзера в 5-м томе настоящего издания.

На страницах чикагского журнала "Литтл ревью" (1912–1929), особенно в 1917–1919 годы, когда редактором иностранного отдела в нем был Эзра Паунд, пропагандировались философия прагматизма, фрейдистские и эстетские теории. Там был опубликован "Улисс" Джеймса Джойса наряду с изложением 23 "новых систем искусства" из 19 стран мира.

Не избежал влияние модернистских веяний и Теодор Драйзер (Theodore Herman Albert Dreiser, 1871–1945), в целом остававшийся на позициях реализма, о чем свидетельствуют его произведения 20-х годов, и прежде всего роман "Американская трагедия" (*An American Tragedy,* 1925). Большие философские и гуманистические обобщения романа были подготовлены его произведениями, изданными в 1918–1923 годах, в первую очередь книгами "Бей, барабан!" (*Hey Rub-a-Dub-Dub!,* 1920), "Газетные дни" (*Newspaper Days,* 1922) и сборниками рассказов: "Освобождение" (*Free and Other Stories,* 1918), "Двенадцать мужчин" (*Twelve Men,* 1919), "Краски большого города" (*The Color of a Great City,* 1923), "Цепи" (*Chains,* 1927), "Галерея женщин" (*A Gallery of Women*, 1928). Большинство собранных в этих сборниках рассказов было опубликовано ранее. В свое время Драйзер собирался издать книгу рассказов "Идиллии бедных" и теперь, развивая свой замысел, разбил эти рассказы на несколько книг, дополнил их новыми произведениями и, сохранив общую идейную направленность, придал каждой книге особый смысл.

Новеллистика Драйзера, богатая и по значимости образов, и по проникновению в глубину человеческих переживаний, и по мастерству построения сюжета, композиции, составляет важнейшую часть его творческого наследия. Его рассказы принадлежат к лучшим образцам американской новеллы. Каждый из сборников показывает новые стороны американской жизни, новые черты художественного дарования автора. Критика часто обвиняла Драйзера в однообразии, но вся творческая практика писателя, выступавшего во многих жанрах, опровергает этот домысел. Богатство его творческой манеры особенно наглядно иллюстрируют новеллы.

В книге "Освобождение" рассказы объединяло критическое отношение к капиталистической Америке, и в то же время для них характерно разнообразие настроений, передаваемых автором: и сатирическое изображение предвыборных махинаций буржуазных американских партий ("Западня"), и веселый юмор, с которым рисует писатель будни рабочих («Путешествие на "Айдльуайльде"»).



Теодор Драйзер, 1918

Сборник "Двенадцать мужчин" также включает рассказы, созданные в разное время. Относительно пяти из них известно, что они были написаны в 1900–1912 годах: "Тот, кто служит человеку", "Настоящий патриарх", "Могучий Рурк", "Мэр и его народ", "У.Л.С.". Остальные семь впервые опубликованы в сборнике.

Характеризуя героя одной из новелл, Драйзер пишет: "Среди безмерной скудости американской умственной жизни он был словно оазис, настоящий родник в пустыне"[2]. Эти слова хорошо передают общий пафос рассказов: с одной стороны, разоблачение духовной пустоты американского буржуазного общества, а с другой — поиски положительного героя, что всегда было характерно для Драйзера, но никогда ранее не проявлялось столь настойчиво.

Рассказ "Мопассан младший", на наш взгляд, наиболее ясно показывает направление, в котором развивалось творчество и мировоззрение Драйзера в эти годы. Тема рассказа — трагическая судьба художника, начинающего писателя. Драйзер продолжает линию, развитую в романе "Гений", но идет дальше, отмечая, что в Америке все, хоть сколько-нибудь приближающееся к правде, принимается как преступное оскорбление, а всякий, осмеливающийся говорить правду, мог встретить "яростную оппозицию или леденящее безразличие". Как и Юджин Витла, герой этого рассказа поддается давлению буржуазного общества. Это проявляется в его историях с так называемым счастливым концом — "этом проклятии всей американской литературы", по словам Драйзера, и он, осознав антихудожественность своих произведений, порывает с издательством, где работал и печатался. Его новые книги, чуждые духу компромисса с буржуазной Америкой, не печатают, и он погибает.

Реалистическую линию в литературе США Драйзер продолжает сборником "Краски большого города", объединившим рассказы, написанные в 1900–1915 годах и частично уже опубликованные в различных газетах, в том числе в социалистической прессе США.

О симпатиях писателя свидетельствует книга "Бей, барабан!", которая вышла в свет с подзаголовком "Книга тайн, чудес и ужасов жизни" и включала 3 пьесы и 17 статей. Сборник отделяют от "Гения" пять лет, но он теснейшим образом связан с борьбой против запрещения этого романа. Статьи и очерки, собранные в этой книге, выявляют эволюцию взглядов писателя и ее направление. В ходе острой дискуссии, вызванной "Гением", Драйзер поставил многие острые проблемы "жизни, искусства и Америки", которые были усугублены участием страны в Первой мировой войне,

Нарастание гуманистических тенденций ярко выражено в открывающем книгу очерке-манифесте "Бей, барабан! (Из заметок покойного Джона Парадизо)". Он написан от имени Джона Парадизо, сорокалетнего обитателя самой нищей окраины Нью-Йорка. Так звали грека — владельца маленького и грязного чикагского ресторана, в котором Драйзер в дни своей юности работал — мыл грязную посуду. Но Джон Парадизо из очерка "Бей, барабан!" не обладает и таким богатством, он — один из многих рядовых американских тружеников, на себе испытавших все тяготы жизни. Джон — водитель трамвая и подручный в лавке у старьевщика, но в отличие от других своих собратьев по этим профессиям хочет еще быть и писателем: "в лучшие минуты моей жизни я сижу за столом и пытаюсь писать рассказы, которые, по мнению редакторов, — без сомнения столь же нищих, как я сам, — никому не нужны" (2; т. 11, с. 397). Очерк пронизан иронией, как и сама фамилия Парадизо, которая по-итальянски означает рай, а герою в американском "раю" уготована отнюдь не райская жизнь. Обрисованный с большой теплотой образ прозябающего в нищете, но богатого духом бедняка Джона Парадизо выявляет глубокий гуманизм Драйзера, которым отмечен и весь сборник "Бей, барабан!".

Писатель приводит факты, опровергающие защитников американского капитализма. Он ссылается на примеры, взятые из газет, и показывает нищету и бесправное положение большинства и безграничную власть и роскошь эксплуатирующего меньшинства; с одной стороны, самоубийство стариков, отравившихся газом, негр, бежавший на Север, отморозивший себе руки и ноги и умерший от истощения, а с другой стороны — роскошные обеды для собак и монументы, воздвигаемые лошадям. Драйзер иронически просит "найти в этих фактах божественный разум, свет, мудрость, правду, справедливость, милосердие"[3]. Очерк, как, впрочем, и весь сборник, резко осуждает империалистическую войну. "Животная сила, обагренная кровью, хохочет во все горло" (3; p. 17) — такова выразительная характеристика, которую дает писатель американскому империализму.

О нарастании критических взглядов свидетельствует его статья "Больше или меньше демократии? Исследование". "Америка, — утверждает писатель, — отнюдь не является ни общественным, ни демократическим успехом человечества" (3; p. 239). Он раскрывает смысл этих слов, заявляя, что "пять процентов населения контролируют девяноста пять процентов богатства; тринадцать процентов населения неграмотно; голова Горгоны — финансисты, такие жир-

ные диктаторы, каких только видел свет, в высшей степени враждебные патриотизму и всему американскому, как это понимать по первоначальной теории американской демократии" (3; p. 236).

Следующее произведение Драйзера — книгу "Газетные дни" ("Книга о самом себе") — роднит с другими сборниками направленность против апологетической буржуазной литературы США и высокий гуманизм. Юношеские реминисценции помогают лучше понять формирование личности писателя, его отношение к жизни. Прослеживая в книге "Газетные дни" свой путь в литературу, Драйзер стремился четче определить эстетические и литературные позиции. Резко критикуя за приукрашивание и искажение действительности Хоуэллса и литературную школу "традиции благопристойности", показывая невозможность вскрыть подлинную правду жизни в американских буржуазных газетах, Драйзер еще раз провозглашал кредо писателя-реалиста и тем самым говорил свое веское слово в той ожесточенной борьбе направлений, которая развернулась в американской литературе 20-х годов. Книга "Газетные дни" была начата Драйзером в 1912 г., одновременно с работой над рукописью "Гения" и во многом продолжала линию этого романа, отстаивала реалистические принципы литературного творчества, формировала приверженность Драйзера к школе Бальзака и Толстого.

Драйзер не прошел и мимо жанра юмористического рассказа. Здоровым и неукротимым юмором насыщен рассказ «Путешествие на "Айдльуайльде"». В новелле "Западня", где особенно осязаемым становится значение традиций Марка Твена, юмор выполняет другую, обличительную задачу.

Писатель часто обращается и к жанру психологического этюда. Глубоким реалистическим проникновением в психологию человека, попавшего в тиски нищеты и пытающегося из них вырваться, отмечены рассказы "Золотой мираж" и "Прибежище". В новелле "Ураган" раскрыта трагедия девушки, воспитанной в нормах пуританской благочестивости и брошенной своим возлюбленным.

Сборник рассказов "Цепи" объединяет мысль о том, как сковывают и опустошают человеческую личность в Америке законы, обычаи, порядки, нравы общества. В своих рассказах, как бы полемизируя с ранним Твеном, с его "Закаленными", Драйзер осуждает "золотую лихорадку". Он показывает, как она иссушает, опустошает людскую душу. В рассказе "Рука" один из разведчиков земных недр, разбогатев нечестным путем, убивает менее расторопного компаньона, который, не участвуя в мошенничествах своего товарища, угрожал его разоблачить и требовал своей доли барышей.

Вытянутая рука убитого преследует стяжателя. Его мучают ночные кошмары, одолевает мания преследования, и в конце концов он сходит с ума. Ночью в больнице он душит себя собственной рукой. В психике ненормального человека Драйзер раскрывает психологию стяжателя, отягощенную и сломанную мыслями об убийстве и обманах. Его не осудила буржуазная Америка, но его сознание не выдержало чудовищности убийства друга. В этом рассказе образ руки становится символом, олицетворяющим ужас и бесчеловечность убийства ради прибыли.

Само название рассказа "Золотой мираж" прекрасно передает его идею — погоня за богатством доводит бедняка до галлюцинаций, лишает человека рассудка. В земле, которая принадлежит семье бедного фермера Бэрси Квидера, обнаружен цинк. Стремясь разбогатеть, старик Квидер пытается ее наиболее выгодно продать. Он скрывает даже от своих детей сумму, за которую согласился уступить землю перекупщику. Узнав, что он продешевил, Квидер пробует отказаться от договора и продать землю другому, предложившему бóльшую цену. Все это он делает тайком, теша себя надеждой скрыть размеры богатства от своих родных. Дети, ничего не подозревающие о тайных сделках отца, силой заставляют его продать землю по дешевке. Потрясенный неудачей, Бэрси Квидер сходит с ума. Но близких беспокоит не состояние больного, а полученные им деньги. Писатель раскрывает трагические последствия растлевающего воздействия идеологии обогащения на людей.

Отметим еще раз полемичность этих рассказов. Драйзер концентрирует внимание на людях, изувеченных обществом. Тема эта сама по себе весьма распространена в американской литературе, но решалась она чаще всего в плане утрирования изломов человеческой психики, с целью доказать порочность самой природы человека. Драйзер же концентрировал внимание на общественных условиях, породивших таких людей, и, никак не игнорируя переживания человека, попавшего в трагическое положение, правдиво раскрывал социальные причины, которые доводят людей до подобного состояния.

Драйзер стремится развеять ореол романтики, созданный вокруг Дального Запада ранними рассказами Марка Твена и Брета Гарта. Он подчеркивает безрадостность природы этого края. «Надо увидеть это собственными глазами, — начинает он рассказ "Золотой мираж", — иначе не понять, до чего убог этот суровый край, до чего скудна каменистая почва, как жалки дома, амбары, сельскохозяйственные орудия, лошади, скот и даже люди — особенно люди;

да и как могли бы они процветать на этой земле, приносящей лишь самые жалкие плоды?» (2; т. 10, с. 513). Такой зачин рассказа определяет и общий его тон — мрачный и трагический.

Творческой манере Драйзера-новеллиста присуще стремление точно передать детали, фон, на котором происходит действие его произведения, и подчеркнуть характерность, обычность обрисованных образов. В тех случаях, когда Драйзер углубляется в нюансы психологии человека, он, в отличие от Хемингуэя, Колдуэлла или Стейнбека, концентрирует свои усилия не столько на том, чтобы скрупулезно передать те или иные настроения человека, сколько на анализе причин, вызвавших и породивших их. И в самой манере передачи человеческих чувств Драйзер идет по иному пути, чем Хемингуэй, который предпочитает лаконичные, скупые фразы, отрывистый диалог. Драйзер не боится развернуто обрисовывать внешние и внутренние проявления человеческих переживаний.

В сборнике рассказов "Цепи" выявляются некоторые новые черты творческой манеры писателя. Рассказ "Цепи" развертывается как внутренний монолог, перемежающийся краткими — в две-три фразы — описаниями поступков его героя. В нем прекрасно передана пустота внутреннего мира богача Гаррисона, которому все богатства не могут возместить чувства настоящей человеческой любви.

Интересен для анализа творческой манеры Драйзера рассказ "Победитель", повествующий о некоем Дж.Х.Остермане, архимиллионере, нефтяном короле. В рассказе пять главок. Каждая содержит документ, с большой точностью раскрывающий деятельность миллионера и его характер. Первая главка — это выдержки из статьи главного инженера компании "Остерман-нефть" о покойном Дж.Х.Остермане, опубликованной в журнале "Технический вестник"; вторая — три отрывка из воспоминаний бывшего секретаря миллионера; третья — несколько фактов из его биографии, опубликованной в журнале; четвертая содержит отрывки из собственноручных записей нефтяного короля, сделанных им за последние пять лет; пятая — воспоминания юриста, поверенного Дж.Х.Остермана. Самим подбором документов Драйзер подчеркивает типичность образа героя. О каждом умершем миллионере печатается множество воспоминаний, некрологов, биографий, и они как капли воды похожи друг на друга. Но даже из этих хвалебных славословий возникает страшный образ самодура, эксплуататора, мошенника, пытающегося навязать свою волю целым народам. "Всего за неделю до смерти — удар настиг его внезапно в его загородном доме, — повествует главный инженер компании, — миллионер пришел ко мне в контору с

мне в контору с предложением ссудить деньгами правящие круги некоего небольшого азиатского государства, чтобы получить возможность на мирных началах добывать там нефть и другие природные богатства. Этот план предусматривал, между прочим, создание в этом государстве на средства м-ра Остермана хорошо вооруженной армии" (2; т. 10, с. 548). Так, воспроизводя стиль журнального панегирика и пародируя его, Драйзер рисует сатирический образ американского капиталиста, высмеивая одновременно американскую буржуазную печать, смакующую перипетии всякого рода мошенничества магнатов капитала.

Главное внимание писатель сосредоточивает на оценке деятельности нефтяного короля, и, в отличие от первых томов "Трилогии желания", тон его, безоговорочно осуждающий, лишен даже тени любования. С иронией воспроизводя суждения приближенных архимиллионера о его жизни и деятельности, Драйзер показывает, как выплывают наружу и становятся общим достоянием неблаговидные поступки Остермана. Писатель мастерски дает свою оценку герою, излагая его мысли, приводя его дневниковые записи от третьего лица. "Его время прошло, — записывает в свой дневник Остерман, — теперь остается только умереть, ведь он сам в сущности никому не нужен, нужны только его деньги" (2; т. 10, с. 560). Приговор капиталисту Драйзер выносит лаконичной обрисовкой человеческой личности, завершившей свой жизненный путь и чувствующей собственную пустоту, бесполезность и бесплодность. После него остаются только несчастные люди, ограбленные и обесчещенные, и огромная сумма денег. Никакой пользы людям его деятельность не принесла. Впоследствии, работая над завершением "Трилогии желания", Драйзер использовал этот рассказ как эскиз для обрисовки последних дней Каупервуда.

В рассказе "Святой Колумб и река" с сочувствием изображены рабочие, их самоотверженный труд, но и в этом рассказе внимание сосредоточено на том, чтобы показать воздействие на людей буржуазных предрассудков и суеверий. Здесь, как и в других рассказах сборника "Цепи", главное для писателя — беспощадная критика американской действительности. В этом отношении книга "Галерея женщин" представляет значительный шаг вперед, ибо главный ее замысел не только и не столько в изображении трагической судьбы женщины в буржуазном мире, сколько в поисках положительного героя и его пути к счастью.

Женщины, нарисованные Драйзером, по-разному понимают свое место в жизни, но все они стремятся найти его, а находят далеко не

все. Кончает с собой киноактриса Эрнестина, становится морфинисткой энергичная медицинская сестра Регина, не удовлетворена жизнью ищущая развлечений Реина. Грустной и безрадостной становится жизнь других героинь книги. Многие из них главный смысл жизни видят в поисках любимого человека. В этой галерее выделяются героини новелл "Оливия Бранд" и "Эрнита", в которых можно увидеть воплощение положительных идеалов писателя.

Оливия Бранд — незаурядная личность. Писатель создает обаятельный образ женщины, порвавшей с мужем, крупным лесопромышленником. Драйзер находит и воссоздает характерные для своей новой героини черты — силу, мужество, твердость воли, обретенные после знакомства с революционерами и изучения революционной литературы.

Острым и проницательным взглядом художника Драйзер улавливает новый жизненный конфликт. Речь теперь идет не о капиталисте, бросающем очередную жертву своих неудержимых желаний. Теперь жена богача, убедившись, что муж — недалекий, жадный, самонадеянный и невежественный человек, решила уйти от него и жить самостоятельно, хотя "ей было еще нелегко отрешиться от тех консервативных понятий, которые внушались ей с самого детства" (2; т. 10, с. 591). После разрыва со старыми представлениями о жизни, после знакомства с теми, кто мыслит и борется, начинается новая, настоящая жизнь Оливии. Она хочет стать писательницей, но вскоре понимает, что первоначально увлекшая ее мысль учиться в Колумбийском университете была ошибкой. "Нельзя научиться стать писателем. Для этого нужно жить и понимать жизнь. Теперь она в этом убедилась, а также в том, что писательское мастерство — это особый дар, тесно связанный с личностью и характером человека" (2; т. 10, с. 595).

В образе Оливии Бранд Драйзер передает свое новое понимание места писателя в жизни. Значительно раньше он многое сказал об этом в своих произведениях — достаточно вспомнить роман "Гений" и рассказ "Мопассан-младший". Развивая теперь эту тему, он создает впервые образ писателя как положительного героя. В Оливии Драйзер обнаруживает "что-то новое, а именно, что ее глубоко волновали и тревожили те явления, которые сам я привык рассматривать как неизлечимые язвы жизни; в отличие от меня она не считала их столь безнадежно непоправимыми" (2; т. 10, с. 578). Называя Оливию женщиной незаурядной и способной, он видит в ней "душевную отзывчивость и человечность, которые не позволяли ей спокойно и равнодушно относиться к страданиям людей. Эта от-

зывчивость главным образом и побуждала ее, как мне кажется, читать, думать, искать, общаться с людьми и бывать повсюду: ей хотелось самой все видеть и слышать, все узнать из первых рук" (2; т. 10, с. 580). Автор, таким образом, усматривает в Оливии новый тип писателя, видящего пути к лучшему будущему. Глубоко понимая жизненные процессы, происходившие в американском обществе и, в частности, в литературной жизни, Драйзер отметил и появление в литературе США писателя-борца за общее дело.

Рассказывая об опасностях, трудностях и риске, сопряженных с участием в забастовке, Драйзер обращает внимание на отношение Оливии к рабочим: "Она близко принимала к сердцу тяжелое положение рабочих, она сострадала голодным и угнетенным, но больше всего ее, пожалуй, увлекало другое — героизм, благородство, красота, которые она видела в этой борьбе" (2; т. 10, с. 601). Здесь рассматриваются, таким образом, две стороны отношения к рабочим — как к жертвам капиталистической эксплуатации и как к борцам против нее. При этом увлечение Оливии героизмом, благородством, красотой рабочих-борцов привлекает Драйзера, который вскоре и в "Трагической Америке", и в предисловии к книге "Говорят горняки Гарлана" сосредоточит свое внимание на способности рабочих добиться победы.

Представляет интерес и та оценка, которую Драйзер дает литературным способностям Оливии: "Я понял, что эта женщина способна на нечто большее, чем поденная литературная работа, что она могла бы подняться до вершин подлинного творчества, где живут, мыслят и творят те, кто властвует над умами человечества" (2; т. 10, с. 602). Не случайно эта оценка Драйзера почти дословно воспроизводит слова, написанные им о Горьком — представителе "великой мировой плеяды реалистических мыслителей, глядящих на наше настоящее и будущее с тех духовных высот, которые так трудно достигнуть и с которых открываются самые широкие и самые ясные перспективы" (2; т. 12, с. 259).

Писатель показывает Оливию в развитии — провинциальная девушка из семьи профессора математики, правоверного баптиста, становится писательницей. Это личность нового склада, по убеждению порывающая с предрассудками буржуазной морали и уходящая из буржуазной семьи.

В "Галерее женщин" Оливия Бранд воплощает представления Драйзера о месте художника в жизни, его новый идеал писателя. Та эстетическая программа, которую выдвигала Оливия, практически претворяется Драйзером в повести "Эрнита", заслуживающей спе-

циального рассмотрения и выходящей по многим важным качествам ее героини за рамки тех повестей и рассказов, которые составляют "Галерею женщин". Вместе с тем "Эрнита" придает этой книге и известную целостность и некоторую новую окраску, отличающуюся в значительной мере от первоначального замысла писателя.

Задумывая первые повести и рассказы, составившие "Галерею женщин", Драйзер писал Г.Л.Менкену 8 апреля 1919 г.: "Боже, что за работа! Если бы я смог сделать ее как следует, призраки пуритан поднялись бы из могил, задыхаясь от ярости"[4]. Писатель хотел бросить вызов мещанскому ханжеству и морализаторству тогдашних законодателей американской литературной моды, той викторианской, идущей от Хоуэллса чопорности, которая всегда вызывала его протест. В ходе работы над "Галереей женщин", а работа эта продолжалась десятилетие, с 1919 г. до конца 20-х годов, идейно-эстетические горизонты писателя существенно раздвинулись, и в значительной степени благодаря повестям "Оливия Бранд" и "Эрнита" эта книга приобрела масштабность большого социального полотна о судьбе американской женщины и путях ее освобождения от рабского подчинения мужу или ханжеской морали, от рабства социального, порождаемого укладом жизни Америки.

Анализ рассказов Драйзера выявляет широту его творческого диапазона. Особенно следует отметить введение им в обиход американской литературы своеобразного жанра галереи рассказов-портретов. Новеллистика Драйзера удивительно оперативна и мобильна — писатель реагирует на волнующие его события или судьбы людей исключительно быстро, незамедлительно — именно так написана "Эрнита". Часто новеллистика предваряет разработку большого и многопланового полотна — достаточно напомнить рассказ "Могучий Рурк", послуживший зарисовкой к эпизоду из "Гения", но новеллистика Драйзера имеет и большой самостоятельный смысл, она воссоздает в многочисленных эскизах чрезвычайно богатую галерею образов, типов, характеров — панораму Америки XX века.

В повести "Эрнита" Драйзер создает первый в своей творческой практике образ человека, не побежденного, а победившего в жизни, в труде, в созидании, несмотря на трудности и лишения, с которыми связана эта победа, и этим Эрнита отличается от других положительных героев Драйзера — вспомним хотя бы мэра из рассказа "Мэр и его народ" или рабочего вождя Фергюсона из пьесы "Девушка в гробу".

Повесть "Эрнита" примыкает по своему жанру и построению к другим рассказам и повестям, включенным в "Галерею женщин". Все они написаны в форме воспоминаний, очерков, зарисовок. Писатель ведет повествование от первого лица, приводит разговоры со своими героинями. "Галерея женщин" близка к мемуарной и очерковой литературе, где особенно отчетливо видно отношение писателя к созданным им образам. Драйзер не скрывает своего восхищения Эрнитой, ее верой в "коммунизм, несущий женщине освобождение" (2; т. 10; с. 653). Эрните, как и многим другим героиням книги, не удается найти любимого человека, но, в отличие от них, она счастлива, и ее счастье — в труде на благо общества.

Прототипом Эрниты была Рут Кеннел, которая в целом положительно оценила книгу Драйзера: «Как и всегда, Драйзер тщательно и трудолюбиво описывает собранный им в жизни материал, но не располагает его, словно фотограф или историк, беспристрастно, а — сообразно определенной цели он не просто созерцает "химический процесс" жизни некоторого числа женщин, он вплетает в изображаемые им образы свою философию и заставляет события и их причины служить подтверждением его теорий» (2; т. 13, с. 288).

Рут Кеннел, отмечая типичность для Америки женских образов, созданных Драйзером, выделяет образ Эрниты, хотя и выдвигает ряд критических замечаний. «Эрнита, — пишет она, — одна среди всех его женщин делает какое-то дело, выходящее за пределы чисто женских границ. Она — революционерка и социалистка, она феминистка, восставшая против буржуазного американского общества. Ее чисто женские интересы, замужество и материнство, имеют для нее второстепенное значение... Но относится ли автор к подобному типу с симпатией? Нисколько! Наоборот, он излагает ее историю даже с некоторой враждебностью. Располагая обширным материалом, он все же сделал из Эрниты самый бледный "портрет". Он обращается с событиями ее жизни и мотивами ее поступков слишком свободно; он делает вид, будто она сообщила ему свою историю, и выдает свои слова за ее собственные. Разбросанные повсюду выражения вроде "она сказала" или "она сообщила мне" освобождают его от всякой ответственности» (2; т. 13, с. 293). Рут Кеннел приходит к выводу, что Драйзер из Эрниты сделал "скорее трагическую и одинокую фигуру". По ее словам, Эрнита в изображении Драйзера "решается остаться в России и продолжать свою работу, в которую она тоже верит не до конца" (2; т. 13, с. 293). Вступая в спор с Драйзером по этому поводу, Кеннел пишет: "Когда Эрнита на самом деле вернулась в Америку, то никто из ее знакомых, кроме ав-

тора, не нашел, что у нее печальный и разочарованный вид. Все находили, наоборот, что она поздоровела и по виду лучше и счастливее, чем несколько лет назад, когда уезжала в Сибирь" (2; т. 13, с. 293–294).

Главный же упрек Кеннел в адрес Драйзера по поводу Эрниты состоял в том, что этот образ не согласовывался с реальной жизнью его прототипа: «Когда Драйзер, бывший тогда в большой дружбе с Эрнитой, сообщил ей о своем желании включить и ее портрет в свою "Галерею", она ответила ему: "Нет, я не могу на это согласиться не только из-за тех людей, которые со мной связаны, наши с вами социальные взгляды чересчур различны, и я чувствую, что вы не сможете поэтому правильно интерпретировать мою жизнь". Получив от нее отказ, он все же рассказ о ней напечатал, не сделав при этом никакой попытки согласовать его с ее действительной жизнью» (2; т. 13, с. 294).

Рут Кеннел нигде не указывает, что Эрнита написана с нее, но замечает, что в американской газете "Нью-Йорк уорлд" рецензент написал о "Галерее женщин": "Некоторые из действующих лиц одеты в столь прозрачные одежды, что под ними сразу укрывается оригинал; такова, например, Эрнита, написавшая о своем путешествии в Россию под собственным именем" (2; т. 13, с. 294). После этой цитаты Рут Кеннел заключает свое суждение о методе Драйзера-новеллиста весьма недвусмысленно: "Будем надеяться, что героини других рассказов не настолько пострадали от руки Драйзера-вивисектора" (2; т. 13, с. 294). Конечно, многое здесь написано сгоряча. Кеннел, видимо, была огорчена некоторыми аспектами художественной фантазии Драйзера, которые могли быть восприняты как ничем не обоснованное вмешательство в ее личную жизнь, но и это огорчение не помешало ей отметить, что "Галерея женщин" написана "великим романистом, повествователем и портретистом капиталистической Америки, великим истолкователем человеческой природы", и она заключила свою статью о книге Драйзера словами: «Я рекомендую русским читателям "Галерею женщин" как книгу, весьма для американских женщин характерную. К сожалению, женщин, стремящихся к половому и экономическому равенству, которое дает им возможность иметь с мужчинами подлинно товарищеские отношения, — отношения единственно ценные с точки зрения коммуниста, — таких женщин в Америке слишком мало, чтобы попасть в число портретов в американскую "Галерею", а если даже они в нее и попадают, то им нечего ждать от портретиста сочувственного изображения» (2; т. 13, с. 295).

Произведения Драйзера 20-х годов отличает углубленное внимание к судьбе искалеченного обществом человека. Поиски причин трагической судьбы личности были подчас сложными и мучительными, но, именно преодолевая эти сложности, Драйзер нащупывал глубоко реалистическое решение проблемы человека и общества в Америке. Эти гуманистические искания, ознаменовавшие начало нового этапа в творческой эволюции Драйзера, привели писателя к созданию лучшего его романа — "Американской трагедии".

В середине 20-х годов нашего столетия буржуазная пресса Америки и других стран воспевала "процветание" США. После экономического кризиса 1920–1921 годов, во время которого в стране насчитывалось 5 миллионов безработных, да, кроме того, 2 миллиона фермеров вынуждены были бросить свои хозяйства и уйти в города, наступила стабилизация. «Теперь победительницей чувствует себя Америка. Наступил ее час. Свойственная юности, сметающая все на своем пути воля к победе рождает энергию и отвагу и ведет Америку вперед. Сознание "исторической миссии" Америки заражает всех энтузиазмом...», — заявлял один из известных американских журналистов. "Огромные богатства, создаваемые нашими фабриками и заводами и сбереженные нашим экономным хозяйничанием, распределялись между широчайшими кругами нашего народа и текли непрерывным потоком за пределы нашей страны, творя благодеяния и содействуя росту производства во всем мире", — утверждал президент США Кальвин Кулидж. "Беден только тот, кто хочет быть бедным или пострадал от несчастного случая или болезни, да и таких у нас имеется ничтожное количество", — писал журнал "Кольерс" в статье "Разве все мы не стали богачами?".

Среди потоков безудержного славословия, наперекор им, в США появилась книга, рассказавшая правду о том, что скрывалось за фасадом показного благополучия. Она называлась сурово и просто: "Американская трагедия" (*An American Tragedy,* 1925). Горести и печали простого человека всегда глубоко волновали Драйзера — писателя-гуманиста. Все его творчество проникнуто ощущением трагизма судеб людей из народа. "Сестра Керри", "Дженни Герхардт", "Трилогия желания" и "Гений" — каждый из романов по-своему раскрывал бесчеловечность американского образа жизни. Драйзер назвал этот роман "своего рода классовым эпосом, в котором отражен классовый антагонизм, охватывающий в наши дни весь мир" (2; т. 12, с. 260).

Сюжет, который лег в основу романа, заинтересовал Драйзера в самом начале его литературной деятельности, вскоре после опубликования романа "Сестра Керри". Тогда он работал над романом "Повеса", сюжетная канва которого в некоторых моментах совпадала с "Американской трагедией". Непосредственно созданию романа Драйзер посвятил почти пять лет — с 1920 по 1925 г.

Элен Драйзер вспоминает, что у писателя была рукопись, озаглавленная "Американские трагедии". В ней содержалось описание пятнадцати случаев, подобных тому, который изображен в романе. И для каждого из них характерно стремление американских юношей разбогатеть, женившись на богатой невесте. Ради этого они шли на преступление: убивали прежнюю возлюбленную, бедную девушку. Изучив весь этот материал, писатель решил положить в основу романа историю убийства в 1906 г. Честером Джиллетом своей возлюбленной Грейс Браун. Процесс по этому делу получил тогда широкую огласку, и в "Американской трагедии" использованы документы и факты, сообщавшиеся в газетах того времени.

Драйзер полемически направил свое произведение против определенного типа романов, популярных в США. В подобных книгах, одном из наиболее распространенных видов апологетической буржуазной литературы, обычно описывалась история бедного юноши, который разбогател, женившись на девушке из состоятельной семьи. Такого рода романы внушали надежды на возможность для каждого американца легко изменить свою судьбу и прославляли стремление к обогащению.

В "Американской трагедии" Драйзер, строя сюжет романа на аналогичных стремлениях бедного юноши Клайда Гриффитса, не только развенчал эту идею погони за легким счастьем, но и выявил порочность системы, порождающей стремление разбогатеть во что бы то ни стало.

В романе создана подлинная панорама американской жизни. О стремлении ко всестороннему охвату действительности в "Американской трагедии" писал и сам Драйзер 20 апреля 1927 г. в письме к Джеку Уилгусу: "Я долго раздумывал над этим происшествием, ибо мне казалось, что оно не только отражает каждую сторону нашей национальной жизни — политику, общество, религию, бизнес, секс, — это была история столь обычная для каждого парня, выросшего в небольших городах Америки. Это была особенно правдивая история о том, что жизнь делает с личностью и как бессильна личность против нее. Моей целью было не морализировать — да простит бог, — а дать, если возможно, фон и психологию действи-

тельности, которые если не оправдывают, то как-то объясняют, как случаются такие убийства, а они случаются в Америке с поразительной частотой и так давно, как я только могу помнить"[5].

И писателю удалось показать ответственность общества за крушение судеб рядовых американцев. Поклонение культу доллара привело к трагической гибели двух молодых людей — Роберты Олден и Клайда Гриффитса. Жизнь простого человека, человеческая личность в Америке находятся в суровой опасности — била тревогу "Американская трагедия".

Центральный образ романа — Клайд Гриффитс — существенно отличается от героев предыдущих романов писателя своей обыденностью, заурядностью, негероичностью. Керри обладала актерским дарованием, Дженни Герхардт отличалась глубиной и силой чувств, душевным богатством, Каупервуда писатель даже уподоблял Люциферу, а у Витлы был талант художника. У Клайда же нет талантов Витлы или Керри, нет изворотливости и силы Каупервуда, нет душевной красоты и чистоты Дженни. Он самый обычный и заурядный американский юноша, без больших талантов, но и без врожденных пороков или дефектов. Эта заурядность и губит Клайда. Все его достоинства и недостатки присущи не только ему, они типичны для Америки. "Как всякий средний молодой американец с типично американским взглядом на жизнь" (2; т. 7, с. 18), — так начинает Драйзер характеристику Клайда. У Клайда нет никаких преступных наклонностей, но воспринятый им, и не только им, говоря словами Драйзера, "яд тщеславия", яд индивидуализма оказывается смертельным.

Трагедия Клайда похожа и не похожа на трагедию Витлы или Дженни. Общество глумится над самыми сокровенными и искренними чувствами Дженни, губит талант Витлы; судьба же Клайда трагична именно потому, что он усваивает законы буржуазной Америки и по мере своих сил и возможностей следует им. Повинуясь и следуя этим законам, Клайд тем не менее гибнет, оттого страшнее его трагедия, трагедия простого американца, американская трагедия.

Сын уличных проповедников, Клайд отнюдь не испытывает почтения к занятиям своих родителей, хотя и его заставляли вместе с другими детьми петь псалмы во время выступлений отца с проповедями на улице. "Другие мальчики не занимались такими вещами, и к тому же в этом было что-то жалкое и даже унизительное" (2; т. 7, с. 18), — размышляет Клайд. "В нем, — отмечает Драйзер, — как и в дразнивших его ребятах, говорило извечное людское стрем-

ление к полному сходству, к стандарту" (2; т. 7, с. 18). Оно и делает его особо восприимчивым к воздействию окружающей обстановки, заставляет быстро усваивать иллюзии и предрассудки, которыми стремятся напичкать рядового американца.

Клайд ничем не выделяется среди своих сверстников. Уже в детстве герой "мечтал о том, куда бы он поехал, что повидал бы и как по-иному мог бы жить, если бы все было не так, а эдак" (2; т. 7, с. 15). Мечта "выбиться в люди" определяет несоответствие реального положения Клайда и его устремлений к легкой жизни. Как отмечает Драйзер, "Клайд был столь же тщеславен и горд, как и беден. Он был из тех людей, которые считают себя особенными, не похожими на других" (2; т. 7, с. 18).

Индивидуалистические черты прививаются Клайду в детстве, они определяют и дальнейшую судьбу молодого человека, охваченного непреодолимым стремлением во что бы то ни стало добиться легкой жизни. Его пугает труд рабочего. "Как! Стоять у станка, укладывать кирпичи, стать плотником, штукатуром или водопроводчиком, когда такие же, как он, мальчики, становятся клерками или помощниками фармацевтов, или бухгалтерами и счетоводами в банках и различных конторах! — размышляет Клайд.— Что за жалкая, унизительная жизнь, ничуть не лучше той, какую он вел до сих пор: ходить в старом платье и так рано подниматься по утрам и выполнять всю ту нудную работу, которой приходится заниматься людям физического труда!" (2; т. 7, с. 18).

Клайд становится сначала помощником продавца содовой воды, потом рассыльным в отеле, где он поражен роскошью обстановки и прежде всего возможностью легкого заработка. Клайд в восторге — он получил первые чаевые: "Шутка ли тридцать пять центов за такой пустяк! Один дал ему двадцать пять центов, другой — десять, а ведь он ничего не сделал!" (2; т. 7, с. 50).

В образе Клайда подчеркивается неустойчивость, податливость влияниям той среды, в которой он находится. Повествование строится таким образом, что Клайд все время в центре внимания писателя и в то же время четко видны силы, формирующие его характер. Большую роль в развращении Клайда Гриффитса сыграла его служба в отеле. "Одних только разговоров в вестибюле, — пишет Драйзер, — не говоря уже о сценах в баре, ресторанах и номерах, было достаточно, чтобы внушить всякому неопытному и не очень разборчивому существу, будто главное занятие в жизни для всякого, у кого есть кое-какие деньги и положение в обществе, это ходить в театры, летом посещать стадион, танцевать, кататься в авто-

мобиле, угощать друзей обедами и ездить для развлечения в Нью-Йорк, Европу, Чикаго или Калифорнию. А жизнь почти всех этих мальчиков настолько лишена была всякого подобия комфорта и вкуса, не говоря уже о роскоши, что они, как Клайд, не только преувеличивали значение увиденного в отеле, но и считали, что эта внезапная перемена судьбы дает им счастливую возможность самим приобщиться к такой жизни. Кто они, эти люди с деньгами, и что сделали они для того, чтобы наслаждаться всей этой роскошью, тогда как у других, по-видимому, точно таких же людей, нет ничего? И чем именно эти обойденные так сильно отличались от преуспевающих, Клайд не мог понять" (2; т. 7, с. 53–54).

Так раскрывается социальная обусловленность развития образа Клайда, который проникается стремлением попасть в этот мир роскоши и богатства. Эти стремления определяют и его отношение к Роберте Олден. "Пусть эта девушка бедна и ей, по несчастью, пришлось стать простой работницей, — размышляет Клайд, — он чувствовал, что был бы очень счастлив с нею, но только при одном условии, чтобы не нужно было жениться" (2; т. 7, с. 287–288). Клайду казался брак с богатой девушкой путем к исполнению его сокровенных мечтаний о легкой жизни. Карьера для него дороже чувств, которые он испытывал к Роберте, — в его сознании любовь "неотделима от пышности, удовольствий, богатства, видного положения в обществе" (2; т. 7, с. 453). Так создаются предпосылки для трагедии Клайда и Роберты.

В "Американской трагедии" достигается та удивительная художественная цельность, которая отличает истинные произведения искусства. И заглавие романа, и его композиция, и пейзаж, и авторские отступления, и логика развития характеров, и их психология раскрывают взаимосвязь общества и человека. Драйзер писал о композиции "Американской трагедии" Гаррисону Смиту 25 апреля 1931 г.: "Это должен быть роман, который представляет в трех различных социальных и экономических сферах карьеру очень чувствительного, но умственно не очень развитого парня, который обнаруживает, что жизнь его в самом начале затруднена бедностью и низким социальным положением, из которых в силу своих различных прирожденных и служащих побудительной силой желаний он пытается вырваться. В его случае любовь и материальное благополучие, так же как и дурацкая мечта о социальном превосходстве, и являются побудительной силой". Разъясняя затем свою мысль, Драйзер отмечает, что "первая часть книги была намеренно и специально посвящена изображению таких социальных невзгод, какие

могут естественно подавить, сдержать и расстроить, а следовательно, и преувеличить эмоции и желания очень чувствительного и почти плотски экзотического парня, плохо приспособленного для великой жизненной борьбы, с которой сталкивается любая юность" (5; т. 2, с. 528).

Часть вторая показывает, как человек такого темперамента может случайно быть поставлен лицом к лицу с гораздо более удачливым миром, который усилит все его глубочайшие желания роскоши и любви; как в обычно неравном состязании между бедностью, неграмотностью, желанием и великими забавами мира он может легко оказаться побежденным и даже обвиненным в убийстве, как это и происходит в случае с Гриффитсом в этой книге.

Часть третья была целеустремленно и тщательно спланирована, чтобы продемонстрировать, как "такой подавленный, слабый характер сначала в плену своих мечтаний, а потом закона, может быть легко раздавлен неграмотными, полными условностей и мстительными в своей основе сельскими дурнями, которые в свою очередь по причине своих недостатков, социальных и религиозных запретов и поверий будут последними из тех, кто поймет и воспримет те смягчающие обстоятельства, которые могли бы повлиять, но не повлияли на жизнь такого парня, и поэтому судят его куда более жестоко, чем личности с более глубокой проницательностью и лучшими умственными данными" (там же).

Итак, первая книга — экспозиция романа — посвящена формированию характера Клайда, вторая — трагической гибели Роберты, третья — трагической гибели Клайда. В основу сюжета положено развитие личности Клайда в его взаимоотношениях с обществом. Клайд проходит свои университеты в отеле. В нем укрепляется стремление во что бы то ни стало проникнуть в мир роскоши и богатства, прививается пристрастие к развлечениям и легкой жизни. Его приятели — такие же, как и он, рассыльные в отеле — привели его в публичный дом — и "он, — отмечает Драйзер, — быстро освоился с новым источником удовольствия, если и не с первоначальной обстановкой, в которой он познал его. Он должен, как Дойл, найти себе девушку нестрогих правил и тратить на нее деньги. И Клайд с нетерпением ждал удобного случая, чтобы осуществить свои планы" (2; т. 7, с. 78).

Клайда водит за нос ветреная продавщица Гортензия Бригс, которая заставляет его тратить на нее деньги. Развлечения в Канзас-Сити кончаются для героя печально — во время возвращения с вечеринки автомобиль, в котором находились Клайд и его друзья,

сначала сбил девочку, а потом, когда молодые люди пытались скрыться от полиции, произошла автомобильная катастрофа. До смерти перепуганный Клайд сбежал из Канзас-Сити. Так заканчивается юность героя, который, покинув родительский дом, вступает в самостоятельную жизнь. Завершается формирование личности этого "среднего молодого американца".

Во второй книге Клайд после мытарств и лишений, которые ему пришлось претерпеть во время странствий по различным городам Америки, попадает под опеку богатого дяди-фабриканта. Клайду кажется, что он может, наконец, сделать карьеру. На его пути оказывается Роберта Олден, которая работает под его началом и зависит от него, и хотя Роберта отнюдь не относится к числу "девушек нестрогих правил", Клайду удается достигнуть того, чего он не мог добиться ни ухаживаниями, ни щедрыми подарками от многоопытной Гортензии Бригс.

Клайд не собирался жениться на Роберте с самого начала их знакомства. Встреча же с богатой Сондрой Финчли внушила ему мысль о возможности вступить в столь желанный для него мир и заставила искать способы отделаться от мешавшей теперь ему Роберты. Подчеркивая расчетливость Клайда, Драйзер отмечает, что "Роберта больше нравилась ему. Она была нежнее, мягче, добрее, не такая ледяная". В то же время Сондра "воплощала и неизмеримо увеличивала в его глазах значение своего круга", и Клайд относился к ней иначе — "в отличие от того, что он с самого начала испытывал к Роберте, его мысли о Сондре не были чувственными". Если отношения Клайда к Роберте диктовала страсть, то к Сондре его влекли расчет, мысль о богатстве, преклонение перед тем, что он считал высшим светом. Страсть к Роберте была убита страстью выбиться в мир богатых.

У Клайда и Роберты много общего, оба они очень неопытны в житейских делах, даже инфантильны. "Клайд по своему характеру, — отмечает Драйзер, — не способен был когда-либо стать вполне взрослым человеком" (2; т. 7, с. 189). Их отношения заканчиваются трагической гибелью девушки. Скрупулезно, как бы под увеличительным стеклом рассматривая все обстоятельства трагедии на озере Биг-Битерн, Драйзер мотивирует поступки, которые совершил Клайд, стремясь избавиться от Роберты. Сделано это, однако, не в форме авторских отступлений, а путем глубокого раскрытия внутреннего мира Клайда, описания его мыслей, чувств, представлений и тех внешних обстоятельств, которыми они были вызваны. Драйзер делает внутренний мир Клайда центром повествования и

вместе с тем как бы мимоходом, ненавязчиво говорит об американской действительности, пробудившей переживания и раздумья героя.

Клайд читает газетное сообщение о несчастном случае на озере Пасс, где утонули мужчина и девушка, причем тело девушки обнаружили, а тело мужчины не нашли. "Это довольно обычное сообщение — летом всегда масса таких несчастных случаев — не особенно заинтересовало Клайда" (2; т. 8, с. 29). Далее Драйзер передает ход мыслей Клайда, который привел его к роковому выводу: "Конечно, казалось странным, что эта девушка и ее спутник могли погибнуть на таком небольшом озере среди бела дня. Странно также, что никто не мог опознать ни ее, ни его. Однако так оно и было. Мужчина исчез бесследно. Клайд отбросил газету, мало этим озабоченный, и мысли его обратились к другим вещам... Перед ним стояла серьезная задача: как быть дальше? Но потом, когда он потушил лампу и уже собирался лечь в постель, все еще обдумывая сложную путаницу своей жизни, в его мозгу внезапно возникла мысль (что за дьявольский шепот? что за коварное внушение злого духа?): предположим он и Роберта, — нет, скажем, он и Сондра (нет, Сондра прекрасно плавает, и он тоже), — итак, он и Роберта плывут в лодке, и лодка опрокидывается... и как раз теперь, во время всех этих ужасных осложнений, которые так терзают его. Какой исход! Какое разрешение огромной, прямо убийственной задачи! Однако... стоп!.. не спешить! Может ли человек, хотя бы в мыслях, допустить такое решение трудной задачи, не совершая преступления в своем сердце, — поистине ужасного, чудовищного преступления? Нет, он не должен и думать об этом. Это скверно... очень скверно, ужасно! И однако, если бы — по несчастной случайности, конечно, — произошла такая вещь? Ведь это был бы конец всем его тревогам из-за Роберты..." (2; т. 8, с. 29–30).

Внешний повод, вызвавший такое смятение в мыслях Клайда, как будто и не очень значителен, но он имеет огромное значение для дальнейшего развития событий, подобных тем, которые впоследствии привели к смерти Роберты и осуждению Клайда. Кроме того, Клайда подталкивает на преступление газета, кричащая о несчастном случае, смакующая всякого рода преступления и тем самым способствующая их распространению.

Драйзер не стремится представить Клайда законченным злодеем, негодяем, убийцей и вместе с тем не оправдывает его. Он хочет показать истинных виновников смерти Роберты, показать степень морального падения Клайда, который, впитывая в себя индивидуалистический дух американского общества, становится преступни-

ком, еще не совершив преступления. Он колеблется, размышляя о возможных последствиях своего поступка: "Что закралось ему в душу? Убийство! Вот что такое! Эта страшная газета... по воле какого злого рока она все время попадается ему на глаза? Ужаснейшее преступление, и если в нем уличат — посадят на электрический стул. И, кроме того, он не может никого убить, — уж во всяком случае не Роберту. Нет, нет! Конечно, нет, — после всего, что было между ними... Да, — но тот, другой мир... Сондра... он наверняка потеряет все, если теперь же не начнет как-то действовать" (2; т. 8, с. 53).

В Клайде Гриффитсе происходит внутренняя борьба, которая свидетельствует о его полном душевном смятении и о его глубоком падении. Но Драйзер выносит приговор не столько Клайду, сколько тем, кто заставил его пойти на преступление. Ответственность американского общества за духовное растление Клайда, за гибель Роберты, а потом и Клайда последовательно раскрыта в романе. Драйзер как тонкий психолог показывает, что все поступки податливого воздействию окружающей среды Клайда были подсказаны ему извне.

Клайд — человек безвольный. "В сущности предоставленный самому себе, он никогда, — пишет Драйзер, — не мог бы решиться и не решился бы на такой шаг. Как всегда, ему оставалось либо ждать, что его заставят действовать, либо отказаться от этой дикой, ужасной мысли" (2; т. 8, с. 60). Драйзер говорит о неспособности Клайда собственноручно совершить преступление: этому мешает его слабость и безволие. Роберта гибнет как бы независимо от воли Клайда. Из описания ее гибели нельзя сделать вывод, что юридически Клайд совершил убийство, или установить степень его преступления. О том, насколько тонко нарисованы события на озере Биг-Битерн, говорил известный американский юрист Кларенс Дарроу, который заявил, что невозможно определить вину Клайда. В американских юридических школах специально изучалось убийство Роберты как трудный случай в правовой практике.

Ударив Роберту фотоаппаратом, Клайд "вскочил и сделал движение к ней, отчасти затем, чтобы помочь ей, поддержать, отчасти — чтобы извиниться за этот нечаянный удар, и этим движением окончательно перевернул лодку: и Роберта, и Клайд внезапно очутились в воде. Опрокидываясь, лодка бортом ударила Роберту по голове как раз тогда, когда она, погрузившись на миг в воду, снова появилась на поверхности, и Клайд увидел перед собой ее обезумевшее, искаженное лицо. Он уже пришел в себя. А она была оглушена, пе-



Марсден Хартли. Фокс-айленд, шт. Мэн. 1937–1938. Холст, масло. Эддисоновская галерея американского искусства. Эндовер, Массачусетс

репугана и ничего не понимала от боли и безмерного, безумного страха: страшна вода, страшно утонуть, страшен этот удар, который Клайд нанес ей случайно, почти бессознательно…" (2; т. 8, с. 88).

Анализ мыслей и поступков Клайда делает особенно очевидными неправильность и предвзятость решений, принятых судом, который рассматривал дело Клайда Гриффитса. Описание событий на озере — кульминационный момент романа. О важности этого эпизода пишет и вдова Драйзера: "Клайд не топит Роберту, но, охваченный нерешительностью, не спешит к ней на помощь, вследствие чего дает ей утонуть; этого достаточно, чтобы возникло сомнение в его безоговорочной невиновности. И на этом еле уловимом, словно тень, сомнении построено у Драйзера все действие его романа"[6].

Над сценой на озере Биг-Битерн Драйзер работал особенно упорно. Он специально поехал на озеро Биг-Мус, где Джиллет убил Грейс Браун. Он разговаривал с очевидцами убийства (6; с. 60–61), сам плавал на лодке по озеру.

От образа Клайда Гриффитса нельзя отделить образ Роберты Олден. Драйзер подчеркивает сходство их характеров. Роберта тоже считала, что физический труд "ниже ее достоинства". Так же как

и он, она всячески стремилась "выбиться в люди". "Подобно Клайду, недовольная своей семьей и своей жизнью, она думала о собственной судьбе с чувством глубокого разочарования" (2; т. 7, с. 272).

Клайд для наивной Роберты олицетворяет мир роскоши и богатства. "Встретив Клайда, Роберта увлеклась им и притом вообразила, что он принадлежит к некоему высшему обществу. И в душу ей проник тот же яд беспокойного тщеславия, который отравлял и Клайда" (2; т. 7, с. 279). Поэтому она так настойчиво добивалась, чтобы Клайд женился на ней, и пошла даже на связь с ним, хотя понимала, что это "слишком нехорошо, не принято, безнравственно".

Роберта гибнет, попавшись на удочку тех же лживых иллюзий, которые отравили сознание Клайда. Она, однако, не настолько испорчена буржуазной Америкой, как Клайд, у нее сохраняются настоящие человеческие чувства, ее образ поэтому как бы оттеняет, подчеркивает развращенность Клайда.

В третьей заключительной книге идет разбирательство дела Клайда. Вновь проплывают перед читателем обстоятельства, при которых совершено преступление. Вновь устанавливается виновность капиталистической Америки, но американское правосудие выносит приговор Клайду, вину которого трудно установить и доказать. То общество, которое толкнуло героя на преступление, еще раз доказало свою жестокость и противочеловечность, посадив его на электрический стул. Драйзер-гуманист восстает против всей системы — против капиталистической Америки, порождающей американские трагедии, губящей человеческое в человеке.

Трагедия Клайда не только в том, что он совершил преступление, но и в том, как его судят. Его судьба предрешена задолго до начала суда. Он стал игрушкой в предвыборной борьбе двух буржуазных партий. Продажность американского правосудия, его пристрастность, приверженность узкогрупповым интересам ярко иллюстрируют образы прокурора Мейсона, следователя Хейта, многочисленных адвокатов. Еще не зная о роли Клайда в преступлении, не будучи уверенным в самом факте преступления, следователь Хейт предрешает исход дела, намереваясь использовать его, чтобы поднять престиж своего друга — прокурора Мейсона, который добивается выдвижения на пост судьи от своей партии на приближающихся выборах.

Снова, как и в "Финансисте", Драйзер раскрывает классовую природу американского "правосудия". После осуждения Клайда судом низшей инстанции можно было добиться отмены его реше-

ния в суде высшей инстанции. Но для этого необходимо вмешательство в дело влиятельных сил. За Клайда же некому вступиться — его богатые родственники Сэмюэль и Гильберт решили перенести производство воротничков и рубашек в Южный Бостон, где они могли бы оставаться в тени до тех пор, пока не забудется эта несчастная и постыдная история. И в дальнейшей помощи Клайду отказано. Ему теперь уже окончательно суждено погибнуть на электрическом стуле.

Об эволюции творческого метода Драйзера свидетельствуют образы капиталистов — дяди и двоюродного брата Клайда — Сэмюэля Гриффитса и его сына Гильберта. Образы эти лишены каких-либо привлекательных черт. Драйзер развенчивает их гораздо основательнее, чем Каупервуда. Об этом можно судить по тому, как обрисовано в "Американской трагедии" их отношение к простому народу. "И тот и другой относились нетерпимо к социалистической теории о капиталистической эксплуатации, — пишет Драйзер, — оба считали необходимым существование социальной лестницы, чтобы по ступеням ее стремились подняться люди низших классов. Неизбежно должны существовать касты Пытаться сверх меры помогать кому-либо, даже и родственнику, значит безрассудно подрывать самые основы общества" (2; т. 7, с 196). Они откровенны и неприглядны в своем страхе перед рабочими, в стремлении привить им идеи покорности и раболепия. Они хотят подготовить из числа рабочих верных прислужников, которые помогали бы им держать в повиновении всех рабочих на фабриках. "Когда имеешь дело с личностями и классами, которые в общественном и материальном отношении стоят ниже тебя, надо обращаться с ними согласно привычным для них нормам. И лучшие нормы те, которые заставляют нижестоящих ясно понимать, как трудно достаются деньги и как необходимо для всех, кто участвует в единственно важном, с точки зрения обоих Гриффитсов, деле — в производстве материальных ценностей, — полное, подробнейшее и практическое знакомство с техникой этого производства. Поняв это, они должны приучить себя к трезвой, ограниченной узкими рамками жизни. Это благотворно скажется на их характере. Именно так закаляются умы и души людей, которым суждено подняться по ступеням общественной лестницы. А те, кто на это не способен, должны оставаться на своем месте, внизу" (2; т. 7, с. 216). Здесь каждая строка обвиняет фабрикантов в бездушии, жестокости, эгоизме. Богатые Гриффитсы — рабы своих классовых предрассудков и интересов.

"Американская трагедия" знаменует углубление реалистического метода Драйзера, в романе практически отсутствует характерное для предыдущих произведений влияние позитивистской философии Спенсера. Социальный фон здесь связан теснее, чем в прежних книгах, с характеристикой героев романа. Показательно в этом отношении описание перевозки Клайда в тюрьму смертников — Оберн. Драйзер пишет: «Поезд, везший его от Бриджбурга до Оберна, на каждой станции встречали толпы любопытных; старые и молодые мужчины, женщины и дети — все стремились хоть одним глазком поглядеть на необыкновенного молодого убийцу. И бывало, что какая-нибудь женщина или девушка, у которой под видом участия скрывалось, в сущности, просто желание мимолетной близости с этим хоть и неудачным, но смелым романтическим героем, кидала ему цветы и громко и весело кричала вслед отходящему поезду: "Хэлло, Клайд! Мы еще увидимся", "Смотрите, не засиживайтесь там!", "Подайте апелляцию, вас наверняка оправдают", "Мы будем надеяться"» (2; т. 8, с. 393–394). Поступок Клайда встречал если не одобрение, то сочувствие людей, которые мало чем отличались от него; для них он даже был романтическим героем. Этот штрих как бы подчеркивает значимость, типичность судьбы Клайда.

Авторские отступления в "Американской трагедии" также носят более целеустремленный характер, органично вливаются в повествование, выявляя зависимость формирования характера Клайда от общественных условий. «Итак, из всех благотворных или вредных для его развития влияний, каким в то время мог подвергаться Клайд, — говорит Драйзер, — быть может, самым опасным при его характере было как раз влияние отеля "Грин-Дэвидсон": на всем пространстве между двумя великими цепями американских гор вряд ли можно было найти место, где полновластнее царило бы все материальное и безвкусно показное» (2; т. 7, с. 53).

Реалистичны в романе и пейзаж, и те символы и сравнения, к которым прибегает писатель. Книга начинается и кончается сценой сумерек и проповеди родителей Клайда на улицах крупного города. Этот символ сумерек подчеркивает и типичность судьбы Клайда, и трагизм американской действительности.

Глубоко символична сцена гибели Роберты на озере Биг-Битерн. Со встречи на озере началась близость молодых людей. И теперь все напоминает Клайду о той прогулке: "над головой плывет такое же пушистое облачко, как то, что плыло над ним в тот роковой день



Джо Джонс. Вид с улицы. 1933. Холст, масло. Национальная коллекция американского искусства. Нью-Йорк

на озере Крам". Он собирается "поискать здесь водяные лилии, чтобы убить время, прежде чем..." — эти лилии вновь напоминают ту первую, случайную встречу, когда счастливый Клайд "рвал цветы с длинными влажными стеблями и бросал к ее ногам". Эта деталь усугубляет драматизм ситуации, в которую попали Клайд и Роберта.

Существенные изменения в творческом методе Драйзера сказались и в обрисовке городского пейзажа. Если прежним его романам свойственно поэтическое восприятие капиталистического города, то теперь в первых же строках повествования он высказывает отрицательное к нему отношение описанием Ликурга: "...он шел на запад по Ривер-стрит, затем свернул по какой-то улице на север; здесь всюду было множество различных предприятий: фабрик жестяных и плетеных изделий, ковров, большой завод пылесосов. Наконец, он забрел в такие жалкие трущобы, каких не видел ни в Чикаго, ни в Канзас-Сити. Он был так возмущен и подавлен этим зрелищем, — все здесь говорило о нищете, о грубости и жалком общественном положении здешних жителей и все казалось ему воплощением бедности и несчастья, — что поспешил повернуть обратно. Он пере-

шел по мосту через реку Могаук и сразу попал в совсем иную обстановку — в район таких же домов, какими он восхищался, прежде чем пойти на фабрику. А затем он вышел на ту красивую, обсаженную деревьями улицу, которой любовался утром; по одному ее виду ясно было, что именно здесь живет высшее общество Ликурга" (2; т. 7, с. 209–210). Пейзаж здесь социально окрашен и выявляет контрасты капиталистического города.

"Американская трагедия" выделяется среди романов Драйзера глубиной и всесторонностью охвата явлений американской жизни. "Роман Драйзера широк и безбрежен, как Гудзон; необъятен, как сама жизнь", — писал советский кинорежиссер С.Эйзенштейн, готовивший фильм "Американская трагедия" и не сумевший его поставить из-за сопротивления кинокомпании "Парамаунт". Если в прежних романах писатель использовал в качестве эскизов ранние рассказы, очерки, зарисовки, то для "Американской трагедии" такими эскизами были сами эти романы. Трудное детство и юность Клайда напоминают о первых главах "Гения", посвященных мытарствам юного Витлы; образы богатых Гриффитсов заставляют вспомнить о "Трилогии желания"; родители Клайда и родители Роберты вызывают в памяти образы отца и матери Дженни Герхардт. Не в этом, однако, самое существенное; главное, что "Американская трагедия" систематически вбирает в себя те глубокие гуманистические чувства и мысли, которыми проникнуты предыдущие романы Драйзера, — это ощущение трагизма жизни простого американца, воплощенное в судьбах Герствуда и Дженни Герхардт, это осуждение духа стяжательства, составляющее пафос "Трилогии желания", это, наконец, отстаиваемое в "Гении" кредо реалистического искусства, призывающее писателя изображать и те стороны жизни, которые "вследствие своей обыденности и будничности считаются темой, не достойной художника".

Драйзер-романист обращает пристальное внимание на психологию своего героя. С той же скрупулезностью, характерной для пейзажа, портрета, обрисовки деталей, Драйзер передает и анализирует душевные волнения и переживания. Чтобы точнее передать чувства Клайда в ожидании смерти, Драйзер специально посетил в тюрьме Синг-Синг Дом смерти, где разговаривал с приговоренными к смертной казни (5; т. 2, с. 435–437).

В "Американской трагедии" писатель часто использует внутренний монолог, особенно для воспроизведения смятенного состояния духа Клайда. Газетное сообщение наталкивает Клайда на мысль о возможности отделаться от Роберты. И его внутренний

монолог передает всю сложную путаницу мыслей, смятение чувств и побуждений человека, загнанного и измученного, пытающегося выкарабкаться из глубокой пропасти, куда его увлекают мысли об убийстве.

Большую смысловую нагрузку в романе несет и его заглавие, к которому Драйзер пришел не сразу. В первых вариантах книга носила название "Мираж", оттенявшее призрачность внушаемых американскому народу представлений о жизни. Тема американских иллюзий наиболее полно передана в образах родителей Клайда. Это в их доме на стене висят два десятка изречений и текстов, клеймящих пороки. Узнав о проступке Клайда в Канзас-Сити, мать заклинает его не поддаваться дьявольским искушениям и помнить афоризм: "Вино — обманщик; пить — значит впасть в безумие; кто поддается обману — тот не мудр".

Люди, подобные родителям Клайда и Роберты, живут в иллюзорном, далеком от реальности мире, они "рождаются, живут и умирают, так ничего и не поняв в жизни. Они появляются, бредут наугад и исчезают во мгле". В этом и видит Драйзер суть американского образа жизни: "Родители Роберты были классическими представителями того исконного типа американизма, который отрицает факты и чтит иллюзии". Золотой мираж губит Клайда, губит человеческую личность, но смысл романа был шире, — за распространение и поддержание этих губительных иллюзий ответственно американское общество. Окончательное название — "Американская трагедия" — отлично передавало пафос романа, но было не по душе издателям, которые считали, что своей резкостью оно не понравится американской публике, и пытались заставить Драйзера вынести в заглавие фамилию главного героя, но писатель не пошел на уступки.

Роман вызвал острую полемику в буржуазной американской печати. Враждебные Драйзеру литераторы обвиняли его в том, что он украл сюжет своей книги, и в том, что он клевещет на Америку. Ответ писателя свидетельствует о глубине его реалистических эстетических взглядов: "Никто не создает трагедий — их создает жизнь. Писатели лишь описывают их" (6; с. 53).

Пытались даже доказать, что "Американская трагедия" провоцирует убийства. Драйзер пояснил, что причины преступлений нужно искать не в его романах, а в "навязчивой идее разбогатеть, преследующей американцев, в их страхе перед нищетой и в решимости достигнуть богатства — если надо, то и с помощью убийства" (5; с. 53).

"Американская трагедия" завершила очень важную главу истории борьбы за реалистическое искусство в США, против ограничений, которых требовали буржуазная критика и издатели. Эти требования в конце XIX в. признавал даже такой теоретик реализма, как американский писатель и литературный критик, друг Марка Твена Уильям Дин Хоуэллс. В 1891 г. Хоуэллс утверждал, что в Америке невозможны книги с сюжетом, подобным тому, который лег в основу "Преступления и наказания" Ф.М.Достоевского. «...Одна из мыслей, на которую меня навело чтение романа Достоевского "Преступление и наказание", — писал Хоуэллс, — это то, что если кто-нибудь возьмет ноту столь глубоко трагическую в американской литературе, то он совершит ложный и ошибочный шаг».

Драйзер своим романом опроверг Хоуэллса, — недаром многие критики называли "Американскую трагедию" американским "Преступлением и наказанием", недаром в этом романе можно найти черты влияния Достоевского, а о своем интересе к Достоевскому и к его бессмертному произведению неоднократно говорил и сам Драйзер, который наперекор Хоуэллсу показал, что трагическая судьба человеческой личности — неотъемлемое свойство американского общества, и что "трагическое" и "американское" — близкие понятия. «Характер, который мне так же близок, как и любой другой, а может быть, и ближе, чем любой другой, — писал Драйзер в апрельском номере журнала "Букмен" за 1926 г., — Раскольников в "Преступлении и наказании"»[7]. Действительно, Драйзера привлекало в Достоевском сочувствие к судьбе униженных и оскорбленных. У него он учился умению проникать в душу человека, правдиво раскрывать ход запутанных мыслей, чувств и переживаний своих героев.

Однако при сопоставлении "Преступления и наказания" и "Американской трагедии", Родиона Раскольникова и Клайда Гриффитса различие в подходе к действительности Драйзера и Достоевского легко обнаружить. Рассказывая о гибели Роберты, Драйзер подчеркивает ее моральную чистоту, и тем самым осязательно выявляет, сколь чудовищными были обстоятельства ее смерти, подчеркивает никчемность Клайда, поднявшего на нее руку. У Достоевского же Раскольников убивает старуху-ростовщицу, обирающую бедных и несчастных людей, и преступление это кажется вначале Раскольникову оправданным. Достоевский говорит о перерождении Раскольникова, искупающего свою вину на каторге и обратившегося к религии, к Евангелию. Драйзер же осуждает иллюзорность и нежизненность представлений, которые пытались внушить Клайду его



Клайд в тюрьме. Художник Рейнольд Март. "Американская трагедия".

родители-проповедники. Рисуя жизнь Клайда в камере смертников, Драйзер рассказывает о стремлении священника — преподобного Мак-Миллана — подчинить его своему влиянию. Оставаясь верным правде жизни, писатель передает смятенное состояние Клайда, ожидавшего смерти и готового на все ради сохранения жизни. В этих условиях герой пишет обращение к молодым людям, где заявляет о приверженности Христу. Именно эти метания перед смертью "заставили Клайда, наконец, решить, что он не только должен обрести веру, но уже обрел ее, и с нею полный и нерушимый душевный мир. В таком состоянии, по просьбе матери и преподобного Мак-Миллана, который непосредственно помогал ему, давал указания и тут же, при нем и с его согласия, изменил некоторые его выражения, Клайд составил… письмо, обращенное ко всему миру и в особенности к молодым людям его возраста…" (2; т. 8, с. 455) Драйзер психологически убедительно рисует стремление священника подействовать на душу человека, который отчаялся спасти свою жизнь и цепляется за любую, пусть кажущуюся возможность избежать смерти.

Но писатель осуждает действия Мак-Миллана, о чем особенно наглядно свидетельствует сцена, описывающая состояние священника после казни Клайда. "Не следовало ли тогда ответить губернатору, что, может быть.., — размышляет священник, — может быть… Клайд был игрушкой тех, других влияний?" (2; т. 8, с. 459). Этим внутренним монологом Мак-Миллан выдает себя — ведь он-то знал обстоятельства, толкнувшие Клайда на преступление, дал обещание Клайду и его матери ходатайствовать о помиловании, а на деле способствовал приведению в жизнь приговора, вынесенного не столько для того, чтобы покарать преступника, сколько для того, чтобы отвлечь внимание от истинных виновников этой траге-

дии. Мак-Миллан предстает, таким образом, соучастником судебной расправы над Клайдом.

Даже беглое сопоставление "Преступления и наказания" с "Американской трагедией" показывает, что Драйзер, продолжая традиции Достоевского в изображении сложности психологии человеческой личности, изуродованной буржуазным обществом, не только следует за ним, но во многом полемизирует с его взглядами и идеями. Можно говорить лишь об использовании Драйзером определенных художественных приемов Достоевского, в частности его умения проникнуть в глубь сознания человека, совершающего самые тяжелые и сложные поступки. Это творческое использование сильных сторон наследия Достоевского помогло Драйзеру полнее и убедительнее раскрыть трагедию Клайда Гриффитса.

"Американская трагедия" не смогла избежать стандартных для американской критики обвинений Драйзера в тяжеловесности стиля. Этим критикам ответил Герберт Уэллс, назвавший книгу одним из величайших романов XX в.: "Это гораздо больше, чем простое и жизненное описание типичного бедного уголка американской действительности, освещенного вспышкой печальной трагедии... Она передает большую, суровую реальную правду с силой, которой не может достигнуть никакая грамматическая точность".

"Американская трагедия" получила поистине всеобщее признание, она вошла в мировую литературу как образец высокого гуманизма. Вскоре после издания в Америке роман был переведен на большинство европейских языков и пробудил огромный интерес к творчеству американского писателя. В Советском Союзе первые переводы произведений Драйзера на русский язык появляются лишь в 1925 г. после издания в США "Американской трагедии", а уже в 1927 г. начинает публиковаться первое издание собрания его сочинений.

На Красной площади 7 ноября 1927 г. среди иностранных гостей находился Теодор Драйзер, который с огромным интересом наблюдал за многотысячной праздничной демонстрацией трудящихся. Драйзер приехал в Москву на празднование десятилетней годовщины Великой Октябрьской социалистической революции и провел в Советском Союзе одиннадцать недель. Впечатления от почти трехмесячного пребывания в СССР он изложил в книге очерков "Драйзер смотрит на Россию" (*Dreiser Looks at Russia)*, опубликованной в США в 1928 г.

Драйзер продолжил открытие для американского читателя нового, социалистического мира, которое начал Джон Рид. Десять лет

разделяли книги "Десять дней, которые потрясли мир" и "Драйзер смотрит на Россию". Это были годы Гражданской войны и залечивания нанесенных войной ран, индустриализации и коллективизации сельского хозяйства. Не только годы, однако, разделяли книги Рида и Драйзера — самым существенным было различие в подходе писателей к стране Советов. В отличие от Рида, приехавшего в Россию социалистом и уехавшего из нее коммунистом, Драйзер приехал к нам, подобно Герберту Уэллсу, "неисправимым индивидуалистом", как он сам себя называл. И тем не менее книга "Драйзер смотрит на Россию" ближе к "Десяти дням, которые потрясли мир" Джона Рида, чем к "России во мгле". Ведь если Герберт Уэллс после посещения Советского государства не изменил своих взглядов, то Драйзер, вернувшись в Америку, не только подверг критике индивидуализм, но и вскоре стал на позиции коммунистической партии.

Поездка в Советский Союз была логическим завершением роста в 20-е годы интереса писателя к стране социализма, тесно связанного и с углубленным вниманием к развитию революционного рабочего движения в США. Об этом свидетельствует его письмо профсоюзному деятелю М.Мартину от 4 октября 1921 г., в котором он уличает американских профбюрократов в пренебрежении жизненными нуждами американских рабочих. Особый гнев вызывает у писателя отказ деятелей профсоюзного движения оказать помощь рабочим Советской России (5; т. 1, с. 379). Тогда же, в 1921 г., он пытается вступить в контакт с советскими театрами, чтобы предложить им поставить пьесу "Рука гончара" (5; т. 1, с. 361).

Писатель выступает в поддержку различных мероприятий левых американских организаций, посылает деньги на строительство летнего лагеря для детей рабочих и на устройство детской больницы, вносит некоторую сумму в денежный фонд помощи забастовщикам Юга.

В письме, которое Драйзер послал из Нью-Йорка в Москву Рут Кеннел 24 февраля 1928 г., он написал: "Да, я вернулся — и снова на ринге, как показывают эти вырезки из газет... Я чувствую, что я не должен смешивать мои личные неудобства и темпераментную реакцию на изменяющийся мир с истинным русским подходом"[8]. В этом письме Драйзер говорил, что многое спокойно обдумал, вернувшись в США, и решил в своей статье о поездке в СССР противопоставить то, что он увидел, "расточительству и социальному безразличию здесь".

Вернувшись в Америку, Драйзер снова почувствовал себя на ринге, только теперь он вел свой бой более целеустремленно и со-

средоточенно. На Драйзера обрушились с нападками правые — уже 24 января 1928 г., буквально через несколько дней после его возвращения в США, газета "Нью-Йорк таймс" сообщила, что в лекции, названной "Идеалы Вашингтона в противовес идеалам Карла Маркса", деятель "Американского легиона" напал с бранью на Драйзера, но писатель от ударов не уклонялся, он на них отвечал и сам шел в атаку.

В марте 1928 г. появились первые статьи Драйзера о Советском Союзе — они рассылались через Северо-американскую газетную ассоциацию в различные американские и европейские газеты. На основе этих статей Драйзер подготовил к изданию книгу о поездке в СССР. Верстку книги в августе он прислал Рут Кеннел, которая в это время была в США. 25 августа Кеннел вернула Драйзеру его книгу со своими поправками, замечаниями и советами, по крайней мере часть из них Драйзер принял, несколько перестроив для этого и первоначальную структуру книги. Книга вышла 11 ноября 1928 г. — через десять с небольшим месяцев после возвращения писателя из СССР. Драйзер спешил рассказать американцам о том, что увидел и узнал во время поездки по первой в мире стране социализма.

Книга, состоящая из 18 глав-очерков, значительно отличается от его предыдущих книг о путешествиях по Европе и Америке. Если в книгах "Путешественник в сорок лет" и "Каникулы уроженца Индианы" очерки воспроизводят события в хронологической последовательности, что придает им отчасти характер дневниковых записей, то здесь Драйзер выстраивает свои очерки по принципу рассматриваемых в них проблем. Обобщив все увиденное, он сосредоточивает внимание на важнейших, по его мнению, явлениях советской действительности: на положении рабочего класса и крестьянства, на развитии экономики, на особенностях государственного строя, на состоянии культуры, искусства и литературы. Это помогает Драйзеру рассмотреть в жизни страны не мелочи, не второстепенные факты, а главные, определяющие облик советского общества черты и сделать большие и важные обобщения. Такое построение придает очеркам целеустремленный характер.

Знакомство с жизнью советского народа помогло Драйзеру по-новому посмотреть на Америку. Еще находясь в Москве, он написал друзьям, что, побывав в СССР, "увидел некоторые вещи, которые не заметил в Америке" (5; т. 2, с. 466). В 30-е годы происходит новое открытие Америки Драйзером, которому в немалой степени способствовал мировой экономический кризис, разразившийся в 1929 г. и до основания потрясший американскую эконо-

мику. В статье "Американская пресса", опубликованной вскоре после возвращения из СССР в журнале "Нэйшн" (30 мая 1928 г.), Драйзер говорит о том, что "убаюкивающее благоденствие, повергает большинство американцев в какое-то почти свинское равнодушие ко всему нематериальному, ко всему тому, что тревожит, волнует неблагополучное меньшинство", указывает на непрочность и временность "просперити", предвидит, что "беды все-таки надвигаются".

Тема сценария "Табак", написанного, очевидно, в 1930–1933 годы, — борьба тружеников-табаководов против табачного треста во времена президента Т.Рузвельта (1901–1909). Драйзер писал об этом сценарии: «Вот я побывал в Кентукки, я видел горняков, я видел испольщиков-крестьян, я познакомился с их судьбой и написал киносценарий "Табак". Я написал о судьбе крестьянина, полураба на табачной плантации. Ну, и что же? Продать сценарий некому. Ни одна фирма не купит. Публике, мол, такие вещи не по вкусу. Да и как сочетать этот материал с голливудской "красивостью"? Нет у меня и любовной интриги» (2; т. 11, с. 575). Судя по этому высказыванию, в сценарии трактуется новая для писателя тема под углом зрения его новых эстетических взглядов.

Рукописи этого сценария, до сих пор не опубликованного, хранятся в библиотеке Пенсильванского университета. Драйзеру так и не удалось договориться о постановке фильма, хотя он и вел по этому поводу обширную переписку и несколько раз переделывал рукопись — в библиотеке хранится несколько вариантов сценария. Название "Табак" не было окончательным — чаще Драйзер называл сценарий "Восстание". В рукописи четко обозначены время и место действия — восстание в Кентукки в 1903–1904 годах.

Оба посмертно опубликованных романа Драйзера начаты и в большей части написаны еще в 10-е годы. В "Стоике" (*The Stoic*), вероятно, лишь незначительная часть последней главы написана в 1945 г., а последние наброски к продолжению и завершению "Трилогии желания" помещены в виде приложения вдовой писателя.

Замысел романа "Оплот" (*The Bulwark*) возник осенью 1912 г.: Ати Татум, поклонница таланта Драйзера, рассказала писателю трагическую историю жизни своего отца, человека чрезвычайно религиозного, подчинившего свою жизнь квакерским догматам, которые, однако, не принесли ему счастья и не спасли его от крушения жизненных идеалов. Работать над "Оплотом" Драйзер начал в 1913 г., тогда было написано около двух третей книги (6; с. 148). К перера-

ботке и завершению романа писатель приступил в конце 1942 г. и закончил его в мае 1945 г.

По замыслу "Оплот" примыкает к "Трилогии желания". Создав в первых томах трилогии образ титана капиталистической Америки, лишенного угрызений совести и понятий о честности, Драйзер в "Оплоте" ставит вопрос: а может ли капиталист быть в принципе честным человеком? И образом Солона Барнса, пенсильванского квакера, занявшего пост казначея Торгово-строительного банка в Филадельфии, дает ясный ответ: сама практика бизнеса исключает честность, даже личная моральная чистота не спасает, не ограждает от участия в делах аморальных, вытекающих из самой сути деляческа, бизнеса, капиталистического производства. И в этом сказываются новый, качественно более высокий характер активного гуманизма Драйзера, его новые этические критерии, исходящие из глубокого понимания законов общественного развития. Работа Драйзера над "Оплотом" не была завершена в 10-х годах, очевидно, по тем же причинам, по каким писатель откладывал третий том "Трилогии желания", — его тогдашняя философия жизни не могла дать ответа на волновавшие писателя вопросы.

Образ Солона Барнса в окончательной редакции "Оплота" отражает новое отношение Драйзера к жизни. Самих по себе личных добродетелей героя недостаточно, чтобы противостоять порокам, вытекающим из природы общества. Неожиданно для себя Барнс убеждается, что, несмотря на собственную добропорядочность, он не может уберечь себя и своих близких от губительного воздействия среды.

Солон Барнс — герой необычный. "Это был в полном смысле слова хороший человек — один из тех, кто служит оплотом Америке" (2; т. 9, с. 125), — считали его собратья по квакерской общине. Даже погрязшие в махинациях и жульничестве дельцы "привыкли видеть в нем оплот старого, лучшего порядка вещей, — человека, оставшегося глубоко равнодушным к той неистовой погоне за наживой, которая увлекла и закружила их всех" (2; т. 9, с. 289). И тем более внушительным и впечатляющим оказывается крушение его идеалов.

Жизненный путь Барнса прослежен в романе, начиная с детства героя. Автор как бы противопоставляет религиозную обстановку воспитания Барнса в квакерской семье воспитанию Ф.Каупервуда, единственной религией которого с малых лет было искусство делать деньги. Из повествования, однако, становится ясно, что, несмотря на различие путей, религиозный Барнс, проповедующий

"любовь к ближнему", также становится финансистом, пусть и значительно меньшего масштаба, чем "сверхчеловек" Каупервуд, проповедующий господство сильного. Религия Барнса поощряет то же "делание" денег, которым занимался лишенный угрызений совести Каупервуд.

Делец Барнс отличается от капиталистов типа Каупервуда лишь тем, что сущность его делячества не ясна ему самому, замаскирована религиозными мотивами. Он искренне верит, что все его финансовые мероприятия освещены божественным внутренним светом, что в конечном счете он даже поступает во благо своих ближних. Действительно, Барнс видит в той филантропической помощи, которую он оказывает подчас своим единоверцам, проявление своей общественной полезности. В романе раскрывается различие между субъективным восприятием Барнсом своей деятельности в духе квакерского учения и ее объективной сущностью.

Барнс стремится и своих детей воспитать в духе квакерского учения, но на его пути камнем преткновения оказывается созданное им же богатство: детей отпугивает пуританизм Солона, они предпочитают пользоваться благами, которые им давали отцовские капиталы. Паразитический образ жизни губит его младшего сына Стюарта, который вместе с группой друзей оказывается соучастником тягчайшего преступления и кончает жизнь самоубийством в тюрьме. Не в силах перенести этот позор, умирает жена Барнса.

Смерть сына заставляет героя новыми глазами посмотреть на свою жизнь и на Америку. Он приходит к выводу, что его сына погубил стяжательский дух, пронизывающий американскую действительность. Солону ненавистна его прошлая деятельность: "...бездушная корысть, составляющая сущность всякого бизнеса, казалась ему теперь чем-то уродующим и разрушающим нормальное человеческое существование" (2; т. 9, с. 287). В этих словах о прозрении Солона Барнса особенно явственно выявляются новая философия жизни Драйзера, новые качества его гуманизма, его новые представления о нормальном человеческом существовании.

Барнс видит в себе человека, причастного к гибели собственного сына. Преследуемый этой мыслью, он отказывается от работы в банке, который на первых порах представлялся ему чуть ли не храмом. "Сбережение и приумножение имущества, — отмечает Драйзер, — было тогда в его глазах естественным и полезным занятием человека. Ему казалось, что наживать деньги и использовать их на добрые дела, на оказание помощи тем, кто в ней нуждается, похвально и высоконравственно. Сберечь данное тебе, растить и вос-

питывать детей, помогать тем, кто менее удачлив или предусмотрителен, чем он, — разве не значит это жить по заветам христианства? А поскольку заветы христианства — божьи заветы, значит, накопляя имение и распоряжаясь им разумно, бережливо, к пользе других людей, он тем самым служит богу. Отсюда следовал вывод, что для такого служения, для того, чтобы управлять денежным или иным имуществом, необходимы солидные организации, вроде Торгово-строительного банка, и те, кто руководит этими организациями, являются в некотором роде духовными пастырями народа. Но... Уилкерсон, Бэйкер, Сэй, Эверард, Сэйблоуорс... эти люди — духовные пастыри народа?" (2; т. 9, с. 288). Эти фамилии принадлежат заправилам банка, где служил Барнс; их мошенничества не раз вызывали у него удивление и смущение. Теперь он убедился, что и сам поневоле был таким же, как и они. "А ведь и он, — размышляет Солон о себе, — был причастен к этому; разве не заседал он вместе с другими в правлении банка, разве не помогал осуществлять их планы, направленные к безмерному накоплению богатства ради той бесполезной роскоши, тех никчемных удовольствий, что ослепили своим блеском Стюарта и привели его к гибели" (2; т. 9, с. 287–288). Этот внутренний монолог — самообличение Солона Барнса — передает трагизм его судьбы. Уйдя от деловой жизни, Солон Барнс впадает в религиозность и мистику.

Барнс понял, что одновременно оставаться честным человеком и быть банкиром в монополистической Америке невозможно, но понял это лишь после смерти сына. Субъективная честность не спасает его, ибо, как это ощущает теперь и сам герой, объективно его деятельность была безнравственной и дурной (2; т. 9, с. 291). Словами Эверарда — сподвижника Солона по банку и единоверца — ему выносится приговор от имени монополистической Америки: "Беда только в том, что его нравственные принципы чересчур высоки для нашего времени" (2; т. 9, с. 292). Солон Барнс отрекся от бизнеса и даже проклял его, но его сподвижники продолжают использовать его имя для представления в благородном свете своих бесчестных деяний. Глубокий смысл содержится в заключительном эпизоде "Оплота". После похорон Солона Барнса его плачущая младшая дочь Этта говорит: "Я не о себе плачу и даже не об отце, — я плачу о жизни" (2; т. 9, с. 324).

Своеобразно и необычно для Драйзера-романиста обращение к внутреннему миру религиозного человека. Квакеры и их религия не случайно привлекли внимание писателя. В судьбе этой секты в США действительно много необычного. Она была основана в годы

английской буржуазной революции ее участником Джорджем Фоксом, после реставрации монархии она подверглась репрессиям со стороны королевской власти и официальной англиканской церкви. Спасаясь от преследований, часть квакеров переехала в Америку, где основала свою колонию, получившую название Пенсильвания по имени ее основателя У.Пенна. В Америке из рядов квакеров вышло немало банкиров и предпринимателей. Вместе с тем из среды квакеров выделились и борцы против рабства, игравшие видную роль в аболиционистском движении, такие как выдающийся американский поэт и революционер Джон Гринлиф Уиттьер, который был одним из наиболее стойких и отважных борцов за освобождение негров. Утрата американским квакерством тех демократических тенденций, которые присутствовали в деятельности его основателей, сказалась и на судьбе Солона Барнса, собственно, и определила в значительной степени его трагедию.

В прологе к роману Драйзер пишет: "Практицизм в конечном счете и подточил основы Общества друзей, отдалил его от тех возвышенных побуждений, того стремления к совершенству в нашем не слишком совершенном мире, которое на первых порах так привлекало правительства и народы" (2; т. 9, с. 8), и отмечает, что "идеал Джорджа Фокса пришел в столкновение с повседневной действительностью нашего мира, мира страстей и лишений, тягот и неравенства" (2; т. 9, с. 9).

Соответственно строится и композиция романа. Пролог вводит нас в атмосферу квакерства, утрачивающего в современной Америке свои патриархальные черты. Первая книга, рассказывающая о детстве и юношестве Солона и заканчивающаяся описанием его судьбы, служит экспозицией романа. Вторая книга передает нарастание противоречий между патриархальными взглядами Солона и всем укладом жизни современной Америки. Это противоречие достигает своей кульминации в третьей книге — процесс познания жизни Солоном Барнсом перерастает в его трагедию. Это трагедия человеческой личности, которую раздавило наступление в современной Америке эпохи монополий, трагедия, от которой нельзя ни спрятаться в патриархальные одеяния Общества друзей, ни отгородиться верой во "внутренний свет". На трагической ноте завершается и эпилог романа.

"Оплот", подобно другим романам Драйзера, строится очень драматично. Формирование характера Солона выявляет не только его силу — убежденность в религиозных догматах, но и ограниченность. "Но у Солона, — отмечает писатель, — один серьезный не-

достаток: он не стремился стать человеком высокообразованным", считал, что "чтение романов есть занятие пагубное для человека", не понимал огромного значения таких наук, как физика и химия. Словом, "Солон воспитывался так, как воспитываются обычно дети в фермерских семьях: подбирал случайные обрывки знаний, а остальное дополняла религия" (2; т. 9, с. 39).

Будущий тесть Солона, Уоллин, олицетворяет практицизм квакеров. Стремясь оправдать увеличение своих богатств, он приходит к мысли, что "торговля и предпринимательство созданы господом богом специально для того, чтобы способствовать просвещению, образованию и общему благополучию всех людей на земле" (2; т. 9, с. 48). Иных взглядов на жизнь придерживается мать Солона, Хана, которая заставляет даже Уоллина задуматься над вопросом: "Разве богатством можно исцелить человека, умирающего от тяжелой раны?" (2; т. 9, с. 52). В молодом Солоне уживается глубокая религиозность матери с практичностью и сметливостью Уоллина. Вместе с тем Солон в результате такого далекого от жизни воспитания, даже попав в банк, еще очень наивен. Особенно символична в этом отношении сцена, когда Солон, вмешавшись в уличную драку, помогает не пострадавшему, а грабителю. Это приключение, отмечает Драйзер, послужило ему уроком — "впредь быть умнее и не всегда верить собственным глазам" (2; т. 9, с. 35). Но прошло еще много времени, прежде чем это новое для героев Драйзера качество Солона Барнса — аналитичность, позволяющая видеть суть явлений, скрытую от глаза внешней стороной фактов, — проявило себя и позволило герою увидеть свою деятельность в истинном свете. Пока что Солон не может еще в полной мере воспользоваться этим уроком, который в чем-то символизирует суть его заблуждений.

Во второй части книги противоречие между религиозностью Солона и его практической деятельностью выявляется еще острее и резче. Он погрязает в своих деловых операциях. По его представлениям, "люди, достигшие высокого положения в обществе или большого богатства, были обязаны этим только своему трудолюбию или благоразумию". "В библии он теперь стремится найти поддержку своим взглядам на карьеру дельца". Выявляя утилитарный характер квакерской религии, Драйзер снова раскрывает ограниченность Солона: его наивность — он "не умел разбираться в людях"; нелюбовь к искусству — "все театры — зло, и тебе там не место!", — говорит он сыну; роман Додэ вызывает в нем ярость; боязнь даже самых безобидных новшеств — "немало беспокойства доставляла Солону растущая популярность велосипеда" (2; т. 9,

с. 108, 114, 126, 165, 138). Нежизненность философии Солона обнаруживается и в его деловой практике, и в семейной жизни.

Он начинает думать, что "в жизни творилось так много непонятного, печального, страшного; он особенно ясно понял это сейчас, когда благодаря работе в банке полнее и лучше узнал жизнь" (2; т. 9, с. 129). Солона пугают перемены, происходящие в банке, где новые его руководители начинают прибегать ко все более и более откровенным махинациям. Почтение к начальству, внушенное догматами квакерства, заставляет пока Солона молчать при виде злоупотреблений, но у него закрадывается сомнение в святости проводимых банком денежных операций.

Еще сложнее складывается семейная жизнь Барнса. Дети не могут понять пуританизм отца и оказываются вовлеченными в водоворот жизни. "По мере того, как молодые Барнсы росли, жизнь становилась для них все более сложной, потому что один за другим они невольно начинали подмечать резкое несоответствие между родным домом и окружающим миром" (2; т. 9, с. 137). В доме Солона царит скука, и дети стремятся покинуть родительский кров. Старший сын, Орвил, женится на богатой наследнице, его страсть к обогащению претит Солону. За богатого наследника выходит замуж и его дочь Доротея. К показной роскоши влечет младшего сына Стюарта. Особенно огорчает Солона поведение младшей дочери Этты, сбежавшей из дома, чтобы поступить в университет. Пытается заняться наукой старшая дочь, Айсобел.

И Айсобел, и Этта по своим жизненным взглядам особенно далеки от Солона. Обе они стремятся по-своему разобраться в жизни. В них в какой-то степени сказались поиски Драйзером положительного героя. Недаром ведь словами Этты, которой сочувствует и Айсобел, выносится приговор той жизни, в которой процветают люди, подобные их брату Орвилу.

Это тревожное познание сложности жизни приобретает трагический оборот в третьей книге. Солон "с тревогой прислушивается к звучавшему все чаще со страниц газет и журналов протесту против монополий, захватывавших в свои руки производство и распределение некоторых предметов потребления". Забастовки на фабрике одного из заправил Торгово-промышленного банка, Уилкерсона, заставляют Солона "с болью душевной подумать о рабочих, оставшихся без куска хлеба в холодные зимние месяцы" (2; т. 9, с. 263, 264). И здесь особенно наглядно выявляется противоречивость образа Солона. В результате многолетней работы в банке "он так привык уважать силу и финансовое могущество тех, кто стоял выше

его, что не решался выступить против них", по этой же причине он "никогда не был особенно рьяным поборником прав рядового человека" (2; т. 9, с. 265, 268). В то же время вера, в которой он был воспитан, заставляла его думать о достижении гармонии и равенства, да, кроме того, "ему было совершенно ясно, что Уилкерсон желает урвать для себя больше, чем следует". Справиться с этой дилеммой пока Солон не может, хотя "он мучительно пытался разрешить те финансовые и психологические проблемы, которые возникли перед ним в связи с делами Торгово-промышленного банка" (2; т. 9, с. 265, 273).

Горькие переживания Солона, связанные с незаконными финансовыми операциями заправил банка, многократно усугубляют преступление и самоубийство Стюарта. "Солону словно нанесли смертельный удар; то, что произошло, казалось ему частью какой-то трагедии, всего значения которой не вмещал его разум. Рушился, рассыпался прахом весь барнсовский мир" (2; т. 9, с. 280). Здесь повествование достигает своего кульминационного момента. Солон не только видит тщетность делячества и тех догматов, которые его оправдывали, он осознал узость своих прежних взглядов, основанных на строгом соблюдении предписаний квакерской религии. Он становится человечнее, гуманнее. Эту перемену в нем отмечает Этта: "Эти глаза! Куда девалась отражавшаяся в них сила морального убеждения, с высоты которого он судил обо всех явлениях жизни, в том числе и об ошибках собственных детей?" (2; т. 9, с. 299). Солон Барнс остался, да и не мог не остаться, глубоко религиозным человеком, ведь он был с детства воспитан в квакерских догматах и как бы сросся с ними, но открытие им реального мира, который не подчинялся действию его религиозных предписаний, открытие, ставшее трагедией его жизни, заставило героя отказаться от нетерпимости и религиозного фанатизма.

Большой социальный смысл трагедии Солона Барнса передан в его словах, сказанных в бреду в последние часы жизни: «Он ни с того ни с сего стал настойчиво повторять: "Банки! Банки! Банки!", а немного спустя вдруг сказал: "Беднота и банки!"» (2; т. 9, с. 318).

Существенно меняется в "Оплоте" творческая манера Драйзера. Он по-прежнему точен в деталях, но более экономен. "Жажда власти и денег словно была разлита в воздухе" (2; т. 9, с. 115) — одной фразой Драйзер передает атмосферу социальной жизни Филадельфии начала 70-х годов XIX в. В "Финансисте" Драйзеру понадобились бы для передачи этой мысли целые страницы.

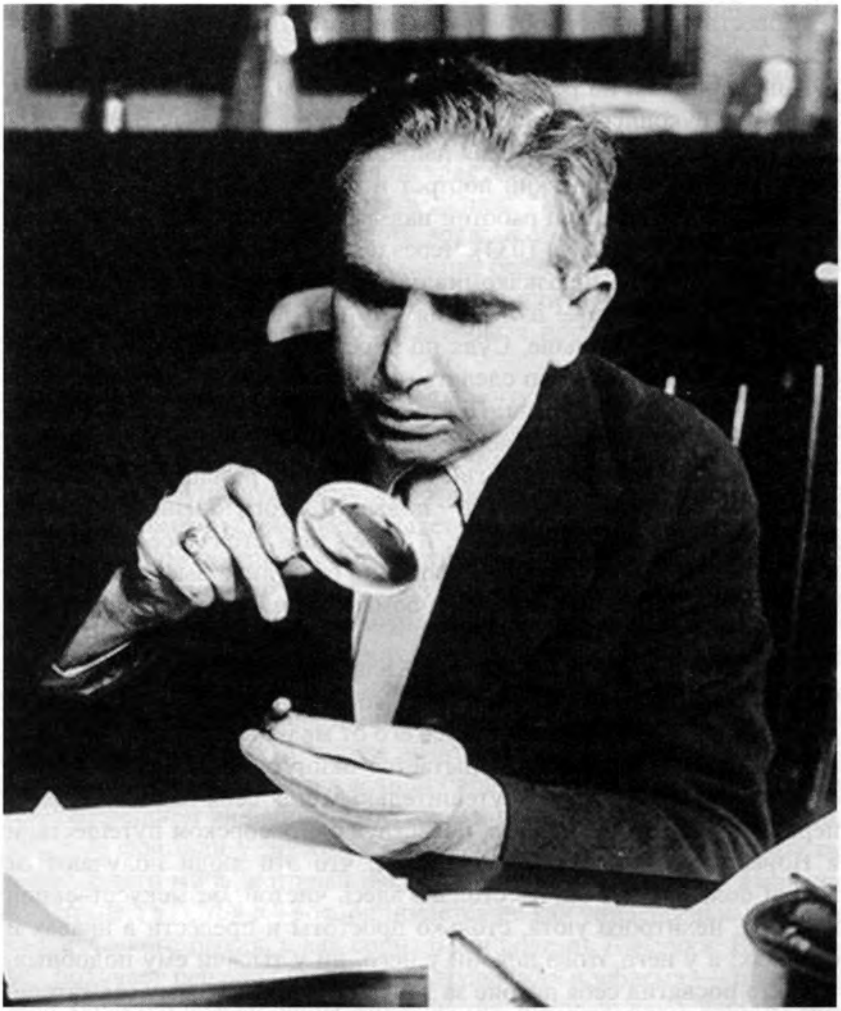
Драйзер постоянно, как бы невольно, отсылает читателя к "Трилогии желания". В "Оплоте" даже фигурирует, правда без упоминания его имени, Каупервуд. "Совсем недавно клика продажных политиков попалась на том, что использовала муниципальные средства для финансирования частных предприятий и для биржевых спекуляций. Их махинации были разоблачены, и планы сорваны, но только одного человека удалось арестовать и засудить" (2; т. 9, с. 115). Этот эпизод становится здесь частью социального фона, характерного для "позолоченного века", заодно Драйзер уточняет и ход времени.

Сохраняя достоверность и пунктуальность воспроизведения исторического и социального фона, Драйзер теперь, по сравнению с "Трилогией желания", более экономен, определенен и поэтому более точен. В "Оплоте" он достигает большего художественного единства всех компонентов романа. И в этом также сказывается углубление его философии жизни, философии истории.

Многое сближает "Оплот" с "Трилогией желания", особенно с заключительным ее томом — "Стоиком", к завершению которого Драйзер приступил сразу же после окончания работы над "Оплотом", и это прежде всего стремление писателя к большим философским обобщениям.

Драйзер дописывал "Стоика" в последние дни своей жизни. Замысел романа возник давно, тогда же была собрана значительная часть материалов. Уточнение всякого рода деталей для заключительного тома "Трилогии желания" было одной из главных целей поездки, которую Драйзер совершил в 1911 г. в Западную Европу, где должно было в основном происходить действие "Стоика". В 1914–1915 годах значительная часть романа была написана. Завершить роман в то время писатель, однако, не сумел.

Дело в том, что он хотел в "Стоике" подвести итог пути Каупервуда, сделать выводы и обобщения. В творчестве же и мировоззрении Драйзера в эти годы наступило резкое обострение противоречий, которое, очевидно, и помешало окончанию трилогии. Вновь возвращался к "Стоику" Драйзер в 20-е годы. Он даже совершил ради этого новую поездку в 1926 г. по Западной Европе. Как пишет вдова писателя на основе заметок Драйзера, в заключении "Стоика", которое было задумано в форме монолога, писатель хотел рассказать, как он понимает жизнь, что думает о силе и слабости, о богатстве и бедности, о добре и зле, чтобы у читателя не оставалось ни малейшего сомнения на этот счет.



Теодор Драйзер

Довести до конца работу над "Стоиком" Драйзеру так и не удалось. 3 декабря он сообщил Джеймсу Т.Фаррелу, что высылает ему рукопись романа, но речь шла лишь о первом варианте. "Я, однако, не считаю рукопись законченной, — писал он Дональду Б.Элдеру 22 декабря 1945 г. — Я собирался написать еще полторы главы о Беренис — ее психологический портрет в конце книги... но я действительно был так утомлен работой над двумя книгами, что просто перестал писать" (5; т. 3, с. 1034). Через шесть дней Драйзера не стало.

Трудно сказать, не ознакомившись с рукописью романа, внес ли Драйзер существенные изменения в ту его часть, которая была готова значительно раньше. Судя по переписке с Фаррелом, Драйзер еще только собирался это сделать. А между тем эта часть составляет около половины романа. Поэтому, обращаясь к "Стоику", необходимо помнить о его незавершенности.

Следуя замыслу "Трилогии желания" и развивая ее сюжет, Драйзер стремится в "Стоике" подвести итоги жизненного пути Каупервуда. Его герой стареет, и перед ним стоит все тот же вопрос: чего он достиг в жизни. Особенно отчетливо выявляется это в последних двадцати пяти главах романа, написанных, очевидно, в 1945 г.

Каупервуд в зените славы, его владения распространяются не только на США, но и на Англию. Но он стареет, сдает здоровье, даже любовь к Беренис не спасает его от мрачных мыслей — чувствуя приближение конца, он пытается окинуть мысленным взором свой путь и приходит к неутешительным для себя выводам. "Каупервуд, — отмечает Драйзер, повествуя о его морском путешествии в Норвегию, — вдруг почувствовал, что эти люди получают от жизни больше, чем он, — столько здесь чистой, безыскусственной красоты, нехитрого уюта, столько простоты и прелести в нравах и обычаях; а у него этого нет, ни у него, ни у тысячи ему подобных, тех, кто посвятил себя погоне за деньгами, ненасытному стяжательству. Вот он уже стареет, и лучшая пора его жизни миновала. А что впереди? Подземные дороги? Картинные галереи? Скандалы и ехидные заметки в газетах?" (2; т. 5, с. 286–287).

Каупервуд утрачивает вкус к получению концессий на строительство подземных дорог, к схваткам с соперничающими с ним финансистами, к постоянному и неуемному деланию денег, ко всему, что составляло суть всей его деятельности, — словом, утрачивает вкус к жизни, становится в этом смысле стоиком. Он без всякого вдохновения думает о том, что поездка по морю "подходит к концу и теперь каждый час приближает его к тому, что никак нель-

зя назвать спокойным существованием: если все пойдет по-старому, ему ждать нечего, кроме новых конфликтов, новых совещаний с адвокатами, новых газетных нападок, новых домашних неурядиц" (2; т. 5, с. 287).

Ощущение прожитой впустую жизни передают и мысли, вызванные у Каупервуда посещением на кладбище Пер-Лашез могилы Шопена, усыпанной букетами роз и лилий: "Каупервуд подумал, что даже спустя год после его смерти вряд ли его могила будет усыпана цветами" (2; т. 5, с. 289). Это осознание бесцельности всей своей деятельности толкает Каупервуда к филантропии — и перед смертью он просит Эйлин, чтобы на его деньги была построена больница для бедных.

Жизнь Каупервуда, человека сильного и энергичного, растрачена бесцельно. Эта гуманистическая мысль о бесчеловечности всей практики служения капиталу выражена доктором Джемсом, который сказал Каупервуду, что "его грандиозная финансовая деятельность уже сама по себе представляет своего рода болезнь".

Этот реалистический символ существенно отличается от символики "Финансиста" и "Титана": из здорового хищника — тигра или огромного страшного льва, каким он представлялся в "Титане" Эйлин, Каупервуд превращается в пораженного социальным недугом человека. В этом отразилось изменение философии жизни писателя. Он отказывается от свойственного первым двум томам рассмотрения судьбы Каупервуда, в духе позитивистской философии Спенсера, как некоего проявления вечной борьбы личности и массы. Нет в его теперешнем видении Каупервуда и элементов того биологизма, которые сквозили у писателя в "Финансисте" и "Титане". Трагизм буржуазного мира, который наглядно и выразительно был выявлен в "Титане", в "Стоике" воспринимается не как универсальный закон человеческого бытия, а как социальная болезнь Америки. В "Стоике" получает решение большая философская проблема — преходящий характер власти, силы, могущества, которые дают деньги. Новое миросозерцание Драйзера, вдохновлявшегося социалистическими идеалами, позволило ему увидеть судьбу Каупервуда, точнее причины поражения Каупервуда, в новом свете. Драйзер по-новому раскрыл прежний замысел. Каупервуд обречен на поражение, но не в силу фатальных позитивистских законов или универсальных качеств человеческой природы, а в силу социальной сущности своей деятельности, убивающей и в нем самом незаурядную личность. Именно эта незаурядность, сила, энергия Каупервуда позволяют Драйзеру в "Стоике" так ярко раскрыть симптомы социального не-

дуга, испортившего и погубившего его: имя этому недугу — стяжательство.

Новый характер гуманизма Драйзера и его философии жизни проявляется, однако, в "Стоике" неравномерно — в первых главах, написанных, очевидно, значительно раньше, сохраняется еще и противоречивость трактовки образа Каупервуда, выражающаяся в некотором любовании героем. Это сильная и незаурядная личность, которая, однако, целиком поглощена страстью к увеличению своего капитала и потому лишается главного в человеке — человечности. Осуждение Каупервуда звучит в "Стоике" значительно острее и определеннее — без тех оговорок, которыми оно сопровождается в первых томах "Трилогии желания".

Влюбленная в Каупервуда Беренис говорит: "В Каупервуде — финансисте и стяжателе — любовь к искусству и красоте существовала лишь в той мере, в какой она не мешала его стремлению к власти и богатству" (2; т. 5, с. 235). Сам Каупервуд утверждает: "Я в жизни руковожусь только эгоистическими соображениями". Драйзер излагает жизненную философию своего героя: "Люди живут убийством, все, без исключения". Каупервуд нанял подозрительного молодчика Толлифера и поручил ему заботиться о своей жене Эйлин, чтобы она не мешала Каупервуду спокойно наслаждаться обществом другой женщины: "Ну как это можно назвать, — рассуждает он, — действительно разложение" (2; т. 5, с. 9, 181, 65). Каупервуд в "Стоике" развенчивается беспощадно.

В этом отношении особенно интересна сцена смерти героя. Титан американского финансового мира умер, а он никому не нужен, никого не интересует. Всех занимает лишь вопрос о том, что произойдет с его огромным наследством. В собственный дом тело Каупервуда вносят тайком, так как Эйлин, его жена, отреклась от него, узнав о его связи с Беренис. Да и само наследство Каупервуда разбазаривается; собранная им коллекция картин, которую он завещал городу Нью-Йорку, продается с аукциона. От Каупервуда в сущности ничего не остается — это символ, которым вынесен приговор его жизни.

Новые черты творческой эволюции писателя осязаемо проявляются в последних главах, особенно в трактовке образа Беренис. Смерть Каупервуда потрясла Беренис и поставила перед ней во всей остроте вопрос о цели жизни. Уехав в Индию, она увлекается философией йогов, находит в ней утешение от больших душевных травм. Она видит вопиющую нищету индийского народа. Беренис новыми глазами смотрит и на Америку, куда она возвращается. Там

тоже есть "трущобы", где условия человеческого существования столь же невыносимы, как в Индии (2; т. 5, с. 375). И по-новому теперь она смотрит на судьбу некогда любимого ею человека — Каупервуда: "как грустно, что потерпели крушение все его планы, — размышляет Беренис. — Ничего не вышло, ничего! И ведь он любил ее, нуждался в ее понимании и поддержке, и она тоже любила его. А разве не она подала ему мысль поехать в Лондон и строить там метрополитен? И вот его нет; завтра она навестит его могилу — последнее, что осталось от всех его богатств, которые в свое время представлялись ей такими прекрасными и нужными, а теперь, после того, что она видела в Индии, утратили в ее глазах всякий смысл" (2; т. 5, с. 375–376).

По сравнению с "Финансистом" и "Титаном", в "Стоике" несколько меняется и художественная манера Драйзера: не столь явственно выступает его пристрастие к обилию деталей, уменьшается число публицистических отступлений, органичнее и целостнее становятся характеры.

Язык повествования в "Стоике" более экономный и более емкий, иным предстает даже городской пейзаж. Нью-Йорк в "Стоике" обрисован через восприятие Беренис — это несметное множество "реклам, расписывающих гигантскими разноцветными буквами бесценные достоинства того, чему подчас на самом деле грош цена, толпы крикливых мальчишек-газетчиков, вереницы оглушительно гудящих такси, легковых автомобилей и грузовичков; и напыщенный вид путешествующего американского обывателя, которому, в сущности, едва ли есть чем кичиться" (2; т. 5, с. 373). Этот пейзаж не менее живописен и даже, пожалуй, не менее поэтичен, чем описание Чикаго в "Титане", но совсем не так возвышен и гораздо резче, социально острее и в чем-то даже проникнут иронией, приближаясь, возможно, к стилю сатирическому.

Завершая работу над "Стоиком", Драйзер собирался опубликовать "Трилогию желания" как единое произведение. Он даже думал в связи с этим о необходимости внести некоторые поправки в текст "Титана" (5; т. 3, с. 1034). И действительно, "Стоик", объединяя все романы в единое целое, придает "Трилогии желания" законченность и — это главное — новое звучание, соответствующее новым общественным идеалам писателя.

"Оплот" и "Стоик" можно рассматривать как новый этап в романистике Драйзера в силу их идейной близости, некоторых общих черт и в художественной манере, и даже в построении. Романы написаны в форме романов-биографий, но и в "Оплоте", и в "Стоике"

более самостоятельную роль играют побочные линии сюжета: в "Стоике" это линия Беренис, в "Оплоте" — линия детей Солона. И "Оплот", и "Стоик" написаны экономнее, и вместе с тем эти романы отличаются большой философской насыщенностью.

Последние романы Драйзера свидетельствуют об углублении и обогащении его реалистического искусства, выявляют новые качества его активного гуманистического взгляда на жизнь — всестороннего и целеустремленного.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Brooks, Van Wyck.* Days of the Phoenix. The Nineteen-Twenties I Remember. N. Y., 1957, p. 81.
[2] *Драйзер Т* Собр. соч.: В 12 т. М., Гослитиздат, т. X, 1953, с. 153.
[3] *DreiserTh* Hey Rub-a-Dub-Dub! N.Y., 1920, p. 17.
[4] Цит. по: *Swanberg W A* Dreiser. N.Y , 1965, p. 294.
[5] *Драйзер Т* Письма: В 3 т. М., т. 2, 1959, с. 485
[6] *Драйзер Э* Моя жизнь с Драйзером. М., Иностранная литература, 1953, с. 52–53.
[7] *The Bookman.* April, 1926, p. 175.
[8] *Kennell, Ruth Epperson.* Theodore Dreiser and the Soviet Union. 1927–1945. A First-Hand Chronicle. N.Y., International Publishers, 1969, p. 213.

ГЕРТРУДА СТАЙН

Одни фотографии сохранили облик плотной, приземистой женщины с короткой стрижкой, натруженными руками и неулыбчивым взглядом. Другие — величественную фигуру с лепкою черепа, вызывающую в памяти даже не матрон римских, а легионеров. Третьи — непреклонную суфражистку в мужской шляпе.

Молодому Эрнесту Хемингуэю она при первой встрече напомнила крестьянку с севера Италии, а Шервуду Андерсону — домашнюю хозяйку, какие изо дня в день встречались ему в саманных домах городка на американском Среднем Западе, где прошло его детство. И вообще она — "американка старого замеса, из тех, кто предпочитает домашние блюда готовой магазинной еде, и в своей огромной кухне она постоянно что-то готовит — нечто сладкое на вкус и ласкающее обоняние"[1].

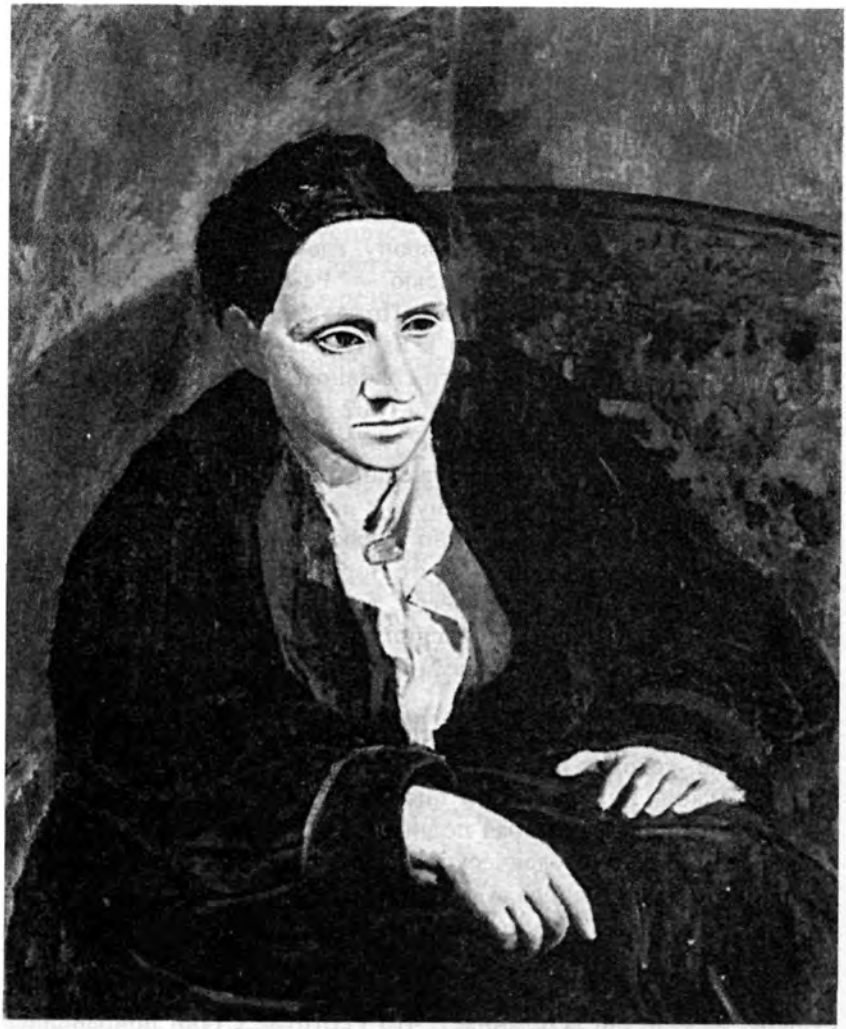
Со знаменитого портрета Пабло Пикассо, правда, глядит другая женщина, скорее похожая на ранних пуритан, каких любил изображать Готорн. Близко посаженные, несимметричные глаза, нарочито скошенные скулы, огромный лоб, напряженный, слегка подавшийся вперед торс выдают подавленную энергию и дразнят загадкой. Первым зрителям картина не понравилась — не похожа на оригинал, и к тому же вместо живого лица получилась маска. Художника это, впрочем, не смутило, по воспоминаниям самой героини, написавшей впоследствии о нем книгу, он сказал: "Ничего страшного, в конце концов она сумеет стать похожей на этот портрет"[2].

Пикассо не ошибся, а вернее сказать, раньше других угадал парадокс и двусмысленность, какую-то трудно уловимую "неправильность" своей модели. Не зря он даже от техники кубизма здесь несколько отходит — голова словно не вяжется с руками, выписанными во вполне традиционной манере. Иное дело, что это руки не сборщицы урожая или домохозяйки, но скорее скульптора, может быть, музыканта.

Гертруда Стайн (Gertrude Stein, 1874–1946) довольно долго колебалась в выборе пути. Детские и отроческие годы она провела

беспокойно, в постоянных разъездах по стране и миру. Родилась в заштатном поселке Аллегейни, штат Пенсильвания. Вскоре семья отправилась в продолжительное путешествие по Европе, затем вернулась в Америку, на год задержалась в Балтиморе, далее осела в Окленде, неподалеку от Сан-Франциско, а в 1892 г., после смерти родителей, Гертруда Стайн вновь пересекает континент в противоположном направлении и поступает в женскую школу при Гарвардском университете, так называемую Harvard Annex, которая уже в будущем году станет знаменитой ныне Radcliffe. В кругу наставников — люди совершенно противоположных умственных наклонностей и убеждений, и это тоже немало способствовало душевной смуте. Гертруде Стайн оказались — и навсегда остались — близки жесткие императивы позитивного знания, которые, придавая им отчетливо американский акцент, отстаивал с гарвардской кафедры Джордж Сантаяна — философ, теоретик культуры и романист. Но не менее привлекала и вдохновенная риторика Джосайи Ройса, сделавшего себе имя книгой "Религиозные аспекты философии" с ее постулатом абсолютной истины и добра, коренящегося в самой природе вещей. Впрочем, в те студенческие годы наиболее сильное духовное и интеллектуальное воздействие на Гертруду Стайн оказывали два других профессора.

Один — Гуго Мюнстенберг, глава лаборатории психологических исследований, под руководством которого (в соавторстве с другим студентом, Лео Соломонсом) она подготовила свою первую печатную работу — "Обычные моторные реакции". Профессор был в совершенном восторге и впоследствии говорил, что Гертруда Стайн — это идеал ученика. А другим ее ментором был ученый и вовсе мирового калибра — Уильям Джеймс. Преставления его о человеческом сознании как "потоке" и о времени тоже как потоке стремительно и бесконечно сменяющих друг друга моментов настоящего произвели на Гертруду Стайн сильнейшее впечатление и резко отпечатались впоследствии в ее литературных опытах. Да и странная порою стилистика этого мыслителя-рационалиста задерживала внимание и оседала в памяти. "Нет различия помимо различий в мере между различными мерами различия и отсутствия различия", — нацарапал он на клочке бумаге, проглотив какой-то химический раствор (Джеймс тогда изучал, каким образом воздействуют на речь человека экстраординарные обстоятельства) (2; p. 54). Не отсюда ли берут начало знаменитые "повторы" Гертруды Стайн?



Гертруда Стайн. Художник Пабло Пикассо.
1905–1906. Метрополитен

Как будто область приложения сил, будущее определились — психология, философия. Джеймс веско заметил, что всерьез заниматься этими дисциплинами без знания медицины невозможно, и, не закончив Гарварда, Гертруда Стайн в 1897 г. поступает в лучший медицинский колледж страны. Выяснилось, однако, что регулярные курсы, а тем более медицинская практика, включающая родовспоможение, — не по ней, и, провалив несколько экзаменов, она уезжает с братом в Европу, где впервые всерьез знакомится с классической живописью — Рембрандтом, Рубенсом, Леонардо, Джотто, Мантеньей... Покружив по Старому Свету, она на два года возвращается в Балтимор, на сей раз, чтобы заняться проблемами деятельности головного мозга, — но и эта новая специальность не увлекает, и в 1902 г. Стайн, так и не получив диплома, оставляет американские университеты и уезжает в Лондон, а затем в Париж — теперь уже до конца жизни.

К чтению Гертруду Стайн тянуло с нежного возраста. Раньше, в Окленде, оно было совершенно беспорядочным, от Свифта и Смоллета до Дарвина и Гексли, от Вордсворта до стенограмм заседаний американского Конгресса; теперь, в Лондоне, наступает время сосредоточенности и дисциплины — целые дни проводит она в Британском музее за томами Шекспира и других драматургов-елизаветинцев.

И тогда же начинает постепенно крепнуть смутное ранее стремление, которое и не позволяло, наверное, по-настоящему заняться наукой. Будущее — в писательстве. По-видимому, оно и станет той дорогой, которая поднимет на вершины. А ведь еще в самые первые свои студенческие годы, в годы сомнений и неопределенности Стайн записала в дневнике: "Я хочу стать исторической фигурой". Это и было главным, а профессия — только инструмент достижения цели.

И вот тут асимметрия портрета становится парадоксом жизни и судьбы. Хемингуэй вспоминает, что Гертруде Стайн понравились все его ранние рассказы, за вычетом одного — "У нас в Мичигане". То есть и он сам по себе хорош, но беда в том, что этот рассказ "inaccrochable — что-то вроде картины, которую художник написал, но не может выставить, и никто ее не купит, так как дома ее тоже нельзя повесить... Не следует писать вещей inaccrochable. В этом нет никакого смысла. Это неправильно и глупо"[3].

"Праздник, который всегда с тобой" — книга *лирических* воспоминаний, здесь все размыто, как на акварельном рисунке, меры документальной точности к таким сочинениям не примени-

мы, а к тому же, не исключено, что в данном случае Хемингуэй умышленно исказил пропорции. В *своих* мемуарах, появившихся задолго до "Праздника" и написанных от имени своей многолетней приятельницы Алисы Б.Токлас, Стайн язвительно заметила, что Хемингуэй (а также художник Дерен) выглядят современными, но пахнут музеем. Это сочетание видимости и сущности будто бы и обеспечивает им успех у публики. А предшествует этому известному наблюдению другая, еще более обидная для писателя реплика: "Хемингуэй это результат интеллектуальной деятельности двух людей — Гертруды Стайн и Шервуда Андерсона, чем они несколько гордятся и чего несколько стыдятся"[4].

Человек злопамятный и самолюбивый, Хемингуэй сначала спародировал стиль Гертруды Стайн в романе "По ком звонит колокол", а затем поквитался с ней на страницах мемуаров. В то же время вряд ли нарисованный в книге портрет — портрет строгой, возражений не терпящей наставницы (глава так и названа — "Мисс Стайн поучает") — просто фантазия и удовлетворенная наконец жажда реванша. Гертруда Стайн действительно хотела успеха, о чем вполне откровенно сказано в той же "Автобиографии". Она на самом деле — тут Хемингуэй не лукавит — стремилась печататься в популярных журналах вроде "Атлантик мансли" и "Сатердей ивнинг пост". Она тайно, а порою и не очень тайно завидовала тем, кто начинал одновременно с нею, когда-то был беден, безвестен либо осмеян, но теперь добился признания, — Пикассо и Браку, Матиссу и Пикабиа, Эзре Паунду и Роджеру Фраю, Форду Мэдоксу Форду и Уильяму Карлосу Уильямсу — словом, всем тем, кто бывал у нее в Париже на Рю де Флерюс, 27, в доме, который усилиями хозяйки превратился в салон художественного авангарда. Она завидовала даже мертвым — Гийому Аполлинеру, которому их общий друг Пабло Пикассо соорудил памятник в форме конструкции из металлических прутьев, — не говоря уж о живых, особенно тех, кого не без основания могла считать своими учениками, прежде всего Хемингуэю, ставшему к концу 20-х годов всемирной знаменитостью.

Иными словами, "историческая фигура" в ее понимании это, помимо всего прочего, а в какой-то момент показалось — прежде всего, фигура общеизвестная. Призвание мало чего стоит без признания. И признание пришло, — правда, не рано, почти в шестьдесят, — как раз с публикацией "Автобиографии Алисы Б.Токлас" (*The Autobiography of Alice B.Toklas*, 1933). Тот же самый "Атлантик", что прежде регулярно отклонял писания Гертруды Стайн,

теперь с охотою напечатал четыре больших фрагмента, а вскоре подоспевшее книжное издание попало в перечень бестселлеров и удерживалось в нем около полугода — срок для сочинения в мемуарном жанре немалый. Но что привлекло широкого читателя? Конечно, картины парижской жизни до и после войны. Жизнь эта ограничена Монмартром, однако атмосфера поиска новых художественных форм, нетерпеливого ожидания прорыва, бесстрашного эксперимента воссоздана на редкость убедительно и пластично, и к тому же на каждом шагу возникают узнаваемые и уже канонизированные фигуры — все те же Сезанн, Брак, Пикассо, Шервуд Андерсон, Скотт Фицджеральд, Хемингуэй. Для автора же эти монументы — живые люди, близкие друзья или знакомые, а иных она сама привела к успеху.

Заинтересовало читателя и описание путешествия на юг Франции, в Перпиньян, а затем в Эльзас-Лотарингию, куда Гертруда Стайн и Алиса Токлас направились на своем стареньком, дребезжащем, постоянно ломающемся "форде" в качестве добровольцев Американского фонда помощи французам, раненным на войне. Тогда-то, кстати, в ходе очередного ремонта и была будто бы произнесена ставшая вскоре крылатой фраза "все вы — потерянное поколение". В "Автобиографии" ее, правда, нет, так что не ведомо, придумала ли ее сама Гертруда Стайн, вложив задним числом в уста пожилому хозяину ремонтной мастерской, или Хемингуэй, вложив в уста Стайн — сначала автора эпиграфа к "Фиесте", а затем одного из персонажей "Праздника, который всегда с тобой".

В книге Стайн читателя привлек также героический образ Америки, какой она представляется автору. Экспатриантка из страны иммигрантов, Стайн никогда не упускала случая подчеркнуть, что корни ее там, в Новом Свете, но прежде она говорила об этом туманно, трудно уловимыми намеками, теперь же — прямым текстом. Генри Джеймс в ее глазах — единственный писатель, которому удалось уловить ритм XX века, но почему? — да потому, что это писатель американский, а Америка — единственная страна в мире, воплощающая динамику перемен.

Наконец, "Автобиография" написана простым, точным, упругим слогом, время здесь движется в правильной хронологической последовательности, событие четко зафиксировано в его ясных, зримых чертах, пейзажи и люди также похожи на самих себя, а если вдруг возникает некоторая недоговоренность или повествовательная речь отклоняется от повседневного языка, то и к та-

ким умолчаниям, и к таким отклонениям публика уже успела привыкнуть — и "Великий Гэтсби", и "Сорок вторая параллель", и "Прощай, оружие" (если говорить только об американских книгах) уже написаны. Написаны не без влияния самой же Стайн, хотя об этом пока мало кто догадывается. Недаром редактор журнала "Атлантик" с воодушевлением обращался к ней: "Надеюсь, в ходе нашей переписки вы ощущали мою неизменную надежду на то, что придет время и подлинная мисс Стайн развеет ту дымовую завесу, за которой всегда столь лукаво скрывалась" (2; p. 115). Теперь, стало быть, этот момент наступил.

Простодушного читателя могла смутить форма: зачем понадобилось жертвовать авторством собственного жизнеописания, передавая его другому? В этой связи возникло такое предположение. В самом начале "Автобиографии" говорится: "Смею заметить, что только трижды в жизни я встречала гения, и всякий раз где-то внутри меня раздавался звон колокола и ни разу я не ошиблась, и смею заметить, что всякий раз звон этот раздавался прежде, чем их гениальность будет общепризнанна. Трое гениев, о которых мне хотелось бы поговорить, это Гертруда Стайн, Пабло Пикассо и Альфред Уайтхед" (последний — английский математик и философ, не самый яркий из последователей Бергсона). Такого рода заявления, простодушно рассуждает один из позднейших исследователей творчества Гертруды Стайн, от своего имени делать неловко, и, "озвучивая беспредельно высокую самооценку с помощью другого голоса, Стайн получает удобную возможность ставить себя в центр всех ключевых положений, описанных в книге, и представлять свое значение как нечто само собою разумеющееся"[5].

К сожалению, такого рода версии, да и вообще соблазнительно-стремительное скольжение по событийному слою "Автобиографии", которое и обеспечило ей широкую популярность, совершенно затуманивает ключевой вопрос — зачем она, собственно, писалась? Да, рекламные цели чужды не были, и все-таки прежде всего Стайн стремилась разъяснить суть своего творчества, своего письма. Это была уже не первая ее попытка в том же роде. Еще в 1922 г. она набросала небольшое эссе под названием "Подсветка", опубликованное в журнале Форда Мэдокса Форда "Трансишн". Затем, четыре года спустя, Стайн получила приглашение выступить перед студентами Оксфорда и Кембриджа и прочитала им лекцию, озаглавленную "Композиция как объяснение". Прошла она, кажется, с успехом, но аплодисменты относились скорее к монументальной фигуре на сцене, которая, как вспоминает один

из слушателей, казалась еще более величественной, когда гостья садилась, нежели к содержанию лекции. Стайн говорила о том, что ее всегда больше всего занимало — о природе времени и письма, о грамматике, о неизменности и в то же время текучести человеческой натуры, о типах людей, однако язык ее был, при кажущейся простоте, темен. Она кружит вокруг сквозных мотивов и ключевых понятий — "чувство времени", "красота", "классик", "начиная заново", "продолжающееся настоящее", однако сколь-нибудь внятно содержание их так и не раскрывается. Во все времена, развивает Стайн свою мысль, не только внешние обстоятельства, но и чувства человеческие остаются более или менее одинаковыми. Люди всегда испытывают гнев, любовь, ревность, радость. Различие же состоит лишь в "композиции", под каковой Стайн понимает коллективное сознание, являющееся результатом культурной деятельности людей той или иной эпохи. Только композиция меняется с ходом времени. Потому, "коль скоро композиции различаются и всегда будут различаться, все не является одинаковым, пусть даже, с точки зрения человеческого постоянства, все является-таки одинаковым"[6]. Поистине трудно разобраться в этих зигзагах мысли, которая напоминает змею, тщетно пытающуюся укусить собственный хвост. "Нет абсолютно ничего, что делало бы отличие отличием в начале, в середине и в конце, за вычетом того, что каждое поколение имеет какое-то отличие, на которое все они взирают" (6; p. 25–26).

Лекция своей цели явно не достигла, и в "Автобиографии" Гертруда Стайн изъясняется более доступным языком и, по возможности, избегает двусмысленности. "Воображение порождается наблюдением и построением" (6; p. 85). "Стиль Гертруды Стайн постепенно меняется. Она говорит, что прежде ее занимал только внутренний мир людей, их характер и то, что оставалось в них невидимым... А этим летом (речь идет о лете 1913 г.— *Н.А.*) она испытала желание передать ритм видимого мира" (4; p. 130). "Она постоянно утверждает, что не любит ничего, выходящего за пределы нормы, ведь ясно же говорит она, что нормальное гораздо более сложно и интересно" (4; p. 91). "Гертруда Стайн всегда испытывала интеллектуальное стремление к точности в изображении внутренней и внешней действительности" (4; p. 228). Такие высказывания действительно подкупают своей ясностью, и никому не приходит в голову испытать их подлинностью иных текстов, тех самых, которые "Автобиография" призвана не столько даже

оправдать, сколько освободить от незаслуженной, как считала Гертруда Стайн, репутации герметизма.

Но достигнутый наконец-то успех не только радовал, но и странно смущал. «Совершенно неожиданно выяснилось, — сетовала она в одном частном разговоре, — что я перестала быть самой собою, потому что сделалась известной слишком многим... Я больше не "я". Да, материальное преуспеяние — прекрасная вещь, да, хочется быть богатой, но совсем не хочется делать для этого то, что делать приходится» (2; p. 116).

Еще в 1927 г. Гертруда Стайн написала пьесу "Четверо святых в трех актах" (*Four Saints in Three Acts)*. Собственно, драматургией в том смысле, какой вкладывает в это понятие мировая традиция, от Эсхила до Стриндберга, "Святых...", как и другие работы в том же жанре (а набралось их на три объемистых тома), назвать можно только с очень большой степенью условности. В них нет действия, нет связи между эпизодами; слово, отделенное от субъекта высказывания и лишенное содержания, плавает в пустоте; нет даже отдаленного намека на психологию, и вообще единственным реальным героем остается хор в лице повествователя (то есть самой Гертруды Стайн), который косноязычно проговаривает реплики, имеющие, кажется, отношение к самому процессу сочинения пьесы. "Повествование о подготовить святых к повествованию подготовить святых". Сами же персонажи, в том числе центральные — Святая Тереза, Игнатий Лойола, — только тени, не имеющие никакой связи с подлинными историческими лицами. По существу, это опыт не создания нового театрального языка, но разрушения драмы или, скажем, подмены ее тем, что Стайн называет ландшафтом и что имеет весьма отдаленное отношение к природе как она есть или как увидел ее художник. Хотя не исключено, что сам выбор слова был обусловлен видами долины Роны, где Стайн обычно проводила летние месяцы, а также давним интересом к пейзажной живописи. "Ландшафт", находила Стайн, воплощает характерное для подлинной литературы XX в. динамическое начало. Некое стабильное целое складывается из беспокойно и безостановочно кружащихся частиц. Сначала Гертруда Стайн назвала это сочетание "светящимся заполненным пространством", потом описала как "молчание неподвижность и стремительное движение" и, наконец, остановилась на "ландшафте", у которого есть "свое строение и поскольку пьеса все же должна иметь строение и соотносить одни предметы с другими и поскольку рассказ это не то, что кто-то что-то всегда излагает, ландшафт неподвижен он всегда пребывает

в связующем состоянии, деревья и холмы и поля дерево и другое дерево все и небо, любое небо одна мелочь и любая другая мелочь, рассказ имеет значение только если вам нравится его излагать или слушать но связь существует в любом случае. Именно об этой связи я и хотела написать пьесу, и написала, очень много пьес"[7].

В конце 20-х годов "Четверо святых..." привлекли внимание молодого тогда и безвестного, а впоследствии чрезвычайно популярного композитора Вирджила Томпсона. Он уговорил Гертруду Стайн написать либретто, а сам быстро сочинил клавир и принялся за поиски продюсера. Но энтузиасты нашлись только пять лет спустя, после публикации "Автобиографии". 8 февраля 1934 г. состоялось первое представление — в Хартфорде, а вскоре опера уже шла на Бродвее. Она стала ключевым событием театрального сезона. Артистам и оркестру аплодировали Джордж Гершвин и Артуро Тосканини, и на протяжении многих месяцев "Святые", в том или ином контексте, упоминались на полосах всех сколько-нибудь серьезных нью-йоркских газет. Через некоторое время премьера состоялась и в Чикаго, на сцене огромного "Аудиториум тиэтр". Судя по описаниям, это была талантливо сделанная *мыльная опера*, в которой среди зеленеющих пальм, на фоне нарисованного бирюзового неба легко и уверенно движутся, играют в крокет, фотографируются и отлично поют загримированные под чернокожих исполнители ролей святых XVI века (на самом деле их не четверо, а гораздо больше, около сорока). К "ландшафтам" Стайн все это имеет очень отдаленное отношение, она и сама себе отлично отдавала в том отчет. Но театральный дебют пятидесятисемилетней писательницы, несомненно, способствовал росту ее славы.

В ореоле ее она появилась, по прошествии трех с лишним десятков лет, на родине. Усилиями Шервуда Андерсона, Скотта Фицджеральда и, главным образом, Торнтона Уайлдера, в ту пору профессора Средне-Западного университета в Чикаго, был организован цикл ее лекций. Сам приезд Гертруды Стайн в Америку стал крупным событием культурной и светской жизни. В Нью-Йорке ее ожидала неоновая реклама: "Мисс Стайн снова дома". Последовало приглашение от Элеоноры Рузвельт на чай в Белый дом. Специально для нее Джордж Гершвин исполнил на рояле все партии своей знаменитой оперы "Порги и Бесс". В Голливуде она встречалась с Чарли Чаплином и Мэри Пикфорд. В Нью-Хейвене наблюдала за матчем футбольных команд Йейля и Дартмута. Словом, шума было много.

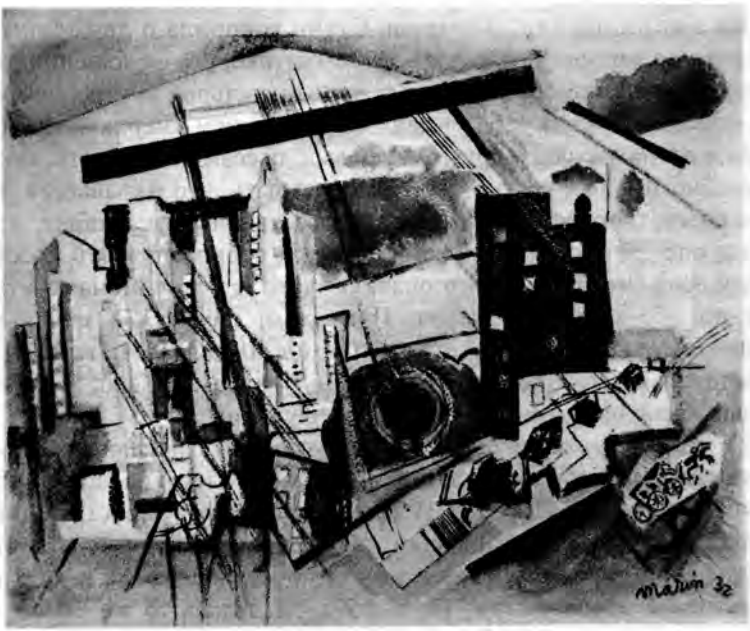
Ну а сами лекции? Гертруда Стайн говорила о движении искусства во времени, о поэзии и грамматике, о соотношении литературы и кинематографа, о ритме индивидуальной внутренней жизни, описывала опыт работы над "Становлением американцев" (*The Making of Americans)* и другими вещами, пьесами, — то есть, как и в "Автобиографии", честно пыталась раскрыть, что называется, тайны своего творчества и писательского творчества вообще, адресуясь, собственно, столько же к публике, собиравшейся в просторных университетских аудиториях, сколько и к миллионам читателей по обе стороны океана. При этом, памятуя о печальном опыте выступлений в Англии, Стайн пыталась максимально упрощать язык. Иногда это у нее получалось, начало, во всяком случае, было интересным и даже интригующим.

"У одного столетия есть слова, другое столетие слова отбирает, третье использует слова и затем, еще одно столетие, используя слова, их утрачивает" (7; p. 27). И далее она с полной ясностью описывает технологию своих писаний. "Я превратила абзац в завершенное целое до такой степени, что он включает в себя как некую ценность целое предложение" (7; p. 159). "Я делала то же самое, что делает кинематограф, я беспрерывно повторяла некое положение о том, что являет собою данное лицо, до тех пор, пока все вещи не превращались в нечто единое" (7; p. 177).

Но чем дальше, тем стремительнее соскальзывает Гертруда Стайн в привычную невнятицу и двусмысленность, которая ей самой, впрочем, представляется чуть ли не общим местом. "Еще раз: то, что повторяется, это сцена, на которой некто играет свою роль, дни которые некто проживает, появления и исчезновения, все, что некто вспоминает, это повторение, но чье-либо как человеческой личности существование, то есть когда слушаешь и слышишь, не повторяется никогда" (7; p. 179).

Это и другие, в том же роде, противоречия Гертруда Стайн никак не объясняет. И тут возникает очередной парадокс. С одной стороны, она стремится завязать диалог с читателем, открыть ему дверь в тот мир, который ей кажется таким живым и естественным, а на взгляд сторонний выглядит тусклым, неподвижным, абсурдным. Целую лекцию посвящает она истории "постепенного становления" "Становления американцев". Дистанцию между автором и читателем сократить не удалось, но попытка была предпринята.

Однако в то же самое время Стайн вполне сознательно подрывает собственные коммуникативные усилия. В начале она протягивает



Джон Мэрин. Окрестности Бруклинского моста

руку собеседнику, и там же, в начале, ее отдергивает. Возникают, применительно к искусству, понятия "Бога" и "маммоны", и вот как толкуются они: "Если вы пишете так, как это уже было написано, вы служите маммоне потому что питаетесь тем что кто-то уже зарабатывал или заработал. Если вы пишете так как должно писать вы как писатель служите Богу потому что вы не зарабатываете ничего" (7; p. 54).

Другими словами, художник принципиально одинок, он вырабатывает собственный язык, и доступность его — проблема третьестепенная, вообще не проблема. В одной из лекций шестичастного цикла Стайн задается вопросом: отчего нам нравится смотреть на картины? И отвечает на него с обезоруживающей простотой, за которой, однако, скрывается полное пренебрежение интересами возможного собеседника: да просто потому, что нравится. Если же посмотреть на дело с другой стороны, поставить вопрос иначе — а чему может научить, например, картина Сезанна, то ответ будет такой: построению композиции. Удовольствие полу-

чаешь от проникновения в секрет соотношения всех элементов полотна, а вовсе не от того, *что* на нем изображено.

И вот тут вполне обнаруживается разрыв между замыслом и результатом. Предполагалось знакомство, предполагалось разоблачение мифа о тайнописи, получилась же, хоть и невольная, подмена. "Подлинная мисс Стайн" — не та, какой представилась она редактору "Атлантика", и не та, какой восприняли ее слушатели американских лекций (не говоря уж о слушателях оперы Вирджила Томпсона). Она стала популярной фигурой, даже знаменитостью — это верно. Но стала ли фигурой исторической?

После американского успеха Гертруде Стайн предстояло сочинить еще много книг в разных жанрах, и когда ее путь оборвется, объем написанного составит примерно сорок томов стандартного формата. Будут новые пьесы — «Слово "да" для очень молодого человека», "Всем нам мать", "Доктор Фауст зажигает свет". Будут романы — "Кровь на полу столовой", "Земля круглая", "Ида", "Миссис Рейндольс", "Брузи и Вили". Будут книги в документальном и критическом жанре ("Всеобщая автобиография", "Войны, которые я видела", "Пикассо").

Повсюду угадывается старая рука, но почерк заметно изменился. Общение с публикой даром не прошло, Гертруде Стайн теперь нужен участливый собеседник, и она, сохраняя верность давно выработанным художественным принципам, в то же время идет на уступки. Язык и прозы, и драматургии, пусть неохотно, приближается к бесповоротно, казалось, отброшенной традиции. В "Докторе Фаусте" прослеживается сюжет, персонажи сохраняют, хоть и двусмысленную, связь с классической легендой, разворачивается *действие,* звучит внятная, осмысленная речь. Язык утрачивает самодостаточность, размыкаясь в сферы самой жизни, это уже не просто грамматика, не просто подвижная структура и объект для эксперимента. Мятущийся, утративший собственное "я" чернокнижник готов спуститься в ад, и эта коллизия смутно соотносится с той грозовой атмосферой, что сгустилась в Европе накануне большой войны. Во всяком случае такие ассоциации могли возникнуть у читателя и зрителя (музыкальная версия пьесы увидела свет рампы нью-йоркского театра Черри Лейн в 1951 г.). В каком-то смысле "Земля круглая", как и "Фауст", как и другие позднейшие сочинения, представляет собою фрагмент автобиографии художника, постоянно задающегося одним и тем же вопросом — как сохранить себя в условиях внезапно пришедшего признания? Только на этот раз автор говорит на языке для малень-

ких. Героиню романа, девочку по имени Роза, поражает шарообразная форма земли, по которой, выходит, можно описывать бесконечные круги, уподобляясь змее, кусающей собственный хвост. Один критик так передает содержание книги: "Роза — довольно своенравная беспокойная девочка, ... вопрошающая себя: кто я? Как-то особенно сильно подавленная открытием, что, когда она поет, все вокруг нее вращается, девочка пускается в слезы. Ее кузен Вилли — предприимчивый малый, который тоже любит петь. В финале выясняется, что никаких родственных связей между героями не существует, и это позволяет им пожениться, родить детей и счастливо провести остаток жизни. Но перед этим традиционным концом с ними случается несколько таинственных приключений, одно связано со львом, другое с подъемом на гору. Преодоление страха, самопознание, успех — все это существенные элементы повествования"[8]. Все правильно, — это действительно приключенческий рассказ, осложненный, правда, элементами мифологической инициации.

"Ида" — разработка той же ситуации трагедии внезапного триумфатора, подмены лица маской, только в стиле бурлеска. В лице заглавной героини сочетаются черты Елены Троянской, Дульцинеи, Греты Гарбо, герцогини Виндзорской и "Гертруды Стайн", но именно в кавычках, потому что речь идет о популярной фигуре, терзающейся своей славой.

"Всеобщая автобиография" — продолжение "Автобиографии Алисы Б.Токлас", а "Войны, которые я видела" — условная хроника, дневниковые записи жительницы покоренной страны. Условная — потому что, хоть действие и происходит в годы фашистской оккупации, которые Гертруда Стайн провела в деревушке на границе Франции со Швейцарией, война отдается на этих страницах лишь затухающим эхом. Скорее книгу можно было назвать "Войны, которых я *не* видела". Описывается простой быт — когда и куда доставляется еда, из чего она состоит и чего не хватает, пересказываются сплетни и слухи, отмечаются привычки местных жителей и так далее. И только временами возникают смутные тени участников Сопротивления, партизан, маки.

Иные из написанных в 30–40-е годы книг печатались сразу, другие увидели свет уже после кончины автора, последовавшей в 1946 г., но все они, хоть и в разной степени, способствовали укреплению репутации Гертруды Стайн как успешного писателя. Но выглядел этот писатель в лучшем случае как прилежный ученик, осваивающий опыты безвестного — или известного только очень

узкому кругу — предшественника. Путь, пройденный Гертрудой Стайн в литературе, более или менее четко делится на две хронологически, а главное, содержательно неравные половины. С выходом "Автобиографии" история не началась, а, напротив, закончилась. Творилась же — и сотворилась — она раньше, в Париже.

Первым об этом догадался Эдмунд Уилсон. В 1931 г. он выпустил книгу критических очерков "В замке Акселя" — цикл портретов писателей, сформировавших "другой" язык — художественный язык XX столетия. Гертруда Стайн, чье имя наконец-то прозвучало во всеуслышанье, оказалась в одном ряду с Йейтсом, Элиотом, Полем Валери, Прустом и Джойсом. "Большинство из нас, — пишет Уилсон, — вязнет в усыпляющей невнятице ее смутных заклинаний, ее, на слух, бессмысленных каталогах чисел... Тем не менее, обращаясь к работам Гертруды Стайн, особенно ранним, мы постоянно ощущаем ее фоновое присутствие в современной литературе — и представляем ее себе в виде застывшего Будды в скульптурном изображении Джо Дэвидсона, покойно и бесконечно раздумывающей над постепенным ходом бытия, регистрирующей, подобно какому-то величественному человеческому сейсмографу, чьи показания прочитать нам не хватает грамоты, подземные толчки психологии" (1; p. 202).

Но возникает трудноразрешимое противоречие, складывается, в ряду иных парадоксов, еще один — главный, да и невиданный, во всяком случае в таких масштабах и в такой завершенности и чистоте формы, парадокс. От иных героев книги Эдмунда Уилсона Гертруду Стайн отличает не только индивидуальность, но и действительно крайняя невнятность слога. Джеймс Джойс и другие — тоже нелегкое чтение, а Элиот, в статье "Метафизические поэты", даже специально подчеркивал, что в условиях современной цивилизации поэзия должна быть *трудной*. Но во всяком случае, к началу 30-х годов и мифологическая поэзия Йейтса, и "Бесплодная земля", и даже "Улисс" — хотя миг настоящего триумфа еще не наступил — были прочитаны и даже перечитаны, и в канон литературы XX века книги и имена вошли именно на основе тесного знакомства с ними. Главные же книги Гертруды Стайн прочитаны как раз не были — в том и состоит уникальность ее положения в литературе. Тот же Уилсон пишет, что "большинство из того, что она сегодня печатает, очевидно, останется совершенно недоступным даже вполне сочувствующему ей читателю. ... Мы видим рябь на поверхности ее сознания, но лишены самомалейшего представления о том, что за

предмет порождает ее из глубин" (1; p. 195). И тут же критик — читатель более, чем просто сочувствующий, честно признает, что не одолел и трети общего объема "Становления американцев", и это легко можно понять: "мы не столько следуем за медленным процессом становления жизни, сколько просто погружаемся в дрему" (1; p. 194).

К тому времени, когда вышел "Замок Акселя", Стайн существовала в представлении даже просвещенной публики лишь отдельными фразами, вроде самой знаменитой из них "роза это роза это роза это роза это роза". Мало что изменилось и впоследствии, разве что вместе с "розой" в обиход вошли "голуби": "Alas! Pigeons in the grass" ("Увы! Голуби в траве" — примерно так). Вольфганг Кеппен взял эту строку эпиграфом к известному своему роману "Смерть в Риме", но "Четырех святых", где она звучит, скорее всего не читал, хотя оперу Томпсона, возможно, слышал. Да, конечно, известность к Гертруде Стайн пришла, но другая известность, не та, что обеспечивает ее же каноническое положение.

Иными словами, Гертруда Стайн — это не столько реальная личность (хотя портрет Пикассо, переместившись с Рю де Флерюс, 27 в нью-йоркский музей Метрополитен, теперь доступен всем), сколько маска, *persona*, условное имя. А книги — не столько литература, сколько лабораторный опыт, проект, идея, представление о том, какой должна быть литература. Как пишет еще один вполне симпатизирующий их автору критик, "если бы Гертруды Стайн не существовало, раньше или позже работы, весьма напоминающие те, что вышли из-под ее пера, были бы созданы кем-нибудь другим. При определенном наборе обстоятельств ее появление было неизбежным — как химическая реакция"[9]. Подлинность неподлинных, то есть не прочитанных, литературой *сознательно* не освоенных книг — это и есть самое интересное в наследии Гертруды Стайн.

Ощущала она себя на старте как наследница Флобера или, скорее, Генри Джеймса, который, как известно, и сам прошел школу мастера. Так что, можно сказать, Стайн приходится Флоберу то ли внучкой, то ли внучатой племянницей. Конечно же, она живо восприняла императив "точного слова" и "хорошо сделанного предмета", а также, как станет видно уже в ближайшее время, училась самыми простыми средствами передавать то, что сам Флобер называл скукой и пошлостью буржуазной жизни (и что, в отличие от него, Гертруда Стайн скучным и пошлым вовсе не находила). И все-таки главным для нее пока было не "точное слово", вообще не абсолют слова, но новая эстетика соответствий в треугольнике герой — ав-

тор — повествователь (впрочем, поиски в этом направлении будут продолжаться и далее, и подмена автора в "Автобиографии" вызвана вовсе не соображениями щепетильности в оценках, но интересами повествования — очередной эксперимент, еще один вариант повествовательных взаимоотношений все в том же треугольнике). И тут как раз из-за спины Флобера выглядывает Генри Джеймс с его рассуждениями об "объективном" письме, "драматическом" типе повествования, "сценическом" методе, "высокой безучастности" автора и так далее. Конечно, ей оказывается близка позаимствованная Джеймсом у Флобера, но с особой жесткостью сформулированная мысль: "Движение событий, случайная их связь — ничто в этом роде не создает еще повествования... его создают только человеческие чувства, человеческие свидетельства, причудливо переплетенные условия человеческой жизни"[10].

Первая вещь Гертруды Стайн — повесть, названная латинскими буквами "Q.E.D" (quod erat demostrandum — что и требовалось доказать), была написана в 1903 г., почти одновременно с "Послами", "Крыльями голубки", "Золотой чашей" — "объективными" романами Генри Джеймса, которые сильно воздействовали на художественное сознание начинающегося столетия и которые дебютантка, несомненно, читала самым внимательным образом. Не зря Адель, одна из героинь повести, фактически уподобляет себя Кейт Крой — ключевому персонажу "Крыльев голубки", да и женские треугольники в обоих произведениях накладываются друг на друга.

Но выясняется, что опыт предшественников сколь вдохновляет, столь и стесняет. Да, сравнительно с последующими опытами Гертруды Стайн, первоначальное ее письмо выглядит чуть ли не старомодным: время течет в правильной линейной последовательности, художественный пейзаж пока еще сохраняет определенную связь с пейзажем жизненным, характеры обладают некоторой долей индивидуальности, в жизни персонажей случаются некоторые события, поддающиеся пересказу. Тем не менее, чем дальше, тем сильнее ощущаются попытки избавиться от сюжета, замедлить движение и свести к условности время. "Действие" повести, в основе которой лежат сложные отношения, связывающие трех молодых женщин, занимает три года. Но хронология имеет значение не сама по себе, а лишь в сцеплении с геометрической фигурой — треугольником, которая, собственно, определяет всю повествовательную "физику". Героини совершают три поездки в Европу. Они попеременно читают три книги, названия которых ассоциируются со сторонами треугольника, и т.д., и вообще в построении книги все

время ощущается сухая математическая логика, соблюдаются ясные законы построения и решения теоремы. Задача — вывод, что и требовалось доказать. Такая "физика" подразумевает свою метафизику и в равной степени ею порождается. Уже тут Стайн отступает от заветов Джеймса; ей не только сюжет мешает, но и персонажи. Выясняется, что "драматизировать" в духе учителя она не собирается, подменяя диалогическое высказывание четким авторским тезисом. Сознание повествователя подавляет все остальное, голос его приобретает характер императива. Это он расставляет фишки, он вертит фигуры, он определяет незыблемые соотношения сторон. При таких условиях действие топчется на месте, развитие подменяется кружением, и фикцией становится не только время и место, но и самодвижение характера. Изначально заданы три психологических типа. Адель — прямота в сочетание с чувственностью, Мейбл — твердость и расчет, Элен — страстность и неуверенность в себе. В финале Адель, которой, даже не особенно скрываясь, суфлирует автор-повествователь, с раздражением говорит об Элен: "Неужели она не способна видеть вещи такими, каковы они есть, а не такими, какими она хотела бы их сделать, достань у нее на то силы, которой, со всей очевидностью, у нее нет?". "Вещи как они есть" (*The Things as They Are*) — позднейшее наименование повести, и в нем тоже, как и в математической формуле, заключена метафизика неподвижности и бесспорность геометрии прямых линий и треугольников.

Вскоре после написания "Q.E.D." (обнародована повесть была много позже, только в 1950 году) Гертруда Стайн оказалась на Осеннем Салоне — 1904, где впервые заявили о себе фовисты во главе с Анри Матиссом. А еще через несколько месяцев произошло знакомство с Пабло Пикассо, выросшее в продолжительную дружбу, главное же — в тесное творческое сотрудничество. И у "диких", и у кубистов, и, несколько позднее, у футуристов Гертруда Стайн обнаружила живописный образ того, что сама, не вполне ясно еще отдавая себе в том отчет, искала. Ее стеснял привычный порядок слов, сюжет, мимесис, она мучительно ощущала увеличивающийся разрыв между означаемым и означающим. Художники-авангардисты, подвергая сомнению перспективу и превращая в чистую условность пространство, словно подсказывали ей пути решения собственных задач. Потом она скажет: "литературная идея художника заключается не в том, чтобы передать действие, но в том, чтобы разъять форму" (7; p. 89). Особенно близок Гертруде Стайн кубизм с его отчетливо выраженной геометрией, стремлением к полной объективности.

"Пикассо — беспощадный разоблачитель иллюзий воплощенной, материально-синтезированной красоты. За пленяющей и прельщающей нас женской красотой он видит ужас разложения, растления. Он, как ясновидящий, смотрит через все покровы одежды, напластования, и там, в глубине материального мира, видит свои складные чудовища. Это демонические гримасы скованных духов природы. Еще дальше пойти вглубь и не будет уже никакой материальности — там уже внутренний строй природы, иерархия духов. Кризис живописи как бы ведет к выходу из физической, материальной плоти в иной, высший план"[11]. Так пишет Николай Бердяев, но в этом зеркале Гертруда Стайн, пожалуй, любимого своего художника не узнала бы. Там, где русский мыслитель-идеалист усматривал прорыв в запредельные сферы, она видела нечто совершенно иное — как раз лишенные трансценденции "вещи как они есть". Их и нужно показывать — просто и ясно, не впадая в онтологический экстаз и мистический ужас.

Точно так же внутренне не принимала она гражданственные поползновения авангарда. Революция в искусстве это одно, а революция в обществе — совершенно иное, и не надо эти вещи смешивать, не надо превращать живопись и литературу в инструмент борьбы с социальной несправедливостью, буржуазным застоем и так далее.

Призывы/лозунги футуристических манифестов способны были Гертруду Стайн только отпугнуть; к тому же они были заряжены энергией скорости, а она не только в скорость — в движение не верила, усматривая во всем неподвижность. Потому даже с Браком, который был ей, конечно, гораздо понятнее, нежели Маринетти, не могло быть согласия, когда он сравнивал творческое состояние художника-кубиста с состоянием человека, пьющего кипящий керосин. Сама Гертруда Стайн предпочитает сосредоточенность и высокий покой; в эссе "Что такое шедевр" она напишет, что всякий подлинный художник — "изгой", современники считают его картины уродством, но из этого вовсе не следует, будто нужно поднимать бунт. Надо просто верить, что со временем понимание придет, и тогда "изгой" превратится в "классика". Потому, кстати, задача критика состоит вовсе не в том, чтобы отыскивать в произведениях былых времен красоты, совсем напротив, — следует увидеть их глазами современников, а это значит обнаружить "уродство". "Если бы люди не были так ленивы они поняли бы что красота это красота даже когда она раздражает и задевает а не только когда ее все признают и она сделается классикой. Конечно, это исключительно



Хью-Феррис. Сырая глина для архитекторов, окт. 1925

трудно ничего нет труднее чем вернуться назад из тех времен когда она стала прекрасной в те времена когда прекрасной не была" (6; p. 29).

Эти строки будут написаны много лет спустя, но и в ту раннюю пору приобщения к авангардной живописи Стайн ценила в ней не энергию протеста, но некоторые положительные начала, то, что Аполлинер, один из наиболее активных партизан новой живописи и в недалеком будущем — завсегдатай салона на Рю де Флерюс, называл "лиризмом".

«Живопись есть искусство оживить ровную плоскость. Ровная плоскость есть двумерный мир. Благодаря этим двум измерениям она "истина". Обогатить ее третьим измерением значит изменить в самом существе ее природу: результатом будет только подражание нашей трехмерной материальной реальности посредством обмана перспективы и различных трюков освещения»[12]. Так писал один их первых теоретиков кубизма Антуан Глез, и вот с этой мыслью Гертруда Стайн от души согласилась бы, ибо это была ее собственная заветная мысль, ядро ее собственных устремлений.

Освободиться от материи — сюжета, характера, истории, дат, событий, избавиться от условностей языка, пробиться сквозь шелуху слов к сущности, к подлинному смыслу — вот в чем состоит задача и вот чему можно поучиться у кубистов. Только у литературы, естественно, своя специфика и потому задачу приходится решать иными средствами. В американских лекциях Гертруда Стайн объясняла, какими именно.

По ходу движения литературы слово постепенно утрачивало первозданную свежесть, поэтому лишился смысла и выбор слов. Перелом произошел в XVIII веке. Затем, после ряда недоразумений и беспрестанных приключений письма состоялся переход от слова к фразе, но в конце концов "даже фразы перестали быть необходимыми для того, чтобы превратить эмоцию в эмоцию объяснение в объяснение" (7; p. 47). И тогда наступила эпоха абзаца. Приход ее возвестил Генри Джеймс, который, впрочем, был не до конца последователен, и только она, Гертруда Стайн, "превратила абзац в нечто целое", в такую величину, которая объемлет все. К тому же, в отличие от предложений — и в этом состоит сделанное ею "фундаментальное открытие" — абзацы обладают эмоциональной энергией. Правда, чтобы ее реализовать, следует избавиться от помех вроде знаков препинания: "Письмо должно течь безостановочно при чем здесь какие то двоеточия и точки с запятой..." (7; p. 217) Поэзия становится грамматикой, притом в самых обнаженных ее, "треугольных" формах. У них тоже есть своя иерархия, различные эмоциональные возможности. "Насколько это возможно я избавилась, — поясняет Гертруда Стайн, — от существительных и прилагательных благодаря пребыванию в мире наречий и глаголов и местоимений и деепричастных оборотов действительно употребленных в письме или подразумеваемых и союзов" (7; p. 228).

Стало быть, литература — это процесс вычитания, убывания, энтропии слов, которая, впрочем, оборачивается как раз их избытком. Там, где Поль Валери, также считавший, что "в словах нет никакой глубины"[13], а философские проблемы должны быть сведены к проблемам лингвистическим, пришел к молчанию, к чистому листу бумаги, Гертруда Стайн, напротив, обрушивает на читателя лавины, водопады абзацев. В его, читателя, глазах, это очередной парадокс, но в логику рассуждений самого писателя такой кульбит как раз вполне укладывается. Оказывается, Стайн все же не до конца отказывается от слов и предложений, она ищет точки сцепления, и поиск этот бесконечен и, по видимости, самодостато-

чен. Вычитание — оно же прибавление, вернее, повторение — ключевой, как выясняется, прием письма, даже не прием, собственно, а философия.

"Проза, — продолжает свои пояснения Стайн, — это равновесие эмоциональное равновесие которое осуществляет подлинность абзацев и внеэмоциональное равновесие которое осуществляет подлинность предложений и осознав вполне осознав что предложения внеэмоциональны в то время как абзацы эмоциональны, проза может стать фундаментальным равновесием то есть чем-то таким что внутри себя сочетает предложения и абзацы" (7; p. 229).

Но это все автокомментарии, критический палимпсест, попытка объясниться с читателем post factum, убедить его в том, что "роза это роза это роза..." — единственный способ вернуть языку ту свежесть, какой обладал он в эпоху Гомера, да даже и Чосера, но теперь, и не просто теперь, а давно, превратился в набор клишированных знаков. В общем — конец истории. А вот — сама история. Следом за "Q.E.D." Гертруда Стайн пишет "Три жизни" ("*Three Lives*", в выходных данных значится — 1909 г., но на самом деле начата и завершена книга была на четыре года раньше). Уже название прямо отсылает к Флоберу, а если взять во внимание определенное сходство персонажей с героиней "Простого сердца", да еще вспомнить, что как раз в это время Гертруда Стайн переводила Флобера, то соблазнительно заключить, что уж теперь-то она готова продолжить путь великого реформатора европейской прозы. Но это иллюзия, и внешняя перекличка лишь подчеркивает внутренний разлад.

В "Автобиграфии Алисы Б.Токлас" говорится, что, написав эту вещь, Стайн "сделала первый решительный шаг в литературе в сторону от XIX века к XX" (4; p. 54), и это правда, если под разрывом, с одной стороны, и прорывом в новое измерение, с другой, понимать отслоение слова от предмета и превращение повествовательной речи в лабораторный опыт.

"Три жизни" состоят, соответственно, из трех повестей: "Добрая Анна", "Кроткая Лена" и так понравившаяся позже Хемингуэю, а также Ричарду Райту "Меланкта". Каждая — вариант печальной судьбы, фатально разрешающейся смертью. Анна — работящая натура, щедрая душа, не умеющая никому и ни в чем отказать, да отказывать и нежелающая, совсем напротив, навязывающая участие. Окружающие используют эти свойства, а когда отпадает нужда либо они устают от опеки, просто отказываются от ее услуг. Анна

умирает в нищете и фактически в одиночестве от какой-то загадочной болезни, становясь жертвой собственной доброты.

В отличие от деятельной Анны, Лена мечтательна, послушна и малоподвижна. Властная тетка вынуждает ее выйти замуж, в браке она счастья не находит и умирает при рождении четвертого ребенка, становясь жертвой собственной кротости.

Меланкта, интеллектуально развитая, но несколько безрассудная чернокожая, страдает от неизбывной внутренней раздвоенности. Она стремится создать уют, построить дом, но каждая новая связь безнадежно обрывается, более того — сама же героиня как будто крушит готовую осуществиться мечту. "Меланкта Херберт вечно искала покоя и отдохновения, но всякий раз находила лишь новые пути к беде". В конце концов умирает и она — от туберкулеза в богадельне. Но все это — поверхностный и необязательный слой повествования, о чем ясно свидетельствует уже бесстрастный его тон, совершенно не вяжущийся с содержанием книги. Сюжет в ней играет исчезающе малую роль, и уже в этом смысле "Три жизни" — проза откровенно минималистская.

Не события, не их связь прежде всего интересуют автора — гораздо важнее передать позаимствованную у Уильяма Джеймса и отчасти у Анри Бергсона онтологию времени, которое представляет собою отнюдь не линейное движение от прошлого к будущему, но неизбывное мелькание моментов настоящего. "Чистая длительность есть форма, которую принимает последовательность наших состояний сознания, когда наше *я* активно работает, когда оно не устанавливает различия между настоящим состоянием и состояниями, ему предшествовавшими"[14]. Эта мысль Бергсона чрезвычайно вдохновляла Стайн, и именно ее стремится она графически передать в медленном кружении ("движение без продвижения", сказал бы Фолкнер) слов, сеть которых представляет собой не образ материальных предметов, но образ сознания, оторванного, своим чередом, от какого-то реального субъекта. Своего рода вариант "господина Теста" из программного эссе Поля Валери.

Не характеры — движущиеся, гибкие, переменчивые человеческие характеры — прежде всего интересуют автора, но как раз застывшие человеческие типы. В них не только индивидуального остатка нет, они, как правило, сформированы даже не социальной, или национальной, или исторической средой. Они — данность, они просто есть. Это уже минимализм, или, скажем, примитивизм психологический. Вскоре он будет осознан Гертрудой Стайн программно, и тогда короткие, как выстрел, характеристики развернут-



Гертруда Стайн. Художник Пьер Тэл Коут

ся в целые каталоги различных психологических типов ("Становление американцев") и, более того, в полную их опись, которую, впрочем, составить так и не удалось ("Длинная веселая книга"). Пока же она просто пишет: "Роза Джонсон была беспечна и ленива". Или бегло рассуждает о различии между "мягкосердечными натурами" и "страстными натурами".

Событие вытесняется словом, которое с самим этим событием (или характером, или явлением) связано весьма туманно, порой иронически, а порой никак. Повествовательная проза ритмизуется, в ней появляется размер, внутренняя рифма, аллитерации, ассонансы, лейтмотивные фразы, однако же к содержанию речи все это опять-таки не имеет никакого отношения — испытываются возможности: лексические, этимологические, фонетические — любые. Стайн любит выстраивать ряды очевидно несовместимых определений: "Лена была терпеливая, кроткая, славная и немецкая", она любит беспорядочную семантически, хотя и организованную поэтически, речь: "Она окликнет и долго ждет, потом снова окликнет, неизменно ровно, кротко, терпеливо, а новорожденные часто погружаются в те драгоценные, напряженные, последние мгновенья сна которые дают силу радостной энергии молодых, а поверх них приходит в готовность средний возраст, к их пробуждению".

Впервые в "Трех жизнях" Стайн осуществляет давно шевелящуюся у нее и тоже позаимствованную, в принципиальном смысле, у Джеймса и Бергсона мысль о том, что единственно существенное время, и в историческом и, стало быть, в грамматическом смысле, — настоящее. "Дело искусства — заключается в том, чтобы жить в актуальном настоящем... и полностью воплощать это полностью актуальное настоящее" (7; p. 104), — поучала мисс Стайн, как сказал бы Хемингуэй, и в этом смысле он был прав: она действительно была по природе своей ментором.

Всякому, кто хоть однажды пробовал читать Стайн, немедленно бросилось в глаза, конечно, обилие отглагольных существительных. Они, следует признать, задают повествованию определенный ритм, который иных может завораживать, других утомлять, но, как и обычно, Стайн озабочена не тем, чтобы найти собеседника, — она разрабатывает определенную форму решения отчетливо содержательных задач. Вытягивая герундии в бесконечную цепь, она пытается уловить и передать в слове — без глубины, без перспективы, текущий, очень медленно текущий миг. Ведь такая грамматическая форма по самому существу своему воплощает чрезвычайно важное для Стайн состояние "длящегося настоящего". Она впервые заговорила о нем еще в оксфордско-кембриджских лекциях 1926 г., а в ходе американского турне уделила этому сюжету особенное внимание, даже назвала одну из лекций "Портреты и повторы". Важность, неизбежность повторов она подчеркивает постоянно, и почему — понять нетрудно: повтор задерживает ход времени, как раз и закрепляет его в настоящем. Напротив, новые слова давались ей, по собственному признанию, с величайшим трудом. Повтор для Гертруды Стайн — это не прием, это философия приема: он заключает в себе истину времени, сознания, личности и как таковой не нуждается ни в оправдании, ни даже в аргументации. Повторяться могут и должны не только слова, но и ключевые фразы, эпизоды, мотивы, числа, пейзажи — короче говоря, все. Именно поэтому, кстати, так увлечена Гертруда Стайн самой формой портрета — в нем можно передать ритм индивидуального существования, не отвлекаясь на сюжет и иные условности, которых императивно требует традиционное письмо. "Я верю в повторы, — записывает Гертруда Стайн в дневнике. — Да. Всегда и всегда. Следует написать гимн повтору"[15].

Первые опыты речитатива, а также грамматических форм, создающих образ "длящегося настоящего", проделаны уже в "Трех жизнях". Портреты строятся на повторе одних и тех же слов, самых простых, как правило. "Лена была смуглым и славным созданием, смуглым, как смуглы часто бывают смуглые люди белой расы, смуглой не желтой, или бронзовой, или шоколадной смуглостью какая бывает в странах, выжженных солнцем, но просто смуглой, смуглостью того оттенка, который накладывается на светлую кожу изнутри, простой, чистой смуглостью, так идущей карим глазам и не слишком пышным темным волосам...". Вытягивая в нить одни и те же слова и помещая их в определенную грамматическую среду (present participle), стремясь всячески сблизить глагол и существительное, Стайн как раз и создает образ подлинного, в ее представ-

лении, бытия, когда движение происходит, но не от события к событию, не от момента к моменту, а *внутри* момента.

Помимо этого обнаруживается еще одно чрезвычайно любопытное обстоятельство. Стайн рассуждает о личности, об индивидуальном ритме существования, но поскольку определения повторяются, независимо от антуража, поскольку отрываются они и от сюжета, при всей его видимости, и от объекта, то выходит, что индивидуальность — это не более чем фантом, а на самом деле имеется в виду именно коллективный ритм и коллективный тип некоего "чистого", избавленного как раз от индивидуального остатка сознания. Минималистский, аскетический стиль воплощает этот оксюморонный тип сознания (коллективная неповторимость — неповторимая коллективность) наилучшим образом. В этом смысле литературные эксперименты Гертруды Стайн вновь соприкасаются с авангардистской живописью начала века. Не исключено, что само название лекции — "Композиция как объяснение" было навеяно "Композициями" Василия Кандинского, в которых четко запечатлелось кредо вождя мирового абстракционизма, сформулированное в эссе "Живопись как чистое искусство". Предметное содержание полотна должно быть вытеснено каким-то другим, "столь же существенным компонентом", и быть им может только "чистая художественная форма, обладающая такой мощью, какая позволяет насытить произведение подлинной жизнью и заставляет ее превратиться в духовный объект". Инструментом подобного рода замены может быть только конструкция, "композиционный рисунок"[16].

В само понятие "композиции" Стайн вкладывала иной смысл: это как раз и есть коллективно-индивидуальное сознание, суть которого должен выразить художник. Но сближает ее с Кандинским порыв к чистым сущностям, к духу, минуя разнообразные наслоения, будь то слова или материальные предметы.

Очередной крупный шаг в сторону беспредметной, "композиционной" литературы — "Становление американцев" (1906–1908, опубликован в 1925), роман, никем так толком и не прочитанный, да прочтению и не поддающийся, однако же считающийся ключевым и уж во всяком случае самым амбициозным сочинением Гертруды Стайн и наиболее существенным ее вкладом в литературу XX века. Сама-то она утверждала, что "Становление американцев", наряду с эпопеей Пруста и "Улиссом" — самое "важное" произведение первой половины столетия.

Об экспериментально-катакомбном характере этой книги свидетельствует уже сам ее путь наверх, к свету — путь извилистый и

медленный. Судя по дневникам, начала ее писать Гертруда Стайн еще в 1902 г., но сосредоточенная, изнурительная работа началась три года спустя, а последняя точка в этом сочинении-монстре была поставлена в 1911 г. После чего оно 13 лет пролежало без движения. В 1924 г. Форд Мэдокс Форд опубликовал, — если верить Хемингуэю, по его настоянию — несколько фрагментов романа в своем журнале "Транзишн", а еще год спустя он, в сильно сокращенном виде, увидел свет в книжной форме. И лишь через 20 лет после смерти автора появился в полном объеме.

Поначалу предполагался, во всяком случае, как о том говорится в "Автобиографии Алисы Б.Токлас", семейный роман в духе то ли Джордж Элиот, любимой писательницы Гертруды Стайн в ее юные годы, то ли, скорее, Томаса Манна, который выпустил "Будденброков" как раз, когда она приступала к работе над своим "великим трудом". Он даже снабжен соответствующим подзаголовком: "История развития одной семьи".

И действительно, начало повествования обещает некоторую эпическую плавность и полноту. Несколько европейцев эмигрируют в Америку, их разбрасывает по огромному континенту, потом судьбы непредусмотренным образом пересекаются, совершаются браки, рождаются дети, словом, происходит рост семьи, пусть не одной, но двух — Херслендов и Деннингов. А там еще и фон возникает — иные лица, иные кланы, и обнаруживается, что описать Стайн вознамерилась ни много, ни мало американский род — он-то и есть *одна* семья. Таким образом, пишет она давно востребуемый обществом Великий американский роман. Правда, скорее пародийную его версию — это сразу можно угадать по стилистическому рисунку, который поначалу кажется иронически-остраненным (потом-то выяснится, что стилистика ничего общего с иронией, с ее природной легкостью не имеет). К тому же весь этот эпический размах — не столько художественная реальность, сколько реконструкция, насильственное сведение романа к такому плану, согласно которому могла бы быть построена традиционная семейная хроника, даже если она воплощает национальную историю и национальный характер.

Любые иллюзии на этот счет автор рассеивает и от подобного рода операций предостерегает уже на ранней стадии: "Это не обычный сюжетный роман, предназначенный для развлечения публики". Собственно, о том же (в передаче мнимого сочинителя "Автобиографии") вспоминает и сама Стайн: "Это должна была быть история одной семьи. Это была история семьи, но к тому времени, как я

перебралась в Париж, она начала превращаться в историю всех человеческих существ, всех, кто когда-либо жил, или живет, или будет жить" (4; p. 63).

Семейный роман, так толком и не начавшись (для этого ему явно не хватает материальной плотности), иссякает, и затевается свободное от малейшей опеки сюжета исследование человеческой природы как таковой. Звучит обещание: "Как я говорила, у миссис Херсленд были разные белошвейки. Вот их история..." — но ничего так и не происходит, лишь наплывают, наслаиваются одно на другое заверения в том, что это *одна* история, и когда-нибудь она будет написана, и составит по-настоящему длинную книгу. Звучит другое обещание: "Вот история Марты Херсленд. Вот история Марты Херсленд и всех, кто явился на свет благодаря ей", — но и в этом случае — а речь идет о центральной героине — начало откладывается и откладывается, а пространство похороненного сюжета заполняется все теми же рассуждениями о человеческой природе и психологических типах.

Собственно, никакое это не исследование — просто классификация: "упрямые", "податливые", "разочарованные", "подозрительные" — прейскурант, занимающий не одну страницу. А иногда это даже не перечень типов или качеств, а просто словарь имен, соединенных союзом "и", перечень "действующих лиц", главных и далеко не главных — массовки, а иногда и не действующих, но подразумеваемых, существующих за обрезом текста: "всех, кто знал всех других был некогда живущим..." — впрочем, лучше воспроизвести оригинальное звучание: "...everyone who knew anyone of them were sometime being in living, were all their living going being in living...". Таков графический образ и длящегося настоящего, и коллективного сознания, не желающего знать индивидуальных оттенков.

Нельзя отрицать, что этот образ обладает определенным внутренним ритмом, и в целом, всю эту огромную книгу можно было бы представить в виде одной бесконечной фразы, в форме овала, построенного из настойчиво повторяющихся слов, либо их сочетаний. И тут обнаруживается еще одна грань эстетики "Становления американцев". Это роман о том, как пишутся романы, и о том, как трудно их писать, как они не получаются и, как будто, даже не могут получиться, потому что объект постоянно ускользает от изображения. И даже повторы не помогают, как бы ни верить в них, ни заклинать их и ни погружаться в повторы о повторах. Спектакль на глазах становится репетицией спектакля, сцена — кулисами, ре-

зультат — "вновь и вновь повторяющейся попыткой", все новыми началами. Впрочем, он и не мог, и не должен был получиться.

"Есть много способов создания мужских и женских типов. Теперь последует описание всех способов того, как любой может стать определенным мужским или женским типом". Правда, и в этом случае посул остается невыполненным, потому что "всегда будут все более и более пространные описания всегда еще более пространные..."

Со своей неколебимой верой в универсалии Стайн, естественно, избегает диалогов и вообще прямой речи, которая могла бы эту веру пошатнуть. "Становление американцев" — роман полностью монологический, он представляет собою неявную стенограмму творческого сознания, застигнутого в бесконечно растянутое время своей работы. Нет ни Херслендов, ни Деннингов, ни массовки, ни мест, где разворачивается "действие" книги — Бриджпойнта, штат Мэриленд, и Госсола, штат Калифорния. Остается один лишь повествователь — женская ипостась все того же "господина Теста". В этом смысле Стайн явно отходит от заветов своего наставника Генри Джеймса. Иное дело, что образ автора, каким он являет себя в "Становлении американцев", никак не походит на всеведущего автора традиционного романа, как сказано о нем в предисловии к "Ярмарке тщеславия" У.Теккерея. Тот автор являл собою невидимого строителя и непогрешающую нравственную инстанцию; автор же "Становления американцев" прежде всего сосредоточен на самом писании, он стремится уловить его характер, запечатлеть процесс, синхронизировать мысль, чувство и миг рождения слова и одновременно показать, *как* это делается. Отсюда все эти постоянные замедления (никакого "развития", никакого "становления" в книге, естественно, нет), отклонения, возвращения к едва стартовавшему сюжету, все эти недоговоренности, странным образом сочетающиеся со столь дорогой Стайн "определенностью", и кинематографический монтаж, и, конечно, повторы, на которых и держится, по идее, огромное здание. "Всегдашняя любовь к повторениям это мой способ бытия" (но в оригинале это опять-таки цепочка отглагольных существительных: "Always loving repeating is my way of being").

При всей откровенной искусственности этой литературы, "Становление американцев" сохраняет еще остаточные связи с традиционной стилистикой. Стайн вдруг может позволить себе, совершенно в духе викторианцев или Томаса Манна, описать какой-нибудь квартал бедняков в Госсоле. Но под конец даже эти случайные свя-

зи исчезают, и стиль, полностью отрываясь от смысла и сколь угодно причудливой логики повествования, начинает походить на автоматическое письмо сюрреализма, впрочем, еще не родившегося. Остаются только акустический образ и ритм. "He was sometimes then with more than ten. He was sometimes then with more than one. He was sometimes then with three. He was sometimes then with one. He was sometimes then with not any one. He was sometimes then with another one".

Восстанавливая этапы своего творческого пути, Стайн вспоминает: «Итак, я начала писать "Длинную веселую книгу", и она должна была быть даже длиннее "Становления американцев", и в ней должно было быть дано описание не только всевозможных человеческих типов, но и всевозможных триад и катренов и пятериц человеческих типов и всевозможных масс человеческих типов» (7; p. 148).

Словом, наполеоновские планы создания "полной истории всех, кто когда-либо жил и живет и будет жить", планы, не осуществленные в произвольно оборванном большом романе, продолжали волновать воображение Стайн. По крайней мере она уверяет в этом свою американскую аудиторию. Но предприятие снова не состоялось. А скорее всего, Гертруду Стайн то ли подводит память, то ли просто лукавит она, ибо даже при самом беглом прикосновении к этой на самом деле не очень "длинной" книге становится понятно, что скорее всего замысел у нее был совсем иной. "Всевозможные триады" и так далее, по нарастающей, — это всего лишь перечень психологических характеристик в сопровождении множества мужских и женских имен, а вся книга кажется подобием раблезианской по своим размерам медицинской карты. А по существу — это словесная эквилибристика, ради которой все предприятие и задумывалось. Стайн не только наскучило писать романы, она даже не хочет больше рассуждать о том, как они пишутся — и не получаются. Теперь ее занимает один лишь язык как таковой, только произвольные сочетания случайных слов, утративших всякое подобие связи и между собой и, тем более, с предметами внешнего мира, в таком примерно роде: "Слабый странный шум это желтый обломок счастья. Желтый обломок счастья это слабый колокольчик что звенит и звенит пока не перестанет. Это не то что было когда не было где было. Это все то есть когда есть все что есть". Правильная грамматика и элементарность словесного ряда только усиливают ощущение абсурда. Это даже не изощренность, не упражнение на трудность, в этих гаммах нет и не может быть никакой виртуозно-

сти, а есть только энтропия смысла, ускорение которой придает беспорядочное кружение слов.

Frank, frank quay.
Set of keys was, was
Lead kind in soap, lead kind in soap sew up. Lead kind in so up. Lead kind in so up.
Leaves a mass, so mean. No shows. Leaves a mass cool will. Leaves a mass puddle.
Etching. Etching a chief, none plush.

Этим, условно говоря, стихотворением в прозе "Веселая книга" завершается, и попытка перевода его на русский столь же бесперспективна, сколь и попытка перевода на английский или любой иной иностранный язык, допустим, опытов Алексея Крученых или "ничевоков", хотя, в отличие от "дыр, бул, щил", все слова, что употребляет Гертруда Стайн, не только имеются в словарях, но и звучат в повседневной речи. И вообще, можно лишь повторить: "словотворчество и словоновшество" футуристов ей было чуждо. Сами слова просты до примитива и осмысленны, но в сочетаниях они этот смысл утрачивают. То есть утрачивают общепринятый смысл, ибо Стайн хотелось бы думать, что, уходя от общепринятых — ложных — значений, она создает новые — подлинные. Но они остаются ее личным достоянием. Таков итог борьбы с сюжетом, характером и правильной временной последовательностью повествования.

"Исторический" этап жизни истекал, потом будут только рефрены и автокомментарии в разной форме. Но прежде чем перейти к живому общению с публикой, прежде чем обрести известность, Стайн еще глубже погрузится в герметический мир слов, предложений и абзацев. Это будут, как любили говорить футуристы, слова на свободе, это будет, как писала в до сих пор не опубликованном эссе "Американский язык и литература" она сама, "водоворот слов, кипящих слов, очищающих слов, освобождающих слов, и все слова наши, и достаточно просто взять их в руки и играть ими; если можно играть какой угодно вещью, эта вещь твоя, и это начало познания всех американцев, что можно играть и играть со словами, и все слова наши" (5; p. 142).

В общем, тексты, выходившие из-под пера Стайн после "Становления американцев" и примерно до середины 20-х годов (точно датировать их сложно, ибо большинство было обнародовано много позже), — это чистой воды конструктивизм. Если прежде она стремилась, при помощи самых простых средств, пробиться к истинам бытийного масштаба, к метафизике, к универсальным истинам, то теперь эти средства превращаются в самоцель.

В повести "Двое: Гертруда Стайн и ее брат" (*Two: Gertrude Stein and Her Brother*, 1908–1912, опубликовано в 1951) угадывается биографическая основа, угадываются прототипы — помимо заглавных героев, Алиса Токлас, — но "действие" с самого начала и до конца разворачивается в "реальном", единственно "реальном" плане — на территории слов, вернее, слова, одного слова — "звук", воплощающего будто бы глубинную суть персонажей, но на самом деле лишь задающего тексту несложный ритмический рисунок. "Они очень похожи. Оба обладают звуками исходящими из них. Они похожи. Оба обладают звуками исходящими из них..." и так далее, на протяжении десятков страниц.

"Портрет Мейбл Додж на вилле Курония", "Матисс Пикассо и Гертруда Стайн", "Дженни, Элен, Хана, Пол и Питер" и еще 12 повестей написаны в жанре "портрета", но в очень специфическом смысле, который Стайн разъяснила в одной из американских лекций: "портрет" — это освобожденная от внешних черт форма сознания, захваченного в процессе своей неизбывной деятельности. Известный своим плавным лирическим началом (его вспоминают не менее охотно, чем "голубей в траве" или "розу") — "дни чудесны и ночи чудесны и жизнь хороша", — "Портрет Мейбл Додж" в действительности не имеет ничего общего с реальной женщиной — известным меценатом, как не имеет ничего общего с заглавной "виллой" тот дом под Флоренцией, где Гертруда Стайн гостила осенью 1912 г. "Женщина, склонная к полноте, с очень густой копной тяжелых волос, падающих на лоб, густыми удлиненными бровями и очень красивыми глазами" (2; pp. 57–58) — эта дневниковая запись, сделанная Стайн на следующий день после появления на вилле Курония, — и впрямь портрет, или, скажем, набросок. А "портрет" повествовательный — перезвон каламбуров, ассонансов и ассоциаций, в ходе которого слова даже могут — что вообще-то для Стайн не характерно — менять свою грамматическую природу, например, определенный артикль употребляется в функции существительного.

Даже в повести, где на обложке значатся имена Матисса, Пикассо и самого автора, невозможно различить подлинные их черты, как невозможно понять, в чем же сущность революции, произведенной кубистами в живописи, хотя разбиралась в этом предмете Гертруда Стайн прекрасно. Просто у нее иная задача: полевые испытания стиля. На сей раз ей надо проверить возможности уже не "длящегося настоящего", но иных грамматических форм, например, простого прошедшего.

Сама Стайн наиболее завершенной формой существования "живых", по ее выражению, слов, считала повесть "Нежные пуговицы" (*Tender Buttons*, 1914), ибо это был, с ее точки зрения, успешный опыт работы со словами, которые не означают нечто, но равноценно его заменяют. Чистая краска, чистый звук, чистое слово, впервые произнесенное. Так начинает говорить ребенок, чья речь ничем не обременена. «А потом что-то случилось и я начала открывать имена предметов, то есть открывать не имена но открывать предметы видеть предметы разглядывать их и занимаясь этим я конечно должна была называть их не давать им новые имена но убеждаться что я способна узнавать как узнать что они есть под своими именами или заменяя их имена. У них были свои имена и конечно я называла их по их именам и занимаясь этим и таким образом начиная их разглядывать я называла их имена со страстью и так получалась поэзия, я не имела в виду писать поэзию, но она получалась, получились "Нежные пуговицы", и "Нежные пуговицы были очень хорошей поэзией..."» (7; p. 235)

Повесть эта обросла грандиозным количеством комментариев. Одни читают ее в терминах восточной мистики; другие рассматривают как поток ассоциаций, смутную перекличку с явлениями и лицами подлинной действительности; третьи обнаруживают слияние "внешнего и внутреннего" — материальный мир ищет и находит выражение в мире духовном; четвертые угадывают начало движения литературы в сторону постмодернизма. Но сама книга сопротивляется этому мощному интерпретационному напору. Выстроенная как цикл натюрмортов, она отражает окончательное расставание с миром людей. Сначала было туманное подобие судеб, потом — классификация характеров, потом — каталог имен. Теперь даже их не осталось, на место человека пришла вещь. Но и это еще не все. Происходит полная аннигиляция смысла.

Конечно, можно бесконечно расшифровывать, предлагая самые разнообразные версии, такую, например, фразу: "Прохладная красная роза и алая надрезанная алая, обвал и проданная дыра, немного холоднее". Почему бы, скажем, путем головокружительных умственных операций не заключить, что на месте цветущей некогда розы современная цивилизация оставила лишь груду осколков и зияющие дыры вселенной, которые некто тщится выдать (продать) за некую потаенную реальность? Почему бы и в самом названии не усмотреть некий каббалистический знак, указывающий на связь между тонкой материей души и грубой материей повседневной

жизни? Но опять-таки автор за эти упражнения изощренного ума никакой ответственности не несет.

Книга дробится на три части: "Объекты", "Еда" и "Комнаты", а каждая часть, своим чередом, состоит из множества этюдов — "Красная почтовая марка", "Красная роза", "Апельсин", "Сосиски", "Ящик", "Салат", "Семга" и так далее. Однако же никакой связи, ни лексической, ни эмоциональной, ни даже ассоциативной между названием и содержанием фрагмента не угадывается. Скажем, "Марка" сразу же отсылает к цветку — "если лилия это белая лилия...", — а "Апельсин" к устрице. Таким образом, для Гертруды Стайн оказываются обременительными или во всяком случае недостаточно последовательными даже установки художественного авангарда. Кубизм, говорил Хуан Грис, это новый способ представления вещей, а для автора "Нежных пуговиц" вещи — только необязательный повод для столь же произвольной словесной жестикуляции, порой, следует признать, остроумной и ритмически выверенной.

"Нежные пуговицы" начинаются с отточия и обрываются на полуслове, и в таком построении как раз есть логика. Стайн затеяла испытание возможностей и границ языка и, не обнаружив последних, просто прервала опыт. Потом она продолжит его в таких же "пьесах" и "операх", но это будет уже движение по кругу, который она попробует разомкнуть в "Автобиографии" и лекциях.

Несомненно, такого рода литература представляет собою удобный полигон разного рода критических методологий, и действительно "стайниана" сделалась если и не областью литературоведения, то во всяком случае немалым его участком, на котором, собственно, и был соткан миф, и возникла персона под условным именем "Гертруда Стайн".

Но вот взгляд и не "нового критика", и не его непримиримого оппонента — постструктуралиста, и вообще не ученого, а писателя, причем писателя скорее традиционного склада, — Торнтона Уайлдера. Он сопроводил чрезвычайно сочувственным предисловием книгу Гертруды Стайн "Четверо в Америке", представляющую нечто вроде рассуждения о соответствиях между именем, социальным положением и психологией человека. Допустим, если бы Грант не сменил полученное при рождении имя Хирам на Улисс, то стал бы не военачальником и затем президентом, а религиозным деятелем. Впрочем, вот что пишет о Стайн Уайлдер: «Ее открытие состоит в том, что мне хотелось бы назвать "вторжением повседневной жизни". Если в то время, как она пишет, две ее собачки играют у ног,



Гертруда Стайн. Художник Уильям Каттон.
Нью-йоркская публичная библиотека

она помещает их в текст. Совершенно внезапно она может записать фразы, только что прозвучавшие по ту сторону садовой ограды. Это напоминает технику, к которой время от времени прибегали ее друзья-постимпрессионисты. Они приклеивали к холсту билет в метро. Реальность произведения искусства — одна реальность; реальность "предмета" — другая реальность; соположение этих двух реальностей производит шоковый эффект. Оно также возмущает читательское чувство; но читателя нет, он даже в воображении отсутствует. Такое соположение дает писателю свежее ощущение полного одиночества, он остается наедине со своими мыслями и своей борьбой и даже со своим отношением к расстилающемуся вокруг миру»[17].

А вот как за четверть века до того высказывался, тоже в жанре предисловия, другой американский писатель — Шервуд Андерсон: "Разве не будет чудесным и иронически очаровательным жестом со стороны богов, если работа этого художника окажется самой прочной и самой важной из всего того, что сделано всеми словотесами нашего поколения!"[18]

Разная интонация и оттенки смысла разные, но в существенном смысле и младший современник Гертруды Стайн, и ее сверстник говорят об одном и том же — о контакте между художником и читателем (слушателем, зрителем и т.д.). Или, используя терминологию Торнтона Уайлдера, о "реальности" писателя.

Что остается, помимо "гения", мифа, литературного проекта по имени "Гертруда Стайн"? Конечно, эпиграф к "Фиесте", давший название целой литературной школе: "Все вы — потерянное поколение (Гертруда Стайн — в разговоре)".

Конечно, некоторые элементы повествовательной техники — повторы, ключевые фразы, лейтмотивы и так далее. Наиболее откровенно, да и органично, их использует опять-таки Хемингуэй. Еще Эдмунд Уилсон заметил, что знаменитейшая его новелла "Мистер и миссис Элиот" с ее рефреном — "Мистер и миссис Элиот очень старались иметь ребенка" — целиком выросла из новеллы Гертруды Стайн "Мисс Фэрр и мисс Скин", где такие же повторы безотказно создают ощущение тупой монотонности жизни — эффект, к которому стремился и молодой Хемингуэй.

Конечно, его же упражнения в пародийном стиле — оборотная сторона зависимости. "Камень это камень это камень это камень" ("По ком звонит колокол"). "Когда-нибудь он должен попробовать. В Париже есть улица Гюисманса. Сразу за углом, где живет Гертруда Стайн. Ах, что это была за женщина! Ради чего ее эксперименты со словами? Все это в Париже. Ах, Париж! Как далек от него сейчас Париж. Париж утром. Париж вечером. Париж днем, быть может. Почему нет?" (из повести "Вешние воды", где, по преимуществу, шаржируется манера Андерсона, но из-за его спины выглядывает и Гертруда Стайн; название одной из глав книги прямо отсылает к ее роману — "Становление и падение американцев").

Конечно, цитаты, явные или скрытые. Описывая послевоенный Париж, "когда многое переменилось и естественно люди не находили себе места", Гертруда Стайн вспоминает в "Автобиографии", как умирающий в больнице Гийом Аполлинер на свой счет принимал крики ликующих парижан: "A bas Guillaume!" ("Долой Вильгельма!"). Этот эпизод целиком воспроизведен в "Празднике, кото-

рый всегда с тобой", как, впрочем, и сцена в гараже, хозяин которого якобы и произнес эти ставшие крылатыми слова —"потерянное поколение".

Конечно, лирические каденции, ритмизация, плавное течение повествовательной речи, передача ощущения одновременности и самых событий, и их восприятия. "В то время в Париже было немного людей и нам это нравилось и мы бродили по Парижу и жить там было так славно", — кажется, будто это перо Шервуда Андерсона или Скотта Фицджеральда, а прежде всего Эрнеста Хемингуэя, но на самом деле это язык "Автобиографии".

Но это лишь более или менее отчетливые следы, более или менее внятные переклички или даже прямое влияние, уроки мастерства, пусть ученик впоследствии от учителя отрекся. Для мифотворчества явно недостаточно. Иное дело — разрыв хронологических связей, отказ от сюжетной цельности, подобный отказу от "тирании перспективы" у кубистов, фрагментарность рассказа. В 20-е годы такая структура письма уже входила в широкий обиход, а после и вовсе стала международным литературным каноном. Но у истоков была Гертруда Стайн с ее "Тремя жизнями".

Тогда же, в двадцатые, Андре Бретон в качестве одного из принципов сюрреализма провозгласит уничтожение любой иерархии и возможность сравнения всего со всем, например, пчелиного улья с танцующей парой. Но первый решительный шаг в этом направлении, в борьбе с языком, который постструктуралисты называют патриархальным, сделала Стайн, отпустив слово на свободу и освободив предмет от "магии означающего" (Ролан Барт). В этом смысле она и впрямь выступает прямой предшественницей не только авангардистских школ первой трети XX века, но и постмодерна. Ее книги не нуждаются в деконструкции, они сами — деконструкция, чтению не поддающаяся и на него не рассчитанная.

Точно так же в пьесах Беккета, Ионеско, Олби, Пинтера, словом, на сцене театра абсурда, явственным эхом отдаются диалоги "пьес" и "опер" Гертруды Стайн, где в результате столкновения вполне обыденных в общем-то и вполне осмысленных, но полностью разрозненных высказываний образуется полный речевой хаос:

Я могу быть внимательной.
Не налезает.
Не могут предложить остаться.
Нет пожалуйста сидите
Ах теперь еще и это.
Ну да, понятно, —

таким образом переговариваются "персонажи" "пьесы" "Миссис Уайтхед".

Все это — уже не просто переклички и уж точно не ученичество; это рассеянные в литературной атмосфере и трансформирующиеся с ходом времени художественные идеи, которые сначала проходили стадию эксперимента в текстах Гертруды Стайн, а затем обосновывались в ее лекциях и эссеистике ("Композиция как объяснение", "Лекции в Америке", "Что такое шедевры", "Матисс Пикассо и Гертруда Стайн").

Но главное, быть может, состоит в том, что Стайн была наделена поразительным чутьем на грядущие перемены во всей системе литературного выражения и своими лабораторными опытами их предваряла — так канарейка в шахте отчаянно трепещет крыльями, предупреждая об опасной концентрации метана. Точнее и откровеннее других сказал об этом в упомянутом предисловии, в котором легко ощущается личное переживание, Шервуд Андерсон: "Всякий художник, сделавший своим орудием слово, наверняка испытывает время от времени чрезвычайное раздражение от несовершенства этого инструментария. Чего бы только не хотелось ему построить из слов! Перед ним — читатель, и он стремится сотворить в его сознании целый мир или, лучше сказать, вернуть к жизни давно замершее, погрузившееся в сон чувство.

...Работаешь со словами, и так хочется попробовать их на вкус, втянуть ноздрями запах, взять в горсть, перетряхнуть, бросить в ящик, а они со стуком упадут на дно, — слова, которые стоит им соскользнуть с кончика вашего пера, кто-нибудь нежно потрогает подушечками пальцев, как ласкают возлюбленную.

Гертруда Стайн как раз и возвращает словам жизнь. Видите ли, какое дело, мы, писатели, все время куда-то спешим. Нам столько всего огромного предстоит совершить. Прежде всего — написать Великий Американский Роман, затем поднять на должный уровень американскую или английскую театральную сцену, не говоря уж обо всем остальном. А тем временем маленькие слова, слова-солдатики, которыми мы, генералы, управляем в своих битвах, пребывают в небрежении.

Есть город английских или американских слов, и это — брошенный город. Крупными, широкоплечими словами, которым пристало шагать безбрежными полями под ясным небом, заполняются квитанции в каких-то прачечных, юным словам, словам-девственникам позволяют путаться со шлюхами, а ученые слова оказываются в сточной канаве.

...В моем представлении Гертруда Стайн как раз и занята перестройкой, изменением всего образа жизни города слов" (18; pp. IX–X).

В этом наблюдении очень много верного, то есть верна суть, сосредоточенная в финальной фразе. Больше того, стоило бы добавить, что речь идет не об английской или американской речи, но о Вавилонской башне — мировом литературном городе. Чувство внутренней насыщенности слова, которым питалось еще последнее, по утверждению Анны Ахматовой, великое течение мировой литературы — символизм с его унаследованной от романтиков верою в единство истины и красоты, — это чувство иссякло. Тогда и началась борьба модернизма, как озаглавил свою известную книгу английский поэт и критик Стивен Спендер. Она может принимать разные формы и находить разные имена — футуризм, дадаизм, сюрреализм, акмеизм, — но основа остается неизменной: бунт против исчерпавшей себя, как казалось, традиции и "перестройка всего образа жизни города слов". Русский акмеизм, или, как называл его Сергей Городецкий, адамизм, ориентировался на свежесть, *первозданность* слова, — удивительным образом совпадает эта принципиальная установка с мыслями, которые высказывала Гертруда Стайн, говоря, что слова с ходом столетий стареют, мертвеют и требуют свежей крови. Происходят и другие сближения. "Мы полюбили музыку доказательств" — этот тезис из "Утра акмеизма" явственно перекликается с идеей повторов, которую с таким упорством развивала и отстаивала Гертруда Стайн. А иные положения "Технического манифеста футуристской литературы" ("Мы сначала познакомимся с техникой, потом подружимся с ней и подготовим появление механического человека в комплекте с запчастями") вполне могли бы стать эпиграфом к "Нежным пуговицам"[19].

Но и у манифестов, и у текстов Стайн есть одна особенность, которая резко выделяет их на литературном фоне минувшего столетия. Шервуд Андерсон за то и ценил ее опыты, что они, как ему казалось, помогают наладить диалог с читателем, пробудить его погрузившееся в глубокую дрему чувство. К такому контакту, порой в экстремистских формах, стремился и всемирный авангард. За тем и призывает Маринетти разрушить библиотеки и музеи, чтобы воспеть "рабочий шум, радостный гул и бунтарский рев внимающей футуристам толпы" (19; с. 160–161). Потому и пишет Кандинский свои "композиции", что в них воплощена та симфония, которая зовется музыкой сфер. Короче говоря, искусство полагает себе задачи, выходящие за пределы чистой формы. Как писал в статье

"От По до Валери" Т.С.Элиот, "полное небрежение всем, кроме содержания, означает, что слушатель еще не готов воспринимать поэзию, полное небрежение всем, кроме стиля, означает, что поэзия исчезла"[20]. Опыт Гертруды Стайн вполне подтверждает правоту этого суждения, особенно если отнести его не только к читателю, но и к писателю.

«Даже если чистое искусство и невозможно, — писал в своем прославленном эссе Ортега-и-Гассет, — нет сомнения в том, что возможна естественная тенденция к его очищению. Тенденция эта приведет к прогрессивному вытеснению элементов человеческого, слишком человеческого, которые преобладали в романтической и натуралистической художественной продукции. И в ходе этого процесса наступает такой момент, когда "человеческое" содержание произведения станет настолько скудным, что сделается почти незаметным. Тогда перед нами будет предмет, который может быть воспринят только теми, кто обладает особым даром художественной восприимчивости. Это будет искусство для художников, а не для масс. Это будет искусство касты, а не демоса... Новое искусство — чисто художественное искусство»[21].

Может показаться, что "грамматическая поэзия" Стайн как раз и представляет собою образец такого искусства, ведь в какой-то момент она отказалась даже не от "слишком", а просто человеческого. Но это не совсем так. Ортега говорит о резком сужении сферы бытования культуры, он говорит о Касталии и касталийцах, и вообще словно бы опасается — и опасается справедливо — довести мысль до конца. Допустим, толкуя о том, что новое искусство освободится от сюжета, тут же оговаривает, что оно же — в лице Марселя Пруста, создавшего роман, "разбитый параличом", — убеждает в том, что некоторая толика действия все же необходима.

Особенность же Стайн состоит как раз в *безоговорочности*, в лабораторной чистоте опыта. Ей, уместно повторить, не нужна никакая, даже самая узкая аудитория. Она осуществляет эксперимент, который, по замыслу, должен привести к совершенствованию литературы. Но на деле, если воспользоваться еще одним выражением из эссе "Дегуманизация искусства", доведенная до логического предела "высшая математика метафор" самое литературу и уничтожает.

Сорок томов наследия Гертруды Стайн — огромный лист бумаги, покрытый невнятной вязью слов. Не рассчитанные на отклик, они отклика и не вызывают, более того — не поддаются прочтению. Их можно только использовать в технических целях, нередко

с эффектом И тогда разрешаются все парадоксы, происходит последнее превращение миф, проект оказываются единственной реальностью бытования "писателя" Гертруды Стайн.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Цит по *Wilson E* Axel's Castle Lnd , 1974, p 203
[2] Цит по *Greenfeld H* Gertrude Stein A Biography N Y , 1973, p 27
[3] *Хемингуэй Э* Собр соч , т 4 М , 1968, с 404–405
[4] *Stein G* The Autobiography of Alice B Toklas N Y , 1976, p 233
[5] *Hoffman M* Gertrude Stein Boston, Mass, 1976, p 116
[6] *Stein G* What are Masterpieces N Y , 1970, p 29
[7] *Stein G* Lectures in America Boston, 1935, p 125
[8] *Bridgman R* Gertrude Stein in Pieces N Y , 1970, pp 299–300
[9] *Brinnin J M* The Third Rose Gertrude Stein and her World Boston, 1959, p xiv
[10] *James H* The Future of the Novel N Y , 1956, p 112
[11] *Бердяев Н* Кризис искусства М , 1918, с 30–31
[12] *Gleizes A* La peintre et ses lois Ce qui devait sortir du cubisme Paris, 1924, p 32
[13] *Поль Валери* Юная Парка М , 1994, с 23
[14] *Бергсон А* Собр соч В 5 т Т 2 СПб , 1914–1915, с 73–74
[15] Цит по *DeKoven M* A Different Language Gertrude Stein's Experimental Writing, The Univ of Wisconsin Press, 1983, p 62
[16] Kandinsky Complete Writings on Art Boston, 1994, p 218
[17] *Stein G* Four in America New Haven, 1947, p XV
[18] *Stein G* Geography and Plays Boston, 1922, p XI
[19] Цит по Называть вещи своими именами Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века М , 1986, с 168
[20] *Eliot T S* Selected Essays Lnd , 1966, p 184
[21] *Ортега-и-Гассет Х* Эстетика Философия культуры М , 1991, с 226

ФРЭНСИС СКОТТ ФИЦДЖЕРАЛЬД

В культуре США 20-х годов "потерянность" — не только принадлежность к поколению, травмированному участием в Первой мировой войне, но и обостренное переживание времени, которое под воздействием этого катаклизма словно утратило общезначимое измерение, обесценилось. Индивидуальное оправдание времени, обретаемое через творение новой философии поступка или композиции (художественного времени) — важнейшая тема американских писателей межвоенных десятилетий. Разделяя с художниками-новаторами (Э.Хемингуэем, У.Фолкнером) представление о современности как роковой силе, разрушившей связи между поколениями, субъектом и объектом истории, человеком и обществом, Ф.С.Фицджеральд дает этому образу трагедии века свое особое прочтение. Он утверждает себя как последнего романтика, который становится свидетелем специфически американского "конца века" — перерождения "американской мечты" из идеи свободы в постморальный капиталистический миф богатства. В отличие от Европы этот декаданс смещен в XX в., его важнейший рубеж, помимо войны, — крах нью-йоркской биржи в октябре 1929 г.

Отношение Фицджеральда-романтика к американской действительности первой трети XX века двойственное. С одной стороны, он видит в себе баловня эры новых возможностей, лирика, вдохновляемого выдвижением страны на авансцену мировой истории, и даже в гротескном существовании нуворишей находит скрытую поэзию. С другой — ощущает себя трагической фигурой, жертвой веры в писательский успех, современником "заката Запада" по-американски. Именно ощущая себя "сыном века", Фицджеральд в 1936 г. опубликовал три отчаянных автобиографических эссе под общим названием "Крах" (*The Crack-Up*). В них он выставляет себя и своеобразным хроникером 20-х годов как праздника "века джаза" (по названию одного из эссе, "Отзвуки века джаза" — "Echoes of the Jazz Age"), и поэтом, различающим в музыке благополучия траги-

ческое звучание. Симптоматично, что к его любимым писателям относился Дж.Китс. Фицджеральд признавался, что никогда не мог читать "Оду соловью" без слез, а "Ода греческой вазе" подтверждала его личные наблюдения об обмане жизни, раскрывающем себя через любовь, богатство и творчество.

Лирическое отождествление своей биографии с судьбой "вспыхнувшего как ракета" послевоенного десятилетия порой придает написанному Фицджеральдом особую пронзительность, а порой выглядит несколько наивно — писателем он был неровным и не всегда оказывался на высоте поставленных перед собой задач "американского Китса"[1]. Тем не менее, его желание найти в 20-х зеркало своей судьбы сработало, и к моменту своей смерти в 1940 г. он оказался полузабыт как некогда гремевший автор эпохи, отодвинутой Великой депрессией в прошлое. Новый рост интереса к творчеству Фицджеральда наметился в США в 50-е годы благодаря публикациям Э.Уилсона, Л.Триллинга, Э.Кейзина, М.Каули, А.Майзнера, когда англо-американский модернизм, получив институализацию в культурной политике стран Запада, был вписан в парадигму широко понимаемого гуманизма. Стилистически не принадлежа модернистской культуре (хотя испытывая ее влияние), Фицджеральд находился в центре ее формирования. Его отношения с женой, редактором М.Перкинсом, Э.Хемингуэем, контакты с Г.Менкеном, Г.Стайн, Дж.Джойсом, представителями артистической богемы (Дж. и С.Мёрфи) легли в основу легенды творчества, позиции которой становились все прочнее по мере публикации мемуаристики (веха здесь — 1964 г., время выхода книги Хемингуэя "Праздник, который всегда с тобой" с ее главками "Скотт Фицджеральд", "Ястребы не делятся добычей", "Проблема телосложения"), различных сборников писем ("Письма", 1963; "Письма дочери", 1965; "Переписка", 1980; "Дорогой Скотт / Дорогой Макс", 1970; "Всегда ваш, Скотт Фиц", 1972, "Дорогой Скотт, дражайшая Зельда", 2002), других материалов ("Гроссбух", 1972; "Записные книжки", 1978; "Дарственные надписи", 1988), а также многочисленных биографий (Э.Тёрнбулл, Т.Ставола, Н.Милфорд, А.Ле Во, С.Дональдсон, Дж.Меллоу, М.Брукколи)[2].

К концу XX в. эта легенда, став в значительной степени феноменом массовой культуры, во многом заслонила Фицджеральда-художника, что привело как к переоценке написанного им (в особенности это касается ранних романов, многих рассказов, неоконченного "Последнего магната"), так и к застою в изучении его творчества[3]. Если в 60-е годы было сделано немало тонких наблю-

дений (Ф.Дж.Хоффман, Р.Лиэн, Дж.Э.Миллер, С.Пероза, Х.Д.Пайпер, Р.Склар и др.)[4], то в 90-е и 2000-е годы это положение дел по сути не изменилось[5], хотя тексты Фицджеральда уже давно нуждаются в свежем прочтении.

Первый перевод из Фицджеральда появился в СССР в 1958 г. Выбор материала, по всей видимости, был обусловлен названием рассказа ("Первое мая"). Затем увидели свет русские версии романов "Великий Гэтсби" (1965) и "Ночь нежна" (1971; обе книги в переводе Е.Калашниковой), включенные позднее в представительный трехтомник (1977). Отдельным изданием вышла подборка писем, фрагментов записных книжек, воспоминаний современников ("Портрет в документах", 1984). К настоящему времени переведены на русский язык все романы Фицджеральда, а также большинство его лучших рассказов. Можно сказать, что уже в советское время Фицджеральд оказался одним из самых изученных в СССР американских писателей XX в. (работы А.Старцева, М.О.Мендельсона, Я.Н.Засурского, А.М.Зверева, М.М.Кореневой, Т.Л.Морозовой, Ю.Я.Лидского)[6]. Трактуемый по преимуществу как "реалист" или как художник, "в новых формах развивший традиции критического реализма"[7], Фицджеральд воспринимался тогда зорким социальным критиком, который сумел откликнуться на "острейшие противоречия времени... и подняться над преследовавшими его драмами, выразить пережитое им прощание с иллюзиями, типичными для американского сознания..."[8] От этой общей позиции отличались наблюдения А.Н.Горбунова, писавшего о развитии у автора "Великого Гэтсби" романтической традиции (Дж.Китс, Н.Готорн)[9]. Немало сделав для популяризации Фицджеральда, отечественная американистика постепенно истощила потенциал образно-тематического анализа его текстов, а также связанного именно с "реализмом" их историко-культурного контекста. В итоге остались слабо изученными круг его чтения (прежде всего, Г.Джеймс, О.Уайльд, Дж.Конрад, Г.Уэллс, Т.Драйзер), особенности психологии творчества (по-новому представшей в свете многочисленных архивных публикаций), обмен идей с Э.Хемингуэем[10], поэтика художественного пространства, киноязык[11].

Фрэнсис Скотт Ки Фицджеральд (Francis Scott Key Fitzgerald, 1896–1940) родился в Сент-Поле (шт. Миннесота) 24 сентября 1896 г. Он стал единственным сыном в семье южанина, выходца из Мэриленда Эдуарда Фицджеральда (1853–1931) и Мэри (Молли) Маккиллан (1860–1936), чей отец эмигрировал в США из Ирландии



Ф.С.Фицджеральд. Портрет в профиль

и разбогател в Сент-Поле как оптовый торговец овощами. Скотт — а так его звали в семье — получил свое полное имя в честь родственника по отцовской линии, Фрэнсиса Скотта Ки (1779–1843), автора слов национального гимна "Звездно-полосатый стяг". И отец и мать будущего писателя были католиками, провели медовый месяц на Ривьере (о чем хранилась семейная память). После того, как производство Эдуарда по изготовлению мебели разорилось, семья переехала в Сиракузу (1898–1901) и затем в Буффало (с 1903 г.), но в 1908 г. после увольнения старшего Фицджеральда из компании "Проктер & Гэмбл" вернулась в Миннесоту, где существовала преимущественно на средства получившей наследство Молли. Эдуард стал пить; Молли, разочаровавшись в муже, верила в будущее сына и старалась, как могла, его обеспечить.

Скотт учился в Нарден экедеми (Буффало), а также в частной Сент-Пол экедеми (1908–1911), откуда был отчислен за неуспеваемость, хотя и успел за это время напечатать в школьном журнале детективный рассказ "Тайна закладной Рэймонда" ("The Mystery of the Raymond Mortage", 1909). В 1911–1913 гг. семья не без труда нашла средства, чтобы юноша посещал католическую школу Ньюмена в Хэкенсеке (шт. Нью-Джерси), готовившую к поступлению в Принстонский университет. Скотт стеснялся своей необеспеченности, любил прихвастнуть, вел с девяти лет дневник. Но уверенность в своих силах ему придал друг Г.Адамса падре Сирил Уэбстер Сигурни Фей (1875–1919), ставший прототипом монсиньора Дарси в романе "По эту сторону рая". В 1913 г. Фицджеральд поступил в Принстонский университет, где среди его университетских друзей были Эдмунд Уилсон и Джон Пил Бишоп. На 1915 г. приходится страстная платоническая влюбленность молодого человека в Джиневру Кинг из Сент-Пола, 16-летнюю дочь богатых родителей.

Одним из главных увлечений студенческих лет Фицджеральда, помимо американского футбола, стал театр (роли в спектаклях, в том числе женские; сценарии для мюзиклов; любительские пьесы "Трус" — *Coward*, 1913; "Отборные напитки" — *Assorted Spirits*, 1914) и утверждение себя как романтического эгоиста — денди и декадента, прошедшего прежде всего "воспитание чувств"[12]. Среди его любимых преподавателей — профессор К.Госс, специалист по французской (Г.Флобер) и итальянской (Данте) литературе, лично знавший О.Уайльда. Зачитываясь У.Пейтером, Э.Доусоном, А.Ч.Суинберном, О.Уайльдом, Р.Бруком, а также Б.Шоу и Г.Уэллсом, он пишет стихи, входит в музыкально-театральный клуб "Треугольник", печатается в "Принстонском тигре", "Нассау литерери

мэгезин"[13]. Фицджеральд долгое время не оставлял надежд на карьеру драматурга[14]. Однако единственная из его поставленных на профессиональной сцене пьес — сатирическая комедия о Джерри Фросте ("Овощ, или От президента до почтальона" — *The Vegetable; or, From President to Postman*, пост. С.Харриса, публ. 1923), попираемом женой служащем железной дороги, который во сне вообразил себя президентом США, но после пробуждения удовлетворился должностью почтальона, — провалилась при первом пробном спектакле в ноябре 1923 г. Позднее сходная судьба постигла и почти все созданные при участии Фицджеральда киносценарии. Тем не менее, в дальнейшем театральное начало фицджеральдовских романов (сценичность картин-эпизодов, диалоги, костюмы персонажей, "ремарки", звуковое сопровождение действия) выгодно компенсирует в них слабость построения мелодраматической интриги, связанной, как правило, с некой тайной.

Хроническая неуспеваемость в 1915 г. привела Фицджеральда к исключению из университета. С мечтой о военной славе в октябре 1917 г. он поступил на военную службу. Воображая, что вскоре погибнет, молодой человек еще в Принстоне в спешке взялся за роман "Романтический эгоист", задуманный еще в 1913 г., а закончив его (март 1918 г.), отослал в издательство "Скрибнерс". То отклонило рукопись, но, заинтересовавшись модной темой ("новые" молодые люди), предложило автору переработать ее.

Проходя военную подготовку в Кемп-Шеридане неподалеку от Монтгомери (шт. Алабама), голубоглазый лейтенант-"херувим" Фицджеральд, которого очень красила военная форма, в июле 1918 г. познакомился с младшей дочерью верховного судьи шт. Алабама Зельдой Сейр (Zelda Sayre, 1900–1948) и сделал ей предложение. Мир Зельды (мир богатых, к которому явно стремился Фицджеральд) был совсем иным, чем мир Сент-Пола. Надежду на успех подогревала вера Фицджеральда в себя как литератора. Однако "большие ожидания" были недолгими — второй отказ издательства последовал в августе 1918 г. Незадолго до отправки в Европу подошла к концу война. В отличие от Хемингуэя, Дос Пассоса, Эдмунда Уилсона, Фицджеральду не удалось вернуться с нее "героем" и "потерянным". После демобилизации в феврале 1919 г. он поначалу обосновался в Нью-Йорке, служил в рекламном агентстве "Бэррон Коллиер", но затем в июле-августе 1919 г. отправился в Сент-Пол, чтобы переписать роман. На этот раз рукопись, получившую название "По эту сторону рая" (*This Side of Paradise*), одоб-рил редактор Максуэлл Перкинс (1884–1947)[15], служивший в



Фицджеральд в лагере по подготовке офицеров

"Скрибнерс" с 1910 г. и издававший ранее респектабельных Дж.Голсуорси, Г.Джеймса и Э.Уортон. На долгие годы этот влюбленный в изящную словесность, а также безукоризненно вежливый человек стал ангелом-хранителем Фицджеральда, и хотя он не одобрял стиль жизни своего автора, делал все возможное, чтобы материально облегчить его существование.

26 марта 1920 г. роман увидел свет и стал стремительно расходиться: за первые семь месяцев было продано 35 тысяч экземпляров. Венчание неожиданно разбогатевшего провинциала и девушки его мечты, несколько избалованной "южной красавицы", состоялось 3 апреля 1920 г. в нью-йоркском соборе св. Патрика. Начиная с романа "По эту сторону рая", Зельда стала прототипом героинь большинства романов Фицджеральда. Решение "Скрибнерс" выпустить роман стало несомненным авансом автору-дилетанту. Эта книга, походившая на сценарий "капустника", не столько обладала художественными достоинствами, сколько внушала сенсационный образ праздника жизни "по ту сторону морали", что соответствовало идее новой (и достаточно осторожной) постпуританской издательской политики. Судя по продажам, расчет "Скрибнерс" оказался верным. Подогревала интерес к роману и стилистика публичного поведения молодой четы, сделавшейся частым героем скандальной газетной хроники (медовый месяц молодоженов в нью-йоркских отелях "Билтмор" и "Коммодор" оброс слухами). Ориентация начинающего писателя на массовый интерес к себе и к своим сочинениям вскоре стала сознательной.

Фицджеральд полагал, что способен без измены себе как "идеалисту" и взыскательному художнику заниматься сочинением коммерческих вещей — прежде всего рассказов, где фигурировали бы эмансипированные девушки с короткой стрижкой и мальчишеской фигурой ("flappers" в названии первого сборника рассказов) и искавшие близости с ними молодые люди, "философы", которые вдохновлялись бы не только поцелуями, коктейлями и фокстрота-

ми, но и рассуждениями Ван Вик Брукса о "взрослении" Америки, чтением скандальных по тем временам романов Д.Г.Лоуренса, Дж.Б.Кейбла ("*Юрджен*", 1919), Дж.Хергесхаймера ("*Три черных пенни*", 1917), ницшеанской проповедью Г.Менкена, социалистическими идеями. Карьера этого рода началась для него благодаря публикациям в журнале "Сатердей ивнинг пост" (рассказ "Голова и плечи" — "Head and Shoulders", 21 февраля 1920 г.). Гонорары за них достигли ко второй половине 20-х годов баснословной величины (2500–4000 долларов за рассказ). Зависимость от "жизни на продажу" сыграла в судьбе Фицджеральда двойственную роль. Он оказался, о чем сам сообщал позже, в плену у громкого раннего успеха, а также несколько самонадеянно счел себя рупором целого поколения, которое нарек поколением "века джаза". В то же время, интенсивность мифологизации собственной биографии (писатель как новое воплощение американской мечты об успехе; провинциал со Среднего Запада в Вавилоне Северо-Востока; служение идеалу, в центре которого женщина; разрыв между идеалом и действительностью) смогла восполнить в случае с Фицджеральдом многое: нехватку жизненного опыта, культурного кругозора, мастерства. Отсюда особое фицджеральдовское "одухотворение" материала — лирическая нота при описании материального мира, видение себя трагической фигурой, а также цепкость наблюдения (внимание прозаика к выпуклой детали, гротескно выделенному штриху).

Сюжет романа "По эту сторону рая", задуманного Фицджеральдом как "роман о духовном поиске" (a quest novel), неприкрыто автобиографичен: Эмори, сын Стивена Блейна и Беатрис О'Хара из Висконсина, не веря в Бога, по протекции монсеньера Дарси поступает в католическую школу Сент-Реджис и затем в 1913 г. в Принстон. Не закончив курса, Блейн отправляется на войну в Европу, а вернувшись домой, служит некоторое время в рекламном агентстве. Открытая концовка (Кн. вторая, глава 5: "Эгоист становится личностью") — к сходному приему прибегает и Дос Пассос в "Трех солдатах" — застает Эмори на перепутье: " — Я знаю себя, — воскликнул он, — но и только!"[16]. Небольшой роман разбит на две книги, объединенные "интерлюдией" (краткое изложение военного опыта Блейна). По логике повествования от третьего лица, перемежаемого театрализованными диалогами, песенками, стихами, Эмори призван в конце концов стать писателем, тем "художником, которого не подстричь под общую гребенку". Характер Блейна, поначалу эгоиста и повесы, сформирован главным образом в общении с женщинами. Юная Изабель Борже из его

родных мест пробуждает в нем не только желание искать поцелуев на вечеринках, но и страх любви, за которой ничего не стоит, кроме темного томления крови. Отношения с обожаемой им за живой ум и красоту Розалиндой Коннадж усиливают в Эмори комплекс социальной неполноценности, поскольку та, отвечая на любовь, не собирается выходить за "бедняка" замуж.

"Романтичная материалисточка" из Мэриленда, бунтарски настроенная Элинор Рамильи завершает воспитание чувств Эмори. В его основе признание чуждости буржуазного мира художнику ("Гадостный мир!"; "Мне осточертела система, при которой кто богаче, тому достается самая прекрасная девушка, при которой художник без постоянного дохода вынужден продавать свой талант пуговичному фабриканту"), иллюзорности исходящих из него ценностей. В финале романа, взяв на себя вину друга, приведшего в номер отеля проститутку, Блейн на похоронах Дарси неожиданно преображается и решает из Нарцисса стать тем, "на кого люди могут опереться". Одновременно это признание готовности "вступить в лабиринт" творчества. Выражая "беспокойство" поколения, которое спешит от разочарования к разочарованию ("все мы — слепые атомы в мире"), Блейн ощущает, что *что-то кончилось* (лето, любовь, викторианство, война, сама жизнь — многие из друзей Эмори гибнут). Он стремится заменить "старые прописи новыми" и ставит под сомнение как католичество ("пустой ритуал"), так и какую-либо веру: "С чувством вины, одиночества, утраты всех иллюзий подошли мы ко входу в лабиринт". Тем не менее, Блейн признает за творчеством, "силой этого нового разбега" культуры, религиозное назначение и сравнивает его с поисками Грааля, хотя и не питает иллюзий относительно связи эроса и творчества: любовь то влечет к себе ("Красота большого искусства, красота радости, в первую очередь — красота женщины"), то оборачивается к художнику своей теневой, разрушительной стороной: "Неразрывно связанной со злом оказалась красота — красота, как непрестанное волнение крови, мягкая в голосе Элинор, в старой песне ночною порой, безоглядно бушующая, как цепь водопадов, полуритм, полутьма. Эмори помнил, что всякий раз, как он с вожделением тянулся к ней, она поворачивалась к нему лицом, перекошенным безобразной гримасой зла".

Рассуждения зеленоглазого Эмори (кстати и не кстати упоминающего разных авторов от Платона до Фрейда и Л.Толстого) об обществе, религии, красоте, творчестве сосредоточены преимущественно в последней главе романа (в частности, идейный спор героя с подвозящим его на машине состоятельным господином в "очках-

консервах"). Повествовательно и психологически эти рассуждения подготовлены слабо — в романе преобладают диалоги, где по-уайльдовски доминирует одно лицо, — и несут на себе отпечаток несомненного знакомства Фицджеральда с произведениями не только Уайльда (пьесы), но и Честертона ("Шар и крест"), Лоуренса ("Сыновья и возлюбленные"[17]), Джойса ("Портрет художника в юности"), а также Менкена ("Предрассудки"). Художественно тоньше предстают в романе не позерство в духе уайльдовского аморализма, парадоксов Шоу и сентенций "балтиморского антихриста"[18], а те отношения, которые спонтанно складываются по сюжету у Эмори и мира.

Блейн, несмотря на его незрелость, — стихийный лирик, который не только тонко чувствует поглощаемых им Китса, По, Верлена, Саймонса, Йейтса, противопоставляет поэзию XX в. викторианской (в лице лорда Теннисона), но и смешивает в иные моменты, подобно Стивену Дедалусу, лирику и жизнь, женщину и "призраки строф" (ритмизованную мечту о женщине — таково в романе стихотворение "Святая Цецилия" о Кларе Пейдж). В поле зрения этого лирика, словно перенесенного в современность из "желтых девяностых" и обладающего знанием о ритмических возможностях Суинберна, Киплинга, Руперта Брука, верлибра, — пятна летнего Нью-Йорка: его театры, модные песенки, автобусы на Пятой авеню, яхт-клуб "Гудзон", японский сад в отеле "Ритц". Как бы ни критиковал Эмори мир, Нью-Йорк творчески важен для него как город изобилия, как город хрупкой материальной красоты.

Второй роман Фицджеральда, уже молодой знаменитости, продолжил линию романа "По эту сторону рая": он также был посвящен мифу богатства и связанному с ним специфическому идеализму; Фицджеральд снова взялся в новой книге за стилизацию очередного этапа своей биографии, на этот раз — своих отношений с женой; и наконец в целом автор придерживался поэтики, уже опробованной ранее. После женитьбы Фицджеральды вели довольно беспорядочный образ жизни в коннектикутском Уэстпорте и Нью-Йорке. Зельда избрала провокативную манеру поведения — вызывающе одевалась, демонстративно курила, ревнуя мужа, выясняла с ним отношения на публике. Скотт же забавлялся игрой в свободомыслие. Несмотря на начавшуюся эру сухого закона, в их доме не было недостатка в вине и виски. С августа 1920 г. Фицджеральд начал интенсивную работу над романом "Полет ракеты"; вчерне он окончил его в феврале следующего года, чистовая рукопись обрела новое название "Прекрасные и проклятые" (*The Beautiful and*

Damned). Э.Уилсон внимательно просмотрел вторую книгу романа; не исключено, что он стал прототипом Мори Ноубла. Перкинс высказал ряд замечаний относительно ряда кощунственных пассажей (тирады Ноубла об утрате веры, об авторстве Библии). Роман увидел свет 3 марта 1922 г. К середине апреля было продано около 10 тысяч экземпляров, что, с точки зрения автора, стало полупровалом. Объясняя свой замысел, Фицджеральд писал Чарльзу Скрибнеру 12 августа 1920 г. следующее: "Он принадлежит к тем многим, у кого имеются задатки... художника, но отсутствует подлинное творческое вдохновение. Сюжет повествует о том, как он и его прекрасная молодая жена терпят крушение на мели беспутного образа жизни. Это звучит мерзко, но книга безусловно станет сенсацией, и я надеюсь не разочаровать тех критиков, которым понравилась моя первая книга"[19].

В центре романа, состоящего из трех книг, которые в свою очередь делятся на три главы и эпизоды (имеющие внутри глав собственные названия), — приблизительно шесть лет из жизни внука миллионера Энтони Пэтча. Стержень повествования от третьего лица, перемежаемого фрагментами текста, выполненными в иной стилистике (страницы из дневника Глории; диалог Красоты и Голоса в гл. 1 Книги I; театрализованный обмен репликами между тремя мужчинами в гл. 3 Книги II), составляют отношения Пэтча с прекрасной Глорией Джилберт. Книга I посвящена событиям 1913 года. Окончив в 1909 г. Гарвард и побывав для знакомства с памятниками культуры в Риме, 25-летний Энтони возвращается в Нью-Йорк, чтобы вести там, не служа нигде, эстетский образ существования. Этим Пэтч, человек "новой чувственности", нью-йоркского модерна — *прекрасный и проклятый*, — противопоставляет себя как обществу, так и религиозному деду, "занудному самодовольному педанту"[20]. Со смертью этого "лицемера", которому он обещает написать что-то о Средних веках, Энтони рассчитывает стать наследником его миллионов. Своеобразный аристократ, гедонист, скептик, младший Пэтч окружает себя красивыми вещами, посещает театры, беседует с друзьми-гарвардцами. В его философию дендистского скольжения по жизни неожиданно привносит глубину знакомство с Глорией. Эта 22-летняя кузина писателя Дика Кэремела прибыла из Канзас-Сити и мечтает о карьере на нью-йоркской сцене. Хотя для ослепительной Глории из отеля "Плаза" ухаживания Пэтча — не более, чем развлечение ("Здесь не было и не могло быть никакой любви"), игра ("Мой брак будет... романтическим спектаклем, а сценой для него должен стать весь мир") или шанс

выгодно выйти замуж, сам Энтони находит в "девушке-цветке", которая в конце концов откликнулась на его чувство, олицетворение Красоты. Полная предсказуемых сюжетных ходов и тривиальных диалогов, Книга I завершается взаимным признанием в любви.

По контрасту Книга II, действие которой разворачивается в 1914–1918 годы, является историей рокового разочарования. Это выражено прямо-таки по-шопенгауэровски: "...желание всегда только насмехается над тобой". Брак Энтони и Глории, поначалу оживляемый путешествиями, ездой на авто, постепенно рушится. Красота, ранее излучавшая лучи света (девушка-"солнечный зайчик"), приобретает безжалостность, делается источником тьмы, трагедии ("...на этой платформе мир покинула часть его красоты"). Бесконечные вечеринки с участием экстравагантных визитеров, наподобие г-на Халла и слуги-японца Тана, приводят к алкоголизму супругов, приступам безумия Глории (в ужасе бегущей от мужа через ночной лес). Фоном далекой мировой войны (дед тщетно предлагает Энтони отправиться в Европу военным корреспондентом) становятся походы в нью-йоркские бары, оргии в загородном доме (глава "Во тьме" из Книги II) и полусерьезные разговоры о "стране джаза" (современной Америке), бытовом ницшеанстве, бессмыслице жизни ("...из жизни невозможно извлечь никакого урока"). После внезапного появления на одном из пьяных сборищ старого Пэтча Энтони лишен наследства и призван в армию. Книга III продолжает *историю падения героев, по воле автора* предназначенных для большего (Энтони в какой-то момент задумывается о сочинении рассказов), но фатально падающих все ниже и ниже. Они неуклонно приближаются к нищете, взаимной ненависти, приступам безумия, чему способствуют смерть деда, пошлый роман Энтони с юной Дот (Дороти Рейкрофт) на военных сборах в Кэмп-Хукере, его попытка работать продавцом в Нью-Йорке (распространение квазирелигиозного трактата о возможности разбогатеть), вымогание денег у бывших поклонников жены, а также проба Глории в кино (она с ужасом обнаруживает, что ее красота увяла и она слишком стара для роли молодой девушки). В тот момент, когда Пэтч познает весь ужас нищеты, пьянства и унижения, происходит невозможное. Его адвокат выигрывает процесс, и внук вопреки воле покойного получает наследство в 30 миллионов долларов. Финал романа рисует два "живых трупа", отправляющихся в 1920 г. на атлантическом лайнере в Европу, ожидающих рождения ребенка. В свои тридцать два Энтони Пэтч выглядит на сорок. Впрочем, падение героя не только "осуждено", но и "оправдано". Такова, по-

видимому, роковая судьба всякого идеалиста, обманутого красотой, самой "прекрасной дамой, не знающей милости".

Китсовский мотив намекает, что, вопреки всей своей праздности и пассивности, Энтони для писателя — романтик, святой грешник. Этого бунтаря и "пропащего человека" он подспудно сравнивает с поэтом, который интуитивно ощущает, что в Америке нечто изменилось и она из страны моралистов, бизнесменов и прагматиков готова стать приютом красоты. Подобная Красота — продолжение как процветания, богатства, урбанизма, так и детскости, неразвитости. О стихийном выдвижении Америки в центр западной культуры говорится в притчевой форме в эпизоде "В Раю (сцена из прошлого)" из Книги I. Некий вечный Голос, беседуя с заново рождающейся каждые сто лет Красотой, узнает у той, что из Старого Света, где до нее в преддверии войны ни у кого нет дела, она переместилась в Америку и приняла на пятнадцать лет обличье американской Прекрасной Дамы — то актрисы кино, то светской девушки: «В течение этих пятнадцати лет тебя будут называть "дитя рэгтайма", "вертихвостка", "джаз-девочка"... Ты будешь танцевать новые танцы с такой же точно грацией, как танцевала старые».

Откликаясь на словно заимствованное из эссеистики Уайльда предчувствие рождения новой красоты, Энтони из протеста против мира отцов (тот представлен прежде всего его дедом) пытается создать свой особый мир мечты и терпит на этом пути поражение. Его муза — именно *джазовая* девушка[21], *Ева* из Канзас-Сити, танцующая модные танцы. Правда, в разговоре с Голосом Красота не обещает быть стойкой, начинает размышлять о чем-то утилитарном... Еще менее стойка Глория. Тема искажения красоты вновь дает о себе знать в концовке романа, где Фицджеральд несколько неожиданно выступает в роли моралиста и рассуждает об Америке как о стране несбывшихся эстетических надежд.

Фоном торжествующего шепота Энтони: — "Я им показал... Это была тяжелая схватка, но я не отказался от своего и победил!" — становится возобновившийся диалог Красоты и Голоса. Голос напоминает Красоте, в лице Глории вроде бы вышедшей из кризиса, о ее бездушии по отношению к юной девушке ("The *glory* of her eyes is gone — " / "Слава ее глаз прошла", — курсив и перев. наш. — *В.Т.*). Однако Красота не желает считаться с этим обвинением: "But beauty had forgotten long ago" ("Но красота об этом давно позабыла")[22]. Это "не помню" не только вызывает в памяти финальную строку "Прокуратора Иудеи" А.Франса[23], но и дает понять, что стоическая правда в романе на стороне Энтони Пэтча. *Слава*

струящих свет глаз Глории прошла. Рая больше нет. Из девушки-мечты и капризного воплощения американского *модерна* (выпукло выведенного в романах Э.Уортон — Фицджеральд был их заинтересованным читателем) она стала просто женщиной — или такой же, как чувственная, но простоватая Дот, или такой же, как другие богачки (на палубе Глория кутается в шубу из русских соболей). В понимании Энтони это означает, что Глория уже давно перешла на сторону "врага", бездушия денег и богатых, давно перестала быть его музой. Отсюда и второстепенность Глории как персонажа в Книге III, и финальная парадоксальность положения *изгнанного из рая* Пэтча, *нового Адама*. Это положение победителя-побежденного, что возвращает читателя к двусмысленному эпиграфу романа "Победа принадлежит добыче". Зельда первой оценила намек мужа и буквально заставила того снять финальный диалог Красоты и Голоса. В итоге роман был завершен словами о "тяжелой схватке и победе".

То или иное поражение терпят в романе и другие мужчины. "Антихрист" Мори Ноубл, участник пьяных разговоров о жизни и смерти (что отражено в семантике его имени), женится по расчету и отказывается помочь Энтони в беде. Писатель Дик Кэремел, выпустив по-натуралистски эффектный роман о нью-йоркском дне ("Демон-любовник"), постепенно изменяет своему таланту, превращается в автора слащавой писанины. Контраст им составляет зловещий киношник Блёкман с его недобрым желтым глазом (прототип образа — Дж.Дж.Нэйтен). Этот всеми правдами и неправдами преуспевающий делец-еврей — чуть ли не Мефистофель, искушающий Глорию киноуспехом, возможностями вульгарного богатства. И его разрушительная работа не проходит бесследно: Глория, выйдя из кризиса, похоже, преодолевает безумие и *остается*. Ее успех — свидетельство подразумеваемой феминизации Америки. Энтони же в тщетной борьбе с духом времени *уходит* и как "лишний человек", "потерянный", без сил лежит в палубном кресле. Подобно Эмори Блейну, он, победитель-побежденный, не знает, кем является.

"Прекрасные и проклятые" — пожалуй, самый неудачный роман Фицджеральда. Умозрительный, рассчитанный на эпатаж (автор даже полагал, что его запретят для продажи в родном Сент-Поле), он, быть может, и читался в свое время с интересом как притча по мотивам "шикарного" довоенного модерна (в этой связи вспоминаются романы Г.Манна начала 1900-х годов), но психологически весьма поверхностен. Читателю остается принять на веру претензии Пэтча на величие. В конечном счете и он сам, и Глория — характе-

ры-марионетки. Большинство других персонажей — набор штампов поздневикторианской и эдвардианской прозы. Существенно, что из романа уходит лиризм, выгодно заявивший о себе в романе "По эту сторону рая". Шатко композиционное построение: повествование разбивается на цепочку слабо связанных между собой эпизодов, выполненных к тому же в различной стилистике. Несколько оживляют роман отзвуки авторского самообразования. В момент работы над "Прекрасными и проклятыми" Фицджеральд с увлечением осваивал Ф.Норриса, Т.Драйзера, а также С.Льюиса ("Главная улица"), У.Кэзер ("Моя Антония", "Пропавшая леди"). И фрагменты (в частности, поиск Энтони работы в Нью-Йорке), написанные по следам "Сестры Керри", — самые сильные, повествовательно напряженные в романе. Думается, Фицджеральд сознавал недостатки своей второй большой книги — по завершении работы над ней он сам, ведя фактически образ жизни своего героя, впал в длительный творческий кризис. Вместе с тем, до конца жизни роман сохранял для него автобиографическую значимость. В письме Зельде (лето 1930 г.), находившейся к этому моменту в психиатрической клинике, Фицджеральд признался: «Как бы мне хотелось, чтобы "Прекрасные и проклятые" были бы зрело написанной книгой — всё в ней правда. Мы разрушали себя — но я до сих пор всерьез не думал, что мы разрушали друг друга» (21; p. 241).

Как и герои "Прекрасных и проклятых", Фицджеральды отправились в Европу и в мае-июле 1921 г. путешествовали по Англии, Франции, Италии. По возвращении они поселились в Сент-Поле, где 26 октября появился на свет их единственный ребенок, дочь Фрэнсис Скотт (Скотти) (1921–1986) — в будущем автор музыкальных комедий и активный деятель демократической партии, а в октябре 1922 г. перебрались в Грейт-Нек на Лонг-Айленде (прототип Уэст-Эгга в романе "Великий Гэтсби"), чтобы располагаться поближе к Бродвею, с которым Фицджеральда как драматурга связывали немалые надежды. Провал пьесы "Овощ" перечеркнул их. К этому моменту Фицджеральд стал хроническим алкоголиком, хотя, по собственному утверждению, никогда не садился за письменный стол в состоянии опьянения. Горько пил и его новый друг Ринг Ларднер, которого Скотт рекомендовал Перкинсу. В семье начались регулярные скандалы. Правда, материальное положение Фицджеральдов вплоть до второй поездки в Европу (апрель 1924 г.) было вполне приемлемым. В 1922 г. Фицджеральд заработал около 25 тыс. долларов, в 1923 г. — около 30 тыс. Источник этих доходов

был связан главным образом с публикацией новелл, а также с продажей прав на экранизацию романов.

Всего Фицджеральд опубликовал около 160 новелл ("Макколз", "Кольерз", "Метрополитен мэгезин", "Редбук", "Херстс Интернэшнел"), но считался в первую очередь автором "Сатердей ивнинг пост", где печатался вплоть до 6 марта 1937 г. ("Беда" — "Trouble"). При жизни автора из печати вышли четыре сборника новелл: "Соблазнительницы и философы" (*Flappers and Philosophers*, 1920; 8 рассказов), "Истории века джаза" (*Tales of the Jazz Age*, сентябрь 1922; 11 рассказов), "Все печальные молодые люди" (*All the Sad Young Men*, февраль 1926; 9 рассказов), "Побудка на заре" (*Taps at Reveille*, март 1935; 18 рассказов). Оценивая свою новеллистику, Фицджеральд в феврале 1929 г. признавался, что ценит по большому счету немногие из них — "Отпущение грехов" ("Absolution", 1924), "Богатый юноша" ("The Rich Boy", 1926), "Забавный случай с Бенджамином Баттоном" ("The Curious Case of Benjamin Button", 1922), «Алмаз величиной с отель "Ритц"» ("The Diamond as Big as the Ritz", 1922), а также "Майский день" ("May Day", 1920) (19; p. 224). Из новелл 30-х годов наиболее значима, по общему признанию критиков, новелла "Снова в Вавилоне" ("Babylon Revisited", 1931).

Ранние рассказы сочетают элементы мелодраматичности и дидактику (притчеобразность), юмор и ироническую интонацию, приметы эпохи и фантастические образы. Сказки-притчи Уайльда, фантастика Уэллса, социальные зарисовки Голсуорси, сатира Твена, традиция "хорошо сделанной новеллы" (О.Генри) — вот те вполне узнаваемые ресурсы жанра, которые обрабатываются Фицджеральдом как хроникером жизни "прекрасных" молодых людей новейшей эпохи. На фоне новеллистики Джеймса, Киплинга ("Простые рассказы с гор"), Джойса ("Дублинцы"), Андерсона ("Уайнсбург, Огайо"), а также первых рассказов Хемингуэя эти рассказы предстают как бы бесплотными, умозрительными. Сюжетно предсказуемые и нередко приторные, они, варьируя примерно одни и те же ситуации, набор персонажей, приемы, обращаются к теме богатства, которое и притягивает, и отталкивает попадающего в сферу его притяжения несколько наивного героя. Как правило, новеллы Фицджеральда, несмотря на сравнительно небольшой объем, делятся на главки — представляют собой цепочку нежестко связанных между собой эпизодов, в которых обыгрывается контраст иллюзии (мечты, сна) / яви, очарования / разочарования. В них имеются специфическая красочность ("шиншилловые облака",

"заходящее солнце Монтаны лежало между двух гор, словно гигантский кровоподтек"), элементы гротеска, но нет тонкости. Их психологизм минимален, сведен к характеристикам одноплановых персонажей через говорящие имена и географические названия (Джон Т.Ангер из Гадеса, штат Миссисипи, он же студент колледжа св. Мидаса в рассказе «Алмаз величиной с отель "Ритц"»), деталь интерьера, костюма (см., например, контраст порывистой "фантазерки"-южанки и холодного прагматика-северянина в рассказе "Ледяной дворец"), к ходульным диалогам ("Ты слишком богата, слишком недоступна"). Упрощенность новеллистической поэтики у Фицджеральда в какой-то мере понятна. Во-первых, он четко представлял себе их адресата (читателя развлекательной литературы) и, во-вторых, дорожил своими находками, намереваясь обыграть их прежде всего в романах.

Время работы над третьим романом стало для Фицджеральда и временем изменения его новеллистической манеры. Рассказы "Отпущение грехов" (священник дает ощутить юноше, что сам, несмотря на сан, полон ужаса и отчаяния, чем "отпускает тому грехи", то есть меняет отношение к жизни) и в особенности "Богатый юноша" демонстрируют, что их автор, не изменяя теме богатства, становится тоньше, начинает в своей технике ориентироваться на романизированные новеллы Конрада и Джеймса. Картонный Джон Т.Ангер, который влюблен в полусказочную Кисмин ("девушка с лицом похожим на цветок"), 16-летнюю дочь зловещего мультимиллионера Вашингтона, исчезает, уступая место в "Богатом юноше" живому человеку и нью-йоркцу — повествователю, наделенному оптикой двойного зрения. Одновременно лирик ("...доверив мне историю своей любви, он вложил в меня частицу своей памяти", — *здесь и далее перев. Е.Васильевой*)[24] и ироник, он программно декларирует свое отличие от богатых[25], но тем не менее не только и не столько осуждает молодого нью-йоркского богача в пятом поколении (то есть "аристократа"), сколько сопереживает трагедии жизни этого повесы — невозможности обрести гармонию в отношении с любимыми. Вроде бы имеющий все, что нужно для счастливой любви, Хантер, влюбляясь вновь и вновь, в решающий момент отношений раз за разом испытывает некий паралич воли и отталкивает очередную "добычу". Его удел — горделивое одиночество, сознание своего высшего предназначения, презрение к нуворишам и вульгарности их любовных романов, пьянство в клубах и барах, а также переживание текучести времени и приоткрывающейся за ней бессмыслицы жизни. Ее символ в рассказе — пустой

июльский Нью-Йорк, а также гибель его возлюбленной Полы при родах. Фатально пройдя мимо возможностей любви, стареющий Энсон Хантер не гибнет от таинственного "зверя", как это случается в знаменитой джеймсовской новелле, а направлен автором в неизвестность Европы. По иронии, на палубе "Парижа" его внимание привлекает девушка в красном берете. Хантер все еще готов *опьяняться* жизнью... Хотя в рассказе упоминается о военном опыте Хантера — его самолет даже сбит над Северным морем, едва ли можно говорить о принадлежности героя к "потерянному поколению". Истоки его нарциссистского комплекса превосходства над другими коренятся в детстве. Ни война, ни любовь изменить этот глубинный клановый эготизм не в состоянии, поэтому социальные характеристики новеллы в конечном счете второстепенны.

Если "Молодой богач" дополняет роман "Великий Гэтсби" — повествователи в этих вещах выполняют в целом сходное назначение (некоторые их реплики почти дословно совпадают), то рассказ "Снова в Вавилоне" находится в орбите романа "Ночь нежна". Вавилон — это не только Париж времен краха нью-йоркской биржи и ночных богемных "пиров" с участием Чарли Уэйлза и его жены Хелен, обеспеченной американской пары, для которой как по волшебству возможно все, но и напоминание о цене времени. Ведь Чарли из пьяной ревности закрыл входную дверь на ключ, в результате чего Хелен, проведя полуодетой несколько часов на крыльце зимней ночью, заболела и умерла. И вот, 35-летний Уэйлз, желая искупить прошлое, возвращается в Париж из Праги. Спустя три года он вроде бы стал другим, бросил пить, сделался вполне респектабельным бизнесменом. Он верит, что достаточно предъявить свою вновь обретенную кредитоспособность, чтобы все устроилось, и его дочь Гонория, живущая с четой Питерс (родственниками Хелен), будет ему возвращена. Однако из-за неожиданного явления "призраков прошлого" в квартире Питерсов (Данкен Шеффер и Лорейн помнят Чарли исключительно как участника бесконечного американского "праздника") все расстраивается. Но Чарли, как узнает читатель в финале рассказа, совмещающего драматическое повествование и ретроспективу, готов ждать. Только теперь он признает, что изменился недостаточно и едва ли заслуживает "отпущения грехов". Да, он способен расплатиться с официантом (концовка новеллы), как раньше был способен купить в Париже все, включая *снег*. Но на вновь заработанное не выкупить прошлое с его страшной белизной (кокаин, метель, смерть жены) — реальность высшего порядка. Духовная расплата еще предстоит. Но состоится ли она?

Пуст, пал Вавилон, снова посещаемый пражанином Чарли, пала *империя* американской сладкой жизни, но вместе с тем все в Париже осталось на своем месте. Неизменны те же кокотки, гомосексуалисты, кафе "Ад", зловещие гудки такси, бар "Ритца" с легендарным Полем за стойкой. Мало изменился по сути и сам *принц* Уэйлз, платящий по долгам, пересекающий границы, но привычно по-фицджеральдовски не вполне понимающий, кто он и в чем состоит отличие между иллюзией и действительностью.

Рассказ "Снова в Вавилоне" воспроизвел многие черты новелл 20-х годов (деление на эпизоды, персонажи-антиподы, гротескное изображение города, говорящие имена, дидактика), но в то же время свидетельствовал о росте новеллистического мастерства Фицджеральда. Об этом говорят введение двух планов повествования, семантика всего связанного с деньгами (платой), отказ от манерности фразы, нагнетание настроения за счет отдельных деталей. Очевидно, что рассказ опирается на трагический личный опыт, что невольно сообщает ему дополнительное напряжение. В то же время, и здесь бросается в глаза прямолинейность Фицджеральда-новеллиста, продвигающего героя к подобию хэппи-энда: читателю остается принять на веру, что Чарли стал другим. Можно спорить, насколько реализовался Фицджеральд как новеллист[26]. Очевиднее другое. На фоне даже самых удачных его рассказов заметно, насколько значительнее лучшие фицджеральдовские романы. Думается, сознавал это и сам Фицджеральд[27], отсекавший, как он полагал, не вполне функциональные части своих романов и публиковавший их в виде новелл. В частности, "Отпущение грехов" поначалу было эпизодом первой главы "Великого Гэтсби".

Роман "Великий Гэтсби" (*The Great Gatsby,* 1925), задуманный в июне 1922 г. на озере Уайт-Беар (шт. Миннесота), — самое художественно значимое произведение американского писателя. Все написанное Фицджеральдом раньше следует, по большому счету, считать подготовительным этапом работы над ним[28]. Без преувеличения, Фицджеральд в очередной раз взялся за свой материал (нувориш-"идеалист" из провинции, его возвышенная любовь к прекрасной девушке из богатой семьи; "la belle dame sans merci"; повествователь, ставший свидетелем того, как романтическая мечта бедного юноши осуществилась и, осуществившись, получила трагическое искажение; антиподы героя в лице богатого янки, а также праздной толпы; Миртл как продолжение Дот Рейкрофт; летний Нью-Йорк с его мостами, дорогими авто и отелем "Плаза", роскошными особняками пригородов; противопоставление Нью-Йорка и



Фрэнсис Скотт Фицджеральд с женой и дочерью

Северо-Востока другим частям Америки; мелодраматичность сюжета; звуковое сопровождение повествования в виде различных песенок; фантастичные горы шлака, позволяющие вспомнить об алмазной горе и их "боге"; второстепенные персонажи, наподобие Филина, — они отсылают к человечку в круглых очках из романа "По эту сторону рая" и т.п.), но теперь он трансформировался в необычайно цельный, компактный роман. В "Великом Гэтсби" все составные части функциональны, а повествование имеет не только бытописательную, психологическую, но и лирическую глубину. Все это позволило роману стать как подобием дориангреевского портрета автора (традиционно для себя вложившего в написанное много личного), так и эмблемой эпохи "арт деко" (эквивалента европейского модерна), эмблемой американскости в ее трагическом движении от пуританства к урбанизму, от религиозности к фетишизации денег, социальных знаков преуспевания. Как это стало возможно? Этот вопрос с невольным удивлением задавали себе и про-

заики-современники. Дж.Б.Кейбл, получив от автора подарочный экземпляр, писал ему: "Как мне видится, уместный во всем, индивидуальный, тщательно сделанный, этот роман, если Вы не против, совершенно не вытекает из Вашего предшествующего творчества" (21; p. 161).

И действительно, многое было против Фицджеральда: провал пьесы, нехватка денег (получение аванса у "Скрибнерс" под ненаписанный роман), творческий кризис (помимо пьесы, за два года работы он опубликовал лишь шесть рассказов и несколько рецензий)[29], острое сомнение в себе как писателе, сопровождавшееся в Грейт-Неке теперь уже хроническим алкоголизмом, новый отъезд в Европу в апреле 1924 г. (Париж; лето в Сен-Рафаэле на Ривьере; зима в Риме, на Капри; возвращение в Париж к апрелю 1925 г.)[30], где брак Фицджеральда дал трещину. На Ривьере в атмосфере бесконечного "карнавала", инициированного новыми знакомыми, Джеральдом и Сарой Мёрфи, Зельда увлеклась авиатором Эдуардом Жозаном. Тем не менее, ускорившаяся работа над романом, вчерне законченным на вилле "Мария" в Сен-Рафаэле к началу августа, позволила писателю, и самому с интересом поглядывавшему в сторону С.Мёрфи, пережить семейный кризис: "Я несчастлив, но моя работа не пострадала от этого. Я наконец вырос" (22; p. 63). Обстоятельства редактуры рукописи, которая не раз меняла название ("Среди гор шлака и миллионеров", "Тримальхион в Уэст-Эгге", "Тримальхион", "Гэтсби", "Под красно-бело-голубым"), отражены в переписке Фицджеральда и Перкинса. Благодаря вдумчивой критике редактора, особо ценившего образ Тома Бьюкенена, писатель немало изменил в романе (см. об этом в письме от 18 февраля 1925 г.) — например, детали биографии Гэтсби (до этого несколько расплывчатой), главу VII о выяснении отношений между героями в отеле "Плаза". Из авторских комментариев к уже вышедшей книге, посвященной жене ("И снова Зельде"), следует упомянуть надпись, вклеенную в экземпляр К. Ван Дорена: "В действительности это книга не о морали. Богом клянусь, если это так, то я отправлюсь к психоаналитику" (19; p. 157). Следует заметить, что автор был неудовлетворен рецензиями на роман — даже сочувствующие ему критики, жаловался он Уилсону, ничего в нем не поняли. Продажи же романа оказались столь низкими, что даже не окупили авторского долга издательству. В то же время, Фицджеральду льстило, что артистизм его новой вещи отметили У.Кэзер, Э.Уортон, Г.Л.Менкен, Ван Вик Брукс, Г.Стайн, Т.С.Элиот.

Росту авторского мастерства в "Великом Гэтсби" способствовало, на наш взгляд, два основных обстоятельства. Прежде всего, это переживание ускорения времени. Важнейший его аккомпанемент — джаз, нервическая музыка американской *la belle epoque*, создавшей в 20-е новый облик Манхэттена. И Фицджеральд — поэт арт-деко (Рокфеллер-центра, здания Эмпайр-Стейт, отеля "Плаза", Пятой авеню), возможностей взвинченного времени, боготворящего скорость, удобство, развлечения, словно по волшебству заявившее о себе изобилие. Оставив в прошлом войну, задевшую Америку косвенно, молодое поколение сознавало хрупкость настоящего и спешило жить, словно предчувствуя, что подлинные катаклизмы столетия еще впереди. Безусловно прав М.Брукколи, когда говорит о том, что "Фицджеральд обладал обостренным чувством истории — и себя воспринимал как историческую личность. Он видел себя фигурой показательной (характерным, знаковым человеком своего времени; типом писателя)"[31]. Лирико-биографической матрицей переживания времени у Фицджеральда стали взаимосвязанные отношения к богатству и женщине: "Мы обязаны своим появлением на свет благосостоянию общества. Самое лучшее искусство создается в эру богатства"[32].

Вторая причина творческого успеха писателя — это поэзия материальной избыточности мира, улавливаемая Фицджеральдом-лириком, которая естественно для него материализовалась в фигуре "прекрасной женщины". Это, разумеется, и Зельда Фицджеральд, и ее прозаические эквиваленты (Розалинда, Глория, Дэзи — все эти имена так или иначе напоминают о девушке-цветке). Явленная через женщину красота мира весьма неоднозначна. Как символ юности, любви, жажды реализации в творчестве она наделена в восприятии преследующего ее "вечного юноши"-поэта идеальными свойствами. Однако в ней заключено и нечто обратное — рок, который, играя поэтом через любовь, рано или поздно заставляет его пережить разочарование и отказаться, приобщившись ко всему косному, от творчества, "погибнуть". "Жил, пока писал" (31; p. 159), "Фатальность Красоты" (31; p. 147) — эти записи в записных книжках дают понять, почему Хемингуэй, близко знавший Фицджеральда и проповедующий свой культ стоической мужественности, обвинил своего друга в "дешевой ирландской влюбленности в поражение", а также в "идиотическом сусальном романтизме"[33]. Не вызывает удивления, что Фицджеральд не только боготворил автора "Оды к соловью", но и летом 1924 г. с увлечением читал, как нам удалось установить, биографии романтиков ("Джон Китс" С.Коллинза,

"Байрон: Последнее путешествие" Х.Никольсона). "Ты видел, ты погиб!" мог бы сказать Фицджеральд вместе с героем китсовского стихотворения. Соответственно, его собственные персонажи, включая Гэтсби, — "прекрасные и проклятые", "все грустные молодые люди".

О фицджеральдовском "плавании на остров Цетеры" написано очень много. Большинство биографов сходится во мнении, что "со всей очевидностью Фицджеральд считал все происходящее как в собственной жизни, так и в жизни Зельды зернами для мельницы своей прозы"[34]. Характерны многочисленные ремарки, фактически уравнивающие автора и героя (см., например, письмо дочери: «Благодаря тебе я на этой неделе немного заработал, продав право на экранизацию "Снова в Вавилоне", где ты являешься одним из персонажей...» — 29; с. 145). За этими признаниями стоит желание ничего не потерять для творчества. Без преувеличения, каждый новый роман Фицджеральда был и повторением, и продолжением предыдущего — составной частью некоего общего лирического дневника, "творящейся легенды". По воспоминаниям Шейлы Грэм, близко знавшей Фицджеральда в последние годы жизни, ее возлюбленный заносил на бумагу, надеясь использовать в творчестве, буквально все, что с ним происходило[35]. Эта привычка проявилась у него еще в девять лет. Дневник сменили так называемый "Гроссбух" (Ledger) и записные книжки. В этом контексте поражает автокомментарий к "Великому Гэтсби", на первый взгляд, самому вымышленному из фицджеральдовских романов. В 1938 г. на полях читавшегося им романа А.Мальро ("Надежда") писатель пометил, что в Гэтсби им "полностью" вымышлены лишь три сцены: встреча Гэтсби с Дэзи в доме Ника Каррауэя, убийство Гэтсби Уилсоном, а также похороны Гэтсби[36].

Однако трансформируя свою жизнь в искусство и следуя тем самым неписаному завету своего поколения о необходимости стилизации именно личного опыта, Фицджеральд не забывал о важности того, что его любимый поэт в письме 1817 г. нарек "негативной способностью". Речь идет о романтическом двойном видении, об умении давать образ на контрасте "красоты" и "правды". Б.Эйхенбаум, размышляя о судьбе А.Блока, назвал это иронически-нарциссистское удвоение "я" даром "актера... играющего самого себя"[37]. Применительно к Фицджеральду сходное наблюдение сформулировал Э.Уилсон: "Фицджеральд, подобно всем ирландцам, и романтик и скептик... Он всего себя отдает роли повесы, но в то же время постоянно иронизирует над этой ролью..."[38]

Итак, воля к богатству и продолжающая ее воля к жизни в искусстве (слова рассказчика о богачах в "Богатом юноше" безусловно звучат по-особому: "They are different from you and me" — "Они отличаются от тебя и меня") и сочинению «фикционального "я"», которое так или иначе отрекается от прошлого, семьи[39], пришли к Фицджеральду вместе с безнадежной юношеской влюбленностью в Дж.Кинг, а окрепли вместе с желанием достигнуть почти что невозможного — жениться на дочери судьи из Алабамы. Соответственно, воля к небытию также утвердилась у сенсационно прославившегося молодого писателя в связи с Зельдой. Однако болезненная в человеческом отношении, измена жены в 1924 г. стала спасительной в творческом. Эмоционально "Великий Гэтсби" шлет надежду, шлет лирический сигнал о возможности *оправдания, возвращения, прощения*. Идеал несмотря ни на что остается идеалом. Сомнения в "величии" героя не мешают его защите. На фоне "Великого Гэтсби" роман "Ночь нежна" беспросветен. Любимая женщина, богатство, творчество, национальная идеология успеха предстают в нем как источник лжи, с одной стороны, и предмет мучительного психоанализа (не религиозной веры!), с другой. И Дик Дайвер "сослан" в конце концов в страну детства, где его ожидает отнюдь не обретение рая, а медленный уход в безвестность, ночь.

В "Великом Гэтсби" отношение писателя к своему alter ego двойственное, художническое и человеческое: "Я никогда не представлял его с полной ясностью — поначалу он походил на человека, которого я знал, но затем стал мной; эта комбинация в моем воображении так и осталась незавершенной" (19; p. 358). Идеология главного конфликта романа была предугадываемой с идейной стороны (в письме М.Маннес за октябрь 1925 г. Фицджеральд именует себя шопенгауэрианцем, что означало у него подобие конрадовско-драйзеровского взгляда на мир[40], обозначение непримиримого конфликта между индивидуальной человеческой волей, во что бы то ни стало жаждущей самоопределения, и всеуравнивающей силой равнодушного к человеку вселенского механизма[41]). Столь же обоснован конфликт и со стороны биографической ("Я чувствую, что постарел... основная нагрузка этого романа — признание утраты тех иллюзий, которые придают миру такое очарование, что вас не волнует, живете ли вы во сне или наяву..." — 21; p. 145; "Тем сентябрем двадцать четвертого, я уверен, произошло то, что уже не могло быть исправлено" — 31; p. 113). Вместе с тем художественная реализация конфликта была по меркам предыдущих романов неожиданной. Это свидетельствует о том, что Фицджеральд расширял

свой круг чтения. Из его фаворитов — Уайльд, Харди, Уэллс, Маккензи, Шоу, Уортон, Норрис, Драйзер, С.Льюис — на первый план выдвигается Конрад. Во всяком случае, так утверждает сам писатель, надо сказать, всегда весьма немало заимствовавший[42], но не спешивший признаваться в этом. Впрочем, именно о Конраде в письме Менкену, настойчивому пропагандисту Конрада в США, он высказывается в 1925 г. определенно: "...Вы упоминаете, что Конраду подражают только два писателя. Что же тогда сказать обо... мне в Гэтсби (Боже! Я многому научился у него)" (19; p. 482).

Трудно сказать, о каких именно произведениях Конрада говорит Фицджеральд. По нашему мнению, среди них прежде всего должны быть названы "Лорд Джим" и "Ностромо"[43]. Переклички "Великого Гэтсби" с "Ностромо" многочисленны, но по преимуществу поверхностны (тема идеалиста, через чью жизнь проходит "тайная трещина"; "проклятие" золота; "случайное" убийство в концовке). Общего с "Лордом Джимом" (иносказательно с "Богом Джимом", "Великим Джимом", «"Богом" Джимом») в "Гэтсби" больше. Это — совмещение драматического показа событий и ретроспективы; наличие повествователя Марлоу, стремящегося разгадать загадку "величия" Джима и вступающего для этого в контакты с людьми, знавшими его в прошлом; фигуры Штейна — прообраза Вулфшима Мейера, а также отца Джима, в юности внушившего тому некие моральные правила, от которых сын затем уходит. В то же время, композиционное построение "Великого Гэтсби" не столь усложнено, как в "Лорде Джиме" с его хором "точек зрения", вставными сюжетами, по преимуществу служебным назначением рассказчика (он в силу своего мировоззрения имеет слабое представление о том, что есть память Джима об идеале, истине). Роман Фицджеральда явно ближе другой конрадовской вещи — "Сердцу тьмы" (1902).

Марлоу в этой новелле выполняет такое же композиционное назначение, как и Ник Каррауэй. Оба вовлечены в разгадку тайны сильной личности, которая окружена различными слухами. То приближаясь по ходу повествования к ней, то удаляясь от нее, они не только подпадают под ее обаяние, но и обнаруживают за фасадом вещей нечто, "тьму"[44], что лежит вне их понимания. Оба могли бы стать "сыновьями" "новым отцам", но оба предпочитают после их гибели иронически дистанцироваться от падших кумиров. Эта ирония вынесена в название текстов ("великий", "лорд"). Впрочем, между этими двумя рассказчиками имеется различие. Для Марлоу, повествующего на борту корабля об одном случае из своей юности, адекватное проникновение в прошлое едва ли возможно. Воды вре-

мени все время сносят суденышко памяти (в принципе этот мотив возникает и в последней главе "Гэтсби", где он проецируется не только на непостижимость судьбы загадочного богача, но и на образ как бы плывущего вдаль Манхэттена, саму судьбу Америки, изменившей под влиянием денег своему идеальному предназначению). Поэтому рассказ о временах юности, ходящий кругами, постепенно поглощает собой прошлое и даже делает его иллюзорным и относительным. Марлоу словно не вполне знает, о чем повествует, и поэтому восполняет свое знание-незнание Куртца, которого ищет теперь не в глубинах Африки, а в темных тайниках собственных сердца и памяти, красноречием и умелым нагнетанием атмосферы.

Но Фицджеральда, похоже, не устраивает повествовательная игра, ставящая под сомнение постижение времени (элементы подобной стратегии с ее "возможно — Промысл, возможно — случайность" пронизывают роман "Мост короля Людовика Святого" Т.Уайлдера[45]), Каррауэй — и участник событий, и их позднейший интерпретатор. Промежуток времени между действием и моментом начала рассказа о нем предполагает в его случае духовный рост. Ник не только вспоминает Гэтсби как самое яркое пятно уходящей молодости, но и отражает свое сознание в творимом им образе. Ник — выпускник Йеля, участник войны, нью-йоркский финансист. Но он также, на что мало обращают внимание, литератор, задумывающийся о создании романа[46]. Если выделить относительно самостоятельную линию повествования, связанную с Каррауэем, который многое о себе сообщает непроизвольно (например, "В колледже у меня обнаружились литературные склонности..."; "Все это я узнал от него много позже, но нарочно записываю здесь...", "Перечитывая написанное...")[47], то выясняется, что она представляет собой историю о человеке, для которого происшествия лета-осени 1922 г. стали серьезной проверкой взглядов на жизнь. Более того, линия Каррауэя развивается параллельно с линией Гэтсби, то дублируя ее, то в чем-то решительно отличаясь.

Читателям очевидно, что Ник-повествователь отличается от Ника-участника событий, он более зрел, проницателен. Но в чем смысл этого роста? Едва ли его возвращение домой на Средний Запад из Нью-Йорка осенью 1922 г. объясняется только тем, что в богаче Гэтсби он сумел различить несоединимое. Мелкие детали романа подсказывают, что и в его судьбе обнаружился конфликт, заставивший его усомниться в ценностях, внушенных отцом. В двух одинаковых ситуациях в прошлом (отношения с девушкой из

родного города — о них наслышана даже Дэзи; интрижка с девушкой из Джерси-Сити) Каррауэй отдавал разрешение затруднительных для себя обстоятельств на волю случая. Естественно предположить, что ситуация, сходная с предыдущими, возникнет вновь. И на сей раз она по сюжету разрешается вроде бы независимо от Ника (объяснение Гэтсби с Томом и Дэзи в отеле "Плаза"; гибель Гэтсби от рук Джорджа Уилсона, принимающего его за Тома), но сохранить свою ироническую позицию ему теперь крайне трудно.

Развитие отношений Каррауэя с Гэтсби, с одной стороны, и с Джордан Бейкер, с другой, помогает ему понять уязвимость позиции стороннего наблюдателя. Невозможно принимать участие в хороводе "беспечной" лжи (каждый из персонажей романа, включая Ника, Дэзи, Тома, обманывает и самообманывается: Гэтсби убит обманутым мужем в тот момент, когда его самообман относительно любимой женщины становится вопиющим) и в то же время стоять над ним, хотя алиби участника войны и дает ему для этого некоторые основания. Во время последнего разговора с Джордан Бейкер Каррауэй находит в себе силы признаться, что и он — один из тех, кто невольно приложил руку к гибели своего друга. Теперь его тянет назад, на Средний Запад, в страну детства. Становится ясно, отчего Каррауэй берется за роман: мысленно он вновь и вновь возвращается к прошлому, переживая его заново, придавая ему новые смыслы. Собирая задним числом дополнительную информацию о Гэтсби, он и выполняет роль некоего детектива (Гэтсби — *темная* фигура, средоточие слухов), анализирующего самую разную информацию (она будет использовна им в писательстве), и проделывает акт самотерапии.

Очевидно, что Ник по сюжету не беден и что в мире богатых он свой. Ему, представителю клана, насчитывающего три поколения, интересны и "аристократичные" Бьюкенены, и нувориш Гэтсби с его дворцом и гостями, и принадлежащая гламурному миру очаровательная теннисистка Джордан, и поэзия изобилия, представленная палитрой ярких красок, цитатами из музыкальных шлягеров, реестрами модных нарядов. Как "богатый юноша", сноб, "непогрешимый", обладающий с рождения всяческими социальными преимуществами, Каррауэй должен был бы презирать вульгарного нувориша, преступными способами присвоившего себе социальные знаки богатства. Однако смерть *героя* (не актера!) заставляет Каррауэя переосмыслить сложившийся было образ и задуматься о неоднозначности богатства, о лживости и беспечности богатых на Востоке, и главное — о неточности однозначных суждений.

История Гэтсби, собранная воедино, весьма проста, если не тривиальна, но участие в этом собирании Ника делает ее сложной. Факт, интерпретация, самооценка интерпретатора, противоречия этой самооценки, жизнь факта и самооценки в истории — в романе далеко не одно и то же. Поэтика композиции, обыгрывающая благодаря наличию повествователя многосложный контраст правды/лжи, суггестирующая образ возвращения, а также переоценки ценностей, — самая художественно тонкая сторона "Великого Гэтсби".

В жизни Гэтсби имеются как фальшивая, сочиненная им биография, так и подлинная. Но даже в своем подлинном и скрытом от других "я" Гэтсби во многом фальшив, ибо при обретении утраченной любимой, самой Идеи, он наивно рассчитывает на материальную силу денег и даруемых ими почти что магических атрибутов богатства (от сорочек до особняка) — он пытается повернуть время вспять столь же грубо, сколь его наставник Мейер фиксирует ставки на финальных матчах американской футбольной лиги. Впрочем, балансирует на грани своих повествовательных правды / лжи и рассказчик. Ведь именно Ник в конечном счете оправдывает-таки Гэтсби-"идеалиста", хотя параллельно и периодически разрушает творимую тем иллюзию как не соответствующую действительности. Эти круговые движения романа дают ощутить, отчего Каррауэй, веря в личную ответственность, вкладывает в нее особый смысл, а в своей деятельности начинающего автора не руководствуется материальным представлением о правде. Представленная "беспечными" Дэзи, Томом, Джордан, гротескным махинатором Мейером, телом мертвой "куклы"-Миртл, самоубийством ее мужа Уилсона, гибелью Гэтсби, бранной надписью на мраморе опустевшего дворца нового Тримальхиона, толпой, наполняющей этот дворец на вечеринках, такая правда порой брутальна, порой тривиальна (реальная Дэзи), а порой и абсурдна, о чем напоминает безбожие современности, материализованное горами шлака и возвышающейся над ними зловещей рекламой ("Over the ashheaps the giant eyes of Doctor T.J.Eckleburg kept their vigil"[48]). Эта броская деталь — гигантские глаза доктора, равнодушно взирающие на торжество грубой безыдеальной реальности, — неожиданно вводит в роман не столько апологию христианского морализма, черты которого отчасти присущи Каррауэю, сколько тему абсолютности творчества. Иными словами, реальный Гэтсби — одно, а Гэтсби в виде творимой легенды — другое. Как Гэтсби творит Дэзи своего "сумеречного" воображения, так и Ник делает Гэтсби продолжением "волшебных"



Суперобложка первого издания романа "Великий Гэтсби" (по проекту Ф.С.Фицджеральда). 1925

сумерек летнего Нью-Йорка. Достоинство и стойкость этого вымысла подчеркиваются скоротечностью времени ("So we drove on toward death through the cooling twilight" — 48; p. 171), с которым за ускользающий образ не может не бороться истинный художник.

Итак, Гэтсби — сочетание марионетки и героя, моралиста и имморалиста, трагический homo duplex, подобие Куртца, Лорда Джима, Ностромо. Личностно Гэтсби бессилен перед безличными "они" мира. И Каррауэй, предавая заветы своего моралиста-отца, но будучи *правдивым* перед самим собой как начинающий писатель, вынужден поддержать творимую Гэтсби мечту-иллюзию и правду-ложь его Идеи красоты, корни которой в прошлом с его дурманящим запахом цветов в Луисвилле. Возвышенность чувств, романтический настрой, идеализация действительности, по роману, всегда важнее того, что по-роковому примешивается к ним. Очевидно, что, заканчивая роман, Фицджеральд помнил не только о своих католических корнях, но и о Гамлете с его "готовностью", об ироническом финале "Сердца тьмы". Марлоу возвращается из Конго в Лондон и сообщает невесте Куртца, скончавшегося со словом "Ужас!", что тот умер со словами любви к ней. Гибель Гэтсби — смерть поверженного *бога.*

Композиционное построение "Великого Гэтсби" является источником лирической тревоги этого романа и сочетается с позднейшим признанием самого писателя о том (эссе "Склеивая осколки", 1936), что «стремление оказаться лучше, чем другие, "вечное стремление вперед"… делает еще несчастнее, когда приходит конец молодости человека и его надеждам» (29; с. 67–68). Описание иронии 30-летнего Ника, вступающего в пору зрелости, выдает в

Фицджеральде ученика не только Конрада, но и Генри Джеймса. Небезынтересно, что в 1922 г. писатель утверждал, что еще не знаком с прозой Джеймса — на этом, во всяком случае, настаивает Э.Уилсон (38; p. 149). Но уже 13 июня 1925 г. Фицджеральд сообщает критику В.В.Бруксу, только что выпустившему книгу о Джеймсе ("Паломничество Генри Джеймса"), о родственности личных творческих усилий и джеймсовских: "...нам приходится избрать главной темой любовь, так как сфера наших интересов лежит вне экономических потрясений или мира насилия" (21; p. 170). Еще значимей для понимания "Великого Гэтсби" запись в "Гроссбухе", сделанная в сентябре 1924 г., то есть в то время, когда писатель решительно изменил принцип подачи материала и ввел в свой роман далеко не служебную фигуру рассказчика: «...начинается самое трудное. Зельда читает "Родрика Хадсона"»[49]. О "самом трудном" говорится несколько иначе и в письме Перкинсу: "В моем новом романе я... соприкоснулся с чисто творческой задачей — не с дешевыми побасенками, а с длящимся образом" (28; p. 68).

"Длящийся образ" в равной степени относится как к Гэтсби, так и к Каррауэю. Отражение одного персонажа в другом — несомненная находка Фицджеральда. Судя по всему, чисто технически эту композиционную конструкцию он заимствует у Конрада (см. комментарий по этому поводу: "Мое изложение тайной теории Конрада. Он знал, что подлинное лицо человека дает-таки о себе знать. Поэтому... он стремился описать его, отражая в параллельных персонажах, чем, правда, вносил сумятицу в свое построение романа" — 31, p. 161), но в ее психологической нюансировке следует за Джеймсом. Составляя для Ш.Грэм список лучших американских писателей, Фицджеральд перечислил в нем такие значимые для себя вещи Джеймса, как "Родрик Хадсон", "Европейцы", "Письма Асперна", а также "Дэзи Миллер" (35; pp. 4–5). Повествователь "Писем Асперна" рекомендует себя "критиком, комментатором, отчасти историком". Эти же слова приложимы к Уинтерборну — не только ценителю и интерпретатору женской красоты, американцу, испытывающему "невинный" американский опыт европейской культурой, но и личности, которая после гибели Дэзи чувствует определенный комплекс вины. Вина — это и модус отношения Каррауэя к Гэтсби. Путь Ника как героя романа воспитания — путь от рациональности и поверхностной наблюдательности к запоздалому пониманию глубины вещей. Лишь он находит в Гэтсби, воплощении ходульных добродетелей американизма, личность романтика.



Хью Феррис. Ночь в доме науки. ок. 1925. Уголь, цв. карандаш, бумага. Частное собрание. Растон, Луизиана

Сопоставляя различные точки зрения, Каррауэй обнаруживает совмещение в Гэтсби несовместимого: искание абсолюта и культ денег, желание сохранить свое идеальное лицо и постоянное бутафорское переодевание (офицерская форма; легенда ветерана войны и студента Оксфорда; костюмы богача, обитающего в роскошном дворце), восприятие любимой как Прекрасной Дамы из Луисвилла, так и женщины-куклы, в голосе которой звенят деньги. Он же сравнивает богачей разных поколений — моралиста-отца; циничную аристократию, которой в лице Тома Бьюкенена, играющего в поло, позволено все; чувствительного нувориша Гэтсби, прошедшего через лютеранский колледж.

Если у Джеймса Дэзи Миллер (она же Энни П.Миллер) из Скенектеди, штат Нью-Йорк (место проживания авторитарного отца и столь же авторитарного доктора), заболевает смертельной лихорадкой, гуляя ночью по Колизею (олицетворение безжизненности европейской культуры, ее музейности), то гибель Джея Гэтсби (он же Джим Гэтц из глухого угла Миннесоты) происходит на фоне гигантского рекламного щита (символ религии потребления), в окрестностях нового Вавилона ("…а за рекой встает город нагромождением белых сахарных глыб, воздвигнутых чьей-то волей из денег"). Современная ярмарка тщеславия в одинаковой степени не оставляет места ни для девушки, преодолевающей стереотипы представления об американке и американскости, ни для провинциала, совмещающего несовместимое в своей мечте о любви.

Тема Америки введена в "Великого Гэтсби" именно по-джеймсовски. "Урок воспитания", через который прошел Ник Каррауэй,

дает ему шанс на невольное покаянное чувство. Сходное настроение присуще повествователю "Дэзи Миллер". Судя по всему, это сам 30-летний Уинтерборн. Его ирония и самоирония дают понять, что три года назад он ошибся в оценке девушки-"цветка" и желает хотя бы в ретроспективе восстановить справедливость — увидеть в Дэзи не кокетку, не дочь вульгарного богача из Скенектеди и нарушительницу всех норм поведения, а саму невинность, искренность, — душу, открытую для познания нового и, возможно, любви. Уинтерборн не называет себя, скрываясь за маской "я". Это позволяет ему отделить свое новое "я" от старого, заняться самокритикой (ирония в отношении своих прежних психологических штудий) и стать благодаря двойной перспективе наблюдателем-рассказчиком-историком, задумывающимся о судьбе "послов" Америки в Европе. Задумывается о метаморфозах американской мечты и Карраузй. Гэтсби — сама Америка, утратившая "невинность", тот "рай" прошлого, который в заключительной главе романа представлен образом первых поселенцев, зеленым огоньком за заливом, а также воспоминаниями повествователя о Рождестве в глубинах континента (висконсинские полустанки, колокольцы в сумерках, желтые вагоны линии Чикаго — Сент-Пол, смех мелькнувшего девичьего лица). И Карраузй, и Гэтсби, и Дэзи, и даже Том — все они дети Среднего Запада, потерявшиеся в "стране далече" Северо-Востока.

Во времена первых пуритан Гэтсби, возможно, и стал бы воплощением нового Адама, но в начале XX в. та же вера в Мечту, что некогда двигала его предками и открыла перед взором приплывших на "Мэйфлауэре" "нетронутое зеленое лоно нового мира", исказилась до прописных истин "Науки простака Ричарда" (Гэтсби мальчиком зачитывается Б.Франклином, составляет по образцу его "Автобиографии" программу совершенствования своего характера, пути к успеху), до аляповатой виллы нувориша, а также Нью-Йорка как символа больших денег. Деньги золотят все, к чему прикасаются. Но именно в тот момент, когда Гэтсби, как ему кажется, оборачивает время вспять и обретает свою возлюбленную, та в руках этого нового царя Мидаса становится статуей, "только женщиной". Рассуждения о превратностях судьбы Гэтсби как Американца местами наделяет роман дидактичностью. В одном из писем дочери писатель специально оговаривал за собой такое право: "Мне кажется, по сути своей я моралист..." (19; p. 63).

Морализм Фицджеральда имел не только стоические (влияние Конрада, Драйзера), но и христианские оттенки. Католические корни семьи, сложные отношения с отцом (много пившим, но не от-

павшим от церкви католиком), влияние падре Фея (несмотря на свое "свободомыслие", мечтавшего о том, что его подопечный когда-нибудь возьмется "за все еще не написанный великий католический роман... Соединенных Штатов"[50]), венчание с Зельдой в главном католическом соборе Нью-Йорка, — все это несколько неожиданно напоминает о себе в "Великом Гэтсби" (мир романа "Ночь нежна" связан в большей степени с психоанализом). Как бы удивившись себе, Фицджеральд сообщил Перкинсу: "Роман будет отчасти католическим" (28; p. 61). Католическое начало в "Великом Гэтсби" напоминает о себе двояко.

Во-первых, это история воспитания и самоотречения. Ник Каррауэй — разновидность "последнего пуританина", автор исповеди. Во-вторых, это трагедия души, наделенной талантом любить и мечтать. Дэзи Фей — сам цветок веры (англ. faith) Гэтсби: "...Джей Гэтсби из Уэст-Эгга... вырос из раннего идеального представления о себе. Он был сыном Божьим — если эти слова... что-нибудь означают... [...] Вот он и... остался верен этой выдумке до конца" (47; с. 108). Искание этого идеального образа тождественно, по выражению рассказчика, поискам Грааля. Таким образом, Гэтсби — темный делец, прагматик, фетишист, с одной стороны, а с другой — мечтатель, мистик, герой войны (награжденный орденом далекой горной страны, Монтенегро), художник ("Этот образ был лучше ее, лучше всего на свете. Он творил его с подлинной страстью художника..."). Иначе говоря, в земных проявлениях объект наблюдения Ника велик ("The *Great* Gatsby", курсив наш. — *В.Т.*) разве что в сугубо ироническом смысле, но в возвышенных — воплощает достоинство американизма как религиозной идеи (опять-таки то путеводной звезды, то лжерелигии, выросшей из кальвинизма). Впрочем, значение католицизма романа не стоит преувеличивать. Моральный, если говорить о его идеальном призвании, герой все же внеморален по методам обретения идеала. В этом плане Гэтсби где-то напоминает драйзеровскую Керри. Двойственность героя, идеализма повествователя, реконструкции прошлого в романе загадали загадку многим его читателям.

Из важнейших событий жизни Фицджеральда второй половины 20-х годов, проведенных преимущественно во Франции[51] и повлиявших на создание его четвертого романа, следует упомянуть летние выезды на мыс Антиб, дружбу с Хемингуэем (с мая 1925 г.) и четой Мёрфи (с августа 1925 г.), возвращение в Америку ради работы в Голливуде в начале 1927 г. (сценарий "Губная помада" для "Юнайтед артистс" оказался невостребованным; сближение с юной



Скотт и Зельда

актрисой Л.Моран), а также глубокий творческий кризис 1927 г. Новый роман под предполагаемыми названиями "Юноша, который убил свою мать", "Наш человек", "Мировая ярмарка" практически не продвигался, семейные отношения становились все более шаткими, алкоголизм супругов, живших на широкую ногу в долг, углублялся. Напряжение подобной жизни, рваный маршрут которой проходил через Париж, Канн, Сен-Рафаэль, Капри, Уилмингтон (вилла "Эллерсли" в этом городе снималась писателем с марта 1927 г. по март 1929 г.), Балтимор, Монтгомери (шт. Алабама, место проживания матери Зельды) и даже Северную Африку (1930), сказалось на душевном здоровье Зельды. 5 июня 1930 г. она была помещена в психиатрическую клинику "Пранжан" на Женевском озере. Летом и осенью Скотт находился в Женеве, Лозанне, старался вникнуть в тонкости психоанализа. Пронзительная переписка супругов этого времени полна взаимных упреков по поводу случившегося.

В январе 1931 г. скончался отец писателя, и Фицджеральд выехал в США, чтобы присутствовать на похоронах. После выписки

Зельды из клиники Фицджеральды в сентябре окончательно вернулись в Америку. Окончанию парижского этапа их жизни соответствуют, помимо "Снова в Вавилоне" и романа "Ночь нежна", такие рассказы, как "Последняя красавица" ("The Last of the Belles", 1929), "Эмоциональное банкротство" ("Emotional Bankruptcy", 1931), "Безумное воскресенье" ("Crazy Sunday", 1932). В ноябре-декабре Фицджеральд во второй раз посетил Голливуд, где работал над сценарием "Рыжая женщина" (*The Red-Headed Woman*) для кинокомпании "Метро-Голдуин-Майер". Состояние Зельды вновь ухудшилось в феврале 1932 г., до июня она находилась в балтиморской клинике Фиппса, став затем с мая 1934 г. — к этому моменту семья обосновалась в шт. Мэриленд (вилла "La Paix" неподалеку от Балтимора, май 1932 — ноябрь 1933) — уже постоянным пациентом различных лечебниц.

В январе-апреле 1934 г. роман "Ночь нежна", подготовка к печати которого вызвала у Зельды обострение болезни (она утверждала, что в романе использованы ее письма мужу и история болезни), был сериализован в "Скрибнерс мэгезин". Немаловажно, что Скотт, человек несколько безвольный, сомневавшийся в своих достоинствах как мужчины (см. об этом колоритный пассаж в "Празднике, который всегда с тобой" Хемингуэя), вопреки всем семейным неурядицам любил свою трагическую музу — женщину как взбалмошную, непредсказуемую в поведении, ревновавшую мужа к творчеству, оказывавшую знаки внимания женщинам[52], так и безусловно яркую, энергичную, имевшую различные таланты, сопротивлявшуюся углублению своей душевной болезни (первая ее фикциональная интерпретация дана Фицджеральдом в романе "Прекрасные и проклятые")[53]. Зельда внимательно читала все произведения мужа, предлагала правку. Затем она сама стала заниматься литературной деятельностью (рассказ "Девушка настоящих причуд" — "The Original Follies Girl", 1929, пьеса "Скандалабра" — *Scandalabra*, 1933). Автобиографический роман "Сохрани за мной вальс" (*Save Me the Waltz*, 1932), написанный в клинике Университета Джонса Хопкинса, стал ее "ответом" на роман "Ночь нежна", с которым, как следует из ее писем[54], она знакомилась с большой грустью. Во второй половине 20-х годов Зельда решила профессионально заняться танцем и брала в Париже уроки у балерины Любови Егоровой, жены князя Н.С.Трубецкого и бывшей танцовщицы дягилевской труппы. Вдохновляясь примером Дж.Мёрфи, она также увлеклась живописью[55]. Зельда пережила мужа, старавшегося оказывать ей максимальную материальную поддержку, но ее жизнь

оборвалась трагически. 17 марта 1948 г. она погибла во время пожара в больнице Хайленд (Эшвилл, Северная Каролина). Романное воплощение этой взаимной любви-ненависти имел возможность наблюдать со стороны знакомый со сходной семейной ситуацией Элиот. Поддержавший ранее в письме "Великого Гэтсби", знаменитый поэт дал согласие процитировать себя на клапане суперобложки первого издания "Ночь нежна" ("Я с нетерпением ожидал новой книги м-ра Скотта Фицджеральда, мой интерес и любопытство к его творчеству больше, чем к кому-либо из его современников...'). Автобиографизм романа бросился в глаза Перкинсу, отметившему в письме Хемингуэю от 12 января 1934 г., сколь интенсивно его друг и автор трудился над переделкой весьма хаотичных рукописи и верстки в конце 1933 г.: "Сюжет — чрезвычайно плотный. ... Скотт никогда не создал бы его, если в силу болезни Зельды не соприкоснулся бы с лечебницами, психиатрами и проч. ...Можно вообразить, что это джеймсовский тип повествования, но, разумеется, все это написано в духе Фицджеральда, а не Джеймса"[56].

12 апреля вышло отдельное издание. Его продажи в течение года составили менее десяти тысяч экземпляров. Отзывы рецензентов в целом были неутешительными, тогда как, напротив, личные отзывы писателей-современников (Дж.Кейбл, К.Ван Вехтен, Ш.Лесли, Дж.О'Хара, М.Кэллеген) содержали лестные характеристики. Особым стало мнение Хемингуэя, высказанное в письме Перкинсу. На взгляд только что вернувшегося из Африки охотника (письмо от 30 апреля 1934 г.), надо сказать, ценившего Фицджеральда-писателя[57], переживавшего его падение[58], ревниво следившего за его публикациями, роман был отмечен как великолепием отдельных кусков прозы, так и "дефектами", общими для всего творчества Фицджеральда. Перенеся в роман Джеральда и Сару Мёрфи, тот "чудесно" передал их интонацию речи, домашнюю обстановку, отношение к вещам. Но, так и не постигнув сути этих людей, "ничего не поняв в них эмоционально", Фицджеральд, как показалось Хемингуэю, в спешке превратил их в ходульные романтические фигуры. Такая сильная женщина, как Сара, была произвольно превращена в психопатку, затем в Зельду, затем снова в Сару, и, "в конце концов, в ничто". Джеральд же, настаивает Хемингуэй, никогда не стал бы себя вести так, как Скотт. Фицджеральд "взял ряд случаев, интересных случаев из собственной биографии, но использовал их крайне вольно — заставил сюжет подчиниться тем охам и ахам, которые запомнились ему по своей жизни. ... то, что он принимает за искры, вдохнувшие жизнь в его книгу, а это его идея литературы,



Максуэлл Перкинс

всего лишь поблекшие украшения с Рождественской елки... Если как человек и писатель он пишет о своем сошествии в ад, то должен принять это как факт и писать соответствующе. Он все это может придумать, вообразить себе, но он должен давать волю воображению правдоподобно. Да. Если хочет, чтобы это было литературой" (56; pp. 208–209). Перкинс в ответном письме согласился с критикой Хемингуэя, хотя и высказался по поводу романа спокойнее: "...Весьма значительная часть из хорошо написанного им выросла из зерна юношеского романтизма. ...Есть фундаментальные вопросы, по поводу которых у него самые странные, самые фантастические идеи. И так было с ним всегда" (56; p. 210). Мнение, сходное с тем, которое он высказал Перкинсу, Хемингуэй сообщил и в личном письме Фицджеральду от 28 мая 1934 г., выразив его относительно деликатно и напомнив другу, что тому следует "забыть свою личную трагедию. Все мы приговорены с самого начала... Но когда ты мучаешься от непереносимой боли, используй это обстоятельство — не фальшивь с ним"[59].

Этот отзыв в силу почти что фицджеральдовского преклонения перед Эрнестом как художником, преуспевающим автором и сильной личностью[60] оказался крайне болезненным, хотя Скотт в письме Хемингуэю от 1 июня 1934 г. пытался защищаться и настаивал на собственных принципах разделения своего и чужого: "На последних страницах я внушал читателю, что в конечном счете все рассказанное — лишь частный случай; цель была в том, чтобы заставить его, читателя, ломать голову над задачей, помогая мне, автору, ее для себя решить, и я совсем не хотел устраивать читателю нервную встряску, доводить его до экзальтации, а потом бросать разбитым и жалким, как женщина, не нашедшая удовлетворения в любви..." (29; с. 94) Из-за неудачи романа Фицджеральд, оставшийся в долгах перед издательством и своим агентом, впал в пол-

ное отчаяние. Из ощущения творческой и семейной катастрофы в конечном счете выросло трехчастное эссе под общим названием "Крах" для журнала "Эсквайр" (февраль 1936 г.) — последнее значительное его произведение, опубликованное при жизни. Больной (рецидив туберкулеза), часто пьяный, вступивший в конфликт с Хемингуэем из-за иронического упоминания о себе в рассказе "Снега Килиманджаро", остро нуждавшийся в средствах на лечение жены и образование дочери, истощивший свой дар коммерческого новеллиста, он жил в различных отелях около Эшвилла после того, как в апреле 1936 г. Зельда в результате третьего серьезного припадка стала постоянным пациентом эшвиллского Хайленд-госпиталя. В последний раз супруги совместно провели время, совершив в апреле 1939 г. разрушительную для обоих поездку на Кубу.

И все же в июле 1937 г. Фицджеральду удалось благодаря своему агенту Оберу заключить шестимесячный контракт с кинокомпанией "Метро Голдуин Майер". После одобрения сценария (совместно с Э.Пэремором; продюсер Дж.Манкевич) по "Трем товарищам" Э.М.Ремарка контракт был продлен еще на год. Вместе с появлением весьма высокого по масштабам Великой депрессии заработка (всего Фицджеральд получил от МГМ 91 тыс. долларов), разошедшегося главным образом на уплату долгов, а также на опустошительные для его здоровья поездки для встреч с женой, его настроение частично улучшилось. В его личную жизнь вошла колумнистка НАНА, белокурая 29-летняя британка Шейла Грэм. За время сотрудничества с МГМ Фицджеральд принял участие в работе над сценариями "Янки в Оксфорде", "Неверность", "Мария Антуанетта", "Женщины", "Мадам Кюри". Все они были отклонены киностудией. После разрыва контракта в январе 1939 г. Фицджеральд по инерции продолжал заниматься деятельностью независимого сценариста. Опыт жизни в Голливуде он решил положить в основу нового романа под предполагаемым названием "Любовь последнего магната" (опубл. в январе 1941 г. под названием "Последний магнат" — *The Last Tycoon*). Начав его в конце лета 1939 г., Фицджеральд успел написать приблизительно половину первого чернового варианта (около 56 тыс. слов).

20 декабря 1940 г. он работал над Главой VI. В ней он предполагал описать переломный момент судьбы Монро Стара, который увиден в последние месяцы своей жизни глазами юной Сесилии Брейди (прием из романа "Ночь нежна"), безнадежно влюбленной в него дочери партнера по бизнесу. Сесилия повествует о событиях прошлого спустя пять лет после смерти Стара (прием из "Великого

Гэтсби"), составляя его портрет на основе как собственных, так и посторонних наблюдений. Развитие сюжета более динамично, чем в предшествующих романах. Психологии восприятия Стара отведено главным образом служебное место. Тем не менее, уже по сложившемуся тексту можно составить представление о двойственности героя, которому при всех его продюсерских талантах, позволивших ему пройти путь от бедности до богатства, не место в современном Голливуде. Стар-продюсер принадлежит системе кинопроизводства, жестких коммерческих стандартов, вынужденных компромиссов. Стар-человек мечтает об истинно художнических лентах, он даже сравнивается с Икаром. По замыслу Фицджеральда, Стар должен был погибнуть в автокатастрофе, а его торжественные похороны продемонстрировать лицемерие голливудских боссов, а также конец "романтического" кино. Конфликт Стара с миром намечен несколько прямолинейно. Ему, предпринимателю "отеческого толка" и новому-старому фицджеральдовскому "последнему романтику", противостоят беспринципные прагматики (Брейди, Маркус), с одной стороны, и несколько более выгодно изображенные Фицджеральдом профсоюзные деятели ("красный" Бриммер — финальный вариант Блёкмана и Мейера), с другой. Единственное возможное спасение тяжело больного Стара, ранее потерявшего жену, новая любовь.

Одна из сцен Главы VI повествует о пьянстве Стара и скандальной драке. Не исключено, что эта деталь лишний раз напомнила о намерении автора найти в биографии легендарного продюсера, Ирвинга Тэлберга, скончавшегося в 1936 г. от инфаркта в возрасте 37 лет, черты собственной легенды творчества. Отождествление себя и Тэлберга, "чудо-мальчика" Голливуда (в 1924–1932 годах Тэлберг возглавлял производство в МГМ и предпочитал класть в основу выбираемых им сценариев литературный материал), не смущало Фицджеральда. "...Я вложил в книгу обстоятельства, заимствованные из жизни как других людей, так в значительной степени, что неизбежно, и из своей" (15; p. 193), — писал он актрисе Н.Ширер, вдове Тэлберга и звезде ленты "Ромео и Джульетта". Однако читателям не суждено было узнать, насколько Фицджеральд дистанцировался от своего материала. 21 декабря 1940 г. он скончался от второго инфаркта на квартире Ш.Грэм в Лос Анджелесе (авеню Норт-Хейуорт). Поскольку Фицджеральд умер неверующим, то был похоронен в Роквилле (шт. Мэриленд) не на католическом кладбище рядом с отцом, а на Юнион-семетери. В 1975 г., по настоянию Скотти, прах писателя все же был перенесен на католическое клад-

бище св. Марии, где подле Скотта в наши дни покоятся его жена и дочь.

Хотя неоконченный роман Фицджеральда остался фрагментом черновика, снабженным авторским планом развития действия, Перкинс убедил Уилсона, к этому моменту одного из наиболее заметных американских критиков левого лагеря, в память о друге довести текст до издания в одном томе с "Великим Гэтсби" и подборкой из пяти рассказов (от "Первого мая" до "Безумного воскресенья"). На работу с имевшейся рукописью, а также с различными набросками у Уилсона ушло полгода. Позднее, в 1945 г., он выпустил второй посмертный том фицджеральдовской прозы под названием "Крах". В предисловии к изданию 1941 г. Уилсон написал о том, что "Последний магнат" — самое зрелое произведение Фицджеральда, поскольку в нем впервые после прежних дебютантов, юношей из колледжей, прожигателей жизни серьезно выведен представитель реальной профессии. Это мнение критика-марксиста одно время было популярным в Америке, а также у советских литературоведов, писавших о социально-критической направленности романа, важности выведенной в нем фигуры "коммуниста Бриммера". Однако это мнение Уилсона безусловно устарело. Наиболее зрелое и технически сложное произведение Фицджеральда — роман "Ночь нежна" (*Tender Js the Night*).



Суперобложка первого издания романа "Ночь нежна"

В него писатель вложил предельно много сил, относясь к нему как к шагу вперед по сравнению с "Великим Гэтсби" и акту преодоления жизненного и творческого кризиса. При этом он не изменил теме американского идеализма, особого рыцарства времен "нового средневековья"[61]. В то же время, Фицджеральд желал выразить суть того, что уже было заложено в "Великом Гэтсби", с долей отчуждения. В этом он не отличался от Т.Вулфа, взявшегося заново написать историю своей "погребенной жизни" от лица Джорджа Уэббера[62]. Неудивительно, что едва ли не самая существенная на-

ходка предыдущего романа (фигура лирического рассказчика) перестала устраивать Фицджеральда.

Стремление именно к интенсификации своего виденья — и иными композиционными средствами, чем в "Великом Гэтсби", — выдает в романе "Ночь нежна" *литературный* текст, который так или иначе предполагает профессионализм прозаика: желание уйти от автобиографизма первых вещей, вдумчивое чтение других авторов, контакты с писателями-современниками, рефлексию о возможностях собственного мастерства и культуры в целом. В романе прямо или косвенно упомянуты Ибсен (p. 54)[63], Лоуренс (p. 57), С.Льюис (p. 207), Э.Фарбер (p. 209), М.Арлен (p. 214), Анита Лус (p. 286), М.Кроуфорд (p. 226), угадываются цитаты из Т.С.Элиота (pp. 59, 272); имеются ссылки на модернистское искусство и психоанализ (Леже, Антейл, Мистингет, Пикассо, Фрейд, Юнг, Форель, Адлер, Блейлер). Принадлежность к миру англо-американской богемы (Париж, Ривьера), обсуждение творческих планов с Хемингуэем ("Ночь нежна" и "Прощай, оружие!" писались одновременно), переписка с Перкинсом (также редактором Хемингуэя, Вулфа, Ларднера, Колдуэлла), интенсивное чтение иностранных авторов (в том числе, французских, немецких, русских, скандинавских), знание запросов литературного рынка (рассказы для "коммерческих" журналов), наконец, расширение жизненного кругозора (сопоставление американской и европейской жизни) превратили Фицджеральда из литературного дилетанта и героя гламурной хроники, каким он преимущественно оставался приблизительно до 1924 г.[64], в автора, который не только касался модных тем (американские нувориши за границей, любовные драмы современной "позолоченной" молодежи, звезды кино, "потерянное поколение", экспатриантство), но имел представление о ключевой проблематике своего времени (крушение "кукольного дома" семьи по Ибсену, трагедия "американской мечты" у Драйзера, лоренсовский поединок мужчины и женщины на фоне кризиса цивилизации, "болезнь" у Манна[65], "бесплодие" современности, "шутовской хоровод" в интерпретации Элиота, Хаксли).

Писатель поставил перед собой очень сложную задачу: отправить постпуританскую Америку в Европу и показать, насколько состоятелен новейший, и уже далеко не религиозный (хотя и не лишенный своего особого мессианства, "иллюзии вечной силы и здоровья, врожденной человеческой доброты"[66]) американизм в условиях двойственности послевоенного бытия. С одной стороны, это эра праздника жизни, внушаемого мощью и благосостоянием

державы, которая стремительно выдвинулась в центр мировой истории, утверждала новый тип аристократии; с другой стороны, это трагедии взвинченных американцев, массово прибывающих в Европу. Оттесняя в сторону все исконно европейское, они желают словно по волшебству обладать всем — спешат тратить деньги, развлекаться, творить свой мир с оглядкой на массмедиа (газеты, голливудское кино, пошлые шлягеры) — и словно не замечают новой волны европейского декаданса, которая сопровождается универсализацией насилия, варваризацией низов, а также перерождением их отчасти детской воли к жизни-удовольствию в искание смерти.

В таком видении материала безусловно угадывается влияние Джеймса. Перед читателем — многофигурный *международный роман*, согласно которому в далекий путь — путь к *дому*, лежащий через Европу, — отправляется, нет, не карикатурный простак "позолоченного века" и не драйзеровская молодая женщина (в финале романа впервые берущая в руки серьезную книгу), но некая квинтэссенция американизма. Она соотнесена как с историей США (родословная героя включает "безумного Энтони Уэйна", губернатора Северной Каролины, отца-пастора из Виргинии; все это вместе в романе суммарно именуется "отцами"), так и с современностью, с современным состоянием культуры.

Переписка Фицджеральда помогает ощутить его настрой при работе над романом "Ночь нежна". Вскоре после выхода "Гэтсби" он сообщает Менкену из Парижа в мае 1925 г. следующее: «Надеюсь за ближайшие два года закончить новый роман, который вызовет больше энтузиазма у критиков. Это книга обо мне самом — не о том, кем я себя мнил, когда писал "По эту сторону рая". Главное же, форма этого романа будет настолько необычной, что ничего подобного еще не знали» (29; с. 77). И в дальнейшем Фицджеральд высказывался о своем четвертом романе с оглядкой на предыдущие: «Не думаю, что... она (книга. — *В.Т.*) повторит судьбу "Великого Гэтсби". Он был слишком мал по объему, и на авансцене оказались мужские персонажи. Здесь, наоборот, главную роль играют героини» (4 марта 1934 г.) (29; с. 197); «"Прекрасных и проклятых", "Ночь" я хотел сделать глубже и объемнее, а в результате обе книги можно было бы сократить по крайней мере на четверть, особенно "Ночь". Дело в том, что в двух последних книгах я писал обо всем, надеясь именно так добраться до сути дела» (29; с. 102).

Время написания нового романа, как уже отмечалось выше, было для Фицджеральда весьма непростым. Беспорядочная жизнь в

Париже и на Ривьере, проба себя в Голливуде (1927, 1931), длительные запои, развитие душевной болезни у жены, ссора с Хемингуэем в июне 1929 г., смерть отца (1931), равно как и долгие перерывы в работе, творческая неуверенность в себе, постоянная нужда в средствах на поддержание "светского" образа жизни, — все это сказалось в неровности романа, который долгое время оставался для автора чуть ли не единственной надеждой на лучшую жизнь. Но по выходе в свет роман получил сдержанные отзывы. Нью-йоркские критики либерального лагеря выявили немало художественных слабостей романа[67]; марксисты (любопытно, что Фицджеральд в 20-е иногда именовал себя также "социалистом", а десятилетием позже советовал дочери осваивать Маркса наряду с Л.Толстым и Лоуренсом)[68] сочли его тематику, связанную с "нытьем" потерянного поколения, далекой от истинных запросов эпохи; рецензенты же беллетристической продукции находили роман чересчур композиционно усложненным. От нанесенного этой критикой психологического удара Фицджеральд-прозаик так, по большому счету, и не оправился. Поначалу не принял роман и Хемингуэй.

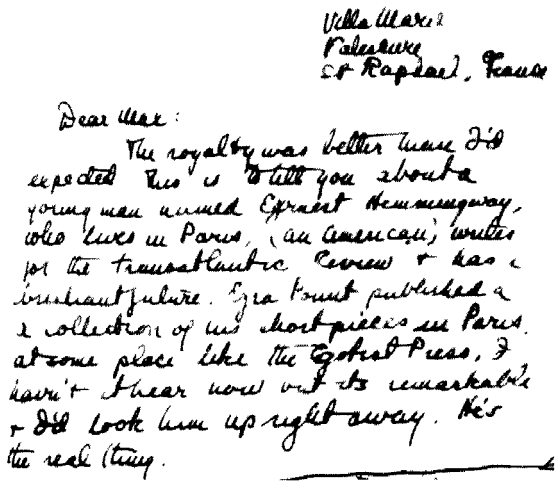
Фицджеральду, вложившему в работу столь многое ("Я так долго жил, замкнувшись в этой книге и окруженный ее персонажами, что мне часто кажется: реального мира не существует, а существуют только мои герои" — 29; с. 198), оставалось презирать Э.Колдуэлла, Дж.Стейнбека, У.Сарояна, а также (позднее) Р.Райта, и утешать себя тем, что он "написал роман для романистов..." (29; с. 197), стал "последним романистом" (29; с. 245). И все же, Фицджеральд, по-видимому, признав правоту некоторых критиков ("...каждая часть книги, за исключением первой, была написана с определенной целью. Первая часть, романтическая интродукция, оказалась чересчур растянутой и отягощенной подробностями, потому что она писалась в течение многих лет без единого плана..." — 29; с. 90), долгое время размышлял о редактуре романа и возможности его издания в новой — "выпрямленной" — композиции.

Косвенным автокомментарием к роману может быть не только ряд рассказов (некоторые описания Парижа в новелле "Снова в Вавилоне" почти дословно повторяют аналогичные фрагменты "Ночи"), но и эссе из книги "Крах": "На летней Ривьере все сходило с рук, и получалось, что все каким-то образом имеет отношение к искусству. [...] К 1927 году повсюду стали явственно выступать приметы нервного истощения... И уже к 1928 году в Париже нечем стало дышать. С каждым новым пароходом, доставлявшим из-за океана очередную партию американцев, изверженных из глубинки

процветанием, обаяние Парижа развеивалось; и наконец эти безумные пароходы стали казаться чем-то зловещим" ("Отзвуки века джаза", ноябрь 1931, здесь и далее перев. А.Зверева); "...американцы были величайшей нацией в мире, в воздухе пахло праздником" ("Мой невозвратный город", июль 1932); "...Америка затевала самый грандиозный... карнавал за всю свою историю... Все сюжеты, которые мне приходили в голову, были так или иначе трагичны... мои миллионеры были вроде крестьян Томаса Харди — такие же прекрасные, такие же обреченные" ("Ранний успех", октябрь 1937) (29; с. 44–46, 26, 36).

По жанру Фицджеральд видел свой роман, который, как он надеялся, окажется "близким всем людям моего поколения" (29; с. 90), не "драматическим", а именно "философским", "который теперь принято называть психологическим. [...] исповедью в убеждениях" (29; с. 89–90). Последние слова намекают, что, будучи сторонником лаконичности манеры, строгого отбора (лейтмотив переписки с различными адресатами), Фицджеральд в то же время настаивал на "искренности" письма и, отказываясь от "сочинительства", стилизовал, как и его друг-соперник Хемингуэй, прежде всего свой собственный опыт. Так писался "Гэтсби": "Я его тоже отчетливо никогда не видел, потому что сначала он был одним моим старым знакомым, а потом вдруг превратился в меня самого, и как это случилось — не знаю" (29; с. 80) Так, в конечном счете, — как романтическая апология творчества — писался и роман "Ночь нежна", хотя автор и пытался дистанцироваться от героя: "Книги для меня вроде братьев. [...] Дик более или менее подходит под образ добродетельного брата..." (29; с. 230). Романтизм этой самопрезентации справедливо отметил М.Каули: "...он окутывал своих героев дымкой поклонения, но сам же эту дымку и развеивал. [...] Фицджеральд был одним из самых безудержных романтиков... которые стремились, подобно Стендалю во Франции, сделать романтическое реальным, вскрыв его причины и следствия. И неважно, что причины оказывались обычно банальными, а следствия трагическими или неприглядными" (29; с. 297).

Итак, писатель намеревался и выстроить довольно необычную для прозы 20-х композицию на тему идеализма, и создать "роман обо всем", отдавая себе отчет в том, что эта книга "составлена из отрывочных эпизодов" (29; с. 242). В основу одного из них, к примеру, легло знакомство Фицджеральда с 18-летней актрисой Лойс Моран в Голливуде (1927), в основу другого (Книга I) — личное



Villa Marie
Palesville
St Raphael, France

Dear Max:

The royalty was better than I'd expected this is to tell you about a young man named Ernest Hemingway, who lives in Paris, (an American) writes for the transatlantic Review + has a brilliant future. Ezra Pound published a collection of his short pieces in Paris at some place like the Egoist Press. I haven't read them but its remarkable + I'll look him up right away. He's the real thing.

Письмо Ф.С.Фицджеральда М.Перкинсу

участие в аресте негра, ложно заподозренного в краже (этот случай описан канадским прозаиком Морли Каллаганом в книге мемуаров "Тем летом в Париже", 1963). Но, разумеется, главным — автобиографическим! — ресурсом романа стал европейский опыт четы Фицджеральд (1924–1931).

Не желая превратить роман в подобие исповеди, Фицджеральд, имевший возможность наблюдать, как жизнь и искусство меняются местами у Хемингуэя (публикация романа "И восходит солнце", прочитанного Фицджеральдом еще в рукописи, вызвала резкую критику легко узнаваемых прототипов персонажей), не нашел ничего лучшего, как спроецировать себя и Зельду на близких друзей — Джеральда и Сару Мёрфи, богатых американских экспатриантов, с которыми, начиная с 1924 г., находился в тесном общении в Париже, Канне, Гштаде. Мёрфи стали олицетворением новейшего американизма на мысе Антиб. Они начали пропагандировать летний отдых на Ривьере еще с 1923 г. и назвали свою виллу, где многократно бывал Фицджеральд, "Villa America"[69]. Сделав своим продолжением Джеральда — выпускника Йеля, личность харизматическую, человека состоятельного, склонного к творчеству (занятия живописью под руководством Н.Гончаровой, приведшие к созданию полотен, предвещавших явление поп-арта), создателя своеобразного салона (где помимо американских писателей бывали

И.Стравинский, П.Пикассо, Ф.Леже, Ман Рей, К.Бранкузи, П.Челищев, С.Беккет и др.), заботливого мужа и отца трех детей, — а также безнадежно влюбившись в дочь миллионера из Цинциннати, красавицу Сару (среди его многочисленных "соперников" были как Хемингуэй, так и Пикассо; деталь *пляжного* туалета С.Мёрфи, жемчужная нитка, насколько можно судить по архивным фотографиям, точно передана в романе), — Фицджеральд не только отразил свои психологические комплексы, а также идеи относительно эстетических возможностей богатства, но и пошел на соединение в образе Дика Дайвера до известной степени несоединимого.

И у других действующих лиц романа имеются прототипы. На наш взгляд, в музыканте Эйбе Норте угадывается Р.Ларднер, в писателе Олберте Маккиско — Арчибальд Маклиш. Есть соблазн различить в Томми Барбане черты авиатора Эдуарда Жозана (его увлечение Зельдой пришлось на июль 1924 г.)[70], а также Хемингуэя. Впрочем, для понимания романа нет необходимости настаивать на однозначности его перекличек с жизнью автора. Существеннее иное — установка Фицджеральда на оправдание героя как самооправдание, на некий почти что детский (в этом автор сходен уже с другим персонажем, "романтически" настроенной Розмэри Хойт), почти что наивный нарциссизм. Мир героя и его видение происходящего в конечном счете важнее по роману всего остального в мире. К тому же герой, настаивая с позиции своих "святости" и "идеализма" на моральном упорядочивании мира, сам существует, а моментами и действует в мире без Бога, без идеалов, в мире по ту сторону морали.

Ричард (Дик) Дайвер, выпускник Йеля и талантливый медик, во время Первой мировой войны остается в Швейцарии, где, полный веры в свое призвание стать лучшим в мире психологом, с весны 1919 г. служит в клинике неподалеку от Цюриха. Завершая работу над "выдающимся" научным трудом, углубляясь в премудрости психоанализа, этот 28-летний американец из простой семьи после некоторых колебаний решается уступить своим человеческим чувствам и пойти на профессионально недопустимое — жениться на собственной пациентке, 18-летней Николь Уоррен, дочери магната из Чикаго. Та оказалась в психиатрической клинике из-за тяжелейшей травмы: ее отец после смерти жены принудил 11-летнюю младшую дочь к инцестуальной связи. Долгое время болезнь, чей источник оставался никому неизвестен, не подвергалась лечению. Однако уже в Швейцарии благодаря влюбленности в обаятельного доктора с голубыми глазами, который после краткого общения и

дальнейшей отправки на фронт во Францию запомнился Николь (ранее отвергавшей все мужское, страдавшей от приступов шизофрении) "принцем" в военной форме, ужас болезни отступил в сторону, и ночь души из прибежища фурий насилия стала преддверием любви и нежности. Сделавшись из лучших побуждений мужем миллионерши и ее лечащим врачом, Дайвер не только свел к минимуму повторение приступов жены, но и как новоявленный Пигмалион добился ее эстетического развития. В итоге Николь — богачка, красавица, мать двоих детей, *художница* — стала равноправным создателем феерии жизни, некоего до известной степени обособленного от остального мира, хрупкого рая, основанием которого стало желание исключительной личности, "романтика" преодолеть одиночество, постоянно напоминающую о себе брутальность мира и раскрыться в идеальной любви.

Творческий успех Дика, потребовавший особого таланта (именно американского таланта, согласно Фицджеральду!) и полного напряжения сил, человеческих и профессиональных жертв, воспринимался со стороны как нечто иное. Для семейства Николь, существующего на проценты от громадного и растущего как на дрожжах в условиях послевоенного бума капитала (его фундамент заложен Сидом Уорреном, который нажился в годы Гражданской войны на торговле лошадьми — то есть на крови, а также Липпом Вайссенфельдом, политиком времен "позолоченного века"), Дайвер — навязанный судьбой партнер по сделке, вынужденное помещение капитала. Этот человек из глубин Среднего Запада "великим" Уорренам социально чужд, непонятен, но способен за плату оказывать услуги, хранить поневоле их постыдный секрет. Для швейцарских же коллег Дайвера, признающих его дар, неожиданный для американца, он — или врач, пренебрегший профессиональным кодексом поведения, неоправданно рискующий карьерой, или (уже в роли мужа богачки) источник финансирования собственных проектов. Так или иначе, но поведение Дика Дайвера после женитьбы на Николь действительно — согласно сюжету — ставит вопросы.

Сосредоточившись на опеке жены, он постепенно отходит от профессии и, надеясь позднее вернуться к врачебной практике, создать классификацию современных неврозов и "комплексов", путешествует, переезжает с семьей из Цюриха к югу, чтобы собрать на Ривьере вокруг себя блестящий мир, открытый для всего в понимании Дика незаурядного и в разной степени небуржуазного, эксцентричного (писатели, музыканты, люди богемы, искатели приключений). Соответственно, дайверовскому средиземноморству, а точнее,

элитарной, утратившей почву Америке в ее движении по ту сторону океана, по ту сторону ночи (война, болезнь, все "северное"), противопоставлены как вульгарная буржуазность нуворишей — американцев, англичан, южноамериканцев, индийцев, выходцев с Востока (с их карикатурными именами: Baby Warren, Lady Caroline Sibly-Beers, T.F.Golding, Señor Pardo y Cuidad Real, George T.Horse-protection; Хусейн, добытчик магния в юго-восточной Азии, становящийся *графом Мингетти*) и их многочисленной обслуги (от сервильных швейцарских продолжателей дела Фрейда до служащих посольств, от парижских управляющих гостиницами до барменов и нянек), — так и некое одичание народной среды, которая представлена в романе фантастичными чудаками (бывший участник боев на Марне и Сомме, продающий в Париже и Канне англоязычные газеты), зловещими римскими водителями такси и полицейскими, марширующими мюнхенскими ветеранами, а также вавилонским смешением рас и народов, включающим в себя беглецов из Советской России.

Помимо второстепенных (писатель Маккиско) и эпизодических персонажей, стремительно возникающих и исчезающих, на фоне дайверовского бытия, которое летом смещается к югу (вилла "Диана" на скале над Каннами), а зимой к северу (Париж, Цюрих, Альпы), в романе выведены юная голливудская звезда Розмэри Хойт и ее мать миссис Спеерз (запустившая дочь-блондинку на киноорбиту благодаря ее исключительным волосам), спивающийся композитор из Нью-Йорка Эйб Норт и его жена Мэри, брутальный полуамериканец-полуфранцуз Томми Барбан (состоятельный брокер, сделавший своим новым ремеслом войну, службу наемника). Уже для этих людей Дик в расцвете сил — не врач, а артист, творец порожденного изобилием и вседозволенностью искусства жизни, — личность, чей необыкновенный шарм и умение "отдавать себя другим" (реально — влюблять в себя) делает незаметным богатство жены.

Творение особой американской реальности в Европе начинается тогда, когда Дайверы после рождения детей покидают в 1924 г. Швейцарию и создают свой мир на Ривьере летом, то есть в момент наступления во время жары мертвого сезона. Оставив практику, Дик исходит из того, что как врач он нужнее жене, но при этом, претендуя на свою независимость, продолжает работу над новым трудом. Чем глубже Дайвер вопреки своему сопротивлению становится зависимым от денег Николь и возможности их "эстетического" употребления, тем слабее его воля к подлинно творческой са-

мореализации, тем больше его скольжение по поверхности жизни, представленное такими "великими делами", как выписка по почте больше не читаемых им научных книг, грабление лично созданного пляжа, авангардистские вечеринки (сборище во дворце кардинала Ретца), розыгрыши (езда на украшенном бриллиантами авто персидского шаха, кутеж в баре отеля "Ритц" на заре), приобретение дорогих безделиц для себя и детей.

Болезнь его духа не единична. Друг Дика, талантливый джазист Эйб Норт за восемь лет жизни в Европе не может создать ни одного произведения — спивается, хулиганит, втягивается на Монмартре в историю с убийством, а затем, разыграв (в духе дайверовских розыгрышей-провокаций) свой отъезд в Америку, все-таки добирается до Нью-Йорка и гибнет там в пьяной драке. Подле Дайвера постоянно происходят и другие катастрофы (убийство из ревности на вокзале Сен-Лазар). Они подчеркивают непрочность созданной им иллюзии, ее зависимость от женщин, а также ощущение скоротечности отведенного ему для самореализации времени.

Неосознанно борясь со временем и с самим собой, Дайвер по привычке праздно делает продолжением своего мира — влюбляет в себя — юную Розмэри Хойт, находя в ней такого же "романтика", как и он сам, — личность из народной среды, добившуюся успеха благодаря труду, вере в свои силы. Однако этот роман, в котором Дайвер и Розмэри по мере развития сюжета неожиданно меняются местами (звезда фильма "Папина дочка" из глины в руках Дайвера становится и желанной любовницей, и настоящей актрисой, и женщиной, манипулирующей мужчинами ради карьеры, и той по-юношески активной силой, которая несет стареющему и ревнующему ее к молодым ухажерам Дику одни расстройства), активизирует дальнейшую деградацию героя (дебош в Риме, пьянство в клинике во время недолгого возобновления практики) и роковой механизм сложной внутрисемейной драмы.

Оказывается, Николь благодаря напряженным усилиям Дика все-таки выздоравливает. Пропорционально движению мужа вниз, от романтизма и идеализма к "болезни", жена, словно вобрав в себя его энергию, идет вверх, от болезни к здоровью и к прагматизму — к раскрытию своего достаточно холодного, *"сестринского"*, как в случае и с Керри, и с собственной сестрой Беби Уоррен, сущностного "я". То есть уйдя от всего сумеречного, ночного — ужаса насилия, фантазий возвышенной любви, восприятия Дайвера как "моего капитана", от своего облика "северной мадонны", от некоего артистического замысла о себе и даже, в известном смысле, от ма-

теринства (она способна направить в пропасть машину с мужем и детьми), Николь становится самой собой, тем, кем ей и следовало по социальному происхождению быть — дочерью своего богача-отца. Тот, по иронии, также в последний момент выздоравливает от смертельной болезни и как бы обманывает саму смерть в духе Пера Гюнта.

Показатель метаморфозы Николь в независимую *деловую* женщину — ее рациональное решение перестать лгать себе, чтобы из "куклы", которая по прихоти мужа исполняет не свою роль, роль Офелии, стать, надушившись "Шанель № 16", изменив прическу, отослав куда-то детей, *просто* вечно юной богачкой, знающей себе цену привлекательной женщиной. Так она заводит интригу с Томми Барбаном, чья философия — сила, презрение к морали, физическое удовольствие от покорения породистого существа иного пола.

Под стать этой исключительно земной страсти под южным солнцем — *другие* Канны, средиземноморье. Их приметы — пошлый отель, американские военные морячки и их подружки, вульгарная песенка, утилитарный французский язык. Неизвестно, что произойдет с Николь, выходящей замуж за полуфранцуза Барбана, впоследствии. Ведь маятник ее болезни под влиянием встречи с *настоящим мужчиной* (таков, по-видимому, и ее отец) способен качнуться вновь. Как неизвестно, чем кончит *"сумасшедший пуританин"* Дик. Продолжая пить, утратив жену, детей, любовницу и свой дайверовский европеизм, он уезжает в Америку. Там Дайвер, по слухам, в качестве терапевта обретается где-то около *Женевы* (штат Нью-Йорк) и, судя по всему, деградируя, заводя интрижки с продавщицами, тщетно ждет чего-то явно несбыточного.

Композиционно роман, имеющий "затухающую", по выражению Фицджеральда[71], концовку, разбит на три книги, каждая из которых имеет свою нумерацию глав (25, 23, 13). В эпиграф вынесена усеченная цитата из "Оды к соловью" Дж.Китса: "Already with thee! tender is the night... ("И я уже с тобой. Как ночь нежна!"). Роман также имеет посвящение "многим праздникам" с участием Дж. и С.Мёрфи: "To / GERALD and SARA / many fêtes".

Как и в "Великом Гэтсби", Фицджеральд тщательно продумал все, что касается времени — и общей хронологии событий, и биографии Дайвера[72]. После реконструкции ее можно представить следующим образом. Дик родился в Буффало в семье южанина из Виргинии, скромного протестантского пастора не уточненной деноминации (мать же в романе остается фигурой полного умолчания!), в 1891 г.; в 1914 г. он заканчивает Йельский университет, затем как

Родсовский стипендиат отправляется в Оксфорд, где под влиянием понравившейся ему девушки решает стать "лучшим в мире психологом"; в 1915 г. получает степень магистра медицины в Университете Джонса Хопкинса; 1916 г. он, несмотря на войну, проводит в Вене (интерес к психоанализу); с весны 1917 г. продолжает образование в Цюрихском университете, осенью 1918 г. в клинике Домлера для состоятельных душевнобольных на Цюрихском озере случайно знакомится с 17-летней Николь Уоррен, которая потрясена его формой лейтенанта и шлет ему во Францию (где он служит в медицинских частях, не принимая участия в военных действиях) письмо за письмом; в апреле 1919 г. Дик возвращается в Цюрих, надеясь начать работу в частной клинике, опубликовать книгу статей и взяться за еще более амбициозный научный труд; май — Дик не в силах противостоять страстному призыву Николь о любви во время поездки в горы над Монтрё; сентябрь — решение о женитьбе; 1919–1924 годы: жизнь с женой в Швейцарии, работа в клинике, рождение детей (Ланье в 1920 г., Топси), путешествия; 1924 г. — решение временно оставить практику и сосредоточиться на работе над книгой, первое лето в Каннах на вилле "Диана"; июнь 1925 г. — знакомство с Розмэри Хойт, июль — поездка в Париж с женой и друзьями ("лжеотъезд" Эйба в Америку, убийство негра, начало романа с Розмэри, второй за лето припадок жены); Рождество 1925 г. — решение в Гштаде о покупке клиники на Цугерзее совместно с Францем Грегоровиусом; 1929 г.: обострение отношений с Николь на Цугерзее, ее попытка направить автомобиль с мужем и детьми в пропасть; октябрь — весть о гибели Эйба в Нью-Йорке и смерти отца, последующая поездка в Америку в округ Уэстморленд, новый виток отношений с Розмэри в Риме по возвращении; пьяный дебош и арест итальянской полицией; "лжесмерть" отца Николь в Цюрихе; 1930 г.: Дайвер вынужден оставить практику из-за жалоб пациентов на его пьянство и расторгнуть партнерские отношения с Францем; февраль — переезд на Ривьеру; апрель — признание своей несостоятельности в разговоре с Николь, которая к этому моменту ощущает себя полностью выздоровевшей; июнь — появление в Канне Барбана; последняя встреча с Розмэри; измена Николь; решение о разводе и отъезд Дайвера в Америку.

Композиционно этот материал структурирован безличным рассказчиком. Книга 1 посвящена событиям июня-июля 1925 г. Жизнь на Ривьере и выезд в Париж увидены главным образом глазами 18-летней Розмэри Хойт, которая прославилась в ленте "Папина дочка". Со всей силой первого чувства она влюбляется в 34-летнего

Дика Дайвера, очарованная его даром из всего делать праздник. В последней главе книги Розмэри, к этому моменту несколько неожиданно ставшая любовницей Дика, который вроде бы любит свою жену, но в то же время не способен противостоять очарованию юности, становится свидетельницей приступа Николь — то есть того, что на фоне культивируемой Дайверами праздничности тщательно скрывается от посторонних.

В Книге 2, самой объемной, распадающейся на несколько частей, совмещены ретроспектива (резюме жизни Дайвера от рождения до 1919 г. в главе I), повествование о развитии отношений Дика с Николь в 1919 г. (главы I–X: в них бескорыстие Дайвера оттенено напором женского начала в Николь и трезвым расчетом ее семьи) и возврат в конце X – начале XI главы (посредством кратких выдержек из писем и монологов Николь, покрывающих шесть лет семейной жизни) к прерванному в Книге 1 рассказу об актах роковой "смерти героя". Они сгруппированы вокруг 1929 г. Дик как устроитель "карнавала" шаг за шагом становится зависим от капитала жены, теряет индивидуальность, волю к труду и к истинной, а не поверхностной, реализации себя в творчестве. Главные вехи падения идеалиста и торжества на этом фоне безыдеального мира — поездка Дайвера на могилу отца (уход в небытие героического американского прошлого, ассоциируемого в романе с генералом Грантом) и его новая встреча с Розмэри. Знающая теперь себе цену актриса смотрит на свою первую любовь совсем другими глазами. Стареющему и ревнивому Дику она вполне рационально предпочитает другого любовника, киношного красавца Никотера. Ее *"роман воспитания"* закончился.

Действие небольшой Книги 3, где преобладают диалоги, а также словно тормозящие приближение вполне предсказуемой развязки несколько вставных эпизодов, разворачивается в 1930 г. Дик перестает сопротивляться року, как бы мстящему ему за попытку реализовать себя не в профессии, а в любви, и окончательно утрачивает молодость, квалификацию, семью, веру в свою миссию, тогда как Николь по мере углубления духовного недуга Дайвера, подчеркнутого его пьянством, выздоравливает в прямом и переносном смысле. В двух последних главках Дайвера практически нет. Его место романтика, проигравшего поединок с судьбой из-за решения "принять сладкую отраву" любви и жениться на очаровательной богачке, занял Томми Барбан.

Достаточно продуманный по общему замыслу и композиции роман — обреченность любви, идеализма; история очарования и

разочарования; трансформация любви и взаимопомощи в поединок полов (здесь вспоминаются романы Гамсуна 90-х годов, а также "Имморалист" А.Жида) — психологически не всегда убедителен. Во-первых, юная Розмэри в Книге 1 высказывает суждения по поводу пустоты французской жизни, на которые ни по возрасту, ни по уровню интеллекта не способна. Едва ли устраивает читателя и устойчивая характеристика Розмэри как идеалистки и романтика, главное достоинство которой по сюжету измеряется желанием девушки, дочери капитана-кавалериста и предприимчивой матушки немецкого происхождения, трудиться и трудиться, стать, даже идя на жертвы (купание во время съемок в ледяной воде), голливудской звездой. Очевидно, что Фицджеральду требуются глаза "наива", "невинности" — и именно глаза американки, впервые попадающей в Европу. Источники приема — а Книга 1, на наш взгляд, имеет прежде всего техническое назначение — установить нетрудно. Это и собственное творчество, и "Дэзи Миллер"[73] Джеймса. С одной стороны, Ник Каррауэй уступает место Розмэри Хойт. Девушка наблюдает то, что понять не может, снабжая читателя сведениями о "величии" / лжевеличии Дайвера, а также способствует, опять-таки невольно, гибельному раздвоению его натуры. С другой стороны, с поправкой на время и свободу нравов Розмэри — эквивалент Дэзи, тогда как Дик — вариация Уинтерборна.

Переклички между романом "Ночь нежна" и "Дэзи Миллер" весьма отчетливы. Это и композиционное решение увидеть Дика глазами сторонних наблюдателей, "эскизно" ("A Study" — подзаголовок первого издания джеймсовской новеллы); и увязка Женевы (родина кальвинизма) и "пуританского" измерения характера Дайвера; и изображение Дика как американца, оторвавшегося от почвы, своего рода эстета (добавим здесь к Уинтерборну и Осмонда); и сравнения Дика и Розмэри (зрелый экспатриант / юная американка); и место действия (Женевское озеро, горы над Шильонским замком, Рим); и детали первой (описание гостиниц на курорте) и, в особенности, последней главы романа, где описывается отъезд Дайвера в Женеву (шт. Нью-Йорк), откуда о нем долетают слухи относительно его связей с "дамами".

Правда, Фицджеральд не выдерживает установки на характеристику героя посредством наивного восприятия и уже в Книге 1 начинает периодически сбиваться на повествовательное всеведение, которое в его руках неизбежно становится инструментом как оправдания персонажа, так и собственного самооправдания (в роман вложено слишком много личного). В результате юная актриса ви-

дит то, что осмысляет за нее уже рассказчик, который в этом случае как бы не доверяет ни ей, ни проницательности и аналитичности читателя. И уже в этом качестве Розмэри Хойт гораздо больше напоминает Керри Мибер (напрашивается и параллель Дайвер / Герствуд). Полный отказ от уровня иронии, выдержанной Джеймсом на всем протяжении повествования (загадка Дэзи остается неразгаданной Уинтерборном), бросается в глаза в начале Книги 2 с его тяжеловесным проспектом биографии героя. Так же и Николь Книги 1 (восприятие Розмэри — *что может знать девушка про женатую пару?*) — одно, а в Книге 2 — другое, набор психологически неубедительных штампов. В особенности это связано с теми краткими фрагментами повествования, которые ведутся от лица героини.

Не будет преувеличением предположить, что Фицджеральду так и не удалось сквозное повествовательное решение романа — тот писался долго, план работы не раз претерпевал изменения. Замышлялся роман "Ночь нежна" безусловно как повествование конрадовско-джеймсовского типа. Реализация же замысла демонстрирует не очень мотивированное сочетание джеймсовского зачина с драматическим изложением в духе Драйзера, а также с эффектами романтического романа и его зловещими отрицательными героями, контрастами, парными персонажами и ситуациями, нагнетанием деталей. Сочетание разноприродных романных стратегий продемонстрировало неуверенность Фицджеральда как конструктора масштабного сюжета, на что обратили внимание первые рецензенты романа. Однако Фицджеральда-эпика "спас" Фицджеральд-импрессионист. Вставные новеллы, пятна эффектных визуальных наблюдений, эпизодические персонажи (Маккиско, Барбан, Челищев, атташе американского посольства в Риме, римские полицейские, посетители отеля для любовных свиданий в Каннах и т.п.), умение несколькими штрихами передать атмосферу (стрельба на вокзале, оргия парижской жизни, вечеринка на яхте Голдинга) в романе местами эффектнее, чем развитие линии главного персонажа.

Фицджеральдовский импрессионизм в романе — прихотливая последовательность дробных эпизодов, некоего потока возникающих и исчезающих лиц, деталей интерьера и одежды — внушает представление о том, что мир Дайверов — это прежде всего яркий, дневной мир, где большинство удовольствий является продолжением денег. Однако критика романа марксистами была не столь уж безосновательна. Хотя повествователь эффектно конкретизирует "иметь и не иметь" (виллы[74], лечебницы, яхты, отели, летние и зим-

ние курорты, дорогие наряды и украшения), а также выносит порой едва ли ни квазимарксистские суждения по поводу источников капитала "прекрасной и богатой" Николь, других "феодальных семейств", антикапиталистическая направленность романа имеет по преимуществу не материальное, а духовное объяснение. Не случайно один из друзей молодости считает Дика не романтическим философом, а ученым. Соответственно, пока феерия *праздничного* (и именно праздничного, в изображении Фицджеральда, не праздного!) существования подкреплена романтической любовью, выросшей из идеального корня, пока энтузиаст-американец сохраняет свою жертвенную, почти что мессианскую склонность преобразить мир и присущие ему "грехи" творчеством, с ним ничего не должно произойти.

И напротив. Проявление некой до поры тайной трещины героя — а она скрыта в глубинах его личности — связана с исключительно телесным увлечением Розмэри. Та юна и буквально навязывает немолодому мужчине свою молодость! Любовь Прекрасного Принца (*"mon capitaine"*) к Прекрасной и Богатой фатально перерастает в тяжелую совместную жизнь с богачкой и заурядной женщиной, — становится *любовью к болезни*, что предполагает развитие недуга врача, выздоровление больной за его счет и дальнейшую ненужность в ее жизни как врача с его теперь уже "медицинскими" объяснениями происходящего, так и хрупкой иллюзии идеальной любви Принца / Принцессы. В итоге Николь после "выздоровления" готова снова стать самой собой — либо *папиной дочкой* (отношения с брутальным Барбаном), либо механической "куклой" в гиньоле современного мира, либо подобием сестры *Беби* Уоррен, то ищущей богатых женихов, то склоняющейся к близости с женщинами.

Итак, Дик Дайвер — Идеалист, "Священник" (этим условным именем его нарек сам Фицджеральд в плане романа)[75], а точнее, искатель посюстороннего абсолюта в "ночи" современности. Последнее подчеркнуто его профессией психолога, а также статусом психоанализа как фактически новой религии послевоенного мира. Глубинные истоки его падения поэтому не объяснить отсутствием или наличием капитала. Иными словами, социальный критицизм романа, касающийся главным образом Николь и ее родственников (отец, сестра, чикагские Уоррены), и важен, и второстепенен для понимания главного героя, который, как в аналогичных случаях у Джеймса, и зависит от богатства, и является странным наследным принцем. Аналогичным образом и важна, и относительно несущественна (как в "Великом Гэтсби" и ранних романах) формальная

принадлежность Дайвера "потерянному поколению", хотя он бывший фронтовой врач и даже посещает (по сюжету) вместе с друзьями и женой места боев во Франции.

Но как бы ни тщателен был Фицджеральд в выстраивании романтического мифа трагедии художника, гибнущего из-за перерождения любви (все остальное, включая войну, на фоне этой роковой метаморфозы словно отступает в сторону), фикциональная биография Дика Дайвера оставляет белое пятно в одном из самых важных мест его романтической судьбы. Читатель, призванный сопереживать герою, так никогда и не узнает, что же произошло между обретением любви Дайвером в 1919 г. и ее вскрывшимся надломом в 1925-м. Компенсирует это поразительное умолчание, до некоторой степени обесценивающее претензии Дайвера-трагической жертвы, лишь беспорядочное и полное клише попурри из писем Николь, а также позднейшая ремарка о том, что Дик потерял счет времени. По-человечески подобное умолчание Фицджеральда — уже не романиста, а человека — понятно. Оно связано с нежеланием выносить на всеобщее обозрение некие неутешительные секреты своей личной жизни с Зельдой (Фицджеральд нашел в себе силы поделиться ими с Хемингуэем в пору их частых встреч в Париже). В итоге читатель поставлен перед готовым фактом, чем-то иррационально неотменимым. Рай закончился, обман жизни неумолимо дал о себе знать. Отпущения греха, искупления мира не предстоит... предстоит долгий уход солнечного Дайвера в ночь (затухающая концовка романа).

Но, просчитавшись в одном (в чем *личная* вина Николь, резонно напоминающей мужу, что ему всегда следует любить лучшую, или, как она выражается, "ночную", часть ее души), Фицджеральд, как это нередко случается в его прозе, неожиданно для себя выигрывает в другом. Да, Дик — романтик и даже ультраромантик. И важнейшая мера этой в чем-то неразложимой на части философии жизни — страдание. Дайвер, не знающий страдания в юности, — еще не подлинный, не "великий" Дик. Получается, что герой в романе, вроде бы, объяснен сполна, и в то же время остается необъясненным, трагическим одиночкой. Как по-своему и конрадовский Джим, Дайвер "ныряет вглубь" (англ. dive — нырять), оставив твердую почву под ногами и сознательно пойдя на поступок, на который по собственному представлению о врачебной этике не должен был пойти. Окружающие, "судьи", включающие у Фицджеральда Розмэри, Кете Грегоровиус, саму Николь (целое созвездие по преимуществу женских точек зрения — любопытно, что автор именовал свой роман

"женским" в отличие от "мужского" "Гэтсби"), задавая себе и другим вопрос о падении Дика, и отвечают на него вместе с автором (все из-за денег!), и не в состоянии ответить на него. Хотя этот ответ очевиден — он гибнет, полюбив.

Получается, что, подобно Джиму, Дик не может не лететь на ночной огонь (Стар должен стать Икаром), не наслушаться песен любви, не выпить "белладонны", не встретить свою Офелию, не спуститься с волшебной швейцарской горы, откуда открывается вид на весь Западный мир, в мир долины и затеряться в нем... Все объяснено, ничего не объяснено: герой осужден (вина) / герой оправдан (невинность); герой-актер / герой, гибнущий всерьез; *герой*, поле сражения которого — женщина / герой, позволяющий вспомнить о терзаниях элиотовского Пруфрока, — "просыпающийся и тонущий". Сила романа — в искренности, в выстраданном убеждении Фицджеральда, что иного романтизма, чем романтизм стоического страдания, нет. И искренность романа, в конечном счете навязывающего, внушающего, не считаясь с противоречиями образа и сюжета, это жизненное убеждение автора (который держит в памяти собственную биографию и рискованно для себя занимается фикциональным самооправданием — смешивает "поэзию" и правду, вымысел и реальность) завораживает читателя.

Однако в тот момент, когда читатель готов согласиться с алиби влюбленного в рок (или безвольного?) доктора Дайвера и с обеспечивающей его романтические права спиралевидной композицией (герой на дистанции / герой изнутри себя / новое дистанцирование героя; 1919 / 1925 / 1929), он способен предположить, что Фицджеральд до последнего момента работы над рукописью добавлял и добавлял новые штрихи к своему портрету "художника". Выясняется, что романтизм Дайвера в романе объяснен не только духовно, но и этнически. Дайвер — романтик в той степени, в какой он американец, что всячески подчеркивает Фицджеральд, вводя в повествование большое количество этнических (к примеру, Николь — англо-саксонка со светлыми волосами, Барбан — воинственный латинянин) и национальных (французы, англичане, итальянцы, швейцарцы, русские, чилийцы и т.п.) характеристик. Антиподы американизма Дайвера — все выведенные в романе национальные и этнические типы. Наиболее негативно в романе предстают англичане (точнее, англичанки), итальянцы, а также азиат Хусейн. Шаг за шагом утрачивается мир по Дайверу — сначала это север Европы, затем Париж, затем юг, средиземноморство. Вместе с тем, применительно к идеализму Дика нация — образ весьма неоднозначный.

С одной стороны, принадлежность Дайвера к Америке положительна. "Счастливчик Дик" (Lucky Dick), как и другие американцы, верит в себя и в свою миссию. Миссионерство передалось ему от отца-священника. Но идеальная страна "отцов" представлена по сюжету только *могилами* — героические времена Гранта, одерживающего победы, прошли. Настоящее — время "побежденного", никому не известного Гранта, заштатной Галены-Женевы с ее продавщицами. С другой стороны, американская сущность отрицательна. Американские матери, напоминает автор, слишком долго внушали своим сыновьям ложную иллюзию о вечной силе, здоровье американца, о его врожденной доброте. Современность же — далекое от идеала Руссо и пуританского "Града на горе" общество, где торжествует зло. Таковы в романе аморализм новейшего капитализма, бойня войны, феминизация общества, благосостояние, убивающее волю к труду, утонченность, перерастающая в болезнь, все противоестественное. К встрече с таким прекрасным новым миром американская нация в лице доброго доктора Дайвера не готова. "Они" заведомо сильнее "я". Это историческое свойство декаданса, "угасающей империи".

Развивая тему безвозвратного ухода в прошлое романтической Америки, Фицджеральд не мог не помнить роман "Прощай, оружие!" Ночной разговор лейтенанта Генри и Кэтрин о почти абсурдной жестокости нашего времени (он ведется в той же *мирной* Швейцарии) по-своему повторяют Дик и Николь. Однако, обращаясь к образу "смерти *героя*" и "смерти любви", Фицджеральд добавляет к нему и то, чего нет у Хемингуэя. Речь идет об американизме в его соотношении с кризисом западного духа. Ницшеанские и шпенглеровские обертоны этой проблемы не были для автора романа "Ночь нежна" пустым звуком. Ницше вошел в его кругозор благодаря Менкену. "Закат Европы" же стал одной из любимых книг Фицджеральда в 1924 г. Оправданно говорить и о его диалоге с Лоуренсом (настойчиво рекомендованным Скотти для чтения в 1940 г.), упомянутым в романе, а также увязавшим в своем творчестве "радугу" современной любви с кризисным состоянием культуры.

Такая трактовка американизма стала возможна в постоянном его сопряжении с образом Европы. Дик на ее фоне — сама американскость. Он и отвечает мифическим представлениям европейцев о богатстве США (отношение к Дайверу психиатров-швейцарцев), и, что важнее по сюжету, творит свой американский мир-миф в Париже, на Лазурном берегу, в Риме, Гштаде. При таком повороте темы Фицджеральд — опять-таки ученик Джеймса. Подобно Уин-

терборну, обосновавшемуся в Женеве, Дайвер слишком долго жил в Европе и слишком европеизировался, чтобы иметь живое представление и о родине (та, *настоящая* Америка, окончательно ушла в прошлое, подмечает он на похоронах отца), и о ее молодых, в корне изменяющих традиционному представлению о стране, представителях (Розмэри, ее молодые поклонники, люди кино). Американская идея, таким образом, сделала по роману круг — вернулась по иронии туда, откуда она вышла, в Женеву, в кальвинистский мир. Это мир часовщиков, буржуазного лицемерия, неизбежных социальных компромиссов, респектабельности, скрывающей семейные тайны, — тот покрытый сетью лжепорядка, лжекрасоты мир, который даже буря и смерть героя[76] пробудить от спячки не в состоянии. Новое отплытие из этой Америки-Европы — это уже не возврат домой ("домой возврата нет"!), а шаг в никуда... Закат Запада "а ля Дайвер" вполне по-шпенглеровски подчеркнут в романе несколькими меткими деталями.

Во-первых, американцы сменяют в Каннах русских, которые царствовали там до войны (от великолепия былого русского европеизма остались одни декорации). Но и американцы, судя по роману, не вечны, как не вечен "великий Чарли Уэйлз" в его Париже-Вавилоне... Во-вторых, дегенерация богатых, развращенность тех, кто их обслуживает, обнищание масс (в том числе, недавних участников войны) вызывают в изображении Фицджеральда новое брожение мира[77]. На смену Западной цивилизации должно прийти что-то новое. Вестник этого нового мира — воинственный Барбан, участвующий как наемник в различных войнах. Беспокойство мира в ожидании явления новой цивилизационной силы передано через упоминание марша ветеранов в Мюнхене, вестей о событиях в Марокко и в СССР, Польше (имена Ленина, Сталина, Пилсудского), фигур богатых латиноамериканцев и выходцев с Востока, начинающих наводнять Европу своими деньгами.

Однако, вводя в роман элементы социальной критики, а также образ заката Запада и — вместе с ним — американской мечты (Америка, утратившая подлинную американскость, умирает вместе с Европой, умирает в Париже с его карнавалом и в Риме, где Дик утрачивает навсегда Розмэри), Фицджеральд самое существенное в Дайвере стремится объяснить его фундаментальными личностными характеристиками. Поэтому повествование построено в известном смысле как история болезни, "болезни гения". Болезнь в романе предстает многообразно — важнейшим атрибутом романтической гениальности (Дик даже говорит, пишет по-немецки и играет Шу-

берта); "тайным агентом" (парадоксы любви); ночным ("китсовским") началом; безволием, сопровождающимся все большей зависимостью от алкоголя, тем "разрушительным" (Конрад) началом мира, которое через женщину (напрашивается параллель Гедда Габлер / Николь) ведет свою тонкую борьбу с мужчиной-художником (к Ибсену здесь следует добавить Лоуренса); заболеванием Николь (ее источник — насилие, инцест); европейским декадансом.

Едва ли случайно, что в образ болезни Фицджеральд вносит и психоаналитические акценты — многое в мире романа обусловлено осознанным и не осознанным, подавляемым и не подавленным конфликтом отцов и детей. В конце концов, одно из первых названий романа "Человек, который убил свою мать". Но мать Дика, а также мать Николь (в отличие от матери Розмэри) в романе — фигуры почти полного умолчания. Николь не убивает своего отца... Находит ли Дайвер жену или мать в лице Николь? Дик не убивает Николь-мать (убивая в себе любовь к Николь-женщине), но Николь-женщина пытается убить мужа и детей. По контрасту, об отцовстве, лжеотцовстве (также важная тема "Гэтсби"), тех или иных преступлениях отцов упоминается не один раз[78]. В свете искажения всего, что связано у Фицджеральда с любовью (любовью как болезнью) и браком, в романе начинает искажаться и самотождественность пола. Казалось бы мужественный Дик феминизируется[79] — заботливый отец в Европе, в Америку он возвращается бездетным, чтобы в 38 лет снова стать вечным юношей... Казалось бы женственная Николь обретает мускулинные характеристики — в какой-то момент она готова убить своих детей. Ей требуется в финале романа не феминизированный муж-мечтатель, который склонен к нарциссизму, а несколько презирающий ее любовник-насильник. Розмэри — и женственна, и андрогинна, как, правда поиному, андрогинны Беби Уоррен и Мэри Норт.

Все сказанное лишний раз подчеркивает, сколь мучительно важны были для писателя как с личной, так и с творческой стороны темы богатства, любви, брака, болезни, конца века, Америки. Глубокий и поверхностный, автобиографичный и флоберианский, национальный и международный, отмеченный "здоровьем" и "болезнью" духа, роман "Ночь нежна" стал, как выразился бы Фолкнер, самым блестящим поражением Фрэнсиса Скотта Фицджеральда.

Хемингуэй, поначалу по различным причинам раздраженный романом, 8 апреля 1935 г. написал Перкинсу: «Странно, но с ходом

времени его "Ночь нежна" мне кажется лучше и лучше. Мне хотелось бы, чтобы вы передали ему мои слова» (33; p. 127). В письме от 25 марта 1939 г. это мнение выражено даже сильнее. Перечитав роман на Кубе, Хемингуэй, сделав замечание о несбалансированности его частей, сообщил Перкинсу, что поражен "насколько превосходно многое в нем. ... многое в нем лучше, чем что-либо из написанного им. многое в нем столь хорошо, что это даже пугает" (56; p 275) С хемингуэевской оценкой романа, который стал своеобразной легендой еще до того, как он был опубликован, следовало бы согласиться[80] Именно "Ночь нежна" намечает перспективы дальнейшего изучения творчества Фицджеральда

Среди вопросов, которые безусловно требуют более углубленного анализа — круг чтения Фицджеральда (в особенности Г.Джеймс, О.Уайльд, К Маккензи, С.Батлер, Г.Уэллс, Т.Драйзер, Э Уортон, Р.Брук, Д.Г Лоуренс) и его киносценарии, поэтика социальных знаков и особенности повествовательной иронии. Если эта непростая работа будет проделана, то место наследия Фицджеральда в системе координат американской прозы первой половины XX в. может быть существенно скорректировано.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Bloom Harold* Introduction // Modern Critical Views F Scott Fitzgerald Ed by H Bloom N Y , Chelsea Publishers, 1985, p I

[2] См следующие библиографии *Bruccoli M J* F Scott Fitzgerald A Descriptive Bibliography Pittsburgh, Univ of Pittsburgh Press, 1972, *Bryer J R* F Scott Fitzgerald // Sixteen Modern American Writers Ed by J R Bryer Durham, N C , 1974, pp 277–321, Supplement to F Scott Fitzgerald A Descriptive Bibliography Ed by M J Bruccoli Pittsburgh, Univ of Pittsburgh Press, 1980

[3] Это заметно, например, по работе Дж Б Чеймберса ("Романы Ф Скотта Фицджеральда", 1989)

[4] Самым крупным специалистом по творчеству Фицджеральда стал в это время Мэтью Дж Брукколи — текстолог, биограф, издатель его наследия (см , напр *Bruccoli M J* The Composition of *Tender is the Night* Pittsburgh, Univ of Pittsburgh, 1963, *Bruccoli M J* Some Sort of Epic Grandeur The Life of F Scott Fitzgerald N Y , Harcourt, 1981)

[5] См следующие наиболее содержательные издания F Scott Fitzgerald New Perspectives Ed by J R Bryer, A Margolies, R Prigozy Athens, Ga , Univ of Georgia Press, 2000, Historical Guide to F Scott Fitzgerald Ed by K Curnutt Oxford, N Y , Oxford UP, 2004, F Scott Fitzgerald Ed by H Bloom N Y , Chelsea, 2006, Twenty-First-Century Interpretations of *Tender is the Night* Ed by W Blazek, L Rattray Liverpool, Liverpool UP, 2007, *Berman Ronald* Translating Modernism Fitzgerald and Hemingway Tuscaloosa, Al , Univ of Alabama Press, 2009

[6] См *Либман В А* Ам риканская литература в русских переводах и критике Библиография 1776–1975 М , Н ука, 1977

[7] *Лидский Ю Я* Скотт Фицджеральд Творчество Киев, Наукова думка, 1982, с 365

[8] *Зверев А* Фицдже льд // Писатели США Краткие творческие биографии Сост Я Засурский, Г Злоби , Ю Ковалев М , Радуга, 1990, с 519–520

[9] *Горбунов А Н* Романы Фрэнсиса Скотта Фицджеральда М , Наука, 1974, с 11

[10] См новейшее биографическое исследование *Donaldson, Scott* Fitzgerald and Hemingway Works and Days N Y , Columbia UP, 2009

[11] У истоков изучения проблемы — публикация М Брукколи F Scott Fitzgerald's Screenplay for *Three Comrades* by Erich Maria Remarque Ed by M J Bruccoli Carbondale, Il , S Il UP, 1978

[12] Интеллектуальный ориентир подобного развития — студент Оксфорда Майкл Фейн, герой любимого молодым Фицджеральдом романа "Зловещая улица" К Маккензи

[13] Юношеские стихи и пьесы Фицджеральда собраны в кн *Fitzgerald F S* In His Own Time A Miscellany Ed by M J Bruccoli a Jackson R Bryer N Y , Popular Library, 1971

[14] В январском номере журнала "Смарт сет" (1920), издававшегося Г Л Менкеном и Дж Дж Натаном, напечатаны рассказ "Делиримпл сбивается с пути" ("Dalyrimple Goes Wrong") и одноактная пьеса "Белое и розовое" (*Porcelain and Pink)* Сам факт того, что пьеса была предложена для публикации некоммерческому изданию, свидетельствовал о серьезности намерения автора

[15] См о нем *Berg, A Scott* Max Perkins Editor of Genius N Y , Riverhead Books, 1978, *Толмачев В М* Писатель и автобиография роман длиною в человеческую жизнь // Вулф, Томас Жажда творчества Сост В М Толмачёв М , Прогресс, 1989, с 9–12

[16] Текст перевода цит по изд *Фицджеральд Ф С* Избранные произведения В 3 т Т 1 М , Худож лит , 1977 Перев В Рогова, М Лорие

[17] Этот роман Д Г Лоуренса известен в русских переводах как "Сыновья и любовники"

[18] Так называлась рецензия Фицджеральда на второй выпуск "Предрассудков" Г Л Менкена (март 1921)

[19] The Letters of F Scott Fitzgerald Ed by A Turnbull N Y , Scribner, 1963, p 63

[20] Текст перевода В Щенникова цит по изд *Фицджеральд Ф С* Прекрасные и проклятые М , ИД Мещерякова, 2008, 480 с

[21] Комментируя работу над романом, Фицджеральд сообщал в письме К Хови 27 октября 1920 г , что намеревается создать сюжет в "джазовом духе" ("jazzy") Correspondence of F Scott Fitzgerald Ed by M J Bruccoli a M M Duggan with the assistance of S Walker N Y , Random House, 1980, p 71

[22] Цит по изд *Berg, A Scott* Max Perkins Editor of Genius, p 46

[23] Под несомненным влиянием Франса написан и эпизод романа о "дальновидных скептиках", которые решили увековечить свое безверие сочинением прекрасной книги, после их смерти ставшей известной как Библия

[24] В переводе Е Васильевой рассказ именуется "Богатый мальчик" (*Аврора*, 1973, № 5, с 32–46)

[25] "Позвольте мне рассказать об очень богатых Они непохожи на нас с вами [ ] Они другие Я буду описывать Энсона Хантера, глядя на него со стороны и строго придерживаясь своего собственного взгляда на вещи"

[26] На этот счет нет единого мнения Среди американских литературоведов, писавших в разное время о Фицджеральде, немало тех (Дж Э Миллер, С Пероза), кто признает мастерство Фицджеральда-новеллиста с большими оговорками Российские специалисты (А Старцев, М О Мендельсон, Ю Я Лидский), напротив, традиционно давали ему высокую оценку См , напр *Коренева М М* Предисловие // *Fitzgerald F S* Selected Short Stories M , Progress, 1979, с 5

[27] В письме Хемингуэю от 9 сентября 1929 г можно прочитать «"Пост" платит теперь своей старой шлюхе 4000 за визит» (19, p 327)

[28] См , например, следующее признание " в моем новом романе я сосредоточился на творческой работе как таковой — не на дешевых образах (trashy imaginings), как в моих рассказах, а на стойкой работе воображения, мире и искреннем, и ярком" (Dear Scott / Dear Max The Fitzgerald-Perkins Correspondence Ed by J Kuehl a J R Bryer N Y , Scribner, 1971, p 68)

[29] «Лишь в последние четыре месяца я понял, насколько деградировал за годы, прошедшие после "Прекрасных и проклятых" я проводил свои дни бессмысленно, ни о чем не думал всерьез, ничему не учился, только пил и скандалил» (*Фицджеральд Ф С* Портрет в документах Художественная публицистика Сост А М Зверев М , Прогресс, 1984, с 170)

[30] Накануне отъезда во Францию Фицджеральд сделал следующее признание «Как бы мне хотелось, чтобы читатели увидели мой новый роман, который является моим новым размышлением над идеей иллюзии (идеей, которая, как я предполагаю, будет преобладать в моих более серьезных вещах), — оно гораздо более зрелое и более романтическое, чем в "По эту сторону рая"» (19, р 139)

[31] The Notebooks of F Scott Fitzgerald Ed by M J Bruccoli N Y etc , Harcourt / Bruccoli Clark, 1980, p VII

[32] Из интервью газете "Нью-Йорк пост" (25 сентября 1936 г) (13, р 299)

[33] Cit *Bruccoli M J* Scott and Ernest The Authority of Failure and the Authority of Success Carbondale, S Il UP, 1978, p 113

[34] *Milford, Nancy* Zelda A Biography N Y , Harper, 1970, p 81

[35] *Graham Sheilah* College for One N Y , Viking, 1967, p 59

[36] *Mellow James R* Invented Lives F Scott Fitzgerald and Zelda Fitzgerald Boston, Mass , Houghton, 1984, p 219

[37] *Эйхенбаум Б* Судьба Блока // О литературе М , Худож лит , 1987, с 363

[38] *Wilson E* Shores of Light N Y , Farrar, 1952, p 31

[39] В трех романах Фицджеральда отношения с отцами принадлежат прошлому, а Энтони Пэтч по сюжету лишен родителей еще в детстве Герои Фицджеральда относятся к прошлому примерно так же, как драйзеровская Керри, оставившая позади родной Колумбус-Сити, моралиста-отца, сестру Минни, свое подлинное имя Каролина Мибер Ее сценическое имя Керри Маденда столь же звучно, что и имя Джея Гэтсби

[40] Подобная формула использована в письме Дж Хиббену от 3 июня 1920 г

[41] В "Великом Гэтсби" эта слепая сила аллегорически представлена пустыми глазами некоего окулиста (д-ра Эклберга), взирающего с рекламного щита на окружающие горы шлака, а также на возвышающиеся по иронии неподалеку особняки богачей

[42] Даже название романа могло вызвать у читателей определенные ассоциации рассказ Р Киплинга "История Гэдсби" — "The Story of the Gadsbys" (1888)

[43] В письме, напечатанном в "Чикаго дейли трибьюн" (19 мая 1923 г), можно прочитать следующее «Из всех романов мне больше всего хотелось бы написать "Ностромо"» (13, р 168)

[44] "Сердце тьмы" здесь — символ несоединимого верности призванию сердца и прагматического расчета, искренности и актерства, морального, чуть ли не мессианско-жертвенного отношения к миру и пламенного имморализма

[45] О трактовке времени и истории у Т Уайлдера см *Толмачёв В М* Торнтон Уайлдер и его роман "Мост короля Людовика Святого" // *Уайлдер Т* Мост короля Людовика Святого М , Изд-во Сретенского монастыря, 2007, с 5–23

[46] Реконструкция структуры "романа в романе" в "Великом Гэтсби" предпринята нами в кн *Толмачев В М* От романтизма к романтизму Американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры М , Филологический факультет МГУ, 1997, с 155 и далее

[47] *Фицджеральд Ф Скотт* Великий Гэтсби М , Худ лит , 1965, с 28, 110, 72

[48] *Fitzgerald F Scott* The Great Gatsby N Y , Scribner, 1968, p 156

[49] *Fitzgerald F S* Ledger A Facsimile Ed by M J Bruccoli Washington, D C , NCR/Microcard Editions, 1972, p 179

[50] *Le Vot Andre* F Scott Fitzgerald A Biography Garden City, Doubleday, 1983, p 25

[51] Перевод "Великого Гэтсби", выполненный Виктором Ллона, был опубликован в 1927 г

[52] Этими чертами Зельды Хемингуэй в романе "Райский сад" (публ 1986) наделил образ Кэтрин

[53] Не исключено, что недуг Зельды был наследственным, в 1933 г ее брат Энтони во время нервного срыва покончил с собой

[54] Ранние письма Скотта и Зельды собраны в отдельном издании Dear Scott, Dearest Zelda The Love Letters of F Scott and Zelda Fitzgerald Ed by Jackson R Bryer a Cathy W Barks N Y , St Martin's Press, 2002

[55] Итогом этого увлечения стала персональная выставка живописи и рисунка в Нью-Йорке (29 марта — 30 апреля 1934 г , Галерея Кэри Росса)

[56] The Only Thing That Counts The Ernest Hemingway — Maxwell Perkins Correspondence Ed by M J Bruccoli with the assistance of R W Trogdon Durham, Univ of S Carolina Press, 1996, pp 204–205

[57] "He is the great tragedy of talent in our bloody generation" (письмо М Перкинсу от 27 июля 1932 г , 56, p 175)

[58] Хемингуэй однозначно (и последовательно) приписывал его влиянию Зельды См , напр , письмо Перкинсу от 11 октября 1928 г "Вместо того, чтобы поразмышлять о возможности положительного влияния Зельды (ну и фраза!), я думаю, что 90% всех его бед исходят от нее Почти Все чрезвычайно дурацкие вещи, которые он когда-либо сделал у меня на глазах были прямо или косвенно вдохновлены Зельдой" (56, p 82)

[59] *Hemingway, Ernest* Selected Letters 1917–1961 Ed by Carlos Baker N Y , Scribner, 1981, p 408

[60] Из всех современников только Хемингуэя Фицджеральд признавал равным себе по духу См , напр , письмо Зельде (лето 1930 г), где Хемингуэй назван "моим типом идеалиста"

[61] Интересно, что еще Драйзер в романе "Сестра Керри" сравнил свою героиню (гл 1) с крестоносцем, прибывающим в Чикаго из *Колумбус*-Сити в поисках своей Святой Земли

[62] Название последнего романа Вулфа "Домой возврата нет" (публ 1940) символически можно спроецировать на трагический исход судьбы фицджеральдовского персонажа

[63] Зд и далее роман "Ночь нежна" с указанием страницы в скобках цит по изд *Fitzgerald F Scott* Tender is the Night N Y , Scribner, 1962

[64] Решающие штрихи в рукопись "Великого Гэтсби" были внесены уже в Европе, что отражено в переписке Фицджеральда и Перкинса, Фицджеральда и Хемингуэя

[65] Фицджеральд читал манновскую "Смерть в Венеции"

[66] Зд и далее перевод Е Калашниковой цит по изд *Фицджеральд, Ф Скотт* Ночь нежна М , Худож лит , 1971

[67] К Фейдимен (рецензия в "Нью-Йоркере" от 14 апреля 1934 г) иронически писал об "археологической" ценности романа, о плоскости его персонажей (неубедительность сюжетных мотивировок слишком легкого падения Дайвера), "незрелости" отношения автора к героям, которых он одновременно и любит и ненавидит, о многочисленных (добавим от себя — характерных для творчества Фицджеральда в целом) неточностях в написании иностранных имен и реалий, связанных именно с тем (напитки, курорты, психиатрия), в чем заглавные персонажи должны быть "непогрешимы" Дж Доналд Адамс (рецензия в "Нью-Йорк таймс бук ревью" от 15 апреля 1934 г) отмечал неудовлетворительность трактовки человеческих отношений между Диком и Николь "Его новая книга содержательна и крайне эффектно обставлена, но это не произведение мудрого и зрелого романиста"

[68] Ф Рав в рецензии в "Дейли уоркер" от 5 мая 1934 г обратился к Фицджеральду с призывом "не прятаться от урагана под пляжным зонтиком"

[69] Мерфи находились в Европе в 1921–1934 годах, оказывали финансовую поддержку Фицджеральду и Скотти (во время ее учебы в Вассар-колледже), среди немногих присутствовали на похоронах писателя Пикассо принадлежат четыре портрета Сары, включая знаменитую "Женщину в белом" О чете Мерфи см *Taylor Robert* America's Magic Mountain Boston, Mass , Houghton, 1986

[70] См об этом *Bruccoli, Matthew J* Some Sort of Epic Grandeur, а также запись в "Гроссбухе" "The Big Crisis — 13th of July" (Cit *Le Vot A* F Scott Fitzgerald, p 174)

[71] См. об этом письма Фицджеральда Бишопу (7 апреля 1934 г.), Менкену (23 апреля 1934 г.), Хемингуэю (1 июня 1934 г.).

[72] См. позднейший комментарий Фицджеральда (1940): «В моей комнате развешаны диаграммы, как это было во времена "Ночи", когда они покрывали все перемещения персонажей и их историю жизни» (19; p. 147).

[73] Менее очевидны переклички между романом "Ночь нежна" и "Что знала Мейзи" (тема восприятия девочкой-девушкой не вполне ясной для нее тайны взрослых — в конце концов, Мейзи, интуитивно догадываясь о многом, ничего *не знала*...).

[74] Вилла "Диана" над Каннами — парафраз джеймсовской виллы "Роканера" в "Женском портрете".

[75] В предпоследней главе романа Дик, навсегда прощающийся с Европой и своим прошлым "художника", делает это, поднимая руку и благословляя "папским крестом".

[76] Блестящий образ из романа "На взгляд Запада" Дж.Конрада.

[77] См., например, следующий набросок в "Гроссбухе" (доведенном до 1935 г.), где говорится о XX в.: "20-й век. Переход от конституционного правления обществом к некоституционному. Империализм" (49; p. 219).

[78] В свете этого образа интересно редкое признание Фицджеральда, сделанное именно в время работы над романом "Ночь нежна": "Я любил моего отца, всегда в глубинах моего сознания (deep in my subconscious) я ссылался с ним, с тем, что он мог бы подумать и сделать" (Cit.: *Bruccoli M.J.* The Composition of "Tender is the Night". Pittsburgh, Pittsburgh UP, 1963, p.124).

[79] См. признание писателя: "I'm half feminine — at least my mind is..." — "Я наполовину женщина — по крайней мере, это касается моего ума" (Cit.: *Donaldson, Scott.* Full Fathom Love: F.Scott Fitzgerald. N.Y., Congdon & Weed, 1983, p. 73.).

[80] При этом Хемингуэй не принял "Последнего магната": "В нем есть отличные куски, по преимуществу книга мертвая, что поразительно для Скотта. Думаю, Банни Уилсон действительно проделал основательную работу... подбивая и аранжируя текст. Но Скотт никогда бы не завершил ее столь гигантским, столь нелепым наброском всего дальнейшего. ... Стар весьма хорош. Можно узнать Ирвинга Тэлберга... Но женщины совершенно нелепы. ... Эта последняя книга была написана много позже того, как творческая сила в нем умерла..." (письмо Перкинсу от 15 ноября 1941 г. 56; pp. 313–314).

ДЖОН ДОС ПАССОС

Джон Дос Пассос (John Dos Passos, 1896–1970) — выдающийся американский писатель XX в. Всемирную известность ему принесли романы "Манхеттен", "42-я параллель", "1919" и "Большие деньги", в которых он попытался создать эпическую картину жизни американского общества в первой трети XX в. и ради этого пошел на смелые эксперименты, оказавшие влияние на развитие искусства романа не только в США, но и в Европе.

Истоки эксперимента Дос Пассоса восходят к 20-м годам. Его путь в литературе во многом напоминает эволюцию других представителей так называемого "потерянного поколения" — Хемингуэя, Скотта Фицджеральда, Фолкнера. Первая мировая война разрушила их иллюзии и подорвала веру в традиционные американские ценности; кроме того их объединяло стремление к обновлению художественного творчества, позволившее им вывести литературу США в ряды лидеров мировой литературы.

Дос Пассос родился в Чикаго, в семье состоятельного юриста, учился в Гарвардском университете, путешествовал по Европе, в 1916–1917 годах изучал в Испании архитектуру, что впоследствии повлияло на его подход к творчеству и прежде всего на конструкцию его романов. Война, на которой он служил санитаром, заставила Дос Пассоса по-новому взглянуть на мир. Несколько позже он писал об этом: "Опыт, пережитый мной в связи с войной, имел для меня огромное значение; я впервые почувствовал себя стоящим в самом низу социальной пирамиды, где человек равен собаке, и далеко от стен той башни из слоновой кости, за которой пребывает интеллигенция..."[1]

Свое новое отношение к окружавшему его миру он выразил в первой же книге, которую опубликовал в 1920 г. под названием "Посвящение одного молодого человека — 1917" (*One Man's Initiation*: 1917). В этой небольшой автобиографической повести рассказывалось о судьбе американского юноши Мартина Гоу, который

едет во Францию, чтобы участвовать там в войне в составе санитарного отряда. С большим драматизмом Дос Пассос передает бесчеловечность войны. Гибнут многие знакомые Мартина, французские офицеры, немецкий военнопленный. В повести очевидным образом выражены не только пацифистские настроения, но и неприятие буржуазного мира и империалистической войны. Эта книга Дос Пассоса, изданная в Англии, была первым значительным американским прозаическим произведением о Первой мировой войне.

Осуждая империалистическую войну, Дос Пассос пытается нащупать пути борьбы против нее, и одним из таких путей ему кажется социализм, правда, в весьма приблизительном восприятии. Один из французских офицеров, с которым знакомится Мартин Гоу, проповедует социалистические идеи. "Социализм, — говорит он, — должен возникнуть из естественного стремления людей помогать друг другу, а не из желания правящих классов крепче сковать нас цепями"[2].

В повести проявляется своеобразие творческого почерка Дос Пассоса, которое получает развитие в дальнейших произведениях, — писатель стремится избежать последовательного и плавного развития сюжета, предпочитая скачкообразный и клочковатый метод повествования, как ему кажется, более соответствующий характеру жизненного материала.

Судьба Мартина Гоу передана в форме фрагментов, внешне не связанных между собой отрывков из его внутренних монологов. Эта разорванность композиции призвана, очевидно, наиболее полно передать внутренний мир героя, точнее, крушение мировоззрения молодого американца, по-новому взглянувшего на жизнь в 1917 г.

Первая повесть послужила своеобразным наброском, эскизом к роману Дос Пассоса "Три солдата" (*Three Soldiers*), опубликованному в 1921 г., где рассказывается о судьбе трех американцев, участвующих в Первой мировой войне. Здесь ощутимее стремление писателя отказаться от традиционной формы романа, единого сюжета и пересечения отдельных сюжетных линий — в романе их объединяет только общность судеб и столкновений с реалиями военной жизни.

В центре внимания — судьбы трех молодых людей, призванных в армию. Один из них — Дэн Фюзелли — мечтает стать капралом. Он любит девушку Мэб, которая осталась в Сан-Франциско, где он работал в магазине оптических приборов. Другой парень — Крисфильд — родом из Индианы, там он с двенадцати лет трудился на ферме. Наконец, третий — Джон Эндрюс, композитор. Теперь все



Джон Дос Пассос

они — солдаты, но представляют различные слои американского общества и различные районы Соединенных Штатов. "Вот штука-то, черт возьми! Вы с Тихого океана, этот парень из Нью-Йорка, а я из старой Индианы — как раз посредине"[3], — говорит Крисфильд.

Судьбы этих трех солдат вначале связаны тем, что они вместе отправляются за океан, затем их пути расходятся. Но каждая из этих непохожих историй по-своему доказывает жестокость и губительность не только войны, но и породившего ее миропорядка. Все трое терпят крушение своих иллюзий и оказываются лишними, ненужными людьми.

Дэн Фюзелли заразился венерической болезнью, потом попал под суд и служил в штрафном батальоне. Его невеста Мэб вышла замуж за парня из морского резерва. Крисфильд, остро ненавидевший правофлангового Андерсона, который для него воплощал нелепость войны и всей военной машины, убивает его во время боя, продолжает некоторое время служить в армии и даже становится капралом, но потом дезертирует. Эндрюс ближе всего автору. Он был ранен во время войны и убедился в том, что "цивилизация бы-

ла не чем иным, как огромной башней лицемерия. И война явилась не крушением, а самым полным и совершенным проявлением ее" (3; с. 173).

Ненависть к буржуазной цивилизации овладевает Эндрюсом и заставляет его все активнее сопротивляться войне, думать о том, чем и как можно выразить свой протест. Эти мысли передает его внутренний монолог: "Грандиозные планы беспрерывно всплывали из сумятицы, царившей в его уме, и разлетались, как дым при сильном ветре. Он убежит, и если его поймают, убьет себя. Он поднимет бунт в своей роте. Он до безумия взбудоражит всех этих людей своими словами. Они откажутся строиться и рассмеются, когда офицеры побагровеют, отдавая им приказания. И вся дивизия двинется через замерзшие холмы без оружия, без флагов, призывая солдат всех армий присоединиться к ним, выйти с песней, изгнать смехом из своей крови весь этот кошмар" (3; с. 200).

Эндрюс близок Дос Пассосу еще и потому, что он художник, человек искусства. Эндрюс мечтает о том, чтобы выразить свой бунт против войны средствами искусства: "Если бы только ему удалось передать в музыке всю боль этой искалеченной жизни, весь жалкий ужас этой механизированной, превращенной в отрасль промышленности бойни" (3; с. 223). Стремление выразить в творчестве протест против империалистической бойни также сближает позиции Эндрюса с авторскими.

Но Эндрюс вообще не верит в возможность развития человеческой личности в мире современной цивилизации, и его пугает поэтому не только тирания существующего общественного строя, но и возможность победы революционных масс. Ему кажется, что в любом случае не останется места человеческой индивидуальности. "Теперь все идет к скоплению и прессовке масс, — размышляет Эндрюс, — люди уподобились муравьям. Может быть, неизбежно, чтобы массы все глубже и глубже погружались в рабство, что бы ни победило — тирания сверху или самопроизвольная организация масс, — для индивидуальности места нет" (3; с. 283).

Это состояние неверия ни во что, это ощущение неизбежности растворения личности в безликой массе является следствием растерянности Эндрюса и полного крушения его прежних идеалов. Он не верит в возможность даже попыток изменить существующее положение вещей. "Мне кажется, — размышляет он, — люди склонны скорее свыкнуться с какими угодно обстоятельствами, чем сделать попытку изменить их" (3; с. 299).

Герой Дос Пассоса приходит к своеобразному индивидуальному бунту против окружающего мира, против ненавистной ему военной машины — Эндрюс дезертирует. Дезертирство представляется ему восстанием против существующего строя, его отрицанием. Ему в голову постоянно приходят слова песни о Джоне Брауне и, став дезертиром, он даже принимает имя Джона Брауна. Тем самым писатель как бы подчеркивает бунтарский дух поступка Эндрюса. "Каждый человек, готовый мужественно умереть, ослабляет цепкую хватку кошмара" (3; с. 342), — размышляет Эндрюс-дезертир.



Джон Дос Пассос в 20-е годы

Образ Эндрюса особенно очевидно выявляет антивоенную сущность романа и вместе с тем обнажает концепцию автора, который не видит возможности раскрепощения человеческой личности. Ущемление индивидуальности представляется ему изначально данным законом, несправедливым, жестоким, но тем не менее вечным законом жизни. Эндрюс утверждает, что "в человеческом обществе всегда было так и, может быть, будет всегда так: организации растут и подавляют индивидуумов. Индивидуумы, отчаявшись, поднимают против них бунт и, наконец, организуют новые общества, чтобы разрушить старые, и, в свою очередь, снова становятся рабами" (3; с. 347). Эндрюс как бы подводит итог своему бунтарству, выявляя его бесперспективность. Он не верит, что бунт против существующего порядка вещей принципиально изменит жизнь, и терпит неудачу. Но Дос Пассос сближается с другими писателями потерянного поколения в своем скептицизме по отношению к существующему миропорядку и убежденности в извечности человеческих пороков и тщетности попыток что-либо изменить. Один из героев романа, владелец питейного заведения, рассуждает так: "Вы знаете, что я сделаю, когда начнется революция? — вмешался Ходя. — Я пойду

прямо к одному из ювелирных магазинов на улице Ройяль, набью себе полные карманы бриллиантами и вернусь домой... Я зарою их здесь на дворе и буду ждать. Они пригодятся в конце. Вы знаете, к чему приведет ваша революция? К другому строю! А там, где есть строй, там всегда найдутся и люди, которых можно будет купить с помощью бриллиантов. Уж таков свет" (3; с. 329).

В романе "Три солдата" развиваются своеобразные черты творческой манеры Дос Пассоса, которые наметились уже в первой его повести, "Посвящение одного молодого человека — 1917". Теперь писатель представляет нам трех героев-солдат посредством разрозненных эпизодов, рисующих различные моменты их жизни. Более того, судьба каждого персонажа имеет относительную самостоятельность, отчего книга лишена единого общего сюжета и распадается на три самостоятельные сюжетные линии. В то же время в романе существенную роль играют названия частей, которые подчеркивают общий замысел романа.

Часть первая — "Отливается форма" — посвящена подготовке солдат и их отправке из Соединенных Штатов в Европу. Часть вторая — "Сплав остывает" — переезд во Францию через океан и первые разочарования, связанные с войной. Часть третья — "Машины" — как бы завершает процесс превращения героев в винтики военной машины; здесь описаны непосредственно военные действия. Часть четвертая — "Ржавчина" — война окончена, и гнилость, ржавость военной машины и всего привычного уклада жизни становятся особенно ощутимыми. Часть пятая — "Внешний мир" — рассказывает о столкновении Эндрюса с новой для него мирной парижской жизнью. И наконец, часть шестая — "Под колесами" — подводит итоги: Эндрюс попадает в дисциплинарный батальон, дезертирует, его арестовывают. Герой оказывается под колесами военной машины, становится жертвой ненавистных ему порядков.

Таким образом, заголовки частей передают движение авторской мысли и несут большую смысловую нагрузку, объединяя различные сюжетные компоненты, выявляя основную антимилитаристскую линию романа. Эти заголовки создают своего рода образ военной машины, которая, даже заржавев, давит своими колесами Эндрюса и его друзей, и вместе с тем передают стремление Дос Пассоса соединить скрупулезность наблюдений над судьбами и характерами героев с широтой и масштабностью обобщений.

В романе "Манхэттен" (*Manhattan Transfer,* 1925), получает дальнейшее развитие стремление Дос Пассоса к эксперименту с

формой. Роман, в эстетическую основу которого положен принцип монтажа, представляет собой калейдоскоп множества эпизодов, событий, имен, в которых читатель может с трудом проследить судьбы нескольких человек, причем эти судьбы не всегда перекрещиваются и сталкиваются. Писатель идет дальше, чем в "Трех солдатах", по пути разрушения сюжета. "Манхэттен" как бы состоит из нескольких самостоятельных произведений, эпизоды и отрывки из которых здесь случайно перемешаны — их объединяют только место действия — город Нью-Йорк и время действия — 1890–1925 годы. Дос Пассос считал, что подобное построение романа позволяет ему более всесторонне и объективно показать действительность, передать уже не поток сознания героев, а своеобразный поток жизни Нью-Йорка, крупнейшего города Америки, олицетворения буржуазного мира.



Суперобложка первого издания романа "Манхэттен"

Более полно в романе очерчены судьбы Эллен Течер, Джимми Херфа и Джорджа Болдуина. Эллен Течер — актриса, которая потом становится журналисткой. Ее судьба чем-то напоминает судьбу Керри — о влиянии романа Драйзера в "Манхэттене" пишет и американский критик Дж. Ренн[4]. Эллен уходит от неудачника актера Оглторпа, затем от своего второго мужа, журналиста Херфа, поскольку он ей также представляется неудачником, выходит замуж за адвоката Болдуина. Отрекаясь от людей, которых любит, она как бы капитулирует перед силой и богатством Болдуина, ее судьба олицетворяет утрату иллюзий.

Джордж Болдуин — адвокат, он делает карьеру на процессе молочника Гэсса Мак-Нила, попавшего под поезд. Преуспевающий Болдуин забывает о либеральных фразах, какие он произносил в начале своего пути, и становится типичным дельцом-политиканом.

Ближе всего автору в этом романе Джимми Херф, который, в отличие от Эллен Течер и от Болдуина, не поддается соблазнам буржуазной Америки. Он пытается бунтовать и подобно Эндрюсу

из "Трех солдат" бежит из Нью-Йорка. Херф выходит на шоссе и просит шофера подвезти его. Когда тот спрашивает куда ему ехать, он отвечает: "Не знаю. Довольно далеко"[5]. Этими словами, которыми заканчивается роман, автор как бы сформулировал свой протест против современной Америки и в то же время обнаружил его неопределенность — он знает, что предстоит дальний путь, но не знает, куда этот путь ведет.

В романе действуют не только журналисты, актеры, адвокаты, но и безработные, эмигранты, преступники и многие другие люди. Каждый из них иллюстрирует положение различных слоев населения в Нью-Йорке, их зависимость от своего социального статуса. Автор вставляет в текст романа отрывки из газет, зарисовки нью-йоркского быта, непосредственно не связанные ни между собой, ни с судьбами героев, перемешивает внутренние монологи героев и описания их жизни, так что вначале читателю романа трудно даже выделить основных героев. Книга кажется беспорядочным скоплением различных эпизодов, посвященных жизни большого города, который представляется писателю хаосом, и это ощущение он стремится передать в структуре романа.

Все эти отдельные, часто мастерски сделанные зарисовки нью-йоркской жизни уподобляют роман "Манхэттен" альбому, где несколько крупных портретов героев тонут во множестве эскизов, рисующих различные детали обстановки того времени и того места, где они живут. Дос Пассос считал, что путем такого построения, он достиг наиболее полного и всестороннего воспроизведения действительности, как бы подчеркивая, что главным героем, точнее, началом, объединяющим этот ворох образов, зарисовок, эпизодов, внутренних монологов, газетных заголовков, является большой капиталистический город — Нью-Йорк начала XX в.

Дос Пассос в "Манхэттене" усиливает роль заглавий отдельных частей романа, которые он теперь сопровождает своеобразными эпиграфами, призванными передать поток жизни города. Первая глава называется "Паром у пристани". Ей предшествует зарисовка парома, которая как бы вводит в атмосферу нью-йоркской жизни: "Три дикие чайки кружатся над разбитыми ящиками, над апельсинными корками, над гнилыми кочанами капусты, выглядывающими из-за расщепленных свай, зеленые волны пенятся под круглым носом, паром тормозит течение, громыхает, глотает взволнованную воду, скользит, медленно входит в гнездо. Жужжат лебедки, грохочут цепи. Ворота распахиваются, шаркают ноги, мужчины и женщины жмутся в деревянном, пропахшем навозом туннеле, тиская и

толкая друг друга, как яблоки под прессом" (5; с. 3). Эта своеобразная картинка, должна создать представление о придавленности жизни простых обитателей Нью-Йорка, которые уподобляются яблокам, оказавшимся под прессом. Она имеет двоякий смысл — прямой и метафорический.



Луис Лозовик. Нью-Йорк. 1926–1927. Холст, масло. Уолкеровский институт искусств. Миннеаполис, Миннесота

Еще нагляднее особая роль вводного эпиграфа видна в третьей главе — "Доллары": "Вдоль перил — лица; в иллюминаторах — лица. Ветер доносил тухлый запах с парохода. Пароход, похожий на бочонок, стоял на якоре, накренившись на бок. С его фок-мачты свисал желтый карантинный флаг. — Я бы дал миллион долларов, чтобы узнать, зачем они приехали, — сказал старик, роняя весла. — Чтобы нажиться, — ответил юноша, сидевший на корме. — Ведь Америка — страна больших возможностей. — Одно я знаю, — сказал старик, — когда я был мальчиком, весной сюда вместе с первой сельдью приезжали ирландцы… Теперь сельди больше нет, а люди все едут и едут. Откуда они берутся — бог их знает. — Америка — страна больших возможностей" (5; с. 43).

Здесь мы как бы подслушиваем выхваченный из потока городской жизни обычный разговор простых людей. Он заканчивается ключевой фразой: "Америка — страна больших возможностей", — фразой, которая предваряет знакомство читателя с миром делячества, бизнеса, доллара. Дос Пассос воспроизводит этот пропагандистский тезис, а затем показывает оборотную сторону американской жизни.

Последняя глава третьего, заключительного раздела книги "Бремя Ниневии" вводится такой картинкой: "Сочится багровый сумрак из гольстремных туманов; ревут, вибрируя, медные глотки на окоченелых улицах, стынут окостенелые глаза небоскребов, плещет

красный свинец на скованные сталью бедра пяти мостов, воют кошачьим воем буксиры в раскаленной гавани над зыбкими стволами дыма. Весна, стягивая оскоминой наши рты, весна, пробегая гусиной кожей по нашему телу, исполински возникает из гула сирен, с чудовищным грохотом прорывает плотину уличного движения, между настороженными, ставшими на цыпочки кварталами" (5; с. 325). Этот пейзаж весеннего Нью-Йорка передает жестокость и отчужденность города-чудовища, враждебного всему человеческому и человечному, в котором небоскребы подавили людей.

Вводные лирические зарисовки нью-йоркской жизни, по замыслу автора, должны были соединить этот калейдоскоп эпизодов в единое целое — в повествование о большом капиталистическом городе, но слишком дробные и мозаичные, они едва ли полностью достигают своей цели.

Эпизоды, составляющие основной текст романа, неоднородны. Можно даже выделить их характерные типы: эпизоды из жизни героев, действующих на протяжении всего повествования; зарисовки эпизодических характеров, которые, появившись единожды в романе, больше не попадаются на его страницах; сцены городской жизни — на улице, на пароме, в кафе; отрывки из газетных сообщений. Писатель стремится сделать роман без героев, его цель — воссоздать аромат эпохи, а не нарисовать отдельные характеры, и поэтому часто большую идейную нагрузку несут сценки городской жизни. Первая глава III раздела называется "Веселый городок". Она завершается эпизодом у парома, который перевозит с Эллис-Айленд высылаемых из Америки людей. Контрасты капиталистического города здесь переданы с истинным драматизмом — человек с подзорной трубой и биноклем, символизирующий Нью-Йорк имущих, и против него голоса, поющие "Интернационал".

Роман "Манхэттен" во многом был экспериментом в области романной поэтики, что привело к тому, что новизна формы в известной степени подавила содержание, а разорванная композиция затруднила общее восприятие текста. Читатель как бы искусственно задержан на уровне представления, автор надеется, что калейдоскоп картинок и образов сам по себе вызовет в его сознании общую картину жизни большого капиталистического города. Не случайно многие критики называли "Манхэттен" произведением импрессионистской литературы.

Прав М.Каули, утверждая, что «социальные идеи романиста в "Манхэттене" находятся в состоянии войны с его личными эмоциями»[6]. Он считал, что идеи у Дос Пассоса революционные, а эмоции

эстетские. Это противоречие, увиденное Каули, проявляется, прежде всего, в структуре романа, в его рваной композиции.

"Манхэттен" вызвал острую и противоречивую реакцию в США. Э.Синклер, прочитав роман, сказал Дос Пассосу: «... вы испортили книгу той калейдоскопической формой, которую вы ей придали. Вы даете возможность лишь мельком взглянуть то на одного, то на другого из участвующих лиц, — а их такое бесконечное множество, — затем вы начинаете их раскидывать взад и вперед, да еще с такой скоростью, что нет возможности уследить за ними, и перестаешь ориентироваться и большей частью не знаешь, что и о ком говорится. Я убежден, что изложи вы просто и без обиняков весь тот юмор и страсть, которые заложены в "Манхэттене", вы создали бы великое произведение»[7]. Синклер, пожалуй, правильно подметил органические просчеты формального эксперимента Дос Пассоса, но не увидел их связи с творческим методом писателя, с особенностями его видения жизни.

Слабые стороны эксперимента Дос Пассоса подчеркивал и американский литературовед Джозеф Уоррен Бич: "Фрагментарные моменты показаны с поражающей быстротой движения и с определенной интимностью в передаче чувств и настроений. Мы никогда не ставим под сомнение реальность характера или ситуации. Но столь быстры переходы от ситуации к ситуации, от характера к характеру, столь широки интервалы между их появлением, что мы не можем вполне ухватить ту нить, которая связывает психическую жизнь личности. Они — индивидуумы, ибо они имеют свои тела, голоса и социальные положения. У них имена и адреса в телефонной книге, но они не совсем личности, ибо нас не заставили почувствовать, что они представляют из себя самостоятельные действующие души. Нам не показан тот идейный центр, вокруг которого организована их эмоциональная жизнь. И несмотря на их живую реальность, у них нет чувственной значительности (sentimental importance) характеров в художественном произведении"[8].

Собственно, Дос Пассос и не стремился создавать характеры. Он намеренно ограничился отдельными зарисовками, импрессионистскими наблюдениями, строя заранее продуманную беспорядочную композицию, роман, где сделана попытка создать характер города, а образы людей остаются на периферии авторского внимания, роман, где разрушение характеров запланировано автором.

Бич, как и некоторые другие американские критики, называл "Манхэттен" "коллективистским романом". Он утверждал, что Дос Пассоса интересуют не индивидуальные судьбы людей, не их лич-

ные горести и радости, а если они и интересуют его, то лишь постольку, поскольку являются характерными для тех или иных социальных структур. "Именно социальные связи, — пишет Бич, — стремится передать коллективист. Но парадокс мира Дос Пассоса состоит в том, что именно социальные связи и являются тем, что как раз у него отсутствует" (8; p. 41). И действительно, разорванность композиции мешает Дос Пассосу показать связи, существующие в буржуазном обществе, мешает создать его широкую картину.

В "Манхэттене" Дос Пассос предпринял эксперимент, в чем-то напоминающий эксперимент Фолкнера в романе "Шум и ярость". Эти романы объединяло стремление не выявлять авторское отношение к описываемым событиям. Писатель пытается передать поток городской жизни, часто прибегает к внутренним монологам, к внутреннему анализу и тщательно уклоняется от того, чтобы передать авторское отношение к происходящему. Техника потока сознания здесь поставлена на службу своеобразному урбанистскому и импрессионистскому и, пожалуй, даже социологическому эксперименту. Вместе с тем, в отличие от Фолкнера, Дос Пассосу мир представляется не абсурдным, а хаотичным, и он стремится передать не внутренний мир героев в отрыве от внешнего мира и авторского восприятия, а внешний мир в отрыве от авторского восприятия и оценки.

Эксперимент Дос Пассоса имеет острое социальное звучание. И здесь интересно напомнить суждение С.Льюиса по поводу романа. В декабре 1925 г. в журнале "Сатердей ревью оф литеречер" он писал: «Я считаю "Манхэттен" более важным во всех отношениях, чем любое произведение Гертруды Стайн или Марселя Пруста, чем даже этот великий белый кабан — "Улисс" Джойса. Ибо Дос Пассос умеет употреблять и искусно применяет их экспериментальную психологию и стиль, поддерживая их бунт против шаблонов классической литературы. Но есть разница! Дос Пассос интересен!» Роман Дос Пассоса интересен был прежде всего потому, что писатель стремился передать дыхание жизни современной ему Америки во всей ее широте. Что же касается бунта против традиционной структуры художественного произведения и против социального устройства Америки, то он привел к хаотичности, калейдоскопичности, клочковатости романа, но не отразил хаос городского мира. Дисгармония формы не выявила дисгармонии общества.

"Манхэттен" Дос Пассоса остается уникальным образцом урбанистической литературы XX в. В отличие от А.М.Горького, автор

видит в Нью-Йорке не только центр финансового мира — "Город желтого дьявола", но и город новой механистической цивилизации с его небоскребами и подземкой, город-труженик со всеми его героями, неудачниками и жертвами.

Дос Пассос отказался в дальнейшем от чрезмерной калейдоскопичности, свойственной "Манхэттену", и в 30-е годы пытался усилить обобщающие моменты в своем творчестве.

В конце 20-х годов он активно включился в политическую борьбу. Писатель в 1927 г. выступал в защиту Сакко и Ванцетти и даже был арестован за участие в демонстрации. Анализируя эволюцию своих взглядов, он писал в 1928 г. в очерке "Моя жизнь": «Именно война сделала из меня, как и из некоторых других писателей, радикала. Я сомневаюсь в том, что имел до тех пор вообще какие-нибудь убеждения. Но чем больше я знакомлюсь с условиями промышленной жизни, протекающей под знаком капитализма, тем определеннее становится мой "красный" цвет. Однако я никогда не примыкал ни к одной из революционных партий и делал очень мало попыток к прямой пропаганде своих идей. Происходит это, вероятно, не столько благодаря моим теориям, сколько благодаря воспитанной с детства привычке к одиночеству. Я считаю, что если американский писатель старается изображать известные ему стороны жизни возможно правдивее и научнее, то его произведения едва ли нуждаются в определенной идеологической окраске, они и без того являются приговором современной американской жизни. Думаю, что в эпоху кризиса я стал бы работать с коммунистами, целям которых сочувствую до конца. Но в настоящем я стараюсь в своих произведениях быть возможно меньше партизаном. Удастся ли это мне вполне — не знаю»[9].

Писатель выдвигает и свое понимание пролетарской литературы: "Вместе с тем я очень ощущаю, что мощь фабулы и языка и материалистическая точность идей возникают у писателя только как результат его погружения в рабочие массы. Тот язык и те истории, которые обрабатывает интеллигент, — ими дышат рабочие, фермеры, крестьяне, рыболовы и босяки. И в этом смысле, для меня очень важном, все действительно хорошие писатели являются и писателями пролетарскими" (там же).

В этих взглядах Дос Пассоса на литературу проявилось, с одной стороны, стремление отразить наиболее полно основные стороны современной американской жизни и, с другой стороны, сделать это, не внося авторскую точку зрения в ткань своего текста, а передавая ее своеобразием структуры художественного произведения.

Писатель дает понять, что его сотрудничество с коммунистами не означает, что он следует их директивам или указаниям, наоборот, он стремится к объективности в писательском труде и не желает попадать в зависимость от коммунистической партии. Тем более что, побывав в СССР, он вошел в Международное бюро революционных писателей (МБРП).

В результате стремления Дос Пассоса откликнуться на самые острые проблемы современности, дать обобщающую картину жизни Америки в 1930 г. появился его роман "42-я параллель" (*The 42-nd Parallel*), первая часть трилогии "США", в которую также вошли романы "1919" (1932) и "Большие деньги" (*Big Money,* 1936). В 1937 г. Конгресс американских писателей признал "Большие деньги" лучшим романом года.

Важным стимулом для работы была и поездка Дос Пассоса в СССР в 1928 г., его знакомство с советской литературой, театром, кино. Особенно сильное впечатление на него произвело творчество Пудовкина и Эйзенштейна, прежде всего их искусство монтажа и крупного плана.

Действие трилогии открывается картинами жизни Америки в начале века и завершается экономическим кризисом 1929 г. Дос Пассос стремится создать эпическое полотно, рисующее жизнь Америки за 30 лет. Ощущая необходимость придать своим художественным произведениям больше стройности и усилить в них обобщающие моменты, он разрабатывает специальную схему их построения. Конструкция каждого из романов складывается из четырех основных компонентов: портреты литературных героев, портреты-биографии исторических личностей, Новости Дня и своеобразные внутренние монологи автора — Камеры Обскуры. На смену калейдоскопичности приходит логически продуманная структура романа, во многом отталкивающаяся от опыта "Манхэттена". Роман представляет собой чередование указанных элементов в определенной последовательности — обычно портреты литературных героев прослаиваются и отделяются друг от друга Новостями Дня, Камерами Обскурами и портретами исторических личностей. Так, роман "42-я параллель" начинается следующим образом: Новости Дня I; Камера Обскура (1); Мак; Камера Обскура (2); Мак; Новости Дня II; Камера Обскура (3), Друг человечества; Камера Обскура (4); Мак; Новости Дня III и т.д. Каждый композиционный отрывок озаглавлен: Мак — это портрет литературного героя, Друг человечества — портрет Юджина Дебса, соответственно Новости Дня и Камера Обскура в романе пронумерованы. Хаотичность

"Манхэттена" сменяют строгая нумерация и выделение особым заглавием каждого композиционного элемента.

Каждый из конструктивных элементов призван сыграть определенную роль в развитии эпопеи и выполняет важные идейно-художественные функции. Портреты-биографии исторических личностей должны были, по мысли Дос Пассоса, дать представление об историческом фоне первого тридцатилетия XX в. в Америке. Новости Дня, которые вкрапливаются между отрывками, повествующими о жизни главных героев романа, призваны документировать обстановку того или иного момента в истории американского общества, воссоздать конкретный исторический колорит эпохи; наконец, Камера Обскура выражает авторское отношение к жизни, это своеобразные фрагменты потока сознания автора, автобиографические внутренние монологи, призванные внести в эпопею некоторое лирическое начало.

Что касается литературных героев, то они представляют, как и в "Манхэттене", различные слои американского населения, а их судьбы даны так же, как и в "Трех солдатах", и в "Манхэттене", фрагментарно, причем жизненные пути многих героев и здесь не пересекаются.

Подобное построение, с точки зрения Дос Пассоса, позволяет избежать открытой пропаганды и передать максимально объективную и всестороннюю картину жизни Америки, избегая литературных условностей традиционного монтажа крупных прозаических произведений эпического жанра и размаха. Роман призван раскрыть чаяния, думы и мысли представителей различных слоев американского народа через образы литературных героев, отразить основное направление исторического развития с помощью портретов-биографий исторических персонажей, воспроизвести необходимый конкретно-исторический колорит с помощью Новостей Дня, наконец, придать роману большую эмоциональную силу и сочетать все это с эмоциональным накалом личных авторских впечатлений, раскрываемых посредством Камеры Обскуры.

По масштабности охвата действительности трилогию Дос Пассоса можно сравнить в американской литературе XX в. лишь с "Трилогией желания" Драйзера и с трилогией о Сноупсах Фолкнера. Эти три эпических цикла объединяет неприятие того, что называется служением Маммоне, — Фрэнк Каупервуд, Флем Сноупс, Джон Уорд Мурхауз по-разному олицетворяют антигуманность, бесплодность и бездуховность стяжательства и корыстолюбия. При всех различиях в характерах героев — безудержного в своем стрем-



Суперобложка первого издания "Трилогии"

лении обладать капиталом, картинами и женщинами Каупервуда, безжалостного в стяжательстве, лишающем его всех остальных человеческих потенций, Флема Сноупса, холодного и расчетливого дельца и администратора Мурхауза — жизнь их оказывается в конечном счете одинаково бесплодной и разочаровывающе бессодержательной.

В отличие от Драйзера и Фолкнера, Дос Пассос строил свою трилогию не по этапам развития личности своего героя, а по этапам развития американского общества в первые три десятилетия XX в.: начало века и подъем рабочего движения в США — "42-я параллель"; Первая мировая война и перелом, связанный с Октябрьской революцией, — "1919"; перерастание социальных противоречий в послевоенный мировой кризис 1929 г. — "Большие деньги". Ради усиления эпического начала он стремился к максимальной исторической объективности, отказываясь от прямых авторских комментариев, заменяемых лирической Камерой Обскурой, и от сквозных литературных героев, поэтому пружиной развития сюжета, по замыслу Дос Пассоса, в трилогии "США" являются не судьбы главного героя или нескольких героев, а сам ход истории, воплощенный не только и не столько в документальных фактах, сколько в обнаженных конструктивных элементах, символизирующих и выявляющих с разных сторон важнейшие тенденции развития американского общества, крушения его духовных и социальных идеалов. И не случайно после завершения романа "1919" Дос Пассос заявил, что романист должен стремиться стать "архитектором истории". В трилогии "США" он следует образцам конструктивистской архитектуры, переходя от литературного импрессионизма "Манхэттена" к своего рода литературному конструктивизму, который определяет

и специфичность его образной структуры с акцентом не столько на индивидуальность героя, сколько на его социальную типичность.

При высокой степени обобщенности своих героев Дос Пассос сумел сохранить жизненность характеров не только в деталях, но и в их поведении. Этому способствовало успешное и достаточно органичное использование техники крупного плана, заимствованного из практики кино, и прежде всего из творчества Сергея Эйзенштейна и Александра Пудовкина, с которыми Дос Пассос познакомился в 1928 г. в Советском Союзе.

Помимо крупного плана Дос Пассос использовал и другие изобразительные принципы кино: документализм, точность в деталях, широту и масштабность социально-исторического фона, а главное — искусство монтажа, который становится основным инструментом движения и раскрытия сюжета. Различные элементы сложной литературной конструкции монтируются таким образом, чтобы не только захватить внимание читателя, но и вести его за авторской мыслью, высвечивая то монументальные фигуры выдающихся исторических личностей, то обнаженные до натуралистичности в деталях эпизоды из жизни литературных героев. Перебивающие развитие сюжета отрывки авторских воспоминаний не только придают повествованию определенную лиричность, но и личным авторским присутствием создают впечатление синхронности действия. Внутренний монолог, который в кино обрел новые изобразительные возможности, получает у Дос Пассоса чрезвычайно своеобразное воплощение — включение документальных и исторических кадров точно определяет внутренние монологи героев во времени и пространстве при всей их разрозненности и сюжетной несвязанности. Таким образом, техника монтажа помогает Дос Пассосу придать художественное единство весьма механистически разработанной историко-социологической структуре эпического повествования.

Романы, составляющие трилогию "США", содержат острую и часто остроумную критику американской действительности. Безусловной удачей Дос Пассоса было создание образа Джона Уорда Мурхауза, который, по существу, является центральным героем всей трилогии. Сын кладовщика на железнодорожной станции, он начинал трудовую деятельность в качестве агента по распространению книг, потом учился в Филадельфийском университете, работал в конторе по продаже недвижимого имущества. Постепенно продвигаясь по службе, он женился на богатой женщине, развелся с ней, женился на другой богатой женщине и в конце концов стал специалистом по пропаганде, ведущим активную борьбу против

революционного профсоюзного движения. Во время войны он занимает видный пост в администрации Красного Креста и становится символом бизнесмена и дельца, чем-то напоминающим Каупервуда.

Кроме Мурхауза в романе действуют еще одиннадцать литературных героев, представляющих различные слои общества. Мак — сын рабочего, становится сторонником Индустриальных рабочих мира, едет в Мексику, отходит от активного участия в рабочем движении и превращается в конце концов во владельца книжного магазина, в котором продают, среди прочего, и книги прогрессивных авторов. Джэйни Вильямс — дочь отставного капитана, стенографистка, работает секретарем Мурхауза сначала в Нью-Йорке, потом в Париже. Элинор Стоддард, — дочь рабочего с чикагских боен, становится художником-декоратором, состоит вместе с Мурхаузом в организации Красного Креста в Париже.

Чарли Андерсон — начинает свою жизнь как автомобильный механик, потом служит в армии, где становится летчиком, воюет во Франции. Вернувшись в Америку, он делает состояние в авиапромышленности, женится на актрисе и гибнет в автомобильной катастрофе. Ричард Элсворт Сэведж — адвокат, который отрекается от левых взглядов и переходит затем в услужение к Мурхаузу, превращается в сторонника американизма, олицетворение продажности определенного рода литераторов. Эвелин Хэтчинс — дочь протестантского священника, которая, подобно Элинор Стоддард, является художником-декоратором, работает в Красном Кресте в Париже, кончает жизнь самоубийством, приняв чрезмерную дозу снотворного. Джо Вильямс — брат Джэйни Вильямс, служит моряком в военно-морском флоте, дезертирует. Дочка — девушка из Техаса, с которой знакомится адвокат Сэведж в Риме, гибнет в авиакатастрофе. Марго Даулинг — из семьи актеров, становится кинозвездой в Голливуде. Бен Комптон — социалист, который, несмотря на преследования, отстаивает свои идеалы. Наконец, Мэри Фрэнч — участница рабочего движения, которую бросают в тюрьму за выступления против казни Сакко и Ванцетти.

В каждом из романов трилогии внимание автора сосредоточено лишь на некоторых из главных литературных героев, остальные же или не появляются совсем или фигурируют в отрывках, посвященных главным героям. В первом томе — "42-я параллель" — пять главных героев: Мак, Джэйни, Д.Уорд Мурхауз, Элинор Стоддард, Чарли Андерсон. В романе "1919" действуют новые главные литературные герои: Джо Вильямс, Ричард Элсворт Сэведж, Эвелин

Хэтчинс, Дочка, Бен Комптон — всего их тоже пять. В заключительном томе — "Большие деньги" — вновь появляются Чарли Андерсон и Ричард Элсворт Сэведж и новые портреты — Мэри Фрэнч и Марго Даулинг. Построение биографии каждого из главных литературных героев, несмотря на некоторые различия, строго следует определенной схеме — своего рода социологической анкете: указываются место и дата рождения, занятия родителей, образование, увлечения, семейное положение.

История двенадцати героев и составляет основную часть трилогии. Они представляют различные слои общества: рабочий класс, интеллигенцию, мир бизнеса — и дают, по мнению Дос Пассоса, возможность воспроизвести эпическую картину жизни Америки за тридцать лет.

Важнейшие вехи в судьбе страны передают портреты исторических личностей. Всего их двадцать пять, они представляют мир бизнеса, науку, изобретателей, рабочее движение, искусство и печать. Первым в этом ряду идет Юджин Дебс. Герой американского рабочего движения нарисован тепло и впечатляюще, он называется "Другом человечества". Дос Пассос говорит о Дебсе: "За долгие ночные дежурства кочегара огонь, прорываясь сквозь дым, обжигал его, сплавлял бурные слова, которые потом бились о сосновые стены сарая. Он хотел, чтобы его братья стали свободными людьми"[10].

В том же романе созданы портреты "Чудодея ботаники" — Лютера Бербанка; "Большого Билла" — Хейвуда, выдающегося деятеля американского рабочего движения, одного из основателей Американской компартии; затем следует очерк "Мальчик — оратор с Платы", в котором нарисован образ Брайена, опытного демагога, выступавшего в 1896 г. кандидатом в президенты от демократической партии и потерпевшего тогда поражение; далее "Караибский император" — Майнер Ч.Кейт, создатель "Юнайтед Фрут Компани", ставшей фактически безраздельной владелицей ряда латиноамериканских стран; "Великий миротворец" — Эндрью Карнеги, крупный капиталист, который "верил в нефть, верил в сталь, всегда копил деньги. Скопив миллион долларов, он пускал его в оборот" (10; с. 299). "Чудодей электричества" — Эдисон; "Протей" — рассказ об известном американском математике и электротехнике Штейнмеце, о котором тепло отзывался В.И.Ленин, "Неутомимый Боб" — сенатор Лафоллет.

Во второй части — "1919" — серия портретов исторических личностей открывается очерком "Шалун" — поэтическим портретом Джона Рида. За ним следуют очерки, посвященные замечатель-

ному американскому критику и публицисту Рэндольфу Борну, президенту Соединенных Штатов Теодору Рузвельту, журналисту Хиббену, президенту Вильсону, крупнейшему американскому финансисту Дж.П.Моргану. Его портрет заканчивается словами, заключенными в скобки:

Война и паника на финансовой бирже
пулеметы и пожары,
банкротство, военные займы,
голодная смерть, вши, холера и тиф,
благоприятная погода для Дома Морганов[11].

Очерк "Джо Хилл" поэтически воспроизводит облик замечательного поэта американского рабочего класса, а очерк "Поль Бэньян — лесоруб" рассказывает о линчевании Уэсли Эвереста, члена ИРМ, и завершает в романе список исторических личностей.

В роман "Большие деньги" включены очерки о Фредерике Уинслоу Тейлоре, авторе потогонной системы труда, о Генри Форде, Торстейне Веблене, американском теоретике экономики и специалисте в области социальных наук, Айседоре Дункан, голливудском киноартисте Родольфо Валентино, а также об изобретателях братьях Райт, архитекторе Фрэнке Ллойде Райте, главе газетной империи Уильяме Рэндольфе Херсте, о Сэмюэле Инсулле, крупнейшем капиталисте, владельце многих американских электрических компаний.

Перечень этих имен дает действительно достаточно широкое представление об американской жизни, и, чтобы не превратить свою книгу в энциклопедический справочник выдающихся исторических личностей, Дос Пассос каждый портрет строит как своеобразную поэму — стихотворение в прозе. Таков широко известный портрет Джона Рида — "Шалун". Взять хотя бы его последние строки:

Мужчина должен многое делать в жизни.
Рид был уроженцем Запада, он говорил то, что
думал.
Все, что у него было, и себя самого бросил он
в Смольный;
диктатура пролетариата,
СССР,
первая рабочая республика
создана и стоит.

Рид писал, выполнял поручения правительства (повсюду были — шпионы), работал, пока не свалился, заболел тифом и умер в Москве" (11; с. 21).

В этом отрывке нет определенной ритмики, нет рифмы, но он поэтичен по своей сути, по образному богатству. Некоторое нарушение грамматических связей придает слову о Джоне Риде особую эмоциональную и поэтическую выразительность.

Несколько особняком стоят в трилогии два очерка — "Тело американца" в романе "1919" и "Вэг" в романе "Большие деньги". "Тело американца", своеобразный поэтический реквием, посвященный солдатам, которые погибли на полях сражений Первой мировой войны, заключает роман "1919". Его герой — неизвестный американский солдат, прах которого из Франции перевезли в США и похоронили на Арлингтонском военном кладбище в Вашингтоне. "Вэг", которым закрывается не только роман "Большие деньги", но и вся трилогия, — лирический рассказ о молодом американце, голодном и безработном. Образы этих людей несут большую идейную и эмоциональную нагрузку, акцентируя бесчеловечность войны, погубившей неизвестного солдата, и той социальной системы, которая лишает радостей жизни молодого безработного.

В трилогии "США" существенную роль играют и Новости Дня. Всего их 68. Каждая из них включает в себя компоненты, передающие аромат эпохи: отрывки популярных песенок, заголовки газет, газетные сообщения.

Новости Дня, которыми открывается "42-я параллель", начинаются с куплета из песни "Много их, погибших на Лусоне", популярной во время испано-американской войны 1898–1899 годов:

Наша рота, скинув ранцы,
Шла в атаку на холмы,
Где нас встретили повстанцы,
Озлобления полны (10; с. 13).

Для американского читатели эта песня сразу воссоздала атмосферу войны и аромат эпохи конца XIX — начала XX века.

Затем следуют заголовки из газетных сообщений "Столица на грани нового века", "Требуем Филиппины на вечные времена", "Церковь приветствует новый век". Среди газетных цитат обращают на себя внимание слова из светской хроники относительно выступления сенатора Бевериджа: "XX век будет веком Америки, Человек Америки будет господствовать в нем. Прогресс Америки покажет ему путь. Деяния Америки обессмертят его" (10; с. 14).



Дос Пассос, шарж. Художник Луис Куинтанилья

Слова о том, что XX век будет веком Америки, служат как бы прологом к трилогии, но все ее содержание опровергает этот прогноз сенатора. Тема падения престижа Америки и разоблачения американского общества наглядно выявлена в Новостях Дня. Последние в трилогии Новости Дня LXVIII (роман "Большие деньги") начинаются с газетного заголовка "Уолл Стрит потрясен". И затем следуют заголовки, кричащие о кризисе, о рабочем движении, о безработице, о падении акций, об утрате веры американцев в буржуазные ценности, а также отрывки из популярных песен.

Структура Новостей Дня внешне беспорядочна — газетные заголовки и фрагменты статей часто обрываются на полуслове и даже начинаются с середины фразы. Этот литературный монтаж выполнен в виде своеобразного потока сознания читателя газеты, глаза которого перебегают с одного заголовка на другой, а он еще к тому же слушает или сам напевает популярную мелодию. Автор и здесь хочет сделать вид, что он непричастен к подбору этих исторических реалий, но на деле это, как справедливо отмечал И.А.Кашкин, "опять-таки своего рода внутренний комментарий автора" (10;

с. 468), вводящий читателя в курс исторических событий, о которых затем идет речь в романе.

Новости Дня передают ход времени, оттеняя эпическую сторону трилогии. Ограничивая хронологические рамки романа, они фиксируют определенные временные вехи в движении американского общества, запечатленные в газетных заголовках, популярных песенках и т.п. В этом смысле показательны первые и последние Новости Дня — эпопея начинается с речей, провозглашающих XX век Американским Веком, и заканчивается газетными сообщениями о мировом экономическом кризисе 1929 г. — история США опровергла скороспелые прогнозы американских политиканов.

Наиболее сложным конструктивным элементом трилогии является Камера Обскура, своеобразное лирическое отступление автора, поток его сознания, его личный комментарий к описываемой эпохе, соотнесение хода истории с собственным жизненным путем, а также обращение писателя к читателям своего поколения.

В романе "42-я параллель" в Камере Обскуре (19) Дос Пассос пишет, что любил книги "Упадок и падение Римской империи" Гиббона и роман Капитана Марриэта и хотел уехать за моря и в чужие города (10; с. 271). Эта автобиографическая заметка не сводится к информации о том, что любил читать Дос Пассос в детстве и о чем он мечтал, она свидетельствует о мечтах и о круге чтения в те годы многих американцев одного поколения с писателем.

Камера Обскура (27) из романа "1919" передает внутренний монолог автора, посвященный переезду через океан солдат американского экспедиционного корпуса во время Первой мировой войны. Эти строки напоминают о настроениях героя первой повести Дос Пассосса "Посвящение одного молодого человека — 1917" и в первой своей части почти текстуально воспроизводят картину прибытия парохода с Мартином Гоу на борту во Францию.

В заключительном томе — "Большие деньги" — Камера Обскура (50), предпоследняя по счету в трилогии, представляет собой внутренний монолог автора — он участвует в демонстрации протеста против казни Сакко и Ванцетти, которую разгоняют вооруженные дубинками полицейские. Этот монолог передает важнейшую мысль романа: Америка не едина, Америка — это две нации. И Америка — "наша нация", нация американского народа, была побита чужаками, которые казнили Сакко и Ванцетти и расправляются с прогрессивным движением. Таким образом, Камеры Обскуры являются не только лирическим дневником автора, вмонтированным в текст книги. По мере того, как автор вместе с героями

трилогии взрослеет и его авторский комментарий, его внутренний монолог становятся более осознанными и теснее связанными с содержанием романа, голос автора звучит яснее, и он органичнее сливается с содержанием других компонентов трилогии. И авторская оценка из смутного детского восприятия мира юным Дос Пассосом на рубеже XIX и XX веков перерастает в проникновенное публицистическое раскрытие пороков современной Америки умудренным опытом известным американским писателем,

Камеры Обскуры (всего их в трех романах 51) имеют и самостоятельное значение — они раскрывают внутреннюю эволюцию автора за 30 лет его жизни и делают его самого героем книги — тринадцатым главным литературным героем, с тем только отличием от остальных двенадцати, что его история складывается из 51 отрывка его внутренних монологов.

Трилогия "США", безусловно, стала незаурядным явлением в американской литературе 30-х годов, уникальным по широте охвата исторического материала эпическим произведением о трех первых десятилетиях XX в. Дос Пассосу удалось во многом по-новому окинуть взглядом жизнь Америки, выявить тенденции ее развития и показать крушение иллюзий об "американском веке".

Его собственная позиция, выраженная во внутренних монологах — Камерах Обскурах, несет в себе сильнейший пафос отрицания, но писатель не видит возможности для своих героев обрести внутреннюю цельность и убежденность. Все его главные герои, которым он сочувствует, оказываются неудачниками. Неудачником оказываются и сами Соединенные Штаты — книга заканчивается кризисом 1929 г. И здесь, как и в "Трех солдатах", и в "Манхэттене", человеческая природа и природа человеческого общества представляются Дос Пассосу неизменными и неизменяемыми.

Дос Пассос создал уникальный жанр эпической прозы — роман-панораму, в котором ему удалось обновить приемы монтажа текста, обнажая и выявляя конструкцию повествования, отказываясь от традиционного построения фабулы. Опираясь на опыт кинематографа и архитектурного конструктивизма, он создает свою модель литературного конструктивизма, стремясь к максимальной объективности.

У.Бич считает, что Дос Пассос открыл новую эпоху в американской литературе, а роман "Три солдата" рассматривает как "начало строго современной художественной литературы в Соединенных Штатах" (8; с. 34). Столь же высоко оценил эксперимент Дос Пас-

соса Ж.-П.Сартр, назвавший его в 1955 г. величайшим писателем нашего времени.

Говоря об эксперименте Дос Пассоса, нужно учитывать и его собственное понимание роли писателя, которое многое проясняет в его творческом методе. В 1933 г. он утверждал: "Писатель — это в конце концов только машина, поглощающая опыт окружающей жизни и дающая ему определенное словесное выражение"[12]. Несколько ранее в 1928 году он писал: "Я думаю, что каждый стоящий романист — это просто-напросто собака, вынюхивающая трюфели. Он выкапывает сырой материал, а умный антрополог или историк применяет его впоследствии в своих целях" (10; с. 462). Он же сравнивает писателя с летописцем. Конечно, эти высказывания свидетельствуют о некоторой механистичности и иллюстративности метода Дос Пассоса.

В 1968 году, за два года до смерти, в интервью журналу "Пэрис ревью" он вновь подчеркивает объективность трилогии "США": "В биографиях, в Новостях Дня и даже в повествовании я стремился к абсолютной объективности, передавая вступающие в противоречие взгляды, используя Камеру Обскуру в качестве отдушины для своих собственных чувств. От этого легче достигалась объективность остальной части книги"[13].

Эксперимент Дос Пассоса состоит, по сути, в том, что писатель обнажает четыре основные компонента конструкции эпического произведения. Это исторический фон (представляют Новости Дня); портреты исторических личностей, авторская позиция (Камеры Обскуры — внутренние монологи автора — цитаты из его памяти, относящиеся ко времени действия того или иного эпизода романа), портреты героев романа. Таким образом, три из четырех составляющих носят по существу документальный характер, а художественный эффект достигается за счет монтажа, который и определяет развитие сюжета. Романы трилогии были переведены на многие языки и стали важным моментом литературной жизни 30-х годов.

Как и многие писатели США, Дос Пассос отдал дань левым взглядам, но впоследствии разочаровался в коммунистических идеях. Толчком к этому послужила его поездка в Испанию, куда он отправился вместе с Хемингуэем снимать фильм о Гражданской войне. Его давний друг, профессор Хосе Роблес Пасос, близкий по политическим взглядам к анархистам, был убит в ходе кампании против троцкистов. Потрясенный этой расправой, Дос Пассос вернулся в Соединенные Штаты и стал критиком и противником коммунизма. В 1939 г. он опубликовал роман "Приключения молодого

человека" (*Adventures of a Young Man)*, в котором выступил против сталинизма В отличие от Артура Кестлера и Джорджа Оруэлла, которые после разрыва с коммунистами создали свои наиболее значительные произведения и получили всемирное признание своей критикой тоталитаризма, Дос Пассос остался в истории литературы как писатель "красных 30-х".

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Вестник иностранной литературы*, 1928, № 9, с 132
[2] *Литература мировой революции*, 1932, № 9–10, с 65
[3] *Дос Пассос Дж* Три солдата Л , 1924, с 21
[4] *Wrenn J H* John Dos Passos N Y , Twayne Publishers, 1961, p 125
[5] *Дос Пассос Дж* Манхэттэн М ,Л , 1931, с 365
[6] After the Genteel Tradition American Writers Since 1910 Ed By Malcolm Cowley, Carbondale, 1964, p 173
[7] *Литература мировой революции*, 1930, № 5, с 140
[8] *Beach J W* American Fiction 1920–1940 N Y , 1960, p 37
[9] *Вестник иностранной литературы*, 1928, № 9, с 133
[10] *Дос Пассос Дж* 42-я параллель М , 1936, с 41
[11] *Дос Пассос Дж* 1919 Л , 1936, с 351
[12] Цит по *Старцев А* Джон Дос Пассос М , 1934, с 119
[13] Writers at Work Fourth series London, 1978, p 81

ЭРНЕСТ ХЕМИНГУЭЙ

Эрнест Миллер Хемингуэй (Ernest Miller Hemingway, 1899–1961) принадлежит к писателям, определившим литературное бытие XX века. Он создатель легко узнаваемой художественной манеры, которая является, с одной стороны, результатом изощренных творческих усилий, "литературой и еще раз литературой", а с другой — чем-то предельно жизненным, затрагивающим самую суть эпохи "модерна" — эпохи "гибели богов", кровавых мировых войн, глубинного кризиса культуры.

Этому способствовала писательская легенда, не без успеха культивировавшаяся Хемингуэем. Помимо того, что буквально в каждом его тексте имеется та или иная проекция авторского "я" (писатель утверждал, что пишет только о том, с чем столкнулся на собственном опыте), начала, имеющего ярко выраженный мужской характер, этот фронтовик, охотник, рыболов, любитель корриды, военный корреспондент и т.п. настаивал на максимальном сокращении дистанции между искусством и жизнью. В основу этого требования положен принцип своего рода умолчания. Хемингуэй как бы отодвигает осмысление факта или события в сторону и ограничивает себя при их презентации самым минимальным, физиологически бесспорным, полагая, что основу даже самого сложного переживания составляют простейшие реакции. Их выражение требует, по логике Хемингуэя, более тонких приемов, чем пространные описания, вторжение авторского голоса в повествование, подчинение текста той или иной идейной установке. Подлинные герои хемингуэевского мастерства — визуальность, пространство.

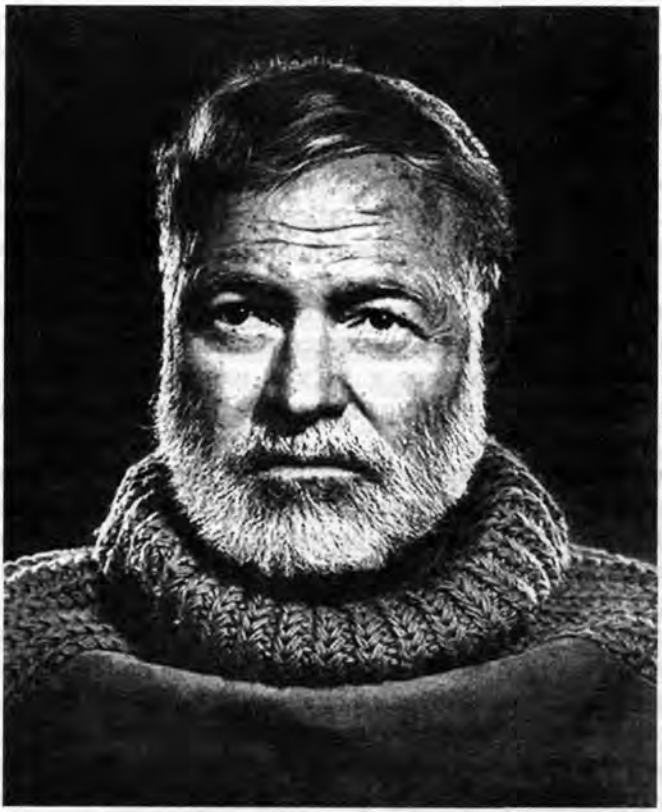
Подчеркнутая визуальность прозы выполняла у Хемингуэя двойное назначение. Отвечая расхожему представлению о жизнеподобии искусства (Хемингуэй, в отличие от Джойса, доступен практически каждому читателю), она была и приемом элитарным — давала шанс искусной стилизации, привнося в литературу дух постимпрессионистической живописи, энергию "сгустков" художе-

ственного слова, чем утверждала в мире, под влиянием Первой мировой войны "вышедшем из колеи", особый эстетический порядок. Он насколько ярок, настолько же и хрупок, располагается на краю бытия, которое в любой момент может насильственно оборваться, погрузиться в ночь.

В центре творчества Хемингуэя — интуиция о трагедии личности, в конечном счете сознающей свое бессилие перед действием рока. Заведомо чуждый всему единичному, естественному, а также подчеркивающий предельную уязвимость, если не случайность человечности, этот рок заявляет о себе у Хемингуэя в самых разных формах. Таковы и безличная жестокость войны, и всепроникающая демагогия политики, и цивилизация в целом, отчуждающая человека от природы, результатов его труда и даже от собственной смерти. Но не в меньшей степени это время, безжалостно приближающее "всякую плоть" к небытию. Пытающийся противостоять року по лично сформулированным правилам, хемингуэевский герой — всегда в конечном счете одиночка — хотя бы условно пытается обернуть свое поражение в победу: в бегство от ложных ценностей общества, культуры, своих "других я", которые дискредитировали себя и как начало противоестественное должны быть отброшены.

Свобода от чего бы то ни было и абсолютная несвобода, моральная сила личности и ее фактическое бессилие (перед проявлениями цивилизации, тоталитарного начала), шаткость традиционного гуманизма и метафизический голод "нового Адама", радикальное опрощение культуры (как системы тонких принуждений и фальшивых слов) и поиск через творчество нового жизненного кодекса, разоблачение иллюзий и их необходимость в виде выстраданной философии жизни, "антиромантизм" и воспроизведение романтизма на новых, принципиально посюсторонних, вещных основаниях — наличие этих неразложимых антиномий делает творчество Хемингуэя для первой половины XX в. в высшей степени показательным.

Являясь писателем, на наш взгляд, в высшей степени американским, Хемингуэй не ставил свой поиск свободы в зависимость от национального материала, от национальной литературной традиции. Как художник он сформировался в международной писательской среде Парижа 20-х годов. Отсюда — не только его интерес к проблеме синтеза искусств, орнаментальной прозе, но и знакомство с творчеством самых разных европейских писателей XIX–XX веков. В иные моменты написанное Хемингуэем органичнее соотносится с европейской литературой (от Стендаля, И.Тургенева,



Эрнест Хемингуэй

Л.Толстого до "Заратустры" Ф.Ницше и новелл Ги де Мопассана, Дж.Конрада, романов К.Гамсуна, Д.Г.Лоуренса, А.Мальро, поэзии имажизма), чем с американской. В то же время, какую бы трактовку ни давал сам Хемингуэй своему творчеству, в нем просматривается нечто для западной культуры образцовое — измерения райского сада, "изгнания из Рая" и тех трагических поисков его нового обретения, в основу которых положен ритуал. Выясняя свои отношения с каноном, пародируя его или вводя в плоскость заведомого посюстороннего, низового и даже подчеркнуто профанного, Хемингуэй осознанно или неосознанно для себя ищет отрицательное, неклассическое определение абсолюта — некое "христианство наоборот". Оно составляет сердцевину хемингуэевской философии трагедии.

Поставив в центр своего творчества вопрос о том, каков современный смысл выражения "иметь и не иметь", а другими словами, чем мог бы стать жизненный ориентир "естественного человека" в ситуации чеканки фальшивых ценностей, ситуации предельно жестокой и в своей жестокости *противоестественной*, Хемингуэй создал развернутую мифологию романтическо-модернистского индивидуализма. Это уже само по себе делает Хемингуэя крупнейшим писателем XX в., художником байроновского масштаба. Смысл его произведений и свойственное им понимание трагического значительно шире образа "потерянного поколения", который выведен, например, у Э.М.Ремарка (английский перевод "На Западном фронте без перемен" появился в 1929 г. на прилавках американских книжных магазинов почти одновременно с романом "Прощай, оружие!").

Под влиянием Хемингуэя потерянность стала универсальной характеристикой, имеющей отношение как к тем, кто, возвращаясь домой с фронта, не находил больше отличий между войной и миром, так и к тем, кто, пережив трагедию разочарования в "мире", и без всякой войны оказывается посторонним, испытывает "тошноту" в отношении общезначимых ценностей. Но каким бы ни было, по Хемингуэю, алиби потерянных и их мировой скорби, почти всегда эти стоики стремятся к самореализации, чтобы на грани жизни и смерти ответить на вопрос об абсолютности своего "я".

В контексте потерянности Хемингуэй последовательно проводит апологию примитива, антиинтеллектуализма, населяя свои произведения особыми персонажами. Его дезертиры, контрабандисты, официанты, матадоры, репортеры, экспатрианты, партизаны не только ставят себя вне общества, нанесшего им "рану", оторвавшего их от той приватной территории, которую они несколько подетски любят, но и отказываются ассоциировать себя с принятыми ценностями этого общества. Так становится возможным их стоический поведенческий и лингвистический кодекс в терминах молчаливого поступка, визуальных фактов, поставленных в некую зрительную рамку и таким образом говорящих сами за себя.

Долгое время популярное восприятие сильных мужчин Хемингуэя, "нулевого градуса" его письма, а также самого писателя как "папы Хэма" (несколько циничного апологета грубоватых чувственных радостей, "туриста на войне") мешало увидеть в нем тонкого мастера прозы, современника Паунда, Джойса и Элиота. В действительности же среди межвоенных прозаиков США только Фолкнер может сравниться с Хемингуэем (писателем, многократно

заявлявшим о правдивости своей манеры!) по *литературности* художественного мышления, тщательной отделке написанного. Знакомство с его кругом чтения поражает не только количеством прочитанного, но и интенсивностью читательского анализа, всегда нацеленного на собственную работу. Разнообразие и нестандартность реминисценций из самых разных зарубежных (Данте, Стендаль, Флобер, Мопассан, Тургенев, Толстой, Ницше, д'Аннунцио, Гамсун, Киплинг, Конрад, Элиот, Джойс) и американских (Бирс, Твен, Крейн, Стайн, Андерсон, Ларднер, Фицджеральд, Уайлдер, Паунд, Каммингс) авторов в хемингуэевских текстах еще ждет своего подробного изучения. К этому следует добавить и интерес Хемингуэя к живописи Ван Гога и Сезанна, эквивалент манеры которых он пытался найти в прозе. Пробовал себя Хемингуэй и в поэзии.

Все это ставит его в центр литературных исканий, где причудливо сходятся несколько мощных силовых полей — порожденная натурализмом эстетика подтекста (создание вещных коррелятов сознания), символизм и постсимволизм (взаимопереход поэзии и прозы, музыкального и визуального начал), принципы экспрессивности текста, свойственные культуре начала XX в. (ориентация на "примитив" и "новую вещность"), а также неоромантика, понемногу приобретающая экзистенциалистские контуры. Очевидно и другое. Хемингуэй, начав свою писательскую карьеру в конце 10-х годов буквально на пустом месте, уже через несколько лет интенсивной работы разработал оригинальный стиль, который в дальнейшем не столько варьировал, сколько интенсифицировал (элементы самоповторения у него всегда заметны). Отметим и художническое чутье Хемингуэя, первым на Западе выразившего то, что после Первой мировой войны буквально носилось в воздухе. Наконец, следует добавить, что вопреки распространенному мнению о бездуховности его сочинений, Хемингуэй был автором, искавшим через прозу, пусть и специфически выраженное, но религиозное оправдание творчества. И дело не в его конфессиональных предпочтениях (в разные моменты жизни он был и протестантом, и католиком, и неверующим), а в том остром голоде Абсолюта, который хемингуэевские персонажи, как правило, пытаются определить "от противного".

Хемингуэевский рай (коррида, "не чувствовать себя дрянью", "там, где чисто, светло", Абруцци, "не иметь", "за рекой, в тени деревьев", "остров в океане", ловля Рыбы, "неуходящий праздник") дает о себе знать практически в каждом его произведении как оборотная сторона его же версий ада — "раны", "nada" (*исп.* — ничто),

насильственной смерти, искушения свести счеты с жизнью. В видении в посюстороннем мире — вещах, быте, природе — знаков Смысла Хемингуэй местами перекликается с Р.Фростом. Оба по-особому искренни, оба в своих текстах балансируют на грани веры и неверия, факта и фикции, минуя "середину" между депрессивным состоянием и экстазом, дневным и ночным началом. Именно в этой жизненности (перепадах, шероховатости, если не лирической автобиографичности своей манеры, а также в желании сказать все как можно лаконичнее) Хемингуэй — американский писатель, а его версия философии жизни и трагедии нонконформистской личности отличается от стилистики по-литературному "безупречных" А.Камю и Ж.-П.Сартра (последний в эссе о "Постороннем" словно нехотя назвал Хемингуэя среди литературных предшественников экзистенциализма).

При жизни Хемингуэя восприятие его творчества в США знало взлеты и падения — лишь после экранизации романа "По ком звонит колокол" (1943, гл. роли — Г.Купер, И.Бергман), присуждения Нобелевской премии (1954) и выхода в издательстве "Скрибнерс" 15-томного собрания сочинений (1953) он становится всеамериканской знаменитостью. Тем не менее, и в этот момент отношение к нему литературоведения США достаточно сдержанное: он подобие некоего знаменитого "иностранца". Например, в солидном библиографическом "Справочнике по американской литературе после 1890 года" Г.М.Джонса и Р.Л.Людвига (1953) частотность ссылок на него невелика, а упоминание его первых двух романов содержится лишь в разделе "Новый дух и романы о войне" (точнее, в подразделе "Военный роман")[1].

В связи с рецепцией хемингуэевского творчества[2] обращают на себя внимание два обстоятельства. В 20–30-е годы Хемингуэй — младший современник американского "Поэтического возрождения" и британской "Поэтической революции". Вместе с другими начинающими авторами он ощущает себя в отличие от прозаиков предшествующего десятилетия (Э.Уортон, Э.Глазгоу, Б.Таркингтон) "современным" как в понимании задач творчества, сути художественного языка, так и в силу своего антипуританизма — установка на абсолютную искренность письма в немалой степени связана у него с изображением сцен насилия, половой близости, а также с воспроизведением непечатных слов. В восприятии американского общественного сознания межвоенной эпохи, весьма и весьма консервативного, подобная вольность неизбежно наделяла Хемингуэя чертами маргинала, автора сколь по-богемному модного, европеи-

зированного, столь и шокирующего. В июне 1929 г. полиция наложила запрет на распространение в Бостоне журнала "Скрибнерс мэгезин", где печатался роман "Прощай, оружие!". В 1938 г. городские власти Детройта запретили продажу романа "Иметь и не иметь". Характерно название рецензии на роман "Прощай, оружие!" — "Что такое грязь?"[3].

Хемингуэй и его постоянный редактор (с 1926 г. по 1947 г.), сотрудник издательства "Скрибнерс" Максуэлл Перкинс (1884–1947), не могли не считаться с данным обстоятельством. Рассказ "У нас в Мичигане" так и не был включен в прижизненные издания книги рассказов "В наше время". Переписка Хемингуэя и Перкинса[4] в тех случаях, когда она касается набора и корректур, посвящена главным образом сокращению непечатных слов (снимая их в конечном счете, Хемингуэй оставлял в тексте отточие, сигнализирующее о навязанной ему цензуре), интимных сцен, а также изменению узнаваемых имен (ради снятия возможных обвинений в клевете). Если же отвлечься от вопросов цензуры, то следует заметить, что "современным" считали Хемингуэя и писатели-современники. Так, К.Эйкен в рецензии на роман "И восходит солнце" ("Нью-Йорк геральд") утверждал, что при всей оригинальности книга очень многим обязана новейшим авторам — Ш.Андерсону, Ф.С.Фицджеральду, Г.Стайн. В свою очередь Т.Вулф (его редактором также был Перкинс) пометил в записной книжке (октябрь 1929 — январь 1930), что сцена дезертирства лейтенанта Генри в романе "Прощай, оружие!" — тот, чтобы спастись, во время бегства от военной полиции спарывает звездочки и ныряет в ледяные воды реки Тальяменто, — является воплощением духа современности[5].

Сам Хемингуэй резко отрицательно относился и к газетно-журнальным рецензиям на свои произведения, считая их — особо он не переносил "нью-йоркских критиков" — в подавляющем большинстве случаев лживыми, и к попыткам тех или иных политических сил зачислить себя в свои сторонники. В ярость Хемингуэя приводили психоаналитические интерпретации его произведений (Э.Уилсон, Ф.Янг[6]). Негативным было и хемингуэевское отношение к левой критике ("Нью рипаблик", "Нэйшн"), которая, увидев поначалу в писателе потенциального союзника по неприятию капиталистической действительности, в 30-е годы изменила эту позицию и фактически подвергала его травле, обвиняя в отсутствии патриотизма, эскепизме[7], а несколько позже и в искажении испанских событий в романе "По ком звонит колокол" (А.Бесси). Хемингуэй, надо сказать, отдавая должное ряду левых критиков (М.Голд, М.Каули),

полагал, что несмотря на свою "честность" они, с тех пор как обратились в "партийную веру", попросту перестали читать художественные произведения.

Принципиально оставаясь политически неангажированным, Хемингуэй, вопреки легенде о своей нетерпимости, сохранял доброе отношение к Эдмунду Уилсону (1895–1972)[8] и посоветовал Перкинсу заказать тому предисловие к заново отредактированному изданию книги "В наше время" (1930). Этот жест остался незамеченным. В середине 30-х годов, резко полевев, Уилсон через прессу взялся извещать советских людей о нелояльности Хемингуэя коммунистической идеологии[9]. Несколько лет спустя, соединив марксизм с психоанализом, он счел возможным искать в "мужественности" писателя сублимацию его скрытого комплекса неполноценности[10].

Не жалуя критиков, Хемингуэй вместе с тем ценил работы Лилиан Росс (статья о Хемингуэе в журнале "Нью-Йоркер", 13 мая 1950 г.), Карлоса Бейкера ("Писатель как художник", 1952, 1972) и И.А.Кашкина (1899–1963), с которым вступил в переписку (1935–1936), находя в том искреннего поклонника своего мастерства, а также пропагандиста своей прозы в СССР[11]. В 1943 г. писатель дал разрешение Р.П.Уоррену и К.Бруксу включить текст рассказа "Убийцы" в одну из самых известных антологий "новой критики"[12], что послужило отправной точкой формалистического анализа хемингуэевской прозы.

Статус Хемингуэя именно как национального писателя утвердился лишь в 60-е годы — его произведения были включены в учебную программу колледжей и университетов. По времени это совпало с интенсивной разработкой теории "модернизма" в англо-американском литературоведении[13]. В работах Фредерика Дж.Хоффмана ("Двадцатые", 1954, 1962) — в общем плане, а также более детализированно у К.Бейкера написанное Хемингуэем оказалось соотнесенным с творчеством Стайн, Паунда, Элиота, Джойса, а лучшие тексты Хемингуэя были признаны интеллектуально емкими и структурно изощренными. Сходного взгляда придерживались К.Брукс, Р.У.Б.Льюис, Р.П.Уоррен[14], а несколько позднее и М.Брэдбери, один из ведущих британских специалистов по модернизму[15]. В рамках этой парадигмы началось изучение связей между хемингуэевской прозой и другими искусствами, прежде всего постимпрессионистической живописью[16].

Тем не менее, при изучении творчества Хемингуэя почти десятилетие преобладал биографический подход. По мере публикации



Дом, где родился Хемингуэй

все новых и новых мемуаров (“Как это было” Х.Лёба, 1959; “В семействе Хемингуэев” Марселины Хемингуэй, 1962; “Портрет Хемингуэя” Л.Росс, 1964; “Папа Хемингуэй” А.Хотчнера, 1966; “Хемингуэй и персонажи *Солнца*” Б.Д.Сэренсона, 1972; “Папа” Грегори Хемингуэя, 1976; “Как это было” Мэри Уэлш Хемингуэй, 1976) и биографий (прежде всего это “Эрнест Хемингуэй: история жизни” К.Бейкера, 1969) исследователи пытались выяснить, насколько персонажи Хемингуэя соответствуют их жизненным прототипам. Параллельно разрабатывалась точка зрения, что Хемингуэй по сути всегда писал о себе самом — драматизировал свой жизненный опыт: каждый его новый герой всегда старше предыдущего. Если во второй половине 50-х – середине 60-х годов хемингуэевская героика получала сочувственную интерпретацию и именовалась “романтической”, то на рубеже 60–70-х годов Хемингуэя по мере выхода его сочинений из моды (во многом навеянной экзистенциализмом) начинают критиковать за стереотипность героев, психологическую неубедительность женских персонажей, сентиментальность и позерство.

С накоплением материала о жизни Хемингуэя биографический подход к его творчеству оставался доминирующим (“Силой воли: Жизнь и искусство Эрнеста Хемингуэя” С.Дональдсона, 1977; “Женщины Хемингуэя” К.Бернис, 1983), а количество ярких интер-

претаций текста по-прежнему оставалось сравнительно небольшим (помимо исследований Бейкера и Янга, это монографии "Эрнест Хемингуэй" Э.Ровита, 1963, 1987, а также "Хемингуэй и мертвые боги" Дж.Киллинджера, 1960). Тем не менее, именно из биографических исследований выделилась специализация, связанная с кругом чтения писателя, его творческими контактами. В этом русле написана тонкая работа Мэтью Дж.Брукколи "Скотт и Эрнест: авторитет поражения и авторитет успеха" (1978)[17], где один из американских экспертов по творчеству Ф.С.Фицджеральда не только впервые опубликовал многие рукописные материалы, положив начало текстологии романов "И восходит солнце", "Прощай, оружие!", но и на конкретных примерах раскрыл суть творческого влияния автора "Великого Гэтсби" на Хемингуэя в ситуации, когда тот перешел от новелл к работе над большими прозаическими формами.

Некоторый застой в изучении творчества Хемингуэя был преодолен после издания К.Бейкером ценнейшего тома "Избранных писем" (1981)[18]. В нем писатель разительно отличался от той фигуры, которую он выставлял на общественное обозрение и проекцию которой, действительно, можно обнаружить в большинстве его произведений. За бейкеровской публикацией последовал вал текстологических и архивоведческих работ — их появление объяснялось открытием доступа к ранее закрытому рукописному наследию (собранному главным образом в фонде Хемингуэя бостонской Библиотеки Дж.Ф.Кеннеди). Лучшие из них — "Ложный закат: предварительный анализ рукописи романа *И восходит солнце"* (1983)[19] М.Рейнольдса и "Хемингуэй и роман *И восходит солнце"* (1983) Фредрика Дж.Свободы[20]. Подлинным прорывом 80–90-х годов стали публикации Майкла Рейнольдса. Наиболее содержательные из них — "Круг чтения Хемингуэя: Каталог" (1981), "Молодой Хемингуэй" (1986), "Хемингуэй: парижский период жизни" (1989), "Хемингуэй: аннотированная летопись жизненного пути" (1991)[21]. Продолжали выходить биографии ("Дочери Кассандры: женщины у Хемингуэя" Р.Уитлоу, 1984; "Хемингуэй: Биография" Дж.Майерса, 1985). На их фоне опять-таки бросалась в глаза нехватка работ аналитического характера, где интерпретация произведений Хемингуэя, минуя выработанные шаблоны, соотносилась бы с проблематикой "кризиса культуры", то есть с измерением, без учета которого многое у Хемингуэя остается не вполне ясным. Появление отдельных работ подобного рода — монографий (например, "Хемингуэй и Джойс" Р.Гайдушека, 1984), сборников статей («"И восходит солн-

це" Э.Хемингуэя», сост. Х.Блум, 1987)[22] — этой ситуации не изменило. Мнение Дональда Ноубла, высказанное еще в 1983 г., остается справедливым и в начале XXI в.: "В чем суть эпистемологии Хемингуэя, его метафизики и этики... что стоит за тем, как писатель понимает время и реальность? Предстоит сделать очень много"[23].

Хемингуэевский канон по мере накопления критического материала[24] получил новые очертания. Стали привлекать гораздо меньше внимания не только произведения, наподобие "Смерти после полудня" и "Зеленых холмов Африки", не только послевоенный — традиционно не очень высоко котировавшийся — Хемингуэй ("За рекой в тени деревьев"), но и ряд сильных вещей (новеллы второй половины 30-х годов, включая "Снега Килиманджаро"). Некоторые из хемингуэевских текстов находятся "в плену" их устоявшихся прочтений ("Прощай, оружие!"). Так или иначе, но на первый план в последнюю треть XX в. со всей очевидностью выдвинулись роман "И восходит солнце", а также первые две книги рассказов. Показательно, что в нашумевшем "Западном каноне" (1994) Х.Блума Хемингуэй представлен четырьмя позициями: романами "И восходит солнце", "Прощай, оружие!", "Райский сад" (писался на рубеже 20–30-х годов), а также новеллистикой.

***

Эрнест Хемингуэй родился в пригороде Чикаго Оук-Парке 21 июля 1899 г. в уважаемой протестантской семье. Его отец Кларенс Эдмондс Хемингуэй (1871–1928) был практикующим врачом. В семье доминировала мать (Грейс Холл Хемингуэй, 1872–1951), с которой Хемингуэя на протяжении всей жизни связывали сложные отношения. Получив музыкальное образование и испытав себя на профессиональной оперной сцене, она давала уроки пения. Закончив школу (1917), Хемингуэй по протекции одного из родственников стал репортером канзасской газеты "Стар" (октябрь 1917 – апрель 1918), пытался попасть в действующую армию, но из-за близорукости не прошел медицинскую комиссию. И все же, завербовавшись шофером санитарного автомобиля в Красный Крест, он попал на войну в Европу. Однако пробыл он на итало-австрийском фронте только неделю и, случайно оказавшись 8 июля 1918 г. в районе артобстрела, получил тяжелое ранение в ногу. После лечения в миланском госпитале Красного Креста, ставшем местом его романа с медсестрой Агнес фон Куровски (прототип Кэтрин Баркли), в январе 1919 г. Хемингуэй вернулся домой, бравируя приобретенной в



Эрнест Хемингуэй после ранения. Милан, 1918

Милане формой армейского лейтенанта. Конфликт с матерью вынудил его в 1920 г. перебраться из Оук-Парка в Торонто, а затем в Чикаго, где он познакомился с К.Сэндбергом, Ш.Андерсоном, а также с Хедли Ричардсон, ставшей в сентябре 1921 г. его первой женой.

1921 год — время выполнения различных журналистских заданий, интенсивного чтения, ранее весьма скромного (из американцев это — М.Твен, Дж.Лондон, Р.Ларднер, из англичан — прежде всего Р.Киплинг). В выборе нового круга авторов Хемингуэю помогли советы Ш.Андерсона, открывшего ему существование Лоуренса ("Сыновья и любовники"), Джойса ("Дублинцы"), Стайн ("Нежные пуговицы"), русских писателей (Толстой, Достоевский, Тургенев, Чехов). Не всех из указанных ему прозаиков Хемингуэй прочел сразу же. До Лоуренса и русских очередь дошла только в Париже (в процессе работы над романом "И восходит солнце" "Записки охотника" он перечитывал шесть раз[25]; влияние Толстого заметно, по нашему мнению, в романах "Прощай, оружие!" и "Иметь и не иметь"). Тем не менее, после недолгих встреч с Андерсоном переписка Хемингуэя в немалой степени посвящена обсуждению прочитанных им книг. Помимо вещей самого Андерсона ("Уайнсбург, Огайо", "Белый бедняк"), Хемингуэй знакомится с публикациями журнала "Поэтри", "Психологией пола" и "Эротической символикой" Х.Эллиса, романами С.Льюиса ("Главная улица"), К.Гамсуна ("Голод"), С.Моэма ("Луна и грош"), Г.д'Аннунцио ("Пламя"), А.Франса ("Красная лилия"), Дж.Конрада («Негр с "Нарцисса"», "Лорд Джим", "Ностромо").

В декабре 1921 г. Хемингуэй как внештатный корреспондент торонтской газеты "Стар" (до 1924 г.) отправился с Хедли в Париж,

где жил до 1928 г. Затем местом постоянного жительства Хемингуэя и его второй жены Полин Пфайфер становится вплоть до 1940 г. мыс Ки-Уэст во Флориде. Как газетчик Хемингуэй освещал мирные конференции в Генуе (1922), Рапалло (1923), побывал во время кровавой греко-турецкой войны в Смирне.

В Париже он жил на очень ограниченные средства, но главное для него, окунулся в англо-американскую писательскую среду. К 1922 г. относится знакомство Хемингуэя с С.Бич, Э.Паундом, Г.Стайн, Дж.Джойсом, Ф.М.Фордом, У.Льюисом, журналистом и издателем У.Бёрдом, к 1925 г. — с Ф.С.Фицджеральдом, Дж.Дос Пассосом, А.Маклишем, С. и Дж.Мёрфи, Х.Лёбом и др. Летом 1923 г. Хемингуэй впервые отправился в Памплону на бой быков. В авангардистских парижских издательствах выходят тиражом 300 экземпляров книжечка "Три рассказа и десять стихотворений" (*Three Stories and Ten Poems*, 1923), а также сборник прозаических миниатюр "в наше время" (*in our time*, 1924, 170 экземпляров). Он состоял из коллажа "стоп-кадров" — увиденного автором на европейской и на греко-турецкой войне, в Чикаго, в Испании на корриде — и стилизованных под документальное повествование кусочков прозы.

В 1925 г. Хемингуэй публикует расширенный вариант этой книги под названием "В наше время" (*In Our Time*). Теперь она состоит из пятнадцати новелл, среди которых "Дóма" ("Soldier's Home"), "Кошка под дождем" ("Cat in the Rain"), "На Биг-Ривер" ("Big Two-Hearted River"). Через ряд из них проведена фигура Ника Адамса, молодого американца, побывавшего на "великой войне". "Миниатюры" из предыдущего издания, ранее шедшие сплошным текстом, разбиты на "введение от автора", пронумерованные главки и подобие эпилога. Теперь они обрамляют новеллы (ранее отсутствовавшие) и призваны внушать мысль о том, что жестокость современности и ее массовая завороженность насильственной смертью стирают границу между военным и послевоенным временем. На это трагическое обстоятельство указывают как название книги — усеченный вариант церковной молитвы о "мире всего мира", так и линия судьбы Адамса. Даже дóма, во время рыбной ловли, вместо безмятежности, "мира в сердце" он невольно ощущает страх. В 1927 г. и 1933 г. вышли еще две книги рассказов "Мужчины без женщин" (*Men without Women*), "Победитель не получает ничего" (*Winner Take Nothing*), куда вошли такие характерные для хемингуэевского стиля новеллы, как "Белые слоны" ("Hills Like White Elephants"), "Убийцы" ("The Killers"), "Там, где чисто, светло" ("A

Clean, Well-Lighted Place"). Объемная новелла — "Старик и море", последнее знаменитое произведение писателя.

О круге чтения Хемингуэя в 20-е годы — а это, помимо литературных советов Паунда (с 1923 г.), Стайн (в 1923–1924 гг.), Фицджеральда (с 1925 г.), важнейший фактор становления его принципов письма — говорят несколько источников: мемуаристика, обширная переписка (Хемингуэй любил писать письма, и они никогда в отличие от его прозы не были лаконичными), каталог библиотеки в Ки-Уэсте[26], а также записи в его читательской карточке из парижского магазина "Шекспир & Компания", принадлежавшего Сильвии Бич[27], покровительнице нетрадиционных англоязычных авторов[28]. С середины 20-х годов и до конца жизни Хемингуэй ежегодно знакомился с 150–200 книгами.

Паунд в разговорах с Хемингуэем высказывал мнение, что каждый писатель должен усваивать уроки максимально широкого круга выдающихся авторов, либо со всей честностью признавая конкретные творческие заимствования, либо скрывая их так, чтобы они были незаметны. Он также обратил внимание Хемингуэя на французских прозаиков (в особенности Стендаля и Флобера), эстетику имажизма, бой быков. Влияние Стайн было несколько иным. Речь в ее беседах с Хемингуэем шла о ритмических аспектах прозаического текста (решающего в каждой фразе и абзаце особую задачу), психологии восприятия повторов, проблеме примитива (обыгрывание в прозе детской речи), новейшей французской живописи. Стайн поведала своему молодому другу, что писала "Три жизни", сидя перед полотном Сезанна, и что ее фразы ложились на бумагу так, как мазки краски (Хемингуэй заинтересовался новейшей живописью еще в Чикаго в 1920 г.). Кроме того, эта колоритная женщина открыла для Хемингуэя существование "Принципов психологии" У.Джеймса.

В 1926 г. Хемингуэй разрывает контракт с издательством "Бони энд Лайврайт" — оно отказывается опубликовать небольшой роман "Вешние воды" (*The Torrents of Spring*), где пародировалась манера Ш.Андерсона, ведущего автора "Бони". В том же году он подписывает контракт с издательством "Скрибнерс", где этот роман вскоре увидел свет. Фицджеральд рекомендовал Хемингуэя своему редактору, М.Перкинсу; их первая встреча произошла 11 февраля 1926 г. В марте 1926 г. в "Скрибнерс мэгезин" появились "Убийцы", первый опубликованный в США хемингуэевский рассказ. В октябре 1926 г. печатается роман "И восходит солнце" (*The Sun Also Rises*), черновой вариант которого написан в июле–декабре 1925 г.

по следам поездки в Памплону на бой быков. Летом 1925 г. эта поездка свела вместе чету Хемингуэев, Б.Смита, Х.Лёба (прототип Кона), П.Гатри, Д.Туизден (прототип Брет Эшли). Послав экземпляр романа матери, Хемингуэй получил от нее следующий ответ (письмо от 4 декабря): «Это сомнительная честь — выпустить одну из самых грязных книг года. ... не сомневаюсь, что в твоем словаре есть иные слова, чем "черт" и "сука" — каждая страница вызывает у меня приступ отвращения»[29].

В августе 1926 г. от Хемингуэя уходит Хедли, а 10 мая 1927 г. он в одном из католических соборов Парижа обвенчался с ее подругой, дочерью американского миллионера Полин Пфайфер. В октябре печатается новая книга рассказов с симптоматичным названием "Мужчины без женщин". Поселившись с женой в Ки-Уэсте, в марте 1928 г. Хемингуэй начинает новый роман (работа над ним омрачается самоубийством отца 6 декабря 1928 г.). В сентябре 1929 г. он выходит под названием "Прощай, оружие!". В 1928 г. после возвращения с Полин из Европы Хемингуэй, прежде чем отправиться в Ки-Уэст, впервые побывал на Кубе.

Хемингуэй считал для себя крайне важным писать, опираясь на конкретику личного опыта. Вместе с тем, выразив этот опыт в том или ином произведении, он, в целом не меняя своей манеры, сформировавшейся в середине 20-х годов, остро нуждался в "смене декораций". Важнейшими вехами этого маршрута судьбы и его последующей интерпретации стали четыре брака (с 1940 г. — с журналисткой Мартой Геллхорн, с 1946 г. — с Мэри Уэлш), жизнь в разных странах (Париж, Ки-Уэст, 1927–1939, Гавана, 1939–1960, Кетчум, шт. Айдахо, 1958–1961), корреспондентские поездки в Испанию во время Гражданской войны (1937, 1938), в Китай (1941), на фронт во Францию в ходе Второй мировой войны (1944, 1945). Героика хемингуэевских произведений подразумевала героическое действие самого писателя, наличие легенды, дающей импульс для перевоплощения "жизни" в творчество. В 1942–1943 годах он в рамках своего личного мифа борьбы с немецкими субмаринами ведет личное патрулирование прибрежных вод Кубы.

На грани поэзии и факта, очерка-новеллы и большой повествовательной формы Хемингуэй писал не только художественную, но и документальную прозу. Это книги об искусстве корриды ("Смерть после полудня" — *Death in the Afternoon*, 1932) — лето 1929–1931 годов писатель провел в Испании; о сафари на диких животных ("Зеленые холмы Африки" — *Green Hills of Africa*, 1935): в декабре 1933 г. — марте 1934 г. он охотится в Африке.

Начало 30-х годов — период творческой неуверенности. Это в определенной степени отражено в тематике прозы этого времени — драме писательского таланта, искушаемого соблазном богатства. Социальная критика (очерк о погибших во время урагана "Кто убил ветеранов во Флориде?" — "Who Murdered the Vets?", 1935) перекликается с апологией "простой" жизни официантов, контрабандистов, рыбаков. Безысходно трагичная, она вместе с тем "честна", минует всякую рисовку, лицемерие, подчеркивает праздность богачей. Это не мешает Хемингуэю путешествовать только первым классом, заказать судостроительной компании яхту "Пилар" (1934). Думается, что творческая усталость не понизила требовательности Хемингуэя к себе. Роман "Иметь и не иметь" (октябрь 1937) несколько нецелен. Однако он полон внутреннего художественного напряжения, демонстрирует интерес к эстетическим поискам современников (в частности, Дж.Дос Пассоса, с которым Хемингуэй сблизился в 30-е годы). Столкновение в романе "Иметь и не иметь" разных способов повествования демонстрирует, что Хемингуэй во что бы то ни стало пытался преодолеть самоповторы, методом проб и ошибок нащупать новое. Его последующая проза с технической стороны не столь интересна.

После выхода трагической по общей тональности книги рассказов "Победитель не получает ничего" (1933) Хемингуэй вновь возвращается к журналистике, сотрудничая главным образом с журналом "Эсквайр". Там напечатаны репортаж о ловле на крупную рыбу на Кубе, первая (под названием "Первый рейс", апрель 1934) и вторая часть ("Возвращение контрабандиста", февраль 1936) романа "Иметь и не иметь", а также рассказ "Снега Килиманджаро" ("The Snows of Kilimanjaro", август 1936). К ним примыкает опубликованный в журнале "Космополитен" рассказ "Недолгое счастье Фрэнсиса Макомбера" ("The Short Happy Life of Francis Macomber", сентябрь 1936).

Особо значим испанский отрезок жизни и творчества Хемингуэя, из которого вышли репортажи (например, "Шоферы Мадрида", 23 мая 1937 г.), пьеса об американце Филипе Роллингсе, приносящем личное счастье на алтарь борьбы с фашистским подпольем в Мадриде ("Пятая колонна" — *The Fifth Column*, 1938, пост. март 1940), роман "По ком звонит колокол" (октябрь 1940). Испанская тема впервые появляется в его письмах в декабре 1936 г. Пятого февраля 1937 г. писатель, исходя из того, что события в Испании — генеральная репетиция неизбежно приближающейся новой "европейской войны", отмечает: "Испанская война — плохая война... в

ней нет правых. О ком я переживаю, так это об обычных людях и облегчении их боли, для чего требуются машины скорой помощи и госпитали" (18; p. 456). С марта 1937 г. как высокооплачиваемый корреспондент НАНА (North American Newspaper Alliance) — гонорар за телеграмму составлял 500 долларов, за заметку 1000 долларов — Хемингуэй вместе с голландским режиссером-коммунистом Й.Ивенсом и оператором Дж.Ферно участвует в съемках документального фильма "Испанская земля", сценарий которого, в основе своей общечеловеческого, а не пропагандистского характера, он ранее обсуждал с Дос Пассосом и Маклишем. Прибыв в Мадрид по маршруту Тулуза-Барселона-Валенсия-Аликанте, Хемингуэй остановился в отеле "Флорида", ставшем штаб-квартирой съемочной группы. Там его уже ожидала журналистка М.Геллхорн, с которой он познакомился в декабре 1936 г. в Ки-Уэсте; после Испании в 1939 г. она отправилась на советско-финский фронт.

Писатель не имел разрешения бывать в расположении действующих войск республиканцев, но ему несколько раз удалось побывать на фронте в расположении 12-й интернациональной бригады имени Авраама Линкольна, которой командовал генерал Лукач (псевдоним венгерского коммуниста Мате Залки). 18 мая Хемингуэй вернулся в Нью-Йорк. По возвращении он организовал сбор средств для покупки медицинского оборудования и медикаментов. Восьмого июля 1937 г. фильм был показан в Белом доме президенту Ф.Д.Рузвельту и членам его семьи. Отношение к ленте было неоднозначным. К примеру, знаменитый актер Орсон Уэллс, видевший "Испанскую землю" на частном просмотре, с либеральных позиций высказался о ней резко отрицательно.

Четвертого июня 1937 г. Хемингуэй впервые в жизни выступил с политической речью "Фашизм — это ложь" ("Fascism Is a Lie") на II Международном конгрессе писателей в нью-йоркском Карнегихолле. Осенью 1937 г. он снова в Испании, является свидетелем боев под Теруэлем, как своего рода военный инструктор обучает молодых солдат владеть винтовкой. Третий его приезд в страну (совместно с М.Геллхорн) состоялся в марте 1938 г., по ходу наступления франкистов в Каталонии, четвертый — в ноябре 1938 г. (исход республиканцев из Каталонии во Францию). За время пребывания в Испании Хемингуэй сталкивался с самыми разными лицами. Среди них — Р.Кармен, А.Карпентьер, М.Кольцов, А.Мальро, П.Неруда, П.Робсон, Л.Хьюз, А.Эйснер, И.Эренбург, Н.Гильен, Р.Альберти.

Позиция Хемингуэя в "испанском вопросе" была личной, "партизанской". Глубоко сочувствуя испанскому народу и презирая (в 30-е годы) "богачей" как в Америке, так и в Испании, он, находя в наблюдаемом им гражданском конфликте "новый тип войны", не доверял ни коммунистам, ни сторонникам каких бы то ни было идеологий. В этом на протяжении десятилетия (да и всей жизни) Хемингуэй был последовательным. Еще в 1932 г. он назвал Ф.Д.Рузвельта "паралитическим демагогом", а себя самого "анархистом". В программном письме И.Кашкину (19 августа 1935 г.) он спорит с распространенным среди левой интеллигенции мнением о том, что недоверие к коммунистическим идеям и марксизму обрекает человека на одиночество: "Лучше у меня будет один честный враг, чем множество знакомых. Я не могу быть коммунистом, потому что верю только в одну вещь: свободу. Прежде всего я позабочусь о себе и своем творчестве. Затем — о моей семье. Затем — о моем соседе. Государство меня абсолютно не волнует. ... Писатель может проявлять классовую сознательность лишь в том случае, если его талант ограничен" (18; p. 419). В следующем письме Кашкину (12 января 1936 г.) он иронизирует над "слепым патриотизмом" своего корреспондента и высказывает мнение, что патриотизм хорош "как легенда", но в одинаковой степени губителен для прозаиков и поэтов.

Хемингуэй, поскольку не был пацифистом и с уважением относился к хорошо воюющему противнику, разводил в разные стороны современную войну, которую в принципе считал "грязной", и мужество человека на войне: человек сражается для того, чтобы побеждать. Война по-особому влекла к себе писателя: "... я утратил доверие к будущему. Оно кажется не имеющим никакого значения. ...После первых двух недель в Мадриде у меня появилось стихийное чувство, что у меня нет ни жены, ни детей, ни дома, ни яхты, ничего. Это единственный способ действия" (18; p. 461)[30]. В 1940 г. он утверждал сходную мысль в письме Ч.Скрибнеру: "Чарли, ни в чем нет будущего. ... Поэтому мне нравится жизнь на войне" (18; p. 503). В 1939 г., подводя итог испанской войне, Хемингуэй высказывает мнение, что победа в ней оказалась невозможной по причинам, лежащим вне компетенции военных (4; p. 272)[31]. Говоря о желании показать эту войну правдиво, с разных точек зрения, он утверждает: "Я честен, верен присяге под ружьем, но когда война кончается, становлюсь писателем. Не Католическим писателем, не Партийным писателем, а просто писателем. И даже не Американским писателем. Только писателем" (4; p. 278)[32]. Сказанное не было

позой. Одно из самых сильных мест в романе "По ком звонит колокол" — рассказ Пилар (гл. 10) о массовой расправе республиканцев над карлистами (разгром церковных приходов, монастырей и убийства священнослужителей прокатились по всей Испании). По воспоминанию А.Хотчнера, Хемингуэй рассказывал ему, что имел возможность лично наблюдать последствия подобной резни[33], тех волн взаимного неконтролируемого насилия, от которого люди будто пьянели и непрерывно сквернословили. На взгляд Хемингуэя, немногие иностранцы выдерживали испытание войной: одни, как англичане, были чаще всего плохими бойцами и даже трусами (в Испании находились, к примеру, Дж.Оруэлл, С.Спендер, У.Х.Оден), другие, как А.Мальро (Хемингуэй восхищался "Уделом человеческим", считая этот роман лучшей книгой 30-х годов), повели себя как "позеры и притворщики", покинув страну уже в 1937 г., чтобы поспешить с публикацией скоропалительно написанных "объемнейших шедевров".

Наконец, писателя крайне раздражала политическая борьба в армии между сталинистами и троцкистами, отзыв в СССР тех или иных "провинившихся", легковесность революционного идеализма многих приехавших в Испанию европейских интеллигентов. Наверное, не случайно уже в верстке романа (гл. 6) он уточнил политическую принадлежность Джордана, заменив слово "коммунист" на "антифашист" (anti-fascist).

Подобная человеческая и художественная позиция Хемингуэя вызывала неприятие. Его, американца, снимавшего номер в хорошем отеле, жившего с любовницей, всегда имевшего при себе флягу с виски, нередко называли "попутчиком". По выходе романа ветераны интербригад обрушили на автора "Колокола" поток критики в "Нью мэссиз" и "Дейли уокер" (М.Вольф, А.Бесси и др.). Характерно мнение испанского генерала Э.Листера: "Я думаю, что написал он это потому, что в тот момент не был способен создать что-то другое. Борьба испанского народа была слишком громадным явлением для того, чтобы Хемингуэй, при всем его таланте, сумел постичь ее до конца. Хемингуэй, как и многие другие, часто давал себя увлечь внешними проявлениями событий, курьезными фактами, поверхностной стороной нашей борьбы, не вникая по-настоящему глубоко в ее сущность..."[34]

После Второй мировой войны писатель не раз возвращался в Италию и Испанию, но эти ностальгические поездки подчеркивали очевидное — с ходом времени перевоплощение в "другое я" (Ник Адамс, экспатриант и бывший фронтовик Джейк Барнс, лейтенант

Генри, контрабандист Гарри Морган, интербригадовец Роберт Джордан, полковник Кантуэлл, Старик) давалось Хемингуэю сложнее и сложнее. Все более условными становились у него и женские образы (прототип Ренаты — 19-летняя Адриана Иванчич, с которой он сблизился в Венеции в 1948 г.). Два послевоенных романа — "Острова в океане" (*Islands in the Stream*, 1950, опубл. 1970 — он посвящен охоте на подлодки в Карибском море), "Райский сад" (*The Garden of Eden*, писался до 1947 г., опубл. 1986 — в его центре фигура молодого писателя Дэвида Берна, раздираемого выбором между женой и ее подругой) — так и остались недописанными, а единственный опубликованный ("За рекой в тени деревьев" — *Across the River and Into the Trees*, сентябрь 1950) был на уровень слабее довоенной прозы. Этот роман о 57-летнем ветеране войны полковнике Кантуэлле, встречающем свою последнюю любовь в Венеции и умирающем при отъезде из нее, был жестоко раскритикован рецензентами. Несколько абстрактной — по меркам лучших образцов хемингуэевской прозы — стала повесть "Старик и море" (*The Old Man and the Sea*, 1 сентября 1952, журнал "Лайф"), которая вместе с тем являлась для писателя доказательством, что он еще способен быть "в форме". Присуждение Нобелевской премии поначалу обрадовало Хемингуэя, крайне ревниво относившегося к прозаикам-современникам (в особенности к Т.Вулфу и У.Фолкнеру), но позднее он увидел в этом событии главную причину последующего творческого кризиса и жалел, что не отказался от награды.

Писатель принял активное участие в освобождении из заключения Паунда — вступил в переписку с различными влиятельными лицами, в декабре 1956 г. подписал соответствующую петицию, помог другу юности материально. В 1957 г. он начал работу над мемуарами ("Праздник, который всегда с тобой" — *A Moveable Feast*, опубл. 1964, новая редакция, 2009), где вывел в несколько нелицеприятном виде тех (Г.Стайн, М.Кэллеген), кто ранее в своих воспоминаниях отзывался о нем не лучшим образом. Творческий кризис Хемингуэя 50-х годов усугублялся травмами разных лет (автокатастрофа в Лондоне в 1944 г., две авиакатастрофы в Уганде во время сафари в январе 1954 г.), кончиной близких ему людей (М.Перкинс, П.Пфайфер, Ч.Скрибнер). Писатель резко сдает физически, перестает получать удовольствие от жизни, поездок в Испанию. После падения режима Ф. Батисты он покидает Кубу и любимую им усадьбу Финка Вихиа (где в 1939–1940 годах писал "Колокол"), а с приходом к власти Ф.Кастро в конечном счете решает сменить место жительства, хотя и возвращается в Финку на семь

месяцев в 1960 г. В состоянии тяжелой депрессии, сопровождавшейся приступами паранойи, болезненным лечением электрошоком, двумя попытками самоубийства, Хемингуэй покончил с собой выстрелом из ружья в Кетчуме (шт. Айдахо) 2 июля 1961 г.

***

У Хемингуэя не было оформленной творческой программы. Он в целом не любил публично говорить о литературе, считая, по-видимому, творчество частью своей глубоко личной жизни. Пока это было возможно, не любил он и афишировать свой род занятий, предпочитая казаться в окружении лиц преимущественно неинтеллектуального труда (с которыми по традиции охотно вступал в контакт) "одним из нас": с матадорами-знатоками корриды, с охотниками, с военными-ветеранами. Исключение составляли Перкинс, несколько друзей-писателей. В одних случаях Хемингуэй был свидетелем застольных разговоров о творчестве (парижский круг англоязычных авторов старшего поколения), в других — не только равным среди равных, но и участником содержательной переписки (Фицджеральд, Дос Пассос), разумеется, для печати не предназначенной. С большинством писателей-современников Хемингуэй, пережив момент сближения, рассорился, а затем "свел счеты" в мемуарах.

В то же время, он прибегал к эффектным образам, которые запомнились читателям как воплощение принципов его художественного мастерства ("принцип айсберга", "четвертое и пятое измерение"). Суждения Хемингуэя о литературе разбросаны, помимо писем, по беллетризованным воспоминаниям ("Праздник, который всегда с тобой"), очерково-документальным книгам ("Смерть после полудня", "Зеленые холмы Африки"), интервью (прежде всего интервью Дж.Плимптону для весеннего выпуска "Пэрис ревью", 1958), а также по его романам и рассказам. Так, Ник Адамс рассуждает о том, что его манера письма подражает сезанновской; Джейку Барнсу нравятся "Записки охотника", а Роберту Джордану — Кеведо; полковник Кантуэлл с удовольствием вспоминает Г.д'Аннунцио и ругает чету Браунингов. "Сам" Хемингуэй в книге о своем первом сафари дает немало литературных характеристик: Г.Манн — "плохой писатель"; в Америке отсутствуют "выдающиеся писатели"; Э.По — блестящий мастер, из-под пера которого выходят "мертвые рассказы"; Р.У.Эмерсон — "обладатель узкой, засушенной, безупречной мудрости унитариев"; натуралистов следует читать лишь в

том случае, если они "придерживаются абсолютной точности и не впадают в литературщину"; "хорошие писатели" — Г.Джеймс, С.Крейн (новеллы "Шлюпка", "Голубой отель") и в особенности М.Твен, после "Гекльберри Финна" которого в США не было создано ничего равноценного. Американским авторам в "Зеленых холмах Африки" противопоставлены европейцы — талант Киплинга, самодисциплина Флобера. Знание войны (Стендаль, Толстой в "Севастопольских рассказах", "Казаках") — опыт, который ничем нельзя возместить, это тема, не терпящая ни малейшей фальши. Не всем печатным высказываниям Хемингуэя о литературе, писателях можно доверять. Стиль его жизни предполагал творение легенды.

Принципиально важной для Хемингуэя была "жизненность" (vitality) текста. Под ней он имел в виду и особую экспрессивность написанного, и правдоподобие, которое не только укоренено в личном опыте пишущего ("Invention is the finest thing but you cannot invent anything that would not actually happen" — 18; p. 407, "Вымысел — прекрасная вещь, но нельзя придумать то, что на самом деле не может произойти"), но и способно менять местами "жизнь" и "искусство" ("...make it up so truly that later it will happen that way" — 18; p. 407, "...сделай это настолько правдиво, чтобы позже именно так оно и произошло") и таким образом уравнять их в плоскости искусства жизни, биографического мифа. Писать абсолютно правдиво, по Хемингуэю, означало писать "радостно", получая почти звериное (animally happy) удовольствие (elation) от переживания бытия: "Выход в море; труд поимки по-настоящему большой рыбы; бой; обладание женщиной; прилив тепла от алкоголя; ураган; удовольствие от опасности — все это заставляет быть столь физически полноценным и приносит такое физическое удовольствие от жизни, что вам становится стыдно, что вы так счастливы, когда большинство людей не получает от жизни никакого удовольствия" (18; p. 432). Визуализация физических ощущений, возвышенных до "радости", положена в основу хемингуэевской манеры.

Думается, американский писатель мог бы признать знаменитую формулу "кусок жизни" Золя своей. В согласии с нею мир, проходя в виде излучаемых им энергийных волн сквозь художника, наделяется свойствами его телесности. Письмо — эквивалент эмоционального опыта, видения, сгущенного до материальности, до слова-вещи; оно спонтанно вбирает в себя энергетику художника, которая имеет прежде всего физиологическую, эротическую основу. Соединение индивидуально воспринятого и пережитого с физиологически безусловным устанавливает новые отношения между "объек-

том" и "субъектом", которые сливаются на личной и только личной основе в нерасторжимое и уже как бы безличное целое. В итоге письмо становится не абстракцией, не "выдумкой", а продолжением раскрывающейся через художника песни жизни. Художественное бытие Хемингуэя остро нуждается в солнце, в свете, физическом тепле, даже в электрическом освещении — начале, несущем как регенерацию жизни, так и шанс для лучей высветить четкие контуры. Значительная часть хемингуэевской жизни прошла в южных странах. Созданный писателем мир страшится ночи, сна, темноты, размытости.

Хемингуэй считал, что быть человеком действия (a life of action) для него гораздо проще и естественней, чем быть писателем. Отсюда и фрагментарность, общая новеллистичность хемингуэевской манеры (складывающейся из совокупности конкретных переживаний, состояний сознания) и ее зависимость от постоянного обновления жизненного опыта. Хотя проза Хемингуэя явно или скрыто автобиографична и лирична, он не признавал себя "романтиком", демонстрировал нелюбовь к Китсу, Шелли, к "риторике" Мелвилла, "сухости" Готорна. Делая исключение только для Байрона, он, по всей вероятности, считал всех романтиков как прошлого, так и настоящего (таким в его восприятии стал Фицджеральд) изощренными нарциссами и позерами, склонными к самодраматизации собственной персоны, безудержной фантазии, к неумению контролировать "поток слов", к творческой импотенции. Определяя же параметры своей романтики, насколько спонтанной, настолько и образцовой (К.Бейкер в 1952 г. при молчаливом одобрении писателя нарек ее неоромантикой), Хемингуэй выразился следующим образом: "Я и репортер и сочинитель (an imaginative writer) ...писатель должен сочинять правдоподобно" (4; pp. 203, 209). Характеризуя свои новеллы, он считал, что те занимают "среднее место между эссе и воспоминаниями" (4; p. 14).

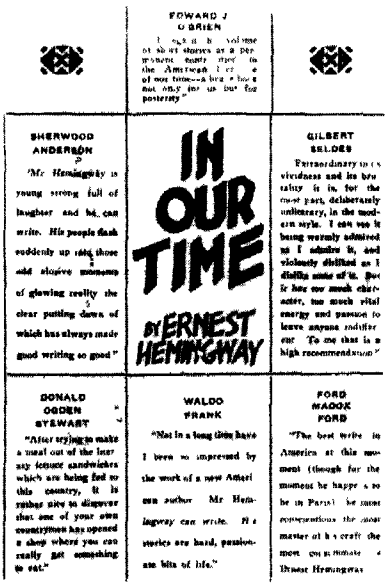
Говоря о нежелании "сочинять", Хемингуэй едва ли преувеличивал. К примеру, из произведения в произведение переходят ситуации, связанные с его семейной жизнью, любовными увлечениями, — драма отношений с Хедли, хотевшей ребенка (поначалу это вызывало ревность Хемингуэя, не желавшего менять свой стиль жизни; см. новеллу "Белые слоны" и сквозную интонацию книги рассказов "Мужчины без женщин"), развитие отношений с Полин (подругой Хедли — см. новеллу "М-р и миссис Эллиот", роман "Райский сад"), охлаждение к Полин и история любви к М.Геллхорн (обыграно в романах "Иметь и не иметь", "По ком зво-

нит колокол") и т.п. Первоначальные наброски романа "И восходит солнце" свидетельствуют о том, что все основные персонажи, включая Хедли (выведенной затем из числа действующих лиц), носят в них свои реальные жизненные имена.

В то же время, Хемингуэй, будучи осведомленным о всех деталях семейной жизни Фицджеральдов, по выходе романа "Ночь нежна" жестоко критиковал своего друга не за общий и несомненный для него автобиографизм романа (Дик / Фицджеральд, Николь / Зельда Фицджеральд), а за вопиющую, в его восприятии, "неправду" — сочетание в образе Дика Дайвера несочетаемого, черт самого автора, явно романтизированных, и характеристик совсем другого человека, состоятельного экспатрианта Джеральда Мёрфи. И сам Хемингуэй мог бы столкнуться с подобной критикой, когда в романе "По ком звонит колокол" весьма произвольно спроецировал свое пылкое увлечение Мартой Геллхорн на образ юной испанки Марии. Женские персонажи, за исключением Брет Эшли, всегда получались у Хемингуэя не очень убедительными. Очевиден и другой факт. Появление нового крупного произведения Хемингуэя завершало целый этап его жизни, вело к кризису в семейных отношениях. Жизненный опыт как бы вырабатывался в творчестве и нуждался в очередном восполнении. Но что бы ни преобладало у Хемингуэя при работе над текстом, "факт" или "вымысел", писательство для него всегда было проникнуто чувством миссии.

Трансформация эмоций в слова, по Хемингуэю, происходит инстинктивно, в сфере "бессознательного" (in your subconscious) (4; p. 136). Считая современную жизнь по преимуществу механической, Хемингуэй не без влияния Лоуренса находил в писательстве сублимацию естественного, чувственно-эротического начала в человеке (4; p. 420). Под знаком неразрывно связанных любви / смерти формируется проблематика большинства хемингуэевских произведений. С одной стороны, для Хемингуэя не было ничего более реального, чем разложение мертвых тел на поле боя, с другой — шок боли, переживание близкой смерти трансформировались у него в эротику, особое музыкально-логическое мышление. Гиперреализм в данном контексте неотрывен от иллюзорности, вечное томление — от чувства обмана жизни, стремление к творчеству — от отрицания творчества и культуры. Отсюда — эстетическое, не обремененное психологизмом отношение к изображаемому, поиск в визуальном мире локусов более чем хрупкой "недвижности". Оди-

ночество — особый вид созерцательности у Хемингуэя, предполагающей иллюзорную прикрепленность к месту, вещи, углу зрения, ритуалу. Это особый вид трагического счастья, позволяющего вспомнить о циновке киплинговского курильщика опиума ("Ворота Ста Печалей"): "там, где чисто, светло" нет места для знания, искусства, женщин и даже слов. Естественно, что Хемингуэй находил в творчестве способ борьбы человека с хаосом, временем, смертью (4; p. 425). Ведь именно интенсивность переживания жизни подчеркивает ее краткость. Именно с ходом времени "жизнь" уходит (каждое из произведений Хемингуэя о том, что "что-то кончилось"), но книга, замещающая ее, остается: "Бессмертие, в которое я верю... это бессмертие того, что вы пишете" (4; p. 432).



Суперобложка первого издания сборника рассказов Э.Хемингуэя "В наше время"

Перкинс при подготовке нового издания книги "В наше время" был поражен, что автор, не помня времени написания конкретного рассказа, хранил в памяти место его создания. Умея фиксировать то, что еще Вордсворт нарек "пятнами времени" (spots of time) — это касалось и "выпуклых соринок", и диалога (приобретшего черты орнамента), — Хемингуэй сталкивался с определенными сложностями, когда переходил от отдельной новеллы или книги новелл (ориентиром для него несомненно были "Дублинцы" Джойса и "Уайнсбург, Огайо" Андерсона) к большим повествовательным композициям. Романы "И восходит солнце", "Иметь и не иметь" так или иначе сохраняют фрагментарность хемингуэевской манеры, чем выгодно отличаются от более беллетристичных и повествовательно предсказуемых романов "Прощай, оружие!", "По ком звонит колокол", где микросюжеты нередко укрупняются до вставных новелл (рассказ Пилар, повествование о гибели отряда Эль Сордо, сцена с Х.Марти).

При построении больших композиций Хемингуэй оказывается чуток к исканиям современников. Благодаря знакомству с "Великим Гэтсби" он вводит в структуру романа "И восходит солнце" повествователя наподобие конрадовского Марлоу из "Сердца тьмы"[35] — одновременно участника событий и того аналитика, который в перспективе способен стать писателем. Калейдоскопический показ обитателей яхт в третьей части романа "Иметь и не иметь" отсылает к поэтике трилогии "США" Дос Пассоса. "Поток сознания" миссис Джон Холлис в том же романе позволяет вспомнить о джойсовской Молли Блум. Хемингуэй иногда признавался в том, что следит за новыми публикациями: "...бывает, вы кое-что находите у ныне живущих писателей... они столь хороши, что это бьет под дых. Таков кусок об Эстебане в последней книге Торнтона ("Мост короля Людовика Святого" Т.Уайлдера. — *В.Т.*). ...начинаешь с ним бессознательно соревноваться..." (4; p. 76).

Оригинальность хемингуэевского письма проявляется в первую очередь в минималистской поэтике его новелл — своеобразных очерков-фикций, тщательно выстроенных: "Техника в них искусно скрыта, тем не менее они сконструированы до последнего слова" (4; p. 39); "Я никогда не останавливаюсь на конкретном слове, пока не удостоверюсь, что оно незаменимо. Получив верстку, я самым тщательным образом продолжаю эту работу" (4; p. 43); "Я пытаюсь писать книги, где нет ни одного лишнего слова" (4; p. 45). Живопись своих "кусочков жизни" Хемингуэй сравнивал в 20-е годы с айсбергом, только на одну восьмую возвышающимся над поверхностью воды. Он имел в виду, что при реальном знании писателем своей темы любой фрагмент текста может подвергнуться сокращению без ущерба для общей эмоциональной правды впечатления. На особом счету у него был в связи с этим Джойс: "... в те дни, когда слова, знакомые нам, были истерты и нам приходилось биться за каждый новый звук, влияние джойсовских книг... изменило все и сделало возможным сообща сломить стену условностей"[36].

Обрабатывая свой текст, американский прозаик несомненно многому научился у французов. Однако его принципы отбора иные, чем, скажем, у Флобера, который стремился переплавить прозу в поэзию и таким образом компенсировать неэстетичность темы совершенством ритмического рисунка слов, того, что он именовал музыкальностью. Ближе Хемингуэю, думается, Мопассан, чей стиль не столь отшлифован, как у автора "Госпожи Бовари", и знаменит своей необработанностью, "неправильностью" — как обыгрыванием устного сообщения (оно принадлежит знатоку жизни и ее

скоротечных удовольствий — лирику, цинику и острому глазу в одном лице, способному двумя-тремя словами вызвать из "темных аллей" памяти и представить собеседнику формулу эмоционального опыта, что-то среднее между "случаем" и "импрессией"), так и отсылками к телесности и в связи с этим — к эротическому оттенку говорящегося. Из "ситуаций" Мопассана Хемингуэй явно вычитает их сюжетообразующий фактор, трагикомическую фабулу, а также тот тип повествовательной рамки, который внушает иллюзионизм сообщения и стоящего за ним признания об "обмане жизни", о наваждении смерти, о неразрешимом конфликте между бытием и сознанием. Возможно, модернизировать Мопассана Хемингуэю помогли сжатость манеры Киплинга (помноженная на идиому современной устной речи), а также творческая эстетика Конрада, изложенная в знаменитом предисловии к роману «Негр с "Нарцисса"». Добиваясь в русле исканий этих писателей отказа от повествовательного всеведения, "объяснений" (в том числе, развернутого внутреннего монолога), от отсутствия в тексте чего бы то ни было, что не являлось бы продолжением персонажа (в данном случае принципа композиционного структурирования пространства вокруг себя), Хемингуэй выдвигает требование живописности текста. В его основу положена не только некая образцовость, классицизирующее начало, но и выразительность, динамичность.

Идеалом современного художника Хемингуэй считал Сезанна: "Живопись Сезанна учила меня тому, что одних настоящих простых фраз мало, чтобы придать рассказу ту объемность и глубину, какой я пытался достичь. Я учился у него очень многому, но не мог бы внятно объяснить, чему именно"[37]. Признание Хемингуэя симптоматично. Постимпрессионисты были культовыми художниками для Стайн, Андерсона, а также для Р.Фрая (одного из главных пропагандистов постимпрессионизма в Великобритании) и через него — для В.Вулф, а также английского имажизма. Как известно, Сезанном владела идея полотен, которые в несколько утрированной плоскостности раскрывали бы не текучесть жизни, импрессионистические этюды — "переливы солнца на стекле" (выражение Х.Ортеги-и-Гассета), а ее сгустки, априорные первоосновы цвета. Это — новая версия романтико-натуралистической песни жизни, но не столько стихийной, восторженной, сколько сдержанной, поскольку речь идет об искусстве, о *профессиональном* приеме, об экспозиции, позволяющей выявить и созерцать цвет *как таковой*. Сезанновский цвет отделен и от материала (внешнего мира) и, насколько возможно, от художника (с его "идеями", "сюжетами" и т.п.), со-

храняя вместе с тем верность его артистизму (точке зрения) и темпераменту. Соответственно, художественное пространство у Сезанна намечено как движением, формами природы, так и контрдвижением, исканием недвижности — природы своего видения. Знаменитые сезанновские мазки краски (зеленоватой, желтоватой, голубой) тяготеют к самодостаточным пятнам, арабеске. Расчертив пейзаж геометрическим узором, они начинают символизировать Форму, своеобразную вещность — не ускользающую, а утяжеленную, замкнутую в себе, холодновато блестящую[38].

Этот новый вид "натюрморта" Сезанн нарек "природой-в-глубине", тем самым указав, что его полотна в отличие от импрессионистических работ требуют созерцания: их определенная абстрактность — пример "сложного простого", художественного видения, очищенного от всего случайного. Борьба за чистое искусство на ниве примитива интересовала и Хемингуэя. В 1926 г. он признавался переводчику С.Патнему, что "простое письмо делает чтение трудным", и хотел бы, если возможно, "просеять язык так, чтобы тот своей обнаженностью проникал до основания души"[39]. На этой основе у Хемингуэя, надо полагать, и сформировалось представление о сжатости языка ("the real thing"), о "самом элементарном", "которое сохраняет для вас значимость в таком виде и через... десять лет, а если вы выразили его достаточно беспримесно — то и на всю жизнь"[40]. Это утверждение Хемингуэя перекликается и с максимой Паунда ("...точным и наиболее совершенным символом является предметная натура [natural object]"[41]), и с определением "объективного коррелята", предложенного Элиотом в эссе "Гамлет и его проблемы" (1919): "...совокупность предметов, ситуация, цепочка событий должны стать формулой того или иного конкретного чувства, и — таким образом, что, как только мы сталкиваемся с этой внешней фактической данностью... так оно сразу же всплывает в нашей памяти"[42]. Сезанн же характеризовал это сходное свойство своей манеры следующим образом: "Импрессионизму следует придать нечто... музейное"[43].

Сезанновское начало у Хемингуэя в значительной степени связано со способом презентации персонажей. Они думают, как видят, — находятся в некоем тотальном настоящем (эквиваленте "потока сознания"). Категории времени и тем более памяти, культуры предельно ослаблены. Глаз, ухо, все сенсорное "работает", но осмысление пережитого и воспринятого замедлено, отключено. Слова эффектно роняются, нанизываются, раздаются. Это именно процесс наименования, выражения впервые, а не вторичного описания и

объяснения. В подобном рефлекторном слове, повествовании "изнутри" ситуации заключен элемент сомнамбулизма. Его сопровождает несколько однотипный (повторяющийся в двух-трех вариациях) ритм зрительных и тактильных ощущений. Хемингуэевский персонаж соткан из буквально подменяющих его сознание названий улиц, надписей, вывесок, вкусовых и температурных ощущений — своего рода тел, замкнутых конструкций, не имеющих, в силу тривиальности, внешнего референта. Они и самоценны — сгустки опредмеченной эмоциональности, декоративное панно, и символичны — подменяют в виде "решетки" внутренний мир, но не раскрывают его.

В хемингуэевском почерке практически нет оттенков. Писателя интересует характер восприятия мира персонажем и в гораздо меньшей степени — его внешний вид, часто скрытый за местоимениями "он", "она", обозначением "старший", "младший официант", за марионеточным обликом "убийц". Укороченность дистанции между сознанием и заключенным под его диктовку в особую рамку внешним миром (бар, отель, мир через окно вагона, лодка, стадион, этикетка на бутылке, иностранное слово) делает все эмоциональное фиксированным. Вынося "объяснения", события прошлого за скобки текста, Хемингуэй добивается его повышенной выразительности. В особенности это касается диалога. Часто в силу того, что в мире Хемингуэя *все уже сказано*, он призван выполнять несвойственную ему орнаментальную функцию, быть маской *молчания*: читатель знает, что ощущает (холод воды, вкус вина) хемингуэевский персонаж и в каком направлении смотрит (форель, кошка, "белые слоны", жезл в руках уличного регулировщика движения), но не о чем он при этом думает и что реально видит. У него, этого в целом эротического, дионисийского человека как бы нет души, желания подобно "романтику" выговориться или разыграть свою судьбу на подмостках воображаемой сцены: "Никогда не мог читать Суинберна, Китса или Шелли" (18; p. 190). Хемингуэевское "он" (he) является чем-то средним между первым и третьим лицом (см., например, рассказ "На Биг-Ривер").

Превращение персонажа в структурное измерение текста, в рамку стягивания пространства не препятствует читателю угадывать его базовые эмоции. Это — "желание", "хотение", "обладание" (ср. "Иметь и не иметь"). Начиная с новеллы "У нас в Мичигане", Хемингуэй свел их вместе как воплощенную амбивалентность любви — истока бытия, экстаза, "пламени", с одной стороны, и боли, одиночества, с другой. Амбивалентны не только люди, но и тва-

ри: бык перед матадором предстает как соперником, так и "дамой"; Рыба в повести "Старик и море" — объект насилия и нежности. Хемингуэевский мир и томится по любви, и буквально покалечен либо ее обреченностью на поражение, либо ее подделками, суррогатами, искажениями (сифилис Ринальди, намек на лесбиянство героини "Райского сада", гомосексуализм парижской и американской богемы, крах семейной жизни Ричарда Гордона). В нем нет места ни для пасторали (надежного убежища влюбленных от жаждущих их крови "богов войны", в романе "Прощай, оружие!" именуемых "они"), ни для союза отца (матери) и сына, ни для гармонии любовной связи. До определенной степени возвышая хемингуэевского романтика отрицательных величин, наделяя надеждой, любовь не меняет его исходно надломленную разочарованием и соответствующей рефлексией природу, которая сочетает несочетаемое — "екклесиастовскую" мудрость и вечную незрелость подростка; целомудрие, даже боязнь любви и неразборчивость в связях; мечту о кодексе поведения и нецензурные выражения; "рай" и "ад", светлое и темное. "Радостная жизнь" ("He was happy"[44]) у Хемингуэя радостна настолько, насколько она отражена в "ничто", переживании брутальности жизни, в смерти.

В суггестии ничто, придающем тривиальному особую выпуклость, — главная эффектность хемингуэевского примитива как философии языка современной трагедии. На выработку же стилистики этого языка повлияла Г. Стайн, о чем Хемингуэй довольно обстоятельно рассказал в книге "Праздник, который всегда с тобой". Она не раз напоминала начинающему писателю во время их парижских встреч (Стайн обосновалась в Париже с 1903 г.) о высвобождении в языке "глубинной природы" сознания пишущего: "естественный поток" слов призван заменить фальшь их искусственного порядка; жизнь в литературе — некое бесконечное движение, "продолженное настоящее". Такой язык на грани поэзии и прозы не нуждается в следовании строгим правилам грамматики и синтаксиса. Тем не менее, отражая конкретное сознание и его постоянное возвращение к самому себе, он целостен и даже предметен. В основе подобного языка — "простые" глаголы и причастия настоящего времени, выполняющие функцию метронома. Глаголы *talk, hear, look, see, feel* связаны с самой флуктуацией жизни: "Дело искусства... жить доподлинным настоящим"; *"I love it and I tell it"*[45]. В разрезе здесь и сейчас нет места прилагательным, поскольку они заключают в себе оценку. Неизмеримо важнее предлоги, передающие движение: *from, as, of, to, in through, out of, over, into.*

У предметов и состояний (или "ландшафтов") имеется ритм, его следует передавать повторами однотипного словесного материала — фраза, в основу которой положен определенный тон, "кружит" вокруг себя самой, разрастается до абзаца. Затем тональность отбрасывается ради нового тонального акцента, но в виде лейтмотива способна возникнуть в других конструкциях-гирляндах, в свою очередь то разрастающихся, то усекаемых. Советы Стайн как нельзя лучше подходили для поисков Хемингуэя в области новеллы, поэтику которой (ограниченное количество персонажей, единство времени и действия, преобладание силуэта персонажа над его индивидуальностью, нагнетание настроения) он находил наиболее естественной для себя: «Я считал, что всего себя выработал в *"Нашем времени"*» (4; p. 114); "Книга новелл, если она стоящая, в такой же степени цельна, как и роман" (4; p. 188).

Новелла "Кошка под дождем" — одна из самых лучших у Хемингуэя. Она следует вслед за выделенной курсивом 10-й главкой (мизансценой) книги "В наше время", где описан матадор, пытающийся направить смертельно раненую лошадь навстречу быку — тот, видя кровь другой твари, даже не знает, нападать ли ему. Как и в других частях книги, насилию, брутальной смерти, *апофеозу очевидного* вроде бы противопоставлена послевоенная жизнь. Спокойная и упорядоченная, она, вместе с тем, пронизана внутренним напряжением. Его обречен ощущать тот, кто навсегда утратил на войне чувство домашнего. В бытие трагического в повседневности — незримого тождества войны и мира, вещей и смерти — вводит не только сухая дробь первых фраз, но и название.

Его семантика заключает в себе и нечто до наглядности очевидное (прячущаяся от дождя кошка), и оксюморон (несовместимость кошки и воды), и фигуру умолчания (с кем и с чем ассоциировать кошку и воду в рассказе?), и отзвук то ли детского стишка, то ли фонетического упражнения ("The rain in Spain...") — слов, повторяющихся без конца. Конечно, кошка — не раненая лошадь, а дождь — не бык, но читатель помнит о трагизме *лирической* интерлюдии и невольно ищет ей соответствие в предложенной на обозрение сцене — своего рода площадке, которая поделена на несколько обособленных секторов.

В новелле длиной всего в 128 строк повествуется о нескольких часах (день, наступление сумерек и ночи) из жизни двух молодых американцев. Мужчина в конечном счете назван по имени ("ее муж", "Джордж"), женщина им обделена ("жена-американка", "она", "Signora", "ты") и остается таким образом воплощением аме-

риканской и женской сущности (the American wife). Эта супружеская пара, насколько можно реконструировать контекст происходящего, не в сезон, поздней осенью или зимой — когда на побережье нет туристов, площадь перед приморским отелем обезлюдела, официант стоит в дверях пустого кафе и видит перед собой лишь одинокого прохожего, а выкрашенные в зеленый цвет скамейки резко бросаются в глаза, — останавливается в скромном номере, чтобы затем отправиться с этого достаточно случайного "полустанка" жизни на другой, столь же случайный. Откуда эти американцы? Неизвестно. Очевидно, что у них мало средств. Не исключено, что они осели в Европе после войны и что Джордж побывал на фронте.

Перед читателем Италия, не Испания (как в стишке о дожде), но в этой стране, характерной хемингуэевской "другой стране", отнюдь не ради рифмы моросит дождь, который навязывает миру, привыкшему быть солнечным, свои законы, в данном случае — законы конца года, непреложности увядания и грядущей зимы. Они же, в рамках ситуации, выведенной Хемингуэем, — и законы одиночества, "дождя в моем сердце". Поэтому первоэлементы мира новеллы — непрерывный дождь и волны моря, сливающиеся с дождевыми каплями, монотонно набегающие и отступающие. Развитием этого образа смерти в жизни — жизни, уносимой дождем в ночь, — является только что установленный, насколько можно судить по интересу к нему любопытных итальянцев, обелиск павшим на Первой мировой. Скорее всего, речь идет об обелиске Неизвестному солдату — то есть фактически обелиске всякому и каждому. Он мокрый и черный. Под стать ему и освещение: свет дня быстро уступает место ночи. Словом, в этом мире нет места солнцу, любви, южной экзотике, "художникам с мольбертами", рисующим на набережной пальмы для туристов. В центр этого *утраченного туристического рая* и помещен военный памятник. Вокруг него, в известном смысле, и крутится жизнь персонажей, полная разочарований и одиночества. Она *ни о ком, ни о чем*, струится с водой, угасает вместе с дневным светом.

Общий вид на море и площадь дан из окна второго этажа. Рассказ мог быть назван по-вермееровски — "Женщина, смотрящая в окно". Снаружи, за стеклом один мир, по-особому недостоверный (отраженный в ничто памятника, дождя, серого моря), внутри, в комнате, другой, столь же недостоверный — он строится на вынужденном общении двух посторонних. Окно — как возможность выхода вовне, так и нечто другое, возможность самоотражения:

молодая жена пытается выглянуть из своего кукольного домика (круга многократно повторяющихся ситуаций, разговоров) и узнать, кто же она и *по какую сторону* ее мир.

На фоне объемной экспозиции новеллы (18 строк), посвященной утеканию мира-жизни, выведена красноречивая жанровая сценка. Джордж, не покидая кровати, в течение всего дня лежа читает книгу, не желая отвлекаться на разговоры, *не желая* замечать памятника, приближающейся ночи. Он погружен в мир как книгу. Скучающая жена смотрит из окна в сад, замечает там кошку, спрятавшуюся от дождя под столом. Встречая на пути вниз владельца гостиницы (тот нравится ей серьезностью, большими руками, чувством достоинства — при виде этого заботливого мужчины, посылающего вслед за ней в сад служанку с зонтом, у молодой женщины, пока не имеющей детей, все "сжимается внутри"), она проявляет активность не книжного рода, идет спасти "киску" от непогоды. Но тщетно. Кошка исчезла, и "американская жена", вновь пройдя мимо конторки с "падроне" (он столь же надежно зафиксирован в своем полусакральном пространстве, как и Джордж!), вынуждена подняться наверх в замкнутое пространство комнаты, чтобы вступить там с мужем в недолгий разговор о пропаже. Супруг понимает хождение вниз-вверх и повод для разговора на свой лад, с пробудившимся желанием засматривается на затылок жены (короткая стрижка — новинка 20-х, примета "новых женщин"!), но затем, реагируя на ее жалобы (зима; отсутствие постоянного дома, столового серебра, свечей с подсвечниками, длинных волос, которые бы придали ей особую, "не мальчишескую", женственность), теряет к ней мужской интерес, снова берется за книгу. Американке, как, по-видимому, и прежде, остается смотреть в зеркало, в окно, думать о своем. И читателю вместе с ней остается забыть про *ту* кошку. Может, ее и не было? (В этом со своей стороны уверена служанка, не говорящая по-английски. Для нее "il gatto" американки — несомненная блажь.) Ведь речь, в конце концов, идет в новелле о другом: *нашего* времени не было и не будет...

Очевидно, таким образом, одиночество, бездомность постриженной под мальчика женщины-иностранки. Ее ситуация, если вспомнить писателей конца XIX в., архетипична: жизнь, одна жизнь, одна-единственная жизнь (une vie) сбрасывает покров своего очарования и вместо "плодитесь и размножайтесь" — иллюзий детства, вишневых садов, влюбленности в героя, счастливых замужества и материнства — обнажает лик неназванного, молчащего. Его олицетворяют приближение ночи, а также вода. В других произве-

дениях Хемингуэя она из голубой и прозрачной, из носительницы света и жизни, становится черной (Тальяменто) или заключается в виде напитков с экзотическими иностранными названиями в кружки, сосуды, фляги; их нужно, переезжая с места на место, *пробовать*. В "Кошке под дождем" вода представлена не романтическими грозными валами, не черным Гольфстримом, а скучной линией волн, лужами, каплями. Одиноки официант *в рамке* двери, прохожий с прорезиненной *накидкой*, хозяин гостиницы в *конторке* — разрозненные частицы неуютного послевоенного мира, которые то пытаются найти от него прибежище (рамка, накидка, конторка, книга), то притягиваются к некоему центру — реальному и страшному (обелиск), иллюзорному (кошка). Кошка рядом с памятником — как напоминание о естественном порядке вещей, так и фокус (лжефокус?!) личного взгляда. Рядом с пузырящимися лужами, крашеной железной скамейкой она является и средоточием страдающего бытия, и апофеозом бессмысленности.

Официант, прохожий, владелец гостиницы, Джордж представляют мужское измерение новеллы. За ним либо молчаливое знание, либо ряд предсказуемых поступков. Джордж готов к близости с женой после взгляда на ее затылок; итальянец заботлив, куртуазен; официант упорно ждет посетителей. Рядом с этой сдержанностью активность "американской жены" предстает менее привлекательно. Ей все время нужно говорить, желать чего-то (слово "want" от ее лица повторяется в новелле 16 раз), рассматривать в зеркале, даже двух зеркалах (большом и маленьком, через которое она обозревает свой затылок) свои отражения. Она и Джорджа видит через зеркало, в обратной перспективе. Ее мечты сколь понятны, столь и трафаретны. Интересно, какую книгу читает не смотрящий на нее Джордж, — не "Госпожу Бовари" ли, не "Жизнь" Мопассана? С другой стороны, лишь американка мобильна, нарушает границы пространства и снова выстраивает их, тогда как все мужские персонажи статичны, зафиксированы в своих позициях.

Может показаться, что содержание "Кошки под дождем" исчерпывается историей об одинокой, обделенной мужским вниманием женщине. Однако чем больше читатель вчитывается в новеллу, тем больше ее аллегорический пласт (кошка-женщина) отступает в сторону. Перед дождем и памятником, перед "окнами" и приоткрывающейся сквозь них пустотой оба пола равны. Американка, дабы найти себя в мире, жаждет позаботиться о якобы увиденной ею кошке, ее муж сфокусирован на книге, художники на набережной привыкли торговать своими изображениями пальм и моря. Владе-

лец же гостиницы одновременно и внушает иллюзию порядка, заботы, и предлагает через служанку защиту от невзгод мира (зонтик), и шлет в номер фальшивый купон семейного счастья — массивную кошку, очевидно ждущую котят (она явно не тощая взъерошенная кошечка из сада). Таково и положение мельком упомянутого официанта, философию жизни которого, впрочем, можно представить по другой знаменитой новелле, "Там, где чисто, светло". Его кодекс связан с геометрией расчерченного пространства в духе позднего Ван Гога — входной двери, зажигающегося в срок света, стойки бара, биллиарда.

Итак, название новеллы символично, перекликается с другими аналогичными образами-названиями ("Белые слоны", "Канарейку в подарок", "Не в сезон", "Что-то кончилось"). "Кошка" — подобие отсылки к смыслу, и каждый персонаж занят поиском такой своей кошки, в одном случае принадлежащей естественному миру, в других — искусственному. Пространство новеллы рассыпается на ряд микропространств. Каждый и желал бы выйти за пределы своего пространства, но этот *voyage out*, как в случае с американкой, ведет к иронической утрате цели. Никакого "вперед" (одно из последних слов в новелле) нет. Даже в исполнении "падроне" (хозяина гостиницы), олицетворения заботы, истинно мужского достоинства и, возможно, пути вверх, к Богу ("padre" и "padrone" по-итальянски — однокоренные слова), весть *любви* — он шлет кошку в подарок — превращается в свою противоположность. Кошка *"для дамы"* ("for the Signora") явно не станет весточкой счастья. Да это и совсем другая кошка — не мокрая, серая, сжавшаяся в комок, а домашняя, грузная, черепаховая.

В основу поэтики новеллы положены повторы. То, что для Флобера было бы святотатством, для Хемингуэя — норма. Он нагнетает и нагнетает ключевые слова: "look" (16 глагольных форм с различными предлогами, главным из которых является предлог "out"), "like" (10), "want" (16), а также существительные и местоимения, связанные с обозначением кошки (cat, kitty, she, gatto — в сумме 21). Крайне частотны глагольные предлоги, передающие движение (to, from, up, out, along). На уровне ключевых предлогов его можно представить как out-down-up, как круговое движение. Особую роль в новелле выполняет местоимение "it" (20). Если глагол "look out" дублирует важнейшие для новеллы мотивы взгляда, окна, цели движения и его дополнения пространственно предсказуемы, то "it" балансирует на грани очевидности / неочевидности. Если в мире "за стеклом" "it" связано с желаниями — удовлетворенными (Джордж:

"I like it the way it is") и не удовлетворенными (его жена: "I wanted it so much"; "I get so tired of it"; "And I want it to be spring..."), то "снаружи" оно олицетворяет безличие дождя-смерти-наступления вечера ("It was made of bronze and glistened in the rain. It was raining"; "It was getting dark"; "It was quite dark now and still raining in the palm trees"). Все это американка видит "в окне", фиксирует в сознании, но не проговаривает. В итоге в новелле возникает среда косвенного, символического смысла, которая напрямую с отправным знаком — "кошкой" — не связана. Кошка, следовательно, образ не собирания смысла, не фиксированного пространства (дом), не любви (в ее мужском и женском понимании), а нарушившейся коммуникации, естественности одиночества и смерти. Сквозь дождь, кошку, семейную драму, повторение ситуаций проступает то, у чего нет лица, великое "it".

"Кошка под дождем" — не только шедевр раннего Хемингуэя, вобравший в себя его жизненный опыт, но и установленный им самим эталон собственного письма, которому он с бóльшим или меньшим успехом следовал до конца жизни. В целом оправданно говорить о новеллистичности хемингуэевской манеры и о монтаже новеллистически обработанного материала в более масштабные композиции. В тех случаях, когда Хемингуэй отходит от прославившей его фрагментарной поэтики (где не только персонаж, но, что интереснее, и предмет наделен правом "точки зрения") и начинает выстраивать драматическое повествование, в его романах растет мелодраматичность (любовь лейтенанта Генри и Кэтрин Баркли; развитие отношений Джордана и Марии в романе "По ком звонит колокол" в свете "пророчества" Пилар), становятся шаткими женские персонажи, а также увеличивается склонность к фикционализации собственной биографии. Полковник Кантуэлл ("За рекой в тени деревьев") — как бы предлог для обобщения военного опыта, романа с А.Иванчич, перелицовки написанного другими авторами ("Новая жизнь" Данте, "Смерть в Венеции" Т.Манна).

Борьба между хаосом и порядком, утеканием жизни и узором прозы, ее фиксирующей, — важнейшее измерение творчества Хемингуэя. Отсюда — его излюбленный тип героики, обобщенно описанный в письме Ф.С.Фицджеральду (20 апреля 1926 г.) как "grace under pressure" (18; p. 200). Речь идет о стоическом кодексе поведения, идеализме "наоборот". Он продиктован не книжным знанием о смерти богов, но подчеркнуто личным опытом, в центре которого переживание конечности времени, вечной иронии причинно-следствий. Этот кодекс позволяет человеку оставаться "собой" в

самых жестоких жизненных обстоятельствах, всесильных над его хрупким естеством, но в идеале ничего не способных поделать с его *телеологией без цели*, для характеристики которой подходит шекспировское выражение из "Гамлета" — "Быть готовым, вот и все" (The readiness is all). Достоинство всегда очень личной "победы в поражении" у Хемингуэя проверяется причастностью к жестокости мира, каковыми в его прозе выступают "странные войны", охота на хищных животных, участие в корриде, борьба с океаном. Лишь один раз полем этого сражения Хемингуэй делает именно писательство ("Райский сад"; оно же в этом романе и продолжение любви / ненависти к отцу, к женщине).



Суперобложка первого издания романа "И восходит солнце"

В отстаивании кодекса на фоне "черного квадрата" (метафизики Отсутствия) Хемингуэй проявил себя не только как новатор, создатель минималистского художественного языка модернистской трагедии, но и личность парадоксально религиозная. Последнее не ускользнуло от внимания Джойса: "Застрелит ли меня Хемингуэй или нет, но рискну сказать... что я всегда считал его глубоко религиозным человеком"[46]. Сходного мнения придерживался и М.Каули, заметивший в предисловии к однотомнику хемингуэевского "Избранного" (1942), что в романе "И восходит солнце" его современник развил ту же тему религиозного голода, о которой идет речь в "Бесплодной земле" Элиота. Позднее аналогичные наблюдения делали и самые проницательные американские литературоведы, К.Брукс[47] и Х.Блум[48].

"И восходит солнце" (*The Sun Also Rises*, 1926) — роман о поисках именно абсолютного смысла, о поисках идеала в предельном разочаровании[49]. На это намекают два противоположных по смыслу эпиграфа. Один взят у Г.Стайн ("Все вы — потерянное поколе-

ние"), другой — из Екклесиаста (стих о вечно заходящем и восходящем солнце). Работающему в Париже корреспондентом Джейку Барнсу, от лица которого ведется повествование, на войне нанесено мучительное увечье. Он оскоплен "оружием" и не в состоянии быть близким с любимой, Брет Эшли. Чтобы не впасть в отчаяние, он строжайше контролирует свои эмоции. Тщательно продуманному стоицизму этого антиромантика противопоставлена позиция иного рода. Романтику (или эмоциональную фальшь, позерство, "книжность" поведения) в романе олицетворяет физически полноценный Роберт Кон, находящий в Брет Эшли "прекрасную даму", тогда как Джейк принимает возлюбленную со всеми ее очевидными слабостями, неразборчивостью в скоротечных любовных связях. Обе позиции, как романтика, так и антиромантика, проверены поездкой в "другую страну". Барнс, Эшли, Кон и их друзья перемещаются из "ночного" Парижа (где в большей или меньшей степени придерживаются богемного стиля жизни) в залитую солнцем крестьянскую Памплону. Там они становятся свидетелями религиозного праздника, составной частью которого является бой быков.

Трагизм повествования, свойственный описанию "ада" парижского существования героев, не скрадывается во второй, казалось бы, пасторальной части романа. На пути в Памплону Барнс со своим другом Биллом Гортоном ловит рыбу в Пиренеях. Несмотря на красоту горной природы, этот двойник Ника Адамса способен получать от нее удовольствие лишь в определенных пределах. Он "болен" войной и любовью, поэтому ритуал ловли форели лишь частично перекликается с его реальным видением мира. Барнс сумел бы стать счастливым и в Париже, если бы разделил свое одиночество с Брет. Его особое чувство красоты способно извлекать такое же чистое удовольствие из обеда в ресторане и похода на скачки, как и из рыбной ловли. Суть дела не в среде — она не оказывает решающего воздействия на индивидуальное сознание, хотя человек от нее неотторжим и страдает от этой "биологической ловушки", — а в решении сугубо экзистенциального вопроса, вопроса лично определяемого кодекса поведения ("Мне все равно, что такое мир. Все, что я хочу знать, это — как в нем жить"). Красота ручьев, лесов, горного монастыря над ними слишком безмятежна, чтобы до конца удовлетворить человека, побывавшего на войне и столкнувшегося там с "разгулом природы". Поэтому главным ценностным ориентиром романа выступает не природа сама по себе и не аполлонический порядок, привнесенный человеком в природу (ритуал рыбной ловли), а природа творчества — принципы боя быков.

Коррида — центральный символ романа. В ней объединены канон и постоянная импровизация, искусство и действительность, жизнь и смерть, свет и тень, язычество и христианство, мужское и женское начало. Матадор обязан постоянно изобретать новые ходы, иначе его стиль боя начнет лишь имитировать опасность. Накал этому до мелочей ритуализованному действу придает близость смерти. Стоит матадору отступить от правил мистериального спектакля — позволить быку "очаровать", загипнотизировать себя, — и он, стройный небожитель в золотом камзоле и со шпагой в руках, окажется на краю гибели. С этой точки зрения, матадор Ромеро, выведенный в романе, не столько народный герой, сколько средоточие сакрального искусства, к постижению принципов которого, сражаясь с самим собой, стремится повествователь и которое недоступно для понимания Кона. Тот скучает на корриде. К тому же он никогда не был на войне, не умеет пить. Джейк именно в свете военного опыта считает себя мистиком. В отличие от алогичной гибели на фронте смерть на арене стадиона заключена в рамки возвышенного действа, "магического театра", где высокое искусство, условность и жизнь, трагедия нерасторжимо связаны. Существенно, что для жителей Памплоны коррида — часть семидневного католического праздника. Барнс же в праздничных событиях акцентирует его "карнавальные" аспекты. То есть рассказчик склонен различать в происходящем не традиционное (обряд почитания местного святого, который ассоциируется у него с общественным лицемерием), а нетрадиционное, ситуацию переоценки ценностей, где важную роль призвана играть Брет Эшли, теперь уже не "скверная женщина", а вакханка, богиня воистину дионисийского веселья.

Полюбив Ромеро с "согласия" Джейка Барнса, она не только противопоставила матадора "маменькину сынку" Кону, но и привнесла в исключительно мужской мир почитателей боя быков нечто такое, без чего творческий порыв владельца как шпаги (Ромеро), так и пера (Барнс) не может быть "восходящим". Однако этот любовный союз вне подмостков мистерии, где встречаются предназначенные друг для друга "жених" и "невеста", обречен: Брет как "роковая женщина", как Цирцея, превращающая мужчин в свиней, не намерена погубить талант Ромеро и, сознавая правоту своего "отречения", находит в себе силы уйти от матадора. Заключительные строки романа (вновь встретившиеся Барнс и Эшли кружат в автомобиле по площади, в центре которой полицейский с жезлом в руках) намекают на вечное возвращение — неизбывность "любви-муки", черного солнца. Этот финал по мотивам растерзания Диони-

са-Орфея обещает не только падение, закат, но и возвышение, восход, а также сублимацию. На последнее намекает в романе повествование от первого лица. Похоже, именно благодаря поездке в Испанию Барнс стал писателем, познал художественную цену своего отчаяния.

С художественной точки зрения, "И восходит солнце" — пожалуй, самый оригинальный, самый свежий роман Хемингуэя. По сложности проблематики и символики это — интеллектуальный роман, написанный как современником Элиота (Барнс / Тиресий, тема поисков Грааля) и Джойса (интерес к мифу, к пародии сакрального профанным, кощунственным), так и автором, предвосхитившим параметры экзистенциалистской прозы. Вместе с тем, о самом сложном у Хемингуэя говорится сравнительно просто, посредством жанровой формы не романа идей, а очень личных записок путешественника, "гайдбука". Состоящий из нежестко связанных между собой эпизодов, роман демонстрирует "фирменные" черты хемингуэевской манеры, сложившейся в середине 20-х годов. Несмотря на своеобразие образности и стилистики романа о корриде от него сравнительно просто перекинуть мостик не только к английской ("Улисс"), французской (А. де Монтерлан, А.Мальро, Ж.П.Сартр, А.Камю), но и к немецкой литературе ("Волшебная гора" Т.Манна, "Степной волк" Г.Гессе).

Роман "Прощай, оружие!" (*Farewell to Arms!*, 1929) можно считать прологом к ситуации, выведенной в первом хемингуэевском романе. И здесь в название вынесена цитата. Она взята из поэмы Джорджа Пила, написанной в конце XVI в. по поводу ухода на покой прославленного воина. Ирония очевидна: в романе показана не слава оружия, а его бесславное и лишенное всяческих риторических украшательств поражение. О каком же "оружии" идет речь? Прежде всего — о той идее войны, что ведется "по правилам", согласно веками разработанному ритуалу, — словом, об идее войны, развенчанной Л.Толстым в "Войне и мире". Нелогичность и даже абсурдность современной бойни (расстрел под Капоретто) разрушает иллюзии лейтенанта Фредерика Генри о долге по отношению к системе социальных и военных отношений, дозволяющих торжество хаоса, но по инерции освящаемых громкими, и потому особенно "непристойными", словами о "доблести и славе".

Помимо некоторого влияния Толстого (антинаполеонизм; развенчание роли личности в истории, лжи государства и культуры; апология недогматичности и витально-биологического начала; амбивалентность любви, то низкой, праздной, эгоистичной, то возвы-

шенной; перерождение любви в смерть; образы смерти в родах и неистребимости материи, в одни моменты косной, всеуравнивающей, а в другие — несущей весть о регенерации; гностическая символика света и тьмы) — в романе Хемингуэя, по нашему мнению, заключено и нечто стендалевское. Любовь в "Красном и черном" — источник трагического диссонанса, который вводит в мир двойного бытия, мучительной разобщенности человека и мира. Как и Жюльен Сорель, Фредерик Генри — борец с роком, "естественный человек", "невинный", познающий цену любви через отречение и самоотречение, через искание смерти. Подобно Стендалю, Хемингуэй создает образ специфического романтика, который ищет идеал, пройдя разочарование во всем "романтическом"[50]. Стилистика описания войны выдает в Хемингуэе и читателя "Пармской обители".



Суперобложка первого издания романа Э.Хэмингуэя "Прощай, оружие!"

"Прощай, оружие!" — не антимилитаристский роман наподобие "Огня" А.Барбюса. Лейтенант Генри не против войны как таковой. Более того, в его представлении это мужественное ремесло настоящего мужчины. Однако, как демонстрирует Хемингуэй, военный ритуал исчерпал себя, "бог войны умер". Линия фронта на этой новой войне, где по существу нет ни своих, ни чужих (австрийцы в романе не персонифицированы), сугубо условна, а горы, буря, черные ледяные воды Тальяменто — такой же реквизит приближения смерти, как и свист снарядов. Открытие "тошноты" войны, до поры скрывавшейся "за корой" ее повседневных дел, дается лейтенанту Генри под влиянием ранения, разговоров с простыми людьми, а также ложного обвинения в дезертирстве. Сбежав вплавь из-под расстрела, он заключает "сепаратный мир".

По мере того, как война начинает отождествляться с общей нелогичностью мира — с этой войны дезертировать уже невозможно, она везде, — на первый план повествования выдвигается любовь. Поначалу представленная предельно натуралистично, затем она становится символом vita nuova, той "толстовской" идиллией крестьянской жизни в Абруцци, о которой сообщает лейтенанту полковой падре. Предчувствие священника сбывается. Утехи борделя сменяет любовь к Кэтрин. Но и она обречена, поскольку бытие романа не знает границы между войной и миром. Неведомые современные боги (или "они", как об этом говорят бывший лейтенант и его возлюбленная) жаждут приношения. Фронт в этом смысле ничем не отличается от мирной Швейцарии, где Кэтрин погибает во время родов под аккомпанемент дождя — этот образ в произведениях Хемингуэя выступает как начало одновременно и естественное, сулящее обновление, и противоестественное, всеуравнивающее. В итоге роман с полным правом мог быть назван "Прощай, любовь!". То есть прощай "романтическая" любовь, столь же невозможная в XX в., как и романтическая война.

Тема жестокости современной любви — она не имеет права на продолжение, на естественное разрешение, — важнейшая составная часть хемингуэевского образа "иметь и не иметь". Переходящий из романа в роман, он указывает на персонажей Хемингуэя как мужчин не только "без женщин", но и без детей, родителей, родного социума, прошлого. Подобно Гарри Моргану ("Иметь и не иметь"), эти посторонние существуют в разрезе здесь и сейчас. Они полны презрения к любым абстракциям, ко всем современным разновидностям фальшивомонетчиков (политики, генералы, писатели и их жены, банкиры), но в то же время, испытывая метафизический голод, способны дать ему лишь отрицательное определение ("Человек один не может" / "No man alone"). "Утрачивая, обретаю" — таковы, по Хемингуэю, параметры фаталистической формулы, позволяющей суденышку человеческой жизни в его отчаянном поединке с течением, этим Гольфстримом судьбы, терпеть "благородное поражение".

"Иметь и не иметь" (*To Have and Have not*, 1937) — как нам кажется, одно из наиболее тенденциозно истолкованных произведений американского писателя. Не вдаваясь в полемику по поводу неадекватно понятого социально критицизма Хемингуэя, хотелось бы отметить, что прочтение этого романа в плоскости "эволюции" его автора от "модернизма" к "реализму" и от индивидуализма к ангажированности коллективистскими идеями заслоняет художест-

венную неординарность этой весьма глубокой, хотя, быть может, и не до конца сложившейся вещи. В нем налицо желание Хемингуэя, не изменяя общей теме своего творчества, обновить арсенал своих художественных средств, посмотреть на своего героя, свою манеру, себя самого как бы со стороны.

"Иметь и не иметь" — самый безысходный и, думается, самый честный из зрелых хемингуэевских романов. Здесь нет ни рисовки, игры в романтического героя, которая в некоторой степени присуща роману "Прощай, оружие!", ни элементов мелодраматичности вышедшего позднее романа "По ком звонит колокол", ни сведения счетов с некоторыми действительными или воображаемыми оппонентами ("За рекой в тени деревьев"). С одной стороны, он посвящен истории жизни и смерти 43-летнего Гарри Моргана, некогда полицейского из Майами, а в начале 30-х годов владельца катера, курсирующего между Ки-Уэстом и Гаваной, с другой — ставит на этом фоне вопрос о смысле писательства, человеческого существования в целом.

Мир романа — на краю света. Это павший, бесчеловечный, "дерьмовый" мир, где как голод, кровь, насилие, так и порочность богачей и чиновников, так и творческое бессилие людей творчества, супружеские измены, пьяные драки обездоленных стали чем-то заурядным и даже гротескным. Кубинские революционеры, к примеру, похожи на киноактеров из боевика. Ценность жизни здесь девальвирована, что не мешает сознанию Моргана мгновенно определять стоимость пятнадцатицентовой еды или "панамы за 125 долларов". В этом смысле все персонажи романа, даже те, кто может позволить себе "почки в мадере", — "не имеющие". Их бытие лишено онтологического основания, в любой момент может оборваться — от пули, урагана, падения курса акций, *пресыщения* жизнью, "случая". Гарри Морган плоть от плоти этого фрагментарного мира: убийство китайца Синга не доставляет ему сложностей; он готов за деньги доставить революционеров-экспроприаторов из Флориды на Кубу. Разумеется, у "благородного разбойника" (на что намекает семантика его фамилии) имеются основания для подобных действий. Некоторые из них социального рода — его обманывает клиент, нанявший катер; Моргану необходимо прокормить нуждающуюся семью, жену Марию и трех дочерей. Некоторые — чисто личного: читатель волен предполагать, что Гарри, подобно конрадовским Лорду Джиму и Ностромо, совершил в прошлом некий фатальный проступок. Тот поставил его вне закона и, вместе с тем, сделал специфическим "падшим ангелом", осознанно или неосознанно стре-

мящимся к самооправданию. Это подмечено окружающими, но лежит вне сферы их понимания.

Именно порываясь стать "самим собой", Морган сталкивается с современным роком. Он теряет заработок, руку, лодку, Марию и саму жизнь, но обретает "покой". Вестниками этого *рая* в романе выступают океанская вода и танкер — символы всякой жизни, одновременно скоротечной и недвижной. Здесь бы Моргану и произнести слово "ужас", выдохнув которое, конрадовский "бог" Куртц скончался на руках у Марлоу. Однако в забытьи, на грани смерти, Гарри шепчет совсем иное, что говорит о наличии у него своеобразной веры, выраженной, как всегда у Хемингуэя, апофатически ("No man alone" — "Человек один не может").

Насколько уместно именно коллективистское понимание этой формулы у негероичного героя, который постоянно отбивается от фатальных ударов судьбы? Ведь утверждение другими персонажами тех или иных "идей" в романе (служение государству, капиталу, социальным и культурным стереотипам; верность революции, бывшему фронтовому товариществу) с большей или меньшей последовательностью обесценивается, как по-толстовски девальвируются в романе и все культы "нашего времени", включая телесность, плоть. Надо сказать, что Хемингуэй традиционно для себя назвал новый роман весьма емко. Семантика названия "Иметь и не иметь" отнюдь не одномерна. Восходящая к "Гамлету" ("Быть или не быть?"), она охватывает самые разные, и не только связанные с собственностью, оппозиции. Помимо бытия / небытия, смысла / бессмысленности существования, речь может идти о героичности / трусости, верности тому или иному кодексу / его отсутствии, голоде / пресыщенности.

Голоден прежде всего сам Гарри. От этого инстинктивного порыва "по ту сторону" здесь и сейчас его не способна спасти даже Мария, в одни моменты — единственная святая, возможная в аду современной жизни (ее имя имеет знаковый характер), в другие — всего лишь женщина, тщетно пытающаяся удержать подле себя своего возлюбленного, или, как она его называет, "диковинного зверя". Ставит предел голоду Гарри только смерть, бытие небытия, единственно возможное спасение от *всепроникающей* фальши мира. Отсюда и специфика взгляда Моргана на жизнь. Он носит маску циника, не желающего говорить о высоком, что впрочем не означает его чуждость любым ценностям. И эта ценность, о которой ничего не говорится, — смерть. Во всяком случае именно Гарри как вестник небытия дает ощутить шутовской хоровод последних, ка-

лейдоскопически поданных сцен романа. "Когда я умираю" — когда катер с умирающим Гарри входит в гавань, остальные "живут", умножая формы *смерти в жизни*: пытаются напиться, сочиняют роман о Гастонской стачке (ирония Хемингуэя по поводу социального заказа "красных тридцатых" убийственна!), слушают Баха или ищут лжепокой (люминал Дороти на шхуне "Иридия").

Итак, Морган, при всей декларируемой им простоте, являет собой противоречие. Он — носитель тайной правды и полный циник; "хороший" человек, вынужденный поступать "дурно"; индивидуалист, балансирующий между бытием и небытием. Лишь на взгляд чиновника из рузвельтовской администрации, существа, как намекается в романе, продажного, бутлегер Гарри однозначен. Однако Морган не аморален, а внеморален, как внеморален и мир, выведенный Хемингуэем. Это не препятствует наличию в романе различных кодексов. Таковы братства моряков, контрабандистов, ветеранов и даже, при некотором допущении, "братство" богатых (пусть оно и наделено негативными свойствами). Особо заявляет о себе сугубо личная мораль Гарри, не верящего ни во что ("у меня нет никакой религии"): не стоит дело портить проступком, о котором позже пришлось бы сожалеть. Несколько сложнее выведены Хемингуэем отношения Моргана с женой.

Добыча денег для семьи — важнейший мотив всех поступков Гарри. Но его мир этим не исчерпывается. Он *ничего не имеет*, он "человек воды", "вечности". Мария как начало земное и дополняет его, и противопоставлена мужу, всегда экзистенциально одинокому, влюбленному в море и в лодку. Существенно, что смерть Гарри для нее не одна лишь утрата кормильца. Муж — нераздельная часть ее плоти, и его уход означает ночное одиночество, конец ее женской сущности, старость. Таким образом, "спасение" в романе — исключительно мужская прерогатива, не очень-то считающаяся, как и в "Кошке под дождем", с материальными и половыми запросами женщин. Вместе с тем, чета Морган (как примирение противоположностей в любви) резко отличается от супружеских пар из мира обеспеченных, где любовь "посылается к черту", "пахнет лизолем", сопряжена с браками по расчету, праздными изменами, абортами. Фиаско писателя Ричарда Гордона во многом исчерпывается его несостоятельностью в отношениях с противоположным полом. Он, бьющий жену по лицу, никак не флибустьер. Мотив разочарования в любви, ее демистификации — один из самых сильных в романе.

И Морган, и Мария даются через восприятие самых разных повествователей. Это — внутренний монолог от первого лица ("я"), в

случае с Марией близкий к потоку сознания; взгляд глазами стороннего наблюдателя, то в целом сочувственный (корпоративное "мы" Элберта), то антипатичный; нейтральный безличный рассказ. К примеру, Мария, увиденная на улице Гордоном, являет собой не "вечно молодую" возлюбленную Гарри, а толстую женщину с крашеными волосами, "коровищу" (гл. 19). По-видимому, Хемингуэй сомневался в способности читателя совместить различные точки зрения. Поэтому он иногда делает подсказки от лица уже всеведущего рассказчика ("Женщина, которую он встретил, была Мария..."). И все же в главном прием калейдоскопа срабатывает. Гарри, в отличие от Марии, несмотря на целую серию разоблачений и очуждений сохраняет ореол своей подразумеваемой исключительности и даже как бы раздваивается в заключительных главах, существуя "в теле" и "вне тела", наблюдая свое полумертвое тело со стороны.

Именно в зеркале молчащего сознания, расстающегося с бренным телом, отражен прогнивший мир. Это плавание "в смерть" длится весьма долго по контрасту со стремительным, броским (дух гибнущего дышит там, "где хочет", для него нет преград) изображением владельцев яхт, которые так или иначе попирают все естественные ценности. Соотнесен с Морганом и, соответственно, со смертью, и Ричард Гордон. При первом рассмотрении, это парный персонаж, позволяющий вспомнить об антитезе Джейк Барнс / Кон. Однако Гордон не одна лишь "тень ходячая". В образ этого писателя, переживающего творческий и жизненный кризис, Хемингуэй явно вложил немало личного. Трудно сказать, чего здесь больше — сатирического мастерства Хемингуэя, наделившего свое фикциональное "я" несимпатичными для себя чертами друзей-писателей (ими были в начале 30-х годов Дос Пассос, Маклиш), или его желания воссоздать в прозе неудовлетворенность собой как писателем, браком с Полин Пфайфер, оседлой семейной жизнью в Ки-Уэсте (на что намекает сцена объяснения между Гордоном и Эллен). Очевидней другое. В сущности, роман выражает сомнение в творчестве как таковом, подталкивает к выводу о тщете не только любви, но и писательства. "Не иметь" как абсолют — продолжение "не писать".

Фон сомнения в продуктивности, в истинности фатально девальвирующего себя творчества — как небытие, так и природа. В предыдущих произведениях Хемингуэя она была выведена либо как косная всеуравнивающая сила, либо в виде "делянки", человеком в необходимой степени возделанной или окультуренной. Роман "Иметь и не иметь" представляет природу несколько иначе, как по-

добие той космической стихии жизни, которая одновременно справедлива и внеморальна. Таков Гольфстрим. Его воды величаво воспроизводят себя (роман разбит на три части: "Весна", "Лето", "Осень"), тогда как человек подходит к критической точке своего существования (не названной "Зиме" — времени сна, смерти), перевалить через которую физически не в состоянии. В романе Хемингуэй максимально сближается с Л.Толстым в понимании праздности писательства, а также героизации "мира" как биологически-народной стихийной силы.

Океан в романе многолик. Это и многоцветье рыб (от веселых летучих существ до черных рыб-мечей) и воды, и поле авантюрного ремесла непокорившихся цивилизации "пикаро" (тема также Дж.Стейнбека), и инструмент социально-биологического разоблачения (буря, убившая ветеранов), и космическая сила, враждебная всему противоестественному, и "дорога" от жизни к смерти, и образ любви, и "рай", и нечто ирреальное. Иными словами, Гольфстрим — источник первобытной, простой жизни, перед которой цивилизация недостоверна. Океан очищает, одухотворяет человека, по-буддистски демонстрирует призрачность эгоистических порывов "я". Творчество рядом с океаном — проявление ненужной роскоши. Перед океаном виновен и Гарри Морган — в отличие от Гольфстрима он не причастен к высшей, *созидательной* деятельности природы и лишь ото дня ко дню наперекор себе борется за существование. "Человек один не может", — признание этой вины, разобщенности человека и мира, запоздалая покаянная молитва материнскому началу природы, восходящему и заходящему солнцу.

В романе "По ком звонит колокол" (*For Whom the Bell Tolls*, 1940) хемингуэевское толстовство на время отступает в сторону, чтобы снова заявить о себе в повести "Старик и море". Традиционный для американского писателя индивидуалист проходит испытание не только войной в "другой стране", "горней любовью" (Мария), но и политикой. Новая книга Хемингуэя об Испании, быть может, не столь художественно совершенна, не столь личностна, как лучшие образцы хемингуэевской прозы. После проникнутого напряженными поисками новой манеры романа "Иметь и не иметь" она предстает более ровным произведением. Перед читателем автор-профессионал, теперь уже и знающий секрет успеха, и способный восполнить свое видение испанских событий долей вымысла, беллетристичности. В результате экзистенциальный синтез жизнь-творчество-молчание (столь важный для Хемингуэя!) дает трещину — некоторые персонажи романа излишне "литературны" и мно-

гословны. Однако эти издержки письма компенсированы силой авторских наблюдений о бесчеловечном гражданском конфликте.

Если персонажи предыдущих произведений Хемингуэя ощущали невозможность уйти от наваждения войны даже в мирной жизни, то герои "Колокола", наверное, могли бы взять на вооружение слова Элиота из эссе "Мильтон" (1947): "Гражданская война никогда не кончается..." Сам же Хемингуэй, очевидец испанских событий, сторонник республиканцев, вынес в название слова, каких от него в определенном смысле не ждали. Эпиграфом к роману, ключом к его общему пониманию он выбрал сходный с элиотовской максимой фрагмент из проповеди Джона Донна. "[...] смерть каждого Человека умаляет и меня, ибо я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе", — в этой мысли поэта и священника Хемингуэй нашел подтверждение своим жизненным наблюдениям. Человеческое в человеке, его суд над самим собой важнее всякой политической принадлежности. Не удивительно, что роман был кисло-сладко встречен левой американской интеллигенцией. В 1941 г. президент Колумбийского университета (член жюри) наложил вето на присуждение "Колоколу" Пулитцеровской премии.

Писатель словно предвидел критику советской пропаганды за точное изображение в романе испанских коммунистов и руководителей Интербригад (например, развращенный жестокостью сталинист А.Марти, рассуждающий об оправданности ликвидации политических оппонентов Карков), когда посредством своего персонажа, журналиста "Правды" (прототип Каркова — М.Кольцов), охарактеризовал Роберта Джордана как человека "слабого политического развития". Не обошел Хемингуэй вниманием и зверства обеих воюющих сторон — а это едва ли не самые сильные в романе сцены. Не удивляет, что в связи с ожидавшейся первой русской публикацией романа (1968) Д.Ибаррури, председатель компартии Испании, направила письмо в Политбюро ЦК КПСС, где говорила о нежелательности выхода романа в СССР.

Глубина "Колокола" в том, что это произведение антитоталитарное. И антифашизм в нем — прежде всего не политическое, партийно оформившееся, а глубоко личное измерение, категория личной свободы. Противопоставление фалангистов и республиканцев Хемингуэй моментами делает условным: и те, и другие отличаются как храбростью, взаимовыручкой, неожиданной в ситуации войны набожностью, так и жестокостью, трусостью, отчаянным сквернословием. Демагогию и пропагандистскую фальшь писатель доста-

точно привычно для себя сталкивает со стоическим мужеством простых людей. Внимательный читатель не может пройти мимо парадокса заключительных страниц повествования. Американец Джордан (некогда преподаватель испанского языка и литературы в Монтане, автор книги об Испании) прикрывает в одиночку отход партизан, в числе которых его любимая девушка, — и с точки зрения военной тактики, его гибель не имеет особого смысла, но, как и в аналогичных романах А.Мальро ("Удел человеческий", 1933), посвященных "странным" гражданским войнам, герой побеждает постольку, поскольку проигрывает, гибнет, приобщается "антисудьбе".

Джордан представлен в романе специфическим романтиком — рационалистом, "ясной головой", неверующим. Испанские события для него — в первую очередь школа самовоспитания, самоотречения. Он помнит об участии в Гражданской войне деда и индейских скальпах, о самоубийстве отца, о страхе смерти у предыдущего подрывника (Кашкина). За что борется этот американец, постоянно дающий своим поступкам отрицательное определение ("не будь циником", "не будь эгоистом"; "Нет. Но я должен"), а также замечающий, сколь мало правды в окружающем его мире? С одной стороны, он воюют за Испанию как за *genius loci* южной, крестьянской земли, которую шаг за шагом постигал в течение десяти лет (1926–1936) и о которой написал вдохновенную книгу. С другой — за оправдание смерти как подвига и особой ценности, личного жертвенного выбора. Смысл смерти на войне, что подмечено Джорданом, абсолютно девальвирован, сведен к "смердящему запаху", к привычке убивать. С такой кровавой правдой, с таким "новым средневековьем" скроенный именно по американской мерке *республиканизм* Джордана не желает иметь ничего общего. Он обращает внимание на то, что под знаком религии насилия (или специфической ереси, выросшей именно из отрицания католицизма?) — отрубленных голов, забитых цепями священников, изнасилованных женщин — обе воюющие стороны в романе не уступают друг другу.

Отрицая "старого Бога" и старый порядок вещей, люди наподобие Пабло принимают участие в массовых расправах и таким образом не только дают выход долго копившейся социальной ненависти, сублимируют взрывчатые силы пола (в день убийства карлистов Пабло не желает разделить ложе с женой), но и буквально причащаются крови на площади, "в тени деревьев", берут на себя жуткую коллективную ответственность за содеянное. Как считает Джордан,

это следствие того, что крестьянская Испания христианизирована поверхностно, хранит в кладовых своего стихийного коллективного бессознательного элементы древних культов. Поэтому здесь столь популярна коррида, молитва у крестьян легко замещается неотделимым от хулы сквернословием, а вино становится "физиологическим раствором". И напротив, с приближением смерти эти, казалось бы, безбожники (Ансельмо, Эль Сордо) начинают усердно призывать Бога.

Иной, и далекой от анархической стихии крестьянства, предстает религиозность у коммунистов. Это своеобразный орден с жесткой дисциплиной, карающий "врагов народа" (заповеди Каркова). Он внушает "религиозный экстаз", чтобы вести войну как "крестовый поход" во имя некой идеи. Однако этого не хватает для победы. Гораздо реальнее, честнее, по логике повествования, участие в бою, где бойцы 14-й интербригады, эти клошары, бродяги, пьяницы, фанатики, герои, оказываются связанными узами стихийной "революционной солидарности".

"Другой" Испании с ее горами, нагретой солнцем землей, ароматом хвойных веток, вольницей крестьянской вендетты, партизанами, сжимающими в руках пулемет подобно рукояти плуга и находящими время для плотской любви, еды, питья, противостоят как враги с их сословной спесью (голубоглазый Пако, убитый на вершине Эль Сордо) и тупорылыми стальными чудовищами (хейнкели), так и бесчеловечность "современности" уже внутри своих рядов. В этом ряду — бюрократия штабов, политические интриги, бесплодие военачальников, не имеющих возможности взять на себя полноту ответственности (Гольц). Героика правого дела, атак и контратак поэтому способна смениться своей противоположностью — подозрительностью, полной относительностью правды на войне. Как силы механизированного рока выведены в романе не только хейнкели, вторгающиеся в идиллическое пространство гор, но и сам Джордан — посланник "современности", "инглэс". Он приносит приказ Гольца о взрыве моста; этому приказу инстинктивно не доверяет Пабло, а Пилар "чует" в нем запах смерти.

Поэтому главное в романе — это описание борьбы не с врагами, в силу военной профессии Роберта мало персонифицированными, а с самим собой. Она подается как героический ритуал, вмещающий поединок с безличным роком и с сильнейшим собственным рацио. Встреча с любимой в пещере, предсказание гибели, три дня и три ночи "горней" любви, — все это звенья одного пути "вверх" ("вниз"?), благодаря которому Джордан намерен отстоять позиции

человечности. Постепенно он отказывается от своего книжного знания жизни — книги и война во всех смыслах несовместимы. Но отказ от писательства, от идеализма предыдущих поколений американцев (дед Джордана) чреват в его случае саморазрушением. Ранее в аналогичной ситуации это уже сделал отец Роберта, покончивший с собой. От самоубийства Джордана в его трагических исканиях должна спасти любовь к юной Марии. Под влиянием этого чувства американец и спасает отчаявшуюся было девушку и, как видится автору, сам "спасается" через жертвенную смерть, отрицая тем самым наличие в этом мире "островов в океане", "райских садов", "непреходящих праздников". По-прежнему чувствуя роковое приближение гибели, он ищет ее не отчаявшись, а "с радостью", неожиданно ощущая мистериальный смысл глубоко личного жертвоприношения. Однако в силу трагической иронии, смешивающей в романе план любых целенаправленных действий (таковы гибель отряда Эль Сордо или перемена военных планов республиканцев, делающая взрыв моста тщетным), у моста все-таки должны погибнуть двое. И оба они — вольный республиканец Джордан и роялист лейтенант Беррендо — по-своему достойны друг друга.



Эрнест Хемингуэй

Центральную тему романа следует поэтому сформулировать как познание человеком себя вопреки обществу, предлагающему ему лишь видимость решения проблемы свободы. В "Колоколе" речь фактически идет о нескольких войнах: войне тоталитарных идеологий (на равнине), которые оперируют массами и безжалостно борются с отступниками от своей генеральной линии; народной войне; "сепаратной войне" индивидуалиста. Иногда они совпадают в некоем общем героическом знаменателе, но чаще знаменуют собой разноголосицу, стихию ветров истории и случая, человеку безусловно враждебную. В своем художественном понимании трагедии

гражданской войны Хемингуэй не одинок. Можно установить перекличку его романа не только с другими произведениями об испанских событиях ("Дань Каталонии" Дж.Оруэлла, 1938), но и с позднейшей прозой, напрямую с этой темой не связанной ("Доктор Живаго" Пастернака).

"По ком звонит колокол" — как оказалось, последний выдающийся роман Хемингуэя. После Второй мировой войны ему не удалось в полной мере подтвердить свой успех межвоенного времени. Но это касалось не только его одного, но и хемингуэевских современников — Фроста, Паунда, Элиота, Фолкнера. Кризис культуры, смерть "героя", бесплодие цивилизации, поиск идеала через предельное разочарование, столкновение мифа и современности, синтез искусств сделались благодаря их находкам чем-то привычным и либо стали нуждаться в дополнительном интеллектуальном обосновании (Сартр, Камю), к чему Хемингуэй не был расположен, либо все больше и больше пародировались.

Повесть "Старик и море" (*The Old Man and the Sea*, 1952) канонизировала общественное признание Хемингуэя. Частная жизнь писателя, творимая им легенда, его манера отныне не только стали нераздельны, но и заявили о себе в несколько облегченном виде. Тем не менее, попытка Хемингуэя доказать себе (и только себе!) в начале 50-х годов, что он еще способен на многое, заслуживает всяческого уважения. Новое в повести — ее жанр, подобие притчи. С одной стороны, это хемингуэевский эквивалент "Медведя" Фолкнера или "Жемчужины" Стейнбека, с другой — ответ писателя на вызов вошедшего в моду экзистенциализма. Ловля Рыбы гораздо менее абстрактна, чем, скажем, миф о Сизифе. Бросается в глаза и театрализованность повести. Старик пускается в долгие внутренние монологи перед молчанием Моря и Рыбы. Довольно необычно для Хемингуэя и введение в повествование кубинского мальчика Сантьяго — то представителя племени "младого, незнакомого", то потенциального ученика Старика, то чуда естественной жизни (здесь снова вспоминается "Смерть в Венеции"), то народное Око некоего абсолюта (семантика имени отсылает к святости). Перенасыщенность текста отсылками к вечности (Рыба, сам океанический Христос, "тигр" и "агнец" в одном лице; Черная вода; Сантьяго) отодвигает в сторону конкретику поединка стареющего человека с гигантским соперником. В целом же Хемингуэй обращается к своим излюбленным темам победы в поражении (от пойманной Рыбы, обглоданной другими хищниками, остался лишь скелет, сама Тень ускользнувшего Смысла) и отрицательного искания абсолюта, но

придает им на сей раз доступную, а также в целом стилистически приемлемую для консервативной американской аудитории форму С одной стороны, это обеспечило популярность повести, прочитанной в духе мелодраматичной охотничьей истории. С другой, — хотел того Хемингуэй или нет, но свою излюбленную образность он довел в "Старике и море" до штампа.

В основу стилистики повествования положена не экспрессивность, не шероховатость письма и мерцание его энергийных импульсов, а описательность монологического рода, так или иначе связанная с символом Рыбы — воплощением быстротечности, неуловимости жизни (хрупкости всякой плоти), а также иллюзорности победы над всепожирающей хищностью времени ("Рыба! Ведь тебе все равно умирать..."; "Кто тебя победил? Никто"). Иными словами, трагическая тема "удела человеческого" в "Старике и море" безусловно намечена, но сведена по преимуществу к риторическим утверждениям Сантьяго ("Человека можно уничтожить, но его нельзя победить"), тогда как в лучших хемингуэевских вещах, являясь фигурой умолчания, она суггестировалась через детали, многоголосие пространственно выраженных точек зрения. И все же, "Старик и море" стал достойным финалом хемингуэевского творчества. Оно как бы сделало круг, вернулось через "конец" (Сантьяго) к своему "началу" (Нику Адамсу).

Знакомясь с этим "портретом художника", с этой мощной легендой писателя XX в., читатели получают яркое представление о литературе, дерзнувшей, грезя о "золотых плодах" слов, уравнять творчество и жизнь[51], но главное — о том, что Хемингуэй *был*, в совокупности своей художественной силы и слабости человечен, а в каждой своей строке как подлинно оригинальный писатель реален.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Jones, Howard Mumford, Ludwig, Richard M* Guide to American Literature and its Backgrounds Since 1890 3-d rev and enl ed Cambridge, Mass , 1964, p 167

[2] См Ernest Hemingway Six Decades of Criticism Ed by L Wagner East Lansing, Mich , 1987

[3] *Herrick, Robert* What Is Dirt? // *The Bookman* N Y , 1929, v 70, Nov 1929, pp 258–262

[4] The Only Thing That Counts The Ernest Hemingway — Maxwell Perkins Correspondence Ed by M J Bruccoli, with the assistance of R W Trogdon Columbia, S C , 1996

[5] *Вулф, Томас* Жажда творчества Сост В М Толмачёв М , 1989, с 310

[6] *Young, Philip* Ernest Hemingway A Reconsideration N Y , 1952, 1966

[7] См , напр *Eastman, Max* Bull in the Afternoon // *The New Republic* N Y , 1933, v 75, June 7, pp 94–97

[8] У Хемингуэя и Уилсона был как общий друг — Ф С Фицджеральд, так и общий жизненный опыт — участие в Первой мировой войне

[9] *Wilson Edmund* Letter to the Russians about Hemingway // *The New Republic* N Y , 1935, v 85, Dec 1935, pp 135–136

[10] *Wilson Edmund* Ernest Hemingway Bourdon Gauge of Morale // *Atlantic Monthly* Boston, 1939, v 164, July, pp 36–46 Эссе включено в кн *Wilson Edmund* The Wound and the Bow Seven Studies in Literature Boston, 1941

[11] Первый перевод из Хемингуэя был напечатан в СССР в 1928 г (рассказ "Боксер") — См *Либман В А* Американская литература в русских переводах и критике Библиография 1776–1975 М , 1977, с 292–305 После публикаций 30-х годов — рассказов, романов "И восходит солнце" (под названием "Фиеста", 1935), "Иметь и не иметь" (1938) — и выхода в 1968 г 4-томного собрания сочинений, включавшего переводы большинства прижизненных изданий писателя, Хемингуэй стал одним из наиболее популярных в СССР американских прозаиков Интерес к нему объединял столь разных лиц, как А Ахматова (высокая оценка романа "Прощай, оружие!") и К Симонов, Ю Казаков и Г Боровик В феврале 1960 г Хемингуэя даже посетила на Кубе советская делегация во главе с А И Микояном Для одних русских читателей Хемингуэй был высоким трагиком, современником Сартра и Камю, а также художником с неповторимой интонацией (ср , например, ранние хемингуэевские новеллы и рассказ Ю Казакова "На полустанке"), для других — сильной личностью, любившей жизнь во всем многообразии ее чувственных удовольствий, для третьих — антифашистом и социальным критиком В советском литературоведении был детально отработан подход к Хемингуэю как к "реалисту", прошедшему развитие от изображения героев-одиночек в 20-е годы к социально-политическим обобщениям и критике индивидуализма в "красные тридцатые"

[12] Understanding Fiction Ed by C Brooks, R P Warren N Y , 1943

[13] О формировании концепта модернизма см *Толмачев В М* Где искать XX век? // Зарубежная литература XX века Под ред В М Толмачёва М , 2003

[14] American Literature The Makers and the Making Shorter Edition Ed by C Brooks, R W B Lewis, R P Warren N Y , 1973, p 1436, хемингуэевский текст ("Снега Килиманджаро") и обширный комментарий ко всему творчеству Хемингуэя наряду с прозой Г Стайн, Г Миллера, Ф С Фицджеральда, Н Уэста включены в раздел "Культ опыта и евангелие стиля"

[15] *Bradbury Malcolm* Style of Life, Style of Art and the American Novelist // The American Novel and the Nineteen Twenties Ed by M Bradbury a D Palmer L , 1971

[16] *Watts Emily S* Ernest Hemingway and the Arts Urbana, III , 1971, *Nelson Raymond S* Hemingway Expressionist Artist Ames, Iowa, 1979

[17] *Bruccoli Mattew J* Scott and Ernest The Authority of Failure and the Authority of Success Carbondale, III , 1978 В дальнейшем М Брукколи продолжил исследование этой темы *Bruccoli M J* Fitzgerald and Hemingway A Dangerous Friendship N Y , 1994 Затем к ней обратился С Дональдсон *Donaldson Scott* Hemingway vs Fitzgerald Woodstock, N Y , 1999

[18] *Hemingway Ernest* Selected Letters 1917–1961 Ed by C Baker N Y , 1981

[19] *Reynolds Michael* False Dawn A Preliminary Analysis of *The Sun Also Rises* // Hemingway A Revaluation Ed by Donald R Noble N Y , 1983

[20] *Svoboda Fredric J* Hemingway and *The Sun Also Rises* The Crafting of a Style Lawrence, Kansas, 1983

[21] *Reynolds Michael* The Young Hemingway Oxford, 1986, *Reynolds M* Hemingway The Paris Years Oxford, 1989, *Reynolds M* Hemingway An Annotated Chronology Detroit, Mich , 1991, *Reynolds M* Hemingway The 1930s N Y , 1997, *Reynolds M* Hemingway The Final Years N Y , 1999

[22] *Gajdusek Robert E* Hemingway and Joyce A Study in Debt and Payment Corte Madera (Ca), 1984, Ernest Hemingway's *The Sun Also Rises* Ed by Harold Bloom N Y , 1987

[23] *Noble Donald R* Introduction // Hemingway A Revaluation Ed by D R Noble Troy, N Y , 1983, p 3

[24] Hemingway and His Critics An International Anthology Ed by C Baker N Y , 1961, Ernest Hemingway The Critical Reception Ed by R O Stephens N Y , 1977, *Wagner Linda W* Ernest Hemingway A Reference Guide Boston (Mass), 1977, Hemingway The Critical Heritage Ed by J Meyers L etc , 1982, Hemingway Up in Michigan Perspectives Ed by F J Svoboda, Joseph Waldmeir East Lansing, Mi , 1995, Hemingway and the Natural World Ed by Robert E Fleming Moscow, Idaho, 1999, Hemingway in His Country Ed by Robert E Gajdusek Notre Dame, 2002, см русский обзор западной критики *Махлин В Л* Хемингуэй и движение времени // *Вопросы литературы* М , 1984, № 9, с 246–261

[25] О восприятии Хемингуэем творчества Тургенева см *Wilkinson Myler* Hemingway and Turgenev The Nature of Literary Influence Ann Arbor, Mich , 1986

[26] См *Reynolds M* Hemingway's Reading 1910–1940 An Inventory Princeton, N J , 1981

[27] См *Fitch Noel* Ernest Hemingway — c/o Shakespeare and Company // Fitzgerald — Hemingway Annual, 1977 Ed by Margaret M Duggan a Richard Layman Detroit, Mich , 1977

[28] В 1922–1925 годах Хемингуэем прочитан Флобер ("Госпожа Бовари", "Три повести"), Тургенев ("Гамлет Щигровского уезда", "Записки охотника", "Вешние воды", "Отцы и дети"), Стендаль ("Красное и черное", "Пармская обитель"), все написанное к этому моменту Джойсом, Элиот ("Бесплодная земля"), Джеймс (Паунд советовал своему протеже познакомиться с "Американцем", "Дэзи Миллер", "Площадью Вашингтона", "Женским портретом", "Учеником"), "Соки земли" Гамсуна, "Три солдата" Дос Пассоса В 1925–1929 годах Хемингуэем освоены, в частности, следующие книги, некоторые из которых уже читались им ранее "Великий Гэтсби" Фицджеральда, "Манхэттен" Дос Пассоса, "Сентиментальное воспитание" Флобера, "Пармская обитель" Стендаля (по-французски), новеллы Мопассана (по-французски), "Будденброки" Манна, "Отцы и дети" Тургенева, "Так говорил Заратустра" Ницше, "Поль Сезанн" П Воллара, "Три жизни", "Композиция как объяснение" Стайн, "Время и человек Запада" У Льюиса, "Мост короля Людовика Святого" Уайлдера, "Игрок", "Униженные и оскорбленные" Достоевского, "Дневник А Достоевской", "Мировая иллюзия" Я Вассермана, "Волшебная гора" Манна, "Золя и его время" М Джозефсона, "Современная русская литература, 1881–1925" Д Святополка-Мирского, "Любовник леди Чаттерлей" Лоуренса, "Война" Л Ренна, "Идиот", "Братья Карамазовы" Достоевского, биографии Байрона, Лоуренса Аравийского, Д Г Лоуренса

[29] Цит по кн *Reynolds M* The Sun Also Rises A Novel of the Twenties Boston, 1988, p 60

[30] Письмо от 2 августа 1937 г

[31] Письмо от 7 февраля 1939 г

[32] Письмо от 14 января 1940 г

[33] *Hotchner A E* Papa Hemingway N Y , 1999, p 131

[34] *Листер* Э Наша война М , 1969, с 255–256

[35] См *Толмачев В М* От романтизма к романтизму Американский роман 1920 х годов и проблема романтической культуры М , 1996, с 152–167

[36] Цит по кн Ernest Hemingway Five Decades of Criticism Michigan State UP, 1974, p 28

[37] *Хемингуэй* Э Праздник, который всегда с тобой // *Хемингуэй* Э Собр соч В 4 т М , 1968, т 4, с 403 Интерес к Сезанну — частый мотив хемингуэевских писем (18, p 122, 369, 883) На наш взгляд, писателю был близок и другой постимпрессионист, В Ван Гог, ряд поздних полотен которого (в частности, "Кафе в Арле") могут быть иллюстрацией к хемингуэевским новеллам

[38] О значении живописи Сезанна как общекультурного фактора см *Батракова С П* Художник переходной эпохи (Сезанн, Рильке) // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века М , 1984, с 51–101

[39] *Putnam Samuel* Paris Was Our Mistress N Y , 1947, p 154

[40] *Hemingway Ernest* Death in the Afternoon N Y , 1932, pp 2–3

[41] *Pound Ezra* Pavannes and Divisions N Y , 1918, p 103

[42] *Eliot T S* Selected Prose Ed by F Kermode L , 1975, p 48
[43] Цит по кн *Christensen E* The History of Western Art N Y , 1959, p 288
[44] *Hemingway E* Big Two-Hearted River I // The Viking Portable Library Hemingway Ed by M Cowley N Y , 1944, p 468
[45] *Stein G* How to Write Ed by P Meyerowitz N Y , 1975, pp IX, 53
[46] *Beach Sylvia* Shakespeare and Company N Y , 1959, p 78
[47] *Brooks Cleanth* The Hidden God New Haven, Ct , 1963
[48] *Bloom Harold* Introduction // Ernest Hemingway's *The Sun Also Rises* Ed by H Bloom N Y , 1987
[49] Наш более подробный разбор романа см в кн *Толмачёв В М* От романтизма к романтизму Американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры М , 1997, с 105–127
[50] См наш анализ творчества Стендаля *Толмачев В М* Где искать XIX век? // Зарубежная литература второго тысячелетия 1000–2000 Под ред Л Г Андреева М , 2001, с 134–146
[51] См об этом в эссе В Ходасевича "Конец Ренаты" // *Ходасевич Владислав* Собр соч В 4 т М , 1997, т 4, с 7–11

СИНКЛЕР ЛЬЮИС

Синклер Льюис (Sinclair Lewis, 7 февраля 1885 г., Соук Сентер, Миннесота — 10 января 1951 г., Рим) — первый американский Нобелевский лауреат по литературе, автор двадцати двух романов и повестей, множества очерков, статей и рассказов, нескольких пьес и театральных постановок, — писатель плодовитый и в свое время популярный.

Льюис всю жизнь был приверженцем джексоновской демократии, именно с ее позиций критикуя современный общественный уклад, а в тяжелое для Европы время неизменно оставался стойким антифашистом. В молодости Льюис сочувствовал социализму и рабочему движению — некоторое время провел в организованной Эптоном Синклером социалистической колонии, больше года состоял в социалистической партии. Сблизившись на короткое время с Джеком Лондоном, он посещал рабочие собрания и даже задумал написать роман с героем, прототипом которого должен был служить Юджин Дебс. Не удивительно, что в Советском Союзе писатель был весьма популярен — его произведения переводились в России с 1923 г. (за исключением 30-х годов, когда Льюис публично и многократно выступал против Советского Союза), в 1965 г. вышло девятитомное собрание его сочинений. Существенный вклад в исследование творчества Льюиса внесли книга Б.А.Гиленсона "Америка Синклера Льюиса" (1985), а также большие разделы, посвященные писателю, в монографиях М.О.Мендельсона "Современный американский роман" (1964) и "Американская сатирическая проза XX века" (1972).

Синклер Льюис родился в семье провинциального доктора, рано потерял мать, детство провел среди братьев и сестер с довольно доброжелательной мачехой. Впоследствии в очерке "Автопортрет" он так писал о себе: "Детство у него было самое обычное: занятия в школе; летом купание; осенью — охота на уток, зимой — коньки; домашние обязанности сводились к распилке дров и расчистке тро-

туара от снежных заносов, частых в этой северной части страны. Это было самое заурядное детство, если не считать пристрастия к чтению, что считалось не вполне обычным в этом городке занятием. Он упивался Диккенсом, Вальтером Скоттом, Вашингтоном Ирвингом"[1]. Характер будущего писателя складывался своеобразно, и те, кто встречался с ним в разные периоды его жизни, отмечали его нелюдимость, резкость, замкнутость, отстраненность и одновременно — определенную мечтательность и сосредоточенность на себе. В колледже он постоянно страдал от одиночества, что способствовало религиозности юноши, который некоторое время даже помышлял о карьере священника.

Льюис обладал огромным трудолюбием и настойчивостью, которые вдохновлялись не только талантом, требующим реализации, но и — в большой мере — осознанным стремлением к успеху, деньгам и славе (невольно вспоминается "Мартин Иден" Джека Лондона). Своеобразие характера многое определяло в дальнейшей судьбе Льюиса. Став известным писателем и журналистом, лауреатом литературных премий, он оказался склонным не только к эпатажности, перформансу, розыгрышам и клоунаде, но и к чрезмерной эгоцентричности. Иногда эти черты его личности приводили к разрыву творческих и дружеских связей и даже сказывались на отношениях с собственными детьми. Льюис никак не выразил своей скорби после гибели во время Второй мировой войны старшего сына Уэллса, весьма одаренного молодого человека; столь же равнодушен он был и ко второму сыну, Майклу, матерью которого была вторая жена, Дороти Томпсон.

Наиболее авторитетный исследователь творчества Льюиса Марк Шорер в посвященной ему фундаментальной монографии[2] попытался найти объяснение личности и творчества писателя в его биографии. Шорер отмечает важную роль жизненного опыта, полученного Льюисом на Среднем Западе, где прошли его детские и юношеские годы. Как констатируется в "Колумбийской истории американской литературы", он представлял "Средний Запад, оккупированный средним классом"[3].

Льюис учился сначала в Оберлинском колледже, затем перевелся в Йельский университет, где и начал писать и печататься, — первые подражательные новеллы и статьи появляются в университетских изданиях. (Впрочем, что касается новеллистики Льюиса, то позднейшие исследователи вообще склонны рассматривать ее как подготовительный материал к романам[4]). В 1927 г. в очерке "Автопортрет" Льюис так характеризует этот этап своего творчества: "Он



Синклер Льюис, 1922

начинал как необузданный романтик. В своих первых опытах он выступал исключительно как поэт: писал бледные, подражательные стихи о трубадурах и замках, которые он глубокомысленно обозревал с высоты своего миннесотского захолустья. По иронии судьбы, оказавшись в местах, где находились самые натуральные замки и была жива память о трубадурах — в Кенте, Корнуолле, Фонтенбло, Лондоне и Риме, — он имел обыкновение писать о затерявшихся среди прерий поселках Миннесоты" (1; т. 6, с. 435). Будучи студентом, Льюис некоторое время прожил в социалистической колонии

Эптона Синклера "Геликон холл" (Helicon Hall) в Инглвуде, Нью-Джерси. После окончания университета в 1908 г. он несколько лет работал в газетах и журналах в разных регионах страны, а затем возвратился в Нью-Йорк и опубликовал первый роман "Прогулка на аэроплане" (*Hike and the Airoplane*, 1912) — историю для подростков. После него следует роман "Наш мистер Ренн: романтические приключения джентльмена" (*Our Mr. Wrenn: The Romantic Adventures of a Gentle Man*, 1914, русский перевод — "Мистер Ренн", 1925), рассказывающий о приключениях клерка, посетившего Европу. Немногочисленные рецензенты отмечали реалистичность, юмор и сатирическую тональность этой прозы. М.О.Мендельсон констатирует, что в 10-е годы, в первый период творчества, Льюис весьма осознанно стремился добиться коммерческого успеха, настойчиво обучаясь у мастеров массовой литературы. Не удивительно, что некоторые исследователи писали о близости прозы Льюиса к Конан Дойлю, сохранившейся и в зрелом творчестве.

С выходом романа "Наш мистер Ренн" Льюис оставляет все другие занятия, считая себя профессиональным писателем. Но и следующие его произведения — "Полет сокола" (*The Trail of the Hawk, 1915),* "Работа: американский роман" (*The Job: An American Novel, 1917),* "Простаки" *(The Innocents, 1917,* русский перевод — 1928), "На вольном воздухе" (*Free Air, 1919,* русский перевод 1925), в которых он пытался "нащупать" собственную "территорию", остались почти не замеченными. Лишь пятая попытка принесла успех. Это был роман "Главная улица" (*Main Street, 1920,* русский перевод — 1924), с которого начинается второй — наиболее плодотворный и успешный период творчества Льюиса.

Известный критик Г.Менкен очень высоко оценил роман — не только его гуманность, но и его американскую аутентичность[5]. Другие исследователи-современники отмечали как большую заслугу автора его "фотографический реализм", социальную наблюдательность[6]; подлинность диалогов, острую сатиричность текста[7]. Дальнейшее творчество писателя подтвердило и укрепило его репутацию как социального сатирика и традиционного реалиста. Именно это устоявшееся мнение во многом способствовало тому, что в десятилетия, последовавшие после присуждения Льюису Нобелевской премии (любопытно, что Ш.Андерсон утверждал, будто Нобелевская премия досталась Льюису поскольку он подтверждал представление европейцев об американцах как неотесанной деревенщине[8]), его романистика ушла на маргиналии американской литературы, которая уже выработала собственный канон. По своей стилис-

тике и тематике его творчество не вписывалось ни в главную американскую традицию, кровно связанную с романтизмом, ни в экспериментальный контекст литературы того периода — как отечественной, так и европейской. Манера автора "Главной улицы" полностью продолжала традиционный европейский реализм, скорее Теккерея, чем Диккенса: развернутое линейное повествование, организованное вокруг главной героини, детализированное описание ее жизни и быта маленького провинциального городка, где события обусловлены причинно-следственной связью. Сам автор не скрывает того, что знает все о том фрагменте действительности, который сделал объектом своего изображения, и, как бы иронически он ни относился к своему предмету, не оставляет для читателя возможности сомневаться в его реальности.

Роман "Главная улица" свидетельствует о том, что в литературе США функционирует сложившаяся европейская модель зрелого реализма (он закономерно может находиться в одном ряду с романистикой Хоуэллса и Драйзера). Характерной для современной национальной литературы оказалась тематика "Главной улицы": провинциальная Америка в этот период попадает в центр внимания не только Льюиса, но и Э.Л.Мастерса, и прежде всего — Шервуда Андерсона. С Мастерсом Льюиса роднит ироническая тональность; от Андерсона она же его отличает. Гротески Андерсона написаны как бы в противоположном Льюису ключе, они исполнены трагизма и выламываются из обыденности. Недаром и восприятие "Главной улицы" старшими коллегами по перу было неоднозначным. Если Драйзер никак не прореагировал на выход книги, то Андерсон откликнулся на нее моментально, уверяя автора, что читать ее будет вся Америка. В ответном письме Льюис выразил мэтру восхищение его произведениями, имея в виду "Уайнсбург, Огайо". Но со временем, когда оказалось, что андерсоновский сборник "Белый бедняк" раскупается гораздо хуже "Главной улицы", в отзывах старшего писателя вместо покровительственно-поощряющих появились другие ноты. Как бы шутя, Андерсон констатирует, что Льюис разрушил его жизнь, ступив на его территорию — территорию провинциальной Америки.

"Вот городок в несколько тысяч жителей, среди полей пшеницы и кукурузы, молочных ферм и рощ. Это — Америка, — так начинается роман. — В нашем рассказе городок называется Гофер-Прери, штат Миннесота. Но его Главная улица — это продолжение Главной улицы любого другого городка. История наша была бы той же в Огайо или Монтане, в Канзасе, Иллинойсе или Кентукки, и не-

многим изменилась бы она в штате Нью-Йорк или на холмах Каролины" (1; т. 1, с. 47). А дальше — национальный вариант интерпретации обыкновенной истории, потребительское лицо американской цивилизации.

"Главная улица — вершина цивилизации... Для того, чтобы вот этот Форд мог стоять перед галантерейным магазином, Ганнибал вторгался во владения римлян, и Эразм писал свои трактаты в монастырях Оксфорда... И разве не выказал себя чуждым американскому духу циником тот, кто изобразил бы Главную улицу иначе или смутил граждан предположением, что возможен иной символ веры?" (там же). Рискуя оказаться "чуждым американскому духу циником", Синклер Льюис далеко не пафосно изображает город. Мы "входим" в него вместе с героиней романа. Преданная идее цивилизации, она смотрит на все глазами человека, обреченного на пожизненное прозябание в провинциальных дебрях, и городок в ее представлении выглядит очень непритязательно. Со временем критическая интонация усиливается, городок предстает как унылое целое, одинаково безобразное во время зимней метели и в жаркой летней пыли, с безвкусными кварталами местных богачей и нищенскими лачугами бедноты.

Городские обыватели презирают невежественное фермерство, которое их, фактически, кормит. Атмосфера городка проникнута злобностью от безделья и скуки, от серости и тупости. Дамы, которые входят в местный "оазис просвещения", Танатопсис клуб, неумело имитируют интеллектуальную жизнь и культурные интересы большого города. Осуждается все, что не похоже на вкусы и нравы Гофер-Прери — будь то архитектура, кулинария или танцы. В избранное общество входит вся местная интеллигенция, которую объединяет одно — ненависть к "чужим", смутьянам и радикалам, что особенно остро проявляется во время войны. Все становятся патриотами и ненавидят немцев, при этом не выходя из дома и не гнушаясь нажиться на войне.

Городок ведет замкнутое, самодостаточное для основной массы жителей существование, — из проходящих через него поездов никто не выходит, а на время уезжающие его обитатели, возвращаясь домой, убеждены, что побывали в мире чудес, тогда как истинная жизнь происходит дома, ибо именно здесь настоящая Америка.

Так что же такое для самого Синклера Льюиса Главная улица, так сурово заклейменная героиней романа? Роман и построен как ответ на этот вопрос. В нем один центр — главная героиня Кэрол и два "организатора" повествования — Кэрол и авторский текст. Об-



Главная улица в Соук-Сентере

разованная, духовно наполненная городская девушка выходит замуж за провинциального доктора и уезжает с ним в американскую глубинку. Городок недаром называется Гофер-Прери — степные крысы в нем уже не живут (напрашивается аналогия его жителей с первичными обитателями здешних мест, мелкими и хищными), но прерии вокруг него еще сохранились. Льюис очень подробно, день за днем, описывает жизнь, занятия и развлечения молодой пары. Собственно, к этому сводится весь внешний сюжет романа, в котором нет никаких выдающихся событий или любопытных приключений. Судьба Кэрол складывается внешне счастливо: любящий муж, относительный достаток, возможность проявить свои способности. Сугубо внутреннее беспокойство толкает ее на поиски родственных душ. После длительного путешествия, в которое увозит Кэрол муж, чтобы излечить от несостоявшегося романа, она рожает и растит ребенка. Но все то же внутреннее беспокойство приводит ее в Вашингтон, на государственную службу. Затем она опять возвращается домой. Этот незамысловатый сюжет компенсируется сложностью композиции, при помощи которой писатель и раскрывает мир своей героини в конфронтации и одновременно в единстве с Гофер-Прери.

Эта двойственность, составляющая стержень романа, неизбежная и неустранимая, сообщает произведению Льюиса ту необыкновенную силу, которая делает его одновременно романом бытописательским, точно передающим картину жизни глубинной Америки определенного периода, и достаточно глубоким, чтобы убедительно воссоздать неистребимую неоднозначность характера американца, прагматика и идеалиста.

Наивная мечтательница, Кэрол сталкивается с обывательским миром Гофер-Прери, типичным городком в провинциальной американской глубинке. Поражает не только чистота и возвышенность Кэрол, но и убогость ее фантазии, неопределенность и ограниченность ее идеалов. Ее идеал художника жалок, ее представления о красивой жизни не идут дальше внешнего подражания каким-то — то ли восточным, то ли греческим — образцам, духовность в ее представлении никак не соприкасается с реальностью. Не удивительно, что она не встречает и не может встретить своего героя.

Образ главной героини своеобразно варьируется писателем через создание как бы "сопутствующих" женских образов, которые, с одной стороны, совсем не похожи на мечтательницу Кэрол и являются типичными жительницами провинциальных городков, с другой стороны, при возникновении некой "экспериментальной ситуации", демонстрируют свою глубокую внутреннюю родственность с Кэрол — ведь каждый из второстепенных персонажей романа по-своему "дублирует" его главных героев.

На роль главного героя автор "примеряет" нескольких мужчин, но справляется с нею только доктор Уил Кенникот, большой, добрый, сильный, заботливый муж и любящий отец. К тому же — и это, пожалуй, главное, что не только привлекает к нему Кэрол, но и постоянно удерживает ее возле мужа, Кенникот — профессионал, беззаветно служащий своему призванию и проявляющий будничный героизм провинциального врача. В его, казалось бы, незамысловатой мужской натуре много здорового и прекрасного: мужество, смелость, демократизм, доброта, активность. Но положительный герой не идеален, в нем есть некоторая грубость и примитивность, он способен на не очень благовидный роман. Со временем Кэрол начинает осознавать, что постоянно отталкивает ее от этого, казалось бы, человека, идеального, — его стопроцентная принадлежность Главной улице. Она — в его ограниченности и консерватизме, в его практицизме и приземленности. И в то же время, он по-настоящему любит Кэрол и нуждается в ней, ибо она олицетворяет лучшую, еще не поглощенную бездуховной цивили-

зацией часть его души и, что важно для идеи романа, — Америки как таковой. Пока эта часть американского характера жива — а Льюис показывает ее органичность и неистребимость, — до тех пор жива сама Америка, изначально опирающаяся на принцип подобного двуединства.

Как уже отмечалось, в романе ведущими выступают два "голоса" — главной героини и автора, который своим нарративом и ироническим комментарием как бы дополняет или корректирует мировидение героини. Но именно через ее "претворяющее сознание" (Г.Джеймс), ее глазами воссоздан провинциальный городок. Кэрол сентиментальна, мечтательна и при этом не лишена критичности. Это ей, молодой, энергичной, переполненной книжными познаниями, претит рутина и косность, на которых зиждется быт провинции.

Пола Маранц Коэн, современный автор очень интересной статьи о романе[9], пытаясь подвергнуть сомнению распространенную репутацию Льюиса как ограниченного социального критика-сатирика, обращает внимание на то, что "портрет" Гофер-Прери не объективен, а изначально задуман как представленный героиней-мечтательницей. В доказательство Коэн приводит восприятие этого городка глазами Би, служанки Кэрол, — не мудрено, что для деревенской девочки он видится неким урбанистическим чудом, в отличие от Кэрол, хорошо знакомой с большими городами. Коэн акцентирует нарраторское мастерство писателя, который намеренно создает такое разночтение, предоставляя читателю самому делать выводы о степени привлекательности объекта. Впрочем, не только Кэрол относится к чужому и не любимому ею месту скептически. Сам Синклер Льюис достаточно критичен в восприятии американской глубинки, в которой он вырос и которую прекрасно знал изнутри. Это ведь авторским ироническим зачином начинается роман.

Поскольку авторское видение далеко не однозначно, то дуальность, внутренняя диалогичность становится основой, краеугольным камнем этики и эстетики писателя. Именно эта черта, ускользнувшая от критиков-современников, сегодня "реабилитирует" творческое наследие Льюиса для современных исследователей литературы и способствует возрождению читательского интереса.

Неоднозначность текста проявляется во всех его деталях и компонентах, в персонажах и пейзажах, в самой стилистике романа и его структуре, а также в отношении к бесцветной повседневности американской провинции, к ее реалиям, канонам, обычаям, нормам и даже к иллюзиям. Достаточно обратить внимание на то, что образ Кэрол подан не только через ее внутренние монологи, речь и миро-

видение, то есть через ее внутреннее "эго", но и через ее социальные роли, внешние характеристики и привычки. Не менее важны и оценки героини горожанами. Более того, "эго" Кэрол совсем не самостоятельно, оно "слеплено" все теми же канонами, против которых она восстает, но несколько более утонченно, изысканно и более цивилизованно по сравнению с почти пионерскими натурами обитателей Гофер-Прери. И очевидно, что автору импонируют все стороны ее личности. "Эта дуальность видения, — констатирует Коэн, — ... характерна для льюисовского письма; она ставила в тупик критиков, которые не в состоянии были соединить сатирика с апологетом буржуазности. Они не смогли постигнуть, что автор может быть одновременно и тем, и другим" (9; p. 8).

Приверженец классического реалистического романа с однонаправленным временем и сюжетом, построенным на причинно-следственных связях, Льюис структурирует свое произведение сугубо линейно и лишь изредка вносит в его поэтику нечто новое, что можно считать знаком эпохи 20-х годов. (Скажем, еще задолго до Томаса Вулфа, которого он через десять лет в Нобелевской речи назовет самым перспективным писателем Америки, Льюис успешно использует двойную оптику.)

В следующем романе Льюиса "Бэббит" (*Babbitt,* 1922, русский перевод — 1924) пространство, не занятое медиократической цивилизацией, еще более сужается. Городок Зенит, в котором происходит его действие, — это Главная улица через десяток лет. Он несколько больше, богаче и значительно комфортабельнее, чем Гофер-Прери, но атмосфера в нем еще более обездушенная. Те, кто добрался до определенного уровня обеспеченности, еще жестче, менее гуманны, больше подвержены стадным инстинктам, нежели обитатели Среднего Запада, более близкие к естественному состоянию. Герой этого романа и его круг — это "памфрезия", "бабуазия" "бэббитри", то есть среднебуржуазная Америка. Г.Менкен так пишет о Бэббите: "Самая бросающаяся в глаза его черта — полная неспособность к оригинальности. И это самое заметное свойство каждого американца его класса"[10]. Джордж Ф.Бэббит — это совсем не Кэрол Кенникот с ее романтическими мечтами о красоте и гармонии и даже не Уил Кенникот с его здоровой народной практичностью. Бэббит — делец, в какой-то мере его прототипом можно считать Генри Форда. Сам писатель представлял свой роман как "рассказ о правителе Америки... Он победитель, он диктатор, он олицетворяет нашу торговлю, труд, искусство, мораль и наше полное косноязычие"[11].

Неизменной остается разработанная в "Главной улице" модель и структура романа. Главный герой центрирует, а авторский голос скрепляет текст в единое целое. Уже сам выбор профессиональной деятельности Бэббита — торговля недвижимостью (писатель довольно серьезно в нее вникал, работая над романом), — позволяет охватить достаточно широкий круг действующих лиц и создавать картины различных городских топосов.

К классическим способам характеристик и письма можно добавить те приемы, которые намечаются уже в предыдущем романе, но в "Бэббите" применяются шире: именно здесь более всего проявляется мастерство Льюиса в живописании деталью и изображении картинами. В первой же сцене пробуждающийся от сна герой (символическое начало, разграничивающее явь от мечты-сна, желаемое от действительного) окружен "говорящими" предметами: лучший в мире будильник, армейское одеяло, которым он укрывается и которое может служить суррогатом несостоявшихся мужских приключений... Дальше предметный мир расширяется: детальное описание особняка Бэббита (в лучших традициях Бальзака) в респектабельном районе На Цветущих Холмах, *его* контора по продаже недвижимости (да и сама *недвижимость* как основа благополучия семьи), *его* автомобиль, — *вещизм* как атрибутика характера персонажа и этапа развития страны, которая находится на пути от цивилизации производства к цивилизации потребления. Не заводы, не фабрики, а банк, контора по продаже недвижимости, Клуб Толкачей, Лига Честных Граждан, Лига Высокого Посвящения становятся сферой "деятельности" героя, а его успех измеряется не столько богатством (его наличие само собой разумеется), сколько умением *говорить*. Создается целая система *симулякров* во всех сферах жизни американца Джорджа Бэббита — от солдатского одеяла до идеала образованного человека, который семейство Бэббитов видит в мастере по рекламе.

Любопытно, но даже своеобразная интермедия — момент расслабления героя на природе — происходит в двух романах Льюиса однотипно. Однако появляется и новая техника. Пытаясь создать панорамную картину города Зенита, автор вводит симультанно ("В этот же час" — так начинается почти каждый абзац в IV разделе 7-ой главы) события из тех сфер жизни городка, которые никак не связаны с узкой деятельностью главного героя: эпизоды с продавцом кокаина и проституткой, двумя учеными, профсоюзными деятелями, ночной сменой на заводе, профессиональным проповедником.

Итак, это не роман воспитания — ни детство, ни метания подростка не интересуют автора (кстати, как во всех его произведениях). Знакомство читателя начинается со взрослым, вполне определившимся человеком, и происходит по классической схеме романа "среды и характера" (Томас Гарди), то есть социально-психологического романа.

Книга начинается с авторской характеристики города Зенита — места, вернее, сцены действия. "Башни Зенита врезались в утреннюю мглу; суровые башни из стали, бетона и камня, несокрушимые, как скала, и легкие, как серебряные стрелы" (1; т. 2, с. 5). Вся атрибутика из полусказочного средневековья тут же как бы опровергается продолжением авторского текста: "Это были не церкви, не крепости, — сразу было видно, что это — великолепные здания коммерческих предприятий" (1; т. 2, с. 5). К этому сверкающему великолепию дальше добавляются новые заводы (стекло и кирпич), которые производят для всего мира добротный товар. Характерную картину процветания дополняют бетонный мост, длинный, блестящий, с бесшумным мотором лимузин, "живое" (в путанице зеленых и красных огней) железнодорожное полотно, органически связывающие этот топос с внешним миром.

Дальше местность уточняется: герой живет На Цветущих Холмах, в новом доме, "где, казалось, обитают радость и покой" (1; т. 2, с. 5). Затем следует описание героя, сферы его действия (дом, улицы, вещи, соседи, офис, клуб, семья, дети, приятели, отношения с высшими и с низшими в общественной иерархии), изображаются его поступки в профессиональной сфере и попытки карьерного роста и гражданского самоутверждения. Апогеем социальной инициации становится развернутый эпизод отношений Бэббита с Лигой Честных Граждан — сообществом процветающих консервативных сограждан, утверждающих себя в роли хозяев Америки. Не разделяя идеологии и политики этой добровольной организации и пытаясь сохранить собственную независимость, Бэббит, однако, вступает в Лигу, так и не приняв внутренне ее программные положения, пафос и агрессию. Вокруг центральной точки романа — образа его главного героя — можно провести окружность, обозначив ею Америку как среду его обитания, а внутри этой окружности сегментами будут располагаться отдельные ее сферы.

Итак, перед читателем воссозданы не только характер, но и среда — провинциальная срединная самоутверждающаяся Америка 20-х годов, процветающая и успешная, где осуществившая "американскую мечту" средняя буржуазия формирует собственную граж-



Джек Левин. Пир чистого разума. 1937. Холст, масло. Музей современного искусства. Нью-Йорк

данскую позицию и строит на ее основе гражданское общество.

Сам Льюис, да и критики-современники, считали "Бэббита" едкой сатирой на наступающую гомогенизацию американского общества, усредненность и деиндивидуализацию личности, становящиеся нормой. И действительно, Бэббита нельзя отнести к сложившемуся в литературе США традиционному типажу бизнесмена. Достаточно вспомнить драйзеровского Каупервуда — личность порочную, опасную, но масштабную и яркую. Бэббит — фигура иного плана. Он органическая часть совершенно коммерциализованного мира Зенита. "В апреле этого, тысяча девятьсот двадцатого года ему было уже сорок шесть лет, и он, в сущности, ничего не умел производить: ни масла, ни башмаков, ни стихов, — зато превосходно умел продавать дома по цене, которая мало кому была по карману" (1; т. 2, с. 6). Характеристика скорее ироническая, нежели сати-

рическая. Дальше в первом авторском портрете-представлении уже подчеркивается некая неоднородность героя: лицо его во сне выглядит ребяческим, несмотря на явные признаки возраста — "морщины и вмятины от очков"; холеная рука лежит поверх армейского одеяла. Спит он не внутри дома, а на веранде (за стеной, отделяющей от домашнего очага), правда, закрытой. И сон у него какой-то незаконный: "опять снилась юная волшебница" (1; т. 2, с. 7). И до семи двадцати, пока не звонит будильник, он, равнодушный к приключениям, уходит от действительности в совершенно неосмысленные и не свойственные его прозаической натуре поэтические видения-сны.

Бэббита никак нельзя назвать персонажем однозначным, а роман — сугубо сатирическим. Да, автор достаточно критичен по отношению к своему герою и к американскому мещанству как таковому. Но он и сочувствует своему персонажу, ибо в нем видит те усредненные, архетипические черты, которые и делают человека человеком: Бэббит любит своих детей и по-своему способствует их счастью, он любит свою страну и по-своему верен ей как гражданин, он любит свою скучную и "правильную", ограниченную и преданную жену, и возвращение к ней, тяжелобольной, в конце романа становится шагом символическим, утверждающим его положительную сущность. Порыв к действию и верность канону, неутомимая и неуничтожимая витальность — не в этом ли сущность американца? И недаром Льюис протестовал, когда авторитетные критики (Карл Ван Дорен) характеризовали атмосферу его произведений как нудную, бесцветную, неинтеллигентную (то есть лишенную интеллекта и духовности), и признавался в любви к Бэббиту. Пожалуй, и возможные варианты названия способны многое пояснить в намерениях автора: "Жители" *(Population)*, "Выгодная сделка» *(Good Business)*, "300 000", "Хороший практик" *(A Good Practical Man)*, "Мужчина" *(A He-Man)*, "Помощник" (*The Booster*), "Надежный гражданин" (*A Solid Citizen*) — все это свидетельства его желания создать портрет среднего американца. "Бэббит" стал именем нарицательным.

Первым откликнулся на роман Г.Менкен, включив посвященный ему "Портрет американца" в ежемесячный обзор литературы для изысканного журнала "Смарт сет". Один из самых влиятельных американских критиков утверждал, что не знает ни одного романа, в котором был бы создан более верный портрет соотечественника. Хвалебную рецензию прислала в "Таймс" Мэй Синклер, заключающая, что "Бэббит" как литературное произведение значительно

более совершенен, чем "Главная улица", и что с его выходом Льюис становится одним из самых значительных писателей. Хвалебные рецензии поместили и другие авторитетные американские издания — "Трибюн", "Нэйшн", "Нью стейтсмен". Пожалуй, наиболее выразительной была рецензия Ребекки Уэст. Характеризуя Бэббита как святочного индюка, нафаршированного глупостью, она в то же время утверждала, что в нем чувствуется витальность жителей края, которая когда-нибудь просто обязана вылиться во взрыв интеллекта. Другие считали, что динамизм повествования связан не с характерологией героев, но с витальностью самого автора, утверждая тем самым, что, кроме образа Бэббита, в романе нет никаких эстетических достоинств (Селдес — "Дайел"). А то еще и признавали полную тождественность автора и его героя (Эрнест Бойд). Продолжая эту мысль, можно утверждать, что автор выступает не критиком-сатириком, но собратом Бэббита. Очевидно, поэтому наиболее активно на роман отзывались в небольших городках Запада. Обозреватель же "Нью-Йорк таймс" подчеркивал, что тип этот характерен вообще для Соединенных Штатов, а Льюис избрал Средний Запад только потому, что лучше всего с ним знаком.

Большое похвальное письмо прислала Льюису Эдит Уортон, которой и посвящен роман (Артур Майзенер называет Уортон Генри Джеймсом среднего класса американской провинции). Она отмечала жизненность главного героя и тот налет сентиментализма, который в нем явно ощутим. Положительную рецепцию получил роман и в Англии, письма в поддержку Льюиса прислали С.Моэм и Г.Уэллс, признавший "Бэббита" лучшим из прочитанных им романов последних лет.

Бэббит был представлен в качестве вечного образа: после смерти автора его героя сравнивали с Дон Кихотом, Гамлетом, Фаустом, Тартареном из Тараскона. Марк Шорер, проанализировав этапную для того времени работу Герольда Стирнса "Цивилизация в Соединенных Штатах" (1922), нашел, что глубочайшее содержание "Бэббита" созвучно трем основным постулатам этой работы: расхождению между провозглашенными идеологемами государства и ежедневными нормами его существования; неоднородности и неравенству гражданского общества; явному и ощутимому эстетическому и эмоциональному голоду (2; p. 324).

В одном из писем тех лет Джордж Сантаяна отметил правдивость образа героя и подчеркнул то пророчество, которое заключено в книге Льюиса, — приближение бессилия и потерянности (2; p. 320), воплощенных в амбивалентном, духовно бедном, растерян-

ном гражданине США. Можно предположить, что в какой-то мере философ был прав — его правоту подтвердила наступившая менее чем через десять лет Великая депрессия. Но философ оказался скорее рядовым читателем, чем литературным аналитиком, — он не увидел тех глубоких американских витальных потенций, которые заложены в амбивалентном герое и отмечены современными исследователями.

Еще во время работы над "Бэббитом" вызревает у Льюиса идея написать роман о медике и ученом. Ее реализация непосредственно связана со знакомством и дальнейшей дружбой с Полем де Крюи — профессионалом-бактериологом, который имел большой опыт научной работы в лучших исследовательских центрах и университетах Америки и готов был оказать профессиональную помощь. Причем, он не только согласился обеспечить достоверностью всю научную часть будущей книги, помочь писателю овладеть необходимыми биологическими знаниями (за определенную мзду), но и, став спутником и чичероне Льюиса в путешествии по местам действия будущего романа, прилагая максимум усилий для организации необходимых экскурсий в медицинские учреждения разного профиля и разных стран, вносил также свою лепту в создание различных типажей ученых и в структурирование сюжетных линий. К чести Льюиса нужно отметить, что он предлагал сотоварищу выступить соавтором книги и сетовал в письмах к отцу, что тот упорно отвергал его предложение. "Соавторы" крепко сдружились во время работы, и, по крайней мере, один из них, чьи свидетельства дошли до нас, — Синклер Льюис — был во время сочинения нового романа просто счастлив. Правда, когда роман уже был создан и начались активные переговоры о его публикации, Поль де Крюи обратился с претензиями к издательству, отстаивая свои права не соавтора, но участника творческого процесса. Тогда возникла идея снабдить книгу посвящением, которое писатель и сочинил: "Я в долгу перед доктором Полем А. де Крюи не только за большую часть бактериологического и медицинского материала для этой книги, но и за помощь в разработке самой фабулы, за то, что в каждом персонаже романа он видел живого человека, за его философию ученого..."

Итак, рождалась книга о новом для американской литературы герое, более того, рождался тип героя, радикально чуждого американской ментальности. Слово "герой" мало соотносимо с образом ученого, по крайней мере, с таким, какой сложился в литературе: искатель истины, которого жажда знаний гонит дальше и дальше по пути проникновения в тайны природы, далекий от мира сего, бес-

помощный в обыденной жизни, чужой даже в собственной семье, чаще всего — бедняк-неудачник, который получает признание лишь после смерти.

Положению ученого в Соединенных Штатах посвятил свою книгу "Герои, высоколобые и народный ум" Лео Гурко[12], который считает свою страну и ее общественный строй, где люди не равны лишь по своему интеллекту, самым большим достижением демократии. Но и Гурко, обращаясь к совсем недалекому прошлому — эпохе, которая предшествовала открытию атомной бомбы, вынужден признать, что ученый чужд этой демократии. Как пишет Гурко, по мнению многих американцев, ученые — это чудаки, они нерешительны в жизни, с презрением относятся к людям менее образованным, а главное — не стремятся разбогатеть. И вообще человек, который много размышляет, не может быть героем в стране, где все измеряется поступком и действием. Но, считает Гурко, ученый — опасный человек для общества, ибо его тяга к знаниям и даже сами знания подрывают веру в стабильность мира (аналогичные положения находим и в других работах[13]), ибо мораль и разум изначально антагонистичны. "Темный, непрактичный парень, человек идей становится опасным ..." (12; p. 51). И хотя нет сомнений, что деятельность ученого служит прогрессу страны, широкая пресса, телевидение популяризируют совершенно другого героя. Они "утверждали силу, а не разум, инстинкт — вместо способности к мышлению, что привело к рождению целого ряда подчеркнуто однобоких, незрелых персонажей" (12; p. 160). И это, как известно, было уже после опубликования романа "Эрроусмит" (*Arrowsmith*, 1925, русский перевод —1926).

Льюис был первым, кто "пересмотрел" образ ученого. По своей структуре "Эрроусмит" типичный реалистический социально-психологический роман. Повествование начинается коротким экскурсом в далекое прошлое, к предкам-пионерам, которые и стали основоположниками рода Эрроусмитов. А дальше следует рассказ всезнающего автора о юности Мартина Эрроусмита, ибо для писателя важна последовательность его становления и созревания, его путь к будущему ученого-бактериолога с акцентом на наиболее характерном для американца свойстве — его self-made (сделать самого себя) сущности, соответственно с чем и выделяются формирующие этапы его жизненного пути. Внимание автора/читателя, пожалуй, почти равномерно распределяется между медицинской сферой действия героя и его существованием в научном мире. Специфика романа как классического реалистического текста состоит не про-

сто в обусловленности персонажа социальной реальностью, но и в создании убедительного "портрета" этой реальности, в данном случае — зарождающегося в государственном механизме сектора здравоохранения, одного из значительных сегментов общественного бытия. Специфика же авторской наррации состоит в том, что герой последовательно проходит через все стадии и составляющие этого процесса становления национальной медицины как единого организма.

В лучших традициях классического реалистического романа сразу же точно обозначено место и время действия — 1897 год, деревушка Элк-Милз в штате Уиннемак, на американском Среднем Западе. Вымышленный автором "штат Уиннемак граничит с Индианой, Иллинойсом, Огайо и Мичиганом и, подобно им, представляет собой сочетание Востока со Средним Западом. Его кирпичные стройные деревни, осененные чинарами, его промыслы и традиции, восходящие к Войне за независимость, дышат Новой Англией. Самый крупный город штата — Зенит — основан в 1792 году. Зато полями пшеницы и кукурузы, красными амбарами и силосными башнями Уиннемак принадлежит к Среднему Западу, и многие его округа, несмотря на седую древность Зенита, начали заселяться только с 1860 года" (1; т. 3, с. 313). Затем "фотосъемки" производятся в разномасштабных локусах: университетский городок, более крупный центр — Зенит, менее крупное поселение — деревня Уитсильвания, провинциальный городок Наутилус, а дальше — Чикаго и Нью-Йорк.

Так же традиционно с портрета-описания начинается и рассказ о главном герое. Портрет авторский, психологический, контрастный (изящество — мужественность), с подчеркиванием тех характерных деталей, в которых — по мнению автора — наиболее ярко проявляется характер. Фактически дальше писатель редко "показывает" Мартина, ограничиваясь констатацией его состояния. Писателю интереснее описать кабинет и фигуру провинциального Дока, иронически охарактеризовать Уиннемакский университет, куда отправляется Мартин, университетские аудитории и вечеринки, студенческие братства и формы обучения, занятия и образ жизни, создать типажи профессуры и студентов. Диапазон человеческих типов от медицины достаточно велик, но всех объединяет то, что принято называть "американской мечтой": их поступками и даже желаниями руководит жажда материального успеха. Именно он — мерило таланта, человеческого достоинства, профессионализма и мастерства.

В такой атмосфере формируется и Мартин Эрроусмит, и его рациональное начало диктует ему определенную социальную линию поведения: добиваться достатка, стремиться к заработку, к комфорту, стабильности, уверенности и процветанию. Но как бы в противовес "здравому смыслу", привычному американскому регулятору человеческого бытия, перед Мартином возникает другая, совершенно нестандартная модель поведения, воплощенная в фигуре Макса Готлиба, словно противопоставленной всему одновекторному массиву действующих лиц.

"Профессор Готлиб был загадкой университета. Было известно, что он еврей, что он родился и учился в Германии и что его работы по иммунологии стяжали ему славу на Востоке и в Европе. Редко выходил он из своего обветшалого коричневого домика, если не затем, чтоб вечером вернуться в лабораторию, и мало кто из студентов, не слушавших его курса, знал его в лицо; но каждый слышал о нем — о высоком, худом и смуглолицем затворнике. О нем ходили тысячи басен... Традиция не позволяла профессорам и преподавателям разбирать своих коллег в присутствии студентов, но Макса Готлиба никто не смел считать своим коллегой. Он был безличен, как холодный северо-восточный ветер" (1; т. 3, с. 16). Это — первоначальное авторское представление, которое продолжается разговорами и сплетнями других персонажей о Максе Готлибе, доброжелательными и откровенно враждебными. Из них заинтригованный неординарностью Готлиба читатель узнает о том, что профессор признает только математическую точность в доказательствах, что он не жалеет усилий, проводя опыты, что он весьма критичен не только по отношению к суждениям коллег, но готов пересматривать и собственные утверждения. Все эти разговоры ведутся в присутствии Мартина, начинающего студента. Немудрено, что, увидев однажды Готлиба, на котором было сильно потертое пальто, как у любого небогатого профессора, Мартин запомнил его "в черном бархатном плаще с горделивой серебряной звездой на груди" (1; т. 3, с. 18).

В дальнейшем чтение научных статей Готлиба (доступных разумению студента), слушание его лекций, предваряемых утверждением, что "самая важная вещь в жизни — не жить, а думать о жизни" (1; т. 3, с. 46), все больше убеждает Мартина, что Готлиб "никогда не довольствуется тем, что кажется правильным! Плюет на черта и дьявола, работает ночь напролет, одинокий и строгий, как капитан на мостике, добирается до корня вещей" (1; т. 3, с. 33). Именно он для начинающего медика — идеал ученого. Практиче-

ски, этот заданный в начале романа тон остается в силе до самого его конца.

Дальше писатель приводит, уточняя уже известное "по слухам", частично повторяясь, биографию ученого по типу сухой канцелярской анкеты или сугубо информационной газетной статьи, в которой фиксируется жизненный путь и жизненное кредо персонажа, всецело преданного науке, лишенной своей гуманной сердцевины. "Построив храм для человечества, он в нем не отвел места человеку.... Ибо он сомневался в каком бы то ни было развитии ума и чувства, сомневался больше всего в превосходстве богоподобного человека над веселыми собаками, безупречно грациозными кошками, чуждыми морали, суеты и религии лошадьми, гордоотважными чайками" (1; т. 3, с. 149–150).

По мере сближения двух персонажей — учителя и ученика, по мере роста доверия между ними, Льюис подтверждает заданный тезис пространными монологами Готлиба, который поучает Мартина, разворачивая свое кредо. "Быть ученым — это не просто особый вид работы, не так, что человек просто может выбирать: быть ли ему ученым, или стать путешественником, коммивояжером, врачом, королем, фермером. Это — сплетение очень смутных эмоций, как мистицизм или потребность писать стихи; оно делает свою жертву резко отличной от нормального порядочного человека. Нормальный человек мало беспокоится о том, что он делает, лишь бы работа позволяла есть, спать, любить. Ученый же глубоко религиозен — так религиозен, что не желает принимать полуистины, потому что они оскорбительны для его веры. Он хочет, чтобы все было подчинено неумолимым законам. Он в равной мере против капиталистов, которые думают, что их глупое загребание денег есть система, и против либералов, которые думают, что человек не из тех животных, которые борются. Он смотрит на американского бизнесмена и европейского аристократа — и одинаково презирает их трескотню. Презирает! ... Он ненавидит проповедников, рассказывающих басни, но не слишком расположен и к антропологам или историкам, которые могут только строить догадки и все-таки смеют называть себя учеными! О да, он человек, которого, конечно, должны ненавидеть все хорошие, добрые люди!... Он единственный подлинный революционер, истинный ученый, потому что он знает, как малы его знания. Он должен быть бессердечен. Он живет в холодном чистом воздухе .... Быть ученым — это все равно как быть Гете: с этим рождаются" (1; т. 3, с. 326–327). Возникнув, имя Гете неизбежно должно ассоциативно обусловить фаустианский мотив

как ведущий для авторской сверхзадачи, но дальше он словесно не углубляется, будучи ощутим как возможная идея формирования главного героя.

Приняв религию Готлиба, став известным ученым, стяжав славу победителя чумы, Мартин поверяет себя мысленно идеалом безупречного учителя. Исследовательская природа Готлиба, его научная честность, добросовестность, неподкупность не подвергаются сомнению, а только подтверждаются в тексте, становясь эталоном для оценки поступков других действующих лиц. Однако в другом поле деятельности Готлиб полностью теряет свой ореол святости — оказывается абсолютно несостоятельным директором научно-исследовательского института, причем ему не хватает элементарного здравого смысла, чтобы осознать свою непригодность на этом посту.

Основной конфликт романа складывается как противостояние чистой науки, имеющей стратегические гуманистические цели, и прикладной медицины, руководствующейся тактическим здравым смыслом. В центре конфликта и оказывается Мартин Эрроусмит, один из очень немногих положительных и одновременно "живых", то есть не редуцированных до носителя определенной идеи, образов американской литературы межвоенного времени. Это он проходит путь от любопытствующего паренька, не очень образованного, далекого от культуры и ее традиций, до всемирно известного ученого, сознательно отрекшегося от земных благ. Это он — настоящий американец по происхождению и по образу жизни, стопроцентный "человек, сделавший сам себя". Есть у него и другие характерологические американские черты: неистребимая индивидуалистичность, полное неприятие коллективизма на всех уровнях (он не желает жить в общежитиях, вступать в любые корпорации) и пуританский неукротимый фанатизм в достижении поставленной цели вместе с пуританским перфекционизмом — желанием добиваться совершенства во всем, за что приходится браться, и неуемная жажда деятельности, которая в создавшихся условиях обращается на неустанный научный поиск, в общем — то своеобразное сочетание идеального и материального, которое изначально присутствует в американской нации и по-своему претворяется на протяжении всей ее истории. Любопытно, что в непосредственных откликах на только что появившийся роман "Эрроусмит" наука в представлении Льюиса квалифицировалась как тотем народа (2; p. 370).

Мартин Эрроусмит — организующий центр повествования, которое и представляет процесс формирования героя и строится как последовательное описание эпизодов его жизни: обучения в университете среди преподавателей и студентов, участия в различных братствах, практики в больницах, летних подработок на дорогах и фермах Америки, бродяжничества, лирического приключения. Герой знакомится с девушкой-филологом, которая оказывается лже-интеллектуалкой, отчего делает выбор в пользу малообразованной Леоры — ей и суждено стать его верной подругой на многие годы, в горе и в радости. "Женский вопрос" вообще-то решен в романе довольно оригинально. Леора — естественная, непосредственная, любящая, верная и преданная жена, как бы слившаяся с мужем, его обретенная настоящая "вторая половина" — не способна на ложь, предательство и обман, совершенно равнодушна к успеху и богатству и еще более равнодушна ко внешней показной стороне жизни, чем сам не лишенный честолюбия Мартин. Она, девушка из обычной американской семьи, не приносит Мартину ни приданого, ни богатства, зато одаряет мужа безграничной верой в его способности. С ней он, готовый взять на себя положенную мужу ответственность за благополучие семьи, отправляется в фермерскую Америку. И читатели вместе с героем окунаются в атмосферу, где врач, даже добившийся некоторого признания, все равно гораздо менее значим, чем уважаемый парикмахер и, безусловно, меньше его зарабатывает. Все, связанное с деревенским бытом Мартина и Леоры, описано живо и убедительно. Удивительно реалистично переданы отношения молодой пары, очутившейся в косной провинции, с родственниками и земляками, их попытки обосноваться, которые неизбежно приводят к опрощению даже этих не очень-то духовно развитых, но лишенных вируса меркантильности молодых людей, все равно остающихся чужими для местного населения. Перед читателем проходят разные типы провинциальных эскулапов, но, как ни странно, меньше всего в этой картине сельского быта, в этом процессе организации врачебной практики показаны человеческие болезни, гуманная этика лечащего врача, которая единственная могла бы противостоять такой значимой для всего произведения этике ученого, преданного чистой науке.

Надо отметить, что автор не очень углубляется в практику врачевания и ее моральный аспект — эта линия гораздо более убедительно прочерчена в "Главной улице" вокруг доктора Кенникота. Зато в полном соответствии с замыслом писателя и характером персонажа основательно разрабатывается мотив неразрывной связи

практической медицины и ее научной обоснованности. Даже небогатый врачебный опыт и примитивная, собственными руками созданная лаборатория обеспечивают вдумчивого молодого специалиста интереснейшими научными данными, которые должны послужить более глубокому познанию природы человеческих болезней. В конечном счете, предложенная научному журналу статья обращает на себя внимание научной общественности и помогает Мартину перейти из разряда лекарей в команду исследователей.

Конфликт медицины с наукой представляется как противостояние чиновника от медицины и ученого, торговца медицинскими услугами и искателя истины. Особенно ярко это проявляется в эпизоде, который происходит в городке Наутилус (нечто среднее между деревней и городом), где Мартину доводится работать на ниве нарождающегося здравоохранения и где он становится помощником доктора Альмуса Пиккербо.

Замечательная идея борьбы за здоровье нации путем профилактики превращается в фарс, лишаясь не только пафоса (на котором спекулирует и строит личную карьеру Альмус Пиккербо), но и того здравого смысла, который в ней изначально заложен. Эта идея не совместима с моралью составляющего основное население городка среднего класса, который озабочен угрозой потерять свои доходы при соблюдении минимальных санитарных норм. (Аналогичная тема, но уже менее масштабно, как бы попутно, появляется и в романе "Гидеон Плениш", где главный герой на какое-то время оказывается функционером благотворительного института зарождающегося здравоохранения.) При этом раскрывается еще один слой американской жизни, а герой приходит к разочарованию и терпит фиаско еще в одной сфере медицинской деятельности.

Поиск истины — вот главный стимул для Мартина как медика-биолога. Разлученный с Готлибом из-за необходимости содержать семью, вынужденный искать протекции у прагматичного декана Сильвы и преобретший опыт сельской практики, которая никак не может удовлетворить его пытливую натуру, герой встречается с неординарной и несколько сомнительной личностью — авантюристом от медицины Сонделиусом (писатель признавался, что Сонделиус — самый любимый его персонаж, к тому же, в отличие от остальных действующих лиц, не имеющий прототипа в реальности и наиболее близкий самому автору и по внешним, и по внутренним качествам). Именно блистательный могучий Сонделиус, который буквально преклоняется перед Готлибом ("Из великих великий! Гениальный ученый!.. Рядом с ним я чувствую себя кло-

уном!" — 1; т. 3, с. 217), способствует моральному возвращению Мартина в науку.

Верный себе писатель-реалист, стремящийся к широкому охвату действительности, и здесь соблюдает последовательность в изображении разных типов научных учреждений США. Сначала это блестяще оборудованная, оснащенная всем необходимым лаборатория патологической медицины в респектабельном лечебном учреждении — институте Раунсфилда. Как и в более демократических заведениях, здесь царит голый расчет: врачи-хозяева, владеющие клиникой, готовы предоставить идеальные условия исследователю, но добытыми результатами распоряжаются с агрессией голодного хищника, совершенно не заботясь не только о чистоте эксперимента, но и о его максимальной надежности.

Институт Мак-Герка — святилище науки, одна из вершин цивилизации. "Дом Мак-Герка. Отвесная стена, тридцать голых этажей стекла и камня, где-то на узком треугольнике, откуда Нью-Йорк правит четвертью мира" (1; т. 3, с. 322). Наконец-то, по приглашению Готлиба, который в справедливой демократической Америке нашел истинное применение своему таланту и возглавил отдел в лучшем в мире медицинском научно-исследовательском учреждении, Мартин прибывает в Нью-Йорк, поднимаясь на головокружительную высоту благополучного существования.

Как всегда у Льюиса, подробно и детально, "в бинокль" и "в микроскоп" автор рассматривает организм-учреждение. Как и везде, в этом святилище, которое оплачивается доброхотом-миллионером, настоящие ученые, находящиеся в поиске, приносят дивиденды дельцам от науки, которые делают бизнес на рекламе и умножают свои богатства. Бал правят интриги, сговоры, лицемерие, подсиживание.

И в этом учреждении Мартин проходит полный цикл от рядового научного сотрудника до предполагаемого директора. По сути, мало что изменяется в нем самом, но поле его деятельности значительно расширяется. Надо отметить, что именно в этой части книги Льюису удается воссоздать атмосферу творческого поиска, показать героя в действии: эпопея открытия бактериофага сделана весьма убедительно и психологически, и методологически. Самым большим успехом писателя становится его мастерство в изображении главного персонажа в полной гармонии всех его задатков и характерологических особенностей, включая отношения с любимой женщиной, друзьями и сотрудниками. В этом же фрагменте полностью раскрывается во множественности связей с разными людь-

ми и в различных ситуациях и характер Готлиба. Внимание концентрируется на конфликте науки как носителя высокого человеческого духа и меркантильности бездуховного существования. Льюису удается то, что редко встречается в литературе, — изображение творческого процесса как высшего счастья, взлета, полноты жизни, как момента мобилизации всех сил человека — физических, моральных и профессиональных. Нет и намека на жертвенность самоограничения и сознательное посвящение себя подвигу во имя человечества или во имя собственной славы. Есть момент самореализации, максимальной наполненности и неукротимого проявления жизненной энергии — самый счастливый миг жизни.

Пришедший в институт Мартин произносит про себя молитву ученого, ставшую в дальнейшем его кредо: "Боже, дай мне незатуманенное зрение и избавь от поспешности. Боже, дай мне покой и нещадную злобу ко всему показному, к показной работе, к работе расхлябанной и незаконченной. Боже, дай мне неугомонность, чтобы я не спал и не слушал похвалы, пока не увижу, что выводы из моих наблюдений сходятся с результатами моих расчетов, или пока в смиренной радости не открою и не разоблачу свою ошибку. Боже, дай мне сил не верить в бога!" (1; т. 3, с. 328)

И опять самыми страшными врагами оказываются "люди чинного веселья", как называет их Леора, дельцы от науки, которые готовы добиваться материального успеха любыми методами, во что бы то ни стало. Мартину льстят, его уговаривают обнародовать не до конца проверенные данные, он же проявляет силу характера и отказывается. В то время, как он сопротивляется настойчивым требованиям дирекции, желающей сделать с помощью его открытия себе рекламу, результаты, аналогичные полученным им, оглашены другим ученым. И, несмотря на огорчения и разочарования, Мартин "облегченно вздыхал, вспоминая, что не надо стряпать бессмысленную преждевременную статью о фаге" (1; т. 3, с. 385). И опять опыты, совершенствование в математике, физике и химии, без которых нельзя понять происходящие биологические реакции. Под давлением меркантильного начальства, сообразившего, что еще можно сделать бизнес, если "подпитать" рекламу новонайденного бактериофага, применив его к конкретной бацилле и использовав в борьбе с опасной эпидемией, Мартину приходится отправиться со своим не до конца выверенным оружием на далекий остров Сент-Губерт, где разразилась эпидемия чумы.

Путешествие на остров, описание эпидемии, эпопея противостояния ей — наиболее яркие страницы романа. И не только пото-

му, что остров экзотичен, а в античумной команде оказывается блистательный и гуманный авантюрист Густав Сонделиус. Этот фрагмент задуман как самый эффективный в развертывании основного конфликта — контроверзы гуманизма в медицине и науке. Высшая цель поездки Мартина не в том, чтобы остановить эпидемию, а в том, чтобы провести масштабный научный эксперимент по действенности бактериофага. Он обязан, введя половине больных людей спасительную вакцину, наблюдать за тем, как будет умирать в страданиях не получившая прививки половина населения.

Однако "гуманно-медицинская" часть не очень удается писателю. И эпидемия, и страдания больных описаны сугубо со стороны, ибо ни Мартин, ни Сонделиус в силу своего характера, ни даже Леора, которая остается зрительницей, не проникаются чужими трагедиями. И если Мартин не выдерживает чистоты эксперимента, то исключительно потому, что потерял контроль над собой после нелепой смерти Леоры (Леора умирает от чумы, но можно найти и некую мистическую подоплеку ее смерти, наступившей тогда, когда Мартин, пожалуй, впервые в их долгой и счастливой по большому счету, гармоничной жизни, пусть еще только мысленно, но предает их любовь, увлеченный другой женщиной).

Джойс Ленион, богатая красавица-вдова, которую судьба занесла в это время на трагический остров, мужественно и смело вступает в борьбу с чумой под руководством Мартина. Если Леора была внутренним близнецом Мартина, обладая такой же моральной чистотой, непосредственностью и органической неспособностью к любой позе, то Джойс удивительно похожа на него внешне, с тем же контрастом черных глаз и необыкновенно белой кожи, изящества и несгибаемости. В разных ситуациях Леора и Мартин, юные и непритязательные, бывали приняты в местном высшем обществе — будь то веселая молодая элита Наутилуса или аристократический круг в Чикаго. И каждый раз Мартин оставался самим собой, при этом совершенно не отрекаясь от возможного комфорта. Любовь Джойс Ленион, их семейная жизнь делают этот комфорт обволакивающим, причем, Мартин принимает его как должное, поскольку благополучие для него никогда не было фетишем. И не богатство жены, а ее светскость, желание сделать предметом развлечения напряженную и насыщенную творческим поиском жизнь мужа, приводит Мартина и Джойс к разрыву. Мартин оставляет жену, сына, богатство, комфорт, карьеру и уходит в лесную хижину к единственному другу, неудобному и непримиримому, колючему и непреклонно честному Терри Уикету, чтобы полностью отдаться научной

работе, и в этом находит счастье. Герой сохраняет свое истинное "я", свою героическую сущность, доказывая тем самым высокую духовность американца и не исчерпанный потенциал американской нации.

Вышедшая в 1926 г. повесть "Капкан" (*Mantrap,* русский перевод — 1927), основана на впечатлениях Льюиса от его поездки в канадскую глубинку. Вслед за принесшими славу "общенациональными" произведениями, в центре которых персонажи и типажи — порождение всей Америки, появляется серия "производственных" романов писателя, для каждого из которых Льюис внимательно изучает соответствующий сегмент американской жизни: о малом бизнесе — "Человек, который знал Кулиджа" (*The Man Who Knew Coolidge, 1928,* русский перевод — 1928), о пенитенциарной системе Америки и в какой-то мере о суфражизме, характерном для страны в 30-е годы — "Энн Викерс" (*Ann Vickers, 1933,* русский перевод — 1936), о состоянии отельного бизнеса — "Произведение искусства" (*Work of Art, 1934*). "Элмер Гентри" (*Elmer Gantry*), вышедший в 1927 г. (русский перевод — 1927), был оценен достаточно высоко и рассматривался как беспощадная сатира на американских клерикалов.

"Схема" этих произведений приблизительно одна: центральный герой, чьим именем они чаще всего называются, его становление в обществе с акцентированным вниманием не столько на психологии личности, сколько на общественных институтах и ситуациях, которые формируют персонажей. В эпоху расцвета модернизма в Европе и США Синклер Льюис стоит на четких позициях классического реализма, рассматривая человека как объект истории и продукт социума. Более того, если пользоваться терминологией Ясперса, то ego и self как нечто асоциальное пребывают в постоянном противостоянии с man, который функционирует в системе человеческих отношений. В этой плоскости "Элмер Гентри" — одно из самых показательных произведений Льюиса.

Герой, родившийся и выросший в Париже (штат Канзас), волею судьбы и бедной трудолюбивой мамы становится священником, вся его жизнь связана с религией. Авторское отношение к церкви как камертон романа задан уже на первых страницах, когда юный персонаж в момент обращения в веру воспринимает свершающийся ритуал как действие дружной команды игроков, во главе которой стоит Христос. Дальше церковь выступает главным топосом на протяжении всех пятисот страниц громоздкого повествования, но почти исключительно в своей земной ипостаси, как бы абсолютно

не связанная с духовными проблемами, с верой и надеждой, с Богом и возвышенным. Сатира, разоблачительный пафос автора направлены не против религии, а против церкви как института, утратившего связь со своим предметом. Авторская позиция, выраженная во множестве ремарок нарратора, формирует структуру книги, которая состоит из нескольких частей: учеба героя в семинарии, его практика в глубокой провинции и путь к сану священника. Интерлюдия — уход из церкви в мир коммерции и в мир иллюзии, правда, тоже связанный с религией, но уже неформальной. А дальше — карьера преуспевающего церковного деятеля. На этом пути происходит служение разным церквам (фундаменталистской, методистской, протестантской, католической). Прагматизм и делячество правят бал всюду, как и фарс, обман и лицедейство, присутствующие и в неформальном богослужении, и в каноническом. Однако сомнения не посещают Элмера даже при переходе из одной конфессии в другую. Сердцевину поэтики романа представляет постоянная раздвоенность слова и дела, провозглашаемого идеала и практики во всех формах существования общества. Раздвоенность стала нормой всей социальной структуры, пронизанной религией, центрируемой церковью. Иронический взгляд автора организует видение и восприятие читателя, которое подтверждается деталями описания, поведением персонажей и разными формами передачи их внутреннего мира.

К дальнейшему обучению в семинарии Элмера, как и всякого американца, толкает жажда успеха, богатства и славы, которой он руководствуется и в карьере священника. Да и не только он. Всеобщая религиозность американцев — это одно из выражений набирающей силу идеологии массовости, достигшей апогея во второй половине XX века. Льюис уловил сущность проживаемого страной времени — перехода от главенства производства к идеалу потребительства — и показал ее весьма убедительно в различных "слоях" американской жизни. В "Элмере Гентри" — это пласт религии и церкви. Недаром реакция церковников на книгу была резкой и нетерпимой, задевшей автора за живое настолько, что он сказал об этом в Нобелевской речи: «Время от времени я сам или мои книги подвергались довольно ожесточенным нападкам: например, один благонамеренный калифорнийский пастор, прочитав "Элмера Гентри", пожелал собрать толпу и учинить надо мною суд Линча...» (1; т. 6, с. 462–463).

Решая свою судьбу и глядя на прихожан, Элмер думает: "Все они — люди прерий, его родная семья. Все — свои. Так неужели

он, Элмер Гентри, окажется изменником, пойдет один против течения, не разделит с ними эту общую веру, этот общий порыв?" (1; с. 4, с. 57) И дальше: "Не собственная воля, а воля толпы руководила им, да и слова, что он выкрикивал, принадлежали не ему, а краснобаям-проповедникам и кликушам-молящимся..." (1; т. 4, с. 61).

Эти слова подтверждаются, соответствуя всей системе поведения и каждому отдельному поступку персонажей. В разных городках и городах, на разных социальных ступеньках, в разных регионах великой Америки, в разных приходах и церковных организациях фактически происходит одно и то же — имитация духовности, своеобразная организация функционирования одного из общественных секторов социума. Те, кто думает, сомневается, верит, в этом обществе обречены (как приятель Элмера по семинарии Фрэнк, которого в конце концов городок отторгает). Процветает Гентри — здоровый, тупой, необразованный и не способный к образованию, жадный потребитель, простой и хитрый, деятельный и целеустремленный, неизменный и одновременно изменчивый человек толпы, обучившийся методике управления себе подобными. Несмотря на то, что действие охватывает фактически всю сознательную жизнь главного героя, можно говорить о его плоскостности, одномерности, ибо это движение механистическое — накопление опыта, адаптация к опыту, "творчество" в сфере наработанного медиократией опыта. Гентри — человек, не различающий грех и добродетель в собственной жизни, не способный жить вне банальной греховности, без алкоголя и плотских утех, в финале избирает роль фанатичного борца с человеческими пороками и именно этим добивается славы и карьерного взлета.

Критики и исследователи отмечают, что спад в писательской карьере Льюиса начинается почти одновременно с его всемирным признанием. "После церемонии награждения в Стокгольме его карьера, по мнению многих критиков и читателей, завершена, ему оставалось написать еще десять из двадцати двух романов, несколько пьес и множество статей — у него оставались еще годы жизни", — констатирует Мартин Лайт, составитель и автор предисловия юбилейного, посвященного столетию Льюиса номера профессионального журнала "Модерн фикшн стадис"[14].

Роман "Додсворт" (*Dodsworth,* созданная Сидни Хауардом совместно с Льюисом драматическая версия — 1934) выходит еще до высокой награды (1929). Это определенная вариация на ранние темы писателя: герой — порождение Среднего Запада, в центре — его приключения в Европе, финал — возвращение к родным амери-

канским ценностям. Роман сближает с ранним творчеством и присутствие "лирического начала": сюжетная линия держится на истории любви, женитьбы и развода героя с женщиной, которая поначалу представляется ему неординарной носительницей высокой культуры, но в сердце такой культуры — Европе — как раз и проявляет свою фальшивость, тяготение к внешней атрибутике, подделкам и броским эрзацам.

Как значительное произведение этих лет почти все критики отмечают роман "У нас это невозможно" (*It Can't Happen Here,* 1935, русский перевод — 1937), вышедший в Штатах накануне второго срока президентства Рузвельта и — фактически — во время становления фашистской диктатуры в Германии и коммунистической — в Советском Союзе. Он направлен против диктаторских режимов в защиту американской демократии, ее основных и фундаментальных ценностей — приоритета прав личности в системе государства и общества. Исполнение замысла — это вопрос особый. Вместо зрелого авторского художественного произведения получилась редкая по своей беспомощности проза — как по замыслу, так и по исполнению книга не соответствует канонам ни публицистики, ни фантастики, ни "тонко-саркастического памфлета" (1; т. 6, с. 495), ни уже традиционной в середине XX века антиутопии или романа-предупреждения.

С одной стороны, книга насыщена американскими реалиями всех видов — социальными, политическими, историческими. Щедры вкрапления исторических документов и фактографии, подтверждающей традиционность органической для страны демократии. Не менее обширны познания автора по части мирового фашизма, немецкого и итальянского, в чем сказывается помощь Дороти Томпсон, тогдашней супруги Льюиса, снабжавшей его фактами и документами непосредственно с места событий. О фактической основе этого романа в 1990 г. была опубликована специальная статья Ст.Тэннера "Синклер Льюис и фашизм"[15]. О коммунистической угрозе, которая воплощается для Льюиса главным образом в ужасе московского влияния на ход событий в Штатах, он пишет обобщенно, абстрагированно и импрессионистично. Временной момент в романе четко фиксирован: "В Америке после семи лет Депрессии, начавшейся в 1929 году, все носило серьезный характер. После мировой войны 1914–1918 годов прошло достаточно времени, чтобы молодежь, родившаяся в 1917-м, созрела для учебы в университете... или же для участия в новой войне, в сущности, в любой войне, какая окажется подходящей" (1; т. 6, с. 5).

Война для писателя является одним из ключевых моментов, оселком, на котором проверяется любая политика, а фашизм показан как общественное устройство, незаменимой основой которого и является милитаристский дух, военная истерия и разжигание ненависти. С этого, собственно, начинается повествование: первый эпизод — это пышный праздник ротарианцев, самой респектабельной части провинциального городка. И главный оратор, генерал Эджубей, выражает самую сущность происходящего. Он так трактует функцию Америки: "мы в поте лица воспитываем грубые невежественные толпы, которые Европе заблагорассудилось прислать к нам, мы поднимаем их до уровня, хоть сколько-нибудь приближающегося к американской культуре и благонравию" (1; т. 6, с. 7). И если другие народы и государства не захотят мирно принять "американскую культуру и благонравие", то "впервые в мировой истории великая нация должна все больше и больше вооружаться не для завоеваний, не из чувства зависти и недоброжелательства, не для войны, а для *мира*!" (1; т. 6, с. 7)

Первые страницы окрашены ироничностью авторского голоса. Это массовые сцены, определяющие тональность послевоенного общественного настроения: "благотворительная деятельность" благородных дам, совершенно лишенная смысла для солдатского быта; встречи, митинги "высшего" среднего класса буржуазной, благополучной, патриотической Америки; банальные воинственные, самоуверенные суждения ограниченных людей, озабоченных, прежде всего и больше всего, устойчивостью, обеспеченностью, надежностью собственного быта.

Будущий главный герой Дормэс Джессеп, редактор местной газеты, настоящий американец, известный своей либеральностью, чувствует себя в этой атмосфере не очень комфортно. Его противостояние с уважаемыми людьми Форт Бьюла, штат Вермонт, четко вырисовывается уже в первых сценах, где создается портрет городка, его почтенных обитателей, а заодно и портрет оригинала Дормэса.

Автор пытается проникнуть во внутренний мир Дормэса и через его внутренний монолог (очень искусственно сконструированный) противопоставить великое прошлое и мизерное настоящее Новой Англии, великанов-пуритан и лилипутов современности. Затем на очередном приеме разворачивается (или, вернее, продолжается) политическая дискуссия на актуальные темы, где Дормэс произносит весьма характерную для его позиции речь по поводу наиболее волнующего всех присутствующих события — надвигающихся вы-

боров президента. Оратор произносит имя Бэза Уиндрипа, и так вводится основная тема романа. "Видит бог, — рассуждает Дормэс, — у нас в Америке возможна тирания: положение фермеров в южных штатах тяжелое; условия труда горнорабочих и рабочих швейной промышленности плохие; Муни столько лет держат в тюрьме. Но погодите, Уиндрип еще покажет вам, как говорят пулеметы! Демократия!... Все же ни у нас, ни в Англии, ни во Франции не было такого полного и такого гнусного рабства, как национал-социализм в Германии, и такого ограниченного фарисейского материализма, как в России... Теперь всему этому угрожает Уиндрип — все эти Уиндрипы! Ну что ж, хорошо! Может быть, на отеческую диктатуру нам придется ответить в некотором роде отцеубийством... выкатить против пулеметов пулеметы. Подождите, пусть только Бэз возьмет на себя заботу о нас. Уж это будет настоящая диктатура!" (1; т. 6, с. 21–22). "Глупости! Нелепость! — проворчал Тэзброу. — У нас, в Америке, это невозможно! Америка — страна свободных людей" (1; т. 6, с. 22).

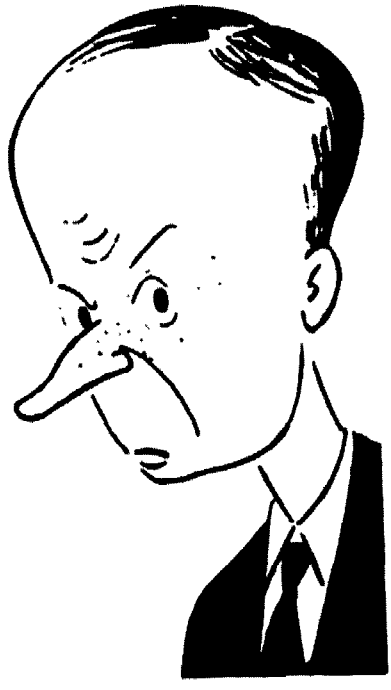
Можно считать, что завязка романа состоялась. Правда, стилистика фразы сугубо публицистична, более того, ни словарь, ни синтаксис не соответствуют образовательному цензу собравшихся, да и самому характеру собрания. Тем не менее, именно этим декларативным пассажем и определяется основная сюжетная тема: возможность фашизма в демократической Америке.

Дальнейший текст — иллюстрация возможного развития событий, то есть прихода к власти в результате выборов фашиствующего Бэза Уиндрипа. Описаны стиль и методы его управления, типажи тех, кого он приводит к власти, и атмосфера, которая создается среди управленцев, представлено поведение различных страт американского народа с особым акцентом на среднее сословие, характер сопротивления разных типов личностей и падения из свободы в бесправие.

Определяя жанровую природу этой книги, ее можно назвать романом-памфлетом, публицистической реакцией писателя на актуальную политическую ситуацию в Америке. В таком качестве она пользовалась достаточной популярностью, так же, как и написанная Льюисом на ее материале пьеса (1936), в одной из постановок которой сам Синклер Льюис играл главную роль, очевидно, близкого ему Дормэса.

Последние полтора десятка лет Льюис не только активно путешествовал (как, впрочем, и в предыдущие годы), но и много писал и публиковал как авторитетная литературная знаменитость. В эти

годы выходят "Блудные родители" (*The Prodigal Parents,* 1938) — о непростых отношениях поколений; "Бетел Мерридей" *(Bethel Merriday,* 1940) — о юной актрисе, добивающейся успеха; "Гидеон Плениш" (*Gideon Plenish,* 1943, русский перевод 1947) — сатира на президента колледжа; "Кэсс Тимберлейн" *(Cass Timberlane,* 1945) — о любви пожилого мужчины к молодой девушке; "Богоискатели" (*God-Seeker,* 1949) — о миннесотском миссионере и Америке середины XIX в.; "Мир так широк" *(World So* Wide, 1951) — посмертная публикация, которая возвращает к теме американца в Европе.



Синклер Льюис. Шарж из "Сатердей Ивнинг Пост", 1936

Наиболее резонансной книгой последнего периода стал роман "Кингсблад, потомок королей" (*Kingsblood Royal,* 1947, русский перевод 1948). С одной стороны, уже в "Кэссе Тимберлейне" обозначилось некое возвращение к надежно обжитой писателем провинциальной среде: действие и в "Кэссе", и в "Кингсбладе" происходит в небольшом городке с громким названием Гранд Рипаблик. На неслучайное название места обитания героев автор обращает внимание читателя еще в первом романе, повествуя о том, что в разных регионах страны подобный городок называется по-разному (в доказательство приводится около тридцати названий), но в общем-то он называется Соединенные Штаты Америки. И замысел, и тема этого романа — неожиданны и оригинальны не только для автора, но и для всей американской литературы. Капитан Нийл Кингсблад, перспективный служащий банка в ординарном американском городке, счастливый муж и отец, хозяин дома в элитном районе, вернувшийся со Второй мировой войны, случайно обнаруживает в себе 1/32 негритянской крови. Вынуж-

денное более близкое знакомство с черными соплеменниками, а затем — с истинным лицом своего привычного белого окружения – – приводит молодого человека к радикальной смене собственной идентичности. Объявив о принадлежности к черной расе, он защищает свое уже негритянское человеческое достоинство с оружием в руках. Показать такую трансформацию — задача не из простых, и Льюис проявляет в организации повествования достаточно высокое нарративное мастерство.

В первой сцене, как будто не имеющей никакого отношения к конфликту, расовое противостояние обозначается через маргинальных персонажей. Путешествующая зажиточная нью-йоркская семья, уверенная в непогрешимости собственного вкуса и жизненных установок, попадает проездом в Гранд Рипаблик, где все им кажется мелким, пошлым и смешным («Идиотское название! — изрекла Детка.— Хорошо еще, что не "День Независимости". Ох уж эта провинция!» — 1; т. 7, с. 7). Их обслуживает метрдотель, высокий степенный негр, голова которого напоминала коричневый бильярдный шар. Они не знали, что это Дрексель Гриншо, лидер консервативного крыла негритянской общины. "Он был похож на епископа, на генерала, на сенатора — на любого из тех, кем он мог бы стать, если бы избрал себе другую профессию — и другой цвет кожи" (1; т. 7, с. 7). Таким же тоном всезнающего автора представлен сидящий за соседним столом "мальчик", которого Детке хотелось бы иметь в собственности: "молодой человек лет тридцати, весьма приятный на вид — широкие плечи, сильные руки в веснушках и та особенная белизна кожи, которая часто встречается у рыжих... Но больше всего в нем привлекал удивительно ясный взгляд голубых глаз и ясная, душевная улыбка" (1; т. 7, с. 8). Это Нийл Кингсблад, показательный образец белокожей породы. По ходу романа автор всячески подчеркивает яркие характерные черты белой расы, очевидные в Нийле и особенно трогательно — в белозовой дочурке Кингсбладов Бидди. Для подтверждения этой авторской характеристики в самое начало романа введен эпизод конфликта молодых Кингсбладов с негритянской прислугой, которую сами они под горячую руку называют "Топси", вспоминая непокорную и озорную черную девочку из классической "Хижины дяди Тома". Впрочем, все эти чувства заложены в благонамеренном американце самой общественной моралью, о чем свидетельствуют многочисленные беседы молодой пары. "Одно только ясно, — доверительно сообщает Нийл жене, — весь биологический и психологический склад у этих негров не такой, как у белых людей, особен-

но у нас, англосаксов (во мне, правда, есть и французская кровь). Очень грустно, но это так, и ты не будешь отрицать, что ниггеры... ладно. Ладно, негры — не такие же люди, как я, или ты, или Бидди" (1; т. 7, с. 17). Это исходная не идеологическая, но психологическая установка героя.

Линейное повествование, которое охватывает год в жизни героя (от Рождества до Нового года — даты, безусловно, символически значимые, маркирующие и трансформацию Нийла, и его вступление в новую жизнь), размыкается во времени. Семантика фамилии (королевская кровь) и связанные с ней легенды не дают покоя отцу Нийла, провинциальному врачу. Именно он провоцирует в общем-то совершенно психически здорового, лишенного болезненных амбиций счастливого сына на поиски собственных корней в глубинах семейной генеалогии. В Америке эти глубины не слишком глубоки, всего-то несколько поколений. Достаточно встреч с дедушкой и бабушкой, чтобы обнаружилась сама природа американских родословных — невообразимая смесь французов, англичан, ирландцев — в "лучшем случае", ибо такая смесь обеспечивает гражданину место в респектабельном обществе. Но для тех, кто осваивал эту страну, правилом становится и примесь индейской крови и, что еще "страшнее", — негритянской. Именно такую примесь и обнаруживает в своем роду Нийл, обратившийся за справкой в местное историческое общество. Его предок, считавшийся французом, оказался чернокожим, правда, как выяснилось из его переписки с должностными лицами того времени, весьма образованным и умным. За заслуги перед родиной он просит начальство не предавать гласности его негритянское происхождение, что вполне возможно в той глухомани (будущий штат Миннесота), где только структурируется американское общество, куда еще не ввозят черных рабов и где люди делятся только на приезжих и туземцев, то есть белых и индейцев.

Центростремительный роман, не выходя за пределы городка, расширяется и по горизонтали. Определяющими становятся семейные сборища и собрания уважаемых граждан, где не только выносятся вердикты (правда, Нийл регулярно выступает в разрез с решениями кланов), но и "проявляются" портреты горожан — ветеранов в Федеральном клубе, клиентуры банков и респектабельных магазинов, не говоря уже о ближайших соседях, населяющих район элитных коттеджей Сильван-парк. Происходит апробация граждан на предмет отношения к расовому равенству. Благожелательность, респектабельность, лояльность, демократичность — все

слетает с обывателей, для которых защита собственной "избранности", сословной и расовой неприкосновенности становится дороже всего. Неугодного соседа, оказавшегося "цветным", который еще вчера был желанным приятелем, необходимо лишить работы, собственного дома, изгнать из потребительского рая. При этом шантаж, запугивание, травля ребенка оказываются лишь разминкой — для защиты собственной позиции уважаемые граждане готовы и к поджогу, и к погрому, и к нападению. В общем, "белая" община полностью дискредитируется. Истинным американцем для писателя является Кингсблад, положительный герой, человек чистый, честный, мужественный, который переходит на другую сторону баррикад, практически не меняя своей идентичности, не отрекаясь от собственной сущности. Он активно объявляет и отстаивает свою позицию, готов к любой трудовой деятельности, хранит верность традиционным ценностям, преисполнен чувства ответственности за свою семью. Среди многочисленных персонажей Льюиса он, пожалуй, еще положительнее, чем Мартин Эрроусмит.

Льюис выстраивает и противоположный "белому" ряд чернокожих персонажей. Симпатии автора явно на этой стороне общества: здесь герои демонстрируют истинную образованность, талантливость, творческую природу, милосердие и доброту, мудрость и терпимость, почерпнутые из вековой истории угнетения и маргинальности. Именно этот люд оказывается рядом с Нийлом в "момент истины" — в ситуации его противостояния с белой толпой.

Современные критики не относят этот роман к лучшим произведениям писателя[16]. Но он как бы предваряет те общественные настроения, которые стали доминирующими в американском обществе в 60–70-е годы. Последующие десятилетия способствовали более глубокому прочтению текстов — в них обнаруживалось созвучие современным литературно-историческим процессам. Потому рецепция и оценка творчества Синклера Льюиса, не однозначная и при первом знакомстве с его романами, со временем менялась.

Пик славы, широкое признание публики и высокую оценку критики Льюис пережил в 20-е годы, после чего продолжал удерживать интерес к себе скорее неординарными поступками, чем потерявшими оригинальность художественными произведениями.

Мартин Лайт, редактор литературного журнала "Модерн фикшн стадис", в специальном юбилейном номере, посвященном столетию Льюиса, показывает, что при жизни писатель сумел стать весьма заметной публичной фигурой. Ни один из его более знаменитых современников — ни Фицджеральд, ни Хемингуэй — не привлекал

к себе такого внимания прессы, в частности, достаточно респектабельного журнала "Нью-Йорк таймс", как Льюис. Но интерес этот был связан не с прозой автора, не с его эстетическими находками, а с путешествиями, публичными выступлениями, статьями и необычными поступками — скажем, он отказался принять не только Пулитцеровскую премию, но и предложенное ему членство в Американской академии искусств и литературы.

С коллегами-современниками — американскими и английскими — писатель находился в сложных отношениях. Со временем в Нобелевской речи, названной "Страх американцев перед литературой", новый лауреат предложил свое видение отечественной литературы и ее традиции, свое понимание творчества многих современников, высоко оценив их писательский подвиг в стране, далекой от искусства, и призвал трудиться неутомимо. "Я приветствую их и радуюсь, что мне близка их решимость дать Америке — стране высоких гор и бескрайних прерий, огромных городов и захолустных хижин, несметных богатств и великой веры в будущее, Америке, такой же самобытной, как Россия, и такой же противоречивой, как Китай, — литературу, достойную ее величия" (1; т. 6, с. 476).

Критики-современники сближали Льюиса со "старомодным" реализмом, причем, с его европейской, а не американской моделью, подчеркивая его социальную направленность, стремление и умение передать состояние, структуру, настроение общества как среды, определяющей психологию и весь душевный/духовный склад героя. В прозе Льюиса отмечают сильное влияние Джейн Остин, близость к стилистике Бальзака, в подробном описании атмосферы и героев — родственность с прозой Чарльза Диккенса, находя даже некоторые заимствования у Джеффри Чосера (в "Элмере Гентри"). По ироническому голосу автора он сравним с Теккереем, глубокий интерес к провинции приближает его к Томасу Гарди.

Сам Льюис всегда восхищался Гербертом Уэллсом (даже сыну дал имя любимого писателя) — не научным фантастом, но социальным психологом — и в предисловии к "Тоно Бенге" назвал его "величайшим из ныне живущих писателей" (1; т. 6, с. 404).

Современник "высокого модернизма" Льюис абсолютно не принимает его семантики, тональности и эстетики. Любопытно, что, уловив сущность "нового гуманизма" ("эта новейшая из сект вновь утверждает дуализм человеческой природы" — 1; т. 6, с. 473), он выступает с его резкой критикой. "В конечном итоге не очень новая доктрина новых гуманистов сводится к тому, что главное в искусстве и в жизни — отрицание. Эта доктрина — самая черная реак-

ция, вторгшаяся в наш беспокойный, устремленный к прогрессу мир" (1; т. 6, с. 472–473). Даже попав в Гринвич-виллидж, Льюис не увлекается Ницше, Бергсоном, Бартоком, Шёнбергом, как вся местная молодежь. Дороти Томпсон, известная журналистка и вторая жена писателя, вспоминает, что он не любил не только Достоевского, но и Толстого, однако искусство Томаса Манна воспринимал с восторгом.

О тяготении к классической литературе свидетельствовали и личные писательские симпатии. Начинающий автор неоднократно обращался за поддержкой к Эдит Уортон как к классику, которому хочет наследовать. В молодости Льюис поддерживал сложные отношения с Джеком Лондоном, не только продавая мэтру "по сходной цене" свежие сюжеты, но и под его влиянием посещая рабочие собрания. Г.Блум непосредственным предшественником Льюиса считает Хэмлина Гарленда[17]. И хотя Льюис не писал о фермерах, певцом которых по праву считается Гарленд, но они служат как бы питательной средой для его Америки, а взгляд на мир, присущий льюисовскому нарратору, в основном, соответствует точке зрения демократического фермерства, основы американского общества. Правда, сам Гарленд, прочитав роман "Главная улица", название которого подчеркнуто перекликалось с его новеллистическим сборником "Столбовые дороги" (букв. "Главные проезжие дороги", *Main-Travelled Roads*), утверждал, что Льюис создает фальшивый образ провинции.

Близость к манере Драйзера не подлежит сомнению, по крайней мере, в первый период творчества как старшего, так и младшего автора (недаром они соперничали за Нобелевскую премию). Рецензия Льюиса на "Финансиста" была просто хвалебной. Но, сравнивая двух реалистов, Джон Апдайк подчеркивает и их различие — для прозы Льюиса не характерна трагичность, присущая Драйзеру.

Современникам из "потерянного поколения" Льюис был чужд, их отношения не складывались. В "Зеленых холмах Африки" Хемингуэй пишет убийственную фразу: "Синклер Льюис — ничтожество", а в романе "За рекой в тени деревьев" набрасывает весьма неприглядный портрет коллеги и после встреч с Льюисом и его женой в Европе в письме к Максу Перкинсу дает им просто уничижительную характеристику: "Бедняги, не отрывающие взгляды от Бедекера, фланирующие по Венеции со своим примитивным любопытством и полным непониманием"[18].

Начинающий писатель Ф.С.Фицджеральд, приветствуя "Главную улицу", писал автору: «Хочу признаться Вам, что "Главная

улица" в моем восприятии заняла место любимого романа ...Как писателю и уроженцу Миннесоты позвольте мне пополнить хор — после третьего чтения!» (18; p. 43) А в год публикации "Эрроусмита" и "Великого Гэтсби" (1925) он писал Джону Бишопу: "Хороша ли книжка Люиса? Я думаю, моя лучше"[19].

Репутация писателя, "открывшего Америку реалиста-фотографа", "главным образом сатирика" (17; p. 9), певца среднего класса — сложилась при жизни писателя и подтверждалась критиками. Наиболее авторитетным адвокатом начинающего писателя можно считать литературного гуру того периода Генри Менкена. Хотя в опубликованной в 1993 г. книге мемуаров "Моя жизнь как автора и издателя" (*My Life as Author and Editor*) он больше пишет о своем неприятии Льюиса как личности и о перипетиях личной жизни писателя, считая, что после женитьбы на Дороти Томпсон он уже не смог написать ничего ценного, его оценка "Бэббита" была весьма высокой. "Я не знаю, — пишет он, — ни одного американского романа, который точнее представляет реальную Америку. Это социальный документ высокой ценности" (17; p. 8). Ему как будто вторит Джон О'Хара: "Все другие романисты и журналисты, да и сам Бэббит были слепы по отношению к Бэббиту, Зениту и Соединенным Штатам Америки до 1922 года" (17; p. 8). В 2003 г. Гарольд Блум включил книгу статей о "Бэббите" в серию "Главные литературные характеры Блума" (Bloom's Major Literary Characters). В предисловии Блум подчеркивает уникальность созданного Льюисом характера, который получил право на самостоятельное существование как имя нарицательное для обозначения определенного человеческого типа, оторвавшегося, фактически, от текста романа и от своего создателя.

В 1930 г. Нобелевский комитет присудил самую престижную литературную премию американскому писателю Синклеру Льюису *как художнику, наиболее полно отразившему свою страну*. За несколько лет до этого писатель отказался принять наивысшую литературную награду своей страны — премию Пулитцера за роман "Эрроусмит", которую присудили за воссозданную им "благотворную атмосферу американской жизни"[20], мотивируя это тем, что основатели учреждали премию за *восхваление* всего американского, что совершенно не отвечает ни его замыслу, ни содержанию романа. Нобелевскую премию Льюис согласился принять в качестве высшей оценки своего литературного мастерства.

Действительным достижением Льюиса можно считать создание универсальной атмосферы современной ему Америки. Г.Блум де-

лит романы писателя на два типа — романы героя и романы атмосферы. Однако оба эти типа неразрывно связаны, ибо герой — неотъемлемая "действующая" часть общественной атмосферы, ею же и порожденная. Атмосфера в каждом из романов конкретизирована в виде множества последовательно и подробно изображенных общественных и государственных институтов: пенитенциарной системы, больничного хозяйства, церкви, системы медицинского обслуживания и образования, всех структур маленького провинциального городка и всех объединений граждан более масштабного города, столичных государственных офисов. Представление каждой "системы и подсистемы" обеспечивается не только взглядом соответствующего действующего лица, "вписанного" в них, но и авторским критическим и ироническим взглядом. У Льюиса, заслужившего репутацию сатирика, это не добродушная ирония В.Ирвинга, автора "Истории Нью-Йорка", но едкая ирония Теккерея. Сатирическая тональность поддерживается постоянной гиперболизацией, причем, она организуется внутри каталожного ряда бытовых деталей и предметов, которыми изобилует проза писателя. При этом преувеличенное, гротесковое выходит на первый план. Этот прием в большой мере привел к тому, что М.Гайсмар охарактеризовал льюисовскую сатиру как "в основе своей символическую, окошмаренную, почти сюрреалистическую"[21].

В сатирическом ряду Льюис использует и прием контроверзы, который широко применяет, скажем, в "Бэббите", когда детально и подробно описывает высочайшую технику, обслуживающую духовно убогую публику. Полноценное сатирическое звучание прозы Льюиса обусловливается наличием необходимой составляющей классической сатиры — моральной позиции автора, с точки зрения которой представлены конкретизированные объекты действительности.

Почти сразу после смерти писателя Марк Шорер издает сборник статей, дающих критическую прижизненную оценку Льюиса, и фундаментальную восьмисотстраничную его биографию. Книгу недаром назвали и монументом, и надгробным памятником: Шорер собрал огромный материал, наверное, все известное о Синклере Льюисе, описал его жизнь день за днем. Впечатление от книги у рецензентов и читающей публики сложилось однозначное: в ней явно чувствуется неодобрение биографа, его неприятие личности и творчества писателя. Воспитанный в модернистской парадигме и исходящий из устоявшегося мнения о Льюисе как сатирике своего времени, общества и класса, Шорер пришел к следующему выводу:

"Находясь в окружении, которое не признавало искусство и обожало успех, он старался в этой Америке добиться успеха через искусство. Почти всегда это было плохое искусство, да и успех был ущербным и размытым... Он любил то, что высмеивал; в собственной жизни он был наиболее счастлив с людьми, которые служили ему моделями карикатур... Он был одним из худших писателей в современной американской литературе. Но без его писаний мы не могли бы увидеть самих себя... Он дал нам сильный, пожалуй, уникальный толчок к собственному представлению о себе"[22].

В представлениях историков литературы Льюис остался бытописателем, открывшим, понявшим и осмеявшим провинциальную Америку, частью которой являлся. Возрождение интереса к Льюису было спровоцировано столетним юбилеем писателя, о чем свидетельствуют библиографические материалы, собранные и опубликованные Салли Э.Перри и Робертом Л.Лафлином, новые полные комментированные издания его романов, вышедшая в 2002 г. биография писателя, написанная Ричардом Лингманом, где автор, используя и шореровские наработки, и новые материалы, рассматривает прозу Льюиса под углом зрения теории Бахтина.

Переоценка наследия Льюиса связана с новыми тенденциями современного литературного процесса и литературной критики. То, что в эпоху модернизма, в пору господства "новой критики" представлялось непростительным изъяном писательского мироощущения и творческой манеры, со сменой парадигмы предстало в новом свете. В Кембриджской истории американской литературы феномен раздвоенности личности художника не только легализуется, но и получает социально-философское обоснование: "Публичный дискурс данного периода охватывает и отражает сложность формирования и функционирования раздвоенной личности, раздвоенной личности в культуре, ведомой корпоративными антрепренерскими интересами" (3; p. 716). В приведенном далее списке выразителей этого мироощущения Льюис оказывается в компании лучших художников своего времени. Д.Минтер в разделе о Льюисе, поясняет особенности американской реальности тех десятилетий: "Одним из наиболее ощутимых напряжений в американской жизни было расхождение между аграриями, которые руководствовались ценностями отечественных традиций джефферсоновского девятнадцатого века, и урбанистической индустриальной Америкой... Интеллектуальные течения данного периода были спровоцированы напряжением между производством и потреблением, между сбережениями и тратами... Раздвоенный образ рабочего как производителя и потре-

бителя-получателя... создавал потребительское общество" (3; pp. 717, 718)

Такой социально-культурологический поворот способствовал отходу от устоявшихся интерпретаций и оживлению издания Льюиса и исследований о нем. В 1997 г. впервые под одной обложкой публикуются 15 новелл Льюиса, тогда же выходит весьма необычное издание — аннотированная библиография работ о писателе как путеводитель для исследователей, а затем — сборник новых статей о Льюисе, изданный Джеймсом М.Хатчиссоном, в котором авторы в свете современных им методологических подходов реинтерпретируют тексты писателя, обнаруживая главные достоинства его книг в той самой амбивалентности, которая традиционалистами трактовалась как наибольший недостаток автора. Под таким углом зрения романы Льюиса и созданные их характеры открывают новую, еще не прочитанную глубину.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Льюис С* Собр соч В 9 т, т 6 М, Правда, 1965, с 434
[2] *Schorer M* Sinclair Lewis An American Life N Y, McGraw-Hill, 1961
[3] Columbia History of the American Literature Ed by Emory Elliott N Y, Columbia UP, 1988, p 773
[4] См *Moodie Clara Lee R* The Book That Never Been Published // Sinclair Lewis at 100 Papers at a Centennial Conference St Cloud UP, 1985
[5] *Mencken H* Consolation // Sinclair Lewis A Collection of Critical Essays Ed by Mark Schorer, Prentice-Hall, 1962, p 17
[6] *Coblentz Stanton A* Main Street // Bookman 52 (January 1921)
[7] *Van Doren Carl* The Revolt from the Village 1920 // *Nation*, 113, October 1921
[8] Цит по *Grebstein Sheldon Norman* Sinclair Lewis N Y, Twaine Publishers, 1962
[9] *Cohen, Paula Marantz* Return to Mainstreet Sinclair Lewis and the Politics of Literary Reputation // Sinclair Lewis New Essays in Criticism Ed by James M Hutchisson N Y, Pennsylvania UP, 1997, p 257
[10] *Mencken H L* Portrait of an American Citizen // Sinclair Lewis Ed with an Introduction of H Bloom, Chelsea House Publishers, 1987, p 8
[11] *Льюис С* Кингсблад, потомок королей Рассказы. Статьи Очерки Л, Лениздат, 1960, с 715
[12] *Gurko Leo* Heroes, Highbrows and the Popular Mind N Y, Bobbs-Merril, Company, 1962
[13] *Dingle, Herbert* The Relations between Science and Literature // Literature and Science Oxford, 1955
[14] *Modern Fiction Studies* v 31, N 3, Autumn, 1985, p 480
[15] *Tanner Stephen L* Sinclair Lewis and Fascism // *Studies in the Novel, 22*
[16] Special Issue Sinclair Lewis // *Modern Fiction Studies,* Autumn 1985, v 31, N 3
[17] *Bloom H* Introduction // Sinclair Lewis Modern Critical Views N Y, Chelsea House Publishers, 1987

[18] *The New York Review of Books*, v XLIX, N 11, p 46
[19] *Updike, John* No Brakes // *New Yorker*, February 4, 2002, p 77
[20] The Reader's Encyclopedia of American Literature Ed by Max Herzberg N Y , 1962, p 616
[21] *Saturday Review*, June 25, 1960, p 30
[22] *Hardwick, Elizabeth* Pilgrim's Progress // *The New York Review of Books,* v XLIX, N 11, June 27, 2002, p 44

УИЛЬЯМ ФОЛКНЕР

Уильям Фолкнер — фигура яркой индивидуальности и могучей творческой силы. Его открытия и доныне питают художественную энергию всемирной литературы, при всех ее увлечениях постмодернистскими деконструкциями. Сам он, правда, на лавры пророка-учителя не претендовал. Когда его попросили высказаться по поводу статьи, автор которой обнаружил в романе "Свет в августе" "образы линейной дискретности", а также "поэтику закругления", писатель возразил: "Думаю, в моих книгах пытаются найти больше, чем я сам вложил в них. Мне просто нравится рассказывать истории, описывать людей и ситуации. Это все"[1]. Что ж, нормальная реакция со стороны человека, который давно уже затеял игру в "неотесанного деревенщину", да так ею увлекся, что даже нобелевские лавры не заставили переменить маску. "Никакой я не литератор, — уверял он своих японских собеседников во время знаменитого лекционного турне 1955 года. — Писателей я не знаю, да, честно говоря, особо и не хочу знать. Вообще-то писательские колонии существуют, они тяготеют к большим городам, вроде Нью-Йорка, и их социальная жизнь — это жизнь книги, но в моем графстве такого просто нет. Тут человек — по преимуществу фермер. А уж потом писатель, если, конечно, не школьный учитель или университетский ученый... Я — фермер. Я люблю лошадей, я выращиваю и дрессирую их, и это занятие нравится мне больше, чем писательство"[2].

"Просто" рассказанные истории Фолкнера, однако, поведаны весьма изощренно, так что и с третьей попытки, как жаловалась автору одна читательница "Шума и ярости", не поймешь. Сбита, как в "Шуме и ярости", хронология, действие мечется вверх-вниз по вертикали времени со скоростью необыкновенной, уследить за этими сдвигами почти невозможною. Раздроблена, как в романе "Авессалом, Авессалом!", художественная речь. Смешенье жанров происходит, как в "Реквиеме по монахине". Мертвые говорят, слов-

но живые ("Когда я умирала"). Роман складывается из двух, совершенно, на вид, не пересекающихся сюжетов ("Дикие пальмы"). По всему повествовательному полю, как в "Свете в августе", да в любой, собственно, из крупных вещей, разбросаны (не Джойс, конечно, и не Набоков, но для "деревенщины" явно избыточно) скрытые ссылки на памятники мифологии и письменности. Сюжет запутан даже не детективно, а иезуитски, потому что в порядочном детективе, хоть под конец, но все становится на свои места, а у Фолкнера тайна порой разъясняется уже за обрезом рассказа. Так, лишь из авторских комментариев, датированных разными годами (1932, 1945), узнаем мы, что Квентин Компсон, один из повествователей "Шума и ярости", покончил жизнь самоубийством, в самом романе на это ясных указаний нет.

Если "редуцировать" форму, действительно останутся простые, хотя чаще всего страшные, готические истории. Некий молодой человек вступил в связь с сельской девушкой, та забеременела и отправилась следом за будущим отцом. Поиски, однако, ни к чему не привели, ибо тот, совершив предварительно два убийства, сам становится жертвой суда Линча. Но ребенок родится, и жизнь, таким образом, продолжается ("Свет в августе").

Другой молодой человек, тоже не голубых кровей, хотя, в отличие от первого, свою родословную знающий, отправляется в дальние края, наживает состояние, возвращается домой, женится, строится, но тут налетает Гражданская война, сгорает усадьба, гибнет семья, и в прах рассыпается весь грандиозный план создания династии; попытка же начать все с начала приводит к катастрофе — герой гибнет от руки собственного издольщика. В финале вздымается к небу огонь и клубы дыма — горит старый заброшенный дом, символизируя тщету человеческих притязаний ("Авессалом, Авессалом!").

"...Сюжет — криминальный; тема — взаимоотношения белых и черных, а идея состоит в том, что не Север, не правительство и никто другой, а только белое население Юга несет ответственность за судьбу негров. Впрочем, это рассказ о жизни, никто в нем не проповедует... Негр в тюрьме, его обвиняют в убийстве, он ждет, что с минуты на минуту придут белые, выволокут его на улицу, обольют бензином и подожгут; он превращается в детектива, сам разбирает дело, ибо что ему еще остается, ведь его собираются линчевать; и вот он просит знакомых куда-то сходить, на что-то посмотреть, а потом сказать, что они нашли..." А в конце концов "получилась детективная история, с небольшой примесью социологии и психо-

логии"[3], — так в письме к издательскому редактору завершает описание романа "Осквернитель праха" сам автор. А мы, читатели, могли бы добавить: "знакомыми" оказываются мальчишки — явные наследники героев Марка Твена.

Но как раз в этот момент начинает ощущаться сильнейшее сопротивление формы, редуцироваться она решительно отказывается, более того, возникает основательное подозрение, что никакой формы вообще нет, а то, что кажется ею, — это и есть содержание. Первым об этом догадался мало известный еще в ту пору Жан-Поль Сартр. «Когда читаешь "Шум и ярость", — писал он в статье, датированной 1939 годом, — прежде всего поражает странность повествования. Почему Фолкнер разломал на куски время рассказываемой им истории и перемешал их? Почему первое окно, которое открывается в мир, — сознание идиота? У читателя возникает искушение найти ориентиры и восстановить хронологию: "У Джейсона и Кэролайн Компсон были три сына и одна дочь. Дочь, Кэдди, отдалась Дэлтону Эймсу и забеременела от него; вынужденная срочно выйти замуж..." Тут читатель останавливается, замечая, что он рассказывает совсем другую историю: Фолкнер отнюдь не задумал сначала упорядочить интригу, чтобы потом перетасовать ее на части, словно колоду карт: он рассказал то, что хотел рассказать, единственно возможным для себя способом» (1; p. 230).

Жизнь Уильяма Фолкнера в искусстве также обманно проста, лишь на вид последовательна и не извилиста; более того, соблюдая в рассказе о ней привычный хронологический порядок, то есть, переходя от книги к книге, от периода к периоду, есть риск изобразить какое-то совсем другое явление, реконструировать другую драму, лишь внешне похожую на оригинал.

1.

Уильям Катберт Фолкнер (William Cuthbert Faulkner, 1897–1962) родился в местечке Нью-Олбани, штат Миссисипи, то есть в такой глуши, сравнительно с которой даже захолустный Оксфорд, куда семья переехала пять лет спустя и где будущий писатель проведет все отмерянные судьбою сроки, покажется столицей. Однако семья его была родовитой и известной в масштабах штата, а то и всего глубокого Юга. Впоследствии Фолкнер изложит свою родословную в сюжетах романов и новелл, раздарив черты подлинных персонажей вымышленным героям. Среди них, то во плоти, то неумирающим духом выделяется Джон Сарторис, с которым можно встретиться и на страницах одноименного романа, и в "Авессаломе", и в



Уильям Фолкнер. Фотография. Конец 50-х годов XX в.

"Непобежденных", и в целом ряде новелл. А стоит за ним Уильям Кларк Фолкнер, прадед писателя, личность в здешних краях легендарная — одновременно аристократ-плантатор, воин (называли его не иначе как Старым полковником), предприниматель, построивший первую в Миссисипи железную дорогу, и даже беллетрист — автор романа "Белая роза Мемфиса", реквиема павшим на Гражданской войне конфедератам и гимна южному рыцарству. В свое

время эта книга имела оглушительный успех, да и впоследствии не вполне забылась, став, не исключено, одним из литературных источников другого, куда более знаменитого романа, "Унесенные ветром" Маргарет Митчелл, где героиня — все та же "белая роза" Юга, хрупкая телом, но сильная духом своего народа женщина стоит на пепелище одинокой твердыней... Да и в сочинениях правнука отозвались литературные упражнения предка, хотя, разумеется, куда большее значение имел для него сам образ этого человека, погибшего на дуэли за восемь лет до рождения Уильяма Катберта. В глазах этого последнего Уильям Кларк навсегда остался символом стойкости, решительности, неукротимости.

В жилах деда-банкира и отца-инженера (а впоследствии чиновника) кровь текла пожиже, хотя само имя обеспечивало им не рядовое положение в общине. Однако рос мальчик, а затем и подросток не под их крылом, и уж тем более не в школе — скорее в лесу, который тогда подступал к самой границе городка, и в конюшне отца, и на охоте, куда его стали брать с малолетства, и, главным образом, рядом с чернокожей нянькой, Каролиной Барр, или, как ее называли, матушкой Келли. Мудрость учебника и наставления взрослых ему явно заменяли — в передаче этой бывшей рабыни, женщины, судя по всему удивительной душевной силы и достоинства, — сказки дядюшки Римуса и негритянский фольклор (кстати, на том же самом оксфордском кладбище, где упокоится впоследствии Уильям Фолкнер, похоронен Огастес Лонгстрит, еще один из героев его детства и прямой предшественник Джоэла Харриса, который придумал маску симпатичного старика Римуса). С Каролины Барр списана Дилси — самая привлекательная фигура романа "Шум и ярость". А в автобиографическом очерке "Миссисипи" (1954) нянька предстанет безымянному рассказчику в образе "матриарха с десятками детей и внуков и правнуков (это при том, что десятки уже похоронила и забыла), среди которых был такой же мальчик — внук или правнук, она сама не могла точно сказать, — родившийся на той же неделе, что и он, названный, как и он, в честь белого прадеда, — они сосали ту же самую черную грудь, вместе ели и спали, вместе играли в ту же игру, что составляла для белого ребенка в те годы главное в его жизни..."

С самых юных лет реальность, в неброских, вполне обыденных своих проявлениях, сплеталась в сознании будущего писателя с литературой настолько тесно, что граница между правдой и вымыслом решительно утрачивалась. Более того, Фолкнер, скорее всего бессознательно, и саму жизнь выстраивал как литературу.

Особенно отчетливо это проявилось в известной легенде его "участия" в Первой мировой войне. То, что Фолкнер добровольцем стремился попасть в Европу, — правда. Правда и то, что он проходил летную подготовку в лагере рядом с Торонто. Но продолжалась она недолго — зачислен был юный кадет в тренировочный полк Королевских военно-воздушных сил 9 июля 1918 года, а в ноябре того же года последовало Амьенское перемирие — война закончилась. И началась мифология в авторском исполнении: якобы и в небе Нормандии Фолкнер воевал, и сбит был, и тяжело ранен, и военные награды получил. Некое правдоподобие всем этим выдумкам могло придать, во-первых, то, что его брат-погодок действительно воевал в Европе, пусть пехотинцем, и действительно был сначала отравлен газами, а потом ранен неподалеку от Аргоннского леса (отголосок этой истории легко различить в "Сарторисе"), а, во-вторых, странное, просто-таки небывалое совпадение: рядом с несостоявшимся боевым летчиком служил летчик состоявшийся, тоже Уильям Фолкнер, более того — Уильям Катберт Фолкнер. Впрочем, это выяснилось уже много лет спустя, когда творчество писателя начало обрастать исследовательскими статьями, а жизнь — реконструироваться едва ли не подневно. А до того — выдумка, следует признать, оказалась удачной — военные подвиги Фолкнера считались установленным фактом. Автор небольшого очерка в журнале "Нью-Йоркер" рассказывает о Фолкнере: "У него скромная хлопковая плантация, он живет на доходы с нее с женой и двумя детьми, в славном старинном доме, постройки 1818 года. В 1915 он поступил добровольцем в Канадские военно-воздушные силы и отправился во Францию. Он потерпел аварию в собственном расположении. Со сломанными ногами он висел на ремнях вниз головой в кабине самолета, пока его не вытащили санитары" (2; p. 23). Это еще только 1931 г., и это популярный еженедельник, хотя даже и для него количество фактических ошибок явно избыточно. Но вот уже год 1942 и тип издания иной — литературный справочник. Но и там можно прочитать, что Фолкнер не только летал в небе Франции, но сам сбил два самолета и после ранения вернулся домой. В анкетной биографии Фолкнера войны не было, но в писательской, а это есть его по-настоящему реальная биография, — была.

С первых же шагов в литературе, неуверенно сделанных на рубеже 20-х годов, Фолкнер двинулся не столько своим, лично избранным путем, сколько безымянной дорогой поколения. Много лет спустя, составляя том избранных сочинений Фолкнера, известный критик Малькольм Каули сетовал на то, что, по просьбе автора

(спохватившегося, видно, что игра зашла слишком далеко), из вступительной статьи пришлось убрать сюжеты "военной биографии" героя: «я уже сжился с мыслью о Фолкнере как о "раненом писателе" своего поколения, рядом с Хемингуэем и другими»[4]. Образ этот был Каули тем дороже, что он-то как раз дорогами войны, пусть и недолгими, прошел, для него поколенческий опыт был не безымянным — выстраданным, так что у него есть нравственное основание посматривать на сверстников как бы со стороны: "в те годы смерть оказывала на молодежь странно-магнетическое воздействие... В представлении американских писателей она сделалась романтической мечтой" (там же).

Не понаслышке знал войну и Джон Дос Пассос, потому и в его позиции есть неотразимая психологическая убедительность. "Что толку говорить о доходах с человеком, который не рассчитывает прожить и года?"[5] — автор мемуарной книги "Лучшие времена" вспоминает, как крючкотворы-адвокаты старались втянуть его в обсуждение перспектив продажи отцовского имения. И уж вовсе экзистенциальной темой, как известно, сделалась война в творчестве Эрнеста Хемингуэя. Ну а у Фолкнера та же самая тема и впрямь превратилась, как пишет Каули, в романтическую мечту, растворилась в пафосе заемных слов.

В 1924 г. он дебютирует (если не считать публикаций в изданиях университета, где Фолкнер проучился три семестра) поэтическим сборником "Мраморный фавн" (*The Marble Faun*). Его лирический герой — пилот, солдат-фронтовик, но только номинально; то и дело приходится извлекать его из естественной среды обитания, превращая в обманутого влюбленного, а также стоика, горделиво принявшего удел одиночества и неизбежной смерти. "Вечность", "молчание", "рок", "тьма", "каверны земли", "струи звездного света" — в этих условных декорациях разыгрываются условные драмы отчаяния и тонкой, как нить, надежды. А если все-таки сохраняется тема и сохраняется образ, то и тогда фолкнеровский герой — не просто летчик, рядовой труженик войны, но Икар XX века, искатель запредельных истин, "пленник мечты, тоскующий по тому, что ведомо, но веденья бежит..." И полет его — не боевое задание, но рывок к звездам, сквозь черноту космоса и мраморную стылость форм, а рев мотора и пулеметный стрекот — прекрасная и трагическая музыка сфер.

Еще шестнадцатилетним подростком Фолкнер открыл Суинберна или, вернее, как признается он вскоре, "Суинберн открыл меня, выскочив, как разбойник с большой дороги откуда-то из глубин

моего измученного юношеского подсознания. Теперь мне кажется, что я увидел в нем лишь объемистый сосуд, в который можно поместить, не расплескав их, мои собственные юношеские переживания"[6].

Вакханки и нимфы, наяды и русалки — мифологическое воинство Суинберна прочно поселилось в поэзии Фолкнера, кочуя из стихотворения в стихотворение и придавая им, по видимости, единство художественного смысла. Но только по видимости. Запоздавший английский романтик оборачивался в праисторическую даль, стараясь отыскать в ней волю природной жизни, ненавидящей и презирающей любые запреты. В его стихах много штампов, в них нет глубины, но есть мускульная сила слова, есть внутренняя энергия, есть поэтическая легкость. У Фолкнера же — лишь вялая тоска, сентиментальная расслабленность и намек на нечто несказанное.

Вот Суинберн:

> Пан при свете дневном, Вакх во мраке вечернем
> Быстроногой лани быстрей,
> Преследуют с пляской, поят восхищеньем
> Бассарид и менад — лесных дочерей
> И, как губы, что радость таят, улыбаясь,
> Так же нежно смеется, расступаясь,
> То скрывая, то вдруг открывая зренью
> Бога в пылкой погоне, беглянку среди ветвей
>
> (*перев. В.Невского*)

А вот Фолкнер:

> Несчастная нимфа и Пан несчастный, о, как рыдал он, ощутив
> Лишь ветра тихий вздох и шевеленье
> Речного тростника;
> несмелый чувства взрыв
> И боли аромат, и сладость запустенья.

В поисках образца Фолкнер обратился и к другому английскому поэту, Альфреду Хаусмену. Вновь все получилось как бы случайно: наткнулся на книгу "Парень из Шропшира", "раскрыв которую, обнаружил то, что ищут столь настойчиво, подвывая, как бездомные псы, современные поэты. Имело смысл родиться в фантастическом мире: раскрываешь великолепие оседлости, красоту принадлежности к почве, как принадлежит ей дерево, которое обливают глупцы, а ветра смерти, отчаяния, безнадежности раздевают немилосердно догола; и все равно оно стоит, прекрасное в своей печали" (6; p. 117).



"Девушка и фавн". Художник Стюарт Дэвис, эскизы для "Пуритан", 1922

И вновь Фолкнер неукоснительно, возможно, и бессознательно точен в передаче самоощущений тех ранних литературных лет, хотя в оценках может и заблуждаться (но тогда и эти заблуждения — лишнее свидетельство творческой незрелости). "Оседлость" и "почва", не случайно обнаруженные у Хаусмена, сделаются в непродолжительном времени надежной опорой собственного художественного мира, но "ветра смерти" эту же самую почву размывают — только не в оригинале, а опять-таки в копии.

У Хаусмена постоянно сохраняется свежее дыхание жизни, которую и смерть не обрывает, оно заключено уже в самом ритме его стихов — то частушечном, то стремительно-балладном (замечательно уловил эту особенность в своих переводах Борис Слуцкий):

А что теперь с упряжкой,
А что с плужком моим,
Которыми я правил,
Когда я был живым?

Как прежде тянут кони
По той земле плужок,
Где ты пахал когда-то,
Куда ты ныне лег.

Но под пером Фолкнера деревенщина из английского захолустья превращается как раз в беспочвенного, разочарованного во всем, раненого в самое сердце изгнанника — "...дар языка проклятьем стал" (из венка сонетов, написанных уже после публикации "Мраморного фавна", но тесно к нему примыкающих).

А из-за спины Суинберна и Хаусмена, не особенно скрываясь, выглядывают другие поэты разных времен и народов — Китс, Элиот, Франсуа Вийон, Валери, Малларме (у последнего почти буквально позаимствовано название центрального стихотворения сборника: в одном случае "Послеполуденный отдых фавна", в другом "Полдень фавна"). Смесь изрядная, но что ей действительно

придает некоторую цельность, так это упрямое стремление Фолкнера запечатлеть в сознании читателя образ тлена, который оставила по себе опустошительная война, разбившая на своих огненных полях всех и каждого, даже тех, кто выжил. Иногда Фолкнер вплотную приближается к опасной грани прямого подражания:

Ну что же, я пойду с тобой,
Когда под небом вечер стихнет, как больной
Под хлороформом на столе хирурга... —

знаменитое начало "Любовной песни Дж.Альфреда Пруфрока" Т.С.Элиота (*перев. А.Сергеева*).

Ну что же, я пойду с тобой, пойду,
В ту сумрачную густоту...
Мы двинемся вдвоем с тобой... —

начало не озаглавленного стихотворения из сборника "Мраморный фавн".

Но сближаясь с Элиотом, Фолкнер тут же от него и удаляется — потрепанный, облысевший, свернувшийся в раковине быта, несостоявшийся Гамлет, одним словом, Дж. Альфред Пруфрок становится в позу непонятого, отверженного героя:

Отчего я так грустен, отчего?
Отчего нету мира в душе? Небеса
Не молчат, но бессилен разбить я
Мраморные цепи.

Превращение, наверное, непредусмотренное, но оттого не менее комическое. Фолкнер не раз говорил, что самая трудная литературная форма — стихи, а себя упорно именовал несостоявшимся поэтом. Правда, добавлял при этом: "Быть может, каждый романист хочет начать с поэзии. Потом он обнаруживает, что у него ничего не получается, и берется за новеллы — следующую по трудности форму. И лишь не преуспев на этом поприще, он садится за писание романов" (2; p. 238).

Стихи Фолкнера действительно нехороши — тут он задним числом не кокетничает. Полным молчанием был встречен первый сборник, та же судьба ожидала и второй, он же последний, появившийся десять лет спустя, — "Зеленая ветвь", в которую вошли, по преимуществу, вещи, написанные в 1925–1927 годах. Но дело не в том, что форма "трудна" или что не дается она именно ему, Уильяму Фолкнеру (хотя имеет, конечно, значение и это). Просто стихи оказались безопорными, беспризорными. И первая проза — тоже. В конце 1924 г. Фолкнер, оказавшись в Новом Орлеане, познакомился

с Шервудом Андерсоном, несомненным уже в ту пору литературным мэтром — автором новеллистического сборника "Уайнсбург, Огайо". Несмотря на разницу в возрасте и положении, завязалась дружба. Впоследствии она омрачилась появлением шуточной книги "Шервуд Андерсон и другие знаменитые креолы", в которой Фолкнер спародировал стилистику мастера, а тот как-то совершенно по-детски обиделся (некоторое время спустя история получила своего рода удвоение — точно такой же разрыв произошел с Эрнестом Хемингуэем, автором книги "Вешние воды", равно представляющей собою шарж на стилистику Андерсона). Но все это еще впереди, а пока Андерсон всячески поощряет творческие усилия дебютанта. "Надо, чтобы было с чего начать, и тогда начинаешь учиться, — так, по воспоминаниям Фолкнера, напутствовал его писатель. — Неважно, что это, просто надо помнить, и не стыдиться этого. С чего бы ты ни начал, важно, чтобы было, с чего начать. Ты, деревенский парень, все, что ты знаешь, — это крохотный клочок земли в Миссисипи, откуда ты родом. Но и этого достаточно. Это тоже Америка: пусть самый маленький и заброшенный ее уголок, но вытащи его, как кирпичик из стены, — и стена развалится"[7].

Фантазировать Фолкнер, как мы знаем, любил; не исключено, и этот рассказ — апокриф, уж слишком похоже на самого Фолкнера изъясняется Андерсон. Сомнительно также, будто почтенный писатель согласился рекомендовать к печати книгу, которую даже прочитать не удосужился, — а ведь, все по тем же воспоминаниям Фолкнера, именно так начался издательский путь первого его романа "Солдатская награда" (*Soldiers' Pay*, 1926; первоначальное название — "На помощь"). Скорее уж автор сам уговорил старшего товарища не тратить времени на чтение, опасаясь, возможно, неблагоприятной реакции: ведь в этом романе он не последовал совету мастера.

Начать анализ прозы Фолкнера, впрочем, удобнее не с этого романа, но с новелл, написанных либо тогда же, в середине 20-х, либо даже несколько позже, но тематически и стилистически примыкающих к большой книге. Четверть века спустя Малькольм Каули составил сборник малой прозы Фолкнера. Активное участие в предприятии принял и сам автор, полагая, что "для книги новелл единство формы и построения так же важно, как для романа, — здесь должны быть целостность и единство задачи, контрапункт, последовательность соединения, починенность одной важной цели"[8] . Таким образом, дробя сборник на тематические циклы (рассказы о Сноупсах, Компсонах, индейцах и т.д.), Фолкнер считал их

чем-то вроде глав эпического повествования. Одна из них — "Утраты" — посвящена Первой мировой войне.

Двойственное впечатление производят вошедшие в нее вещи, сюжет в них словно бы отделен от слова. Не оставляет ощущение, что тема стесняет автора, и он постоянно стремится от этого диктата избавиться. Один из лучших рассказов цикла, "Все они мертвы, эти старые пилоты", завершается так, как могло бы завершиться любое из военных повествований писателя, принадлежащего "потерянному поколению", — похоронкой (таков приблизительно финал романа Ричарда Олдингтона "Смерть героя", который тоже выдержан в ясном документальном стиле). Однако, предшествует трагической развязке чистой воды анекдот, вполне напоминающий бурлески из того или другого фолкнеровского романа: лейтенант Спумер, отправляясь на боевые задания, запирает то тут, то там свою собаку, а лейтенант Сарторис всякий раз находит ее и выпускает на волю. И так повторяется изо дня в день. Нечто подобное мы прочитаем, например, в "Деревушке" с ее вставными новеллами о пятнистых лошадях и поисках зарытого в землю золота. Только там они звучат вполне органично, а здесь приходится оговаривать: "Считается, что на войне воюют. По-серьезному. И никаких дурацких шуточек война с людьми не шутит. Но, может быть, оно не всегда так получается... Может быть, слишком большая серьезность невыносимо раздражает вершителей истории".

У Фолкнера война — это декорация, фон, слова, причем не всегда нужные. Один из студентов Виргинского университета, где Фолкнер провел два семестра в 1957 и 1958 годах в качестве так называемого writer in residence, поинтересовался смыслом названия новеллы. "Для них и вправду не находилось места ни в экономике, ни в культуре, — принялся терпеливо пояснять автор, — и тем не менее они существовали, только всем было ясно, что долго они не протянут, и так и получилось. То было время, когда по всей стране можно было встретить летчиков, совершавших дерзкие полеты на своих крохотных аэропланах, только чтобы заработать самый минимум и опять взлететь. В такой жизни было свое безумие, но и свое величие... Они сумели уйти от необходимости принять на свои плечи груз прошлого и будущего — да и не было у них прошлого. Они походили на бабочек, явившихся на свет рано утром и порхающих, не задумываясь о пище, чтобы завтра умереть"[9].

Вся соль этого высказывания — в его финале. Уже с самого начала творческой дороги Фолкнера стало ясно, что людей без прошлого он не знает, не понимает и понять по-настоящему не хочет.

Хотя жалеет, достаточно прочитать небольшой и, в общем, второстепенный, роман "Пилон" (*Pylon,* 1935), представляющий собою как раз описание жизни пилотов — людей-однодневок: в нем есть сострадание, но совсем нет исторического простора, вне которого не существует писатель Уильям Фолкнер.

«Эта история, — сразу предупреждает безымянный повествователь новеллы "Все они мертвы..." — неполна и мозаична: серия кратких вспышек, высветивших на миг — без глубины, без перспективы — грозное предзнаменование, контурный образ того, что расе суждено испытать, когда блеснет на мгновенье ее громовая слава».

У Хемингуэя — сравнение с ним напрашивается, оно даже аргументации не требует, — тоже нет "ни глубины, ни перспективы"; но у него — это осознанная художественная стратегия. Война в представлении автора "Фиесты" и "Прощай, оружие!", и новелл из сборника "В наше время" — это энтропия, противоположность перспективы, противоположность истории. У Фолкнера же стратегия радикально иная. Персонажи Хемингуэя просто-таки виртуозно молчат — это выучка людей, тоже сделанных из твердой породы, однако уверенных, что в конце концов мир уничтожит их, и тем быстрее, чем откровеннее они будут в общении с ним.

Фолкнеровские же персонажи, как и сам автор, при всей своей склонности к одиночеству ("Люблю молчание, — упрямо повторял он. — Молчание и лошадей. И деревья" — 2; p. 64), взволнованно, страстно, безумно — говорят. Только не всегда, не в любой обстановке такая речь уместна. "Мы остановились посреди дороги, чтоб выпить еще" — совершенно хемингуэевская ритмика. В рассказе "Ad astra" повествуется об одном дне или даже одном часе из фронтового быта американцев-офицеров экспедиционного корпуса во Франции. Но ведь Фолкнер хемингуэевской "потерянности" не признает, и вот возникают иные образы: "время исчезло", "мрачное, трагичное лицо", поколение, которому суждено "призраками скитаться по земле". И здесь точности уже нет, что диссонирует предмету разговора. Слишком много пафоса, слишком много метафизики. Фолкнеру нужно заполнить возникшие исторические провалы, ведь, в отличие от Хемингуэя, пустоты он не терпит. И при этом нарушается единство художественной речи. В новелле "Победа" — жизнеописании ветерана войны, впавшего в глухую и безнадежную нищету, она звучит точно и убедительно до тех пор, пока во взгляде героя не мелькает "горькое ожесточение, неслышный, как тень, отголосок горького беззвучного смеха, каким смеется горбун". Это

шекспировский по духу образ, который был бы органичен в романе "Шум и ярость", но в новелле о военной судьбе кажется неуместным.

На крупном повествовательном полотне такого рода "чужие" слова особенно режут слух. Читатель "Солдатской награды" попадает в родные края автора: Чарлстаун, штат Джорджия, где происходит действие, несомненно, лишь псевдоним Оксфорда, штат Миссисипи. Узнаваемые детали, точная пластика: "Чарлстаун, подобно другим бесчисленным городкам на Юге, вырос вокруг столбов, к которым привязывали лошадей и мулов. Посреди площади возвышалось здание суда — простой, строгий кирпичный дом о шестнадцати великолепных ионических колоннах, заплеванных поколениями любителей жевательного табака. Здание было окружено вязами, и у подножий деревьев, на потрескавшихся, изрезанных шрамами скамейках, отцы города, основатели прочных законов и прочных кланов, в черных галстуках шнурочком или потертых от постоянной чистки серых мундирах, при бронзовых, никому не нужных медалях конфедератской армии, дремали, обстругивая, как палочки, длинные, тягучие дни и даже не притворяясь — нужды не было, — что их ждет работа; те, что помоложе, не достигшие возраста, когда можно дремать на людях, играли в шашки, жевали табак и болтали. Адвокат, фармацевт и еще двое людей неопределенной профессии перебрасывались медяшками, стараясь попасть в специально вырытые лунки. И над всем этим задумчиво светило раннее апрельское солнце, сладостно чреватое полуденным зноем".

Общий план то и дело оживает, расслаивается на фрагменты — по улицам городка проплывают фургоны, ведомые полусонными кучерами-неграми, громыхают по булыжнику мостовых редкие автомобили, стайками слетаются школьники, сплетничают на крыльце кумушки, направляется в церковь паства... И наблюдает за всей этой повседневной суетой герой-Конфедерат, застывший в гордой каменной неподвижности, как вечная память о минувшем.

Местный колорит передан превосходно — на уровне лучших вещей Фолкнера, которые еще впереди, но ведь он пишет не этнографический очерк, пусть и в беллетристической форме. Более того, местный колорит это всего лишь метод, инструмент, хоть и далеко не случайный, всего лишь "часть окружающей атмосферы, а никакая ее часть не может сравниться в своей важности с универсальной истиной" (2; p. 203).

Как ни дороги писателю приметы родного пейзажа, дом для него — не один лишь особняк в колониальном стиле, не манера

растягивать слова, не фижмы и не конфедератки; дом, скажет он впоследствии, означает не просто "сегодня", но "завтра и завтра", а потом снова "завтра и завтра". Это "Макбет", естественно: "Завтра, завтра, завтра, — и дни ползут, и вот уж в книге жизни / Читаем мы последний слог и видим, / Что все вчера лишь озаряли путь к могиле пыльной".

Оказываясь в таком пространстве, даже какой-нибудь возницанегр вполне может быть уподоблен изваянию, высеченному из камня десять тысяч лет назад в Египте, а пыль, поднимающаяся из-под лошадиных копыт, — потоку самого Времени. Трудность состоит в том, чтобы найти убедительные стилистические сцепления и создать, таким образом, полномерный, органический художественный образ. Сделать этого Фолкнеру не удалось, хотя в свою пору критика встретила роман очень тепло. Быт у него получается, бытие то и дело облекается в форму натужной риторики: "Секс и смерть: вход в мир и выход из него. Как неразрывно соединены эти двери в коридоре нашей жизни. В юности извлекают нас из праха, в старости вновь возвращают в прах". В языковой ткани повествования зияют разрывы — одна стихия явно не слышит и не распознает другую.

Сесили Сондерс, невеста умирающего ветерана Первой мировой более или менее убедительна как романтическая провинциальная девица, но как фигура, рассеянная в мироздании, как воплощение некоей всемирной сострадательности она не вызывает решительно никакого доверия. Вполне марионеточной фигурой получился и сам Доналд Мэхон; роль у него в повествовании чисто служебная — роль безымянной и бессловесной жертвы всемирной бойни ("Мэхон сидел неподвижный, безжизненный, как время...").

Другие персонажи, прежде всего рядовой экспедиционного корпуса Джо Гиллиган и вдова убитого на войне офицера Маргарет Пауэрс, правда, написаны точнее (если не считать жертвенного служения несчастному собрату по оружию), однако ощущается в них нечто вторичное. И Ремарк, и Олдингтон, и Дос Пассос, не говоря уж о Хемингуэе, писали намного сильнее и свежее.

Естественно, ни о каком "подражании" речи идти не может — хотя бы по срокам написания книг. "Солдатская награда" появилась в том же, 1926 году, что и "Фиеста", за два года до романа Ремарка "На западном фронте без перемен" и за три до "Смерти героя" и "Прощай, оружие!". Зависим Фолкнер не от какого-то конкретного автора, но от литературного климата времени. Но если для Хемингуэя и других это был свой, естественный, здоровый, при всем своем духовном катастрофизме, климат, то для Фолкнера он оказался

чужим. И дело здесь не только в том, что не хватало определенного жизненного опыта, хотя, естественно, это имеет значение.

"Потерянное поколение... чушь. Мы были выносливым поколением. Нам не хватало воспитания, но это с годами проходит", — писал Хэмингуэй в "Празднике, который всегда с тобой", оглядываясь на прожитую жизнь. Наверное, он говорил искренне. И, разумеется, был прав — герои его действительно люди редкостно выносливые. Но выносливы они в том смысле, что стоически несут свой крест — свою "потерянность", свою заброшенность в мире, в котором утратили всякое содержание такие слова, как "священный", "славный", "жертва..." Фолкнеровские же герои в кругу таких понятий как раз и пребывают и ничуть тем не смущаются: "Все еще юная, она вновь должна была познать ужас расставания, неутоленную потребность приникнуть к чему-нибудь живому в этом темном мире..."; "Она ощутила горький запах пепла былых страданий..."; "Пророчество возрождающейся весны..." и так далее. Однако духовным опытом героев эта высокая риторика не обеспечена.

Фолкнер отвергал саму идею, само состояние "потерянности", потому и не написал роман. По прошествии тридцати лет автора спросили, что он думает о литературе "потерянного поколения". Фолкнер развернуто, со свойственной ему обстоятельностью ответил: «Это сочетание придумала Гертруда Стайн, отзываясь о молодых американцах в Париже тех лет. Это были Скотт Фицджеральд, Хемингуэй... впрочем тогда он еще не был столь широко известен. Полагаю, что она имела в виду, что в катастрофе войны сгорело множество молодых людей, что та война, точно так же, как и следующая, изменила сам рисунок мирового времени и, с точки зрения Гертруды Стайн, те, кто выжил, были потрясены войною и составили потерянное поколение. Я никогда не был с этим согласен... Я не думаю, будто писатель, любой писатель может считать себя представителем потерянного поколения. Он считает себя представителем рода человеческого; возможно, будь у него выбор, он предпочел бы жить в более спокойные времена, а, впрочем, не важно и это. Нет никаких оснований говорить так: "Что ж, наступили скверные времена, мы прошли через скверную войну, и у молодых людей не осталось будущего, им не на что опереться". Я так не думаю. Люди сделаны из прочного материала, они способны претерпеть несчастья, они способны выстрадать ужасные последствия войны, способны выжить, потому что люди — самые прочные существа в мире. Они способны вынести даже несчастья, которые сами призвали на свою голову, и если вы хотите стать писателем, не имеет, в об-

щем-то, значения, каковы времена, вы просто пишете» (2; pp. 176–177).

В этом вся суть. Конечно, Фолкнер, подобно иным, не мог не ощущать сотрясения основ и сдвигов в мировой духовности и мировой психологии. Но в кругу писателей-современников разных поколений он выделялся особенным свойством: грозные, катастрофические ситуации интересовали его в первую очередь со стороны их преодолимости; он последовательно, целеустремленно и одержимо искал способы и пути восстановления распавшейся связи времен, укрепления родственного союза между человеком и миром.

Только для художественного осуществления этой позиции ему предстояло обрести почву под ногами, поставить свой голос. Война, где живешь только сегодня, вчера остается позади, а завтра может не наступить никогда ("Солдатская награда"), оказалась неподходящим материалом. Так же, как и жизнь богемы, изображенная в следующем романе — "Москиты" (*Mosquitoes,* 1927).

На сей раз Фолкнер обратился к непосредственно пережитому опыту — Французский квартал Нового Орлеана, сделавшийся в первой половине 20-х годов чем-то вроде Гринвич-Виллиджа в Нью-Йорке или Левого берега Сены, коммуной юных художников-радикалов, был известен ему не понаслышке. Но пример "Москитов" лишний раз убеждает в том, что близкое знакомство с предметом вовсе не обеспечивает еще его постижения, а, стало быть, глубокого изображения. Для Скотта Фицджеральда "век джаза" — трагическая и блистательная эпоха, острый и точный образ Америки с ее очарованиями и разочарованиями, реальностями и мифами, которые тоже, впрочем, становятся реальностью духовной жизни. Для Уильяма Фолкнера тот же самый век — всего лишь скольжение по поверхности, всего лишь пошловатый салон — шутовской хоровод (и общий план "Москитов", и расположение персонажей весьма сходны с композиционным строем ранних романов Олдоса Хаксли, "Шутовской хоровод" и, еще ближе, "Желтый Кром"). На борту яхты с красивым мифологическим названием "Навзикая" собираются поэты, художники, критики, которые занятия искусством заменяют праздными разговорами о не созданных шедеврах. Они всячески протестуют, разоблачают буржуазный снобизм, условности, которые, будто бы, сковывают их творческую свободу. Впрочем, такой бунт ничуть не мешает наслаждаться вполне буржуазным комфортом плавучего дома, где изображать вольных бродяг даже приятнее, чем в мансардах Французского квартала.

В какой-то степени это пародия, ведь впоследствии Фолкнер скажет, что, сочиняя "Москитов" (как и "Солдатскую награду"), он от души веселился, отчего ему эта "скверная книга" по-прежнему нравится; но для чистоты жанра явно не хватает легкости. В какой-то степени, это сатира, но в этом случае, напротив, повествование лишено должной глубины.

Скорее всего, писателю нужно было некоторое негативное изображение, — случайные люди на земле, люди без прошлого и без будущего, люди-мотыльки. А обстановка может быть какой угодно — хоть война, хоть богема. Но фон или сюжет — не просто декорация, он всегда накладывает некоторые обязательства.

«...Все созданное художником, все его творчество в целом должно подчиняться некоему общему замыслу. "Солдатскую награду" и "Москитов" я писал просто потому, что мне нравилось писать. Начиная с "Сарториса", я обнаружил, что мой собственный, величиной с почтовую марку, клочок родной земли стоит того, чтобы о нем писать, что я никогда не исчерпаю этой темы и, сообщая действительному высокий, общий смысл, обрету свободу полностью развить способности, если таковые у меня имеются. Это открытие стало для меня золотой жилой, я создал собственный космос... Мне нравится думать о мире, который я создал, как о краеугольном камне вселенной; как бы ни был мал этот камень, убери его, и вселенная рухнет. Моя последняя книга будет "Судный день" или "Золотая книга Йокнапатофы"» (7; с. 243–244). Так говорил Уильям Фолкнер в одном интервью 1956 г., то есть, когда все главные книги были уже написаны. И взгляд, брошенный назад, ничуть не искажает подлинную картину. Действительно, именно начиная с "Сарториса", писатель ступил на прочную почву и начал неторопливо и основательно осваивать придуманный им мир.

"Клочок родной земли" — это графство с индейским названием, карта которого была впервые отпечатана в 1936 г. на форзаце романа "Авессаллом, Авессалом!". Пользуясь ею, можно расположить давние и недавние события (во всяком случае те, которые Фолкнер — "единственный хозяин и повелитель" Йокнапатофы — успел к тому времени описать) с точностью до километра. Собственно, автор это и делает, расставляя повсюду подробные указатели: "мост, который рухнул перед тем, как Энс Бандрен и его сыновья пытались переправиться через реку с телом Эдди" ("Когда я умирала"); "ферма Армстида" ("Свет в августе") и т.д. Но, разумеется, это условность, вернее художественная реальность, за которой вырас-

тает реальность иная, куда более масштабная, — американский Юг с его особой духовностью, психологией и культурой.

Америка — страна со все еще коротким историческим дыханием, по-прежнему болезненно переживает недостаток исторической седины, и потому с такой охотой, с таким ностальгическим надрывом оборачивается в прошлое, когда все еще только начиналось и все переживали радужные надежды. "Была Американская Мечта..." — такими словами Фолкнер начнет эссе "О частной жизни", написанное уже в 50-е годы. А у Скотта Фицджеральда в финале "Великого Гэтсби" возникает потрясающая по своей лирической проникновенности картина зеленого острова — нетронутого лона нового мира: "так мы и пытаемся плыть вперед, борясь с течением, а оно все сносит и сносит наши суденышки обратно в прошлое".

На Юге эта неутоленная тоска по истории переживается с особенной остротой, причем развилось это чувство не в относительно спокойные лета и не в лихие, погибельные, стремительные годы (Гражданская война), когда не до рефлексии, но в десятилетия, отсчет которых пошел от 14 апреля 1865 г., когда генерал Ли подписал в Аппоматоксе Акт капитуляции. Разумеется, такое чувство, которое с ходом лет только обострялось, вполне может деформировать подлинный облик былого. Превращаясь в подобие народной религии, оно творит мифы, и вот уже на месте столкновения реальных экономических интересов, и идей, и жизненных проектов, возникает образ борьбы между промышленным Молохом и нежной Розой. Проигравшие редко мирятся с неумолимой логикой исторического прогресса, за военно-политические поражения они стремятся взять реванш на духовной ниве. В глазах экономистов, юристов, историков, такая подмена выглядит, конечно, неприемлемой, хотя, следует признать, они же порой сами укрепляют легенду, как это случилось, например, с учеными авторами сборника 1930 г. "Вот моя позиция", которые, объединившись под именем "аграриев", сочинили красивую пастораль на темы истории Юга. Но для художника миф — это благодатнейшая основа творчества, факты же скучны и не вдохновляющи. Судье Гэвину Стивенсу, персонажу близкому автору по духу и образу мысли, Фолкнер доверил выразить кровное убеждение: "Прошлое бессмертно. Оно даже не прошлое". А в другом месте развернул его: "Вчера не кончится, пока не наступит завтра, а завтра началось десятки тысяч лет тому назад. Для каждого четырнадцатилетнего подростка-южанина не однажды, а когда бы он ни пожелал, наступает минута, когда еще не пробило два часа в тот июльский день 1863 года: дивизии за оградой

наготове, пушки, укрытые в саду, наведены, свернутые знамена распущены, чтобы сразу взвиться, и сам Пикетт в своем завитом парике с длинными напомаженными локонами, в одной руке шпага, в другой шляпа, стоит, глядя на гребень холма, и ждет команды Лонгстрита…" ("Осквернитель праха"). Иное дело, что подлинный художник не просто воссоздает миф, во всей его ослепительной яркости, но вступает с ним в состязание.

Фолкнер — южанин во многих поколениях, и наследственные комплексы Юга — комплексы одновременно избранности и некоей неполноценности — присущи ему в полной мере. При всяком случае, "не однажды, а когда бы… ни пожелал", он упрямо повторял, что Юг — особая страна, со своими нравами, со своим психологическим пейзажем и даже со своим будущим (не говоря уж о прошлом). Порой в этих высказываниях он приближался к грани расизма.

21 февраля 1956 г. Фолкнер дал в Нью-Йорке интервью корреспонденту лондонской "Санди таймс" Расселу Уоррену Хау, в котором, между прочим, речь зашла о совместном обучении белых и черных: как раз в те дни Алабама, а следом за нею и вся страна была сильно взбудоражена слухами о том, что, осуществляя свое недавно обретенное конституционное право на совместное с белыми обучение, в университет Тускалозы собирается поступить первая в его истории негритянка: "Я знаю негров на протяжении всей своей жизни, — начал Фолкнер, — они обрабатывают мою землю. И чувства их тоже знаю… Негр на глубоком Юге не любит быть вместе с белыми. Он любит свою школу, свою церковь. Сегрегация вовсе не обязательно означает унижение". И дальше: "Мне не нравится насильственная интеграция, как, впрочем, и насильственная сегрегация. Но если мне придется выбирать между правительством Соединенных Штатов и штатом Миссисипи, я выберу Миссисипи. Сейчас как раз я пытаюсь сделать все, чтобы избежать такого выбора. Коль скоро существует средний путь, прекрасно, на него я и встану. Но если дело дойдет до рукопашной, я буду сражаться на стороне Миссисипи против Соединенных Штатов, пусть даже это будет означать уличную стрельбу по неграм" (2; p. 262).

В иных случаях Фолкнер высказывался осторожнее (да и в данном, когда в связи с интервью разразился публичный скандал, пошел на попятный), но в целом самым мягким определением его позиции было бы — консерватизм. Одно дело — общественные взгляды, другое — творчество. Как художник Фолкнер бесконечно сложнее, богаче, крупнее, нежели как идеолог, и если искать опре-

деление чувству, разлитому в созданной им вселенной, то это будет взрывчатый гибрид: любовь-ненависть к родному краю. В финале романа "Авессалом, Авессалом!" Квентина Компсона, одного из рассказчиков всей этой чрезвычайно запутанной и кровавой истории, прорывает (в ответ на простодушный вопрос студента-однокашника, отчего он так ненавидит Юг): "С чего ты взял, что я его ненавижу? — быстро, поспешно, мгновенно отозвался Квентин. — Это ***неправда***, — сказал он. — Это *неправда* думал он, задыхаясь в холодном воздухе, в суровом мраке Новой Англии. *Неправда! Неправда! Это неправда, что я его ненавижу! Неправда! Неправда! Неправда!"* Лихорадка речи вернее любых слов выдает боль души.

Иногда, впрочем, боль и жестокая самокритика могут обернуться незлобивой иронией. Собственно, с иронии все и началось. Роман "Сарторис" (*Sartoris)* был написан в 1929 г. Здесь сохранились осколки духовных драм, связанных с войной. Это линия молодого Баярда Сарториса — ветерана, вернувшегося из огненной Европы, смертельно там раненного, хотя и не пулей, и проживающего в родном городке свои последние годы в безумной гонке, призом в которой становится гибель в авиакатастрофе, а, по существу, самоубийство. Но это все же содержательная окраина романа, хотя в сюжете безумные приключения героя занимают довольно значительное место. Центр — это местный пейзаж, местные нравы, местные лица, перемены, накатившие на Юг и т.д.

Сразу же возникает подозрение — с ходом лет и по мере появления все новых частей саги оно превратится в уверенность, что вход в Йокнапатофу — это одновременно выход из нее, начало — скорее конец, недаром в оригинальном своем, куда более объемистом, варианте книга называлась — "Флаги в пыли". Если бы Фолкнер строил свой эпос по классическому канону, начать следовало с рассказа о тех стародавних временах, когда некто Джеймс Ликург Компсон, правительственный чиновник, принялся скупать земли у индейцев племени чикесо. Или даже раньше — с того дня 1699 г., когда в семье одного печатника из Глазго родился Квентин Маклюэн Компсон, переехавший в 1746 г. за океан и поселившийся в Каролине. Собственно, от Фолкнера мы все это и узнали, только сообщает он факты всего лишь в авторском комментарии к позднейшему сборнику своих сочинений ("Карманный Фолкнер", 1946), как бы давая понять, что даты для него — дело в лучшем случае попутное. В "Сарторисе" же события перенесены на века вперед, и сейчас "в самом звуке этого имени таится смерть, блистательная

обреченность, как в серебристых вымпелах, которые спускают на закате, как в замирающих звуках рога на пути в долину Ронсеваль". Впрочем, как сказано, иронии у Фолкнера пока больше, чем трагизма — он незлобиво посмеивается над отживающими привычками, капризами, нелепыми, впрочем, довольно невинными претензиями. Даже Гражданская война — самая большая беда в американской истории — принимает тут шуточные формы, целиком умещаясь в рассказ о том, как "двое обезумевших от собственной молодости мальчишек" налетели в Рождественскую ночь на провиантский склад противника и в качестве трофея захватили индейку. От частого повторения история приобрела аромат старого вина, и эскапада превратилась "в некий славный, трагически возвышенный подвиг двух ангелов, которые своей геройской гибелью вырвали из миазматических болот духовного ничтожества род человеческий, изменив весь ход его истории и очистив души людей".

Уже сама эта пародийная, с откровенными элементами ностальгии, интонация намекает на то, что на самом деле ничего не кончилось. А рамочная композиция романа свидетельствует о том, что вообще ничего не кончается, как, впрочем, ничего и не начинается, все только перетекает одно в другое. Вот они, эти условные, готовые в любой момент и в любую сторону разомкнуться скобки: "Старик Фолз, как всегда, привел с собой в комнату Джона Сарториса; он прошагал три мили от окружной богадельни и, словно легкое дуновение, словно чистый запах пыли от своего выцветшего комбинезона, внес дух покойного в эту комнату, где сидел сын покойного и где они оба, банкир и нищий, проведут полчаса в обществе того, кто преступил пределы жизни, а потом возвратился назад" — первый абзац романа, где сразу задана мера повествовательного времени: до начала было другое начало, и так до бесконечности.

"За аккуратно причесанной поблекшей головой мисс Дженни недвижно висели коричневые шторы, а за ними, словно тихий сиреневый сон, стояла вечерняя полутьма, приемная мать мира и покоя" — его "финал" (последние строки — почти буквальная цитата из Джона Китса: "О ты, нетронутая дева тишины, / Приемная мать молчания и медленного времени...").

Так Фолкнер приступает к строительству дома. Со всею очевидностью он растет на южной почве. Здесь все пропитано местным духом — вплоть до запаха глицинии, до фасона одежды, манеры говорить, до лесной живности с ее лисами и опоссумами, до топографии и даже метафорики с ее отчетливым южным акцентом. В

"Сарторисе" Фолкнер еще впадает в пафос: "Какому-нибудь Гомеру хлопковых полей следовало бы сложить сагу про мула и его роль в жизни Юга. Именно он, больше, чем какой-либо одушевленный или неодушевленный предмет, благодаря полному равнодушию к окружающей жизни, которая сокрушала сердца мужчин, и злобной, но терпеливой озабоченности сегодняшним днем, сохранил неизменную верность этой земле, когда все остальное дрогнуло под натиском безжалостной колесницы обстоятельств..." Ода хороша, и все-таки этот мул-символ не так убедителен, как картинка, открывающаяся Квентину Компсону из окна поезда, идущего из Новой Англии на Юг: «Проснулся — стоим; я поднял штору, выглянул. Вагон встал как раз на переезде, с холма идет проселок меж двух белых заборов, у подножья расходящихся на обе стороны, как бычий рог у основания, и посреди дороги, в мерзлых колеях, негр верхом на муле ждет, когда проедет поезд. Не знаю, сколько времени он ждет, сидя на муле, но вид у обоих такой, будто они тут с тех пор, как существует забор и дорога, будто их даже в одно время с холмом создали, высекли из камня и поставили дорожным знаком, говорящим мне: "Вот ты и снова дома"».

Южный пейзаж, южная речь — южная социология, как ни режет слух само это слово применительно к беспорядочному, взорванному, иррациональному и уже поэтому явно не социологическому миру Фолкнера. И тем не менее, его вымышленные герои более или менее четко распадаются на три социальные группы, отражая имеющуюся реальность.

Это плантаторы — земельная аристократия (Сарторисы, Компсоны, де Спейны), это безземельные фермеры, так называемая "белая шваль" (Сноупсы, Армстиды, Бандрены), и это негры. Большинство из персонажей переходит из романа в роман, создавая таким образом впечатление полноты и текучести мира ("медленно течет вода по равнине" — так переводится название графства с языка чикесо).

Заглавный герой "Сарториса" или, во всяком случае люди, носящие это имя и составляющие целый клан, возникнут впоследствии и в "Авессаломе" (1936), и в "Реквиеме по монахине" (1951), и в некоторых новеллах, например, в "Поджигателе" (1938). При этом хронология не имеет решительно никакого значения: закругленная композиция цикла предполагает постоянные исчезновения и возвращения людей, добавления к сказанному или переработки уже развернутых сюжетов. Допустим, новелла "Жила однажды королева", написанная до "Сарториса" (весной 1929 г.), представляет со-

бою нечто вроде эпилога будущего романа. Первая же фраза — словно бы взгляд назад, стремительный обзор еще не написанного: "Элнора вышла из своей хижины и направилась к заднему двору. В долгие послеобеденные часы огромный квадратный дом вместе с дворовыми постройками погружался в мирную дрему — и так было почти сто лет с тех самых пор, когда Джон Сарторис приехал из Каролины и его построил. Он и умер в этом доме, и сын его Баярд умер в нем, и Джона, сына Баярда, и Баярда, сына Джона, тоже вынесли отсюда, хотя последний Баярд умер не здесь" (пока это не известно, но вскоре мы узнаем, что он разбился на самолете). Точно так же перемещаются по вертикали времени представители других кланов, например Компсоны: в "Авессаломе" оживает Квентин, покончивший было на страницах "Шума и ярости" жизнь самоубийством целых семь лет назад, если судить по выходным данным книг. Или Сноупсы. Все там же, в "Сарторисе", в несколько абзацев вставлена история о том, как представители этого многочисленного семейства во главе с хапугой номер один Флемом, то обманом, то насилием, вытеснили с командных позиций благородных основателей Йокнапатофы. Но развернута она будет много позднее в трилогии, составившейся из романов "Деревушка" (1940), "Город" (1957), "Особняк" (1959).

История этой тяжбы — тоже характерно местная, южная история. После окончания Гражданской войны хлынули в плодородные долины Миссисипи с предгорий Западной Виргинии "мешочники", и шаг за шагом, менее всего считаясь с требованиями морали и презирая традицию, принялись осваивать эти края. Речь идет о промышленной революции или капиталистическом прогрессе. Так возникает еще одна грань истории, болезненно пережитой американским Югом. Новейшая цивилизация с ее сталелитейными заводами, железными дорогами, банками и т.д. не просто вырубает леса, опустошает живую природу и неторопливую домашнюю беседу подменяет безличным языком финансовой сделки, она ломает ритм и стиль — весь устоявшийся строй жизни. В 20-е годы возникло так называемое движение "южного ренессанса", объединившее, по преимуществу, поэтов — Алана Тейта, Джона Кроу Рэнсома, Дональда Дэвидсона и совсем тогда молодого Роберта Пена Уоррена. Потом на смену им пришли "аграрии" с их уже упоминавшимся манифестом "Вот моя позиция". Созданная ими картина довоенного Юга — картина социальной гармонии и экономического процветания — конечно, чистая идиллия, она не выдерживает историче-

ской критики. Но психологическая правда в этом буколическом изображении есть.

Уильям Фолкнер тоже разворачивается в эту сторону. Столкновение времен может оформиться в почти сюрреалистическом образе — на месте тенистых деревьев вырастают железные столбы "с гроздьями вспухших, призрачных, бескровных виноградин" (новелла "Когда наступает ночь", 1931), или в кинематографическом по духу своему контрасте, когда мимо неторопливо проплывающего мула с огромной скоростью проносится автомобиль, один из первых в Джефферсоне, окружном центре Йокнапатофы ("Сарторис").

А может — в акте инициации — приобщения молодого человека к девственной природе, которая совсем не хочет уступать своих позиций. Вот почти самое начало повести "Медведь", вошедшей в роман "Сойди, Моисей" (*Go Down, Moses*, 1942), который составлен из семи относительно автономных, но внутренне связанных фрагментов-глав: "Мальчику было шестнадцать. Седьмой год ездил он на взрослую охоту. Седьмой год внимал беседе, лучше которой нет. О лесах велась она, глухих, обширных, что древней и значимее купчих крепостей... О людях велась эта беседа, не белой, черной или красной коже, а о людях, охотниках с их мужеством и терпением, с волей выстоять и умением выжить, о собаках, медведях, оленях, призванных лесом для извечного и упорного состязанья, чьи извечные, нерушимые правила не милуют и не жалеют, — вызванных лесом на лучшее из игрищ, на жизнь не сравнимую ни с какой другой, на беседу, и подавно ни с чем не сравнимую". В такой обстановке человек обретает едва ли ни адамову невинность: отправляясь в десятимильное путешествие по все еще не тронутому лесу, мальчик оставляет в лагере ружье, а потом и компас с руки снимает, и часы, чтобы оказаться перед лицом природы в обнаженном своем естестве.

Но тут же становится ясно, отчего Фолкнер, по всем статьям, казалось бы, годящийся на роль лидера "южного ренессанса", так в это движение и не влился. Да, тоска по минувшему есть, взять хоть в этой же повести мелькнувший пронзительный, щемящий образ: повзрослевший герой возвращается после долгой отлучки домой и, оглядываясь окрест, с горестным изумлением видит на месте вчерашнего леса целые мили сложенных штабелями рельсов, но главное — несчастного медвежонка, испуганного резким гудком паровоза и вскарабкавшегося подальше от беды на самую вершину старого ясеня. Тоска есть, но нет и намека на столь характерную для "возрожденцев" умиротворенность и пассеизм; лес для Фолкнера —

не оранжерея, но грозное ристалище, поле жестких, кровавых схваток. Медвежонок возникает лишь на миг, а Старый Бен — гигантский медведь, хозяин леса организует своим присутствием, видимым и тайным, все повествование. Это, по словам автора, "символ старых сил, не сил зла, но тех старых сил, что в юности бродят у человека в крови, которые достались ему по наследству, как инстинкт древней безжалостности, которые и есть — природа" (8; p. 51). Точно так же, в образе грозного непокоя, даже катастрофы возникает природа в таких, например, романах, как "Когда я умирала" (*As I Lay Dying*, 1930) и "Дикие пальмы" (*Wild Palms*, 1939).

Безошибочные приметы Юга по-прежнему обступают читателя со всех сторон. И одна из них, самая тяжелая, самая фатальная — раса, цвет кожи, голос крови, белой или черной, который в Йокнапатофе слишком различим и слишком чреват трагедией.

Охота заканчивается, с нею обрывается сюжет повести — но не сама повесть. Время единым рывком переносится на пять лет вперед, и повзрослевший Айк Маккаслин (так зовут главного героя, с которым мы встречаемся на протяжении всей его по сути не короткой жизни в разных местах фолкнеровской саги) ворошит пожелтевшие страницы церковных книг, семейные предания, и затевает с дядей, Маккаслином Эдмондсом (Касом) трудный разговор о переплетеньи белых и черных судеб, отложившем несмываемую мету на историю Юга. Кас толкует о чувстве гордости за род, семью, родину, в основе которого всегда лежали "не хитрость, не политика, не дипломатия, не деньги, но просто любовь к земле и мужество". Молодой человек и не спорит, только не дано ему счастливой и спасительной цельности взгляда, которой наделен Маккаслин-старший. Он знает или, вернее, познает: "Мы никогда не были свободны". Эта страшная мысль проходит через все творчество Фолкнера, неуклонно окрашенное в черно-белый цвет.

Каждый белый ребенок родится на черном кресте, сказано в одном из лучших романов Фолкнера, "Свет в августе" (*Light in August,* 1932), где все, или, по крайней мере, многое сводится к расовым предрассудкам Юга.

Конфликт другого романа — "Авессалом, Авессалом!" (*Absalom, Absalom!,* 1936) завязывается в тот момент, когда сына жалкого издольщика, но белокожего человека, не пускает через парадный вход негр-привратник в роскошном особняке здешнего плантатора. А одна из героинь этой же книги говорит так: "Да, на Юге и на нашей семье лежит какое-то страшное проклятие, так, будто кто-то из

наших предков выбрал для продолжения своего рода землю, уже проклятую и обреченную".

Криминальная история, рассказанная в романе "Осквернитель праха" (*Intruder in the Dust,* 1948) началась, как это всегда бывает у Фолкнера, раньше, чем начал разворачиваться сюжет. Для точности — четыре года назад, когда упорядоченный мир, доставшийся в наследство еще одному шестнадцатилетнему мальчику, Чику Маллисону, сильно накренился: сам того не заметив (в том-то и беда), чернокожий по имени Лукас Бичем переступил черту, отделяющую людей его расы от белых. Таким образом задуманный детектив (убийство, подмена трупов и т.д.) сразу же превращается, по словам автора, в социологическое исследование на тему о том, как подросток в одночасье становится мужчиной. Лукас помог мальчику выбраться из ручья, куда тот, охотясь на зайцев, свалился ненароком, — высушил, обогрел, накормил, но плату принять отказался. Чику кажется, что он опозорен и, более того, что он унизил «не только свое мужское "я", но и всю свою расу». Далее вся жизнь превращается в череду мучительных попыток реванша, собственно и от суда Линча Чик спасает Лукаса, чтобы с души бремя снять. Его постоянно преследует одна и та же мысль: "*Если бы только он* (то есть Лукас. — *Н.А.*) *сначала был просто негром, хоть на секунду, на одну короткую, бесконечно малую долю секунды*". Инициация же в том и состоит, что мальчик избавляется от скверны расового превосходства.

Казалось бы, местный, локальный конфликт — местная, даже местническая литература. Но в какой-то момент становится понятно, что это только видимость. В изображении Фолкнера расовые коллизии строятся как-то "неправильно", во всяком случае нетрадиционно. Сюжетно рассказ "Засушливый сентябрь" (1931) замкнут на бессудной казни чернокожего. Однако само преступление остается за кадром, лишь отбрасывая зловещий свет на происходящее. И падает он по преимуществу на скромного парикмахера, который не только не принимает участия в кровавом деле, но всячески пытается остановить обезумевших земляков. Он еще в машине взывает к порядку и закону и, лишь убедившись в тщете усилий, выскакивает наружу. "Стремительная инерция движения швырнула его в пропыленный бурьян, и он с шумом покатился в кювет. Вздымалась пыль, а он лежал среди тоненького, зловещего хруста худосочных стеблей, задыхаясь и борясь с тошнотой... Машины продолжали свой путь; пыль поглотила их, яркий свет и рев исчезли вдали. Какое-то время в воздухе клубилась поднятая ими пыль, но вскоре ее вобра-

ла в себя пыль вековая. Парикмахер выбрался на шоссе и захромал дальше по направлению к городку".

Возникает эффект двойного виденья: пропыленный бурьян — и зловещий хруст стеблей; огни предместья — и свет луны; пыль из-под автомобильных колес — и вековечный прах. Откуда здесь это леденящее дыхание космоса, постоянно обволакивающего быт и стирающего любые различия, убирающего перегородки между участниками жизни, кем бы ни были они — жертвами, миротворцами, насильниками? Ведь и над палачом, утолившим звериный инстинкт, нависает "темный мир, поверженный под холодной луной и не смыкающими век звездами".

Если читать рассказ в терминах расы и видеть в нем только отражение болезненных явлений действительности американского Юга, позицию писателя следует признать глубоко безнравственной. Но автор не хочет такого прочтения. Иное дело, что жизнь властно предъявляет литературе свои требования, довлеет, как всегда, дневи злоба его, и даже просвещенному уму трудно противостоять этому гнету: у писателей — афро-американцев разных поколений, от Дюбуа и Ричарда Райта до Эллисона и Болдуина, не только публицистические высказывания Фолкнера, но и проза его вызывали подчас резкое неприятие. У Фолкнера далеко не всегда мог наладиться с ними диалог. Так, у него возникли показательные оговорки по поводу автобиографического романа Райта "Черный", в котором изображено детство изгоя: слишком тесно, слишком лично. Иное дело — "Сын Америки", это настоящая, неумирающая литература, ибо в этой книге изображены страдания Каждого, Всякого.

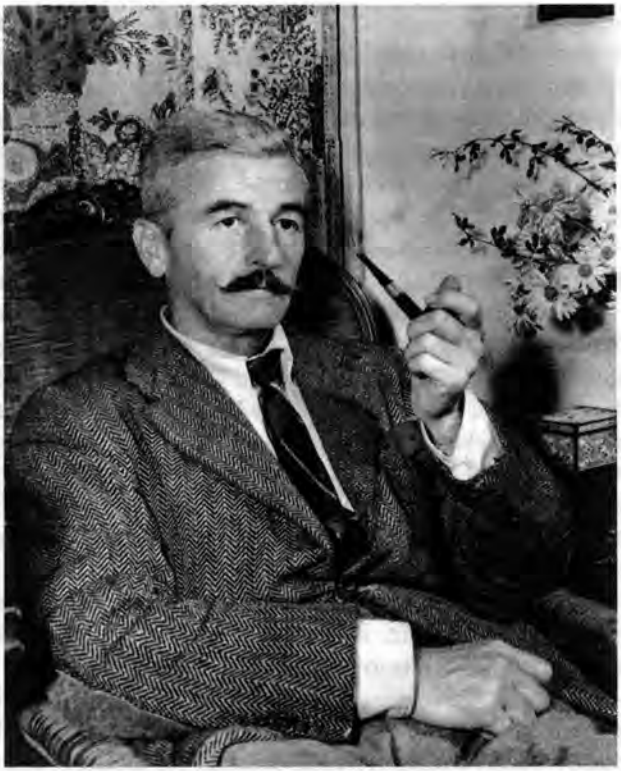
Внутреннему содержанию тесно в границах сюжета, который незаметно растворяется в атмосфере экзистенциальных категорий: вина, преступление, наказание. Наследие несвободы продолжает физически уничтожать черных и морально — белых, которым суждено нести крест вины и несмываемое клеймо проклятия. Потому и вглядывается писатель прежде всего в парикмахера Пинкертона: ему важно закрепить, хотя бы чисто композиционным усилием, важнейшую свою мысль: середины нет, неучастие мнимо, мера личной ответственности всегда беспредельна. Так, оставаясь на Юге, Уильям Фолкнер перемещается в иные пространства, так локальное размыкается в сторону универсального.

Собственно, всю жизнь Фолкнер именно эту задачу и решал: он пытался прорваться к общим истинам, оставаясь при этом на своем клочке земли величиной с почтовую марку. "Полагаю, что место действия романа, — говорил писатель в Маниле, куда за-

ехал на два дня после продолжительного лекционного турне по Японии в 1955 г., — это всего лишь условность, ибо романист пишет о правде; под правдой я понимаю то, что истинно в глазах всех людей, — любовь, дружбу, мужество, страх, алчность... Полагаю, что местный колорит это часть среды, а никакая часть среды не может быть ни более, ни менее важной, нежели универсальная истина. Нам кажется, что, рассуждая о писателе, мы рассуждаем о человеке, которому есть чем поделиться в связи с универсальными истинами, о том, кто, обращаясь к ним, с готовностью принимает на себя груз ответственности и чести. А местный колорит это, так сказать, просто украшение... Я не согласен с этим. Но местный колорит — вещь попутная, первостепенное значение он приобретает тогда, когда в нем есть потребность. Под средой я разумею не мир, в котором писатель живет, не землю, по которой ходит, не город, под средой я понимаю традицию, воздух, которым дышишь, наследие, все, что тебя окружает. А прошлое это, разумеется, непосредственная часть настоящего" (2; pp. 202–203).

Даже по этой тяжеловесной, косноязычной речи можно понять, как мучительно трудно давалось Фолкнеру художественное решение этой дилеммы. С одной стороны, искусство — игра, и художник обязан быть забавником, а с другой — "искусство — не просто высшее выражение личности, это еще и спасение человечества" (2; p. 71), а если так, то о каком местном колорите может идти речь? Словом, Юг — это и проклятие, и благословение, и свобода, и неволя. И разумеется, найти равновесия не удалось, да и не могло, более того, не должно было удаться, ибо самое лучшее в писательском деле, неустанно повторял Фолкнер, — как раз неудача: "Лучшее в моем представлении — это сражение. Попытаться сделать то, чего сделать не можешь, даже надеяться не можешь, что получится, и все-таки попытаться, и потерпеть поражение, а потом снова попытаться. Вот это и есть для меня успех" (2; p. 78).

Лучшим, самым прекрасным, по собственному признанию, поражением стал роман "Шум и ярость" (*The Sound and the Fury,* 1929). Можно и его прочитать как комментарий к истории американского Юга, или как реквием по нему, или как проклятье ему же — эмоциональный диапазон повествования предельно широк. В самом деле, если убрать крону и вообще листву, оставив голый ствол, то получится нечто вроде семейной хроники, в духе "Будденброков", или "Дела Артамоновых", или "Саги о Форсайтах": то же разжижение крови, то же вырождение, распад. Только нет эпической постепенности — мы застаем последний акт семейной (а стало



Уильям Фолкнер

быть, исторической) драмы. Спивается отец — Компсон старший, впадает в ипохондрию мать, один из сыновей родится слабоумным, другой кончает жизнь самоубийством, третий превращается в выжигу, каких свет не видел.

Название романа восходит к "Макбету"[10], и, написав первую часть, представляющую собою "монолог" дефективного Бенджи, Фолкнер поначалу думал, что этого будет достаточно. Но потом выяснилось, что нет, таким образом история еще не рассказалась, "тогда я попытался взглянуть на нее, эту же историю снова, но глазами другого брата" (1; p. 73). Оказалось, что и этого мало, и на смену Квентину Компсону приходит Джейсон. Но вместо того, чтобы, по словам автора, уравновеситься, напротив, "история совершенно запуталась, и требуется написать еще одну часть, даю-

щую взгляд со стороны, то есть взгляд автора, и рассказывающую, что случилось на самом деле" (там же).

Отчего же понадобилось сначала одно, а затем и другое продолжение? Разве слабоумие (гениально воспроизведенное то ли в мычании, то ли все же в речи, но полностью лишенной логических связей) уже, в чисто физическом образе, не есть несокрушимое свидетельство распада старого строя жизни? А коли этого мало, то разве самоубийство Квентина не дублирует ту же трагедию? С полной непреложностью, хотя сам о том совершенно не задумывается, воплощает безвозвратность конца прежних времен Джейсон, самый отвратительный из характеров, как говорил сам Фолкнер, когда-либо возникавший в его воображении. Человек с атрофированной совестью, он ведь не откуда-то с ненавистного Севера сюда явился, чтобы растоптать благородные нравы и высокие традиции, он — порождение здешней, но катастрофически переменившей свой состав почвы.

Но дело в том, что эта, здесь и теперь случившаяся история, — одновременно история другая, протекающая в нездешних, не сегодняшних координатах, история, вообще не имеющая места действия, а также концов и начал. Вот вступительная реплика в монологе Квентина Компсона: «Тень от оконной поперечины легла на занавески — восьмой час, и снова я во времени и слышу тиканье часов. Часы это дедовы, отец дал их мне со словами: "Дарю тебе, Квентин, сию гробницу всех надежд и устремлений; не лишено язвительной уместности то, что ты будешь пользоваться этими часами, постигая человеческий опыт reducto ad absurdum, способный удовольствовать твои собственные нужды столь же мало, как нужды твоих дедов и прадеда. Дарю не с тем, чтобы ты блюл время, а чтобы хоть иногда забывал о нем на миг-другой и не тратил весь свой пыл, тщась подчинить его себе. Ибо победить не дано человеку, — сказал он. — Даже и сразиться не дано. Дано лишь осознать на поле брани безрассудство свое и отчаяние; победа же — иллюзия философов и дураков"».

Вот, собственно, тема романа в чистом ее выражении — личность и время, то есть местное, южное, время, но также — Время. Она возникла было, но скорее риторически, бесконфликтно, чуть ли ни пасторально в первом романе саги ("Сарторисы презрели Время, но Время им не мстило, ибо оно долговечнее Сарторисов"), здесь же приобрела характер фатальный, статус последних вопросов.

Для начала понадобилось разломать Время на куски, лишить хронологического порядка, погрузить в хаос и выразить в форме

хаоса: так составилась композиция романа, в котором настоящее предшествует прошлому, а по ходу повествования совершаются скачки взад-вперед длиною во многие годы. Скольжение это выглядит естественным, безо всякого труда оно дается персонажам, но на самом деле постоянно чревато душевным непокоем и неизбывным страданием.

Есть, впрочем, исключение — полоумный Бенджи: ему действительно возвраты в прошлое даются без малейших усилий. "Мы лезем в пролом. Стой, — говорит Ластер. — Опять ты за этот гвоздь зацепился. Никак не можешь, чтобы не зацепиться.

Кэдди отцепила меня, мы пролезли"

Курсив — графический сигнал погружения в былое, символом которого и является сестра Кэдди и в котором Бенджи тепло и уютно. Но как раз простота и уют писателя и смущают — потому не рассказалась история.

Не довел ее до завершенности (впрочем, это невозможно в принципе) и второй повествователь. Много написано о кровосмесительной страсти, что Квентин испытывал к сестре, — говорят даже, что именно эта неутоленная страсть и подтолкнула его к могиле. Сам же Фолкнер в позднейшем автокомментарии к роману опроверг эту версию: "Квентин III. Кто любил не тело своей сестры, но определенный символ компсоновской чести, лишь временно и ненадежно (он знал это) охраняемой тонкой плевой ее девственности, подобно тому, как дрессированный тюлень удерживает на кончике носа миниатюрную копию земного шара. Который любил не идею кровосмешения, а его и не было, но некую божественную идею вечного воздаяния: он, а не бог, будет той силой, что повлечет его вместе с сестрою в ад, где он будет присматривать за ней вечно и навсегда сохранит ей жизнь в вечном пламени".

Нет, не сексуальные комплексы мучают героя. "Когда я жил в Новом Орлеане, — вспоминает Фолкнер, — все толковали о Фрейде, но я так и не прочитал его. Не читал его и Шекспир. Сомневаюсь, чтобы Мелвилл читал, а уж Моби-Дик — точно нет" (1; p. 78). Иное дело исторические, наследственные комплексы. Любимую сестру забирает чужак, и это сильный удар по тому миру, в котором привык жить Квентин. Но главное — "бедой твоей становится время". Вздыбившееся время, которое, вслед за самой композицией книги, отражается в лихорадке речи, в свистящем потоке сознания. Со Временем и вступает Квентин в заведомо безнадежную тяжбу и даже стремится подчинить его себе. Поэтому Сартр был неправ, полагая, будто самоубийство Квентина — дело предрешенное, "ни

на одну секунду (он) не может подумать о возможности остаться в живых" (1; p. 230). Напротив, все время только об этом безотчетно и думает. Сначала — просто физический акт: герой разбивает дедовы часы; а затем — мука духа и сознания. Отчего Квентина то и дело отбрасывает назад, зачем память его, бодрствующая постоянно, по любому поводу, а чаще всего без повода, выхватывает, освещает разные эпизоды, связанные с сестрой? За тем, чтобы ВОСстановить прошлое, а стало быть — Остановить Время и вернуть утраченную гармонию. Это не получается, и Квентин уходит из жизни.

Но Фолкнера всегда влечет к невозможному, и если оно не достигнуто, то "история не рассказалась", и надо в очередной раз начинать сначала. Третий брат должен был "уравновесить" повествование, но если ему это и удалось, то исключительно в стилистическом плане: невнятному бормотанию идиота, затем мощному эмоциональному напору визионера и мечтателя приходит на смену жестяной скрежет дельца: "В полдень на двенадцать пунктов понижение было", "вечером пересчитал деньги, и настроение стало нормальным", "к закрытию биржи упал до 12.21, на сорок пунктов". По сути же Джейсон воплощает как перерождение Юга, так и результат добровольной капитуляции перед Временем. Какое же тут равновесие? Действительно налаживается баланс причин и следствий, реабилитируется, пусть и примитивный, детерминизм, уставы времени встают на место. Однако такой "порядок" и есть самый верный признак духовной энтропии. И тогда понадобилась четвертая, "авторская", часть, где на передний план выходят персонажи, до того лишь сопровождавшие действие наподобие античного хора, — чернокожие, ведомые древней старухой Дилси. Эффект двойного художественного видения, соприродного всей книге, да и вообще творчеству Фолкнера, срабатывает тут безупречно. Старая нянька компсонова семейства, не отрываясь от почвы, вскормившей и ее, и униженных предков, и бесчисленных внуков и правнуков, сразу приобщается к космосу: "Дилси смолоду была дородна, но ныне только остов громоздился, дрябло драпированный тощей кожей, тугою разве лишь на животе, почти отечном, как если бы мышца и ткань были зримый запас стойкости или бесстрашья духа, весь израсходованный за дни и годы, и один костяк остался неукротимо выситься руиной или вехой над чревом глухим и дремотным..."

Дилси выступает и хранительницей очага старого дома, увядающего, собственно, распавшегося уже Юга, но также, совершенно

бессознательно, — самого Времени или всемирного Дома человечества. Недаром в многочисленных интервью Фолкнер отзывался о ней с живейшей симпатией, а однажды сказал так: "Дилси — один из моих любимых характеров, она храбра, мужественна, щедра, мягка и правдива. Она куда более мужественна и правдива, чем я сам" (2; pp. 244–245).

Возможно, слишком тяжелое бремя — бремя космического равновесия — автор возложил на согбенные, но не согнутые плечи чернокожей старухи. Но это не просто здешний персонаж, это мифологическая фигура, а герои мифа, как разъяснял еще Гегель, — люди здоровые духом. Эдип не хотел убивать отца и не хотел вступать в преступную связь с матерью, однако "он признает себя ответственным за всю совокупность этих преступлений... Самостоятельный, крепкий и цельный героический характер не хочет делить вины и ничего не знает об этом противопоставлении субъективных намерений объективному деянию и его последствиям"[11].

Но главное — Фолкнер ведь и не разрешает мировые коллизии, он отважно и безжалостно их обнажает. И может быть, недаром все в том же позднейшем автокомментарии к роману о Дилси и ее соплеменниках сказано кратко и кротко, без той библейской торжественности, что ощутима в самом тексте: "Они терпели". Так миф вновь рассеивается в быте.

Но, кажется, история не рассказалась и в четвертый раз. В каком-то смысле послесловием к ней, или продолжением, или развитием стала трилогия о Сноупсах, хотя, имея в виду повествовательные масштабы, а еще более саму стилистику прозы, вернее было сказать иначе: "Шум и ярость" — предварение трилогии.

Работа над ней сильно растянулась во времени: первую часть, "Деревушку" (*The Hamlet,* 1940) отделяет от двух заключительных, "Города" (*The Town,* 1957) и "Особняка" (*The Mansion,* 1959) полоса длиною почти в двадцать лет. Соответственно, и охватывает общий сюжет мощный пласт времени: начало событий относится к концу XIX в., опускается занавес в пятидесятые годы следующего столетия. При этом выстраиваются события — что для Фолкнера совершенно не характерно — в более или менее ясной хронологической последовательности и вполне поддаются реконструкции — уже не по видимости, как в "Шуме и ярости" ("тут читатель останавливается, замечая, что он рассказывает совершенно другую историю..."), но по сути.

Самому автору содержание и композиция трилогии представлялись следующим образом: «Первая часть... Заглавие — "Крестья-

не". О том, как Флем Сноупс начинает свою деятельность в округе, как он постепенно пожирает маленькое селенье, пока там уже ничего не остается. Его последняя сделка позволяет ему закрепиться в Джефферсоне, куда он переезжает с женой, оставляя в деревне родственникам продолжать начатое им дело.

Второй том — "Rus in Urbe"*. Флем начинает извлекать выгоду из неверности жены, потихоньку шантажируя ее любовника; сначала он приобретает на паях захудалый ресторанчик, затем поднимается по служебной лестнице, сажая на каждое освободившееся после себя место кого-нибудь из Сноупсов, пока, наконец, не становится управляющим банка; теперь он уже может и не шантажировать любовника жены.

Третий том — "Падение Илиона". О том, как Сноупсы постепенно пожирают Джефферсон: своей хитрой политикой развращают местные власти, скупают дома колониальной поры, сносят их и делят землю на множество участков» (7; с. 409). Так, еще в конце 1938 г., Фолкнер излагал план будущей трилогии в письме нью-йоркскому издателю Роберту Хаасу.

По ходу письма план претерпел немалые изменения, начиная с заглавий и заканчивая сюжетными ходами. Особенно это касается "Особняка", что, впрочем, совершенно понятно, ибо между замыслом и его воплощением много чего произошло, и прежде всего — потрясла человеческое сообщество Вторая мировая война, отголоски которой явственно слышны в заключительных частях "Сноупсиады".

И все-таки в целом, что задумывалось, то и получилось, недаром в авторском предисловии к "Особняку" Фолкнер обронил многозначительное слово, оно же определение жанра — "хроника". А задумывалась история одной семьи как зеркало необратимого исторического процесса — "падения Илиона", то есть столь дорогого писателю Уильяму Фолкнеру Юга. Тем самым выходит, что трилогия — это панорамное изображение того, что было зашифровано в изломанной композиции "Шума и ярости". Но это не так. Колоссальное различие заключается в том, что Фолкнер единственный раз в жизни предпринял попытку создания социального романа, так что, наверное, прав был старейший наш исследователь американской литературы А.И.Старцев, написав в свое время, что подлинная история конфликтов, запечатленных в трилогии, "может быть до кон-

* "Деревенщина в городе" (лат.).

ца прочитана лишь в бухгалтерских книгах Торгово-Земледельческого банка"[12].

Фолкнер без устали повторял, что главное дело художника — поиск истины, что же касается обстоятельств, событий, времени, места действия и т.д., то это лишь подручные средства в его сизифовом труде. Даже Евангелие он уподоблял инструменту в руках плотника. Фолкнер с раздражением отзывался о писателях, которые жертвуют правдой переживания, суверенностью внутренней жизни в угоду достоверности факта.

И все-таки в трилогии Фолкнер — со всеми поправками, разумеется, в совершенно новом художественном климате XX века — пытается примерить одежды Бальзака или Золя, а еще вернее, потому что ближе — Драйзера или Голсуорси. Сноупсы, при всех оговорках, — это его Руггон-Маккары, его Артамоновы и Будденброки. А Флем Сноупс — его Фрэнк Каупервуд, только безнадежно утративший размах, душевную энергию, рисковость и просто человеческую привлекательность героя другой трилогии — драйзеровской.

Нужно признать, что в попытке разомкнуть вовне конфликт человеческого сердца с самим собою — всегдашняя, задушевная фолкнеровская тема, — связать его с конфликтами, сотрясающими мир, художник понес немалые утраты. Йокнапатофа лишилась в большой степени своих ослепительных красок, здесь стало меньше шума и ярости, но главное, тезис — прекрасный, благородный тезис — потерял опору в почве и человеческом характере. Фолкнер никогда не льстил общине, но если раньше, чтобы бесстрашно обнажить внутреннюю нецельность народного организма, ему достаточно было, как, положим, в "Шуме и ярости", слить воедино разнородные речевые потоки, то теперь он то и дело впадает в риторику. С неумолимой ясностью и определенностью пишет автор трилогии о дреме духа, в которую впала Йокнапатофа, о нетерпимости к любому инакомыслию, о духовном параличе, которым чревата безудержная страсть к обогащению. Это выстраданные речи, но художественной убедительности им заметно не хватает. Характерна в этом отношении фигура Линды Сноупс-Коль — дочери той самой Юлы, жены Флема, шантажируя которую он пожирает Джефферсон. В "Городе", действие которого замкнуто 1927–1929 годами, она остается на краю повествовательного поля и являет собою, в общем, копию матери, с которой мы познакомились еще в "Деревушке", — ликующее торжество плоти, воплощение порождающего женского начала... Но в "Особняке" перемещается в центр, а вместе с тем решительно меняет облик.

Вот некоторые вехи ее биографии: совместное с мужем, нью-йоркским скульптором Бартоном Колем, участие в Гражданской войне в Испании; мужская работа на судостроительной верфи в годы Второй мировой; просветительская деятельность в Джефферсоне, где она, вернувшись после всех испытаний домой, тщетно стремится обрушить расовый барьер, разделяющий белых и черных. Но все это скорее *о*писано, нежели *на*писано. А написано другое.

В Испании Линда, после тяжелой контузии, лишается слуха. Но это не просто глухота — это глухота символическая: между миром, в котором выросла эта храбрая женщина и который она старается исправить — направить на пусть истинный, встает стена, образуется зона молчания. И вот оно, кажется, вернее передает состояние повредившегося мира, нежели самые правильные и хорошие речи.

Этому молчанию в "Деревушке" есть некоторое смысловое соответствие в форме сна, привидевшегося одному из персонажей, коммивояжеру-резонеру В.К.Рэтлифу, с которым мы познакомились (правда, под другим именем) еще на страницах "Сарториса". Вот этот сон. Флем Сноупс спускается в преисподнюю, чтобы получить у Сатаны собственную душу, отданную в свое время под заклад. Князь Тьмы расставаться с добром не хочет и выдвигает такой аргумент: ты же сам признаешь, что сотворил тебя я, следовательно и душа твоя — моя, и заложил ты, выходит, чужое. Стало быть, сделка недействительна. Но клиент и не вздумал возражать: верно, говорит, случился подлог, я просто тебя перехитрил. Потрясенный Сатана вынужден признать поражение. Бери, закричал, все, все, что хочешь — рай, ад, — и "с ревом поднимается ветер и с ревом опускается тьма, а Князь ползет через весь зал, когтями пол царапает, скребется в запертую дверь, вопит..."

Конечно, это, как и глухота Линды, — не просто сон, а сон-притча. У притчи же свой устав, она всегда нравоучительна. Но в "Деревушке" — и это коренным образом отличает первую часть трилогии от завершающих книг — смысл не навязывается повествованию, но растет из него. Обстоятельства же выполняют положенную им инструментальную роль — положенную *этим* писателем, который, хоть и признавал Драйзера одним из своих старших родственников в литературе, писать так, как он, не умел. И сравнивать Флема Сноупса, конечно, лучше не с классическими, то есть с бальзаковскими, типами, даже не с героем "Трилогии желания", а попросту с Джейсоном Компсоном. В какой-то степени это его двойник, только из другой социальной среды. И мера падения другая — окончательная.

Ему так легко все удается и он так победительно расправляется с лучшими ценностями Йокнапатофы потому, что это воплощенное Ничто. Флем Сноупс совершенно не представим и не воплощен. У всех во Французовой Балке своя внешность, привычки, манеры, за всеми биография, каждый перечислит предков до седьмого колена, даже тех назовет, кто когда-то, во времена для Америки почти доисторические, бросил свои домишки в Шотландии или Уэльсе и пересек океан. А за Флемом ничего и сам он никто — "только что дорога была пуста, и вот, откуда ни возьмись, уже стоит на опушке рощицы у обочины... как из земли вырос, да у коня чуть ли не перед мордой, и вид при этом такой, словно он случайно здесь оказался". Голос мертвый, ноги деревянные, лицо неподвижное, и даже дышать ему, как всем людям, кажется, не надо, словно все тело каким-то образом приспособилось обходиться своими внутренними запасами воздуха.

Фолкнер — автор "Деревушки" столкнулся с колоссальной трудностью, той же, по существу, что и Фолкнер — автор "Шума и ярости", только в раннем романе ему надо было воплотить в монологе, сколь угодно косноязычном, безмолвие, а тут — в пластическом образе отсутствие пластики, в индивидуальном обличье — отрицание обличья. И писатель с этой художественной задачей справился, замечательно угадав, что от изображения характера надо отказаться, поставив на его место явление: сноупсизм, сноупсов, которые расползаются по округе, уничтожая по пути все живое.

А раз явление, причем не просто местное, и за ним — болезни времени и действительность, явно не замыкающаяся 2400-ми квадратных миль графства Йокнапатофа, стало быть, и впрямь получился социальный роман. Только такой, которому факт не очень-то нужен, он, разумеется, есть, но прячется где-то на неразличимой глубине.

Между "Деревушкой" и заключительными частями трилогии о Сноупсах пролегли не только годы, но и книги, показавшие, сколь трудно дается Фолкнеру, несмотря на накопленный опыт, органика союза мысли и образа.

Одиннадцать долгих лет — совершенно беспрецедентный в его творческой биографии случай — работал он над романом, который с самого начала виделся ему как Opus Magnum. И вот книга появилась — "Притча" (*A Fable,* 1954). Она настолько непохожа на все, что было написано ранее (да и будет написано потом, даже на "Особняк" с его прямотой), что в ходе японского турне автора спросили, не вышел ли он на новое направление в творчестве. "Не

сказал бы, — живо откликнулся Фолкнер.— Просто я использовал формулу, авторитетную в нашей западной культуре, чтобы сказать то, что мне нужно сказать. Нет, это не новое направление" (2; p. 128). Ответ получился и неожиданно точным, и непредусмотренно саморазоблачительным. Всю жизнь Фолкнер писал о человеческом страдании и борьбе, всю жизнь пытался показать, что человек выше всего, даже собственных пороков. Эта же мысль положена и в основание "Притчи". Так что никакое это не "новое направление", но выдает слово "формула", а отчасти и само название — действительно притча с ее неизбежно выверенной и впрямь *"сформулированной"* моралью.

Действие происходит в Европе под конец Первой мировой войны, но на сей раз проблематики "потерянного поколения" нет и в помине. Отталкиваясь от вымышленного положения, когда противоборствующие стороны якобы заключили кратковременное перемирие, то есть создав ситуацию заведомо экспериментальную, Фолкнер даже и этой мерою условности не удовлетворяется: практически любой эпизод и любой персонаж находят себе параллели в евангельских текстах.

Семь дней, в которые укладывается действие романа, — Страстная неделя. Главный герой, капрал Стивен — сам Иисус Христос, окруженный солдатами-учениками, которые тоже ведут себя в соответствии с преданием. Пьер (Петр) в критический момент отворачивается от командира взвода (Учителя). Поль (Павел) выступает от его имени. Полчек (Иуда) продает его за тридцать сребреников или, пусть, долларов. Развиваются события также в строгом соответствии с евангельским каноном. Расстрел Капрала — вторичное распятие Христа. После казни голова его обрамляется венцом из колючей проволоки, сестрам и невесте (проститутка из Марселя — она же Мария Магдалина) разрешают захоронить тело, но после шквального артиллерийского налета могила оказывается пустой и т.д.

Но вся эта символика — всего лишь, по словам самого Фолкнера, инструмент для достижения цели. Цель же состоит в том, чтобы с последней ясностью зафиксировать символ веры: человек непобедим, жизнь бесконечна. Один из персонажей романа только для того, кажется, и возникает, чтобы произнести ударные слова: "Поставленный перед выбором между злом и небытием, я выбираю небытие"... А другой — Главнокомандующий союзными войсками — тайный отец Капрала, соотнесенный с Понтием Пилатом, произносит трагический панегирик в честь человечества и челове-

ка: «Я знаю, что в нем заложено нечто, заставляющее переживать даже войны. И даже после того, как отзвучит и замрет последний колокол проклятия, один звук не угаснет: звучание его голоса, в котором — стремление построить нечто более высокое и прочное, и могучее, более мощное и долговечное, чем все то, что было раньше, и все же исходящее из того же старого первородного греха, ибо и ему в конце концов не удастся стереть человека с лица земли. Я не боюсь... я уважаю его и восхищаюсь им, и горжусь, я в десятки раз более горд бессмертием, которым он наделен, чем он горд тем божественным образом, что создан его мечтой. Потому что человек... "Выстоит", — сказал Капрал.— "Нет, больше, — гордо возразил Главнокомандующий. — Он победит"». За четыре года до того Уильям Фолкнер произнес примерно такие же слова при получении Нобелевской премии по литературе. Они высоки и поэтичны, однако публичная речь и роман — разные жанры. В какой-то момент Фолкнер явно ощутил потребность в оживлении "формулы" и написал для "Притчи" вставную новеллу о конокрадах, где действие чудесным образом переносится из воюющей Европы в Йокнапатофу. Только ее обитатели — и старик-негр, и подросток, и владелец лошади, и даже, кажется, сама лошадь — все философствуют и проповедуют. Фолкнер и сам это признал: "Это просто еще один пример борьбы человека с самим собой и со своим окружением. Лошадь понадобилась для того, чтобы показать, что даже мерзкий потный конюх, и тот способен любить" (7; с. 131).

Томас Манн, художник, которому, казалось бы, интеллектуальная насыщенность "Притчи" должна быть близка, высказался о романе оговорочно: да, в нем есть "самое лучшее: любовь художника к человеку, его протест против милитаризма и войны, его вера в конечное торжество добра", но при этом, читая книгу, все время ощущаешь, что "писатель потел над работой — не напрасно, конечно, но потел, — а это не должно быть заметно, ибо искусство обязано придавать трудному легкость... Очень уж тут все систематично, четко, ясно..."[13]

За три года до "Притчи" Фолкнер выпустил другой роман — "Реквием по монахине" (*Requiem for a Nun,* 1951), в котором столкнулся с той же трудностью: чрезмерными претензиями идеи, которая настолько прекрасна и высока, что не желает считаться с силой земного притяжения. Собственно, это даже не роман, а книга-сэндвич, книга-кентавр: пьеса в трех актах, каждому из которых предшествует крупный и никак, по видимости, с драматургией не связанный повествовательный отрывок. В пьесе досказывается ис-

тория персонажей, которые появлялись в Йокнапатофе и ранее — Гэвин Стивенс, Нэнси Миннигоу (проститутка из давнего, начала 30-х годов, рассказа "Когда наступает ночь") и прежде всего Темпл Дрейк, главная героиня романа "Святилище" (*Sanctuary,* 1932). Прием этот у Фолкнера постоянный, даже не прием, а принцип творчества, но на этот раз он возрождает героев и восстанавливает ситуацию совсем не для того, чтобы посмотреть на нее под иным углом зрения или высказать недосказанное. Все переворачивается с ног на голову: жертва (Темпл Дрейк, которую некогда изнасиловали и продали в мемфисский публичный дом) становится грешницей, грешница (Нэнси) — монахиней (откуда и название). "При всем своем смутном понимании вещей, — комментирует автор, — она оказалась способной на акт полного, почти религиозного отречения от мира во имя спасения невинного ребенка... Называть ее монахиней, это, конечно, парадокс, но мне казалось, что таким образом можно лучше оттенить ее трагический удел" (7; с. 329). Все эти зеркальные превращения как раз и понадобились для того, чтобы высказались главные мысли, прозвучали ключевые слова: страдание, преступление, искупление. Иначе говоря, Фолкнер осуществляет прямой прорыв в сторону вечных экзистенциальных вопросов — в том же "Святилище", написанном, как с немалой долей лукавства говорил автор, исключительно ради денег, они были затуманены криминальным сюжетом. Не удивительно, что столь живой интерес обнаружил к этой вещи Альбер Камю, набросивший в своем спектакле на плечи персонажей одежды античных героев — Электры, Медеи, Ореста. И у него были на то полные основания — йокнапатофский интерьер событий, происходящих в пьесе, — чистая условность. Только на этот раз Фолкнер не пожелал ею ограничиться, и появились прологи, где мы перемещаемся во времени (события отнесены на 100 лет назад), а главное — в духовном пространстве: иное состояние мира, иные люди — те самые, что закладывали некогда Йокнапатофу. Как жизнь вдали от столицы и главных дорог, основательно, постепенно, эпически замедленно течет авторская речь. В самом ритме ее отражается дух прежних времен, когда люди сохраняли естественную связь с землей и друг с другом и верили, что так будет всегда. "Это была граница, времена пионеров, когда личная свобода и независимость были почти физическим состоянием, вроде огня или воды, и никакое сообщество не покушалось на индивидуальные привычки". В принципе, это такие же, по весу своему слова, как и реплики из пьесы: "Добро не только

может, оно должно выходить из зла"; "Прошлое никогда не умирает, оно даже не прошлое" и т.д.

Собственно, ради контрастного соположения этих фраз вся книга и написана, и Фолкнер был прав, объясняя причины столь необычного ее построения: интерлюдии понадобились для того, чтобы создать эффект контрапункта. И все же цельности не получилось — метафизика так и не обрела достаточно прочной опоры в материи.

Прошлое — фантом, "было" — иллюзия: кажется, это самая важная, самая дорогая для Фолкнера мысль. Иллюзия потому, что если бы "было" — было, исчезли бы горе и страдание. А мир Фолкнера без них непредставим. Писатель читал и перечитывал "Человеческую комедию", персонажи которой "не просто фигурируют на страницах книги. Между ними существует преемственность, которая, подобно живому току крови, соединяет первую и последнюю страницы. Одна и та же кровь, мускулы, живая ткань связывает все персонажи" (7; с. 446). Сходным образом построена и фолкнеровская сага, но остается и колоссальная разница. Во дворце, установленном на острие иглы, как сказал бы один из персонажей Бальзака, царит порядок, кровь там действительно *течет*: на фолкнеровском клочке земли величиной с булавочную головку кровь кипит. "Медленно течет вода по равнине" — так переводится с языка чикесо название графства Йокнапатофа. Но в действительности происходит все наоборот — вода ревет и разбивается с грохотом о пороги, засасывает в образующиеся воронки все окрест себя.

Фолкнер неизменно ставит своих героев в самое трудное, самое крайнее положение. Малейшее препятствие превращается для них в гигантский барьер. Семейство Бандренов перевозит гроб с телом матери в Джефферсон ("Когда я умирала" — *As I Lay Dying*, 1930). На пути им встречается разлившийся ручей, и переправа изображена с поистине библейской мощью: кажется, Иаков с ангелом сражается. И даже невинная детская шалость, вроде той, на которой построен сюжет последнего романа Фолкнера "Похитители" (*The Reivers,* 1962), становится событием всемирного значения и источником неизбывной душевной муки. Мальчишка убежал на несколько дней из дома, и случилось ему угодить в нехорошую передрягу. Но вот какой диалог происходит в финале, когда все разрешилось и герой благополучно вернулся под сень родного дома.

«— Тебе этого не забыть... Ничто никогда не забывается. Ничто не утрачивается. Оно для этого слишком ценно.

— Так что же мне делать?

— Так и жить, — сказал дед.

— Жить с этим? Ты хочешь сказать — всегда?

До конца жизни? И никогда не избавиться от этого? Никогда? Я не могу.

Разве ты не понимаешь — не могу?

— Нет, можешь, — сказал он.— И должен. Настоящий мужчина только так и поступает. Настоящий мужчина может пройти через все. Через что угодно. Он отвечает за свои поступки и несет бремя их последствий, даже когда начал не он, а он только уступил, не сказал "нет", хотя и знал, что должен был сказать».

Легко заметить, сколь схожи подростки Фолкнера с мальчишками Марка Твена. Даже ситуации совпадают, и имена перекликаются: Чик — Гек. Но еще легче заметить, сколь они не схожи. Утрачена былая невинность, а вернее было бы сказать, невинности у фолкнеровских персонажей вообще не было, они родились с бременем греха. Вот почему и стихию писатели изображают так различно, хотя и считал Фолкнер, что вся американская литература вышла из "Приключений Гекльберри Финна". У Твена Миссисипи катит свои воды мирно и величаво, у Фолкнера она грозно ревет, и наводнение, изображенное в романе "Дикие пальмы" (1939), вполне можно счесть метафорой всего его творчества. В поисках предшественников Фолкнера надо приглядываться не к Бальзаку с Марком Твеном. И к ним конечно, тоже, но ключевое имя — иное. "Я думаю, что некоторое количество страданий и бед только полезно людям" (9; p. 195) — эти фолкнеровские слова напоминают "подпольного человека" Достоевского с его убежденностью в том, что "человек от настоящего страдания, то есть от разрушения и хаоса, никогда не откажется. Страдание — да ведь это единственная причина сознания".

Перечитывал Фолкнер многих — Шекспира и Сервантеса, Бальзака и Мелвилла, Диккенса и Конрада. Но даже в этом славном ряду, который несложно удлинить, Достоевский занимает особое место: "Он не только сильно повлиял на меня — я получаю огромное удовольствие, постоянно перечитывая его, я перечитываю его, пожалуй, каждый год. Его мастерство, проникновение в человеческую душу, склонность к состраданию делают его писателем, к которому хотели бы приблизиться многие, если могли. Он — один из тех, кто оставил след..." (7; с. 289).

"Цитатами" из Достоевского щедро прострочены книги Фолкнера. Впервые он отважился прикоснуться к нему в "Святилище", где Темпл Дрейк, подобно Мармеладову, ищет место, куда бы человеку

можно было пойти. Только по жестокой иронии судьбы таким местом оказывается публичный дом.

В "Диких пальмах" есть попытка развернутого диалога с русским классиком. Врач по профессии и диссидент духа по призванию Гарри Уилберн пускается в любовную робинзонаду с Шарлоттой Риттенмайер, отчасти неудавшимся скульптором, отчасти "роковой женщиной". Разрешается приключение трагически — пережив райскую идиллию на уединенном острове, где странники, подобно первым людям на земле, разгуливают нагишом, Шарлотта умирает от аборта, сделанного по ее настоянию самим любовником. К такому финалу неуклонно подводят мучительные раздумья юного героя, прорывающиеся в какой-то момент страстной речью: "Я не о деньгах. К черту деньги, я мог бы заработать, сколько надо. Я о нас. О любви, если угодно. Потому что она исчезла. Для нее не осталось места в нынешнем мире... Мы ликвидировали ее. Это заняло у нас довольно много времени, но человек неистощим на выдумки, вот мы и освободились в конце концов от любви, точно так же, как мы освободились от Христа. Глас божий мы заменили хрипом радио, и вместо того, чтобы накапливать из месяца в месяц, из года в год валюту чувства, ожидая возможности разом истратить ее на любовь, мы разменяем ее на медяки, дабы пощекотать нервы газетной строкой или небо — конфетками и печеньем. Если бы Иисус Христос вернулся сейчас на землю, нам пришлось бы срочно распять его, чтобы защититься и оправдать цивилизацию, которую мы создавали, по образу человеческому, в течение двух тысяч лет — в страдании, гневе, бессилии и ужасе, создавали, умирая и проклиная все на свете".

Конечно, мотивы на темы легенды о Великом Инквизиторе, точно так же, как иные рассуждения Гарри Уилберна о любви, красоте и гармонии несколько напоминают разговор братьев Карамазовых, Ивана и Алеши, в скотопригоньевском трактире. Впрочем, сохраняется, естественно, и колоссальное различие между страстными, интеллектуально насыщенными монологами Ивана и только что не косноязычным бормотанием провинциального лекаря. Но как раз умственное простодушие героя придает его диатрибам эмоциональную убедительность. Фолкнер вновь ощущает явный неуют в сфере чистой идеологии, проповедь — не его стихия. Оттого он и помещает под ту же обложку как бы параллельную и сюжетно совершенно самостоятельную историю — рассказ о Высоком Каторжнике, оказавшемся посреди разбушевавшейся реки. Потом Фолкнер пояснил, что главы писались параллельно, и связывает их,

по принципу контрапункта, единая внутренняя тема: "один мужчина отдал все за любовь женщины, а другой отдал все, чтобы только избавиться от любви" (7; с. 125).

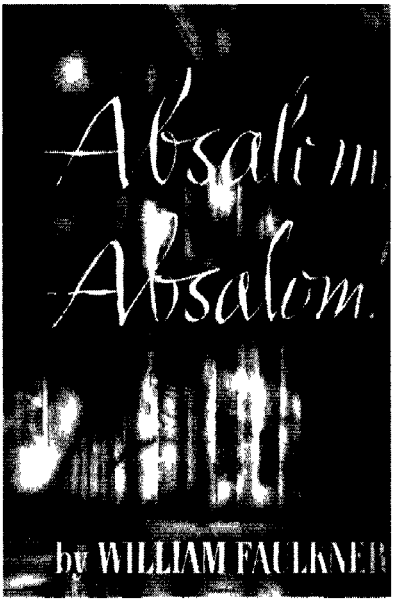
Но, оказывается, даже привычный Фолкнеру персонаж — Высокий Каторжник из тех местных арендаторов, сдельщиков, бродяг перекати-поле, каких он давно уже научился так замечательно изображать, — не в силах противостоять давлению бесплотной идеи, оторванной от местной почвы. Все-таки это не Армстид и не Бандрен, это скорее Дон Кихот местного разлива, герой, готовый к подвигу чистого добра и бескорыстия, а это — не фолкнеровский тип.

В "Реквиеме по монахине" на Достоевского есть уже прямая ссылка: Темпл вспоминает "русского... который написал целую книгу о страдании". Пьеса практически лишена драматургической динамики, вся она представляет собою чистое философствование (конечно, на уровне Гэвина Стивенса — "Цинциннata из Джефферсона", или даже Темпл, которая, как видим, и имени "русского" вспомнить не может) на темы Достоевского, а порой и почти словами Достоевского, а вернее — Ивана Федоровича Карамазова.

"Ты здесь (обращается Гэвин к Темпл.— *Н.А.*) для того, чтобы подтвердить несомненность того, что Нэнси завтра утром подтвердит своей смертью; что маленькие дети, пока они остаются маленькими, не должны знать, что такое горе, и боль, и несчастье, и страх". "Но почему обязательно страдание? (это уже реплика Темпл, обращенная к Нэнси. — *Н.А.*) ОН всемогущ, или так, по крайней мере, говорят. Так почему же ОН не смог придумать ничего другого? Или, если уж страдание так необходимо, почему оно не может быть только твоим? Почему нельзя заплатить за грехи собственной мукой? Почему за то, что я решила восемь лет назад пойти на бейсбольный матч, должны страдать ты и мой ребенок? Что же, ради веры в бога, надо брать на себя боль всех? Что же это за бог, если он шантажирует своих клиентов несчастьями и трагедиями всего мира?"

Но цитаты, даже переклички или неосознанная полемика, ибо, в отличие от Достоевского, Фолкнер был христианином скорее стихийным, — это еще не подлинно творческая связь, не осуществление того "права на духовное родство" с русским классиком, о котором смиренно мечтал создатель йокнапатофского цикла. А подлинно философской глубины, мыслительной мощи Фолкнер достиг там, где как раз никакого философствования нет и прямых ссылок на Достоевского тоже нет, а есть кровавая и запутанная история, происшедшая на глубоком Юге Америки.

Название романа "Авессалом, Авессалом!" (1936) восходит к легенде из книги Царств, где рассказано об убийстве сына царя Давида, пошедшего против отца войною. Бунт был подавлен, Авессалома, запутавшегося волосами в ветвях дуба, убил Давидов военачальник. Когда весть дошла до дворца, "смутился царь, и пошел в горницу над воротами, и плакал, и, когда шел, говорил так: сын мой, Авессалом! Сын мой, сын мой Авессалом! О, кто бы дал мне умереть вместо тебя, Авессалом, сын мой, сын мой!" (2 Цар. 18:33).



Суперобложка первого издания романа "Авессалом, Авессалом!"

Библейское название легко размыкается в цепь библейских, иногда прямых, аллюзий. Например, в романном треугольнике Чарльз Бон-Джудит-Генри Сатпен в точности воспроизводятся отношения внутри треугольника ветхозаветного: Амнон-Фамарь-Авессалом. Тот же мотив кровосмешения, то же братоубийство. Но чаще аллюзии скрыты, не особенно, впрочем, глубоко. Особняк Сатпена, поднявшийся в Йокнапатофе, сродни храму Яхве, который попытался воздвигнуть в Иерусалиме царь Давид. Гаити, куда герой исчезает на некоторое время из родных краев, — пустыня, пещера, лес, где Давид скрывается от преследований Саула. Но главное — Томас Сатпен стремится, подобно библейскому герою, стать патриархом, основать свою — на века — династию. Месть за попранное в почти детские еще годы достоинство, комплексы пасынка судьбы, деньги, строительство огромного особняка — все это суета, или, скорее, импульсы и средства достижения величественной Цели: "Да Будет Сатпенова Сотня, как в незапамятные времена: Да Будет Свет". И когда после блистательного, казалось бы, начала, все пошло прахом, все рухнуло, точно было создано из дыма, Сатпен упрямо не хотел согнуться, стоял на пепелище, как памятник собственной идее, искал ошибку и надеялся ее исправить, словно "впереди — тысяча дней или даже лет неизмен-

ного благополучия и мира, а он даже после смерти по-прежнему останется здесь, по-прежнему будет наблюдать, как повсюду вырастают его замечательные внуки и правнуки". Библейский размах, библейский счет времени.

Заметно, однако, сколь непринужденно, можно даже сказать, фамильярно обращается Фолкнер с мифами, легендами и их героями. Библия ничуть не подавляет его, просто воспламеняет фантазию и задает масштаб. Что не удивительно, если иметь в виду изначальный подход художника к этому общечеловеческому памятнику. Ветхий Завет, в его представлении, — "образец самого лучшего, здорового в своей основе, самого увлекательного фольклора. Новый Завет это философия, это идеи, а также в некотором роде поэзия. Его я тоже читаю, но Ветхий Завет я читаю ради удовольствия наблюдать, что вытворяли эти странные люди, а ведь ведут они себя в точности как наши предшественники в XIX веке" (2; p. 112).

Самого Авраама Фолкнер вообще как-то обозвал старым мошенником и плутом. Столь вольное отношение к "источнику" объясняет, по-видимому, удивительную многослойность романа. В творческом наследии Фолкнера "Авессалом, Авессалом!" подобен космосу в космосе, это узел противоречий, скрещенье художественных идей.

Легко различим, как всегда, южный акцент: столкновение Сатпена с традиционной плантаторской средой — столкновение историческое, Фолкнер комментирует этот романный конфликт в терминах вполне определенных: "В этом сельском крае, где не было больших городов, мелкие фермеры жили обособленно, ведя экономическую войну как с рабами, так и с рабовладельцами. Формируясь как класс, причем медленно, потому что в их среде часто, как у Сатпена, был всего лишь один сын от единственного сына, они стремились не к тому, чтобы стать буржуазией, они стремились стать знатью" (7; с. 354–355). К тому же в этом романе Фолкнер впервые столь крупно показал картины Гражданской войны, но крупно в фрагментах, панорамы нет и здесь.

В "Авессаломе" различим и акцент общенациональный, уже без разделения на южан и янки. Более того, наряду с "Великим Гэтсби" это самый глубокий и, разумеется, самый трагический роман об Американской Мечте. По словам Квентина Компсона, от чьего имени начинается и в большой части ведется до конца повествование, "Сатпен был отмечен невинностью духа, вот в чем состояла его беда. Ему вдруг открылось не то, что он хотел сделать, а то, что ему непременно нужно, необходимо было сделать, потому что, не

сделай он этого, ему до конца дней своих не жить в ладу с самим собою и с тем, чем наделили его все люди, которые умерли ради того, чтобы он жил, и хотели, чтобы он передал это дальше". Положим, у Квентина "больное" зрение, в чем мы убедились еще при первом знакомстве, на страницах "Шума и ярости", но как раз в данном случае он обнаруживает незаурядную проницательность.

Невинность человека по имени Томас Сатпен — это бесхитростность пилигрима-американца, Нового Адама, пришедшего на голое место, чтобы, преодолев любые препятствия, выстроить "Град на Горе" и накарябать непослушными пальцами самые первые литеры на страницах книги жизни. Беда его — беда символическая, и уже поэтому в ней есть величие, о чем Фолкнер говорил неустанно и в письмах, и в интервью, и в студенческих аудиториях. Замысел Сатпена и не мог, и не должен был осуществиться, ибо не может осуществиться Мечта, не может сделаться реальностью миф, в противном случае он перестанет питать национальное самосознание.

Такое представление о герое, такой взгляд на его судьбу породили совершенно необычную поэтику повествования. Фолкнер с необыкновенной охотой уподоблял свой повествовательный метод "тринадцати точкам зрения на черного дрозда" (образ, позаимствованный из одного стихотворения Уоллеса Стивенса). "Невозможно смотреть на правду: она ослепляет. Смотрит один и видит одну ее фазу. Смотрит другой — и видит другую. Но если соединить все вместе, получится целая правда, хотя каждый человек в отдельности не мог увидеть ее всю" (7; с. 84–85). Действительно, одни и те же события у него постоянно дублируются, рассматриваются с разных сторон, показываются разными глазами: в результате возникает более или менее цельная картина. Так построен роман "Шум и ярость", так сделана другая книга — "Когда я умирала". Однако же, поразительная особенность "Авессалома" как раз в том и состоит, что зыбкость, нечеткость изображения, которую автор "Шума и ярости" стремился превозмочь и оттого наслаивал одну версию на другую, здесь возведена в принцип, осознана как художественная задача. По сути, весь роман — неразрешимый спор взглядов на героя, слово попеременно берут Квентин Компсон, отец его, дед, Роза Колдфилд, иные обитатели Йокнапатофы. И только сам Сатпен — не просто персонаж, но персонаж *главный* — права высказывания лишен. Случай в мировой литературной практике уникальный, но здесь так оно и должно быть. Во-первых, Мечта своим голосом говорить и не может. Во-вторых, и это главное, сама она, то есть сам американец как духовно-исторический тип — это явный парадокс.

Он, несомненно, есть, но его словно бы и нет, лицо расплывается, в фокус не попадает. Целое рассыпается на фрагменты, которые, кажется, и сойтись воедино не могут.

И основателям, и наследникам Америка представлялась (да представляется и поныне) страной будущего, завтрашней страной. День нынешний может казаться тусклым, а может светлым и даже сияющим, но и тогда это лишь предчувствие сияния еще более ослепительного. Америка — это изначальный жизненный импульс, первый крик новорожденного, настроение, разлитое в воздухе повседневной жизни, плод критической рефлексии, о чем напоминают многочисленные философские работы, прежде всего жизнерадостные труды Ральфа Уолдо Эмерсона. Наконец — это поэтическая метафора: "была американская мечта... мечта, надежда, состояние, которое наши предки не завещали нам, своим наследникам и правопреемникам, но, скорее, завещали нас, своих потомков, мечте и надежде. Нам даже не было дано возможности принять или отвергнуть мечту, ибо мечта уже обладала и владела нами с момента рождения. Она не была нашим наследием, потому что мы сами, в чреде поколений, были унаследованы самой идеей мечты"[14].

Итак, Америка — страна будущего, и потому символ ее, как известно, — дорога. Но устремляясь вперед, в безоглядную даль, дорога эта одновременно тянется в противоположную сторону. Американец — бегун, постоянно рвущийся к несуществующему финишу, с головой, повернутой назад. Только что процитированные слова принадлежат Уильяму Фолкнеру, и он показал эту двойственность ярче и рельефнее многих других.

Американец — необыкновенный патриот, считающий свою страну краем избранных. Порой эта вера приобретает формы патетические: "Вот, наконец, земля, где деяния человеческие в чем-то согласуются со всеобъемлющими деяниями дня и ночи. Вот народ, который не просто нация, но воплотившая в себе весь мир нация наций" (Уолт Уитмен) (14; с. 21). Порою — это формы агрессивные, порой — просто смешные. Вот, например, вполне реалистическая сценка, описанная английским писателем венгерского происхождения Джорджем Микешем: «Нормальному американскому туристу повсюду мерещится Америка... Например, при взгляде на гору Сион такой турист восклицает: "Ой, посмотрите, ну это же вылитый холм Зенит в Алабаме!". И никто никогда не скажет, что это не так или хотя бы, что гора Сион, конечно, похожа на холм Зенит в Алабаме, но НЕ СОВСЕМ».

При этом несокрушимая уверенность в собственном превосходстве, как видно, прекрасно может совмещаться с комплексом личной и национальной неполноценности. Это еще Алексис де Токвиль отметил: "Американец постоянно рассуждает о том замечательном равенстве, которое господствует в Соединенных Штатах; он громогласно гордится своей страной, сумевшей добиться этого; однако же он втайне сокрушается по поводу данного обстоятельства и стремится показать, что лично он являет собою исключение из этого общего, превозносимого Им порядка вещей"[15]. Американцам катастрофически не хватает священных руин, эпохальных событий, великих героев. Они тайно, а иногда и явно завидуют Европе с ее традициями и ее титанами духа и мысли. Это даже у скептика и насмешника Марка Твена ощущается.

Американец — диссидент и бунтарь по праву исторического наследия. Его лепили на века вперед сначала отцы-пилигримы, потом — отцы-основатели, а те и другие жизнь положили на борьбу сначала с католической церковью, а потом с британской короной. Американцу нипочем любые авторитеты, и лучшее правительство для него — то, как считал Г.Торо, которое не правит вовсе. Но одновременно американец — законопослушник, он чтит закон и даже побаивается его.

Американец — индивидуалист. Именно на здешних берегах возникла целая стратегия нравственно-практического поведения, которую ее архитектор, все тот же Ральф Уолдо Эмерсон, назвал "доверием к себе". Но столь же важны для него коллектив, община, завещанная первоучителями-пуританами. "В начинании нашем, — в торжественно-библейском стиле возглашал Джон Уинтроп, — мы должны быть все, как один... В любом виде человеческой деятельности сообщество лучше, чем одиночество". Доверие к себе ничуть не воспрепятствовало созданию социалистической коммуны, и даже сама география позаботилась о том, чтобы сблизить крайности: Уолденский пруд, на берегах которого трудился в одиночку Генри Дэвид Торо, расположен совсем неподалеку от местечка Уэст-Роксбери, где создалась колония Брук-Фарм с ее чисто фурьеристской фалангой.

В притчу, а также в науку, например, в культурологию, вошла практическая хватка американца и, напротив, видимое отсутствие интереса к тому, что лишено меры, веса и не чревато непосредственной пользой. Но отсутствие это — *видимое.* Пусть и кружным путем, через Европу, но вернулись же на родину Эдгар По и Герман

Мелвилл; и не где-нибудь, а в Америке родился джаз — музыка души.

Очень верный образ нашел Генри Адамс, который говорил, что американец постоянно колеблется между динамо-машиной и Святой Девой. Это человек-амальгама, одновременно прагматик и романтик. "Отправляясь в 1620 году в Новую Англию, пуритане намеревались выстроить Град Божий на Стейт-стрит", — остроумно отмечает автор "Воспитания Генри Адамса".

Кровь тех давних первостроителей бежит по жилам Томаса Сатпена. В этом раздробленном, но одновременно и цельном в своей фрагментарности образе черты американца отразились с такой полнотой, какая оказалась недоступна никому из писателей — современников Фолкнера. В прежней же литературе США с "Авессаломом" сопоставим лишь "Моби Дик", недаром Фолкнер считал его "величайшей книгой" и безоговорочно ставил на первое место (в национальной традиции): «в "Гекльберри Финне" цель абсолютно точно рассчитана, а "Моби Дик" — все-таки попытка, которая не совсем удалась: это задача, непосильная для одного человека» (7; с. 264). Эти слова замечательно перекликаются с заповедной мыслью самого автора романа, которая, своим чередом, бросает яркий свет на всю американскую культуру: "Упаси меня Бог довести что бы то ни было до конца. Вся эта книга не более, как проект, вернее, даже набросок проекта... Всякое дело рук человеческих, объявленное законченным, тем самым является делом гиблым".

Сопоставление с "Моби Диком" кажется тем более уместным, что, начиная, подобно Мелвиллу, с частного человека и частной истории, развивая ее в сторону общенациональных далей, Фолкнер постоянно удерживает в своем художественном сознании общечеловеческий масштаб. Возможно, еще более точная аналогия — "Братья Карамазовы", где в кабаке провинциального городка обсуждаются вселенские вопросы. Событие становится в "Авессаломе" бытием, дело — уделом человеческим, персонаж — мифологическим героем. С необыкновенной легкостью переходит Фолкнер от Ветхого Завета к иным преданиям. Сатпен это уже не только царь Давид, но также "овдовевший Агамемнон" и "древний, застывший в неподвижности Приам", он строил и перестраивал свои текущие планы в "то время, когда... рушился Рим и погибал Иерихон". Иными словами, время американского Юга и время Америки становится временем всемирным с его метафизикой рока, преступления и наказания.

Квентин Компсон считает, что могучий замысел Сатпена был изначально обречен оттого, что почва оказалась неподходящей: Юг возвел "здание своей экономической системы не на твердой скале суровой добродетели, а на зыбучих песках беспринципного оппортунизма". Отец Квентина судит иначе — "пока он (Сатпен. — *Н.А.*) все еще разыгрывал перед публикой свою роль, за его спиной Рок, судьба, возмездие, ирония — словом, режиссер, как его ни называй, уже менял декорации и тащил на сцену фальшивый реквизит для следующей картины" (нечто подобное мы уже слышали: "...победить не дано человеку..."). Заблуждаются оба, и не только в том смысле, что один пренебрегает Временем, а другой временем. Просто в обоих случаях герой лишается самостоятельности, самодеятельности, то есть ответственности, о которой применительно к героям мифов говорил Гегель.

Художественная стихия романа — сосуществование разнородных величин. Фолкнер многократно пытался разъяснить эту двойственность, и, скорее всего, это ему не удалось по той простой причине, что поэтический язык на язык комментария непереводим принципиально. Тем не менее авторская оценка поучительна.

Сатпен, говорил Фолкнер, «стремился всем отомстить так, как он это себе представлял, а кроме того доказать, что человек бессмертен, что человек не должен из-за искусственно созданных норм или же обстоятельств находиться в униженном положении по отношению к другим людям. Что он попытался сделать? Однажды в детстве его послали в богатый дом, он собирался войти через парадную дверь, но слуга сказал: "Пройди вон там, через черный вход". И тогда Сатпен решил: "Я буду жить в этом доме и создам новую династию Сатпенов, и я добьюсь этого любыми средствами"; он нарушил все законы порядочности, чести, жалости и сострадания, и судьба отомстила ему. Вот о чем эта история... По-моему, он достоин жалости, как достоин жалости каждый, кто попирает чувства людей, кто не понимает того, что сам принадлежит человеческому роду. Сатпен этого не понимал... Он намеревался получить то, что хотел, только потому, что он большой и сильный. Мне кажется, такие люди рано или поздно терпят поражение, потому что не осознают себя частью рода человеческого, в семье человеческой не выполняют свой долг» (7; с. 295–296).

Ненароком, быть может, и целенаправленно Фолкнер, рассуждая о персонаже одного романа, обнажает центральную коллизию всего своего творчества и, более того, — драму всей западной литературы, остро осознанную в первую треть минувшего столетия. Эта

драма — кризис или даже крушение гуманизма. Именно так назвал свою лекцию 1919 г. Александр Блок, и уже самое начало ее звучало патетически: "Утратилось равновесие между человеком и природой, между жизнью и искусством, между наукой и музыкой, между цивилизацией и культурой — то равновесие, которым жило и дышало великое движение гуманизма. Гуманизм утратил свой стиль; стиль есть ритм; утративший ритм гуманизм утратил и цельность"[16].

Несколько лет спустя ту же мысль высказал Томас Манн в пространном эссе "Гете и Толстой. Фрагменты к проблеме гуманизма": "Мы присутствуем при конце эпохи буржуазно-гуманистической и либеральной, которая родилась в эпоху Возрождения, достигла расцвета в период Французской революции, и сейчас мы присутствуем при ее последних судорогах и агонии"[17].

Тот же диагноз поставил, только в лаконичной форме, У.Б.Йейтс: центр больше не держит. А следом за ним Джозеф Конрад: Европы больше нет; и еще, много позднее, Георгий Федотов: "Европейский художник потерял веру в себя. Он усомнился во всех завещанных предками канонах прекрасного и уверовал во множество путей искусства. Из всех путей для него исключался только один — торный путь от Ренессанса до наших дней, справедливо или нет, представлявшийся исчерпанным"[18].

От Конрада до "новых романистов", а затем постмодернистов западная литература только тем и занималась, что переживала и показывала распад традиционных гуманистических ценностей — сначала трагически, затем скептически, а в конце концов даже ернически. Разумеется, под гуманизмом следует понимать не оценочное определение, но исторически закрепленную систему взаимоотношений человека и мира, которую сын рыбака, а впоследствии кардинал и один из виднейших мыслителей Ренессанса Николай Кузанский разъяснял примерно так: индивид есть не противоположность сущему, а его истинное осуществление. Пико делла Мирандола "перевел" это высказывание на язык более доступный: "Человек в различных своих свойствах имеет связь и сходство со всеми частями мира и по этой причине называется микрокосмом-маленьким миром"[19]. Вот этот микрокосм и исчез, то есть опаснейшим образом ослабла родственная связь между человеком и миром, представляющим собою отныне силу враждебную, грозную и непознаваемую.

Гуманистом называют, например, Эрнеста Хемингуэя, но это чистое недоразумение, ибо любовь к человеку и вера в человека это

еще отнюдь не гуманизм. Два эпиграфа, которыми открывается "Фиеста", как раз и отражают различное самочувствие человека в космосе. Екклесиаст — это бесспорно гуманизм; "все вы — потерянное поколение" — это столь же бесспорно противоположность гуманизма. Само собою разумеется, что к художественному уровню письма этот спор не имеет решительно никакого отношения.



Уильям Фолкнер у своего дома

Иное дело — "Старик и море". Вот крохотный отклик на эту повесть-притчу: "Его лучшая вещь. Может быть, время покажет, что это лучшее из всего написанного нами — его и моими современниками. На этот раз он нашел Бога, Создателя. До тех пор его мужчины и женщины творили себя сами, лепили себя из собственной глины; побеждали друг друга, терпели поражения друг от друга, чтобы доказать себе, какие они стойкие. На этот раз он написал о жалости — о чем-то, что сотворило их всех: старика, который должен был поймать рыбу, а потом потерять; рыбу, которая должна была стать его добычей, а потом пропасть; акул, которые должны были отнять ее у старика, — сотворило их всех, любило и жалело. Все правильно. И слава Богу, то, что создало, что любит и жалеет Хемингуэя и меня, не велело ему говорить об этом дальше" (7; с. 4).

Эта миниатюрная рецензия принадлежит Фолкнеру, она появилась в маленьком провинциальном журнале осенью 1952 года. Вообще-то отзывался Фолкнер о Хемингуэе далеко не всегда справедливо, да и в данном случае, в плане оценочном он вполне субъективен — на каких весах измерить сравнительные достоинства повести и, допустим, романа "По ком звонит колокол"? Но понятно и то,

что эта вещь просто обречена была понравиться Фолкнеру. Он и сам мог бы ее написать; он — художник, который по, собственным словам, хотел бы принадлежать только к одной школе — школе гуманизма. И он действительно выступил наследником и продолжателем ее традиции.

Томас Манн мог гуманизировать миф в "Иосифе и его братьях", но "Волшебная гора" — это, несомненно, самокритика гуманизма. Хемингуэй мог написать повесть, пропитанную идеями гуманизма, но даже "Колокол" с его насквозь, манифестально, можно сказать, гуманистическим эпиграфом ("ни один человек не остров") — роман не гуманистический, между Робертом Джорданом и остальным миром, в том числе и миром крестьянским, партизанским, сохраняется широкая трещина.

Фолкнер же, начиная, по крайней мере, с "Сарториса" и кончая "Похитителями", неуклонно двигался в русле традиционного гуманизма, хотя вызывающе изломанная, как раз беспорядочная форма его большой и малой прозы, казалось бы, напротив, рвет всяческие связи с традицией.

Накануне отъезда в Гарвардский университет Квентин Компсон заходит к мисс Розе Колдфилд, и та пересказывает ему давнюю историю, случившуюся в этих краях. Но многое из того, что ею поведано, молодому человеку уже известно. "Это была частица его собственного наследия, нажитого им за свои двадцать лет, — ведь он дышал тем же воздухом, которым человек этот дышал между нынешним сентябрьским днем в 1909 году и тем воскресным утром в июне 1833 года, когда он впервые въехал в город из туманного прошлого, и приобрел себе землю никому неведомым образом, и построил свой дом, свой особняк, по всей видимости из ничего, и женился на Эллен Колдфилд, и произвел на свет двоих детей — сына, сделавшего вдовою дочь, что не успела даже выйти замуж — и так, предначертанным ему путем, пришел к насильственной... смерти. Квентин с этим вырос: даже самые эти имена были взаимозаменяемы и почти что неисчислимы. Его детство было полно ими; в самом его теле, как в пустом коридоре, гулким эхом отдавались звучные имена побежденных; *он был не реальным существом, не отдельным организмом, а целым сообществом"* (курсив мой. — *Н.А.*).

В очередной раз возникает мучительно неразрешимое противоречие. Фолкнеровские герои наделены резко выраженными индивидуальными свойствами, это лица яркие и запоминающиеся — Джон Сарторис, Квентин Компсон, Айзек Маккаслин, тот же Сат-

пен. Так оно и должно быть, ибо неоднократно и упорно повторял их создатель, что в здешнем мире лишь "одинокий голос" человека представляет собою бесспорную ценность; что, "имея дело с двумя, все еще сталкиваешься с двумя людьми, но трое — уже зародыш толпы"; что спасение человека кроется в нем самом как индивидуальности; наконец, что "он имеет значение именно как само себе довлеющее единство, но вовсе не как член общества" (7; pp. 102, 106). Это вообще звучит чистым самоопровержением, ведь только что Квентин Компсон представился нам как раз "целым сообществом".

Но таков писатель Уильям Фолкнер — его проза отторгает элементарную логику, она влюблена, как сказал бы Велемир Хлебников, в невозможности типа корень из минус единицы. Его герой — это одновременно личность, но также и человек "общины", более того, вне общины он не может сделаться личностью. К слову сказать, это двойственное положение также во многом объясняет "странности" художественной конструкции йокнапатофского мира. В общине все знают всех и обо всем, память о событии, произошедшем сто или двести лет назад, жива так, как если бы оно случилось вчера, судьбы людей, живущих в разные времена и принадлежащих самым разным кланам, оказываются тесно переплетенными. Со стороны эта связь может казаться сложной и даже необъяснимой, но для человека общины она естественна и неизбежна — как земля, на которой живет он, жили его предки и будут жить потомки. Поэтому в рассказе кажется вполне возможным пропустить одно или даже несколько звеньев: участникам событий достаточно малейшего намека, а порой и его не требуется. Поэтому же возможно и фразу, оборвавшуюся на ходу, возобновить через двадцать страниц, в которые, впрочем, могут вместиться десятки лет, насыщенных самыми разнообразными делами. Разумеется читательской задачи такое построение не облегчает, писатель это прекрасно понимал, но — такова уж задача: "Мы (он говорит о себе и Томасе Вулфе, которого неизменно ставил, как писателя, на первое место в своем литературном поколении. — *Н.А.*) пытались втиснуть все, весь наш опыт буквально в каждый абзац, воплотить в нем любую деталь жизни в каждый данный ее момент, пронизать ее лучами со всех сторон. Поэтому романы наши так тяжеловесны, поэтому их так трудно читать. Не в том дело, что мы нарочно старались сделать их тяжеловесными, просто иначе не получалось" (9; p. 37). Но это вопрос, скорее, технический, интереснее и важнее другое.

Казалось бы, свободное положение (вне, но также и внутри) облегчает судьбу фолкнеровских людей, хотя бы отчасти — в конце концов, община не просто наделяет их знанием и генетической памятью, она еще и снимает с них часть персональной ответственности за поступок. "...Ему вдруг открылось не то, что он хотел сделать, а то, что ему непременно нужно, необходимо было сделать". В некоторой степени это действительно так.

Страдальцы у Фолкнера все, у него не только счастливых — даже просто благополучных людей нет, но несчастен более всего, по-видимому, Джо Кристмас, центральный персонаж романа "Свет в августе" (*Light in August,* 1932). И дело не в том, что он становится жертвой разъяренной толпы, ведь насилие — вообще опознаваемо — фолкнеровская стихия. Зачем вы использовали имя Христа в отношении такого дурного человека, как Джо Кристмас? — спросил кто-то Фолкнера в Виргинском университете. Действительно, не только имя героя-подкидыша, которого нашли в Сочельник на пороге детского приюта, но и многочисленные эпизоды отсылают постоянно к Новозаветной легенде. Выдает Джо Кристмаса полиции его подручный в бутлегерском промысле — ученик, так сказать, Иуда. Скрываясь от преследователей, герой заходит в деревенскую церковь, и появление его наводит ужас на паству, — естественно, изгнание менял из храма. Ровно семь дней проходит между убийством Джоанны Берден и моментом, когда Кристмас решает сдаться властям, — Страстная неделя. Суд Линча заставляет вспомнить казнь в Иерусалиме, рождение в бедняцкой хибаре — рождение в хлеву. Наконец, в рукописных вариантах романа Джо Кристмасу в момент гибели было тридцать три года (в окончательном, правда, добавляется еще три).

Применительно к такой личности, как Джо Кристмас, возвышенные ассоциации производят шокирующее впечатление. Он ведь и впрямь ужасен, бес — и даже как бы внечеловечен. Герой совершает два убийства, и к тому же полностью отстраненно. Забив до смерти приемного отца, преступник выглядит так, "как будто и не нападал ни на кого в отдельности, и лицо его под занесенным стулом было совершенно спокойно". А покончив с любовницей, словно погружается в транс и даже воспаряет в лирические выси: "Теперь все сделано, все кончено, — спокойно думал он, сидя в черном кустарнике и слушая, как замирает вдали последний удар часов. Это было место, где он поймал ее, нашел два часа назад, в одну из тех безумных ночей. Но то было в другие времена, в другой жизни. Теперь здесь были тишь, покой, и тучная земля дышала прохладой.

В тишине роились несметные голоса из всех времен, которые он пережил, — словно все прошлое было однообразным узором. С продолжением: в завтрашнюю ночь, во все завтра, которые улягутся в однообразный узор, станут его продолжением. Он думал об этом, тихо изумляясь: продолжениям, несметным повторам, — ибо все, что когда-то было, было таким же, как все, что будет, ибо будет и было завтра будут — одно и то же".

Здесь Фолкнер и Шекспира окликает, повторяя любимую свою фразу из "Макбета" ("...завтра, завтра, завтра, а дни ползут..."), и ближайшего его предшественника Кристофера Марло, чьи строки из "Мальтийского еврея" пришли ему на память, должно быть, через посредство Элиота, взявшего их эпиграфом к "Женскому портрету":

> Ты согрешил,
> Но было то в другой стране.
> К тому же девушка мертва.

Не Новый Завет, конечно, но тоже ассоциации, которые "дурной человек" вызывать явно не должен.

Фолкнер, однако, возразил: "Я не считаю, что он (Кристмас. — *Н.А.*) плохой человек, он человек трагический. И трагедия его состоит в том, что он не знает, кто он, и никогда не сможет узнать, а по моему мнению, это самое трагическое состояние, в каком только можно оказаться, — не знать, кто ты" (7; с. 309). Этим, при всем возможном сходстве, отличен Джо Кристмас от Флема Сноупса: для одного анонимность безысходная беда, для другого — естественное состояние.

Ниоткуда явился этот человек в мир — никуда ушел. Он не принадлежит миру белых, потому что, якобы, растворена в его жилах капля черной крови (только подозрение, но достаточно и того), и он не принадлежит миру черных, потому что воспитывается и живет среди белых, и уж мать-то его точно белая, и вообще на вид ничем не отличается от белого. Кристмас неизменно движется по кругу, или, точнее, по воображаемой улице, у которой нет ни начала, ни конца, и растекается она на тысячи опустевших улиц. "...Как для кошки, все места были одинаковы для него. И ни в одном он не находил покоя. Улица все тянулась в смене фаз и настроений, всегда безлюдная: видел он себя как бы в бесконечной последовательности аватар, среди безмолвия, обреченный движению, гонимый храбростью то подавленного, то вновь разжигаемого отчаяния".

Ни разу лицо Джо Кристмаса не попадает в фокус, но это не та художественная многогранность, пусть даже неуловимость, что

свойственна Томасу Сатпену. У героя "Авессалома" есть стержень, есть центр, герой "Света в августе" лишен его. "Похож он был на бродягу — и вместе с тем не похож. Ботинки у него были пыльные, брюки тоже в грязи. Но сшиты из приличной диагонали и отутюженные, а рубашка его, хоть и грязная, была белой рубашкой; на нем были галстук и соломенная шляпа, новая, с твердыми полями, заломленная нагло и зловеще над неподвижным лицом. Он не был похож на босяка в босяцком рубище, но бездомностью от него так и веяло, словно не было у него ни города, ни городка родного, ни улицы, ни камня, ни клочка земли".

Безродности, само собою, должна противостоять принадлежность роду, беспочвенности — почва. В согласии с таким порядком Фолкнер окольцовывает романную композицию историей Лины Гроув, с чьей фигурой ассоциативно связано название книги. Дом этой маленькой женщины, целиком поглощенной единственным долгом — долгом будущей матери, — деревушка, затерявшаяся где-то в Алабаме, но прежде всего — сама природа. Со стороны может показаться, что мысли Лины "заняты Лукасом и приближающимся событием, на самом деле она тихо противится извечным предостережениям земли, чьим промыслом, милостью и бережливым уставом она живет".

Все меры календаря сдвинуты, счет идет не на минуты, часы и мили, которые покрывает героиня в поисках исчезнувшего отца не родившегося еще ребенка. "Разматывается позади длинная однообразная череда мирных и неукоснительных смен дня и тьмы, тьмы и дня, сквозь которые она тащится в одинаковых, неведомо чьих повозках, словно сквозь череду скрипополосных вислоухих аватар: вечное движение без продвижения на боку греческой вазы" (конечно, Китс — "Ода греческой вазе").

По прошествии многих лет Фолкнер назовет Лину Гроув капитаном собственной судьбы. Но как раз капитанское, то есть личностное начало в ней размыто до неразличимости, ведут ее по жизни исключительно инстинкт и вера, вот откуда этот высокий покой и безмятежная примиренность с судьбою — случай у Фолкнера совершенно уникальный.

Образ, конечно, замечательный, недаром Пастернак, по свидетельству Ольги Карлайл, внучки Леонида Андреева, почувствовал в ней сам дух Америки, ее огромность, и все-таки несколько орнаментальный — противоположность Кристмасу, напоминание о том, что у человека должен быть дом. Но тут возникает очередной пара-

докс. Оказывается, принадлежность общине, если, разумеется, она осознана, — тоже не является залогом душевного благополучия.

Несомненно, традиция, легенда, предание, словом все то, что сливается в самом понятии "Йокнапатофа", обеспечивает человека запасами жизнестойкости, позволяет ощутить себя чем-то большим, нежели единица, былинка на ветрах недоброго времени. Все эти многочисленные обозначения на карте графства — Французова Балка, ферма Тала, Дорога в Моттстаун и т.д. — не просто география и не просто путеводитель по романам, это — пространство духа. Но будучи его хранителем, община влачит за собою и бремя проклятья, которое достается по наследству любому ее участнику. Это прежде всего, конечно, рабовладение. Но не только. Белая раса обрекла себя на несвободу, о чем говорит в "Медведе" Айзек Маккаслин, еще и потому, что присвоила, захватила в собственность то, что собственностью быть не может, — землю. Эта мысль тяжело, медленно набухает в сознании героя и прорывается в конце концов жестом отказа от наследственного владения, или даже больше — прозрением, ибо "чтоб отказаться, надо прежде владеть, а земля и не была моей. И никогда отцовской не была и дядиной, и завещать им во владение они ее мне не могли, потому что и дедовой не была она, и завещать им во владение и мне на отреченье дед не мог, потому что земля и старому Иккемотубе не принадлежала, и продать ее он не мог ни во владенье, ни на отреченье. Потому что и пращурам его индейским никогда она не принадлежала так, чтобы пойти через Иккемотубе на продажу деду или кому другому, ибо в ту минуту, когда Иккемотубе обнаружил, уразумел, что можно продать ее за деньги, тут же земля вовеки, изначально перестала быть его владением из рода в род, и купивший ее человек не купил ничего" ("Медведь"). Это, конечно, не экономика, это метафизика, и это жестокая самокритика общины, причем устами человека, которого сам Фолкнер называл лучшим ее представителем.

Принято считать, что хранителем моральных устоев выступает низовая жизнь, народ. Русская литература прочно стоит на этой позиции, но не только русская, вспомнить хотя бы Марка Твена, и Стейнбека ("Гроздья гнева"), и Сэндберга ("Народ, да!"). Фолкнер, как будто, смело идет поперек этой традиции, "белая голытьба" у него вовсе не отличается белоснежной нравственной чистотой. Он целый роман посвятил исключительно этой среде — "Когда я умирала", и в каком же облике предстает перед читателем многолюдное фермерское семейство Бандренов (насколько можно понять, разумеется, из сбивчивых монологов, которые и формируют пове-

ствовательную постройку)? Энс Бандрен, глава клана, — неудачник, человек, у которого не только ладони заскорузли от непосильного труда, но и сердце. Кэш — прилежный работник и добрый самаритянин, но и ему душевные порывы полностью чужды. Джуэл, другой сын, — и вовсе фанатик наживы, явный родич Джейсона Компсона, не говоря уж о Сноупсах. Дьюи Делл, единственная дочь в семействе, воплощая, как принято у Фолкнера, порождающее женское начало, тоже далеко не безгрешна, и в Джефферсон влечет ее не просто долг перед скончавшейся матерью, но и собственные, вполне эгоистические заботы. Остается, правда, еще один сын, Дарл, но это уже словно бы и не Бандрен, ибо он безумен, а "кто, — по словам автора, — знает, сколько прекрасной поэзии было создано в мире безумцами, и кто знает, какой утонченной восприимчивостью обладает больной ум?" (7; с. 305). Людям "низа", как, впрочем, и людям "верха", постоянно приходится превозмогать гнет индивидуальной и общинной вины.

Снова напрашивается сравнение с Хемингуэем. Его героям тоже плохо, очень плохо. Но, как ни странно, им, людям, безнадежно выбитым из жизненной колеи, проще справиться со своими бедами, нежели людям Фолкнера. Джейку Барнсу, лейтенанту Генри и другим противостоит *чужой, враждебный* мир. Квентин Компсон, Айзек Маккаслин и другие вынуждены противостоять миру *своему*, миру, от которого они бежать и не помышляют.

Более того, мера их человеческого достоинства определяется как раз упорством противостояния. И в целом, с непосильной этой ношей справиться им удается. Себялюбцы и скопидомы, Бандрены, презирая любые обстоятельства, выполняют-таки клятву, данную жене и матери на смертном одре. В такие моменты любые соображения целесообразности отходят на задний план, и остаются лишь неукротимость и воля. Юный Чик Маллисон, проходя тяжелую, хоть и сжатую в сроках, духовную Одиссею, обретает выстраданную зрелость знания: "Нам теперь нечего беспокоиться, что мы остановимся. По-моему, нам сейчас надо побеспокоиться, в каком направлении мы двинемся и как" ("Осквернитель праха"). Это обретение по достоинству оценил сам автор: "Гэвин Стивенс был хорошим человеком, но он не смог дорасти до собственного идеала. Но вот племянник его, мальчик, — я думаю, из него выйдет человек получше. Мне кажется, из него действительно выйдет человек" (2; p. 225).

Нобелевская премия по литературе за 1949 год была присуждена Уильяму Фолкнеру с формулировкой "за его яркий и уникальный

вклад в современную прозу". Это тот случай, когда неизбежно комплиментарная риторика отвечает сути дела. Вклад Фолкнера действительно неповторим, при этом речь должна идти не только об американской словесности.

10 ноября следующего года[20] лауреат произнес традиционную стокгольмскую речь, в которой, между прочим, говорилось: "Я отказываюсь принять конец человека. Легко сказать, что человек бессмертен просто потому, что он выстоит: что, когда с последней ненужной твердыни, одиноко возвышающейся в лучах последнего багрового и умирающего вечера, прозвучит последний затихающий звук проклятия, что даже и тогда останется еще одно колебание — колебание его слабого неизбывного голоса. Я отказываюсь это принять Я верю в то, что человек не только выстоит: он победит. Он бессмертен не потому, что только он один среди живых существ обладает неизбывным голосом, но потому, что обладает душой, духом, способным к состраданию, жертвенности и терпению" (14; с. 299).

Тут угадываются не только ритмы прозы Джозефа Конрада, оказавшего немалое воздействие на прозу Фолкнера, тут возникают едва ли не прямые словесные совпадения: "Когда акведук разлетится на куски, когда рухнет на землю последний самолет и последняя былинка исчезнет с умирающей земли, все же и тогда человек, прошедший школу сопротивления несчастьям и боли, устремит неугасимый свет своих глаз к зареву мерцающего солнца"[21].

Но как раз столь отчетливая стилистическая акустика с особой остротой выявляет *содержательные* расхождения. Конрад делает упор на индивидуальную волю личности. Фолкнеру этого мало, он глядит на человека при свете истории, он видит в нем участника единого сообщества людей. Уильям Фолкнер — гуманист. Возможно, последний гуманист в литературе Запада. Именно в этом смысле он уникален.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] William Faulkner Three decades of Criticism Ed with an introduction and bibliography by Frederick J Hoffman and Olga W Vickery, Michigan State University Press, 1960, p 176

[2] Lion in the Garden Interviews with William Faulkner 1926–1962 Ed by James B Meriwether and Michael Millgate University of Nebraska Press, 1968, pp 191 192

[3] *Faulkner, William* Selected Letters Ed by J Blotner N Y , Random House, 1977, p 231

[4] *Cowley, Malcolm* "American Writers and the First World War", Lecture at the University of Virginia 1 Nov 1967 // *Blotner J* Faulkner A Biography N Y , Random House, 1974, p 62

[5] *Dos Passos, John* The Best of Times An Informal Memoir N Y , 1966, p 46

[6] *Faulkner, William.* Early Prose and Poetry. Ed. by Carvel Collins. Boston, Little, Brown, 1962, p. 114.
[7] *Фолкнер У.* Статьи, речи, интервью, письма. М., Радуга, 1958, с. 46.
[8] The Faulkner-Cowley File. Letters and Memories. 1944–1962. N.Y., 1966, p. 115.
[9] Faulkner at Nagano. Tokyo. 1956, pp. 155–156.
[10] Жизнь — это только тень, комедиант,
Паясничающий полчаса на сцене
И тут же позабытый; это повесть,
Которую пересказал дурак,
В ней много слов и страсти, нет лишь смысла.
(*перев. Ю.Корнеева*)
[11] *Гегель.* Лекции по эстетике, кн. 1. М., 1938, с. 192.
[12] *Старцев А.И.* От Уитмена до Хемингуэя. М., Советский писатель, 1972, с. 386.
[13] *Манн, Томас.* Письма, М., 1975, с. 343.
[14] *Фолкнер У.* О частной жизни // Писатели США о литературе. Сборник статей. М., 1974, с. 300–301.
[15] *Токвиль А. де.* Демократия в Америке. М., 1995, с. 256.
[16] *Блок А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. М., 1982, с. 334.
[17] *Манн, Томас.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. М., 1960, с. 598.
[18] *Федотов Г.* Россия и свобода. Нью-Йорк, 1981, с. 224.
[19] См.: История эстетической мысли: В 6 т. Т. 2, М., 1985, с. 150.
[20] Годичная задержка объясняется тем, что первый раунд победителя не выявил: равное число голосов набрали трое — Фолкнер, Пер Лагерквист и Уинстон Черчилль; при повторном голосовании Фолкнер оказался впереди, но сроки уже вышли, так что в 1950 г. премии по литературе вручали сразу за два года.
[21] *Conrad J.* Notes on Life and Letters. Lnd., 1941, p. 25.

ТОМАС ВУЛФ

"Если работа человека — живое творение, творение, в котором сосредоточены его ум, душа и его жизнь, то такая работа представляется мне окном, через которое виден весь мир". Эти слова принадлежат Томасу Вулфу, писателю, сумевшему "довести накал национальной литературы до высшей точки"[1]. Они характеризуют и литературное наследие самого Вулфа, основное ядро которого составляют четыре романа, являющиеся, по сути, частями единой книги и повествующие о судьбе одного человека[2]. Громадный макрокосм Томаса Вулфа существует через микрокосм его героя, чья история совпадает с собственным опытом писателя. Книги Вулфа — предельно автобиографические произведения, но в то же время это панорамная картина современной ему действительности, американский эпос в его национальной модификации, а именно — лирический, автобиографический эпос[3]. Кроме того, Вулф создает произведение, приближающееся ко "вселенскому зеркалу", где история его героя вырастает в историю Человека. Вулфу удалось в таком концентрированном виде показать стадии духовного роста личности, описать испытания, через которые проходит душа человеческая на пути к зрелости, что его романы, вызывающие у читателя "шок узнавания", стали ярким свидетельством общности духовного опыта многих людей[4]. Вулфа можно назвать "творцом современного мифа"[5], к чему стремился сам писатель. По его словам, он хотел "превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создать собственную мифологию". Данную задачу Вулф планировал осуществить, написав 15 романов, отразив в них историю США с 1793 г. по 1938 г., обрисовав 2000 персонажей, исследовав почти все расовые и социальные типы американского общества. Ранняя смерть не позволила осуществить задуманное, но даже то, что он сделал за отпущенный ему короткий творческий период — чуть более десяти лет, — чрезвычайно значительно, как по масштабу, так и по мастерству.

Томас Клейтон Вулф (Thomas Clayton Wolfe, 1900–1938) родился в курортном городке Ашвилле, в горах Северной Каролины. Он был восьмым ребенком Уильяма Оливера Вулфа и Джулии Элизабет Уэстолл Вулф. С 1905 г. учился в городской школе Ашвилла, а с 1912 перешел в частную школу, директор которой, Маргарет Робертс, оказала на формирование писателя определяющее воздействие. В 1916 г. Вульф поступил в университет Северной Каролины, где увлекся написанием пьес и редактированием студенческой газеты. В 1920 г. он отправился в Гарвардский университет и в течение трех лет продолжал изучать драматургию на курсе профессора Дж.П.Бэйкера. Руководимая Бэйкером театральная студия "Мастерская 47" осуществила постановки двух пьес Вулфа. С 1924 по 1930 годы Вулф преподавал в Нью-Йоркском университете. Но преподавание, несмотря на любовь студентов и признание коллег, было вынужденным — средством заработать на жизнь. Вулф мечтал только о творчестве, уже с 1917 г. он публиковал рассказы, эссе, пьесы и стихи в студенческих изданиях. В октябре 1924 г. Вулф отбывает в Европу, в первое из своих семи европейских путешествий. На обратном пути, в августе 1925 года, он знакомится с Алиной Бернстайн, известным театральным художником. Это знакомство сыграло решающую роль и в его творческой судьбе, и в его личной жизни. Благодаря любви, вере и помощи Алины увидел свет первый роман Томаса Вулфа "Взгляни на дом свой, ангел. История погребенной жизни" (*Look Homeward, Angel. A Story of the Buried Life*), который был опубликован в октябре 1929 г. в издательстве "Чарльз Скрибнерс санс". Роман вызвал и восторженные оценки, и шквал возмущений. Последние принадлежали жителям родного города писателя, которые посчитали книгу злобным пасквилем. Вулф трагически переживал такое непонимание и решился вернуться домой только в 1937 г. Редактор романа, Максуэлл Перкинс, первым оценивший гений Вулфа, считал, что писатель должен продолжать сагу о Юджине Ганте. И несмотря на то, что в 1932–1933 годах вышли в свет такие выдающиеся произведения малого жанра, как "Портрет Баскома Хока" (*A Portrait of Bascom Hawke,* 1932, премия "Скрибнерс"), "Паутина земли" (*The Web of Earth,* 1932), "Смерть — гордая сестра" (*Death the Proud Brother,* 1933), Вулф основное время отдавал написанию романа. Вопреки несогласию Вулфа, считавшего работу незаконченной, рукопись была отдана Перкинсом в печать и в 1935 г. опубликована под названием "О времени и о реке. Легенда о человеческой жажде в его юности" (*Of Time and the River: A Legend of Man's Hunger in his Youth*). Роман критика приняла



Томас Вулф. 1929

благожелательно, он вошел в списки бестселлеров, но Вулф был убежден, что его книга не обрела той формы, которую он хотел ей придать. Эти и другие расхождения с Перкинсом привели к тому, что Вулф прекратил сотрудничество с "Чарльз Скрибнерс санс" и в 1937 г. заключил контракт с издательством "Харперс". Эдвард Эсуэлл, большой поклонник творчества Вулфа, стал его редактором. Именно ему Вулф оставил для ознакомления объемную рукопись перед отъездом в путешествие по Западу, планируя вернуться к работе над ней по приезде. Но в июле 1938 г. он заболел пневмонией, активизировавшей туберкулез, которым Вулф заразился в юности.

Инфекция проникла в мозг; операция, проведенная в Балтиморе, не дала результата, и Вулф умер 15 сентября 1938 г.

Оставленный манускрипт стал основой двух романов, "Паутина и скала" (*The Web and the Rock,* 1939) и "Домой возврата нет" (*You Can't Go Home Again,* 1940), а также сборника "Там, за холмами" (*The Hills Beyond,* 1941). Новые произведения Вулфа продолжали печататься до 90-х годов. Поэтические пассажи из разных книг составили сборники "Лицо нации" (*The Face of Nation,* 1939) и "Камень, лист, дверь" (*A Stone, A Leaf, A Door,* 1945). Отдельные фрагменты были изданы как самостоятельные произведения: "Гончая тьмы" (*The Hound of Darkness,* 1986), "Эпизоды со Старвиком" (*The Starwick Episodes,* 1989), "Вечер у Джеков" (*The Party at Jack's,* 1995). Профессор Фредерик Кох, преподававший Вулфу драматургию в университете Северной Каролины, в 1941 г. издал и переиздал пьесы, созданные в студенческие годы — "Возвращение Бака Гэвина" (*The Return of Buck Gavin*) и "Третья ночь" (*The Third Night*). Появились и пьесы, написанные Вулфом в Гарварде: "Горы" (*The Mountains,* 1970), "Добро пожаловать в наш городок" (*Welcome to our City,* 1983) и "Особый дом" (*Mannerhouse,* 1985), последняя с успехом была поставлена в Германии. К появившемуся в 1936 г. эссе "История одного романа" (*The Story of a Novel*), в основу которого положено выступление Вулфа на писательской конференции в Боулдере, прибавилась в 60-е публикация выступления Вулфа "Литература и действительность" (*Thomas Wolfe's Perdue Speech: Writing and Living*), состоявшегося в мае 1938 г. в университете Пердью. Вместе с автобиографическими заметками к роману "Взгляни на дом свой, ангел" эти тексты позволяют заглянуть в творческую лабораторию писателя. Почти десять книг составляет эпистолярное наследие Томаса Вулфа. Солидный том дневников писателя (*The Notebooks of Thomas Wolfe*), изданный в 1970 г., а также собрание интервью, данных Вулфом с 1929 по 1938 г. (*Thomas Wolfe Interviewed,* 1985), расширили представления о его жизни, личности и методе.

Начало творческой деятельности Томаса Вулфа было связано с драматургией. Именно через драму стремился он "уловить и понять современность в ее целостности". Его пьеса "Добро пожаловать в наш городок" имела большой успех и была названа самой значительной из всех, поставленных "Мастерской 47". Замысел пьесы родился после поездки писателя в Ашвилл, охваченный торговой лихорадкой эпохи "просперити". Однако центральный сюжет — восстание негров против решения властей снести район их поселе-

ния — полностью выдуман. В этом произведении Вулф показал себя мастером социальной сатиры. Одно из центральных мест в пьесе отведено расовой проблематике: многие хотели бы вернуть времена, когда их отцы владели и телами, и душами рабов; ярость вызывает негр, осмелившийся стать врачом и поселившийся в доме, стоящем на холме в центре города. Вторая из наиболее значительных пьес Вулфа — "Особый дом". Она, по словам автора, посвящена изображению возвышения и краха гордой аристократической южной семьи. Ее глава, мистер Рамсей, строит дом на холме — на века, для потомков. Но вот начинается война между Севером и Югом, и он посылает своих сыновей на битву. Майор, который напутствует юных южан, собравшихся на прощальный вечер перед отправкой на фронт, убежден, что баталия продлится пару месяцев, что судьба просто предоставляет им счастливый случай покрыть себя славой. Юджин, главный герой пьесы, один из немногих вернувшихся после поражения, предлагает майору заглянуть в его глаза и увидеть навсегда запечатлевшийся в них ад. Но тот и сам теперь понимает, что они, старшее поколение, оставляют молодым мир, лежащий во прахе. Естественно, что многие услышали в этой линии пьесы перекличку с современностью, послевоенный Юг — также предмет изображения. В центре — ситуация, ставшая классической в южной литературе: обнищание людей, подобных благородному мистеру Рамсею, и обретение власти вульгарными и беспринципными дельцами, воплощенными в пьесе в образе Портера, которому должен перейти фамильный дом, и только верность преданного слуги не дает осуществиться злодеянию. Однако самым значимым для Вулфа в этой пьесе были не исторические, не социальные вопросы, а попытка выразить потаенную жизнь, "темную веру в образе молодого человека по имени Юджин"[6]. Несомненно, прямая дорога идет от пьесы "Особый дом" к роману "Взгляни на дом свой, ангел". Но к жанру романа Вулф шел долго и трудно. Только после ряда неудачных попыток добиться постановки пьес на сценах нью-йоркских театров, Вулф оставляет драму — род литературы, совершенно чуждый природе дарования писателя, с самого начала тяготевшего к лирическому и эпическому.

В 1926 г. Вулф начал вести дневник, фиксируя в нем настоящее и ушедшее. В центре его интереса оказалось прожитое, далекое детство, его семья. Он обнаружил, что это может стать основой творчества. В дневнике появляется запись: "Если справедливо мнение, что каждый из нас заключает в себе роман в переплете из кожи и костей, то в равной степени верно, что мы должны быть просеяны

сквозь сито искусства, чтобы истории наших жизней представляли собой интерес"[7]. Параллельно с замыслом романа возникает и эстетическая программа: "Я словно бы открыл целую новую систему химических элементов и начал улавливать связи между некоторыми из них". Свою последующую работу писатель характеризует как попытку привести элементы в гармоничное соответствие друг другу и "завершить организацию системы". Сердцевиной ее становится желание максимально точно отобразить видимое и то, что стоит за ним, некую "первосущность реальности, вечную и неуничтожимую" (6; с. 321). В 1926 г. Вулф сообщает М.Робертс, что он пристально вглядывается в окружающее и словно проникает за внешнюю оболочку вещей. Чтобы понять первосущность, можно смотреть на самую обычную стену: "Ты видишь стену и до того долго, до того упорно на нее смотришь, что в один прекрасный день начинаешь видеть насквозь. И тогда, конечно, это уже не просто какая-то определенная стена. Это все стены на свете". Данный подход становится главным в художественном осмыслении писателем действительности. Он говорит, что стремится отразить "не подлинные события, не просто рассказ о моей жизни, но что-то более подлинное, чем сами события, выжимку моего жизненного опыта, заключенную в такую форму, чтобы каждый мог приложить ее к себе". Постановка и реализация столь сложной задачи позволили Вулфу создать многоуровневый художественный универсум. В его основе — три триединства.

Первое касается постижения явления и его художественного воссоздания. Оно включает в себя тщательное изучение и отображение внешней стороны предмета и явления; проникновение за видимое, "прикосновение" к внутренней сути; возведение предмета и явления к его идее, которая, по словам писателя, "ближе к реальности", является той сущностью, из которой выходят предметы прошлого и настоящего.

Второе связано с категорией времени, ее тремя главными составляющими. Это фиксация сегодняшнего, сиюминутного; интенсивное сопряжение его с прошлым — личным, родовым, национальным; проецирование обозначенных временных пластов на вечность, слияние со всеисторическим, вселенским.

Третье формирует тип героя. Герой Вулфа — alter ego самого автора, в нем воплощены его личность и судьба. Герой Вулфа — американец, типологический герой, чей опыт совпадает с опытом поколения США 20–30-х годов. Герой Вулфа — "вечный образ", юноша, вступающий в жизнь и познающий законы ее устройства.

Данное триединство определяет художественное целое произведений Томаса Вулфа, их семантику и поэтику. Романы основаны на жизни центрального героя. Здесь можно говорить об архифабуле, сюжетной матрице, воплощающей "путь, который проделывает обыкновенный человек", путь взросления и познания. Это взаимоотношения ребенка с семьей, с друзьями по улице, школьный опыт, первая любовь, первое столкновение со смертью, поиски своего предназначения, дела жизни, которое подарит богатство и славу, обнаружение незнакомца в себе, темной и светлой сфер бессознательного, поиски ответов на вечные вопросы бытия и некой высшей силы, поиски "дома", своего места на земле, и "двери", которая ведет туда. Затем следует расширение горизонта — переезд из провинции в метрополию и столкновение с реальностью, утрата иллюзий о великом городе и погружение в действительность, постижение ее механизмов, обретение собственной философии, жизненной позиции, точки опоры, видение последней черты, отделяющей жизнь от небытия.

Начало пути своего героя, Юджина Ганта, Вулф описал в первом романе, "Взгляни на дом свой, ангел". Несмотря на неудачное время появления на свет — за несколько дней до краха американской биржи в октябре 1929 г. — судьба его оказалась счастливой. Ведущие издания в своих рецензиях признали оригинальность и силу романа. Уже в них появились ставшие впоследствии общепринятыми определения: духовная автобиография, роман воспитания, лирический эпос. Автор одной из рецензий отметил феномен, возникший при чтении романа, — "чувство узнавания, подобное электрическому удару"[8]. Книгу дебютанта сравнивали с творчеством Уитмена, Мелвилла, Рабле. А Синклер Льюис в речи при вручении Нобелевской премии высоко оценил роман и сказал, что у Вулфа есть все основания стать "величайшим американским писателем".

В центре романа — история взросления мальчика из небольшого южного городка от рождения до 16 лет. В письме к издателям Вулф подчеркивал, что у повествования два плана — внешний и внутренний, из-за наличия двух движений. Одно направлено вовне и связано с изучением главным героем четырех жизненных пластов: своей семьи, городка Алтамонта, американского Юга и столичного университета родного штата. Второе — это "путешествие по континенту собственной души" для обнаружения истинного "я", по-



Дом Томаса Вулфа

стижения иных, нежели внешние, миров, пространства и времени. Расширение опыта, по определению Вулфа, напоминает концентрические круги. Книга так и строится. Юджин — центр, от него, как от брошенного в воду камня, расходятся круги. И первый круг — это семья Гантов, жизнь родителей — Оливера и Элизы, и детей — Люка, Стива, Дэзи, Хелен, Бена, Гровера и Юджина. Автор повествует о судьбах и предках Оливера и Элизы, истории их знакомства и семейного сосуществования. Крупным планом даны характеры братьев и сестер. К моменту появления Юджина, младшего из всех детей, у читателя складывается отчетливое представление о его семье.

Образы членов семьи подтверждают мнение о том, что "одним из бесспорных вкладов Вулфа в американский роман являются его герои" (1; с. 437). Сила, позволяющая им самостоятельно жить в воображении читателя, проистекает из многогранности художественного подхода. Герои показаны извне — через авторские комментарии, восприятие главного героя, других персонажей, и изнутри — через монологи, поток сознания, письма. Вулф писал: "Я запоминаю все, что говорят люди и как они говорят. Я ловлю себя на том, что разбираю каждое их движение, каждый жест, выражение

лица, пытаясь понять, какие чувства за этим скрываются" (6; с. 146). Эта наблюдательность позволила ему достичь особых высот в передаче поведения не только главных, но и десятков, если не сотен, второстепенных персонажей. Повторяющиеся жесты, восклицания, позы — своего рода техника лейтмотива — придают им завершенность. Герои Вулфа обладают индивидуализированной речью, причем писатель стремится максимально передать все звуковые особенности произношения: заикание, медлительность речи, акцент и т.д. Иногда через грамматический строй языка персонажей он выявляет оттенки их взаимоотношений. Метафора — незаменимое средство в художественном арсенале Вулфа, с ее помощью он добивается эффекта ощутимости действия, например: "он зияюще зевнул", "его улыбка — отблеск, пробегающий по лезвию ножа", "он медленно открывал зашитые сном глаза". В иных ситуациях она рождает комический эффект: "он вздохнул, и на мгновение его вареные глаза увлажнились", "полицейский, такой же обвислый, как его усы, пошел дальше". Шарж, бурлеск, гротеск — излюбленная техника Томаса Вулфа, отчего порой его герои приобретают оттенок карикатурности. Мастерски применяет Вулф и номинологию, нередко используя утрированно комические имена и клички.

По мнению исследователей, Вулфу был присущ некий тип сверхвидения, позволявший ему воспринимать и воплощать людей в нескольких художественных измерениях. Его персонажи — и реалистические портреты самобытных человеческих личностей, и типологические герои, и олицетворение какого-то одного начала, а некоторые из них вырастают до масштабов гигантских символов американской жизни[9].

Ни один из героев Вулфа, за исключением Бена, не наделен целостностью. Все они — носители противоположных начал, и время выводит на первый план то одно из них, то другое. Наибольшая противоречивость присуща Элизе. Основное, чему подчинена ее жизнь, — это скупость, маниакальное стремление к накопительству, которое деформирует и подчиняет себе начала и жены, и матери. Однако поднимаются порой со дна ее души глубоко запрятанные доброта и жалость, и открывается ей неведомое, поскольку наделена она неким "пророческим инстинктом". И все же мир ее лишен красок и красоты, нередко повествование об Элизе — сухое перечисление цифр: цен, доходов, арендной платы, банковского счета и т.д. Жизнь и характер Элизы символизируются подводными течениями в Саргассовом море, они, как и густые водоросли этого моря, обвивают и губят. Жизнь Оливера схожа с большой рекой,



Кухня в доме, где родился Томас Вулф

полноводной и изобильной, способной вобрать в себя воду целого континента. Контрастность супругов Вулф подчеркивает и цветовой символикой. "Белое" — вот определение, повторяющееся в описаниях Элизы: ее лицо — "белый мазок в темноте", у нее — белое самодовольство, белое спокойствие. Семантика "белого" здесь амбивалентна, как и семантика "темного", атрибута Оливера. Символичен и фон, на котором появляются эти герои. Вещный мир Элизы — это уродливое скопление хлама: пустых пузырьков, ржавых ведерок, паутины веревок и тесемок. Оливер же обитает на фоне каменных ангелов и полной сока земли, дарящей ему богатство плодов. Но при этом его жизнь — история утрат и поражений. С детства его сжигает непонятная ему самому жажда. Оливер чувствовал, что может утолить ее, изваяв каменного ангела с кроткой улыбкой. Искания, скитания привели его к браку с Элизой, женщиной-собственницей, которая хотела владеть землей, а не познавать ее. И только на пороге его мастерской надгробных плит долгое время стоял каменный ангел как напоминание о том мальчике, что мечтал стать творцом, а не ремесленником. Но и его Оливер продает хозяйке борделя. Сцена продажи решена и блестяще исполнена в комическом ключе, но суть ее трагична — это окончательный про-

игрыш. Теперь в тексте его появление окружено, как и в случае с Элизой, цифрами. Он больше не человек, мерящий землю гигантскими шагами, для которого текут реки и плодоносит земля. Он потерял себя. За этой утратой следует упадок и разрушение всей семьи, что с очевидностью показано в сцене смерти Бена, любимого старшего брата Юджина.



Памятник "Ангел". Скульптура, которая стояла у мастерской "Ганта", ныне стоит на кладбище в Гендерсонвиле, Северная Каролина

Автор мазок за мазком рисует реалистический портрет Бена. В то же время он — олицетворение какого-то иного мира. Прямые параллели и скрытая символика сближают Бена с миром "темных духов, кружащих над головами одиноких людей". У Бена был свой ангел, наблюдавший за его жизнью, единственно способный понимать глубокую трагедию его потерянной души, — именно с ним, по словам Вулфа, связано название романа. Переплетается образ Бена и с каменными ангелами, изваянными Оливером. Во многих описаниях Бена встречается цвет слоновой кости: пальцы слоновой кости, лицо его похоже на чуть пожелтевший обломок слоновой кости, сам он казался вырезанным из слоновой кости. И ангел, являющийся символом высших творческих устремлений Оливера, тоже как бы выточен из слоновой кости. При появлении призрака Бена каменные ангелы в мастерской отца оживают и начинают двигаться. Образ Бена ткется при помощи символов: кондора, ветра, дальней музыки, прекрасного цветка с острыми шипами, асфодели, темных ангелов, реющих в ночи. Его мифологическая параллель — Аполлон в доме Адмета, бог в изгнании, "бог со сломанными ногами, живший в жалкой лачуге этого мира"[10].

Быт и нравы обитателей Алтамонта становятся вторым кругом жизненного опыта, через который проходит вулфовский герой. Воссоздание американской провинции в романе "Взгляни на дом свой, ангел" осуществляется Вулфом с помощью разнообразной

техники повествования. Здесь и поток сознания, и метод монтажа, и точка зрения героя, и газетная хроника, и пародии, и позиция всезнающего автора, и диалоги-беседы жителей Алтамонта, из которых становится очевидна никчемность их существования. Множество персонажей — от белой бедноты Поросячьего тупика, обитателей негритянского квартала, борделя до полицейских, торговцев, журналистов, врачей, священников, золотой молодежи — создают пестрый калейдоскоп населения Алтамонта.

Картина Юга, третий круг познания Юджина Ганта, складывается из поездок, совершаемых героем в разные периоды, от его детства до юности, а также из галереи постояльцев пансиона, который содержит Элиза. Видимо, не случайно Вулф называет его "Диксиленд" (это общее название десяти южных штатов, составляющих в совокупности понятие "американский Юг"). Отношение к Югу героя Вулфа менялось. Вначале, как иронично пишет автор, он был под властью романтических легенд о добрых старых временах, "когда рабство было благодетельным институтом" (10; с. 154). Но уже с ранних лет Юджин наблюдает страшные сцены линчевания негров. Повзрослев, он понимает, что внешне благополучная жизнь южных городов полна жестокости, трагедий и ханжества. Юджин чувствует в южанах "нечто запутанное, темное, наболевшее", видит ложность их мифологии, но понимает, что их болезненное самолюбие и ожесточенное сопротивление всему новому уходят корнями далеко в прошлое, в годы войны и поражения. Наблюдая за жизнью Юга, глядя на улицы прибрежных городов, кишащих бездомными бродягами со всей страны, и на бедные фермы, видя несправедливость и насилие, Юджин, делает вывод обо всей Америке, заявляя, что "за громогласным здоровьем Америки скрывается скверная болезнь, в которой она просто не признается". Очень многое в романе свидетельствует о социальной зрелости и социальной заинтересованности как его автора, так и его героя. Но Юджин, поясняет автор, "не хотел ни переделывать мир, ни улучшать его: он был уверен, что мир полон зачарованных мест и надо только суметь найти их. Он был уверен, что в другом месте будет лучше. Он всегда был уверен, что в другом месте будет лучше" (10; с. 573). Простое повторение все ставит на свои места, заменяя ироничный комментарий об иллюзорности подобных представлений.

Юджин не может довольствоваться видимой реальностью. Он занят ее волшебным пересозданием: "Мысленный взгляд Юджина все ширился и разбегался кругами" (10; с. 580). Но на этот раз круги вбирали в себя не внешнее окружение социальной действитель-

ности, а сказочное пространство — от чудесных замков на головокружительной высоте до царств на дне моря и в земных недрах. В него входили и обычные места, превращающиеся в фантастические из-за их пространственной удаленности: Самарканд, ферма в Девоншире, воды Нила, французские замки, фракийский луг, американский Дальний Запад. Они живут в воображении Юджина. Путь к ним — путь внутрь себя. Для Вулфа было столь значимо второе движение романа, что он дает ему подзаголовок — "История погребенной жизни". Исследователи творчества Вулфа связывают его с поэмой Мэтью Арнольда, где "погребенная жизнь" означает истинное "я" человека, которое задает направление внешней жизни[11]. В большой степени именно линия потаенной биографии души позволяет вырасти истории Юджина Ганта в историю Человека, заключающую в себе "правду всеобщего человеческого опыта". Это оказывается возможным в первую очередь потому, что герой Вулфа — герой нравственных исканий. Простая история его жизни не имела бы ценности, если бы за ней не стояло стремление героя понять законы мироздания. Пытаясь проникнуть в высший смысл бытия, Юджин интенсивно размышляет о том, откуда мы пришли, куда мы идем, выходя порой в своих размышлениях за пределы мира, познаваемого эмпирическим путем.

В первой четверти XX в. была признана узость рамок традиционных представлений о реальности — о структуре материи, о природе времени, о единственности существующего мира. Писатели пытались передать видение новой реальности, рамки которой стремительно расширялись. В литературе США 20–30-х годов Вулф был одним из очень немногих, работавших в данном ключе. В его романах появляются мотивы досуществования, поисков утраченного рая, мира запредельного, жизни-сна, мотивы зеркала и оживающей статуи. Наряду с пространством действительности возникают иные пространства и пейзажи видений, потустороннее пересекается с обыденным; таинственные голоса, нездешняя музыка, ангелы, призраки, демоны пронизывают внешний мир. Не менее загадочен и глубинный мир психики, он также многомерен и непостижим.

Юджину Ганту присуще сильное инстинктивное чувство существования чего-то высшего, но непознанного. Оно передается в рефрене: "Над нами всеми, над нами всеми, над нами всеми есть что-то" (10; с. 566). Но и погружаясь в глубины своей психики, он чувствует присутствие неведомого — и тогда ему кажется, что это высшее скрыто в нем самом. Юджин ощущает в себе присутствие Другого (глаза внутри глаза, мозга внутри мозга), который смотрит



О.Луи Гульельми. Осень в Коннектикуте. ок. 1936–1937. Темпера, фибра. Национальная галерея изящных искусств

на него и который — его брат и "господин с неумолимым лицом", "таящийся в тихой оболочке тела". Это происходит, когда он находится в измененном состоянии сознания. Впервые испытав опьянение, Юджин обнаружил в себе "то простое и невыразимое, что лежит в нас погребенным и ведомо нам, хотя мы в этом не признаемся", "что-то, чего нельзя было увидеть и нельзя было коснуться, что-то над ним и вне его". Бессознательное заявляет о себе в экстремальных ситуациях. Нестерпимое напряжение, испытываемое Юджином перед смертью Бена, вновь дает ему встретиться с его Незнакомцем, самой его сутью, кроющейся внутри. Юджин знал, что в мучительных для него ситуациях, "внутри Тот Другой, лишенный дара речи, все видел" (10; с. 439).

Образы бессознательного отчетливо проявляются в вулфовской символике моря, земных недр, ночи. Море — вневременной универсум досуществования. В тексте появляются "загадочные", "внутренние", "утраченные", "призрачные" моря. Традиционный образ тайной пещеры, скрытой в сердцевине горы, также активно работает в романе и сопрягается автором с "материнской утробой земли", которая тут же вызывает у героя ряд мифологических ассоциаций: Орфей и Эвридика, Прозерпина, Али-Баба, копи царя Соломона. С бессознательным соотносится и не единожды появляющийся символ "подземной реки жизни". Пересечение с миром пота-

енного часто происходит в ночи, "самой древней матери всего". Она несет смерть и сумасшествие, но может и спасти, и подарить прозрение, ведь река ночи — "Ганг искупления". Именно во мраке Юджин слышал голос, "вовеки далеко-близкий", который "говорил в нем", призывал вспомнить, зайти за предел, "размотать нить древней памяти". Ночью во всех, "кто живет и жил", просыпалось "всеобщее знание, слово, которое все люди знали и забыли, утраченный пароль, открывающий тюремные ворота, тропу на небеса" (10; с. 293).



Суперобложка первого издания романа "Оглянись на дом свой, ангел"

Герой Вулфа обладает редким типом памяти — памяти о досуществовании. Эта тема в той или иной форме появляется в большинстве произведений Вулфа. В первом его романе она одна из центральных. Несомненно, что Вулф хорошо знал платоновский миф о досуществовании, в юности он занимался переводами текстов Платона. Но реальное воздействие он оказал на него через поэзию Вордсворта, где говорится, что душа, изначально пребывавшая в божественной обители, войдя в тело, забывает свой опыт, и "наше рождение есть лишь сон и забвение"[12]. Уже в утробе матери Юджин "начинает терять единение с вечностным", и утрата эта делает его фантомом. Здесь возникает двойная идея досуществования — личного и всечеловеческого. Личное связано с попыткой проследить путь своей души. Герою Вулфа представляется, что некогда он знал иной, счастливый край. Теперь он вместе с другими живет на Земле, являющейся местом изгнания. Неизбежная участь каждого — потеря памяти о прошлом, лишь немногие способны смутно ощущать утраченный магический мир. Всечеловеческое же прошлое — это потерянный рай. Человек помнит о небесах, где он был до падения. Вернуться туда — извечная мечта, о которой рассказывают писатели разных народов. Но, как отмечают исследователи, тема потерянного рая характерна для европейской литературы и почти не встречается в американской культуре, ей чужда идея расположе-

ния идиллического сада в прошлом, он всегда впереди[13]. Творчество Вулфа — исключение из этого правила.

По свидетельству Алины Бернстайн, Вулф полагал, что люди владеют своего рода памятью предков, памятью рода человеческого. "Я абсолютно убежден, что в каждом из нас живет сознание всего народа, нации", — писал он (6; с. 211). И для него человек — "итог бесчисленных сложений, которых он не считал: доведите нас вычитанием до наготы и ночи, и вы увидите, как четыре тысячи лет назад на Крите началась любовь, которая кончилась вчера в Техасе" (10; с. 5). Чтобы проследить появление на свет Юджина, писатель воссоздает биографии людей из прошлого, намечает десятки жизненных судеб. Соотношение с историей, применяемое здесь Вулфом, решает несколько художественных задач, но в одном своем варианте данная рядоположенность "выступает проявлением космической связанности всего сущего как во времени, так и в пространстве"[14]. Поэтому неистовое, сжигающее героя желание понять, кто он, для чего он, что значит происходящее с ним, осуществимо лишь при условии, что он вспомнит — вспомнит утраченный рай, прошлые воплощения, опыт предков, бытие легендарных и исторических времен, увидит каждое мгновение как "плод сорока тысячелетий", отследит их ход, просчитает бесчисленные сложения.

Вулфовскому герою присуща способность воспринимать видимое сквозь призму сказаний прошлого. Глядя на звезды, он думает, что "одна светила Изольде, одна — Коринфу и Трое". Поэтому мифологический план, как и сказочный, активно задействован в романе "Взгляни на дом свой, ангел": с его помощью творится удвоение действительности. Миры реальные и идеальные связаны с дуализмом существования и досуществования, духовного и физического, сегодняшнего и вечного, близкого и далекого, видимого и невидимого. Томас Вулф широко использует в романе амбивалентную символику и элементы фантастического для воплощения мира, скрывающегося за внешней оболочкой. Символами мотива досуществования становятся звуки — звон колокола, идущий из глубины моря, странная воздушная музыка, звук труб сквозь толщу земли, песня рога, необъятная оркестровая музыка мрака, призрачный шепот, давно забытый язык. Иной мир наделен не только звуковой символикой, но и цветовой: тьма, зелень, золото. С досуществованием связаны и многоплановые символы листа, камня, ненайденной двери. "Безграничная манящая страна" начинается для Юджина "где-то под листом или под камнем". Надо поднять лист, поднять

камень — и откроется тайный ход. Подобным значением входа символы камня и листа обладают в мотиве чудесного, в других случаях им присуща иная семантика. Мотив чудесного закономерно связан с категорией фантастического, достаточно широко представленного в романе. Фантастические существа — русалки, лесные девы, кентавры, гипогрифы — присутствуют в мировидении Юджина, им есть место где-то там, за чашей гор.

Но не в Вавилоне, не в Фивах, а в его родном городке, на хорошо знакомой площади происходят три невозможных, фантастических происшествия. На крыльце мастерской появляется призрак умершего брата и дает ответ на вопрос Юджина о мире: "Твой мир — это ты" (10; с. 606). Во время их беседы каменные ангелы оживают и расхаживают, "как огромные заводные куклы". А время, сжимаясь в тугую спираль, показывает Юджину тысячи образов утраченного. На пороге новой жизни в иных краях он прощается с прошлым, оглядываясь назад — на свой дом, на испытания любовью, смертью, одиночеством.

"Нагие и одинокие приходим мы в изгнание", — так начинает Вулф свою книгу о реке жизни. Чувства утраты, потерянности, одиночества постоянно преследуют его героя. Свою первую книгу писатель хотел назвать "О, потерянный" и подчеркнуть этим центральную, по его словам, мысль о том, что все мы потеряны и одиноки. Более пятидесяти вариантов названий, предложенных Вулфом редакторам романа "Взгляни на дом свой, ангел", семантически делятся на несколько групп. Одна из самых больших связана с одиночеством, потерянностью: "Один, один", "Нагой и одинокий", "Потерянный мальчик", "Потерянный и одинокий". Тема одиночества появляется уже в экспозиции, где не раз повторяются слова "одинокий, чужой, утрата, забытый", а затем создает ведущую мелодию романа. Ее художественная разработка Вулфом — одна из сильнейших в мировой литературе и одна из красивейших музыкальных тем в его книге.

Тема одиночества связана с темами досуществования, утраченного рая, жизни-сна, но в первую очередь с мотивом заключения. Многократно используемые символы стены, запертой двери в одной из своих ипостасей работают на мотив заключения. Слова "тюрьма" и "узник" появляются во второй по значимости группе предполагаемых названий — "Тюрьма Земли", "Короли в тюрьме". В тексте же они создают многочисленные комбинации: тюрьма утробы, тюрьма жизни, тюрьма мира, тюрьма города, тюремные камеры комнат, тюремные врата. Рождаясь, человек из тюрьмы утро-

бы попадает в "глухую тюрьму мира", в изгнание; он забывает не только "тропу на небеса", но и теряет самого себя. Трагичность положения увеличивается оттого, что изолированность каждого от каждого, невозможность узнать даже "сердце своего отца" — всеобщий удел. Только первая любовь родила в душе Юджина ощущение свободы, цельности, на миг он нашел себя, перестав быть потерянным.

Просветом в божественный мир, дарящий отдохновение в неизбывной тяжести бытия, является для Юджина природа. Она рождает чувство совершенства и гармонии, к которым он так стремится. Юджин наделен даром ощущать материальный мир обостренно, с запредельной интенсивностью. Вулф обладал феноменальной способностью возрождать с живой достоверностью запахи, звуки, формы жизни. В мировой литературе мало кого можно поставить рядом с Вулфом в мастерстве актуализации. При чтении его книг читатель буквально физически вкушает, осязает, обоняет и видит многоцветный и многоликий художественный мир[15].

Юджин Гант, подобно романтическому герою, стремится разглядеть самую основу жизни. Ему присущ романтический максимализм, который рождает в его душе то отчаяние, то бунтарство, то ликование, то катастрофичное мировосприятие — аналог "мировой скорби". История вулфовского героя — созерцателя, пытающегося через определение себя определить мир — строится не на событийной стороне, а на богатстве его внутренних переживаний. Но если в творчестве романтиков существует разрыв между идеальным и реальным, и все мечты героя принадлежат воображаемому миру, то Юджин заворожен пульсирующим вокруг него изобилием. Автор подчеркивает преследующее героя желание "бегства в жизнь".

Тем не менее, одной из самых сильных и притягательных сторон творчества Вулфа является то, что получило название "темный романтизм"[16]. Темы досуществования, утраченного рая, смерти, судьбы и случая, жизни-сна, странствий и поисков получают сходное с романтиками решение. Объединяющими являются и принцип двоемирия, фрагментарность, тип символики, поэтические пассажи — особый вид вулфовской прозы, приближающейся к белому стиху. Повествование в подобных стилистических пластах отличается энергетической напряженностью. Она достигается множественностью вопросительных, восклицательных предложений, обращений, оборванных фраз, рефренов, пауз, подборкой слов сходного звучания, доминированием одного звука в целом отрывке, обилием метафор и мифопоэтических символов. Все это создает

своеобразную риторику, особую ритмику, которая, подобно музыке, вызывает сильный эмоциональный отклик, рождая прозрения и откровения онтологического порядка.

Возвышенное, поэтическое в романе могло легко перейти в свою противоположность — нечто ходульное и нелепое, если бы оно не "снималось" комическим, в изобилии представленным в произведениях Вулфа. Исследователи отмечают, что чувство юмора было очень развито у писателя, чему способствовали не только природные задатки, но и его семья, умевшая ценить шутки и анекдоты, и специфика культуры горного региона, где юмор Старого Юга обогатился юмором местного фольклора[17]. Говоря о своих земляках, Вулф подчеркивал, что они полны "сочного, едкого юмора" (6; с. 214). Множество блистательных комических сцен, диалогов, ситуаций и образов, дают основания назвать Вулфа "одним из самых замечательных юмористических писателей со времен Марка Твена"[18]. Своего юного героя Вулф также нередко описывает с иронией, сочувственным смехом. Риторически-патетические пассажи писатель нередко применяет для достижения комического эффекта, переворачивая смысл традиционных образов. Так, слова "один, один!", трагическим рефреном звучащие в поэтической прозе, используются им в комическом контексте. Отвергнутый возлюбленной Юджин с горькой радостью видит свою будущую одинокую славу: "Губернаторская резиденция. Сорок комнат. Один, один!" (10; с. 446). Подобную роль комического выворачивания играют и комментарии в монологах, произносимых Юджином: «Эфирная (и в то же время мужественная) красота моих черт, мое мальчишеское обаяние (ведь я "всего только мальчик"), оттеняемое трагической мудростью моих глаз (древних, как сама жизнь, и полных сумрачной трагедии всех веков)» (10; с. 512).

Лучшие образцы комического у Вулфа связаны с пародиями на газетную светскую хронику и бульварные романы, которые десятками поглощал юный герой. Последние не просто великолепны и самоценны, они дают иронический взгляд на Юджина, проецирующего жизнь героев книг и фильмов на себя, в результате чего появляются старина Брюс-Юджин, Галахад-Юджин и Юджин Гант-Призрак Юга. Особое мастерство обнаруживает Вулф в использовании для создания юмористического звучания интертекста. Один из наиболее интересных в этом плане эпизодов — описание пути Юджина из школы домой с одноклассником. Композиционное единство ему придает прием путешествия — в данном случае минипутешествия: десятки впечатлений от города и его обитателей

объединены пространственным перемещением подростков. Почти каждый предмет, ситуация, здание, существо — мусорщик, три воробья у навозной кучи, звуки органа, дантист, контора похоронного бюро, почтальон, торговец коврами, меню в кафе, стакан шоколадного молока в аптеке Вуда и многое другое — получают свою литературную цитату, великолепную по силе контраста, из Вергилия, Шекспира, Шелли, Кольриджа, Мильтона, Бена Джонсона, Гете, Джона Китса. Например, обращение дантиста к пациенту "Сплюньте" — сопровождается фразой: "С тобой беседуя, я забываю время". А строчка в меню — "жареные цыплята с картофелем" получает следующий комментарий: "О веселый дух, ты птицей не был никогда". Манекен в витрине вдохновляет на восклицание: "О если б эти губы говорили!" (10; с. 330).

Уже в романе "Взгляни на дом свой, ангел" обозначились три ракурса, с которых Вулф смотрит на мир и показывает его. Первый — объективный тип изображения, с точностью почти фотографической, когда предметы, люди, явления предстают в своих обычных пропорциях. Второй — телескопический, нечто, подобное "обратной перспективе", когда сверхудаленное, запредельное приобретает размеры более внушительные, чем находящееся рядом. Третий — взгляд через увеличительное стекло, дающий эффект кривых зеркал в комнате смеха, шаржированное, карикатурное искажение отдельных элементов, из-за чего общая картина получается гротесковой, комичной и абсурдной.

Поэтическая проза, с ее принципом живописности, движения от образа к образу, от символа к символу, музыкальностью, сменой ритма, повторами, доводящими образ до точки наибольшей интенсивности, — вытесняется юмором, сатирой, пародией, бурлеском, а они уступают место реалистическим описаниям, изображению исторического, социального опыта человека. Книги Вулфа — сложный конгломерат лирического, комического и реалистического, а также, подобно "Моби Дику" Мелвилла, трех родов литературы — лирики, эпоса и драмы.

Вулф был смелым экспериментатором, не следовал установленным правилам и делал это, по мысли У.Фолкнера, для того, чтобы уместить весь опыт человеческого сердца на острие иглы[19]. В то же время его творчество восходит к лучшим традициям литературы США, продолжает и развивает их. В романах Вулфа обнаруживаются характерные для произведений Твена переплетение лирического и юмористического, автобиографического и эпического, по-



Томас Вулф. Декорации к постановке "Ангела", художник Джо Милзинер

этизация жизни, ирония при описании мальчишеских мечтаний о великом будущем. Со временем все большее место в произведениях обоих писателей начинает занимать сатира, проникнутая сарказмом и горечью, становящаяся основным средством анализа социального устройства общества. "Жизнь на Миссисипи" Твена Вулф называл одной из своих самых любимых книг. Многое в ней оказывается ему эстетически близким — от эпизодического, свободного течения повествования до отдельных приемов, например, рядоположенности. В восприятии Вулфа "Твен и Уитмен смотрели на Америку, на жизнь вообще поэтически", а для него — "это единственная возможная точка зрения" (6; с. 281).

Вулфа называли духовным сыном Уолта Уитмена, Уитменом XX века, Уитменом наших дней, полным энергии и любви ко всему живому. "Подобно Уитмену, которого он напоминал больше всех американских писателей, Вулф прославляет красоту и славу своей родной земли, творит музыку из названий мест, людей, рек и городов" (18; p. 92). Панорамность изображения действительности достигается в их произведениях порой за счет каталогов, перечислительных рядов, объединяет их и само построение их повествования, "обнаруживающего склонность разрастаться, ветвиться бесконечно, подобно живому дереву"[20]. Всеприятие, торжествующее в песнях Уитмена, соотносится с творческой установкой Вулфа "отыскивать красоту в том, что — по крайней мере на первый взгляд — выглядит безобразным" (6; с. 142). Как и Уитмен, Вулф полагает, что пи-

сатель должен находить в личностном универсальное. Люди, события, образы, которые входят в его опыт, становятся частью его самого, а затем преобразовываются в финальное единство нации и человечества. Видение собственного "я" становится стержнем произведений и Уитмена, и Вулфа, но через него воплощение в тексте получает и сама Америка в ее широте и богатстве, и само мироздание, что переводит песню каждого из них о себе на уровень эпоса. Как отмечает К.Х.Холмен, в отличие от Уитмена, Вулф осуществляет данную задачу через воплощение "истории художника", превращая описание своего пути в национальную Одиссею (18; p. 22). Это произошло во втором вулфовском романе, "О времени и о реке". В первом тема художника была едва затронута, здесь же она становится одной из главных и получает глубокую разработку.

Стержень второго романа — исследование феномена таланта и путей, которыми художник к нему приходит. Но к этой теме, как и к идее продолжения истории Юджина Ганта, писатель обратился не сразу. В начале 30-х годов Вулф разрабатывал и пытался реализовать несколько разных проектов. Он долго и мучительно работал над своим новым большим произведением. И в конце концов появился роман, начинающийся с того, чем завершился "Взгляни на дом свой, ангел", — Юджин с провожающими стоит на платформе, ожидая поезда, который увезет его на Север.

Панорама действительности, обрисованная в романе, значительно расширяется за счет перемещений героя. Они формируют то "движение вовне", которое присутствует и в первом романе, но здесь масштаб увиденного героем иной. Круги опыта Юджина включают в себя теперь мегаполисы — Нью-Йорк, Лондон, Париж, малые города и местечки США и Европы. Быт и нравы университета, — на этот раз не провинциального, а центрального — постигаются им изнутри. Казалось бы, мечты юного южанина сбылись: он живет в большом городе, учится в Гарварде. Но осуществились они формально — фактически его история стала очередной историей об утраченных иллюзиях. Пристально вглядываясь в окружающее, Юджин, несмотря на присущие ему идеализм и наивность, прозревает нелицеприятную суть. Эстетствующая молодежь и не помышляет об истинном служении искусству, "беззаботные двадцатые" вовсе не беззаботны, а город, возникавший в его детских видениях, так же далек от настоящего, как "золотой плод силы, любви и счастья" от "горсти пыли, утекающей сквозь пальцы"[21]. В крохотном южном городке Юджин представлял себе сказочно-прекрасную жизнь в особняках на берегу Гудзона. Всего лишь раз

Юджин увидел город-мечту и реку-мечту. Они слились в великолепном пейзаже, на который он взирал из окна изысканной резиденции, куда его пригласили погостить. Это была жизнь, какой она должна быть на земле — безупречная, правильная, добрая. Однако очарование длилось всего лишь вечер. Скоро Юджин убеждается, что красота здесь исключительно показная. Беседы обитателей дома полны цинизма и высокомерия, с высоты своего "величия" они называют Руссо негодяем, а Мюссе и Байрона низкими хамами. Услышав же, что хозяйка дома заставила всех горничных постричься на один манер, чтобы они соответствовали "холодным тонам, в которых была выдержана обстановка в ее доме" (слово "холодный" рефреном проходит через весь эпизод), Юджин понимает, что мира любви и гармонии не существует даже на берегу легендарной реки города-гиганта (21; p. 565). Сцена эта — одна из самых сильных в романе. Она законченная и целостная и имеет свое сюжетное и художественное оформление. Последнее связано с повторяющимися пассажами о Гудзоне, которые создают три перспективы: пространственную — река напоминает обо всем континенте, воды которого она вбирает в себя, историческую — оживает прошлое Америки, не возвращающийся вспять поток времени, и всевременную — осознается вечное течение реки человеческого бытия.

Подзаголовком романа "О времени и о реке" Вулф сделал слова: "Легенда о человеческой жажде в его юности". Жажда Юджина — неутолимая потребность узнать обо всем на свете, перечувствовать явления в их колоссальном разнообразии, не скользить по поверхности жизни, а проникнуть в самые ее глубины. Понять себя и мир, считал герой Вулфа, нельзя, пока не впитаешь в себя все, что создало человечество, не сделаешь свою память идентичной коллективной памяти. Жажда Юджина заставляет его лихорадочно перемещаться по странам и городам. И книга, как справедливо отмечают исследователи творчества Вулфа, строится по традиционной схеме "романа путешествия", такой же древней, как сама литература[22]. Но никакие скитания не способны утолить жажду героя. Ведь он хочет понять существование 50 миллионов человек, посетить все страны мира, говорить на ста языках, овладеть десятью тысячами женщин, при том, иронично комментирует устремления своего героя писатель, любить он будет одну, искреннюю, красивую и преданную. Как своего рода безумие воспринимает планы Юджина его друг Старвик.

Образ Фрэнсиса Старвика — одна из самых больших удач Вулфа не только в этом романе, но и во всем его творчестве. Аристо-

крат по духу, а не по происхождению, младший сын в небогатой многодетной семье, он способен наполнять все, чего касается, изяществом и радостью. В его описаниях нет ничего случайного, любая деталь значима. Через его манеру одеваться, странный тембр его голоса автор дает понять скрытые начала его сущности. Он и единственный друг, и единственный враг Юджина. Философия жизни, которую он представляет, выглядит не менее убедительно, чем устремления Юджина. Вулф избегает одного центра, одного голоса. Более того, создается впечатление, что Фрэнсис Старвик — своего рода субличность Юджина, его тайное "я", знающее то, чего ему не дано знать, смеющее желать то, чего не позволяет себе желать Юджин.

Нельзя не согласиться со Старвиком, когда он говорит Юджину: "Ты больше не наслаждаешься тем, что ты читаешь, ты мучаешься чувством, что еще многого не прочел. Ты идешь в музей, но ты не наслаждаешься картинами, так как мучаешь свой мозг и тратишь энергию на глупое усилие запомнить их" (21; p. 709). Действительно, из-за неутолимой жажды Юджин не вбирает изобилие, которое дарит жизнь, а старается запомнить его. Попадая же в орбиту жизни Старвика, человек как бы попадает в некий особый мир, заключающий его в себе. Не потому ли так тяжело расставание с Фрэнсисом, не потому ли возникает острое чувство ностальгии, заставляющее Юджина бродить по местам, где когда-то он был со своим другом? Тем не менее он не принимает философию жизни Старвика, видя, что неумолимая жажда, жажда наслаждения порабощает и его.

Тематическая и образная общность первых двух романов Вулфа несомненна. Центральная линия и в данном произведении связана с духовной биографией Юджина Ганта. Здесь вновь появляются, получая дальнейшее развитие, константные символы ненайденной двери, камня и листа. Так, лист предстает теперь и в виде юного зеленого листа как символа вечно обновляющейся жизни, и засохшего листа как символа смерти, и людей как листьев мирового древа. Оно время от времени стряхивает их с себя, и звучит мысль о том, что мы завянем, как лист, и ветром унесены будем, встречающаяся у Гомера, Мильтона и Байрона. Несомненны также переклички в описаниях осенних листьев с поэзией Шекспира и Эдгара По.

Блистательно усиливается во втором романе и тема сна-жизни. Вопрос Бена "А может, нам все только снится?", — мучает и повзрослевшего Юджина, который испытывает страстное желание

уйти от сна, замаскированного под жизнь. Ему кажется, что происходящее — не более, чем "хроника дыма", а люди — "фантомы, движущиеся призрачные фигуры". Тогда представляющееся сном есть истинное бытие. Юджин мечтает проникнуть в него, "пробудиться в сон", пусть ненадолго, но, вернувшись, он хочет держать в руках какой-либо предмет, "некий дар из утраченной земли", свидетельствующий, что она — реальность (10; p. 52–53). Сон получает у Вулфа титул Великого Преобразователя. Удивительное богатство придает его мотиву традиционная для литературы (кони ночи Эврипида, Вергилия, Гете), но не менее самобытная у Вулфа символика сна как "темных коней, с мягким рокотом копыт скачущих по просторам бессмертной земли", и "невиданных рыб", движущихся в потоках сна.

Во втором романе, как признавался писатель, он хотел сделать своего героя в еще большей степени общезначимой фигурой. Для этого были нужны его погружения в глубины неизведанного, ибо только так можно понять смысл, заключенный в быстротечности человеческой жизни. С этой же целью Вулф обращается к прошлому. Весь путь, пройденный человечеством, он рассматривает как единство и, оглядывая его как бы с вневременной точки зрения, стремится осуществить главную задачу — "прикоснуться к обнаженности бытия". Свое художественное выражение это получает в обращении к мифологии. Роман состоит из восьми частей, каждая из которых соотносится с одним или двумя мифологическими героями. Это Орест, Фауст, Телемак, Протей, Ясон, Антей, Кронос, Рея и Елена. Сам Вулф отмечал, что связь с мифом существует на назывном уровне, миф "остается за пределами повествования" (6; с. 210). И тем не менее Вулф пишет книгу, где с современным американским контекстом органично сосуществуют Прозерпина и Церера, Юпитер, Азраил, Аштарет, Тор, Аполлон, Меркурий, Ариэль, царь Давид и Вирсавия. Книгу, впитавшую опыт западной культуры — мифы, эпос, литературу, где наряду с родным языком автор использует латынь, греческий, немецкий и французский, где представлены аллюзии, цитаты из десятков, если не сотен классических текстов. Вулф, который говорил, что думает об античных фигурах "не отстраненно, холодно, а со страстью, теплотой, не как о символах, а как о великих актуальностях", мог создать героя, который чувствовал себя юным Икаром, раненым фавном, Фаэтоном, Ясоном. Очевидно, что миф выполняет здесь разные функции: помогает героизировать Юджина, придает повествованию эпическое звучание, способствует оформлению основных тем и мотивов. Так,

тема города выигрывает от привлечения образа Протея, многогранно обыгрываемого Вулфом в главе "Протей: город".

Основополагающей темой романа "О времени и о реке" является тема поиска-странствия. Юношеские иллюзорные мечтания остаются в прошлом. Им на смену приходит действие, поиск того неназываемого, что заставляло Юджина ощущать потерянность и утрату. Найти утраченное возможно лишь в себе, но при параллельном движении: и во внутреннем, и во внешнем пространстве. Так и происходит с Юджином. Он пересекает океан, блуждает по незнакомым городам, живет в чужих домах и гостиницах. И все это делается не ради развлечения, не ради праздного любопытства, более того, странствия для Юджина — своего рода мучительное испытание. Он осуществляет "поиск", то, что в Средние века называли "квест" — странствие с целью достижения некой важной цели. Именно поэтому Вулф, объясняя замысел книги Перкинсу и характеризуя поиск своего героя, апеллировал к походам крестоносцев. Об этом же свидетельствует и мифологическая отсылка к Ясону — одна из частей называется "Путешествие Ясона", а традиционно поход Ясона за золотым руном принято считать прообразом квеста.

Юджин, подобно героям рыцарских романов и героям романтизма, странствуя, осуществляя перемещение по горизонтали, одновременно совершает перемещение по вертикали — духовное. Поэтому роман "О времени и о реке" — не просто роман-путешествие. К многочисленным и обоснованным определениям книг Вулфа — духовная автобиография, роман воспитания, лирический эпос — с полным правом можно добавить еще одно: роман поиска[23]. Обозначенный вариант романа, как и мотив потерянного рая, не свойствен американской литературе, хотя общепризнанно, что ей присущ буквально культ дороги. Вулф неоднократно замечал, что американцы — нация странников, однако они чаще всего заворожены самим движением, которое является самоцелью. Понятия странствия и поиска пересекаются, но не совпадают.

Одна из целей поисков-странствий Юджина — отец. Он хочет, как формулирует автор, "отыскать отца, не того отца, кто дал тебе жизнь, не того отца, которого утратил в юности, но образ силы и мудрости, внешней по отношению к человеческим нуждам и высшей по отношению к человеческим стремлениям, нечто такое, с чем может быть объединена вера человека и энергия его жизни" (6; с. 68). Это, по мысли Вулфа, позволит вновь обрести "потерянную истину". Главная мифологическая параллель данной темы — Теле-

мак, дополнительные — Антей и Орест: Телемак ищет отца, Антей мечтает увидеть, узнать своего отца, Орест мстит за отца.

Тема поисков отца, как и обращение к мифологии, дает прямую отсылку к "Улиссу". Сам Вулф не раз говорил о том, что во время написания романа "О времени и о реке" находился под сильным влиянием Джеймса Джойса. Его привлекало многообразие стилей, соединение объективного повествования с потоком сознания, применение метода монтажа, использование целой серии связанных метафор и символов, сатиры и бурлеска, отсутствие одной с начала до конца выдержанной точки зрения. Все это он делает органичной частью и своей художественной системы. Однако, как справедливо замечает Р.Олдингтон, Вулф был "первым писателем, который научился тому, что проповедовал Джойс, не подражая ему при этом"[24]. "Скорее, этот роман был дверью, сквозь которую он вошел в волнующий новый мир литературной свободы", — считает М.Каули. Авторы многочисленных работ по исследованию общего и особенного в произведениях двух писателей, как правило, подчеркивают уникальность и самостоятельность вулфовского пути при несомненном влиянии его великого предшественника, а также отмечают, что сходные формообразующие и технические приемы письма наполняются у двух авторов разным смыслом. Например, и Джойс, и Вулф используют для построения своих произведений мифологические модели. Для Джойса мифы — свидетельство неразрешимости и повторяемости проблем, с которыми на протяжении тысячелетий сталкиваются личность и общество. Вулф же обращается к сказаниям древности, чтобы обнаружить связь времен и через нее попытаться постичь смысл, заложенный в быстротечности человеческого бытия, понять и осуществить высшее предназначение человека и человечества, прервав тем самым безнадежное блуждание по кругу.

Вторая цель поисков-скитаний Юджина обусловлена потребностью найти свой дом, прибежище души. Повзрослевший Юджин по-прежнему преследуем ощущением бездомности, хуже того — заключенности. Все прежние места обитания для него тюрьма, и он стремится бежать из нее. Мотив бегства, почти такой же значимый в творчестве Вулфа, как и мотив заключения, чаще всего связан с темой родного дома и Юга. Центр тяжести в романе смещается с темы семьи Гантов к теме дома как такового. Юджин, из-за похорон отца вновь на какое-то время оказавшийся в лоне семьи, осмысляет свое отношение к ней, постоянную тягу к дому и постоянное желание бежать из него. В одном из писем Вулф говорит о двух

изначальных импульсах человеческой натуры. С первым сопряжены понятия поиска, странствия, со вторым — земли, дома. В романе эти два противоположных импульса обозначены важным для Вулфа образом, ключевой фразой о вечных устремлениях, странствиях и вечной земле. Странствия для него — мужское начало, а земля — женское, устойчивое, постоянное. И Юджина преследуют противоположные желания: выйти и войти. Выйти, вырваться из тюрьмы и войти в свой дом.

Третья и, пожалуй, главная цель поиска Юджина — целостность собственного "я". В странствиях герой надеется избавиться от ощущения потерянности и частичности. Пройденное, прожитое позволяют Юджину обнаружить и понять три явления, которые, войдя в существование человека, даруют ему искомую целостность. Это смерть, любовь и творчество.

Две сцены смерти, смерть Бена и смерть Оливера Ганта, по силе художественного воздействия ставятся критиками в один ряд с описаниями сцен смерти у Флобера и Пруста. Действительно, обе сцены вызывают сильный эмоциональный отклик, однако созданы они с противоположных позиций. Кончина Бена показывает, как воспринимается смерть со стороны: читатель наблюдает за тем, что проживает Юджин, — ужас, безысходность, отчаяние. Описание смерти отца показывает то, что испытывает сам умирающий, и это — радость, невыразимый восторг, долгожданное чувство обретения.

Незадолго до смерти Оливер видит сон, который подводит символический итог его земному пути и в котором классически "работают" архетипические образы — дорога, мост, лес, тропа, развилка, свет/тьма, ребенок-проводник души. В нем молодой Гант идет по дороге в родных местах: чудесное майское утро, все знакомо и близко, но вот он пересекает мост и оказывается в лесу, где слышит пение птиц и журчание ручья. Впереди движется загадочный ребенок, чьи золотые волосы, подобно нимбу, сияют в солнечном свете. В одном месте тропа раздваивается. Оливер делает выбор, из-за которого оказывается в полном мраке. Цветовые и звуковые символы говорят о ложности этого выбора. В описаниях пути до развилки зеленый и золотой цвета, традиционно магические в творчестве Вулфа, называются соответственно 9 раз и 3 раза. После они исчезают, сменяясь определениями темноты (dark), мрака (gloomy, somber). Звуки живого леса также исчезают, в темном лесу появляется "неровный холодный звук скрытой воды". Гант заблудился. И вот в предсмертный миг он ошеломлен: что-то яркое и прекрасное при-

ближается со скоростью света, в проеме двери появляется улыбающийся золотоволосый ребенок. Оливер испытывает такие чувства защищенности и триумфа, каких никогда не знал, и это потому, что он, некогда потерявшийся, вновь найден. Он предощущает того Отца, которого Юджин безуспешно ищет в своих земных странствиях (21; p. 182).

Пронзительную радость от обретенной целостности рождает в человеке и любовь. Так, Юджин впервые испытал ее в миг встречи с Эстер Джек: "После всех слепых, мучительных скитаний юности, эта женщина стала образом бессмертного единства, которое вновь собрало его из разрозненных фрагментов в одно целое" (21; p. 911). Историю любви своего героя, в основе которой лежали отношения автора и Алины Бернстайн, Вулф начал создавать еще в 1930 г., но в романе "О времени и о реке" обозначено лишь первое пересечение путей Юджина и женщины его судьбы. Повествует о нем последняя часть романа, названная "Фауст и Елена". Юджину, опутанному "фаустианской паутиной" жажды познания, достаточно было услышать голос женщины, ставшей для него воплощением мифологической Елены, и увидеть ее, как все, что было потерянным, стало найденным. Как в сцене смерти Оливера, в тексте повторяются слова "lost" и "find", демонстрируя поворот ситуации, когда обреченность сменяется спасением. Только любовь, в момент, "когда ее клинок пронзил дух", подарила Юджину миг обретения себя, ухода от одиночества. Встреча с возлюбленной сделала его цельным и перевела разрозненный набор его страстей и желаний в единство, в любовь.

Однако Юджин — художник, творец, и поиск надчеловеческой силы, и поиск своего места-дома, и поиск массы впечатлений осуществляется для выведения вовне того, что сжигает изнутри и требует рождения. Он пытается "разгадать тайну странного, бурлящего, встревоженного мира", накопить опыт вечности и уплотнить так, чтобы его можно было воспроизвести через свою "маленькую призму плоти" (21; p. 660). Творчество — вот начало, позволяющее именно в земной жизни обрести заветную целостность. Прорыв к творчеству вызвал в Юджине "чувство великой семьи земли, к которой принадлежали все люди", и оно "наполнило его великой уверенностью и радостью". Вместе с этим "утраченная магия вновь вернулась в жизнь", потерянное было обретено. Произошло это благодаря тому, что в Туре, в маленькой холодной комнатке отеля неожиданно исчезло время: день переходил в ночь, ночь в день, как "непрерывное плетение волшебной паутины" (21; p. 856). Чтобы

овладеть магией творчества оказалось необходимо увидеть не только себя и человечество, но и жизнь, историю как единство, научиться восстанавливать любой ушедший миг. А значит, надо было овладеть Временем.

Тема времени — центральная в романе. Об этом свидетельствует его название, а также привлечение образа Кроноса — одна из глав называется "Кронос и Рея". Отрывки из дневника Юджина, содержащие цитаты великих о времени и собственные комментарии к ним, говорят о желании постичь его глубинные аспекты[25]. Время в творчестве Вулфа предстает и линейным, и циклическим, что проявляется не только в многообразных семантических вариантах, но и в символике. Первому соответствуют символы поезда и реки, второму — символ паутины. Вулф играет фразами, содержащими упоминание времени: "Джентльмены, время закрываться... Время, пожалуйста, время", "Это хорошее время", "Я все время думаю о тебе", "Не теряй времени" (21; p. 887). Они крутятся в воспаленном мозгу Юджина, наполняя неимоверным, мучительным желанием освободиться от всевластия времени.

Для Вулфа разгадать загадку "темного времени" — значит преодолеть дихотомию жизни и смерти. Он писал о своей поглощенности проблемой времени: "Все эти годы меня постоянно преследовал некий феномен времени, идея временных соотношений" (6; с. 72). Интенсивные размышления над ним привели к поразительным результатам. Понимание природы времени Вулфом совпадает с последними данными науки, хотя выражено оно на языке искусства. Например, используемый Вулфом принцип одновременности связан с таким понятием, как плотность времени, — качеством, помимо длительности, присущим времени. Наличие информационно-энергетических отношений, существующих между временем и жизнью, отражено в рассуждениях писателя о ярмарке жизни и реке времени: "Голос времени далек и тих, и все же в нем — весь гомон миллионноязыкой жизни, время питается жизнью, но само живет над ней и отдельно от нее, неспешное и задумчивое, словно ток реки, окаймляющий ярмарку"[26]. Чрезвычайно глубоко разработаны различные аспекты членений физического и психологического времени, показана относительность их природы. Положение о том, что вселенная включает в себя поля, являющиеся своего рода зеркалом, подобно памяти человека, хранящим "отпечатки" происходящего — все временные точки, в тех или иных формах высказывается в четырех романах Вулфа.

Действия героя по отношению ко времени определяются двумя желаниями: повернуть его движение вспять и остановить его течение. Первое однажды происходит в жизни Юджина Ганта из-за вмешательства потустороннего. Призрак Бена, войдя в реальный мир, нарушает и смещает его параметры. При появлении Бена площадь стремительно сжимается, время на миг замирает, а затем раскручивается назад. Юджин видит тысячи образов себя и Бена, пересекающих площадь в тысячи прошедших дней: время вернулось, и не только его личное, но и историческое. Перед Юджином предстают исчезнувшие культуры — "Фивы семивратные, храмы Давлиды и Фокиды и вся Энотрия", величие инков, кносская цивилизация, гробницы мемфисских царей (10; с. 604). Этот опыт на многое открыл глаза Юджину, дал ему силы продолжить свой путь.

Но создание собственного художественного универсума требует умения самому научиться оживлять поглощенное временем, а не зависеть от воздействия чего-либо извне. И однажды у Юджина получилось: время "здесь и сегодня" сомкнулось с "там и тогда", разрыв был преодолен. Чудо совершила память, "безмолвная и бессмертная география времени"[27]. Ценность ее в том, что она уничтожает "фикцию временной последовательности" (27; с. 522), ее вектор направлен в другую, нежели у времени, сторону. Категория памяти и на семантическом, и на художественном уровнях является одной из центральных в творчестве Вулфа и понимается им многогранно: как память отдельного человека, генетическая память поколений и великая память земли. Стало общим местом проводить сопоставления роли эстетически осмысленной категории памяти у М.Пруста и Т.Вулфа. Оба писателя обладали уникальной способностью использовать эмоциональную память, проникать вглубь своего ощущения и передавать момент проживания истинно значимого, находить путь в прошлое и восстанавливать ушедшее. Пруст воскрешает утраченное потому, что лишь вторичное переживание является истинной реальностью для его героя, единственным миром, который не обманывает, защищает от бытия здесь и сейчас. А у Вулфа "минувшее значимо своим живым присутствием сегодня. Назначение памяти — не реконструировать, но длить. Она должна поддерживать сознание непрерывности, органичности, единонаправленности жизненного опыта и подтверждать мысль о высшей цели и высшем единстве человеческого пребывания на земле"[28].

Как и герой эпопеи Марселя Пруста, герой Вулфа смог найти ответ на вопрос, за счет чего происходит переход воспоминания через барьер, отделяющий бессознательное от зоны сознания. Он

обнаружил, что роль спускового крючка играют цвет, вкус, звук. Их соединение и дает эффект возвращенного времени. В его случае это произошло в одном из путешествий. Юджин, сидя на залитой солнцем площади Дижона, смотрит на изумрудные холмы Бургундии. Реальные, такие близкие и одновременно зачарованные, они, как и древние чудесные замки, рождали в его душе музыку, которая была подобна зелено-золотой магии его детских виде́ний Франции. Впервые совпали мечта и действительность. Именно такой рисовалась ему Франция, страна волшебства, рыцарства, подвигов. К зрительной магии зеленого и золотого прибавляется магия вкуса: поданные ему блюда имеют вкус, какой — так он думал раньше — может встретиться лишь в мире легенд, но никак не за столиком обычного маленького кафе. А решающее воздействие оказывает звук, не отдельный — их целая серия. Один следует за другим и, усиливая ощущение, доводит его до крещендо, до критической точки. И в этот миг оно трансформируется во что-то принципиально новое.

Значимую роль в данном эпизоде играют место и время. Действие происходит в центре города, на площади. В жизни героя и в первый, и во второй раз трансформации, связанные со временем и памятью, осуществляются на площади. На определенном уровне последняя превращается в сакральный центр, только там невозможное способно осуществиться. Время действия тоже своего рода центр — полдень: городские часы бьют двенадцать. С момента появления этого звука воспоминания и происходящее, сливаясь, преобразуют действительность: для Юджина открывается некий третий план бытия — и не прошлое, и не настоящее, а их синтез. Как только закончился бой часов, священник в церкви начал раскачивать веревку колокола. Сначала колокол двигался беззвучно, потом начался звон на три. Затем ритм изменился, колокол стал отбивать быстрое двойное послание. И внезапно здесь, во французском городке, ожило множество давно забытых вещей, они нахлынули, затопили "с живой и невыносимой остротой". Куда исчезают и Франция, и ее тихий городок? Вокруг — шумный мир студенчества, и это уже сам Юджин звонит в колокол колледжа, медленно входя в один ритм с ним, взмывая вверх и опускаясь, чувствуя радость и силу, слыша над собой его "темную музыку". Вновь "здесь и сейчас" призывают Юджина через новую мелодию, возникающую из звона полируемых двумя официантами столовых приборов, и пронзительный гудок локомотива — щемящее напоминание о детстве. Затем приходит черед велосипедным звонкам: французские

офицеры едут домой. И вот раздается "самый одинокий, самый потерянный, самый незабываемый" из всех звуков на земле — звук шаркающих по тротуару кожаных подошв: служащие идут на ланч. И происходит взрыв. Мир Америки двадцатилетней давности захватывает Юджина целиком. Полдень июня, он ждет отца: должны хлопнуть железные ворота, говоря о том, что он вернулся (21; p. 898).

Ритмический узор звуков рождает двойной эффект. Не только восстанавливается с необычайной всечувственностью американский опыт, Юджин переживает и параллельную метаморфозу. Каждое звуковое звено вызывает одновременно эффект "дежа вю", пробуждается иной вариант памяти. То, что мгновение назад казалось чужим, в один миг становится невероятно близким, чем-то, что он всегда знал и просто забыл. Не случайно слова одного из эпиграфов романа принадлежат Платону, именно платоновская идея "припоминания" пронизывает его текст.

Другое желание Юджина — удержать настоящее. Это, по его представлению, позволит обрести высший из всех вариантов свободы — свободу от времени. Если традиционно неподвижность ассоциируется с небытием, то для Вулфа "неподвижность помечена вечностью". Уже в первом романе возникает особый момент — зафиксированное "сейчас": застывают в воздухе струи фонтана, замирает Гант на крыльце мастерской. Вулф сказал: "Я бальзамирую мгновения — для дальнейшего эксгумирования" (6; с. 155). Во втором романе осуществить подобное помогает поезд. Скорость поезда рождает особый мир — вневременье рек, земли, морей: "Поезд появился, прошел, исчез, и над равниной, как всегда, нависал невозмутимый лик вечности". Поезд движется, а вовне все замирает. В дверях дома, промелькнувшего за окном, — грязнуха, и она "исчезла зафиксированной, без момента перехода". Именно это делает ее образ, вновь и вновь возникающий в сознании героя, столь значимым. Главный опыт, полученный благодаря поезду, — фиксация мига: "Был миг, повисший вне времени, когда земля не двигалась, поезд не двигался, грязнуха в дверях не двигалась, он не двигался. Точно Бог резко поднял свою дирижерскую палочку над бесконечной музыкой морей, и вечное движение замерло, повисло во вневременной структуре Абсолюта" (10; с. 189). Время оказывается преодоленным. Мгновенные картинки, увиденные с поезда, завораживают Юджина тем, что они — вне времени, они победили время с его постоянными переходами. Такой момент позволяет герою вглядеться в настоящее, увидеть жизнь без мучительного перехода,

непрерывного изменения, за поверхностным, реальным слоем узреть духовную суть мира.

Как нередко бывает в художественной системе Вулфа, поезд играет в ней несколько ролей. Он не только объект изображения, но и символ, и лейтмотив. Кроме того он, по словам автора, "задает некий ритм, вызывает определенное чувство, которое заложено в природе книги" (6; с. 82). С ним связаны временная многоплановость повествования и композиционный принцип: через движение поезда разрозненные события, персонажи, жизнь страны структурно объединяются в одно целое. Поезд позволяет автору в отдельной сцене переплести проживаемое сейчас, воспоминания детства, картины истории, а также вечную и неизменную вселенную времени. Подобное происходит, когда Юджин в вагоне ведет беседу с земляком. Их диалог отражает настоящий момент, а разговор об отце воскрешает ушедшее. При этом виде́ния прошлого и настоящего разворачиваются на фоне неменяющейся земли.

Это особое синтетическое восприятие времени, сделавшее его художником, — то главное, что обрел в своих мучительных странствиях-поисках герой романа "О времени и о реке". Пусть многое не случилось — он не нашел дома, отца, двери, умиротворения и радостного покоя, но поиск его был не напрасен. Ведь, по его словам, он путешествовал, чтобы найти себя, и это состоялось. Герой Вулфа не отказался от задачи дойти до первооснов, вернуть высшее знание, вспомнить "великий забытый язык, утраченную тропу на небеса". Но теперь перед ним стоит конкретная задача — постижение механизма творчества и законов памяти. И Юджин сосредоточивает усилия на реальном действии в реальном мире.

Если первый роман Вулфа привлек к нему внимание и вызвал диаметрально противоположные оценки, то второй роман "был встречен с таким широким вниманием, что стал литературным событием 1935 года" (8; p. XXIII). Газеты отводили для рецензий первые полосы, в них делались лестные сравнения с великими авторами. А вот "История одного романа", опубликованная в 1936 г., сыграла негативную роль в литературной карьере писателя. В ней Вулф очень искренно рассказал о трудностях, которые он как художник испытывал при создании своих книг, о неспособности сокращать текст и о неоценимой помощи, оказанной ему М.Перкинсом. Это дало пищу для обвинений в несамостоятельности, в том, что его книги — продукт работы редакторов, что у него полностью отсутствует чувство формы, и он создает неконтролируемый поток, из которого другие выкраивают книги. Подобные

претензии не были беспочвенными. Действительно, без участия Перкинса первые романы имели бы иную структуру, а два последних были скомпонованы Э.Эсуэллом после смерти писателя.

С течением времени взгляд на участие редакторов в творчестве Вулфа менялся. В начале доминировало утверждение, что без их помощи Вулф просто не состоялся бы как писатель. Затем появились противоположные предположения, согласно которым, если бы не вмешательство Перкинса, роман "О времени и о реке" был бы совершенно иной и, возможно, гораздо лучшей книгой[29]. Пересмотр представлений о художественной несамостоятельности Вулфа усилился после публикаций отдельных произведений писателя не в сокращенном, а первоначальном, и, как оказалось, более сильном, с художественной точки зрения, варианте. О многом говорят и оценки, принадлежащие самим редакторам. Максуэлл Перкинс, вспоминая процесс совместной работы, признавал, что он был прав в теории, а по сути прав был Вулф: "Творимое им настолько прекрасно, что не следовало правилами формы сдерживать его" (18; с. 143). Эдвард Эсуэлл, редактор последних романов Вулфа, находил, что целостность художественного мира писателя каким-то образом присуща ему изначально. Иначе как объяснить, что фрагменты, созданные с промежутком в месяцы и даже годы, будучи соединены, удивительно подходили друг к другу[30]. Чарльз Энгофф, редактировавший один из рассказов Т.Вулфа для журнала, писал: "Моя редакция была искусная, легкая, отточенная. Но это уже не был истинно вулфовский рассказ. В оригинале были изобилие, сила и богатство, которых не осталось в моем варианте"[31]. Проведенная же текстологическая работа показала, что редакторская работа сводилась главным образом к сокращениям, рукопись "Ангела" была урезана с 1100 страниц до 800, а единичные случаи касались перемещения определенных сцен (12; с. 175).

Однако на протяжении нескольких десятилетий в трудах, посвященных творчеству Вулфа, продолжали повторяться обвинения в несамостоятельности. В целом, с момента первых публикаций отношения писателя с критикой складывались очень драматично. Литературе 20-х годов была присуща большая свобода в области технических средств, но существовали четкие и в чем-то догматические правила, нарушив которые нельзя было рассчитывать на признание академической критики. Вулф же, как замечает А.М.Зверев, создавал свою эпопею "словно бы наперекор всем эстетическим убеждениям эпохи" (28; с. 722). Эта эпоха превыше всего ценила в прозаическом произведении максимальную удален-

ность автора от повествования, лаконизм, подтекст, тщательно выстроенную композицию. Художественная система Вулфа была построена на иных началах, критика же подходила к его произведениям со своими мерками и отрицала все, что им не соответствовало, обращая внимание "преимущественно не на то, что он сделал, а на то, чего он не сделал". Многие исследователи творчества Вулфа уже в 30–40-е годы признавали факт недооценки заслуг писателя и видели причину этого в резком отличии метода Вулфа от общепринятых образцов. Отличие это чувствовали и некоторые современные ему писатели. Так, понимание Томасом Вулфом и Ф.С.Фицджеральдом художественных задач настолько разнилось, что между ними произошла своеобразная эстетическая дуэль, в письмах. В то же время Фицджеральд принимал у оппонента то, что было созвучно его произведениям, в частности, описания специфики "века джаза"[32]. Отношение Э.Хемингуэя к творчеству Вулфа было еще более негативным. Причины этого очевидны, поскольку эстетические программы писателей полярны, а с годами нарастали и расхождения идейного порядка: «Хемингуэй, Фицджеральд, Дос Пассос, — пишет Х.Холмен, — входили в литературу, утверждая "потерянность" своих героев как норму бытия. Вулф, не менее отчетливо сознавая, что традиция распалась, отказывается признать этот разрыв непоправимым. С ходом времени ему открывается некая центростремительная сила, которая влечет личность ко всеобщему. Так не формулировал конфликт никто из литературных современников Вулфа» (29; с. 723). А Шервуд Андерсон, который, подобно Синклеру Льюису и Эдгару Ли Мастерсу, очень высоко оценивал достижения Томаса Вулфа, находил, что "между Хемингуэем и, скажем, Вулфом или Фолкнером большая разница. Они могут писать об ужасных вещах, но вместе с тем всегда ощущают внутреннее приятие самого факта жизни". Сам же Фолкнер ставил Вулфа на первое место среди писателей своего поколения, правда, не по значимости, а за дерзновенность его замыслов, за масштабность материала, который он хотел воплотить и смело воплощал, даже сознавая, что невозможно объять необъятное.

Отношение же к творчеству Вулфа писателей последующих поколений привело к тому, что он получил определение "писатель для писателей". Возник удивительный феномен: ряд авторов и крупных, и менее значимых, говорит о том, что мысль посвятить себя литературному творчеству оформилась и окрепла в них под влиянием первых двух романов Томаса Вулфа. Среди них Джеймс Джонс, Джойс Кэрол Оутс, Джеймс Дикки, Перси Уолкер, Пэт

Конрой, Уильям Стайрон. Последний писал: "Трудно преувеличить безграничность воздействия, которое чтение Вулфа оказало на столь многих из нас, чье становление пришлось на время Второй мировой войны и последующие годы. Внезапное вторжение в жизнь такой книги, как "Взгляни на дом свой, ангел", с ее лирическим потоком, обнаженностью чувств, точным и часто совершенным воспроизведением места действия и состояния героя, жизнерадостным юмором, экспрессивностью характеров и, прежде всего, юношескими муками и надеждами, жаждой и восторгом, было для многих молодых людей подобно второму рождению в новый, дивный мир, как будто увиденный глазами Адама"[33].

И все же при всей специфичности художественного метода Вулфа его основополагающие принципы прямо соотносятся с творчеством писателей 20–30-х годов. Такие глобальные черты, как автобиографизм, бессюжетность, смысловая и временная многоплановость, обращение к мифологии, психологическая углубленность и эмоциональная напряженность, изменение "я" рассказчика, расширение способов отображения внутреннего мира человека, использование символов, отчетливо проявлены и в творчестве Вулфа, и в творчестве его американских современников. Всем им присуще стремление увидеть и отразить закономерности "самодвижения" жизни, стремление понять внутренний смысл реальности через ее внешние проявления. Созвучие романтической и реалистической тональностей проявляется в поисках более совершенного, чем современная им расколотая действительность, мира, который становится предметом поэтизации. Но если эти черты были замечены в творчестве тех же Хемингуэя, Фицджеральда, Фолкнера, то признание художественных заслуг Вулфа заставило себя ждать. В конце концов, тот факт, что "вулфовское творчество не получило того, что получили произведения его современников: глубинное знание и тщательное исследование механизма творчества", стал очевиден для многих. Сами критики признали разрушительную силу тех методов, которые они применяли долгое время, накладывая на произведения Вулфа стандартные клише и игнорируя присущую им внутреннюю структуру (33; pp. 29–30). В первую очередь, это касается обвинений в бесформенности, которые возникли из-за того, что мало кто обратился к изучению формообразующих и композиционных принципов творчества Вулфа, а между тем они отличаются необыкновенным многообразием и богатством.

Можно рассматривать три структурных формы Вулфа — эпизод, роман, все произведения в совокупности как одна книга. Компози-

ционное единство создается и на уровне целого, и на уровне фрагмента с помощью ряда формообразующих принципов. Это ассоциативный принцип развития повествования, основанный на движении памяти и ходе мыслей героя: прием путешествия, объединяющий калейдоскоп впечатлений, движение во времени и пространстве; прием контраста, контрапункта, модуляции; законы музыкального построения, техника лейтмотивов и рефренов; манипулирование "точкой зрения"; применение кольцевой композиции; метод монтажа; хронология — календарный принцип и прием "одновременности", объединение разнородных событий через общее место действия. Любой из этих способов решает не только формообразующую, но и тематическую задачу, а также включен в разработку различных семантических пластов.

С приемом "одновременности" связаны самые высокохудожественные фрагменты романов Вулфа. Основанный на нем эпизод открывает вторую часть романа "Взгляни на дом свой, ангел", в центре которого — время предутренней тьмы, панорама жизни города с 3 часов 25 минут до 6 часов 10 минут. Используя метод монтажа, Вулф показывает, что происходит на улицах, в типографии, доме Ганта, негритянском квартале, отеле, закусочной, банях, монастырской школе, продовольственных лавках, городском клубе, пансионе "Диксиленд", домах горожан. В эпизоде действуют больше ста персонажей: священники, полицейские, врачи, юристы, торговцы, рабочие. На время, как на стержень, автор нанизывает сотни проявлений бытия: жизнь людей, жизнь природы, мир звуков, запахов и цвета. У Вулфа отсутствуют традиционные завязки, кульминации и развязки, но точность построения от этого не страдает. Так, в данном эпизоде созданию ощущения завершенности способствует кольцевое построение: в начале эпизода мальчишка, разносчик газет, выходит в ночь со своей кипой, а в конце, закончив работу, заходит в негритянскую хижину.

Композиционный прием "одновременности" позволяет сформулировать онтологический закон всеобщей взаимосвязи, проявляющий себя и на уровне человеческого существования, и на уровне материи, — современной физикой доказано, что не бывает изолированных систем, каждая частица вселенной находится в "мгновенной" связи со всеми остальными частицами.

Другой композиционный прием, прием контраста, дает возможность продемонстрировать иной закон, играющий в мире не меньшую роль, — закон единства противоположностей. Монтируя текст, Вулф состыковывает отрывки, диаметрально противополож-

ные как по форме, так и по содержанию; в результате размышления о Судьбе и Случайности, описания волшебных миров резко сменяются подсчетом прибылей Элизы, и рядом оказываются следующие фразы: «На фракийском берегу возлежала царица Елена, и ее прекрасное тело было обрызгано солнцем. Тем временем дела шли неплохо. В первые годы в "Диксиленде" болезни несколько мешали Элизе зарабатывать столько, сколько она могла бы» (10; с. 191). Видение золотого города трансформируется в восприятие города как скопища недвижимости, которую необходимо выгодно продать.

Прием контраста называют также приемом модуляции, перехода из одного ключа в другой, справедливо считая, что музыкальный термин лучше подходит для характеристики произведений Вулфа, ведь его проза строится скорее по законам музыки[34]. "Не столько сюжет, сколько музыкальные темы или мотивы определяют форму произведений Вулфа", — считает Дж.У.Бич и сравнивает ее с формой опер Вагнера и симфоний Чайковского[35]. А В.Толмачев называет романы Вулфа "определенным образом организованным поэтически-музыкальным целым"[36]. Критики, пишущие о музыкальном принципе построения произведений Вулфа, идут в этом за самим писателем, поскольку он сознательно работал в данном ключе и, размышляя над своими текстами, говорил о наличии в них "симфоничности", "прелюдий", "лейтмотивов". Так, сообщая о плане своей новой книги, он пишет, что открывается она с прелюдии, первая часть, подобно симфонической, отличается многоголосием, в ней заявлены все темы, которые затем лейтмотивом проходят через все повествование (6; с. 192, 196).

Лейтмотив — один из главных структурных элементов, позволяющий устанавливать связь между отдаленными частями произведений Вулфа. Он существует на разных уровнях и создается через ключевое слово, фразу, символ, мотив или тему. Проходя, многократно повторяясь, через все книги, они сплетают их в одно целое. Такие слова, как "потерянный" ("lost"), "снова"("again"), "ярость" ("fury") можно найти почти на всех страницах произведений, они конденсируют гигантскую смысловую энергию и являются знаками важнейших тем в творчестве Вулфа. Рефренные фразы встречаются во всех романах и имеют разную природу. Иногда они могут появляться в пределах одного эпизода и быть интертекстуальными, как, например, фраза "На бреге жизни, у вод времени". Или проходить связующей нитью через три главы, как фраза о кошке, крадущейся по забору, из "Паутины и скалы". А фраза "мимо нас, мимо нас,

мимо нас к морю" "работает" в каждом из четырех романов, "сплавляя" их в однородный текст.

С начала и до конца в произведениях Вулфа присутствуют объединяющие символы реки, ветра, двери, листа, камня, паутины, нити, дома, колокола, лабиринта, стены, звезды, атома, птицы, ключа, леса, пещеры, моря, пути, цветка, окна, дерева, корня, слепоты и многие другие; символические звуки — пение горна, звон колокола, гудок паровоза, таинственная музыка ночи; символические цвета — зеленый, золотой, темный. Сквозные мотивы досуществования, поисков утраченного рая, чудесного, сна, жажды, потерянности, погребенной жизни, бегства и заключения, проявляя себя через язык символов, звучат во всех творениях писателя. Тематическая связанность возникает за счет постоянного осмысления проблем судьбы, творчества, странствий и поисков, времени, памяти, одиночества, "странной и горькой тайны жизни", любви и смерти. Не последнюю роль в придании текстам Вулфа искомой целостности играет и ритм прозы, создаваемый как языковыми средствами — рефренными фразами, синтаксическими конструкциями, знаками препинания (в частности, многоточием), звукоимитацией, поэтическими пассажами, так и неязыковыми — мотивами, символами, темами.

Еще одним поводом для критических замечаний в адрес творчества Томаса Вулфа был автобиографизм, то есть буквальное (без отбора) следование собственному опыту. Публикация и исследования дневников писателя внесло значительную лепту в понимание данной проблемы. Дневники Вулфа содержат литературные идеи, проекты, наброски будущих текстов, путевые записи, размышления над собственной жизнью, черновики писем, отчеты о прочитанном, записи снов, разговоров, каталоги увиденного. Сопоставление дневниковых записей и художественных текстов привело исследователей к выводу, что творчество Вулфа — отнюдь не обычная автобиографическая проза. Писатель отбирал из зафиксированных деталей, зарисовок окружающего и "организовывал их так, чтобы они передавали оттенки, цвета и богатство американской жизни. Опыт его главного героя представляет собой лишь часть гораздо большего бытия. Он становится, за счет этого, не личным, а национальным, и литературная форма становится эпической" (33; p. 159). С течением времени была признана неоспоримая художественная значимость созданного писателем универсума.

Гораздо плодотворнее оказалось изучать пересекающуюся с автобиографизмом проблему автор-повествователь-герой. После зна-

комства исследователей с изначальными версиями прижизненно опубликованных романов Вулфа было высказано мнение, что негативные последствия повлекли за собой не только структурные изменения, но и редакторские манипуляции с "точкой зрения" в его текстах (33; pp. 28, 24; с. 281). Романы были написаны преимущественно от первого лица, а затем переведены, с участием и без участия автора, в повествование от третьего лица, что, как считается, нарушило и исказило в них соотношение автор-повествователь-герой. В работах о Вулфе нередко утверждалось, что он ни о ком, кроме как о себе, писать не способен, то есть у него нет ни повествователя, ни героя, а есть только сам Томас Вулф. Другие предлагали учесть, что Вулфа, пишущего роман, отделяет от Вулфа, с которым полностью идентифицировали героя, несколько лет. Поэтому можно говорить об определенном наличии повествователя. В тексте присутствует не только Юджин, который растет и взрослеет, но и Юджин, который вспоминает все происходящее. Третьи связывали успех романа "Взгляни на дом свой, ангел" с историей семьи Гантов и замечали, что ее история начинается до рождения Юджина. Она излагается всезнающим автором и не является частью проживаемого Юджином опыта (33, pp. 12–15).

Анализ романов свидетельствует о чрезвычайном богатстве вариантов, используемых писателем в работе с данной поэтологической категорией. Тексты Вулфа — очень сложная мозаика, составными частями которой являются: авторское изложение, внутренние монологи, поток сознания, эпистолярная форма (десятки писем дают слово разным персонажам), наблюдение "камеры", газетные статьи, драматический модус (особый тип диалога представляют беседы с призраком и своим двойником), поэтические пассажи, пародии, дневниковые записи (некоторые отрывки из дневников Вулфа без изменений вошли в роман "О времени и о реке"). Однако очевидно, что и они приобретают новое художественное качество, оказываясь в особом литературном контексте.

Ни в одном произведении Вулфа не бывает единичной, фиксированной позиции автора. Безо всякой натяжки можно говорить о множественности точек зрения, многоголосии, полифонии, о чрезвычайном богатстве приемов повествования и виртуозности их применения. Так, писатель порой использует второе лицо в значении первого. Возникает сложный сплав: кто-то третий, который на самом деле и есть "я", смотрит извне на себя и говорит о себе во втором лице. В результате решается комплексная задача. С одной стороны, — "я", "ты", "он" объединяются в сложное единство,

дающее взгляд с трех сторон, с другой — читатель втягивается в более интенсивное сопереживание, так как "ты" создает иллюзию обращения непосредственно к нему. Одно и то же в тексте Вулфа может быть показано и увидено с диаметрально противоположных точек зрения, разными типами сознания, обладающими полярными системами ценностей.

Планируя книгу, Вулф обязательно продумывал позицию автора. Например, он пишет о том, что глазами главного героя "мы смотрим на бродяг, ожидающих поезд"; что он выполняет функции "окна в мир", "слухового окна", наблюдателя, созерцателя-странника; напоминает рассказчика из старинного эпоса, скажем, из Беовульфа (6; с. 194–195): что в пяти главах из двадцати говорят женщины — мать, возлюбленная, дочь, то объединяясь в ком-то одном, то существуя порознь. Стремление к полноте видения, возникающей за счет смены ракурса, позиции, оптики, отчетливо прослеживается в художественной системе Томаса Вулфа. Панорамный обзор и мельчайшая деталь, поверхностный облик и глубинный смысл, часть и целое, столь характерные для универсума Вулфа, свидетельствуют об особой зоркости внутреннего и внешнего зрения писателя.

Во всех четырех романах Вулфа своеобразным центром, организующим пространство произведения и скрепляющим отдельные фрагменты, является повествователь-хроникер. Уже в первых романах автор открыто заявлял о себе в тексте. В романе "Взгляни на дом свой, ангел" он говорит: "Тут мы оставим этого англичанина с его наследством и теперь будем заниматься тем, кому он его завещал". А описывая шекспировский праздник, он шутливо обозначает три уровня восприятия: горожане следили за представлением, "горы и обитавшие там боги взирали на театр побольше — весь город", а "автор этой хроники смотрел на все сверху вниз", с гор, вознесенных над горами (10; с. 372). В ряде сцен восприятие Юджина корректируется взглядом всезнающего автора. С самого начала пребывания Юджина на вилле Пирсов оценки происходящего Юджином и читателем расходятся, хотя автор избегает открытого вмешательства. Но он отмечает тонкие нюансы поведения обитателей виллы — интонации, жесты, мимику, — все то, что Юджин в своем приподнятом настроении не способен заметить.

В двух последних романах автор появляется гораздо чаще. Он открыто обращается к читателю: "О, дорогие друзья, разве это не та изобильная жизнь в славе, не все то, что Джордж мечтал найти в ней в юности?" А также сообщает о своих задачах: "Мы дошли до

той части повествования, когда нашей приятной привилегией становится оповестить читателя о событии, которого он, надо полагать, с нетерпением дожидался" (27; с. 473). И в целом разница между первыми и последними романами Вулфа очень значительна. В первых создаваемый мир — это часть внутреннего мира героя; его сознание, как зеркало, отражает образ универсума. Автора вытесняет лирическое "я" героя, его глубинное поэтическое видение, а романы строятся одновременно и по законам прозы, и по законам поэзии, что побудило критиков с момента появления "Ангела" определять Вулфа как барда[37]. Повышенный эмоциональный настрой, за наличие которого упрекали Вулфа современники, требовавшие от него бесстрастности, был необходим данному типу повествования, где объективная форма является оболочкой субъективного проживания мира героем.

В романах "Паутина и скала" и "Домой возврата нет" действительность предстает сквозь призму многих сознаний, принадлежащих как центральным персонажам, так и эпизодическим. Главного героя читатель видит глазами и любимой женщины, и верного друга, взгляд же Уэббера на самого себя в тексте почти отсутствует, а комментарии наблюдающих за ним, как и автора, представляются гораздо более точными.

Лучшим подтверждением композиционного и повествовательного мастерства писателя является его малая проза, в которой находят структурную четкость и завершенность. Большинство рассказов Вулфа не создавалось как самостоятельное произведение. Иногда писатель возвращался к отдельным эпизодам романов и дописывал их, продолжая намеченные линии. Так, в 1937 г. он публикует один из лучших своих рассказов, "Чикамога" ("Chickamauga"), повествующий о Пентлендах, предках Юджина со стороны матери. Порой рассказами становились и эпизоды романов, обработанные автором для журнального варианта. Таковыми являются "Только мертвые знали Бруклин" ("Only the Dead Knew Brooklyn"), "Цирк на рассвете" ("Circus at Dawn"), "Дитя тигра" ("The Child by Tiger"). Широкое признание получила повесть "Там, за холмами" (*The Hills Beyond*). Некоторые рассматривают ее как самое мастерское произведение, созданное новым Вулфом, сдержанным и беспристрастным[38]. Она написана в форме хроники одного из первых американских поселений, Потерянной Колонии, основанной неким Хьюго Фортескью в сентябре 1593 г. Жители ее загадочным образом исчезли, но те южане, которые поселились спустя какое-то время на ее территории, стали считать себя их потомками, своего

рода американской аристократией, с которой не могут соперничать даже наследники тех, кто прибыл в Америку на "Мэйфлауэре". Такими потомками считают себя члены семьи Закарии Джойнера, колоритнейшей фигуры, губернатора Старой Катоубы. О нем, сообщает повествователь-хроникер, собрано более восьмисот историй, анекдотов и шуток. Прибегает автор и к имитации научного исследования — даются ссылки на некие географические труды, характеризуются юридические законы, по которым живут обитатели главного городка, Либия-Хилла. Автор рисует красочную картину прошлого американского Юга, осмысляет опыт и последствия войны с Севером, путь всей Америки. В центре повести — судьбы многочисленных потомков Зака Джойнера. Это предыстория семьи, из которой вышел Джордж Уэббер. При ее создании Вулф использует творческие принципы, общие с его первыми романами. Среди них тема времени и связанный с ней мотив реки, мотив вечной земли, символика колокола. Слово "lost", ключевое для всего творчества Вулфа, играет свою роль и здесь, используясь и в названии колонии, и в названии последней части ("Lost Colony", "Lost Day").

Повесть "Там, за холмами" была издана вскоре после смерти автора Э.Эсуэллом. Публикация же сборника рассказов Томаса Вулфа в 1989 г. продемонстрировала, что, в отличие от Эсуэлла, должное отношение к малой прозе Вулфа проявляли отнюдь не все его редакторы. Их работа заключалась, как и в случае с романами, в сокращениях. Как стало очевидно, сокращения эти были совершенно губительны и сводили на нет авторский замысел. Так, строение "Потерявшегося мальчика" ("The Lost Boy") — о смерти Гровера, брата Юджина — определяется сменой повествователя, в роли которого выступают Гровер, Элиза, Хелен и Юджин. Из четырех описаний возникает пятое — образ, рождающийся в сознании читателя. Его не может быть при потере даже одного рассказчика, но это полностью игнорировалось издателями. Особенно катастрофическими оказались художественные потери, произошедшие при перекомпоновке повести "Нет двери. История о времени и страннике". (*No Door. A Story of Time and the Wanderer*). Редактор, готовивший повесть Вулфа к прижизненной публикации в "Скрибнерс мэгезин", сократил ее почти вполовину, и отнюдь, как признавалось, не из-за качества, а из-за количества, чтобы приспособить ее к журнальному объему. Публикация доставила массу страданий Вулфу, который писал другу, что боль настолько невыносима, что даже думать о ней он не может. Но то, что сделал этот редактор, как считают современные исследователи, было незначительно по сравне-

нию с тем, как поступил с повестью Перкинс, разъяв ее и распределив по всему роману "О времени и о реке", переведя текст в повествование от третьего лица и поместив отрывок из повести в сборник "От смерти к утру" (*From Death to Morning*) под названием "Нет двери" как законченное произведение[39].

Структурно в авторском варианте повесть состояла из прелюдии и четырех частей, обозначенных хронологически: октябрь: 1931; октябрь: 1923; октябрь: 1926; конец апреля: 1928. Это четыре эпизода из жизни главного героя, ведущего исповедальное повествование от первого лица. Они работают на одну идею, одну проблему — поиски "ненайденной двери" — поливалентного сквозного символа, передающего мечту об обретении прохода в искомый мир. Временна́я дистанция, чересполосица показывают, как по ходу движения лет, обретения опыта герой пытается постигнуть некий универсальный закон бытия, заглянуть за завесу повседневности и в конце концов решить для себя, есть ли то, что он ищет, или этого в природе вещей просто не существует. Прелюдия поэтической прозой задает тональность, вводит концентрированное, необыкновенное по "густоте" переплетений обозначение основных тем, мотивов, символов и ключевых идей. Три части повести представляют поиски, в разных местах, в разном возрасте. В каждой из них поиск оканчивается неудачей. Финал во многом зеркально повторяет прелюдию, развивая и продолжая намеченную в ней мелодию, разворачивая образы. Вещь эта имеет смысл только при условии наличия всех ее частей, поскольку прямого ответа на вопрос, есть ли дверь — а значит и мир, пусть не идеальный, но хотя бы более совершенный, а стало быть, и возможность, оправданность движения к нему, — автор не дает. Он подводит читателя к индивидуальному выводу логикой построения, представленным материалом и, в первую очередь, особым типом воздействия за счет эмоциональной напряженности и высокой энергетики текста, порождаемой ритмическим рисунком, лейтмотивами, мифопоэтическими символами. Если вынуть из текста хотя бы что-то — эффект исчезнет. Ответ будет однозначный: "*only a door away and never opened, only a door away and never found*" (39; p. 86) — тот, что формулирует название: нет двери, как нет мира мечты, как нет силы, "высшей по отношению к человеческим стремлениям", что "поможет и спасет". И ни в каких странствиях не найти "иной, лучший способ существования", ведь люди — "слепые, безгласые атомы, разобщенные частички человеческого роя" — объединены

только трагическим уделом: безысходностью одиночества, поражением и смертью.

Слово "снова" (*again*) — ключевое слово повести. Оно появляется десятки раз в различных сочетаниях со словами в единственном и множественном числе, в настоящем, прошедшем, будущем времени, в изъявительном и условном наклонениях, в положительной и отрицательной коннотациях (*come back again, not come again).* Опыт убеждает героя, что верно второе: время поглощает и цивилизации — "затонувшие города Атлантиды", и близких людей — отца, брата, и юношеские мечты о золотом городе и дальних странах. Тем не менее, первое, пусть порой как желаемое, появляется на двух страницах 16 раз, контрастируя со вторым утверждением, создавая, на поверхностный взгляд, непонятное противоречие. Принцип контраста в данной повести — основополагающий. Центральная тема мечты и действительности и связанная с ней тема иллюзии и мечты получает внешнее выражение в полярных описаниях воображаемой чудесной реки и зловонных сточных вод Гудзона, символических образах тарантула, аспида, гадюки и земли, звезд, моря, мотиве сна-жизни, координатах художественного времени — октября и апреля, двойных рефренах, имитирующих эхо. Наиболее значим в повести символ цветка, он тоже представлен в двух ипостасях — смерти и жизни. В прелюдии появляются большие, странные цветы, главный из них — цветок любви, "влекущий к смерти". В финале же это цветок, ранней весной прорывающийся сквозь землю, бессмертный, который снова приходит в мир, подобно Апрелю. Апрель — традиционный образ мировой литературы, перекликающийся здесь, в первую очередь, с Чосером и Томасом Стернзом Элиотом, расцвечен десятками определений и играет одну из важнейших семантических ролей. Не случайно три октябрьские эпизода уступают место апрельскому, как не случайно в последнем предложении по два раза употребляются слова "всегда" (*forever)* и утверждающее "снова" (*again),* содержащиеся и в первой фразе повести. Они вместе с символом цветка, открывая и замыкая повесть, придают ее композиции дополнительную завершенность. Они же, наряду с образно-символической системой, интонацией повествования создают звучание, противоположное названию. Герой Вулфа стремится обрести полноту бытия, объединить детские мечты и взрослый опыт, чтобы они были не антитезами, а целостностью, избавиться от иллюзий и найти верный путь к истинной мечте. Повесть занимает уникальное место в литературном наследии Томаса Вулфа не только как совершенное авторское творение,

но и как своего рода его квинтэссенция. Здесь сочетаются стили письма, образы, идеи, доминирующие и в первых, и в последних его романах.

Время создания двух последних романов стало временем нового этапа в творчестве Вулфа. "Переименование героя с Юджина Ганта на Джорджа Уэббера было не простой переменой имени. Зрелого Вулфа интересовал по преимуществу не один какой-нибудь человек, даже самый одаренный, а все молодые люди, не просто собственная жизнь в обществе, а жизнь общества" (1; с. 438). Для многих очевидно, что, как пишет М.Гайсмар, "на протяжении тридцатых годов Вулф как писатель и личность увидел и понял гораздо больше, чем некоторые наиболее типические представители американской литературы двадцатых годов. Возможно даже, что этот писатель изменился особенно резко и решительно. Во всяком случае, мятежный и сосредоточенный на самом себе, он становится одним из проницательнейших и интереснейших толкователей жизни общества этого десятилетия и первоклассным летописцем состояния духа нации в эпоху разгула и похмелья"[40]. Часто его путь характеризуют как движение от бунта к зрелости, от юности к ответственности, от романтизма к реализму. Но А.Кейзин полагает, что реализм Вулфа — не более, чем прекрасно удавшаяся мимикрия: "Вулф не был социальным писателем; он воспринимал в обществе то, что имело отношение к его индивидуальности. Но несмотря на это, сила, стоявшая за его собственной ситуацией, его личной болью, была такова, что он вобрал в себя жизнь современного общества так, как ни один социальный реалист того времени, включая Дос Пассоса, не смог этого сделать" (33; p. 49).

Произведения Вулфа дают основания для различных толкований. Но несомненно одно, и в этом выводе сходятся все: Вулф создал удивительно полную социальную историю Соединенных Штатов трех первых десятилетий XX в. Реалии этого времени описаны в его творчестве во всей их полноте. Оно является своего рода энциклопедией — типов людей, социальных слоев общества, сфер деятельности, профессий, природных ландшафтов, городов, национальных вариантов еды, популярных песен, книг. Современные аллюзии — имена известных политиков, игроков в бейсбол, писателей и критиков — придают произведениям оттенок документальности. К сценам семейной, провинциальной жизни с течением времени добавляются сцены университетской, спортивной и деловой жизни Америки, а также описание быта людей искусства. Романы Вулфа были своего рода барометром американской культуры (24;

с. XIII). Эпоха процветания, крах американской биржи, состояние экономической депрессии — все эти стороны социального опыта изображены с присущей всему творчеству писателя силой эмоционального, личностного переживания.

Роман "Паутина и скала" вышел в свет 22 июня 1939 г. Возвращение к детству и юности героя позволило на более глубоком уровне показать трагичность провинциальной жизни американского Юга, продолжить и развить историю "парня из захолустья, простачка-провинциала, впервые приехавшего в большой город" (6; с. 219), а также темы скитаний, поисков дома, жажды, творчества, времени и памяти. Джордж, как и Юджин, сопоставляется с Ясоном. Он возвращается в Америку, "остриженный Ясон, все еще ищущий и неугомонный", пусть без золотого руна, но обретший новое знание о себе и мире.

Основное действие "Паутины и скалы" определяется финальным событием паломничества Юджина Ганта в романе "О времени и о реке" — встречей с женщиной его судьбы. Бóльшую часть романа составляет история любви Джорджа и Эстер Джек, перевернувшая жизнь героя и давшая ему "внутреннее тепло, которое он искал по всему свету". Вместе с ней он нашел "затерянный мир, и не в Самарканде, а на Шестой авеню". Благодаря ей "все слагаемые его жизни стали внезапно обретать соразмерность, гармонию в перспективе картины". Она придала его жизни "некую направленность, план, цель, которых не было раньше" (27; с. 379). Любовь оформила в нем художника, обретшего, наконец, свой путь, но она, как все в земном мире, подвержена изменениям. Если в начале отношений Джорджа и Эстер "любовь была золотой и зеленой", была окрашена в два символических цвета, означающих идеальное в художественном мире Вулфа, то с течением времени в ней "стали появляться пятна серой тени, а потом и кроваво-красные прожилки и крапинки" (27; с. 471) И это несмотря на то, что Эстер очень близка Джорджу. Их глубинное единство автор подчеркивает общностью связанных с ними символических образов, таких как цветок, река, колокольный звон или сливовое дерево.

Образ Эстер Джек — это огромное художественное достижение Вулфа, воплотившее в себе квинтэссенцию женщины "от Елены Троянской до Дженни Герхард" (18; p. 221). Читатель смотрит на нее глазами любящего мужчины, она получает проникновенные авторские комментарии, раскрывается в богатых внутренних монологах. На значительном текстовом пространстве доминируют именно ее видение и оценки происходящего. Внешне Эстер обри-

сована с необыкновенной щедростью — здесь и повторяющийся жест (Эстер, когда нервничает, снимает и надевает кольцо), и стремительная, летящая походка, и живая мимика, и сияющая улыбка, и особые интонации. Ей присуща природная способность открывать "новый чудесный мир" и ценить вещи, "мимо которых люди проходят, не замечая их". Эстер — это "утро, радость, торжество и апрельский свет". Она полна стремительности, энергии, трудолюбия, очарования, самоотверженной преданности.

И все же разрыв с Эстер оказывается неизбежным, так как она принадлежит к кругу тех, кто стоит на верхних ступенях социальной лестницы, и это приводит к неразрешимому конфликту. Общение с богатыми позволило Джорджу понять преступность привилегий, позволяющих небольшой кучке людей тратить за 15 минут столько, сколько другие не имеют за всю жизнь. Однако трагическое расхождение Джорджа и Эстер неотвратимо, согласно представлениям Вулфа, и по другой причине. Для него очевидно, что "мужское и женское начала — это два разных мира, две вселенные, — и они никогда не смогут познать друг друга" (6; с. 216).

Созданный Вулфом универсум с самого начала основывался на оппозициях, что проявляется даже в названиях большинства его произведений. Одно без другого невозможно, и герой Вулфа мучим тем, что сам подчинен закону разделения. Его сущность составляют таящиеся в нем контрастные сферы и силы притяжения — имея одно, он неизбежно рвется к другому. Особую катастрофичность это вносит в существование Джорджа Уэббера, который соткан из противоречий. По словам Эстер, Джордж "может быть жестоким и вместе с тем ненавидит жестокость, может быть несправедлив и посвятить жизнь борьбе с несправедливостью". Вулф писал, что жизнь — непреодолимое, "ошеломляющее единство антитез" (27; с. 443). Два полюса не только внутри, все имеет свою противоположность. В творчестве Вулфа это отец и мать, бедные и богатые, истинный художник и претенциозный эстет, город и деревня, Север и Юг, Америка и Европа и т.д. В этом же ряду — две двери, ведущие в противоположные миры.

Мотив поиска двери и связанный с ним комплекс идей получают в "Паутине и скале" свое дальнейшее развитие. С детства Джордж чувствовал, что существует иная, нежели знакомая ему, жизнь. Он верил, что в какой-то момент "величаво, в полном торжественном безмолвии отворится некая огромная дверь", и он немедленно войдет через нее "в неописуемый мир радости, по которому так томится его душа" (27; с. 90). Но чем взрослее становился Джордж, тем

дальше отодвигался этот мир, тем недоступнее становились "потайные врата". Одна из самых сильных сцен в романе — сцена похода в горы. В ней создано многослойное художественное пространство: оно и замкнутое — в кольце гор, и разомкнутое, и реальное, и условное. Сначала глубина его создается за счет звуков, — звона колокольчика на шее коровы, долетающего из горной долины, "гудка мчащегося на восток поезда". Внутренним взором герой прозревает "громадные просторы земли", ведущие через реки, равнины и горы к "наивысшему великолепию сияющего города". И отсюда — один шаг до замены реального пространства условным. Вершина горы становится сакральным "центром мира". Стоя на вершине, Джордж ощущает восторг, экстаз, чувство полета. Герой теперь не "безымянный маленький атом громадной многолюдной земли", место его уже не ограничивается "пределами холодного городка, затерянного среди холмов" (27; с. 159). У его ног — вся вселенная. Однако упоение это иллюзорно. Джордж, как и любой человек, не может уйти из земного пространства, и даже на вершине горы, в сакральном центре, ему не найти двери в "утраченное измерение таинственного мира". Однако ситуация вулфовского героя усугубляется тем, что он с неменьшей силой стремится к другой двери, двери в обычный дом, где человека ждет вкусный обед, домашний уют, любовь близких людей. Но, глядя на двери домов в долине, Джордж точно знает, что ему никогда не открыть такую дверь. Знание об иной двери и навсегда поселившаяся в сердце тоска по миру, скрывающемуся за ее порогом, не позволят осуществиться мечте об обыденном счастье.

Герой Вулфа не понимает явление, пока не узнает его противоположность, лишь с полюсной позиции он способен разглядеть суть. Суть Юга Джордж постигает на Севере: "Только в сердце южанина может быть истинное и тайное знание Севера" (21; p. 550). Джордж по-новому оценил своих земляков, которые принесли на Север то, чего у него не было или чего недоставало: страстность, пылкость, высокие устремления, благородную гордость, живой юмор, пронизанный теплом и солнцем[41].

Оппозиции составляют сердцевину темы города, которая в романе становится ведущей. Закономерно, что город характеризуется полярными символами паутины и скалы. Нью-Йорк — "отравленная и мучительная паутина", "засасывающая паутина", "густейшая, бесконечная паутина", "паутина кишащих народом улиц". В то же время он — "скала роскоши", "соты исполинской горы", "скала, кишащая людьми", "самоцветная скала", а Манхэттен — "легендар-

ная скала", его здания часто определяются как утесы. Смысловой контраст в теме города имеет два аспекта. Один связан с иллюзорным и реальным обликом города в мечтах и действительности, другой — с пропастью между Нью-Йорком избранных и Нью-Йорком отверженных. Золотой — главный символ-атрибут города-мечты юного Джорджа. Парадоксально, но не только золотого сияния, а просто света в достаточном количестве в его городской жизни не оказалось. Основное определение комнат, в которые он попадает, — "темная". А по вечерам толпы людей "освещены мертвенным безжизненным светом": таков истинный свет метрополии. И все же в одной из своих ипостасей мегаполис — действительно золотой плод силы, его "богатство и могущество очевидны, они не иллюзия", и человек убежден, что поймает здесь птицу счастья, постигнет непостижимое.



Джорджия О'Киф. Город ночью. 1926. Холст, масло. Частное собрание. Нью-Йорк

Благодаря Эстер Джордж получил возможность пусть не изнутри, но с близкого расстояния наблюдать жизнь власть имущих. И он видит "мир, словно бы помешавшийся на своих излишествах". Преступен, пусть по-иному, и мир противоположного полюса. Его несчастные создания "целыми днями трудились, чтобы раздобыть самые скудные средства к существованию". Но они не протестуют, не возмущаются своим положением. Напротив, эти "пигмеи в глубинах метро" могли уверять вас, что так и должно быть. Они были слепыми, создавали собой "Страну Слепых" и объявляли сумасшедшими единицы зрячих, хотя знали, что "правительство гнилое, что почти каждая ветвь власти от самых высоких должностей до последнего стража порядка, патрулирующего участок, проникнута разложением". Но это ничего не меняло, они вполне принимали существующее положение вещей и "покорно глотали всякую мерз-

кую чушь, которую внушали им всевозможные политики" (6; с. 392).

Символика слепоты проходит через все романы Томаса Вулфа. Но именно в "Паутине и скале" она характеризует и социальное, и онтологическое бытие человека, положение которого трагично не только из-за порочности общественных установлений. Большинство людей слепы и не видят "множества изменчивых расцветок, тонов, каденций", поэтому и считают, что есть только один цвет, один путь, по которому это "большинство слепо идет случайным путем". Однако человек все делает вслепую потому, что потерян, оставлен небесами: "Мы подобны слепым детенышам, безглазым морским пресмыкающимся, которые ползают ощупью в зарослях на громадном морском дне и умирают одинокими в темноте, за секунду до надежды, за минуту до исполнения желания, за полчаса до любви" (27; с. 604). И Джордж восстает не только против социального мироустройства, но и против законов человеческого бытия. Лишь на минуту он мог "поверить, что существуют боги, способные избавить от страданий; поверить, что существует мудрый, сострадательный разум, способный взвесить каждый атом измученной плоти, ходящей по улицам, проникнуть в переполненные камеры комнат, тоннелей и черепов, распутать хаос забытых языков и ступеней, вспомнить нас, спасти, исцелить". Но жизнь говорит о другом: "Кто знает ту дверь, которую может открыть? Кто может отыскать один огонь среди миллиона огней, одно лицо среди миллиарда лиц, одно взаимное желание, одну общую радость в громадных, запутанных дебрях любви и жажды, покрывающих всю землю? Чем обладаем мы, кроме сломанного крыла, чтобы иметь возможность парить в поднебесье?" (27; с. 668).

Символика слепых и зрячих продолжает ряд символов, отражающих принцип дуализма, трагической разъединенности, лежащей в основе земного мироустройства. Однако в произведениях Вулфа ярко проявилось и иное начало — принцип всесвязанности, говорящий об органичной целостности сущего. Данный онтологический принцип имеет в системе писателя соответствующие ему художественные эквиваленты. "Ни традиционных завязок, ни подводящих итогов финалов у Вулфа быть не могло по самой природе его художественного мышления. Здесь каждое событие незримыми нитями связано со множеством других событий, и порою очень далеких во времени" (28; с. 721). Юджин знал: "Если малая птица падала на землю, отзвук этого воздействовал на его жизнь". А тончайший импульс, порожденный миллионом сознаний незнакомых

людей, определил его школьные годы. Отслеживая "миллионы сплетений самого себя", герой Вулфа осознает: "Я — часть всего, чего я коснулся и что коснулось меня" (10; с. 190). Отсюда увидеть или не увидеть мелькнувшее за окном — маленькую железнодорожную станцию, мальчика, который бежал среди телят, лохматую грязнуху в проеме двери — значит изменить или не изменить себя и, соответственно, ход своей Судьбы.

Всесвязанность присутствует не только на синхроническом, но и на диахроническом уровне: "Наша жизнь соприкасается с каждой другой жизнью, когда-либо прожитой на земле. Каждый безвестный миг, каждая безвестная жизнь" находятся в нас самих. "Юджин был атом, ради которого существовала вся жизнь, — Цезарь умер и безымянная вавилонская женщина, и где-то здесь, в этой чудесной умирающей плоти, в этом мириадогранном мозге хранился их след, их дух" (10; с. 508).

Для характеристики своего творчества писатель прибегал к образу "ткани": "Нити повествования разрастались, удлинялись, переплетались и пересекались, покуда ткань его не обрела плотность и сложность всей паутины жизни". Этот образ точно характеризует переплетенность большинства составляющих творчества Вулфа. Его основополагающие темы, например, темы судьбы, времени, памяти, трудно вычленить из текста, как и нить из ткани. Они "переплетаются", иногда до слияния, и создают новое целое: Время—Память—Судьба. Взаимозаменяемы и образы. Река — это и память, и время, а город — и река, и скала, и паутина. Все относится ко всему и все становится всем, в результате чего творчество Вулфа приобретает подобие сети или паутины.

Символ паутины, как и образы дома и реки, не случайно вынесен в заглавие романа. На этом уровне он также формулирует идею всесвязанности. Проявляется это не только в самой сути символа, но и в том, что несет он и негативную, и позитивную семантику, характеризует разнообразнейшие явления. Это паутина листвы, паутина улыбки, паутина пожарных лестниц, паутина продаж и покупок, паутина голосов, паутина времени, паутина города (Бостона, Лондона, Бруклина, Нью-Йорка). Аспекты человеческого существования также определяются с помощью этого образа: тугая, запутанная паутина жизни, паутина ритуалов, паутина обстоятельств, паутина человеческих отношений, паутина ушедших, но вечно сущих жизней, паутина иллюзий, паутина тщеты. Эстер Джордж называет золотой нитью, вплетенной в паутину города, она же "каким-то образом вплетена в паутину его горечи и отчаяния".

Джордж чувствует, что сам для себя своим разумом и сердцем он плетет невыносимую паутину. Эстер называет его плетельщиком, и не только из-за фамилии: "Плети, безумный, измученный плетельщик, покуда сам не запутаешься в собственной паутине" (27; с. 578).

Одна из глав романа называется "Ткань Пенелопы". И если здесь, как и в романе "О времени и о реке", обращение к мифу присутствует лишь на назывном уровне, то богатство и естественность возникновения и применения мифопоэтических, архетипических символов, подобных символике ткачества, горы, воды, земли, света, круга, дерева и многих других, говорит о самом важном, глубинном присутствии мифа в творчестве Вулфа, присутствии на уровне мифомышления. Символический комплекс ткачества — нить, паутина, ткань, ткацкий станок, прялка — оказался наиболее подходящим для выражения идеи, что "несвязанность равна небытию. Для истинного существования нужны единство и цельность"[42]. Понимание нерушимого единства Времени, Судьбы, Памяти усиливается именно общностью символа ткани. Ткань — и судьба, и время, и память: Джордж "хотел стереть постыдную минуту, распустить ткань". Он "стремился дойти до конца бесконечности, распутать густую паутину, расплести до последней нити ткань узора, который не может иметь конца". "Память его сновала челноком по нитям судьбы, пока не соткала их жизни воедино".

Прядение судьбы входит в ряд наиболее фундаментальных мифопоэтических символов и "занимает привилегированное положение в духовной традиции человечества" (42; с. 450). Именно данный символ возникает при разговоре о судьбе, тема которой является одной из основополагающих у Вулфа. Не случайно в первой фразе романа "Взгляни на дом свой, ангел" слово "судьба" употребляется три раза. Для описания истории деда Юджина Вулф использует следующий образ: судьба некогда послала свой челнок по основе нитей и повесила уток у немцев в Пенсильвании. Не раз обращается он и к символу "бессмертной прялки" (10; с. 603). В последней сцене романа "Взгляни на дом свой, ангел" именно с ее помощью выпрядаются из утраченного времени тысячи образов двух братьев. Феномен судьбы, как и основные составляющие творчества Вулфа, многоуровневый. Он включает в себя судьбу отдельного человека, рода, нации, цивилизаций, жизни на Земле как таковой. Последнее связано с понятием жизненной силы, теорией витализма (12. p. 130). Вулф начинает свое повествование с предположения: "Когда-то земля, вероятно, была раскаленным шаром,

таким же, как солнце". А пролог указывает, что события происходят, когда земля уже превратилась в "остывший уголек". На протяжении всего своего "большого текста" Вулф подчеркивает, что невозможно разгадать "горькую тайну жизни", что движение бытия сопровождают "потеря и утрата". Человеку не дано понять, почему все происходит именно так. Но за ходом истории стоит "Жизненная Сила", вечная и неизменная, идущая к своим, недоступным человеческому пониманию, целям.

Символика ткачества у Вулфа сквозная, однако семантика, формулируемая с ее помощью, серьезным образом разнится. Так, Юджин уверен, что "неизбежное событие в непредотвратимый миг возникнет и прибавится к его жизни". В тексте появляются три парки, все происходящее — "часть плана, Вещих Сестер. Внутренности сплетены и просчитаны давным-давно" (10; с. 44). А Джордж Уэббер после многих испытаний чувствует себя "повелителем своей судьбы". Понимание того, что "можно стать истинным хозяином собственной судьбы", зиждется не на пустом месте. Прозрение своих ошибок и заблуждений приводит героя к постижению истин, которые "свивались в некую путеводную нить, что протянулась далеко назад, в его прошлое, и вперед, в будущее". А в настоящем, как он обнаруживает, его собственная ситуация "вплетена замысловатыми и прочными нитями в ткань всеобщей жизни".

Финальная часть романа, "Oktober Fest", повествует о поездке Джорджа Уэббера в Германию, где из-за пьяной драки он оказывается в больнице. В палате над тумбочкой висит зеркало, и Джордж, побывавший на краю смерти, ведет беседу со своим отражением, с телом, которое так трудно принять, с вечным двойником, обретшим в зеркале самостоятельное существование. Теперь Джордж ясно видит не только глядящее из глубины зеркала "сидящее Существо", но и то, что нельзя считать себя "слишком утонченным для грубых земных целей", что он любит "своих собратьев-людей, ненавидит смерть-в-жизни, и жить лучше, чем умереть" (27; с. 668). Испытания любовью и смертью многое изменили в нем, родили не только понимание, но и приятие участи земной.

Обретенное знание подвергается дальнейшей проверке. Об этом рассказывает последний роман Томаса Вулфа "Домой возврата нет", опубликованный во вторую годовщину смерти писателя. Книга получила широкое признание. Ее социальный критицизм, пришедшийся на конец десятилетия депрессии и на начало Второй мировой войны, был созвучен настроениям и потребностям эпохи. Роман завершает историю поисков и находок Юджина Ганта и

Джорджа Уэббера. В нем стекаются темы и мотивы предыдущих текстов. Книга включает в себя несколько частей, каждая из которых — законченное целое. Стержень же всего романа — история Джорджа Уэббера, которая пересекается с другими линиями. В этой галерее портретов есть своя система: каждый персонаж воплощает в себе определенную жизненную философию. Мистер Фредерик Джек, судья Рамфорд, редактор Лисхол Эдвардс, друзья детства Джорджа — Небраска Крейн и Рэнди Шеппертон, горничная Нора Фогарти, писатель Мак-Харг, Эми Карлтон, лифтеры, швейцары, официантки, одинокие жители Бруклина и многие другие создают полифонию ответов на те вопросы, которые решает сам герой, еще ярче тем самым высвечивая позицию Джорджа Уэббера.

Герой Вулфа подводит итог своим исканиям, просматривает и оценивает прожитое. Цель его — определить, что же может стать для него, а значит и для других, точкой опоры. Джордж открывает для себя истинную суть того, чему он раньше поклонялся. Он подверг переоценке все, чем жил, и понял: ничто из этого не может стать точкой опоры и целью его существования. Само заглавие говорит о "пути разрывов", пройденном Джорджем Уэббером. Нет возврата в родную семью, в детство, в романтическую любовь, юношеские мечты о славе, в иллюзорную страну, в эстетизм, в забвение Времени и Памяти. И сам герой стал другим, и город его детства неузнаваемо изменился, охваченный накопительством эпохи "процветания". Быть может, любовь, помогающая прикоснуться к вечности, способна наполнить жизнь высшим смыслом? Но взаимоотношения с Эстер Джек приводят Джорджа к выводу, что "любовь — это еще не все". Не выдерживают испытания реальностью и юношеские грезы о славе. Встреча с ней Джорджа показала, что у нее лик Медузы: слава способна убить, а не дать покой и отдохновение.

Почти каждая мечта Джорджа получает в романе свою реализацию в виде некой горькой, мрачной фантасмагории. В "Паутине и скале" рассказывается о том, как впервые побывав в цирке, юный герой проникается чувством "чудесной гармонии", цирк становится для него символом странствий, которые помогут ему очутиться в месте обитания его истинного духа. Он представляет, что, путешествуя с цирком, однажды, по какому-то наитию, сойдет с поезда и вдруг узнает это место — реку, мост, белый чистый дом на склоне холма, увидит старца, чье объятие в один миг избавит его от мук одиночества и подарит счастье обретения близких, составляющих часть его самого людей. Во взрослом же состоянии он смотрит

представление новомодного цирка Свинтуса Лоугена, которым восхищается вся эстетствующая элита. Самая "сильная" сцена в нем сводится к запихиванию булавки в рот тряпичной куклы, в результате чего вываливаются ее ватные внутренности.

Это "представление" — часть программы приема, который устроило для нью-йоркского высшего света семейство Джек. Заканчивается он спешной эвакуацией, поскольку в доме начинается пожар. 3 января 1930 г. Вулф был на приеме у Бернстайнов на Парк-авеню. Происшедшее там и стало основой обозначенного эпизода. Общепризнанно, что сцена пожара обобщает целый пласт исторического опыта США эпохи 30-х. Так и работал Вулф: реальный случай, свидетелем которого он сам был, художественно трансформируется, переплавляется в многоуровневую, панорамную картину, вырастающую до масштабов гигантского символа, в концентрированной форме изображающего положение американского социума накануне Великой депрессии. Следует отметить, что тип символики в последнем романе претерпевает серьезные изменения: открытая, метафизическая символика первого романа уступает место скрытой символике, составляющей второй план внешне вполне реалистического описания дома Джеков. Квартира мистера Джека — сама прочность: солидные стены, пол, словно вытесанный одной огромной плитой из сердцевины исполинского дуба. Но эта прочность, как и порядок, заведенный в мире Джеков, обманчива. Дом Джеков — с виду огромный куб, но обнаружилось, что он как бы полый, пронизан ходами и ячейками, подобно исполинскому улью. Стоит он над подземными пустотами. "Нервы, кости, сухожилия постройки уходили далеко вглубь, ниже мостовых и тротуаров, в скрытый мир многоэтажных подвалов, а еще ниже, в недрах истерзанной скалы, скрывался железнодорожный туннель" (28; с. 191). Время от времени стены квартиры сотрясаются от того, что где-то глубоко вздрагивает земля. Население дома символизирует население всей Америки, его обитатели — представители десятков национальностей и социальных слоев. Теперь эта цитадель Америки охвачена огнем, от подвала до чердака. Чтобы затушить огонь на верхних этажах, необходимо вовлечь ниже лежащие уровни — подземку. И вот ток выключен, остановились поезда в "сотах исполинской скалы", на перегоне вдоль реки Гудзон, и сотни "мужчин и женщин, оторванных от привычной жизни и унесенных из городов, городишек и поселков, что разбросаны по всему континенту, очутились в каменном плену всего в каких-нибудь пяти минутах от огромной станции, от конца пути, от заветной общей цели" (28; с. 290).

В начале эпохи процветания всем казалось, что эта заветная цель рядом. Двадцатые годы внушали радужные надежды. Приехав в родной городок, Джордж с удивлением обнаруживает, что его жители охвачены лихорадкой спекуляции и уверены, что вот-вот станут миллионерами, ведь над всем возвышается "Федеральная компания мер, весов и счетных машин". В ее описаниях господствуют сатира и сарказм. Вулф в последних романах, по оценке специалистов, "стал большим социальным сатириком" (1; с. 438). Сам он писал, что сознательно наполняет свои произведения сатирическим преувеличением, поскольку без него не разглядеть основы человеческого существования.

Своего рода символом 20-х стал в романе образ Эми Карлтон. По словам Ф.С.Фицджеральда, "образ Эми Карлтон, с опустошенными серыми глазами и точно воспроизведенной речью, просто совершенен"[43]. Порывистые, нервные движения рисуют ее пластический образ. Соответствует им и речь, состоящая из односложных, оборванных фраз. Жизнь Эми, перепробовавшей алкоголь, наркотики, дружбу с преступным миром, имевшей несколько замужеств и бессчетное количество любовников, могла закончиться "только одним — разрушением". Разрушены, развеяны и все мечты американцев о богатстве и благополучии. Страна низвергнута в "пучину нищеты и несчастья", потому что, как теперь понимает Джордж, "жизнь, которую мы создали в Америке и которая создала нас, — по природе своей саморазрушительна". Вулф описывает "обломки всеобщего кораблекрушения" и в "городе пропащих", Либия-Хилле, и в мегаполисе Нью-Йорке.

В романе "Домой возврата нет" получает свое завершение рассказ о том, чем обернулась мечта о золотом городе. Картины Нью-Йорка эпохи депрессии, наблюдения за "летописью земной" в Южном Бруклине рождают у героя Вулфа мысль о безумии и слепой несправедливости. Высятся сверкающие цитадели могущества, и те, кто вознесен на вершину, имеют все утонченные удовольствия и богатства. А у самого подножия, в сотне шагов от шпилей Уолл-стрита, в "яме мерзости и страдания", которая на двадцать футов ниже улицы, вчера еще порядочные люди, а ныне потерявшие человеческий облик "пасынки жизни", превращенные в одно людское месиво, собираются в отхожем месте, чтобы отогреться и передохнуть. Метафора низа, и раньше возникавшая в теме города, получает в последнем романе свое крайнее воплощение. Внизу проходит жизнь отверженных — в подземных переходах на бетонном полу спят, завернувшись в старые газеты, бродяги, днем добывающие в

помойных баках гниющие объедки. Да и сам Джордж блуждает, как многие средние американцы, в подземке и обитает в сыром, мрачном подвале. Метафора нижнего мира усиливает звучание темы заключения и связанных с ней образов стены, замкнутого пространства, света/темноты. То, где обитают люди, "скорее темница, а не жилище", и человек сам — тюрьма для своего духа, его лицо — "точно стены тюрьмы, где томится пленный дух" (28; с. 44).

По воскресеньям улицы Бруклина, являющиеся "стандартно-штампованным объединенным хаосом номер один во всей вселенной", воплощают ужас тысяч разобщенных жизней. Неожиданное художественное решение в романе получает и связанная с темой заключения тема одиночества, трагическим рефреном проходящая через все творчество Вулфа. Если в первом романе писатель сосредоточен на одиночестве Юджина и повествует о нем в поэтической прозе, концентрирующей во фразах, напоминающих прерывистое дыхание, накал чувств, то в последнем он говорит об одиночестве людей, и говорит по-новому. В романе "Домой возврата нет" читатель имеет дело, например, с сухими, как бы мельком сделанными набросками судеб двух случайных соседей Уэббера, живущих в маленьких клетках подвалов и мучительно тянущихся к дружескому общению. Но и они, как оказывается, вызывают у читателя сильный эмоциональный отклик, хотя достигается он за счет совершенно иной художественной системы.

Человек, внезапно сумевший постигнуть драму одиночества, опустошенность своей жизни, добровольно обрывает ее, бросившись с небоскреба на "общеамериканскую" мостовую. Именно так заканчивается великолепно рассказанная в романе история мистера Простака, олицетворяющего среднего американца, "полого человека". Она стоит в одном ряду с описаниями "мира, который построил Джек", мира "толпулиц", мира "Компании" — концентрированных обобщений, олицетворений, которых так много в романе "Домой возврата нет". Ни в одном произведении Вулф не давал такого широкого социального спектра современной ему действительности. Однако он счастливо избегает примитивного деления на отрицательных богачей и положительных бедняков. Все, как и в жизни, гораздо сложней и противоречивей. Тонкий психологизм позволяет изнутри увидеть природную порочность горничной, лифтера, официанта, тех, кого принято называть "людьми труда", тогда как истинное трудолюбие, самоотверженность, доброта присущи Эстер Джек, принадлежащей к элите. В то же время все они — и богатые, и бедные — узники, обитатели замаскированных под жилье камер.

Все они включены в "великую пышную ярмарку, все движутся в карнавале неукротимой жизни" и так поглощены этим, что "не поднимают глаз к бессмертным звездам над бессмертной ярмаркой". Америка и американцы больны, но есть надежда, думает Джордж, что Америка излечится, ведь она так молода. Однако произойдет это, только если "люди перестанут бояться правды", ибо ясный и резкий свет правды — "вот единственное лекарство, которое может очистить и исцелить страждущую душу человеческую" (28; с. 697). Судьба Америки, ее сегодняшняя история, ее будущее — в центре размышлений автора. На страницах романа возникает и прошлое — гордые, независимые пионеры, основавшие на девственных берегах общество, в котором святыми истинами должны стать "свобода, равные возможности для всех, неподкупность и достоинство личности". Пересматривает теперь Джордж и дорогие ему раньше учения тех, кто видел Америку колыбелью нового жизнеустройства и верил в привилегию американцев исполнять роль "пророков, посланников и посредников Бога на земле".

По справедливому замечанию У.Стайрона, Вулф "был первым, кто воплотил в прозе восприятие Америки как восхитительной абстракции" (33; p. 98). Тема Америки — постоянная и богатейшая тема в творчестве Вулфа. В романе "Домой возврата нет" Вулф создает удивительную по красоте картину своей страны, ее "полей, и холмов, и возвышенностей, и ущелий, и лощин, гор и равнин, и рек, и пустынь", всей переливающейся звездами огней раковины между океанами. Гигантский герой Уолта Уитмена, плотовщики Марка Твена, сплетающие сети из параллелей и меридианов, вспоминаются при чтении описаний Америки, на которую "смотрит" герой Вулфа, "сидя" на одной из вершин Скалистых гор. Оттуда, сообщает он, можно обозреть исполинскую змею Миссисипи, зачерпнуть воды из озера Мичиган, сорвать арбуз с грядки в Джорджии (28; с. 483). Но Америка расколота на два полюса. С одной стороны, это страна, сулящая каждому счастье, блестящие возможности, с другой, это страна, пораженная серьезным недугом.

Путешествия вулфовского героя, описанные в предыдущих книгах, не сделали его обладателем "золотого руна". И тем не менее они, пусть частично, утолили его жажду познания, помогли проникнуть в тайны творчества, подарили встречу с любимой. Европейские же поездки Джорджа Уэббера в романе "Домой возврата нет" лишили его многих иллюзий, заставили отчетливо осознать болезнь всего западного мира. В детстве герой Вулфа верил в сказочные миры и мечтал увидеть "маленький народец", гномов, эль-



Томас Вулф в Москве

фов, фей. Приехав в Англию, сообщает Вулф, Джордж действительно обнаружил наличие двух видов живых существ, Рослого народа и Маленького народца. Последний — племя карликов, потомки бедняков. Они усохли, съежились — ведь не одно их поколение жило впроголодь, поблекли — точно гномы во тьме глубоких подземелий, и они знают, что спасенья нет. Этот Маленький народец — кошмарная противоположность мечте.

Еще большее потрясение ждет Джорджа в последней поездке в Германию, которая всю жизнь рисовалась вулфовскому герою краем волшебства и легенд. Он обнаружил, что она поражена "чумой духа — незримой, но несомненной, как смерть" (28; с. 606). Изображению фашистской Германии посвящена шестая книга романа, которая называется "Хочу вам кое-что сказать". Внешне в Германии все прекрасно, царят чистота, порядок, новые постройки для олимпиады демонстрируют сочетание красоты и удобства. То, что скрывается за этим внешним глянцем, Джордж почувствовал не сразу, слишком замечательно все складывалось в его личной жизни. Впервые в душе его был покой, казалось, целого лета ему не хватит,

"чтобы вобрать в себя эту красоту и почти нестерпимую радость". Германия восторженно принимала его книги, здесь нашел он любовь, которая "особым светом озарила все, что он думал, чувствовал". Тем страшней оказалась правда. Джордж с ужасом видит, что толпы немцев истово поклоняются "невысокому человеку с усиками опереточного героя". Пожалуй, одним из первых в мировой литературе Вулф показал истинную суть этого лжемессии, запечатлел зловещий облик диктатора, стоящего неподвижно, без улыбки, поднявшего руку прямо вверх, уверенного в своем праве на благословение. И Джордж понимает: "Рассудку великого народа нанесен тяжкий удар". Он потрясен рассказами немецких друзей "о евреях из хороших семей, которых грабили, выгоняли из собственного дома и заставляли, ползая на коленях, смывать с тротуаров антинацистские лозунги" (28; с. 695). Еще страшней для него слышать, как внешне нормальные люди говорят: "То, что эти чертовы остолопы делают с евреями, преглупо, но меня это не волнует". Кульминацией шестой главы является эпизод в поезде. Описание ареста случайного попутчика Уэббера, еврея, пытавшегося бежать из нацистской Германии, становится огромным художественным и нравственным достижением Вулфа. Он с редкой силой смог передать вселенскую боль, которую испытывает его герой, когда смотрит на удаляющуюся фигурку на перроне вокзала. В эту минуту Джордж чувствует, что прощается "не с каким-то одним человеком, а с человечеством, не с несчастным попутчиком, а со всем родом людским, и не просто безымянная песчинка исчезает позади, а скрывается из глаз лик брата" (28; с. 665).

С первого романа Вулф показывал недопустимость преследования по социальным, расовым или национальным мотивам. Сердце маленького Юджина сжимается, когда он слышит, как дети, копируя взрослых, издеваются над мальчиком, чья мать стирает евреям. Сцена линчевания негра в "Паутине и скале" — одна из самых эмоционально заряженных сцен романа. Повествование в нем построено таким образом, что читатель понимает уродство антисемитских предубеждений Уэббера. Описания Эстер Джек, безымянного еврейского паренька в романе "Домой возврата нет", их таланта и трудолюбия как национальных констант многострадального народа, и родившегося, в конце концов, в сердце Джорджа ощущения единства, братства с ним — свидетельство духовного роста самого Вулфа, сумевшего превозмочь пагубное влияние среды, где считалось правомерным превосходство одних над другими. Пережитое в Германии, столкновение "лицом к лицу с подлинным злом, издрев-

ле обитающим в душе человеческой", заставляет Джорджа Уэббера новыми глазами посмотреть на самого себя, свою страну и историю человечества. И везде он обнаруживает присутствие того, что называет "корнями древнего варварства", и, как понимает теперь писатель, "гитлеризм — это еще одна вспышка этого варварства". Но у варварства множество личин, оно может проявиться в любом народе, "в разных формах оно проявляется и в Америке". Герой Вулфа приходит к выводу, что корни бед человечества очень глубоки, уходят в мрачную пещеру, в первобытную утробу, что таится в далеком прошлом, но присутствует и в его сегодняшней природе, и чтобы "обрести свободу, человек должен так или иначе выкорчевывать эти корни", не то "весь земной шар и всех людей на нем опутает одна и та же необозримая паутина ненависти, алчности, тирании, несправедливости, войны, грабежа, убийства, лжи, предательства, голода, страданий и непоправимых ошибок".

Этот вывод нелегко дается Джорджу Уэбберу, поскольку он означает самый сложный для него разрыв, разрыв с "философией обнадеживающего фатализма", согласно которому "недуги, одолевающие человечество, неизлечимы", а значит усилия человека бесплодны и абсурдны (28; с. 700). В последней, седьмой книге, "Стремится ветер и струятся реки", в главе "По Екклесиасту" Вулф формулирует новую этическую позицию своего героя. Для него становится очевидно: если ты "с суровым фатализмом смирения принимаешь все как неизбежность, данную навеки", считаешь, что "если уничтожить старые чудовища, взамен созданы будут новые", тем самым ты "помогаешь злу оставаться неизменным навсегда". Да, "удел человека трагичен, но каждым часом нашей жизни мы обязаны это опровергать" (28; с. 704).

Финальное открытие Джорджа Уэббера превращает историю об утраченных иллюзиях в историю обретения веры. Пусть многое на поверку оказалось миражом, тем ценнее реальные богатства. Для Вулфа это "мудрость любви, никогда не требующая никаких формул" и имеющая прямое отношение к человеку, потому что "в высшем своем проявлении человек и есть любовь" (27; с. 414). Это верность мечте, идеалу: "Нет ничего более ложного, чем мнение, что идеалист утрачивает свои идеалы, чем больше открывается ему безумие мира, тем больше он верит в Елисейские поля", в то, что Еврипид называл "яблоней, поющей и золотой" (6; с. 170). Это вера, что есть высший смысл в "гигантских ритмах земли, пребывающих неизменными", в силе апреля, заставляющего покрываться нежными цветами сливовое дерево и вишню, есть высший смысл в

человеке и человечестве, ибо каждый рожденный человек и уникален, и всеобщ, он не случайный затерявшийся атом, а необходимое звено в цепи жизни. Что все и всё единый организм и во времени, и в пространстве: "Шаг, прозвучавший на этих мостовых, рождает эхо в пыли Италии. Наша жизнь соприкасается с каждой другой жизнью, прожитой на земле". Это убеждение, "что в человеке есть начало, источник которого в чем-то большем, нежели он сам"[44]. Это неизбывное стремление к высшему, служение высшему, готовность ради него идти на все, что и становится, в конце концов, для героя Вулфа столь необходимой ему точкой опоры.

Многие годы герой Вулфа вел спор со Временем. Он пытался остановить его, повернуть вспять, отыскать нечто, неподвластное его непреодолимому закону изменения. Определенные звуки — вой волка, смех женщины, журчание воды, шорох листьев — обретают особую значимость для героя Вулфа именно потому, что они сопрягают мгновения его жизни, отстоящие друг от друга на десятилетия. Более того, оставаясь одинаковыми, они стягивают мгновения, разделенные временной пропастью в сотни, тысячи лет, в одну точку. Несмотря на все богатство памяти героя Вулфа, он мечтает, чтобы время стало подобным дороге, а он — путешественником на ней. Тогда бы он услышал "шум забытых улиц, неизмененный временем", звуки Египта, древней Греции, голоса рыцарей за обедом, мелодию, играемую Моцартом, голоса людей на Бродвее в 1841 г. и многое другое (21; p. 854). Юджин просит права двинуться назад через свою память и через память расы, чтобы оживить миллион забытых моментов жизни. Его обращенность в прошлое связана со стремлением увидеть не узкую полоску истории, человека ли, человечества, а все полотно, ведь только так можно узнать, есть ли на нем рисунок и каков он. Но с ходом времени герой Вулфа начинает отходить и от магии прошлого, и от попытки остановить настоящее и обращает свой взор в будущее. Он провозглашает: "Суть Времени — в движении, а не в неподвижности. Суть веры — в сознании, что все течет и должно меняться". Ведь изменение синхронизирует человека с рекой времени. Нужно позволить чему-то отмереть, чему-то создаться.

В самом конце Джордж "стал различать свой путь. Внезапно, бесповоротно, будто навсегда захлопнулась дверь, ведущая в скрытое, тайное и непостижимое прошлое, которое держит дух человеческий в плену" (28; с. 669). Дверь — столь значимый символ в творчестве писателя — на этот раз оказалась позади. Ее надо было не отыскать и открыть, а закрыть и выйти на дорогу, которая ведет

к "зеленым, все еще девственным, лугам будущего". Так в книге Вулфа появляется образ будущего. И это не иллюзорное будущее юношеских мечтаний, а "истинный дом человеческий". Названия первого и последнего романов Вулфа основаны на символическом образе дома. Но они полюсны и говорят о произошедшей в мировоззрении автора трансформации. Если в романе "Взгляни на дом свой, ангел" — призыв обернуться, посмотреть назад, то в романе "Домой возврата нет" — утверждение, что вернуться в прошлое нельзя, не там находится наш дом: "Дом каждого из нас расположен в будущем".

В художественной системе Томаса Вулфа дом многофункционален. Он является главным мотивом, темой, ключевым словом, архетипом. В произведениях писателя — десятки описаний домов, они и реалистичны и условны, могут служить характеристикой персонажей или содержать проблемы социального и метафизического порядков. Вулфовская символика дома, как и символика ткачества, сложна и всеобъемлюща. Ее структурные составляющие — стена, дверь, окно — играют определяющую роль в "большой книге" Вулфа, художественно воплощают основополагающие идеи, создавая эмоциональный накал, от начала до конца проходят лейтмотивом. Так, с символом окна сопрягаются понятия бытия, света/тьмы, времени, памяти, творчества. В августе 1938 г. Вулф написал: «Я долго странствовал по неведомой земле и видел очень близко "черного человека", у меня такое чувство, будто приоткрылось окно, и я увидел жизнь, о которой раньше и не подозревал» (6; с. 295). Об открывшемся через последнее окно Вулфу не суждено было поведать, но финал его книги свидетельствует о том, что он стоял на пороге нового этапа.

Последняя глава книги была создана Томасом Вулфом буквально накануне смерти. Она вся пронизана предощущением близости момента ухода, определяющий символ здесь — круг: "Круг нашей совместной жизни завершается", "Я прошел полный круг, путь окончен", "Мало кому довелось пройти такой законченный, такой великолепный круг", "И вот все кончено, круг завершен". Формой круга, сферы, паутины Вулф нередко характеризовал и свое творчество. Свой роман он сравнивает с расходящимися концентрическими кругами, где каждая часть — круг. В другом случае он обозначает текст как смотанную в клубок нить. Он пишет: "Повествование, развертываясь, приобретает причудливые очертания, напоминающие паутину". Начало первого романа и конец последнего удивительным образом смыкаются, придавая "большой книге"

Вулфа опять-таки форму круга. Объединяющим моментом становятся понятия дома и земли: слово "дом" присутствует в названии "Ангела", а слово "земля" — в его эпиграфе. Заключительные же фразы творения Вулфа о том, что ему будет дано — теперь он это знает — найти искомое место, и оно — "добрее, чем дом, грандиознее, чем земля". Там обретет он великое знание и великую любовь.

Рассуждая о творчестве своего любимого живописца, Питера Брейгеля, Томас Вулф говорит, что его картины подобны космическим спектаклям: в них запечатлены тысячи историй. Эти слова с полным правом можно отнести к творчеству самого Томаса Вулфа, создавшего панорамную картину человеческого бытия.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Литературная история Соединенных Штатов Америки. М., Прогресс, 1979, т. 3, с. 437.

[2] Эта мысль повторяется в ряде работ: "Всю свою жизнь он писал одну книгу, отдельные тома, созданные им, на самом деле являются ее главами". — Thomas Wolfe. A Collection of Critical Essays. Ed. By Louis D.Rubin. Englewood Cliffs, NY. Prentice-Hall, 1973, p. 48. "Том был автором одной только книги, которая содержала около 4000 страниц и включала все, им написанное". — Жажда творчества. М., Прогресс, 1989, с. 354. "Все четыре романа — это одна большая книга, эпический по размаху рассказ о судьбе одного человека". — *Вулф Т.* Домой возврата нет. М., 1977, с. 712.

[3] Х.Холмен считает, что "автобиографический эпос" характерен для всей американской литературы. У Америки не было прошлого, на котором могло бы основываться эпическое произведение. И часто сам автор становится эпическим героем, как например, Б.Франклин, У.Уитмен, Г.Адамс. В один ряд с ними Холмен ставит и Вулфа. — *Holman, C. Hugh.* The Loneliness at the Core. Studies in Thomas Wolfe. Louisiana, Louisiana State Univ. Press, 1975, pp. 155–167. А Х.Мюллер утверждал, что творчество Томаса Вулфа поистине воплощает в себе американский эпос. – *Muller H.J.* Thomas Wolfe. Norfolk, Conn., New Directionsbooks, 1947, p. 189.

[4] О том, что создав "легендарную биографию Юджина", Вулф смог рассказать их жизнь, выразить потаенные чувства юности как таковой, о феномене "шока узнавания" писали многие, среди них П.Конрой, Б.Гамильтон, Луис Рубин, Памела Х.Джонсон. См. также: *Herbert D.D.* Look Homeward. A life of Thomas Wolfe. Boston, Toronto: Little, Brown and co., 1987, p. XI; The Enigma of Thomas Wolfe. Biographical and Critical Selection. Ed. by R.Walser. Cambridge, Harvard Univ. Press, 1953, p. 108.

[5] Секрет успеха Томаса Вулфа, по мысли Х.Мюллера, заключается в его способности трансформировать частную историю во всеобщий миф (3; p. 6).

[6] *Вулф Т.* Жажда творчества. М., Прогресс, 1989, с. 158.

[7] *Wolfe, Thomas.* The Notebooks of Thomas Wolfe. Ed. by Richard S.Kennedy and Paschal Reeves. Vol. 1. Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1970, p. 19.

[8] Wolfe, Thomas. The Critical Reception. Ed. with an introd. by Paschal Reeves. N. Y., Lewis, 1974, p. 8.

[9] Так, образ Оливера Ганта определяют как символ самой Америки, а корни таланта Вулфа Р.П.Уоррен, например, видит в его способности извлекать из своих персонажей несомненные символические начала. The Enigma of Thomas Wolfe. Biographical and Critical Selection, pp. 122, 208.

[10] *Вулф Т.* Взгляни на дом свой, ангел. Таллин; Москва, 1994, с. 544.

[11] *Walser Richard* Thomas Wolfe An Introduction and Interpretation N Y , Barnes and Noble, Inc , 1961, p 61

[12] *Kennedy, Richard* The Window of Memory The Literary Career of Thomas Wolfe Chapel Hill, Univ of North Carolina Press, 1962, pp 129–130

[13] М Гайсмар считает Вулфа единственным "современным писателем, избравшим тему потерянного рая для своего первого романа" — The Enigma of Thomas Wolfe, p 110 Вулф, считают критики, не только творец мифов, он сам — американский Адам, который постоянно стремится вернуться в рай, откуда был изгнан — *Evans E* Thomas Wolfe N Y , Ungar, 1984, pp 43–44

[14] *Адмони В Г* Поэтика и действительность Л , 1975, с 142

[15] Эта способность Вулфа дала основание определить его творчество как "гигантскую картину живой плоти, наслаждающейся вселенной" (8, p 10)

[16] Авторы ряда работ о творчестве Томаса Вулфа ставят знак равенства между его эстетикой и, например, эстетикой английского романтизма XIX в (Х Холмен), отождествляют его творчество с духовной автобиографией романтиков, утверждая, что Вулф начал и остался до конца лириком и романтиком (Луис Рубин) А Х Мюллер писал, что Вулф был романтиком в полном смысле этого слова, и полагал, что его "репутация серьезно пострадала из-за стойкого неприятия романтизма", царившего в его время — *Muller H* Thomas Wolfe, pp 21–22

[17] *Southern Folklore Quarterly*, 1960, V XXIV, p 110

[18] Thomas Wolfe Three Decades of Criticism Ed with an introd by Leslie A Field New York, N Y Univ Press, London, Univ of London Press Limited, 1968, p 189

[19] *Фолкнер У* Статьи, речи, интервью, письма М , Радуга, 1985, с 140, 416 См также Faulkner at Nagano Ed by R A Jelliffe Tokyo, Kenkyusha, 1956, Faulkner In the University Class Conferences at the University of Virginia 1957–1958, 1965

[20] История литературы США М , ИМЛИ РАН, 2003, т 4, с 99

[21] *Wolfe Thomas* Of Time and the River N Y , Charles Scribner's Sons, 1935, pp 508–509

[22] Р Кеннеди писал «Роман "О времени и о реке" имеет некую традиционную структуру простое единство романа — путешествия» (12, p 271)

[23] Книга Вулфа получает определение "Вечного Романтического Квеста" и сравнивается с поисками Эльдорадо у Эдгара По или с тем поиском, о котором поведал миру Генри Торо (18, p 107)

[24] Цит по кн *Herbert, David* Look Homeward A Life of Thomas Wolfe Boston, Toronto, Little, Brown and co , 1987, p 243 Об общем и особенном у Джойса и Вулфа написано множество работ, авторы которых сходятся во мнении о самобытности пути Вулфа при несомненном влиянии его великого предшественника См , например, статью "Thomas Wolfe and James Joyce A Study in Literary Influence" // The Enigma of Thomas Wolfe

[25] В дневниках Вулфа есть записи-рассуждения о природе времени с позиций древнегреческой философии, психологии У Джеймса, теории относительности А Эйнштейна Исследователи также отмечают воздействие учения А Бергсона на вулфовскую концепцию времени (12, p 145)

[26] *Вулф Т* Смерть — гордая сестра М , Текст, 2001, с 168

[27] *Вулф Т* Паутина и скала М , Остожье, 2000, с 155

[28] *Вулф Т* Домой возврата нет М , Худож лит , 1977, с 716–717

[29] *Holman C Hugh* The Loneliness at the Core Studies in Thomas Wolfe Louisiana, Louisiana State Univ Press, 1975, pp 21–22

[30] *Wolfe Th* The Hills Beyond N Y , L , Harper & Brothers, 1944, p 198

[31] *Angoff, Charles* The Tone of the Twenties and Other Essays N Y , South Brunswick, London, 1966, p 91

[32] Так, Ф С Фицджеральд в письме к Перкинсу высоко оценивал эпизод на Гудзоне, считая, что сочетание лиризма с силой объективного наблюдения делает его одним из лучших в творчестве Вулфа Однако в его письмах встречаются и несправедливые заключения об отсутствии новизны тематики в произведениях Вулфа, и субъективные назидания

о необходимости следовать традиции Флобера в искусстве жесткого отбора. Тем не менее, Фицджеральд был заинтересован в творчестве Вулфа, обнаруживал общность, сближавшую Хемингуэя, Вулфа и его самого, полагал, что пять лет, с 1925 по 1930 г., ценны тем, что открыли Хемингуэя, Вулфа и Фолкнера. См.: Dear Scott / Dear Max. The Fitzgerald—Perkins Correspondence. L., 1973, pp. 203, 208, 250, а также: *Вулф Т.* Жажда творчества, с. 273–278, 387, 393; *Фицджеральд Ф.С.* Портрет в документах. М., Прогресс, 1984, с. 103.

[33] Thomas Wolfe. A collection of Critical Essays. Ed. by Louis D.Rubin. Englewoods, N.Y., Prentice-Hall, 1973, p. 98. В предисловии к юбилейному изданию романа "О времени и о реке" Пэт Конрой, как и У.Стайрон, пишет о своем писательском долге перед Томасом Вулфом. И о долге человеческом: "Томас Вулф взял меня за руку и познакомил меня со мной самим", подарил "завершенный и автономный мир", страну, куда он вошел "без визы и паспорта" и где остался навсегда. Он называет первую встречу с книгой Вулфа кардинальным, поворотным событием своей жизни, а сотворенное им — "найденной дверью", в которую каждый теперь может войти.— *Wolfe, Thomas.* Of Time and the River. N.Y., Scribner Classics, 1999. Джеймс Дикки в предисловии к сборнику рассказов 1989 г. также признается, что Вулф помог ему понять, как он был далек от себя, помог ему высвободить свое истинное "я", поверить, что все мы способны на большее, что жизнь полна тысяч возможностей.

[34] *Modern Fiction Studies*, v. XIV, 2, 1968, p. 215.

[35] *Beach J.W.* American Fiction. 1920–1940. N.Y., Macmillan, 1942, pp. 178–179.

[36] *Толмачев В.М.* От романтизма к романтизму. М., Изд-во МГУ, 1997, с. 213.

[37] В рецензии 1929 г. говорилось: "Вулф — это Бард, воспевающий опыт народа" (8; p. 14). Х.Мюллер писал, что Вулф возвращает самую древнюю литературную традицию Америки — традицию ораторства (37; p. 31). И Р.Кеннеди определял Вулфа как барда, непонятно каким образом сохранившегося со времен устных сказаний (12; p. 2).

[38] *Muller H.J.* Thomas Wolfe. Norfolk, Conn., New Directionsbooks, 1947, p. 20.

[39] *Wolfe, Thomas.* The Complete Short Stories of Thomas Wolfe. N.Y., 1989, p. XX.

[40] *Гайсмар М.* Американские современники. М., Прогресс, 1976, с. 233.

[41] Критика отмечала расхождение творчества Вулфа не только с современной ему общеамериканской, но и с южной литературной традицией. Большинство подчеркивало, что на Юге у Вулфа нет особых корней: отец его из Пенсильвании, а мать из горной местности. К тому же семья Вулфа, в отличие от семей У.Фолкнера или Р.П.Уоррена, была далека от хорошего образования, творческих устремлений и аристократических установлений (18; с. 79). Признавая, что Вулф был южанином лишь по принадлежности, а не по происхождению (18; p. 81), исследователи, тем не менее, выделяют начала вулфовского творчества, объединяющие его с южной литературой. Среди них — постижение загадки времени, ощущение трагизма жизни и чувство вины, смешение стилей, внимание к деталям, тяготение к концептуальному и абстрактному, особенности южной речи (манера говорить, идиомы, синтаксис, произношение), орнаментальная и экстравагантная риторика, единство противоположностей, склонность к парадоксам.

[42] *Элиаде М.* Азиатская алхимия. М., Янус-К, 1998, с. 450.

[43] The Letters of F.S.Fitzgerald. Harmondsworth, 1968, p. 117.

[44] Thomas Wolfe Interviewed, 1929–1938. Ed. by Aldo P.Magi and R.Walser. Baton Rouge. L., Louisiana State Univ. Press, 1985, p. 94.

ЭРСКИН КОЛДУЭЛЛ

Эрскин Колдуэлл прожил долгую жизнь, охватившую чуть ли не весь XX век, но остался в истории американской литературы как писатель "красных тридцатых", бурного времени социальных битв, активизации левых движений и социалистических идей. Однако его творчество примечательно прежде всего не отражением радикальных взглядов, а тем, что в нем была сделана попытка преодолеть прямолинейный социологизм и придать литературе левых идей оригинальное эстетическое качество. В его произведениях политическая ангажированность, публицистичность, злободневность и пропагандистский пафос сочетаются с литературными традициями натурализма, чертами региональной "южной школы" и влиянием художественной манеры писателей "потерянного поколения". Благодаря этому наследие Колдуэлла представляет интерес не только как характерное явление своей эпохи, но и как литературный феномен, закономерно вписанный в американский культурный контекст. В произведениях писателя можно найти и отголоски национальной мифологии, и злободневность, и предвосхищение постмодернистского дискурса.

Эрскин Колдуэлл (Erskine Caldwell, 1903–1987) родился в штате Джорджия в семье пресвитерианского священника и бывшей учительницы английского языка и латыни, происходившей из знатной виргинской семьи. Из-за частых переездов Колдуэллов мальчик поздно пошел в школу, занимаясь в основном с матерью дома. Не удалось ему получить и полноценного высшего образования, хотя он несколько лет учился в разных университетах, изучая социологию, экономику и филологию. Трудиться же он начал рано: еще в детстве тайно от родителей работал по ночам на фабрике по производству хлопкового масла, а подростком — развозил газеты, служил шофером у врача и сочинял спортивные репортажи для местной газеты. Очень рано зародился у Эрскина интерес и к художественному творчеству — его первым сочинением был незаконченный

роман о мальчике, сбежавшем в город от жестоких родителей. Смена профессий, встречи с разными людьми и знакомство с их житейскими историями дали ему богатый жизненный материал, а литературный опыт он приобретал, подрядившись бесплатно рецензировать присылаемые издательством книги (таким образом в его личной библиотеке скопилось около 2000 томов).

В годы Великой депрессии Колдуэлл в качестве журналиста много ездил по стране, что также способствовало накоплению впечатлений и становлению начинающего художника. В дальнейшем вся жизнь Колдуэлла была подчинена единой цели — стать профессиональным писателем. Уже обремененный собственной семьей, он покупает дом в штате Мэн, чтобы, не завися от службы, вести полунатуральное хозяйство и иметь возможность творить. Не случаен и выбор места проживания — Колдуэлл ощущал себя региональным писателем, лучше всего знавшим и понимавшим родной Юг, но писать о нем хотел как сторонний наблюдатель, ибо только так надеялся сохранить объективность взгляда. Писатель работал по 8 часов в сутки, по 6 дней в неделю, переписывая свои рассказы по 10–12 раз.

Пробиться на страницы американских журналов ему удалось далеко не сразу. После бесконечных отказов первый рассказ двадцатишестилетнего автора наконец появился в "Скрибнерс мэгезин", который редактировал Максуэлл Перкинс. Затем были изданы сборник рассказов "Американская земля" (*American Earth*, 1930) и повести "Ублюдок" (*The Bastard*, 1929) и "Бедный глупец" (*Poor Fool*, 1930). В предисловии к переизданию повестей в 1958 г. Колдуэлл писал, что они были созданы в период бродяжничества, наблюдений за жизнью, познания ее оборотной стороны и активных поисков добра и зла в людях и мире и смысла всего сущего. Специфику и просчеты своих ранних книг писатель объяснял свойственными молодому возрасту жадностью, остротой восприятия и склонностью к преувеличениям, эксперименту и ученичеству. Действительно, в раннем творчестве писателя в гиперболизированной форме проявлены дух и поэтика южной литературы с ее фатализмом, тяготением к аномальному и уродливому, к изображению насилия, секса, мотивам инцеста и смерти. При этом первые произведения Колдуэлла не только подражательны, но и отражают поиски собственной тематики и творческой манеры. Его рассказы в "Американской земле" и последующих сборниках — "Мы — ныне живущие" (*We Are the Living*, 1933), "Преклонись перед восходящим солнцем" (*Kneel To the Rising Sun*, 1935), "На Юге" (*Southways*, 1938) —



Эрскин Колдуэлл

чрезвычайно разнообразны. Среди них встречаются лирические зарисовки о юности и любви в атмосфере солнечного Юга, становлении подростка; юмористические новеллы-небылицы из сельской жизни в стиле "дикого юмора" фронтира; сатирические гротески; психологические этюды о человеческом одиночестве в захолустных провинциальных городках, написанные в духе Шервуда Андерсона; бытописательные новеллы; трагические повествования о расизме и линчеваниях и выполненные в фолкнеровской манере рассказы о странностях южного характера. В этот период проявились растущее мастерство писателя, его умение владеть различными художественными формами и приверженность к малой прозе — впоследствии большинство его романов будет новеллистично по своей структуре.

Сборник "Американская земля", где действие происходит то в Джорджии, то в Новой Англии, в маленьких или больших городах, содержит несколько рассказов, со временем признанных лучшими в наследии Колдуэлла. В них автор с разных позиций и в разной ху-

дожественной форме подходит к неизбывной проблеме зла, столь характерной для культуры американского Юга. В рассказе "В субботу днем" ("Saturday Afternoon") доминирует разоблачительная социальная тематика — ленивые белые бедняки линчуют негра только за то, что он сумел вырастить большой урожай хлопка и выручить за него хорошие деньги. Конкретное событие перерастает в симптом общей выморочности американского провинциального быта, так как для линчевателей расправа над трудолюбивым негром — это забава, вносящая разнообразие в их монотонное существование. В рассказе "В день получки на Саванна-ривер" ("Savannah River Payday") насилие приобретает черты фарса. Перевоз тела погибшего на лесопилке негра превращается в трагикомическую, гротескную историю. Перевозчики вырывают у покойника золотые зубы, устраивают драку и пытаются изнасиловать случайно попавшуюся им на дороге черную женщину. Они предстают как воплощение зла, которое укоренено в их душах и творится ими сознательно. Но зло у Колдуэлла, сохраняющего верность гуманистической традиции, не всегда тотально, ему могут противостоять совесть, жалость и любовь. В рассказе "Дороти" ("Dorothy") герой мучается угрызениями совести, так как показал голодной и отчаявшейся девушке дорогу в публичный дом, поскольку в существующих обстоятельствах иного пути у нее быть не может. Автор социально и психологически точен — на такой поступок героя, также безработного, толкает не аморальность, а потеря веры в будущее. В рассказе же "Молли-белохвостка" ("Molly — Cotton-Tail") Колдуэлл выражает надежду, что отказаться от насилия как неотъемлемой составляющей южного образа жизни можно путем воспитания в человеке лучших нравственных качеств. Мальчик, с одобрения отца, щадит на охоте кролика, хотя тетка убеждает его, что настоящим южным джентльменом можно стать, только научившись убивать.

Уже в своих первых литературных опытах писатель проявил способность видеть трагическое, причем всегда социально окрашенное, в приземленных, бытовых ситуациях. Замечателен в этом отношении рассказ "Старуха Джо Крэддока" ("Joe Craddock's Old Woman"), где потерявшее жену и мать фермерское семейство вдруг видит в загримированном гробовщиком лице покойницы красоту, которую не замечало в живой матери одиннадцати детей, замученной тяжким трудом и нищетой. Так, через фарс и парадокс, раскрывается нелепость и жестокость жизни, подавляющей заложенный в человеке потенциал радости и счастья.

В первый сборник рассказов Колдуэлл включил и малоудачную, чисто экспериментальную, написанную в модернистском ключе повесть "Святотатство Алана Кента" (*The Sacrilege of Alan Kent*), текст которой был разбит на отдельные отрывки-эпизоды, слабо связанные сюжетно и затрагивающие темы одиночества, насилия и смерти.

В последующих сборниках Колдуэлл варьирует ранее разработанные темы расизма, "белого негра" и сожительства белых с мулатками; экспериментирует с формой, сочетая социальный анализ с фарсом или мелодраматизмом, а трагизм — с фольклорным юмором. Несомненным вкладом в развитие американской новеллы явились его эксперименты с точкой зрения рассказчика — стороннего наблюдателя, свидетеля или главного героя (часто ребенка), использование внутреннего монолога с сохранением специфики разговорной речи, введение подтекста и отказ от острого сюжета и неожиданной или счастливой концовки (иногда развязка истории неопределенна).

Некоторые рассказы оригинальны по художественному решению и стали классическими образцами своего жанра. В рассказе "Дочка" ("Daughter") острая социальная тема выражена в драматическом бытовом эпизоде и с поразительной психологической точностью озвучена в прямой речи героя-рассказчика. Обнищавший издольщик Джим убил свою маленькую дочку из-за того, что не смог больше выносить ее просьбы о еде. Его рассказ о трагедии состоит из бесконечно повторяющихся рубленых фраз, где он сетует на несправедливость (хозяин забрал у него все заработанное) и мучается жалостью к своему ребенку. Ему сочувствуют шериф и толпа ("хор"), собравшаяся у тюрьмы и ведущая с ним диалог.

В юмористическом рассказе "Полным-полно шведов" ("Country Full of Sweden"), где высмеивается ксенофобия американцев, комизм создается с помощью классического приема несовпадения реальности и ее восприятия. Местные жители полны страха перед поселившимися в округе шумными, но безобидными шведами. Повествование ведется от лица работника фермы, с непосредственностью описывающего собственные невежественные представления о чужаках и паническое и нелепое поведение своих хозяев. Это чисто американский юмор, имеющий фольклорные черты, которые наиболее ярко проявились в другом рассказе Колдуэлла — "Кэнди Бичем" ("Candy-Man Beechum"). Тема расизма нашла здесь воплощение в столкновении двух миров — жестокой социальной действительности и поэтической стихии народной сказки. Герой этой

поэмы в прозе, наделенный чертами сказочного богатыря, — молодой негр, спешащий субботним вечером на свидание к любимой девушке и мечтающий о сковороде вкусной рыбы. Это добрый великан, исполненный жизненной силы и радости, близкий к природе и повторяющий как рефрен: "дорогу, дорогу моим ножищам!". Его путь прерывается выстрелом полицейского, решившего напомнить "ниггеру", кто настоящий хозяин на американской земле.

Анализируя новеллы Колдуэлла, В.И.Яценко отмечает его умение варьировать форму и стиль повествования в зависимости от задач и жанра. Писатель нередко использует прием многоголосия, вводя собирательный образ рассказчика (обывателя, фермера, соседа) и корректируя его позицию иронической точкой зрения автора. В рассказах, написанных в стиле фольклорного сказа или небылицы, он прибегает к разговорной лексике, неправильному синтаксису, поговоркам и гиперболам. В психологических же новеллах фразы мелодичны и ритмичны, часты повторы, лаконичные рубленые предложения, лирические монологи. В целом, как считает исследователь, Колдуэлл больше склонен к стихийности, эмоциональности и интуитивности, чем к глубокому осмыслению бытия[1]. С этим можно согласиться, добавив, что в лучших произведениях писателя ощущается борьба художника, умеющего видеть разнообразие, противоречивость и неоднозначность мира и человека, и социального аналитика, не всегда способного логически упорядочить и творчески осмыслить поток жизненных явлений и впечатлений.

Мрачность многих ранних произведений Колдуэлла можно объяснить и влиянием готической традиции литературы Юга, и тем, что писались они в тяжелые для Америки времена упадка во всех сферах национальной жизни. Однако настроения их автора не были полностью безысходными, о чем свидетельствует его активное участие в охватившей всю страну общественной борьбе. Именно вера в возможность социальной справедливости заставила Колдуэлла, как и многих других писателей, примкнуть к левому движению и обратиться к темам пролетариата, забастовок и социалистических преобразований. Колдуэлл служил корреспондентом в таких изданиях, как "Нью мэссиз" и "Дейли уоркер", во время президентских выборов 1932 г. (вместе с Т.Драйзером, Ш.Андерсоном и Дж.Дос Пассосом) вошел в лигу поддержки коммунистического кандидата, его произведения были представлены в антологии "Пролетарская литература США", вышедшей в Нью-Йорке в 1935 г.

Свое отношение к современным социальным конфликтам писатель выразил и в творчестве, избрав в качестве художественного

материала судьбу фермеров-издольщиков, которых смог хорошо изучить во время многочисленных поездок по Югу. Тема разорившихся и обнищавших арендаторов интересовала его и как литератора, и как социолога. В 30-е годы он читал лекции о сельском хозяйстве южных штатов в нью-йоркской Прогрессивной школе социальных исследований, а в 1935 г. написал специальную брошюру "Фермеры-издольщики" ("Tenant Farmers").

Двоякий подход к проблеме обусловил структуру романа* Колдуэлла "Табачная дорога" (*Tobacco Road*, 1932; русс. пер. — 1938**), имеющего реальную основу. В нем почти с документальной точностью описываются процессы оскудения земель, разорения мелких фермерских хозяйств, деградации оставшихся без работы крестьян. Судьба семьи главного героя, Джитера Лестера, рассмотрена в историко-социологическом аспекте: дед Джитера владел землей и выращивал табак, отец сеял хлопок и разорился, Джитер стал издольщиком, но у него уже нет денег на покупку семян и удобрений, а его семнадцать детей ушли из дома и разбежались кто куда. Истощившаяся почва требовала современных способов земледелия, но владельцы земли не стремились обучить арендаторов и тем самым способствовали вырождению последних. От нищеты, безделья и недоедания семейство Лестеров физически и нравственно деградировало и потеряло человеческий облик (половина детей Джитера слабоумна).

Однако автор не довольствуется анализом внешних, социальных причин драмы, его интересуют и внутренние мотивы распада родственных связей и измельчания личности. В романе Колдуэлла тяжелые условия жизни заставляют героев проявить самые низкие, животные стороны человеческой природы, которой присущи стремление к насилию и грубый физиологизм. При воссоздании героев романа проявляется типичный для эстетики натурализма экономический и биологический детерминизм — вне контекста культуры и морали человек лишается социальности, в нем побеждают биологические инстинкты, он теряет способность различать добро и зло. Все персонажи неграмотны, невежественны, ни на что не способны. Джитер не помнит имен своих детей и не интересуется их судьбами. Он не кормит старую мать, чтобы она поскорее умерла, и совершенно равнодушен к ее гибели. Не случайно в книге

---

* По справедливому мнению И.А.Кашкина, романы Колдуэлла в жанровом отношении ближе к повести (long story).

** Первые переводы Колдуэлла на русский язык появились в 1934 и 1935 годах. Сборник из 23 новелл был издан коллективом переводчиков под руководством И.А.Кашкина.

так много откровенного, низменного секса — девочек выдают замуж в двенадцать лет, сорокалетняя проститутка женит на себе шестнадцатилетнего слабоумного мальчика.

Образы романа одновременно натуралистичны, гротескны и трагикомичны, что в целом присуще южной литературной традиции. Именно в ее русле разрабатывается тема "бедных белых" ("белой швали"), имеющая свою историю в региональной культуре Юга. Американский исследователь Ш.Макилвейн различает несколько этапов в истории изображения подобных персонажей. В путевых записках XVIII в., например, у У.Бирда, это были ленивые бедолаги, неудачники фронтира; в романах, написанных до Гражданской войны, они выступали второстепенными, юмористически окрашенными действующими лицами; затем, до 1900 г., они играли немалую роль в литературе "местного колорита", а в малом жанре рассказа могли даже находиться в центре повествования; после 1900 г. они уже главные герои многих романов. Хотя деградацию этого слоя отмечал еще О.Б.Лонгстрит, многостороннее изображение "бедных белых" впервые появилось у Фолкнера и Колдуэлла[2].

Сочетание разных литературных традиций и использование широкой палитры художественных средств позволило Колдуэллу создать новый тип социально ангажированного романа левого толка, преодолев его односторонность и стереотипность. Писатель отказывается от деления персонажей на злодеев-богачей и благородных бедняков, жертв несправедливости. И не исключено, что одна из причин этого — его приверженность национальным мифологемам "доверия к себе", "американской мечты", деятельной личности, человека, который "сам себя сделал". В Джитере Лестере ему глубоко претят лень, безволие, неспособность позаботиться о семье, доме и урожае, склонность к пустым мечтам и бесконечным, бессмысленным разговорам. С точки зрения Колдуэлла, настоящий американец не должен целиком зависеть от обстоятельств и плыть по течению, а обязан проявлять предприимчивость и полагаться на собственные силы. Поэтому автор одновременно сочувствует героям и смеется над ними, что выражается через трагикомическую окраску образов и событий.

В целом традиционно комическое изображение человека из низов, как бедолаги, вынужденного бороться за существование с помощью хитрости и лукавства. Столь же традиционно и раскрытие трагической сущности его судьбы, обусловленной жестокими условиями. Но здесь благодаря натуралистическим деталям и гротеску их сплав создает по сути модернистскую картину жизни, в которой

нет четкой иерархии причин и следствий, добра и зла, социального и биологического. Подлинно трагические обстоятельства — отсутствие еды и теплой одежды, разрушение обветшавшего жилища — становятся источником фарса.

Это особенно ярко прочерчено в истории матери Джитера, дряхлой молчаливой старухи, которую никто не замечает и не кормит; она же собирает валежник в надежде, что зажженный очаг каким-то образом сам привлечет еду. Сцена ее гибели — самый сильный эпизод романа: сбитая машиной, она ползет к дому, но ее никто не замечает, так как все заняты своими проблемами. В романе изображена постхристианская эпоха, когда нарушены все библейские заповеди, все уродливо и извращено, никто не почитает родителей, таинство брака перечеркнуто развратом и инцестом, а таинство смерти превращено в чисто физиологический акт. Джитер боится, что его труп обглодают крысы, а его жена — что ее похоронят в вышедшем из моды платье. Бог вообще ушел из человеческой жизни — священники проповедуют не **за** Бога и добро, а **против** греха. Церковь как институт распалась, ее вытесняют секты, лжепроповедники, вроде бывшей проститутки Бесси (она сама венчает себя с подростком Дьюдом и молится о житейских мелочах и греховных вещах).

Как пишет критик Дж.Делвин, в романе отсутствуют главные формы человеческого самовыражения — любовь и труд[3]. Жизнь семьи Лестеров заполнена сексом и мыслями о еде, то есть подчинена базовым инстинктам продолжения рода и самосохранения. Духовная, нравственная деформация героев находит у Колдуэлла выражение в их физическом уродстве (у Бесси отсутствует носовая кость, у одной из дочерей Джитера заячья губа), порождает образы-гротески (явное влияние поэтики Ш.Андерсона) и символический подтекст повествования. Лестер пытается жечь бурьян, чтобы подготовить землю под пашню, но огонь сжигает его дом вместе с ним и женой, таким образом уничтожая, как бурьян, героев и очищая от них землю. Тщетность мечтаний и усилий Лестера показывает абсурдность жизни и сознания подобных людей, а также породившего их социального порядка.

В таком контексте по-иному начинают функционировать многие художественные приемы, в том числе фольклорные мотивы, которых в романе предостаточно. Часть эпизодов написана в жанре небылицы: воровство Джитером репы у зятя Лова, женитьба Бесси и Дьюда, их свадьба и прогулка на разваливающемся автомобиле и т.д. Есть в повествовании и бродячие анекдоты — например, о бор-

деле, принятом Бесси и Дьюдом за отель. Но, по сравнению с фольклорным рассказом, в этих историях неадекватность мировосприятия и поведения героев наполняется новым смыслом, а комедия положений перерастает в драму распада социальных и человеческих связей. Герои романа разобщены, не понимают и не слышат друг друга: двенадцатилетняя жена Лова, Перл, прячется от своего мужа и не желает с ним разговаривать, не общаются между собой и Джитер с Адой. Диалоги персонажей превращаются в параллельные монологи: каждый говорит о своем, не обращая внимания на слова собеседника.

Меняется функция и комментирующего события "хора" (возможно, позаимствованного из поэтики Фолкнера). Этот непременный атрибут греческой трагедии у Колдуэлла состоит из трех негров, наблюдающих за Лестерами с проходящей рядом с их фермой "табачной дороги". Сторонний взгляд этих "хористов", по своему социальному статусу находящихся еще ниже Лестеров, не трагичен, а комичен: они не сочувствуют героям, а потешаются над ними.

Комичность повествования усиливают также бесконечные повторы, в данном случае не драматизирующие действие, а демонстрирующие узость кругозора героев, их зацикленность на какой-нибудь незамысловатой идее, оторванность от действительности, неспособность вырваться из замкнутого круга своей судьбы. Подобная повторяемость — это бесцельное и бесперспективное движение по замкнутому кругу, не созвучное, а противопоставленное естественному циклическому бытию природы. Однако, хотя в романе несомненно присутствуют мотивы абсурда и безысходности, которые вместе со смешением и трансформацией разных традиций как бы предвосхищают настрой и поэтику постмодернистского "черного юмора", автор все же вводит в повествование одну гуманистическую, жизнеутверждающую тему, корректирующую, причем не совсем органично, характер главного героя. Усматривая в больших городах и промышленности источник социального зла и нравственного упадка, Колдуэлл занимает антиурбанистическую, антииндустриальную и почвенническую позицию и наделяет Джитера Лестера единственной здоровой чертой — любовью к земле. Бездеятельность героя во многом связана с его нежеланием переезжать в город и работать на фабрике. "На чертовых фабриках, — говорит Джитер, — человеку плохо, и он сам не понимает, что с ним творится, а здесь, на воле, ему весной так хорошо, как никогда. Весну не обманешь, как ни прячься на чертовой хлопчатной фабри-

ке. Она знает, что ты должен оставаться на земле, чтоб тебе было хорошо"[4].

Первый роман Колдуэлла, принесший начинающему автору известность, наметил наиболее близкие ему темы, проблемы и художественные средства — новеллистичность (повествование разбито на отдельные сценки-эпизоды) и сценичность (ограниченное место и время действия). Не случайно роман был инсценирован на Бродвее (пьесу по нему написал в 1933 г. Джек Керкленд), правда, со значительным искажением его содержания: для привлечения зрителей упор был сделан на комической стороне, а гибель героев была заменена "хэппи эндом". Этим был недоволен Колдуэлл, заявивший, что не ставил перед собой цели кого-либо смешить, но постановка имела успех и продержалась в Нью-Йорке семь с половиной лет (абсолютный рекорд). Пьеса шла и за пределами Америки, получив аудиторию в пятнадцати странах.

Тема "бедных белых" развивается и в романе "Богова делянка" (*God's Little Acre*, 1933), в котором очень много общего с "Табачной дорогой". Здесь также прослеживается история постепенно деградирующей и распадающейся фермерской семьи, описанная в аналогичном художественном ключе: насилие, секс, инцест, гротескные герои, "хор" негров-сторонних наблюдателей, простой, "наивный" стиль, представляющий примитивное сознание, не способное к анализу[5], бесконечные повторы, подчеркивающие безысходность ситуации. Однако в этом романе появились новые подходы к проблеме издольщиков и новые смысловые нюансы. Если в "Табачной дороге" объектом авторского сарказма служила бездеятельность героев, то в "Боговой делянке" пародируется как раз национальная мифологема предприимчивости, тесно связанная с "американской мечтой". Главный персонаж, Тай Тай Уолден, — это типичный фолкнеровский герой, поглощенный одной страстью и целью — найти на своем участке золото, ради чего он забрасывает землю и калечит жизнь своих сыновей. Его труд не созидателен, а тщетен и разрушителен, — и здесь автор прибегает к символическому образу дома, грозящему обрушиться из-за раскопов.

Вместе с тем, Уолден — гораздо более сложный характер, чем Джитер Лестер. Ему писатель даже может доверить роль комментатора, способного оценивать события и других персонажей. Такие изменения в образе "бедного белого" связаны с расширением и углублением философского и символического планов повествования, с попыткой увидеть в конкретной социальной драме проявление общих закономерностей человеческой природы. Весь роман про-

никнут библейскими аллюзиями: один сын Уолдена убивает другого, как Каин Авеля, его зять, Уилл, подобно Христу, гибнет ради людей.

В этом произведении, где по-прежнему много места отведено плотской любви, появляется тема высокой любви и красоты как тайны и основы жизни. Их олицетворением становятся женские образы — дочери Уолдена, Дарлинг Джил, и невестки Гризельды. Способность ценить прекрасное и восхищаться им Колдуэлл относит к проявлению естественных чувств, противопоставленных механистичности индустриальной цивилизации и бесчеловечности большого города. Таким образом, природное начало в человеке не сводится только к физиологичности, а включает в себя духовную интуицию, которая выше рационалистического разума, уродующего окружающий мир. Уолден говорит сыновьям, что люди должны жить не разумом, а чувством, и любить женщин, так как они ближе к природе и, следовательно, — к Богу.

Эти идеи приходят у Колдуэлла в очевидное противоречие с его принципами социального и биологического детерминизма, которое он пытается разрешить с помощью образа Уилла Томпсона. С одной стороны, это человек чувства, с огромной витальностью, одержимый страстью к воплощающей женское начало Гризельде. С другой стороны, это человек социально активный, борец за права рабочих, его вторая навязчивая идея — снова запустить закрытую хозяевами фабрику и дать людям средства к существованию. Эта тема вводит в текст элементы жанра "пролетарского романа": конфликт, построенный на классовых столкновениях, социологические и экономические выкладки, описания массовых митингов и сборищ. Однако благодаря образу Уилла они приобретают особое художественное наполнение, раскрывающее связь между социальным и природным. Уилл в равной степени хочет владеть Гризельдой и фабрикой, но женщина — воплощение естественности, а машины, производящие ткани, — воплощение искусственности. Поэтому он разрывает в клочья платье на Гризельде и рвет на себе рубаху, чтобы предстать с любимой такими, какими их создал Бог, и тем самым обрести и духовную свободу.

Овладев Гризельдой и запустив фабрику, Уилл становится самим собой, но в жестоком обществе он обречен и погибает. В кульминационной для романа сцене его гибели евангельские мотивы (его тело оплакивают три женщины, как три Марии — тело Христа, а расхватывающие лоскуты его рубахи работницы почитают его, как святого) сочетаются с античной эпикой (стекающиеся на фаб-

рику рабочие образуют многоголосый хор). Так, через героическое деяние и человеческую жертву трагически разрешается противоречие природного и социального и утверждается единство жизни.

Это единство подчеркивается в романе нарушением присущего Колдуэллу единства места действия, которое переносится то в деревню, то в город. Писатель как бы уравнивает эти сферы, допуская их право на параллельное существование. Как говорит Тай Тай Уолден, существуют люди, созданные для земли и созданные для машин, но ни тем, ни другим не уготовано счастье. Фабрика калечит тела и души рабочих, земля истощается и не может прокормить фермеров. Уолден чувствует себя проигравшим и раздавленным миром.

Как и в "Табачной дороге", трагическая тональность сочетается в романе с комической, в повествовании много эпизодов, написанных в духе фольклорных анекдотов и небылиц. Уолден, решивший, во искупление грехов, отвести на своем участке "богову делянку", чтобы найденное на ней золото отдать церкви, из страха, что так и выйдет, все время меняет ее границы. Характерно, что именно на этом "святом" участке и происходит братоубийство. Комична история с альбиносом, которого насильно приводят на землю Уолденов, поскольку крестьяне верят, что люди с такой физической особенностью приносят удачу в поиске кладов.

Из-за многоплановости романа в критике не сложилось единодушного мнения о его поэтике. Дж.Делвин (3) относит его к "романтическому натурализму", а в образе Уилла видит влияние Ницше и дионисийского взгляда на мир. С ним согласен Ш.Макилвейн, который считает Колдуэлла, наряду с Фолкнером, натуралистом в "южном" варианте. Ссылаясь на данное В.Л.Паррингтоном определение натурализма как "пессимистического реализма", которому присущи детерминистическая философия, научная объективность и откровенность в изображении человеческих инстинктов и пороков, Макилвейн находит специфику "южного" натурализма в уменьшении детерминизма и пессимизма, в трагикомизме и в акценте на животных проявлениях человеческой натуры (2; p. 219). А Дж.Корджес усматривает в романе пародию на "естественную жизнь", отрицающую мораль[6]. Многие исследователи (К.Брукс, М.Каули, В.И.Яценко) критиковали Колдуэлла за неорганичное сочетание эстетики и политической ангажированности, социальных проблем и юмора, гротеска и фарса. Творчество писателя относили к коммунистической пропаганде, критическому или социалистическому реализму, натурализму, модернизму, регионализму и даже к массо-

вой и порнографической литературе. Такой разброс мнений, в каждом из которых содержалась своя доля истины, был обусловлен реальной противоречивостью идеологии и творческой манеры Колдуэлла, неопределенностью его авторской позиции и эклектичностью его взглядов и эстетики.

Все это не помешало роману "Богова делянка" стать бестселлером — он был переведен на многие языки мира, а его тираж составил 10 миллионов экземпляров. Настигла роман и скандальная слава, так как за аморальность его пытались запретить, возбудив против автора судебное дело. Были созданы специальные комиссии для проверки правдивости описания быта издольщиков. В 1958 г. книгу экранизировали, ради коммерческого успеха фильма сделав акцент на эротике и превратив социальную драму в боевик, действие которого разворачивается на фоне пышной природы Калифорнии.

К теме "бедных белых" Колдуэлл обращался еще в двух романах — "Странник" (*Journeyman,* 1935) и "Трагическая земля" (*Tragic Ground*, 1944). В "Страннике", где главным объектом авторского сарказма являются странствующие проповедники, а основным концептуальным мотивом — бестиарность человеческой природы, социальный аспект заметно приглушен. Зато усилены уже испробованные художественные приемы, делающие поэтику Колдуэлла специфическим явлением в политически ангажированной литературе 30-х годов. Повторы одних и тех же сюжетных ходов, сценическое единство места и действия, евангельская символика и фрейдистские мотивировки подчеркивают неизбежность физической, нравственной и духовной деградации человека, в котором преобладает животное начало. Странствующий проповедник, Симон Дай, искренне верит, что является божьим избранником, призванным очистить человечество от грехов, но сам он не может совладать со своими инстинктами и нарушает все заповеди: убивает, грабит, насилует, прелюбодействует и обманывает. Поэтому его проповеди превращают людей в зверей, а богослужение — в оргию. Скептицизм автора по отношению к человеческой природе проявляется в том, что он подчеркивает привлекательность Дая для невежественных крестьян, в большинстве пострадавших от этого героя. В Дае им нравится животная витальность и способность разбудить в них самих низкие инстинкты. Подобные взгляды на человеческий род, несомненно, свидетельствуют о растущем скептицизме писателя и его разочаровании в социалистических идеях.

Эти же настроения превалируют и в написанном десять лет спустя романе "Трагическая земля", действие которого происходит

уже не в деревне, а в городе. Здесь разорившиеся южные издольщики, согнанные со своих участков и оказавшиеся в большом городе, демонстрируют свою полную никчемность и неспособность приспособиться к новым обстоятельствам. Как и в других романах Колдуэлла, социальность приглушена фарсом и скептическим отношением автора к человеческой природе. Герои — это маргиналы, оставшиеся без работы после закрытия завода и поселившиеся на окраине, в трущобном поселке, где они постепенно деградируют, теряя человеческий облик. Не в состоянии противостоять городским соблазнам, бывшие крестьяне становятся алкоголиками, проститутками, наркоманами и бездельниками, способными лишь мечтать о возвращении домой. Трагическое и комическое тесно переплетаются, подлинно драматические эпизоды чередуются с небылицами, социальный анализ соседствует с гротеском и фарсом. Такая неоднородность художественного текста не всегда органична и, как уже отмечалось, во многом свидетельствует о неопределенности авторской позиции. Колдуэлл высмеивает идеалистические, прекраснодушные представления о бедняках, рисуя образ юной дамы, которая занимается благотворительностью, мечтает создать на месте трущоб город-сад и впадает в истерику при столкновении с дикостью и злобой своих подопечных. В то же время писатель заканчивает свое повествование неким подобием "хэппи энда": главный герой, Спенс Дусит, все же уезжает на родину, хотя он уже не уверен, что его место — там, ибо потерял все жизненные ориентиры. Здесь Колдуэлл использует клише массовой литературы в сочетании с социальным и психологическим анализом.

Стремление Колдуэлла к социальному анализу проявилось в том, что в 30-е годы он отдал дань распространившимся в Америке новым жанрам социологического исследования, документального очерка, сопровожденного текстом фотоальбома. Материал для своих публицистических книг писатель собирал во время многочисленных путешествий по Америке и за границей (в своей жизни Колдуэлл ездил очень много и часто менял места проживания). Вместе с фотографом, Маргарет Берк-Уайт (будущей женой), он объезжает на машине Соединенные Штаты и совершает поездку в придунайские страны. В 1935 г. увидела свет книга Колдуэлла "Некоторые американцы" (*Some American People*), написанная в манере, которая стала впоследствии характерной для его документальных произведений. В ней отсутствуют основополагающие черты жанра путешествий — описания достопримечательностей, природы, приключений, личных впечатлений и комментарии рассказчика.

"Вы не найдете здесь, — пишет автор, — описаний памятников, закатов в каньонах, водопадов или горных ледников. Здесь описаны влияние природы на человека и примеры борьбы человека с человеком"[7]. Основное место занимают социологические очерки: о Детройте, автомобильных заводах, индустрии Генри Форда с ее потогонной системой, положении рабочих и их бесправии. Автор, тяготеющий к новеллистичности, разбивает крупные разделы на отдельные эпизоды, зарисовки, монологи и диалоги. Велика у него роль документа, — например, одна из глав целиком состоит из газетных заметок об эксплуатации рабочих. Но особенно примечательно то, что в тексте часто звучат голоса простых людей, тем самым предваряя феномен "устной истории" в "новом журнализме" 70-х годов.

Несколько книг — "Вы видели их лица" (*You Have Seen Their Faces*, 1937), "К северу от Дуная" (*North of the Danube*, 1939), "Послушай! Это США?" (*Say! Is This the USA?*, 1941) — представляют собой фотоальбомы со снимками М.Берк-Уайт и сопровождающими их текстами Колдуэлла. Авторы претендуют на полную достоверность, но места и имена часто изменены, так как для них важна не "ненужная индивидуализация", а обобщение и верная интерпретация. Тексты под фотографиями нередко представляют собой прямую речь героя, его высказывания о своей жизни и бедах. Большое место по-прежнему занимает тема южных издольщиков, сетующих на угасание Юга, нищету и обездоленность. Колдуэлл вновь обращается к проблеме сосуществования разных рас и на примерах типичных человеческих судеб пытается объяснить истоки присущих "бедным белым" расистских настроений. Потеря надежды и чувство поражения порождают отчаяние, раздражение, горечь, которые направляются против еще более слабых — людей с темной кожей. Человек превращается в жестокого зверя: "когда его собственные страдания становятся невыносимыми, он может жить, только видя перед собой страдания других"[8].

К проблеме межрасовых отношений Колдуэлл обращается на протяжении всего своего творчества. В 1940 г. он пишет повесть "Случай в июле" (*Trouble in July*; русс. пер. — 1956), в основу которой кладет сюжет о линчевании негра, уже использованный в рассказе "В субботу днем". О самосудах на Юге писатель знал не понаслышке — в 1933 г. ему пришлось в качестве корреспондента "Нью мэссиз" ездить в штат Джорджия, где были многочисленные случаи линчевания и поджогов негритянских домов. Герои повести типизированы и представляют мироощущение разных социальных

слоев населения Юга. Главный герой, черный юноша Сонни, — это традиционный образ невинной, чистой, запуганной и не способной на протест жертвы. Сентиментальная окраска этого персонажа усиливается сиротством мальчика, его привязанностью к бабушке, родным местам и животным. Его судьбу символизирует убитый линчевателями, такой же затравленный крольчонок, которого Сонни взял с собой в бега. Жертвой социальных обстоятельств представлена и "бедная белая" Кэти, несправедливо обвинившая Сонни в совершенном над ней насилии. Невежественная, уставшая от побоев отца, отвергнутая возлюбленным и озлобленная на весь мир, она в конце концов отказывается от своей клеветы и кричит линчевателям, что Сонни не виноват, но толпа забивает ее камнями.

По сравнению с рассказами, в этой повести не появилось новых нюансов в изображении "бедных белых" и мотивации их поступков. Социальные и психологические факторы переплетены — нищета и бесцветность жизни порождают стихийную ненависть и потребность в насилии, линчевание становится единственным доступным развлечением. Более интересен, при всей своей одномерности, гротескный образ Нарциссы Кэлхун, фанатично преданной идее высылки черных обратно в Африку и ради нагнетания обстановки провоцирующей Кэти на клевету. Однако наибольшей психологической точности автору удалось достигнуть в обрисовке тех персонажей, которые не одобряли линчевания, но благодаря своим трусости и бессовестности заняли позицию сторонних наблюдателей и тем самым потворствовали злу. Сонни одинок и беззащитен, так как все окружающие руководствуются только собственными интересами. Для описания эгоизма провинциальных обывателей Колдуэлл выбирает комические краски, придающие всему повествованию трагикомическую тональность.

Особенно удачен противоречивый образ шерифа Джефа Маккарти, который способен на человеческие чувства, но больше всего ценит личный покой. В повести параллельно развиваются две сюжетных линии — погони линчевателей за Сонни и поисков Джефом старого негра Сэма, к которому он с детства искренне привязан и за чью жизнь опасается. Основной мотив поведения Джефа — страх, что жители округа могут не переизбрать его на новый срок. Сочувствуя Сонни, шериф прибегает ко всевозможным уловкам, чтобы не оказаться замешанным ни в его спасении, ни в его убийстве, и превращается в комическую фигуру и действующее лицо многочисленных фарсовых ситуаций, которые в общем контексте повествования явно диссонируют с подлинным трагизмом происходящего.

Писателю часто не хватает чувства меры и мастерства, чтобы достигнуть адекватного художественного воплощения замысла, о чем свидетельствует и его пристрастие к морализаторским концовкам. Так, в финале "Случая в июле" Джеф говорит своему помощнику Берту: "Нам надо скорее ехать в город и донести о происшествии. Коронеру надо знать, что тут случилось. Это его обязанность — расследовать причины насильственной смерти... Ему нужно все знать, чтобы выполнить свой долг, как он его понимает, без страха и пристрастия.

Он шел, не разбирая дороги, ничего не видя перед собой.

— Вот так и надо поступать человеку на выборной должности, — сказал он громко. — Как же я про это забыл?

И он побрел дальше один"[9].

У Колдуэлла все же сильно было стремление к прямому публицистическому слову и непосредственному факту. Его привлекали активная общественная деятельность, сопричастность историческим событиям. В 1938–1939 годах он работал корреспондентом в Мехико, Чехословакии и Испании, в 1940 г. побывал в Монголии, Китае и Туркестане, был инициатором первого конгресса писателей США и вице-президентом национального комитета Лиги американских писателей. Колдуэлл также задумал 25-томную серию "Народные обычаи Америки" (1941–1952), в которой разные авторы должны были писать об американских регионах.

Во время Второй мировой войны Колдуэлл активно выступал за открытие второго фронта, а в начале Великой отечественной войны вместе с женой Маргарет находился в Москве, где писал репортажи и делал радиопередачи для Америки. В военные годы он издал несколько книг о России: "Россия в войне" (*Russia at War*, 1942) с фотографиями Маргарет, "На дороге в Смоленск" (*All-Out on the Road to Smolensk*, 1942) , дневник "Москва под обстрелом" (*Moscow under Fire*, 1942) и роман о русских партизанах "Всю ночь напролет" (*All Night Long*, 1942). В США был снят фильм о пребывании Колдуэлла в России — "Миссия в Москве"*.

Однако и в военные годы Колдуэлл не оставил художественное творчество и привычную для него тематику. В 1944 г. он написал повесть "Мальчик из Джорджии" (*Georgia Boy*; русс. пер. — 1956), разбитую на главы-новеллы и пополнившую галерею американских литературных героев-подростков. В ней даже присутствует комическая перекличка с "Приключениями Гекльберри Финна" Марка

* См. главу "Литература США в годы Второй мировой войны" в наст. томе.

Твена — в одной из новелл рассказывается о свадьбе отпрысков двух враждующих семейств (шекспировские аллюзии), расстроенной из-за того, что незадачливый звонарь устроил не венчальный, а погребальный колокольный звон. Как всегда у Колдуэлла, комическое сочетается с трагическим: в новеллах о подростке Уилле и его родителях, страдалице-матери и авантюристе, обманщике и развратнике отце много черт небылицы, гротеска и пародии на доведенную до абсурда американскую предприимчивость. А новеллы о неграх по традиции полны фольклорного юмора. Комическому настрою способствует и то, что повествование ведется от лица наблюдательного, но наивного подростка, со свойственной юности непосредственностью и остротой подмечающего нелепости и уродства окружающего мира.

Расцвет творчества Колдуэлла пришелся на 30-е годы, когда общественная и литературная обстановка способствовала проявлению доминирующих черт его личности и дарования. Активная жизненная позиция, интерес к социальным проблемам, одновременное внимание к документальному факту, публицистике и различным художественным традициям и новейшим формам позволили ему создать яркие, запоминающиеся произведения. Но, с изменением ситуации в стране в послевоенное время, спадом радикального движения и наступлением эпохи маккартизма, в судьбе Колдуэлла наступил новый этап. В одном из интервью он объяснил эволюцию своего творчества тем, что после завершения экономического кризиса условия жизни в США изменились к лучшему, и на передний план вышли проблемы не социальной и расовой несправедливости, а семьи и брака[10].

Парадоксально, но именно на эти годы приходится пик популярности его написанных в 30-е годы книг, которые становятся бестселлерами (в 1960 г. Колдуэлл был даже выдвинут на соискание Нобелевской премии). Однако теперь широкую публику привлекает в ранних произведениях писателя не социальный пафос, а откровенное изображение секса и насилия. Выпускаемые огромными тиражами в мягкой обложке, они начали восприниматься как массовое чтиво, потакающее низким инстинктам невзыскательного читателя.

Негативные последствия для творческой биографии Колдуэлла имел и тот факт, что он принадлежал к профессиональным писателям, для которых писание книг являлось единственным источником доходов, и поэтому вынужден был сочинять много (его наследие составляет 50 томов) и с расчетом на коммерческий успех. Из-под

его пера один за другим стали выходить романы невысокого художественного уровня, с клишированными приемами и героями, банальными развязками, переизбытком эротики и нагнетанием ужасов. Упадок таланта Колдуэлла заметил У.Фолкнер, в 30-е годы включивший писателя в шестерку лучших американских романистов. «В его первой книге "Табачная дорога", — говорит он, — была мысль или какая-то волнующая сила, но потом, мне кажется, он регрессировал и наконец стал писать просто ерунду»[11].

В новых романах Колдуэлла в центре повествования попрежнему стоит общественно значимая проблема — вырождение южной аристократии ("Дом в горах"), судьбы разорившихся фермеров в большом городе ("Эта земля"), расовая дискриминация ("Местечко под названием Эстервилл"), упадок американской предприимчивости и возрастание ксенофобии ("Ночная лампа"). Но социальная тема, как правило, тонет в мелодраматизме, фарсе, гротеске, неправдоподобных поворотах сюжета, а расовый вопрос часто трансформируется в сексуальный. Некоторые книги ("Грета", "Некоторые женщины", "Клодель Инглиш", "Округа Ерншоу") сосредоточены почти исключительно на эротике и пошлых любовных историях, а в некоторых, как, например, в романе "Последняя ночь лета", на передний план выходят психические аномалии, зверские убийства и роковые страсти. Автор широко использует все приемы, характерные для его раннего творчества, но здесь это — самоповтор, переходящий в штамп. Характеры героев и их поступки психологически не мотивированы, эксцентричность и гиперболизация становятся самоцелью. На смену лаконичному стилю и рубленой, точной фразе приходят многословие, избыток второстепенных персонажей и рассказчиков-резонеров, берущих на себя функцию комментаторов, которые растолковывают ситуацию.

Один из романов, "Любовь и деньги" (*Love and Money*, 1952; русс. пер. — 1974), примечателен тем, что в нем есть явные признаки автобиографизма и попытки объяснить новую позицию Колдуэлла. Его герой, тоже писатель, постоянно переезжающий с места на место, выдает издателям массовое чтиво, что сам прекрасно осознает. Хотя роман написан от первого лица, в нем нет самоанализа, но есть самооправдание: литература не может отражать жизнь, считает герой, так как та не подчиняется воле художника, не соответствует его идеалам и не имеет счастливого конца.

Из всего, что Колдуэлл написал в 40–70-е годы, наиболее удачными по-прежнему являются рассказы и очерки. В сборниках "Истории морского побережья" (*Gulf Coast Stories*, 1958) и "Когда ты

думаешь обо мне" (*When You Think of Me*, 1959), где много новелл мелодраматичных, комических и развлекательных, с новой силой зазвучала тема человеческого одиночества. В целом рассказы Колдуэлла стали ближе к американской традиции этого жанра — в них появились неожиданные повороты сюжета и развязки. Примечательны очерки об Америке, Чехословакии и Украине: в галерее американских типажей снижены социальные черты и выделены индивидуальные особенности неординарных характеров, а в описаниях окрестностей Ужгорода, голодающих местных крестьян и национальной розни главные акценты сделаны на политических аспектах, но автор поглощен конкретными фактами и наблюдениями и не делает обобщающих выводов.

В 60-е годы Колдуэлл написал несколько романов достаточно высокого уровня, хотя и не всегда ровных в художественном отношении, в которых по-новому трактуется расовая тема. Если в его ранних произведениях негры изображались покорными, скрывающими свои чувства в молчании и говорящими на самоуничижительном языке, который выражал подчинение и страх[12], то теперь они обретают самостоятельный голос, чувство собственного достоинства и желание самим распоряжаться своей судьбой. Черные не только наблюдают за жизнью белых, играя роль закулисного "хора", как это было раньше, они вмешиваются в нее и становятся ее участниками.

В романе "Дженни" (*Jenny by Nature*, 1961; русс. пер. — 1962) образованная мулатка, Лоуэна, хочет в небольшом южном городке устроиться на соответствующую ее квалификации работу, но вынуждена жить в бедном квартале, подвергается преследованию белых мужчин и в конце концов погибает. Сюжет мелодраматичен и искусствен, большинство характеров гротескно и неубедительно, но есть в романе и несомненная удача — образ бывшей проститутки Дженни, которая становится на защиту несчастной Лоуэны. Ее постепенно раскрывающаяся доброта контрастирует с ханжеством, жестокостью и предрассудками обывателей. Эта представительница социального низа гораздо сильнее, смелее и решительнее, чем ее друг, респектабельный судья Рэйли, исполненный страха перед сильными мира сего. Противопоставляя эти образы, Колдуэлл хочет выразить свою постоянную идею о превосходстве чувства перед разумом. Судья просчитывает возможные последствия своей помощи Лоуэне и подводит под собственное бездействие философскую базу — бесполезно идти против течения, со временем нравы

сами собой исправятся. Дженни же действует спонтанно, под влиянием эмоций, и одерживает нравственную победу.

В романе "Ближе к дому" (*Close to Home*, 1962; русс. пер. — 1963) расовая проблема выступает, главным образом, как сексуальная. "Один аспект расовых отношений, — пишет В.И.Яценко, — неизменно оказывается в центре внимания писателя — насилие, причем насилие как извращенная форма любви, рокового притяжения рас, зависть белых к здоровым полноценным неграм" (1; с. 137). Подобная зависть движет полицейским Клайдом, который убивает ни в чем не повинного негра Харви только за то, что тот обладает чувством собственного достоинства. В целом этот роман полон клише — злодеи-расисты; отец, ради карьеры боящийся признать свою дочь-мулатку; комические персонажи, попадающие в анекдотические ситуации. Поведение и психология большинства героев соответствует их социальному статусу, но автор констатирует изменения, происходящие в сознании соотечественников. Горожане в массе своей уже не сочувствуют расисту Клайду и убивают его, а старой негритянке, считавшей, что черным спокойнее лежать в земле, чем жить в этом мире, близкие возражают, что времена меняются и скоро все будет по-другому.

В романе "Мисс Мамма Эйми" (*Miss Mamma Aimee*, 1967) появляется образ дерзкой черной служанки Марты, которая позволяет себе ругать белых хозяев за безделье, требует повышения зарплаты, угрожает уйти и упорно отстаивает права, ссылаясь на Мартина Лютера Кинга. А получивший университетское образование негр Дьюк Хопкинс из романа "Летний остров" (*Summertime Island*, 1968), мечтающий преподавать и путешествовать, решается дать сдачи белому, невежественному, злобному и завистливому Тою (правда, происходит это на безлюдном острове, где не действуют законы сегрегации). В романе "Укрытие от непогоды" (*The Weather Shelter*, 1969) Колдуэлл хочет показать, что во взаимоотношениях разных рас может быть не только насилие, но и любовь, и допускает возможность смешанных браков. Белый фермер женится на мулатке, но после того, как ее убивают, следуя неписаным законам Юга, отдает их сына черным приемным родителям. Однако, когда мальчик попадает в беду, делает все возможное, чтобы спасти его от расистов, и в конце концов признает своим наследником. Появляется здесь и новая тема расизма "черного" — дед мальчика по матери не желает видеть внука, так как в нем течет белая кровь.

Несмотря на то, что в 60–70-е годы социальное звучание художественных произведений Колдуэлла значительно снизилось, писа-

тель продолжал интересоваться современной американской жизнью как аналитик, социолог и публицист. Продолжались и его длительные путешествия по стране, результатом которых становились документальные книги. В книге "Вдоль и поперек Америки" (*Around About America*, 1964; русс. пер. — 1965), написанной на основе впечатлений от поездок с новой женой Вирджинией по разным штатам, собственно путевые записки занимают лишь небольшое место в специальных "интерлюдиях". Основной массив текста — это документальные сведения о регионах США, монологи разных людей, документы (одна из глав воспроизводит ранее опубликованное в газете письмо Колдуэлла президенту США о бедственном положении шахтеров), эссе (например, о проблемах образования), конкретные предложения автора по социальным реформам. Одна из глав, "Бирмингем, Алабама", посвященная расовой сегрегации на Юге, написана в форме вопросов и авторских ответов. Появляется и такой новый публицистический прием, как самоинтервьюирование автора. Затрагивая множество сторон общественного бытия, Колдуэлл, тем не менее, как это было и в более ранних документальных книгах, не делает глубоких выводов об американском образе жизни и национальном характере. Аналогична по содержанию и структуре и книга "Дни в Средних штатах Америки" (*Afternoons in Mid-America*, 1976), написанная в форме писем другу во Францию.

В двух книгах — "В поисках Биско" (*In Search of Bisco*, 1965) и "Глубокий Юг. Воспоминания и наблюдения" (*Deep South. Memory and Observations*, 1968) — Колдуэлл, совершивший путешествие в места своего детства спустя 50 лет, делится своими воспоминаниями и констатирует происшедшие изменения, в основном, в отношениях между разными расами. В первой из них писатель занят поисками друга, негра Биско, благодаря которому в детстве впервые столкнулся с расовой дискриминацией. Перед читателем проходят судьбы многих чернокожих, с которыми в разное время общался автор. Повествование также насыщено и портретами белых — противников и защитников негров, монологами людей противоположных взглядов и собственными рассуждениями писателя. Как правило, каждая глава начинается с авторского комментария к проблеме, а затем слово предоставляется одному из героев, воплощающих тот или иной социальный тип. В обеих книгах Колдуэлл отмечает рост самосознания негритянской молодежи, которая стремится к образованию, борется за свои права, избавляется от страха перед белыми и приходит таким образом от физической к интеллектуальной и духовной свободе.

В поздний период творчества писателя те повествовательные принципы, какие он новаторски использовал в своих ранних публицистических книгах, стали доминирующими чертами этого жанра и получили широкое распространение в американской небеллетристической литературе. Однако Колдуэлл не только оказался в русле современного ему литературного процесса, но сумел и на этом этапе внести свою лепту в его эволюцию, о чем свидетельствует его изобретательность в поисках новых форм отображения различных позиций и точек зрения и достижения максимальной объективности повествования.

В год своей смерти (1987) Колдуэлл издал автобиографию "Изо всех моих сил" (*With All My Might*), которая, как и ранее написанная автобиографическая книга "Назови это опытом. Годы обучения тому, как нужно писать" (*Call It Experience. The Years of Learning How to Write*, 1951), богата фактами, но не дает представления о личной и внутренней жизни автора, на протяжении всего своего творческого пути не склонного к откровениям и самоанализу. Ее эпилог содержит своеобразное завещание умиравшего от рака легких писателя — призыв людей к дружбе и миру.

В этих произведениях, а также в труде, специально посвященном литературному процессу в Америке ("Писательство в Америке" — *Writing in America*, 1967), Колдуэлл излагает свои взгляды на писательское ремесло и раскрывает некоторые секреты своего мастерства. В целом рассуждения писателя характеризуют его как реалиста, ориентированного на социальный резонанс искусства и все время подчеркивающего, что основной источник и материал его творчества — реальная действительность. Как заявляет Колдуэлл, цель его книг — дать читателю зеркало, в которое тот может смотреть[13]. Однако он против простой имитации жизни, поскольку литература — это всегда плод авторского воображения, созидающего свой, особый мир, который мог бы существовать в реальности[14]. "Вы не можете поместить реальную жизнь в литературу, — писал он, — вы должны сделать литературу реальной. Вот почему литература более реальна, чем жизнь" (12; p. 137). С его точки зрения, литература существует не для самовыражения художника, и главное в ней — объективность, а не субъективные суждения о добре и зле (14; p. 79). Писатель должен быть рассказчиком, а не судьей. Колдуэлл неоднократно писал, что жизнь диктовала ему и развитие сюжета, и финал повествования. Эта намеренная, подчеркнутая объективность и отстраненность от объекта описания заслужили ему у многих критиков репутацию холодного наблюдателя, который "лаконично изображает

ужасы"[15]. Это, разумеется, не так, и прав У.Саттон, который утверждает, что в нравах Юга Америки Колдуэлл отразил пороки всего человечества и что его главная тема — "бесчеловечность человека по отношению к человеку" (12; p. 26).

Содержание произведения Колдуэлл считал важнее его формы: "Я хотел рассказать историю людей, которых я знал, так как они действительно жили день за днем и год за годом, и рассказать ее без оглядки на литературную моду и традиционные сюжеты. Мне казалось, что наиболее достоверным и надежным материалом художественной прозы были сами люди, а не ловко сконструированные сюжеты и интриги, задуманные для манипулирования речью и действиями человеческих существ" (13; p. 101). Однако писатель признавал необходимость оригинального стиля и сам тщательно работал над словом, используя его для четкого выражения мысли и эмоционального воздействия на читателя. Причем Колдуэлл стремился сделать свои тексты максимально соответствующими неискушенному восприятию рядового человека, стараясь подбирать короткие слова с небольшим количеством слогов и опираться на устную речь, переводя ее в письменную. С подобных демократических позиций подходил писатель и к выбору персонажей, которые должны прямо "выходить из жизни"[16], и к выбору тем. На упреки в том, что он пишет об уродливых сторонах действительности и людях из самых низов общества, Колдуэлл отвечал: "Людей, которым доступны приятные стороны жизни, меньше, чем людей, несущих на себе ее тяготы. Когда эти социальные явления исчезнут, я увижу, что нет больше смысла писать о воздействии нищеты на души людей"[17].

Демократизм и социальная ангажированность Колдуэлла позволили ему в лучших своих произведениях по-своему представить региональную "южную традицию", дополнив ее чертами "жесткого" стиля литературы "потерянного поколения", публицистичности "литературы протеста" и примитивизма фольклорного дискурса. На этом пути его ждали и достижения, и поражения, поскольку нередко элементы разных художественных феноменов лишались своей многокрасочности и сложности и обретали упрощенную форму. Насилие, секс, семейные связи сводились к проявлениям животных инстинктов, речь становилась элементарной, не обогащенной нюансами и подтекстом, гротеск и фарс — самодовлеющими. В итоге Колдуэлл вошел в историю американской литературы как писатель, стремившийся к реализму и давший интересные образцы натуралистического письма, нашедший оригинальные формы отображения изнанки жизни, но не сумевший достигнуть тех глубин социального

и художественного обобщения, которых достигли его великие современники.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Яценко В И* Эрскин Колдуэлл Очерк творчества Иркутск, Восточно-сибирское кн изд-во, 1967, с 98–112
[2] *McIlwaine, Shields* The Southern Poor-White from Lubberland to Tobacco Road Norman, Oklahoma, Univ of Oklahoma Press, 1939, p 241
[3] *Delvin James E* Erskine Caldwell Boston, 1984
[4] *Колдуэлл Эрскин* Табачная дорога Л , Художественная литература, 1938, с 33
[5] *Beach Joseph Warren* American Fiction 1920–1940 N Y , Macmillan, 1942, p 247
[6] *Korges James* Erskine Caldwell Minneapolis, Univ of Minnesota Press, 1969
[7] *Caldwell, Erskine* Some American People N Y , McBride, 1935, p 4
[8] *Caldwell, Erskine* and *Bourke-White, Margaret* You Have Seen Their Faces N Y , Modern Age Books, 1937, p 20
[9] *Колдуэлл Эрскин* Повести и рассказы М , Изд иностр лит , 1956, с 235
[10] *Иностранная литература*, 1960, № 2, с 227
[11] *Вопросы литературы*, 1965, № 11, с 181–182
[12] *Sutton William A* Black Like It Is/Was Erskine Caldwell's Treatment of Racial Themes N Y , 1974, p 87
[13] *Caldwell Erskine* Call It Experience The Years of Learning How to Write N Y , Duell, 1951, p 235
[14] *Caldwell, Erskine* Writing in America N Y , Phaedra, 1967, p 76
[15] *Heiney, Donald* Recent American Literature Woodbury, N Y , Barron's Education ser , 1958, p 239
[16] *Caldwell, Erskine* The Bastard and Poor Fool L , The Bodley Head, 1958, p 7
[17] Цит по *Колдуэлл Эрскин* Дженни Ближе к дому (Послесловие Е Романовой) М , Изд иностр. лит , 1963, с 299

Группа "Фьюджитив" и "Южная школа"

В первые десятилетия XX в. Юг представлял собой, по замечанию известного американского критика Г.Л.Менкена, "пустыню Сахару изящных искусств"[1], однако в 20–30-е годы южная "пустыня" вдруг превратилась в оазис. Небывалый расцвет литературы на Юге в эти годы получил название "Южного ренессанса", когда появилась целая плеяда замечательных писателей и поэтов: У.Фолкнер, Т.Вулф, Р.П.Уоррен, Дж.К.Рэнсом, А.Тейт, Ю.Уэлти, Э.Лайтл, Д.Дэвидсон и др. Такой всплеск литературных талантов, их необычайная зрелость и самобытность не только поразительны, но и глубоко закономерны. Как писал, осмысляя феномен "Южного ренессанса", его участник Дональд Дэвидсон, общество Юга достигло в те годы "момента самосознания, благоприятного для создания великих произведений литературы"[2].

Опаздывая по календарю почти на два десятилетия, Юг, который был тогда самой отсталой частью США и едва начинал оправляться после Гражданской войны, фактически только вступал в XX в. Хотя речь о "новом", реконструированном Юге зашла уже в 80-е годы XIX в., настоящим рубежом в его развитии явилась Первая мировая война. Именно в этот период в этом регионе стала бурно развиваться промышленность и начал ощутимо меняться традиционный уклад жизни: замкнутое, приверженное условностям общество уходило в небытие, южные штаты постепенно интегрировались в общенациональное целое.

Южане принимали участие в Первой мировой войне, вместе со всем западным миром пережили кризис гуманистических идеалов и боль "потерянного поколения". Взгляд на плоды промышленной цивилизации века XX из своего относительно недавнего и во многом мифологизированного патриархального прошлого открыл перед ними уникальную перспективу. Он принес художественные

открытия, существенные для всей западной литературы, и вывел региональную литературу на мировой уровень.

В то же время "Южный ренессанс", выйдя за рамки регионализма, был и своеобразным его утверждением в противовес обезличивающему молоху современного промышленного мира "без границ". Общее, универсальное, мифологическое в картине мира писателей-южан органично переплетается с исследованием человека в его многогранных связях с сообществом непосредственно окружающих его людей, его "малой" родиной. Такой синтез стал характерным свойством "южного" художественного сознания и в прозе, и в поэзии XX в.

"Южный ренессанс" в значительной мере связан с творчеством группы писателей и поэтов, объединившихся первоначально вокруг журнала "Фьюджитив" (в переводе — "Беглец"), выходившего в г. Нэшвилле (шт. Теннесси) в 1922–1925 годах. Ядро этой группы составили преподаватели и студенты Вандербильтского университета: Джон Кроу Рэнсом, Аллен Тейт, Дональд Дэвидсон, Роберт Пенн Уоррен, Эндрю Лайтл. В работах фьюджитивистов, при определенных расхождениях имевших общую платформу, начали складываться эстетические принципы "южной" поэтической традиции XX в.

В середине 20-х годов жизненные пути членов группы разошлись, они разъехались из Нэшвилла, но их по-прежнему связывали узы дружбы, и они продолжали активное творческое сотрудничество. На рубеже 30-х годов они вновь выступили совместно как организаторы общественно-политического и культурного движения "южных аграриев". В те же 30-е и затем в 40–50-е годы в своих философских, литературно-критических работах и учебниках Рэнсом, Тейт и Уоррен разрабатывали принципы литературного анализа, получившие название "новой критики" и ставшие частью творческих принципов "южной" традиции.

Во второй половине XX в. бывшие фьюджитивисты не просто передали эстафету писателям младшего поколения, но подвергли свои творческие принципы существенному пересмотру, что дало импульс новому этапу в развитии "южной" традиции. Тейт и Уоррен до конца своих дней оставались активными и весомыми величинами в литературном процессе послевоенных лет.

Творческое содружество фьюджитивистов стало складываться еще до Первой мировой войны как своеобразный "дискуссионный клуб". После войны они решили начать совместное издание журнала "Фьюджитив", где публиковались стихи, литературно-крити-

ческие статьи и рецензии. "Беглецы" одними из первых предприняли попытку переосмыслить миф и традицию Юга с позиций XX в. Их протест вначале ограничивался отказом от литературы своего региона как образца для подражания, но "южная" означало в те годы фактически одно: основанная на мифе Старого Юга, не допускающая инакомыслия, критического подхода, несоблюдения литературных условностей. Неприятие узкого регионализма было основным тезисом в платформе журнала. Надо сказать, что фьюджитивисты активно отстаивали его в спорах с самыми признанными авторитетами. Показательна в этом отношении их полемика с Поэтическим обществом Южной Каролины. Для последнего характерно было понимание традиции как "почвенничества", "местного колорита", что оказалось тогда весьма востребованным, — не кто иной, как редактор "Поэтри", поборница "новой" поэзии Гарриет Монро с восторгом писала о "Каролинских песнях" Д.Хейуорда и Х.Аллена, подчеркивая, что в них вновь обретает голос подернутая дымкой воспоминаний жизнь Старого Юга. Фьюджитивисты поддерживали дружеские отношения с Поэтическим обществом Южной Каролины, но не разделяли его поэтических принципов. Они чувствовали себя людьми XX в. и недвусмысленно утверждали, что будут создавать поэзию из "материала, наиболее близкого и глубоко затрагивающего их, — будь то новое или старое, Север, Юг, Восток или Запад"[3].

Надо сказать, что отношение к "южной" традиции никогда и ни для кого из крупных писателей-южан XX в. не было однозначным. Существенно менялось оно и на протяжении творческой жизни тех, кто составил в 20-е годы группу "беглецов". Однако важно, что начали фьюджитивисты с бегства от узко понимаемой "южности", "от кастовости браминов Старого Юга" (3; p. 48), и это помогло становлению действительно плодотворной "южной" традиции, в которой опыт Юга оценивается с общечеловеческих позиций.

Трудами фьюджитивистов "южная" поэзия XX в. рождалась в творческом освоении мировой традиции. Дж.К.Рэнсом стал неофициальным лидером "беглецов". В статье "Будущее поэзии" ("Фьюджитив", февраль 1924 г.) он анализировал уроки, которые должна извлечь современная поэзия из опыта поэтов 10-х годов, в первую очередь имажистов. С позиций 20-х годов Рэнсом мог оценить и реальную значимость имажизма, и его ограниченность. Рэнсом выделял как стержневые принципы имажизма, во-первых, стремление к поэтической "честности темы и точности выражения", новизне материала и спонтанности слова, — а во-вторых, как следст-



Джон Кроу Рэнсом

вие, — стремление сделать стих формально менее строгим. "Они были не в состоянии приспособить свой новый поэтический смысл и новый поэтический язык к каким бы то ни было формальным требованиям. Их свободный стих вообще не имеет формы, но он творил историю"[4]. А потому дилемма, которую должен решить для себя современный поэт, состоит, по мнению Рэнсома, в том, чтобы найти золотую середину, соединить свободную внутреннюю жизнь смысла и внешнюю необходимость формы. Фьюджитивисты видели путь обновления поэзии в освоении и развитии классических поэтических форм. В их попытке найти синтез нового и традиционного в поэзии они добились немалых успехов, оказав существенное влияние на развитие американской поэзии XX в.

Однако не только аморфность стиха не удовлетворяла "беглецов" в поэзии имажистов, отталкивала и их содержательная ограниченность. В письме А. Тейту (февраль 1923 г.) Рэнсом писал об узости чисто имажистского подхода, поскольку он исходит из того, что "поэтическое по самой своей природе — антитеза рационального"[5]. Поэзия же, по мнению фьюджитивистов, должна быть интеллектуальной — даже свои статьи в журнале они обращали к "мыслящему поэту" (4; p. 27). При этом они понимали интеллектуальность не как сухую, холодную логичность. Предваряя свою антисциентистскую критику 30–40-х годов, они обращались не к холодному разуму, а к целостному интеллекту. Рэнсом прямо говорил, что искусство невозможно, пока мы "не заставим замолчать enfant terrible логики" (4; p. 26). Интеллектуальность поэзии виделась "беглецам" как продукт "зрелого, мудрого и искреннего ума" (4; p. 29). Они не считали поэзию делом узкоцеховым; напротив, рассматривали ее как важную часть интеллектуальной и духовной жизни человека, что также предвосхищало центральные положения их эстетических теорий 30–40-х годов.

С этих позиций оценивает Рэнсом и историю английской поэтической традиции. Для него начало XIX в. — это период, когда "течение английской поэтической традиции еще не отклонилось от своего русла" (4; p.28), однако, даже великие романтики Байрон, Китс и Шелли не смогли, по мнению Рэнсома, подняться до уровня Чосера, Спенсера, Шекспира и Мильтона, потому что "не знали, как заставить весь свой ум и опыт работать в поэзии" (4; p. 29), в их поэзии нет полноты и зрелости, свойственных их предшественникам.

Рэнсом продолжил критику романтического опыта в статье "Мысли по поводу поэтической неудовлетворенности" ("Фьюджитив", июнь 1925 г.), раскрывающей, что, собственно, он понимает под романтическим подходом. "Романтизм" Рэнсом противопоставляет "дуализму", с которого, с его точки зрения, человек начинает процесс познания, видя свою отделенность как субъекта от окружающего объективного мира. Считая себя независимым и самостоятельным, человек пытается одолеть мир, но в итоге убеждается, что его личность ведет неравную борьбу и обречена на поражение. Тогда он отказывается от идеи верховенства своей личности и готов признать, что узами творения связан со всем сущим. Так, согласно Рэнсому, индивид создает чисто романтический образ мира, куда он бежит от непереносимого одиночества: это мироздание, где без провидения и волос не упадет с головы человека, который един с природой и всюду подмечает знаки ее сочувствия и понимания.

Но романтического поэта, продолжает Рэнсом, не вполне удовлетворяет его представление о бытии, нередко он сам отрицает собственные романтические иллюзии, в том числе и неприятие дуализма. Его возрожденный дуализм принципиально отличается от первоначального: это "дуализм поневоле", умудренный опытом, обогащенный романтическими представлениями. По мнению Рэнсома, почти вся поэзия XIX в. написана с позиции "романтического эскапизма", в то время как поэты предшествующих эпох (Чосер, Спенсер, Шекспир, Донн, Мильтон), не отказываясь от прекрасных "романтических авантюр", возвращались к зрелому и мудрому дуализму, который Рэнсом называет иронией (4; p. 31). Ирония отвергает лирический субъективизм, свойственный романтикам, она признает существование объективного мира, устроенного и живущего по другим законам, чем законы человеческой жизни. Такое диалектическое отношение к романтическому поэтическому опыту фьюджитивисты считали задачей современного поэта. Мысли Рэнсома

относительно ограниченности философских установок романтической поэзии имели для них основополагающее значение.

В статьях Рэнсома появляется и важнейшее для "беглецов" понятие традиции ("Фьюджитив", сентябрь 1925 г.): "Поэзию спасает от совершенной бесформенности и хаотичности то, что ее форма и содержание основываются (обычно) на Традиции. Поэзия — хорошо знакомое искусство, и все мы знаем, что искать и как читать, когда видим новый экземпляр. Ее индивидуальность прекрасно сосуществует с ее традиционностью, верностью форме" (4; p. 34).

Нельзя не заметить догматичности, проявившейся в определении Рэнсома. Более гибкий подход демонстрировал Тейт, стремившийся уже тогда, в 20-е годы, внести в понимание традиционной поэтической формы личностное начало. Это отразилось, в частности, в спорах "беглецов" по поводу "Бесплодной земли" (1922) Т.С.Элиота. Их творческие интересы и взгляды были весьма близки позициям Элиота: это понимание традиции как единства содержательных и формальных элементов, как источника поэтического творчества, а не сковывающего и ограничивающего его начала; недоверие к романтическому поэтическому опыту, неприятие его философских посылок; глубокий интерес к поэзии XVII в. Тем более интересно, что в начале 20-х годов, когда творческое кредо "беглецов" еще только складывалось, именно Элиот был причиной острых разногласий между ними.

Младшее поколение "беглецов" отнеслось к "Бесплодной земле" с восторгом, выражавшимся, в том числе, и чисто по-юношески, когда Уоррен и Тейт расписали стены своей комнаты в общежитии сценами из поэмы. Рэнсом же "Бесплодную землю" не принял. В эссе "Бесплодные земли" (1923), ратуя за устоявшиеся поэтические традиции, он писал, что поэма представляет собой пример крайней бессвязности, что в ней слишком много чисто эмоционального и импульсивного и нет практически никакого "единства, привычного искусству"[6]. Все это Рэнсом объяснял погоней за новизной. Тейт не побоялся тогда выступить с резкой критикой в адрес своего учителя. С присущей ему горячностью он писал, что Рэнсом "нарушает принципы непредвзятого исследования" и оказывается не способным увидеть внутреннюю структуру поэмы, потому что нечуток к ее внутренней иронии (6; p. 84). Еще раньше в журнале (декабрь 1922 г.) Тейт выступил в защиту нетрадиционного стихосложения Элиота ("aberrant versification"), доказывая, что традиционные формы могут не давать возможности точного отражения внутреннего

опыта и что поэт вправе перегруппировывать материал в соответствии с субъективным порядком.

Однако, при всех частных разногласиях, фьюджитивистов объединяла общая платформа, в основе которой, как уже отмечалось, лежало критическое переосмысление регионализма и освоение литературного опыта предшествовавших эпох с позиций XX в. С ними "южная" поэзия поднялась из небытия и стала неотъемлемой частью общенационального литературного процесса. Более того, из заседаний "беглецов" возникло, как писал У.Торп, "одно из самых влиятельных движений в американской литературной истории"[7].

С середины 20-х годов в жизни фьюджитивистов назревал крутой перелом, а 1930 г. стал точкой отсчета нового этапа в их творческих судьбах. "Беглец" не бежал от действительности, но суживал сферу своего внимания до задач собственно литературных; в 30-е же годы интересы фьюджитивистов распространились и на экономику, политику, социологию, историю, философию и религию.

Ведь Юг оказался тогда фактически на стыке двух эпох, а южане еще раз встали перед необходимостью переосмыслить свое прошлое, настоящее и будущее и вновь пережить столкновение с Севером. Юг как бы перекраивался по "северному" образцу, капиталистическое промышленное производство наступало, фермеры разорялись, "прогресс" нес с собой обострение социального неравенства, подчинение всей жизни принципам денежного интереса. Именно в этих условиях в сердцах бывших "беглецов" родилась идея "южного" патриотического движения. Его ядро должны были составить литераторы, которым предстояло взять на себя миссию создания активной политической оппозиции.

Эта идея захватила всех "беглецов", чьи позиции были настолько близки, что Рэнсом написал общее заявление о принципах, открывавшее манифест движения "Вот моя позиция. Юг и аграрная традиция" (I'll Take My Stand. The South and the Agrarian Tradition), вышедший в свет в ноябре 1930 г. Кратко основной тезис манифеста можно сформулировать как неприятие "северного" (промышленного, капиталистического) пути развития страны и противопоставление ему "южного" (аграрного) — отсюда и название движения: "южные аграрии".

Написание манифеста объединило не только костяк фьюджитивистов, но и целый ряд других видных представителей интеллигенции Юга, — всего двенадцать человек. Многие из них, как и "беглецы", были преподавателями или бывшими студентами Вандер-

бильтского университета. В разработке манифеста участвовали историк Ф.Л.Аузли, историк и экономист Г.К.Никсон, социолог Г.Б.Клайн, философ и психолог Л.Х.Ланир, литератор Дж.Д.Уэйд, поэты и писатели Дж.Г.Флетчер, С.Янг.

Аграрии выступили против идеологии и практики капиталистического общества. Они определяли своего противника — индустриализм — так: "Индустриализм означает не машину и промышленную технологию как таковую, а подчинение экономического, политического и социального порядка идее о том, что основная часть национальных усилий должна быть направлена на бесконечный процесс увеличения производства и потребления товаров"; "индустриализм — это экономическая организация американского общества", "решение общества вкладывать свои экономические ресурсы в прикладные науки"[8]. Весьма существенно, что фетишизацию производства и потребления товаров аграрии прямо увязывали с предпочтением, отдаваемым обществом естественным, точным и прикладным наукам (sciences), — антисциентизм стал неотъемлемой частью их мировоззрения.

Интерес к экономической стороне жизни позволил аграриям подвергнуть критике само буржуазное понимание прогресса. Они подчеркивали, что прогресс не может измеряться только количественными показателями роста производства и потребления, он необходимо предполагает развитие общественных институтов, социальное и психологическое благополучие личности. Аграрии решительно осуждали варварское отношение к природе, маскирующееся под прогресс, и поставили вопрос о разрушительных последствиях индустриализма для личности, прямо указывая на дегуманизацию как на его важнейший порок.

Манифест противопоставлял индустриализму иной тип жизни и хозяйствования — аграрное общество, образ которого создавался на основе опыта американского Юга. Это дало повод критикам называть аграриев "новыми конфедератами". К тому же, названием их манифеста "Вот моя позиция" послужила строка из песни южан времен Гражданской войны.

Аграрии не ограничивали свой взгляд Югом, они видели аналогичные формы жизнеустройства в других регионах страны, однако Юг был местом, где, по их мнению, аграрное общество, просуществовав долгое время, создало определенную традицию и институты, закрепилось в системе моральных ценностей и образе жизни, сохранившись в основе своей и в XX в. Таким образом, Юг мог бы

быть живым примером, дать не теоретическую, а практическую модель организации социума.

Идеализация аграрного хозяйства как основополагающего, способствующего здоровому развитию самого земледельца и процветанию общества уходит корнями глубоко в европейскую и американскую культурную традицию. В иерархии американских национальных ценностей фермерский труд занимает почетное место. Не кто иной, как Т.Джефферсон в "Заметках о штате Виргиния" писал, что те, кто трудится на земле, — избранные Богом люди, являющиеся кладезем добродетелей и составляющие основу подлинной свободы. В XIX в. в связи с промышленной революцией и ее негативными социальными последствиями независимый труд фермера, его близость к природе продолжали вдохновлять американцев и прочно вошли в национальное представление о "праведной" жизни. Немалый вклад в создание этого образа внесли такие мыслители, как Эмерсон и Торо.

Рэнсом и другие аграрии тоже создали свой портрет "счастливого фермера", самостоятельной личности, через свой труд познающей себя и окружающий мир, проникнутой "философским и даже космическим сознанием" (8; p. 20), — образ, явно созвучный идеям трансценденталистов, видевших в природе источник духовной силы, через который человек приобщается к высшему.

О том, сколь далек был этот "портрет" от реального положения дел — тем более в годы, когда сельское хозяйство Юга испытывало на себе последствие депрессии, — излишне говорить. Но аграрии были убеждены в своей правоте: Рэнсом, например, выступал в 30-е годы со статьями в защиту практически натурального хозяйства ("Счастливые фермеры" — называлась одна из них), а Лайтл сам стал фермером. Аграрии хотели предложить альтернативную модель человеческой жизни — подлинной, истинной, доброй, а стало быть, и счастливой. Характерной особенностью этой модели было утверждение целостной и независимой человеческой личности, находящейся в правильных отношениях с природой и другими людьми. Важнейшей категорией для аграриев в связи с этим (как и для культуры Юга в целом) является община, а вместе с ней и такие стороны коллективной жизни, как искусство разговора, манеры, народные игры и танцы, празднества и обряды, то есть вся сфера социального общения, необходимая для полноты бытия.

Одними из центральных в системе жизненных ценностей аграриев становятся понятия досуга и труда как неспешной и радостной деятельности. Традиционно культ материального успеха является

"священным принципом американизма", который составил основу протестантской этики и затем в секуляризованном виде был представлен в "Автобиографии" Франклина. Конечно, в XVIII в. идеи просветителя-демократа Франклина, выступавшего против религиозной и феодально-аристократической морали, имели прогрессивное значение, но нельзя отрицать, что специфически буржуазная сторона данной этической нормы выражена у него весьма отчетливо. Именно против буржуазной этики и воспитываемого ею типа личности и выступали аграрии, давшие свое понимание успеха и тем самым бросившие вызов господствующему порядку. "Ферма не для того, чтобы становиться богатым, а для того, чтобы растить хлеб" (8; p. 205), — так определяли они свою позицию.

Полюсом притяжения, прообразом "праведной" жизни был для аграриев Старый Юг, что не могло не привести их к неразрешимым внутренним противоречиям. Аграрии, так верно подчеркивавшие, что источник бед современной промышленной Америки следует искать в ее экономических основах, забыли, что экономика и весь образ жизни плантаторского Юга зиждились на рабовладении. Большинство из них в своих эссе просто не касалось этой стороны вопроса. Уоррен, писавший специально о расовой проблеме, фактически принял сегрегацию. Рэнсом расценивал общество Старого Юга как "мягкосердечное" и писал, что "рабство было чертой чудовищной в теории, но чаще всего вполне человечной на практике" (8; p. 14). Даже если историческая реальность заставляла их делать оговорки, они все же настаивали, что Старый Юг постепенно двигался к более демократическому обществу, но Гражданская война оборвала этот упорядоченный процесс развития.

Такой резкий сдвиг в отношении бывших "беглецов" к "южной" традиции вряд ли можно понять, не учитывая обстановки 20-х годов — наступления "потребительской цивилизации", засилья "духа капитализма". Заметим, однако, что многие аграрии в конце 30-х годов отошли от своих прежних позиций и даже подвергли их критике. Характерен пример Уоррена, который, вспоминая историю создания манифеста и своего собственного очерка в нем о расовой проблеме, говорил: "Через некоторое время я понял, что никогда бы не написал этого очерка вновь"[9].

Аграрии отрицали промышленный западный строй, не верили они и в социализм. Вначале они даже дебатировали, не назвать ли им свой манифест "Трактаты против коммунизма" (сторонниками такого названия были Тейт, Лайтл и Уоррен), но в конце концов от него отказались, поскольку в книге не было ни одной статьи, спе-

циально посвященной коммунизму, хотя, как считал Лайтл, защита аграрного общества сама по себе есть критика коммунизма, который аграрии рассматривали как стадию индустриализма, родственную американскому финансовому капитализму.

В своем неприятии американской действительности аграрии обратились к прошлому, они сами называли себя "реакционерами", а свою платформу — "радикальной контрреволюцией". Нельзя не видеть, что аграрии смыкались с другими консервативными движениями тех лет, критиковавшими буржуазное общество "справа", в частности, с дистрибутистами, которые поднимали на щит мелкого городского собственника. Не случайно многие аграрии в 1936 г. подготовили совместно с дистрибутистами сборник "Кто владеет Америкой? Новая Декларация независимости" (*Who Owns America? A New Declaration of Independence*).

Показателен и тот факт, что многие аграрии в 30-е годы сотрудничали в журнале "Американ ревью". Его редактор С.Б.Коллинз придерживался крайне правых взглядов, не скрывая даже своих симпатий к фашизму. Сами аграрии были настроены к фашизму резко отрицательно, считая его высшим этапом индустриализма, он никак не совмещался с их программой гармоничного, свободного и независимого развития личности, но не отметить идей, которые сближали аграриев с правыми, нельзя.

В целом же движение аграриев ставило себе целью противодействие тенденции к тоталитарным формам государственной и общественной жизни. Именно в этом ракурсе они рассматривали "южный ренессанс" 20–30-х годов. Унифицирующим, монополизирующим общенациональным формам государственного контроля и стандартизации аграрии противопоставляли регионализм, под которым они понимали стремление к самобытности, уважение местной специфики, истории, самоуправления, культуры. Регионализм представлялся им реальным противовесом тоталитарным тенденциям американской жизни XX в.

Этой проблеме была посвящена книга Дэвидсона "Наступление на Левиафана: регионализм и национализм в Соединенных Штатах" (*The Attack on Leviathan: Regionalism and Nationalism in the United States,* 1938). Непомерные аппетиты морского чудища, ставшего со времен Томаса Гоббса символом государства, проявились в 30-е годы со всей очевидностью. Дэвидсон определял современного Левиафана как: "... Идею Великого Общества, организованного под началом единого, разветвленного, при этом чрезвычайно централизованного и сильного общенационального правительства, порож-

денную в конечном счете стремлением людей не к личной свободе, а к определенного рода экономическому благополучию"[10].

"Наступая на Левиафана", Дэвидсон убежденно доказывал, что США складывались не как единое централизованное целое, а как союз отдельных регионов, и это происходило естественным историческим путем. Различия между регионами определялись и географическими особенностями земель, и культурой тех этнических групп, которые приходили туда в качестве переселенцев, и многими другими факторами. Единство нации, полагал Дэвидсон, — это выросший естественно союз. Убежденный традиционалист, он подчеркивал, что федеральное правительство было бы пустым звуком, если бы не традиция Союза, которая стала привычкой повседневной жизни и сделала Конституцию живой реальностью. Традиционное общество аграриев, конечно, должно было быть региональным, обществом-антиподом Левиафана.

В борьбе с Левиафаном регионализм привлекал и других критиков современной цивилизации, в частности, Элиота. В книге "Заметки к определению культуры" (1948) в главе "Единство и разнообразие: регион" он писал о том, что для процветания культуры народа "важно, чтобы человек чувствовал себя не просто гражданином какой-либо определенной страны, но гражданином определенной части этой страны"[11], что единообразие ведет к обеднению культуры.

Регионализм мыслился аграриями как движение-противовес Левиафану, литература и искусство должны были встать в его авангарде. Показательно обобщение идей аграриев относительно регионализма в литературе, данное Уорреном в статье "Литература как симптом" (1936). Рассматривая два наиболее популярных литературных движения тех лет — региональное и пролетарское — и указывая на различия между ними, Уоррен, однако, подчеркивает и объединяющий их момент: "Можно сказать, что оба движения противостоят финансовой олигархии и капитализму, они возмущены пренебрежением, накопленным в данной общественной системе по отношению к творчеству, пренебрежением, которое способствовало отчуждению художника от общества и мешало выполнению его истинной функции человека, обращающегося к людям" (9; с. 18).

Аграрии возражали против трактовки регионализма как моды на местный колорит, отвергали нарочитость "сознательного регионализма". Они определяли плодотворный регионализм как "непосредственное органическое чувство жизни, в которой работает художник" (10; p. 83), — примерами для Дэвидсона в этом отношении

были Марк Твен и Готорн.

Дискуссии по поводу региональной "южной" традиции постепенно привели многих аграриев, в первую очередь Уоррена и Тейта, к ее глубоко критическому осмыслению. В статье "Литературная профессия на Юге" (1935) Тейт с горечью писал: "...У нас нет литературной традиции. У нас нет даже литературы"[12]. Причину этого Тейт видел не только в победе Севера, но и в том, что Юг сам погнался за легкими деньгами от торговли хлопком, что рабство негров лишило Юг духовной связи с землей. "Все великие культуры уходят корнями в свободное крестьянство", — замечал Тейт, — а отсюда — слабое владение "южными" писателями местом и временем (12; pp. 525, 526).



Аллен Тейт

"Южный ренессанс" 20–30-х годов резко изменил это положение. Тейт, в частности, писал об этом времени как о периоде великого перелома: "С войной 1914–1918 годов Юг вновь вступил в мир, но, переступая границу, бросил прощальный взгляд назад: этот взгляд назад дал нам южное возрождение, литературу, осознающую прошлое в настоящем" (12; p. 545).

Со второй половины 30-х годов акцент в творческой деятельности аграриев все более перемещался к рассмотрению философских и эстетических принципов и проблем литературно-критического анализа. Наибольший вклад в их разработку внесли Рэнсом, Тейт и Уоррен, ставшие основателями "южного" направления "новой критики". (Немало внимания природе литературного творчества и его месту в системе культуры уделяли, однако, в своих работах и другие "беглецы", оставшиеся в стороне от "новой критики", например, Дэвидсон и Лайтл.)

Всю свою жизнь Рэнсом развивал комплекс эстетических идей, определившийся в основополагающих чертах еще в 20-е годы. Вехами на этом пути были книги: "Бог без грома" (1930), "Тело мира"

(1938) и "Новая критика" (1941). В книге "Бог без грома: Неортодоксальная защита ортодоксии" (*God Without Thunder: An Unorthodox Defense of Orthodoxy*) он ставит перед собой задачу выявить религиозные корни неблагополучия современного человека. Основной тезис Рэнсома заключается в том, что ортодоксальные формы религии на Западе постепенно утратили свои позиции, им на смену пришли новые, основанные на искаженном понимании Бога: для ортодоксии характерно представление о суровом и непостижимом Боге (Боге-громовержце), новая же доктрина изображает Бога благостным и понятным. Такое представление развилось в обыденном сознании из образа Христа, в котором воплотился принцип человеколюбия и социальной справедливости. В подмене Бога богочеловеком Рэнсом видит начало начал западной культуры, давшее религиозную санкцию для понимания мира как логичного и доступного человеку, где Бог управляет вселенной так, чтобы приспособить ее для благополучного существования людей. Доминантой становится рациональное освоение материального мира с целью его использования.

Наивность подобных концепций была предметом язвительной иронии Рэнсома уже в его первом поэтическом сборнике "Стихи о Боге" (*Poems about God*, 1919). Многие из них были написаны Рэнсомом еще в Европе, лежавшей в руинах мировой войны. В стихотворении "Власть Божья" его лирический герой говорит, что если бы он был Богом во всем его могуществе, то не мог бы оставаться в рамках собственного предустановленного закона, так как его бы терзала жалость, — ведь еще не рассвело, а бедные женщины-работницы уже спешат по улицам, сгибаясь под тяжестью ноши, дрожа от холода. Возмущенный лирический герой завершает свой монолог приказом небесному воинству переустроить все так, чтобы ни одна женщина не трудилась до восхода солнца. В этом стихотворении Рэнсома столько же разделенного с лирическим героем неприятия земного положения дел, сколько горькой иронии в отношении религиозной маниловщины, очередного рецепта усовершенствования мира.

По мысли Рэнсома, в западном сознании произошло нарушение целостного мировосприятия, выраженного в едином Боге, и имеет место перекос в сторону "полубога" — "научного", рационально-утилитарного мировосприятия, что в полной мере закрепилось в индустриализме, который определяет весь образ жизни. "Индустриализм есть простое экономическое следствие веры, или культа, имя которому Наука", — писал Рэнсом[13].

Рэнсом и его сподвижники были среди наиболее последовательных и убежденных противников сциентизма, представляющего науку как панацею, и постоянно писали об ограниченности научного познания. Научный подход, отмечал Рэнсом, опирается на логическое мышление, оперирует категориями класса и типа, конкретные объекты для него лишь частные проявления общей категории, он не способен объять бесконечную и неисчерпаемую вселенную — "тело мира". Как пример неспособности научного знания воплотить конкретные объекты чувственного опыта Рэнсом приводит невозможность выразить десятичной дробью такое вполне определенное и ограниченное количество, как одна треть, которая в десятичном выражении превращается в бесконечность 0,333... Свои рассуждения на этот счет Рэнсом заканчивает иронично: "Маленький камешек на берегу слишком труден для геометра: он есть бесконечность" (13; p. 281). Этот образ Рэнсома стал своеобразным девизом поэтов-южан и нашел свое продолжение в образе геометра в стихотворении Тейта "Подземка".

Рэнсом призывает признать многообразие и самоценность мира и подходить к нему не только с критерием пользы. В этом человеку могут помочь такие восстановленные в правах формы общественного сознания, как религия, искусство, миф — ветви единого для Рэнсома эстетического способа познания. В теологической книге Рэнсома именно поэзия предстает как альтернатива сциентизму и индустриализму, а религия отступает на второй план, становясь одним из проявлений эстетического.

По убеждению "беглецов" (в этом они были единодушны), эстетические формы сознания ориентированы не на особую категорию людей или какой-то особый опыт, они не элитарны. Способность, дающая возможность эстетического знания, — это способность чувствовать и понимать — "чувствительность" (sensibility). Ее сохранение в условиях решения практических задач Рэнсом ставит во главу своего определения культуры и гуманного образа жизни; как особое достоинство аграрного труда Рэнсом отмечал то, что он способствует развитию в человеке "чувствительности".

Педагогическая деятельность южан, их учебники по литературе были важной частью реализации их общественной позиции. Они воспитывали людей, способных чувствовать и понимать, а значит — противостоять индустриализму. Чтение — пустое занятие, писал Рэнсом, если оно "не дает мужества жить жизнью простой и духовно цельной" (13; p. 199). Отсюда и та миссионерская ревностность,

с которой взялись они за дело и которая пронизывает единым пафосом их аграрную программу, их поэзию и литературную критику.

Вместе с тем, аграриям не всегда удавалось избежать догматизма. Особенно это касается Рэнсома. В его системе искусство онтологически отвечает природе самой жизни и выполняет важнейшую функцию как источник полного знания, недоступного науке. Однако эволюция эстетической мысли Рэнсома шла в сторону формализации подхода, и в его работах 40-х годов поэтический объект превратился в подобие самодостаточного природного, несотворенного объекта, что искажало суть поэзии как продукта человеческой творческой деятельности.

К тому же, рассуждения Рэнсома сосредоточены на одной центральной для него оппозиции: наука, абстрактно-логический разум, утилитарное начало промышленного общества, с одной стороны, и бескорыстные эстетические формы познания — с другой. Это привело его к соответствующей схеме литературного анализа. Рэнсом выделяет в стихотворении два важнейших компонента: структуру (structure) и текстуру (texture). Структура — это научный, логический костяк; текстура же — сама ткань поэтического тела, все конкретно-индивидуальное, то есть собственно эстетическое. По законам логики текстура всегда избыточна, иррелевантна; для Рэнсома же именно в ней выражается сама онтологическая суть поэзии. Форма, по Рэнсому, — основа эстетического опыта, но мыслится она им как усложнение и отход от прямого пути, от научной эффективности; ее основные компоненты — традиционная метрическая организация, строфика, тропы. Отсюда и неприятие Рэнсомом представления о функциональном характере формы, и то предпочтение, которое он отдавал "сложной" поэзии, и его представление об отсутствии формы в прозе. У Рэнсома мы не найдем характерного для Тейта акцента на внутреннюю (в том числе и метрическую) организацию конкретного произведения, анализа формы как выражения авторской позиции. В "Новой критике" (*The New Criticism*) Рэнсом выделяет вполне позитивистские контексты рассмотрения поэзии. Среди них не нашлось места контексту социально-культурному, историческому, а эстетический анализ определяется как изучение текстуры. Рэнсом в дальнейшем пытался сбалансировать структуру и текстуру, но ложным было уже само это механистическое деление.

Однако было бы неверно считать Рэнсома сторонником "искусства для искусства", он отвергал "чистую" поэзию как заблуждение. Исходным в его теоретических изысканиях было понимание поэзии

как естественного соединения человеческого опыта, в котором добро, истина и красота находятся в едином сплаве. Как критик и теоретик литературы Рэнсом не нашел соединения эстетического и морального начал, Рэнсому-поэту "сплав" удавался значительно лучше. Позднее он и сам признал, что "новая критика" не оправдала возлагавшихся на нее надежд, что защита поэзии в конце концов должна быть "защитой ее человеческой сути" (4; p. 194).

Многие положения Рэнсома формалистического характера не удовлетворяли его младших сподвижников, Тейта и Уоррена. Стержнем, связывавшим южан, оставалась критика сциентизма и современной промышленной цивилизации, утверждение высокого предназначения литературы как источника знания.

Тейт начинал с отторжения, в первую очередь, романтической и либерально-викторианской критики, но в 40-е годы он уже вполне осознавал нежелательность противопоставления критики "новой" и "старой". Его волновал традиционный круг проблем и задач: ответственность поэзии, роль поэта, соотнесенность искусства и жизни. Он определял литературу как "полное знание человеческого опыта", "уникальное и оформленное представление о мире, на которое способен только человек"[14]. "Объять единой мыслью реальность и справедливость" (12; p. 27) — такова для Тейта задача поэтического языка и поэта, и "напряжение " (tension), создающее внутреннюю связность стихотворения как произведения словесного искусства, рождается, по его мнению, из взаимодействия слова с реальным миром, а потому понимание смысла является для него не расшифровкой текста, а даром опыта, культуры и гуманности.

Одно из свойств художественного видения Тейта — историзм, который связан с осознанием исторического перепутья, на котором оказался Юг в 20–30-е годы. Именно Тейту принадлежат ставшие классическими оценки "Южного ренессанса" как явления в американской культуре. В статье "Литературная профессия на Юге" (1935) Тейт рассматривает "Южный ренессанс" как продукт стыка двух эпох. Он пишет: "Романист-южанин оставил свою печать на нашем времени; но это печать времени. Особенности исторического сознания южного писателя дали хорошие произведения особого порядка, но фокус этого сознания в общем-то временный. Он сделал возможным тот любопытный всплеск ума, который бывает на историческом перекрестке, подобный — в меньшем масштабе — тому всплеску поэтического гения в конце XVI века, когда торговая Англия уже стала подминать под себя Англию феодальную. Хроники и трагедии Шекспира запечатлели смерть этого старого по-

рядка, а доктор Фауст отказался от феодального порядка ради мирового господства" (12; pp. 533–534).

Историзм художественного сознания — одна из важнейших черт "южной" литературы XX в. Не случайно многие аграрии — и Тейт, и Уоррен, и Лайтл — обращаются в эти годы напрямую к историческим исследованиям. Тейт пишет биографии политических и военных деятелей Юга, Джексона (*Stonewall Jackson*, 1928) и Дэвиса (*Jefferson Davis: His Rise and Fall. A Biographical Narrative*, 1929), начинает работу над биографией Ли (осталась незавершенной). Он стремится понять глубинные человеческие причины и движущие силы истории.

Надо сказать, что в романе "Отцы" (*The Fathers*, 1938) — единственном романе Тейта — это постижение сложности, внутренней конфликтности реального исторического процесса удалось намного лучше, чем в исторических биографиях, по самому своему жанру оставлявших меньше места подтексту, метафоре, художественному воображению — средствам освоения жизни более естественным для Тейта.

Юг в романе Тейта находится в противоречии с собственным мифом, который оказывается не способен охватить и упорядочить действительность. Это трагическое противоречие ведет к внутренней драме героев. Старый майор Бьюкен, сторонник Союза (как и генерал Ли), волею судеб оказывается вовлеченным в кровавый конфликт. Тейт показывает, что рабство — основа жизни поместья и без него оно не может существовать, а решение майора освободить рабов — плод его благих, но нереалистических намерений. Читатель романа постоянно ощущает сложную взаимосвязь общественного и личного пластов конфликта.

Уоррен еще менее, чем Тейт, отвечает стереотипу "нового критика", и все же именно он был одним из тех, кто непосредственно участвовал во внедрении "новой критики" в практику преподавания: подготовленные им совместно с К.Бруксом антологии "Понимание поэзии" (*Understanding Poetry*, 1938) и "Понимание прозы" (*Understanding Prose*, 1943) были вехами на этом пути.

Однако история переизданий учебника "Понимание поэзии" говорит об эволюции Уоррена как критика и педагога. В первом издании отказом от "старых" подходов составители недвусмысленно ставили себя в русло "новой критики" и упор делали на "стихотворении как стихотворении". В изданиях 50-х и 60-х годов они подчеркивали связь стихотворения с историческим моментом, с культурным контекстом, со всем корпусом произведений поэта.

Эта позиция была четко сформулирована Уорреном уже в 40-е годы, например, в статье о Кольридже "Поэма, порожденная чистым воображением. Опыт прочтения". "Чистое воображение" предстает во взаимосвязи с окружающей действительностью, духовным климатом эпохи, личностью автора, потребностью человека познать свое предназначение. Уоррен говорит о соотнесенности внутритекстовых отношений с отношениями, выходящими за пределы текста, он выступает за синтезирующий и целостный подход к художественному произведению, рассматриваемому также как целостность. Уоррен приходит к выводу (совпадающему с его собственной позицией), что в поэме Кольриджа ценности моральные неотделимы от эстетических, что она посвящена единству сознания и конечному ценностному единству самой поэзии.

Среди более поздних работ Уоррена, посвященных непосредственно природе литературного произведения, выделяется эссе "Знание и образ человека" (1955). Уоррен утверждает знание как важнейшее право человека и его предназначение, проявление человеческой способности стремиться к совершенству. В данном ракурсе трактуется и роль литературы в самопознании человека: поэзия есть "знание с помощью формы", "знание самой формы". Но под этим Уоррен понимает нечто весьма далекое от формализма: знание формы создает для человека его собственный образ, поскольку форма есть "осмысление опыта с помощью воображения", она раскрывает человеку "характер опыта, модель его внутренней жизни", позволяет жить еще более глубокой жизнью, подготавливает "к моменту действия" (9; с. 187, 188). Уоррен ставит гуманистические задачи в самый центр определения литературы, в самый центр задач эстетических.

В 30-е годы четко наметился также интерес Уоррена к рассмотрению литературного произведения как памятника культуры. С этих позиций оценивал он и конкретную литературную ситуацию, — скажем, роль регионального движения ("Литература как симптом", 1936). Общая философская платформа аграриев предполагала такой подход. Продолжением разработки вопроса о месте литературы в системе культуры стала затем, много позже, книга "Демократия и поэзия" (*Democracy and Poetry*, 1975). Литература рассматривается Уорреном как "симптом", диагноз и документ, исследующий коренной недуг американской демократии — "прогрессирующий распад понятия личности" (9; с. 307), однако поэзия — это и "врач", она может укрепить понятие личности. Таково, по Уоррену, двойное значение поэзии для демократии.

Показательны и размышления Уоррена над творчеством другого южанина — У.Фолкнера (статья "Уильям Фолкнер", 1946–1950). Как особые достоинства Фолкнера Уоррен отмечает, в частности, населенность и осязаемость его художественного мира; о Йокнапатофе и ее жителях он пишет: "Никакой другой край в литературе всех времен не подвергался столь скрупулезному социологическому рассмотрению. ... Социальное положение, занятия и генеалогия этих людей обрисованы со всей полнотой, и нам до мелочей известно, как они говорят, едят, одеваются, обустраиваются, ведут себя при встрече друг с другом и смотрят на жизнь" (9; с. 143). Это одна из Йокнапатоф. У другой Йокнапатофы притчевый характер: земля и ее история предстают как судьба и рок, сталкиваются силы традиции и современности. Уоррен подчеркивает, что "главное у Фолкнера — не противопоставление Юга Северу, а решение проблем, встающих перед современным человеком"; "легенда, создаваемая Фолкнером, таким образом, не просто легенда о Юге, она об общем трагизме человеческого существования" (9; с. 146). Уоррен говорит о нравственной, гуманистической сути творчества Фолкнера, выделяя ее как критерий оценки его произведений: "В осознании общечеловеческого удела, в глубоком уважении к человеку заключены главные достоинства фолкнеровского творчества" (9; с. 157).

Как видим, для "новой критики " характерно утверждение литературы как целостного знания, а в связи с этим развитие текстуального анализа в сочетании с более всесторонним критическим подходом, историзм литературно-критического мышления, широкая постановка эстетических проблем в контексте всей социальной и духовной жизни, утверждение гуманистических ценностей.

В художественном творчестве фьюджитивистов их философские, общественно-политические и эстетические воззрения нашли свое особое преломление. Дарования этих писателей были на редкость многосторонни, но особенно существенный вклад они внесли в развитие американской поэзии.

Основной корпус поэтического наследия Рэнсома составляют стихи, написанные им в 20-е годы: книги "Озноб и жар" (*Chills and Fever*, 1924), "Два джентльмена в оковах" (*Two Gentlemen in Bonds*, 1927) и английское издание его избранных стихотворений "Послеобеденная молитва" (*Grace after Meat*, 1924). В дальнейшем выходили лишь отдельные стихотворения и издания избранного.

Художественное пространство — одно из важнейших измерений поэзии Рэнсома. Географическая определенность не ограничивается

внешними приметами: за ними — образ жизни и мыслей, Юг как духовная и культурная реальность. Сам поэтический язык Рэнсома — свидетельство сложных отношений поэта с "южной" традицией. Рэнсом пишет в основном традиционным для англоязычной поэзии ямбом, но относится к нему свободно, его поэзии свойственны интонации говорящего голоса. При этом богатство оттенков разговорной речи, ее непритязательность сочетаются с высоким ораторским слогом, с ученой, книжной лексикой, латинизмами, постоянным обращением к библейским аллюзиям, классической древности, к словарю средневекового рыцарства. Этот причудливый сплав фактически воплощает лирическое сознание, отмеченное двойной печатью: печатью Юга и печатью XX в. Ведь, согласно "южному мифу", Юг — продолжение европейской традиции: от древности и средневекового рыцарства до английской усадьбы XVIII в. Поэтический язык Рэнсома соотнесен с этим мифом. Кроме того, он соотнесен и с реальной речью Юга, для которой характерны архаизмы и обилие библеизмов. К тому же, многое в этом речевом сплаве и от самого Рэнсома — философа, ценителя классической литературы и активного сторонника новаторской поэзии. Поэтический текст как целостность строится Рэнсомом не по принципу реконструкции архаики, а скорее, как современный коллаж. Множественность и контрастность речевых пластов — органическое свойство лирического голоса Рэнсома, выражение его мироощущения.

Одна из основных тем Рэнсома — разорванность современной личности и ее сознания, которая звучит и в диссонансах и во внутренней иронии поэтического языка. Опыт Рэнсома в соединении разных регистров речи, одновременном использовании базового "англосаксонского" словаря английского языка и словаря книжного (причем с сохранением внутреннего смысла морфологических компонентов слова) имел важное значение для Тейта и Уоррена, как затем и для поэтов следующего поколения.

Поэзия Рэнсома со свойственной ей человеческой теплотой говорит о необходимости целостности человеческой личности, соединения мысли и чувства. Но героям Рэнсома редко дано обладать этой целостностью, они живут в мире раздробленности, отчужденные и от самих себя, и от конкретной чувственной реальности. Разорванность сознания метафорически выражается как противостояние "головы" (абстрактно-логического начала) и "тела" (как начала чувственного) или "сердца" (чувства). Данная тема развивается в сонетном цикле Рэнсома "Два джентльмена в оковах", давшем

название его второй книге стихов: необходимая целостность человека оказывается разделенной между двумя братьями. Очень часто для темы разорванности сознания поэт в качестве сюжета берет историю любви. Любовь и в поэзии, и в эстетических работах Рэнсома — ключевой образ целостности сознания, но героям Рэнсома такая целостность недоступна ("Эквилибристы", "Призрачные любовники").

В стихотворении "Голова на картине" ("Painted Head") противопоставление "головы" и "тела" раскрывается символически, посредством развернутого образа: голова изображена сама по себе, без тела, это "платоновская" голова как чистая идея. Рэнсом прослеживает образ "головы" в его различных метафорических значениях: головки цветка, главы семейства и т.д. Он строит свое рассуждение в традиции поэтов-метафизиков, используя их опыт последовательного развития метафоры. Это не случайно: тема отвечала избранной форме. Элиот писал о XVII в. как времени, когда произошел разрыв сознания, от которого западная культура так и не оправилась. Поэты-метафизики стали для Элиота и тех, кто разделял его позицию, образцом целостности сознания, приобрели значение традиции не только поэтической, но и духовной.

Поэзия Рэнсома сознательно развивается в русле устоявшихся форм. Для нее важны эстетическая дистанция, отстраненность. Ретроспективность и завершенность — вот ракурс Рэнсома-поэта. В своих сюжетах и в построении стиха он опирается не только на какой-либо эпизод, историю и т.п., но на другие тексты — Библию, Шекспира, сказки, фольклор, на традиционные поэтические формы. Все это были программные качества, воспринятые затем и другими фьюджитивистами.

Вместе с тем (и это ставит Рэнсома на особое место среди тех, кто придерживался принципов поэтической "безличностности"), эмоция — принципиальная часть его поэтического мира, чего так боялись представители поэтического поколения 10-х годов, восставшие против сентиментальности эпигонов романтической лирики. Рэнсом подчеркивал онтологическую связь между чувством и эстетическими формами познания. Союз красоты, добра и истины, утверждавшийся романтиками, носит для него программный характер, и в поэзии ему удалось соединить эти начала лучше, чем в теоретических работах, где их заслоняют соображения формалистического порядка.

Наряду с "ученостью" в поэзии Рэнсома много "домашнего": он пишет о детях, о семейных ситуациях. Так, в стихотворении "Про-

буждение Джэнет" ("Janet Waking") рассказывается о маленькой девочке, побежавшей рано утром проведать свою любимую курицу и обнаружившей ее мертвой. Это "домашнее" измерение необходимо вовлекало Рэнсома в мир чувств и человеческих интересов. Благодаря этому его поэзия воспринимается как органически связанная с определенным социумом, в ней чувствуется такое вполне "южное" качество, как связь с миром друзей, соседей и т.п.

Рэнсому близок поэтический опыт Э.А.Робинсона, Э.Л.Мастерса, Р.Фроста, их стремление создать в рамках лирической поэзии целостный и населенный художественный мир, включить сюжет и характеры. Жанр лирического портрета, в котором много работали эти поэты, характерен и для Рэнсома. Примером может служить его известное стихотворение "Конрад в сумерках" ("Conrad in Twilight"), где и Юг, и история XX в. предстают как часть жизни отдельного человека:

Конрад, Конрад, что ж ты, старина,
По сырому саду бродишь дотемна?
Трешь напропалую озябшие колени,
Словно хочешь отогреть вешнее виденье —
Лес Арденнский в памяти пробудить от сна.

В старческом загривке невралгия ноет,
Булькает насосом Конрадова грудь,
По щиколотку ноги в листве и перегное —
Конрад, Конрад, об астме не забудь!
Толстые стены выведены ровно,
Не поленья у него в очаге, а бревна;
Теплые шлепанцы, трубка с табаком,
Поджаренные хлебцы, масло, вдосталь чая.
Жаль, спина у Конрада не совсем прямая,
И глумится осень над бедным стариком.

Осень в наших краях — до чего пустынна!
Не сыскать на земле ничего бедней
(Даже под землею, где вода и глина):
Как ботва намокшая, цвет у этих дней,
Что, дымя в камине, не согреет дома,
Как тряпье, истлевшее на сыром ветру;
Лица у людей — как блеклая солома,
Мокшая под ливнем, превшая в жару.
(*перев. П.Грушко*)[15]

В истории литературы Рэнсом остался поэтом 20-х годов (он волевым решением перестал писать стихи), тогда как Тейт и Уоррен в эти годы только начинали свой путь.

современный человек, взору которого у ворот старого кладбища открываются лишь тление и разруха:

Их имена, за рядом ряд, творя
Разбой, надгробья предают природе.
Беспамятно, по-волчьи, ветер взвыл;
Сухие листья на пустое ложе
Летят с могил...
(перев. В.Топорова)[16]

Современный человек замкнут на себе, как Нарцисс, он поглощен собой. В стихотворении образ Нарцисса трансформируется из прекрасного юноши, засмотревшегося на свое отражение, в ягуара, бросающегося на собственное отражение, чтобы пожрать его. Но героическое прошлое манит современного человека, он не может смириться со своим состоянием и хочет знания, не оторванного от сердца. В конце "Оды" герой ощущает свое существование во времени: покидая кладбище, он видит змею, и это — добрый знак, символ времени и общности человеческого удела.

Современному "новому провинциализму" индустриального мира (провинциализму во времени, пришедшему на смену провинциализму в пространстве) Тейт противопоставил "регионализм" — мир, основанный на региональном сознании, наследующий классическую и христианскую традиции.

Поэзии зрелого Тейта присуща религиозность. Она рождается из отрицания бездуховности, вакуума абсурдной логики современного "зазеркалья" ("Последние дни Алисы"). С конца 30-х годов и в 40–50-е годы эта тенденция в поэзии Тейта усилилась, он принял католицизм. Однако всегда в центре его стихов оставалась борьба веры и сомнения, не ортодоксальная религиозность, а страстная устремленность к преодолению бездуховного состояния. Этапными в этом отношении на творческом пути Тейта были его "Сонеты на Рождество" ("Sonnets at Christmas", 1934) и затем "Сезоны души" ("Seasons of the Soul"), вошедшие в книгу "Зимнее море" *(The Winter Sea*, 1944). Великий Данте проникает религиозно-этический замысел "Сезонов". Поэт спускается в современный ад душ, разрушивших самих себя. Размышления Тейта над общими проблемами человеческого бытия прочно увязаны с реальным историческим моментом — войной и гитлеровским нашествием.

Тейт был потрясен событиями 40-х годов и двойственностью роли США, которые преследовали в войне не только освободительные, но и империалистические цели. Особенно остро разочарование Тейта прозвучало в его "Оде нашим юным воздушным проконсу-

лам" ("Ode to Our Young Pro-Consuls of the Air", 1943), обращенной с горькой иронией к американским летчикам, бомбежками строящим новую империю "во имя свободы". Самолеты, апофеоз века индустриализма, превращаются в стихотворении в доисторических птиц и рептилий, пытающихся навязать свою "правду" миру древней человеческой культуры.

В 1952–1953 годах после нескольких лет молчания вышли три части незавершенного цикла: "Изувеченный человек" ("The Maimed Man"), "Погребенное озеро" ("The Buried Lake"), "Пловцы" ("The Swimmers"). Их основная тема — путь души к свету и испытания, выпадающие ей на этом пути. Цикл утверждает веру и написан с позиции человека, веру обретшего. В собственно поэтическом плане, однако, "Изувеченный человек" и "Погребенное озеро" как бы собирают в себе все, что было характерно для творчества Тейта 20–40-х годов, завершая период, когда поэт считал, что современная поэзия должна быть сложной. Но в "Пловцах" мы видим нового Тейта.

Читателя поражает внешняя простота и прозрачность стиха. Кроме того, стихотворный рассказ об опыте души строится повествовательно как рассказ о событии из детства поэта, и глубоко символическое значение этого опыта вытекает из конкретного случая, а не из поэтических абстракций. В детстве поэт и его друзья стали свидетелями линчевания негра и затем снятия тела повешенного с дерева. В стихотворении это переживание соотнесено с событиями Евангелия — распятием и снятием с креста. Но символическое значение прочно закреплено в непосредственном "южном" контексте.

Сама "южная" специфика в "Пловцах" осмысляется по-новому: трагический личный опыт героя — это и трагический опыт его края, грех окружающих его людей, герой и отделен от других этим опытом греха, и объединен им с другими. Тейт критически оценивал реальную историю Юга с точки зрения христианской традиции: "Юг, пораженный проклятием рабства, — проклятием, подобным первородному греху, за который не несет ответственности ни один отдельно взятый человек, — должен был быть разрушен, добро вместе со злом"[17].

Терцины Тейта в "Пловцах", рифмующиеся также и между собой, придают рассказу строгость, они как бы подкрепляют целостное метафорическое значение события. Однако по своему внутреннему строению они соединяют классичность данной формы и свободу, мера которой определяется движением смысла: поэтическая традиция помогает освоить реальность переживания жизни совре-

менным человеком, соединить простоту выражения с полнотой и сложностью содержания. Новые черты Тейта-поэта перекликаются с тем, что мы наблюдаем в американской поэзии тех лет в целом, к аналогичному синтезу "исповедальной" открытости с классическими формами приходит в эти годы и Уоррен.

В творчестве Уоррена "южная" традиция XX в. развивается от самых ее истоков к 80-м годам: важнейшие и прозаические, и поэтические произведения Уоррена были написаны уже после Второй мировой войны; он сохранял творческую активность до самого конца своей жизни. Уже ранние стихи поэта, прошедшего школу фьюджитивистских дискуссий, демонстрируют качества, составившие непреходящий вклад южан в американскую поэзию XX в.: высокое мастерство, глубокое знание поэтической традиции, создание современной поэзии с опорой на поэтический опыт прошлого.

В 20–30-е годы поэтом, определившим круг тем и тип мировосприятия, был для Уоррена Элиот. Влияние Элиота коснулось и формы, сделав поэзию Уоррена с самого начала подвижной и открытой эксперименту, но, конечно, главным было симптоматичное для того времени элиотовское мироощущение. Так, в стихотворении Уоррена "Лицу в толпе" ("To a Face in a Crowd", 1925) господствует свойственная "Полым людям" и "Бесплодной земле" тональность: поэт рисует картины разорванности бытия, духовной опустошенности общества и отдельной личности.

Важнейшую роль в дальнейшей эволюции Уоррена сыграло критическое освоение наследия романтизма. Уже в 40-е годы его поэзия утверждает образ мира как всеобщей космической взаимосвязи — осмоса (osmosis) бытия. Этот образ Уоррена во многом родствен теме "единой жизни" у Кольриджа, исследованию которой он посвятил свою работу "Поэма, порожденная чистым воображением". Но Уоррен — поэт XX в., прошедший фьюджитивистскую школу критики лирического субъективизма романтиков. В теме осмоса у Уоррена постоянно присутствует как антитеза другой полюс — особость человека, его выделенность из природы. Такова поэтическая перспектива, скажем, в уже позднем программном цикле "Одюбон: Видение" (*Audubon: A Vision*, 1969), посвященном легендарному американскому пионеру, охотнику и художнику. Одюбон преисполнен любви и восхищения миром природы, но он убивает птиц, чтобы, познав их, воплотить их вновь на холсте во всей красоте. Образ охотника-творца-художника для Уоррена — это своеобразная модель человеческого опыта в отношении мира Природы. Тема альбатроса из "Сказания о Старом мореходе" Коль-

риджа получает в поэзии Уоррена новое звучание. Убийство птицы играет иную метафорическую роль: грехопадение, разрыв единой цепи жизни необходимы человеку, в них суть человеческого бытия.

Если для романтиков Природа была символом Божества и воплощением божественного начала, то мир Уоррена — это мир постромантический, утративший Бога. Природа Уоррена — это прежде всего плоть, "тело мира". Бог становится метафорой непостижимости вселенной, а все сущее находится как бы на другой стороне бытия и бросает Богу вызов, вопия о справедливости. В то же время, Уоррен постоянно перекидывает мост за рамки мира, данного человеку только в ощущениях: его лирический герой жаждет осмысления бытия. Опираясь на опыт романтиков, Уоррен тоже стремится прочесть в Природе смысл, сделать ее образ символом. Он пишет о том, что мир — это притча, голос, который нужно услышать, иероглиф, метафора. В его образах есть и серьезность, и мягкая ирония, и юмор ("Мир — это притча" — "The World Is a Parable"):

...Мир — это притча,
И мы — ее смысл. Поток машин
Свою беготню начинает, и смысл
В кишках моих расцветает, словно
Бегония, этого я не решаюсь
Назвать по имени.— О водитель!
Тот свет догони, ради бога, ибо
Приходит время, когда мы все
хотим начать новую жизнь.

Все мифологии с этим согласны.
(*перев. О.Чухонцева*) (15; с. 515)

Уоррен в своей поэзии часто обращался и к религиозным образам. Он видел в христианстве основополагающую метафору, говорящую о характере человеческого опыта, но рассматривал ее, как он подчеркивал, только с гуманистической точки зрения. Уоррен создает современный мир, в котором "Бог умер" и человек вынужден строить свою духовность, исходя из "натуралистических" посылок. Основной "сюжет" поэзии Уоррена — трудный путь человеческой личности к добру, к осознанию своего места в системе бытия, общей человеческой вины. Этот путь для Уоррена невозможен вне связей личности с сообществом, вне понимания причастности общей людской доле. Мысль о социуме как необходимом мире существования личности, важная для всей "южной" традиции, — постоянный мотив поэзии Уоррена на протяжении всего его творчест-

ва ("Баллада о Билли Потсе" — "The Ballad of Billie Potts", 1943; "На Запад" — "Going West", 1980).

С 50-х годов поэзия Уоррена соотносится с открытой эмоциональностью и личностностью "исповедального" направления в поэзии США. "Исповедальная" поэтика, основанная на автобиографическом принципе, когда "я" лирического героя должно восприниматься в буквальном смысле как "я" автора, а стихотворение становится своеобразной лирической исповедью, возникла в противовес "надличностной" интеллектуальной поэзии, доминировавшей в 40-е годы — начале 50-х годов. Знаменательно, что южане Тейт и Уоррен, ключевые фигуры в элиотовской традиции американской поэзии, стремясь преодолеть ее ограниченность, также обратились к "исповедальности".

Однако серьезные изменения в поэзии Уоррена 50-х годов связаны не только с "исповедальностью". Уоррен стремился включить в свою поэзию больше деталей, характеров, жизненной конкретики. Существенные сдвиги в поэзии Уоррена наметились уже в начале десятилетия, когда после почти десятилетнего поэтического молчания он опубликовал поэму "Брат драконов" (*Brother to Dragons*, 1953). Основой для поэмы послужило реальное событие: жестокое убийство племянниками Томаса Джефферсона их черного раба. Ее главный герой — сам Джефферсон, который через осознание этого горького и трагического опыта, опровергающего его радужную просветительскую концепцию человека, приходит к более глубокому пониманию человеческой природы. Вместе с тем, героями этой философской поэмы являются сам Р.П.Уоррен и его отец, посещающие места, где происходили описываемые события. "Исповедальность" лирического сознания органично вплетается в мир, где действуют Время, Звезды, Правда, где имеет место осмос бытия. Поэтические абстракции, убояться которых призывал поэтов Эзра Паунд, входят в зрелую поэзию Уоррена как ее естественная и неотъемлемая часть; в этом Уоррену помогает традиция высокого романтизма.

Однако в поэзии Уоррена универсально-философский подход сочетается с подходом конкретно-историческим, с тем, что привнесли в поэтическую традицию поэты реалистического склада — Э.Л.Мастерс, Э.А.Робинсон, Р.Фрост. Характерное для них стремление к созданию в лирической поэзии "населенного" художественного мира, к включению сюжета и характеров, соединяющих в себе исторически обусловленное, типически обобщающее и глубоко индивидуальное, присуще и зрелому Уоррену.

Кроме того, от усложненной, строгой образности и формы своей ранней поэзии, от идеала "хорошо сделанного" стихотворения Уоррен шел к стихотворению как свободному высказыванию, повествованию и размышлению вслух. В связи с этим он осваивал свободный стих, сочетая его с традиционной просодической организацией, экспериментировал со строфикой верлибра, продолжая, тем самым, опыт У.К.Уильямса.

В творчестве Уоррена "южная" поэзия, сохраняя свое особое мироощущение и такие свои качества, как владение вековой традицией, отточенность формы, смысловая насыщенность, интеллектуальность, метафоричность, выходит к взаимодействию с другими составляющими американской поэзии, синтезирует поэтический опыт XX в.

Через творчество Рэнсома, Тейта и Уоррена "южная" поэтическая традиция оставалась живой реальностью и активным фактором развития американской литературы на протяжении практически всего XX в., на их опыте учились многие поэты младшего поколения — Р.Лоуэлл, Р.Джаррелл, Р.Уилбер, Дж.Райт, Д.Шварц, Дж.Берримен и др.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Mencken H.L.* A Mencken Chrestomathy. Ed. and Annotated by the Author. N.Y., 1949, p. 184.
[2] *Davidson D.* Still Rebels, Still Yankees and Other Essays. Baton Rouge, Louisiana State Univ. Press, 1957, p. 172.
[3] Цит. по: *Cowan L.* The Fugitive Group: A Literary History. Baton Rouge, Louisiana State Univ. Press, 1959, pp. 116–117.
[4] *Ransom J.C.* Selected Essays of J.C.Ransom. Ed., with an Introd., by Th.D.Young and J.Hindle. Baton Rouge, Louisiana State Univ.Press, 1984, pp. 25–26.
[5] *Ransom J.C.* Selected Letters of John Crowe Ransom. Ed., with an Introd., by Th.D.Young and G.Core. Baton Rouge, Louisiana State Univ. Press, 1985, p. 119.
[6] Цит. по: *Rubin L.D.* The Wary Fugitives: Four Poets and the South. Baton Rouge, London, Louisiana State Univ. Press, 1978, p. 83.
[7] *Thorp W.* American Writing in the Twentieth Century. Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1960, pp. 241–242.
[8] I'll Take My Stand. The South and the Agrarian Tradition. By Twelve Southerners. Introd. by L.D.Rubin, Jr., Biographical Essays by V.Rock. N.Y., 1962, pp. 148, XXI.
[9] *Уоррен Р.П.* Как работает поэт. Статьи, интервью. М., Радуга, 1988, с. 362.
[10] *Davidson D.* Regionalism and Nationalism in the United States: The Attack on Leviathan. With a New Introd. by R.Kirk. New Brunswick and London, Transaction Publishers, 1991, p. 33.
[11] *Eliot T.S.* Notes Towards the Definition of Culture. London, 1948, p. 52.
[12] *Tate A.* Essays of Four Decades. Chicago, 1968, p. 520.

[13] *Ransom J C* God Without Thunder An Unorthodox Defense of Orthodoxy N Y , 1930, p 187
[14] *Tate A* Reason in Madness Critical Essays Freeport, N Y , Books for Libraries Press, 1968, p 19
[15] Поэзия США М , Художественная литература, 1982, с 495
[16] Американская поэзия в русских переводах XIX–XX вв М , Радуга, 1983, с 339
[17] *Tate A* Memoirs and Opinions, 1926–1974 Chicago, 1975, p 151

ДЖОН СТЕЙНБЕК

Жизненный путь Джона Стейнбека начался в годы становления модернизма и завершился в период набирающего силу постмодернистского дискурса, его лучшие произведения были написаны в "красные тридцатые", однако творчество писателя тяготеет к той магистральной линии американской литературы, которую характеризуют интерес к народной жизни, проникновение в глубины национального бытия, сознания и характера, гуманистичность и высокая степень философской и художественной обобщенности. К этой линии можно отнести творчество таких писателей, как Г.Мелвилл, М.Твен, У.Фолкнер, безусловных учителей Стейнбека, однако дело здесь не столько в прямом влиянии, сколько в некой типологической общности мировоззренческих и эстетических принципов. С Мелвиллом Стейнбека объединяет сочетание документальности и художественности, мистическая трансцендентальность и драматургичность действия, с Фолкнером — почвенность, аллегоричность, фольклорный юмор и неиссякаемая вера в человека, а параллели с Твеном просто разительны. Оба увлекались Средневековьем, экспериментировали с жанровыми формами, были авторами книг путешествий и "романов дороги", склонялись к автобиографичности, притчевости и многозначной символике, использовали народные небылицы, испытывали пессимизм по отношению к человеческой природе и являлись создателями национального эпоса в романной форме.

Стейнбек был большим поклонником классической литературы, его любимым чтением были Шекспир, Мильтон, Диккенс, Теккерей, Торо, Толстой, Тургенев, Кэзер, а также исторические и философские сочинения Гиббона, Спенсера, Шпенглера, Юнга. Упомянутых писателей он предпочитал Прусту и Джойсу, а из современников был благосклонен к Шервуду Андерсону и Хемингуэю. Суть литературных пристрастий писателя становится ясной из его взглядов на функции литературы, долг и общественную роль художника.



Джон Стейнбек

В целом позицию Стейнбека можно охарактеризовать как консервативную и гуманистическую, если учесть, что к середине XX в. популярными стали теории социальной неангажированности искусства, отсутствия цивилизационного и нравственного прогресса, относительности "вечных" истин. Стейнбек же утверждал, что писатель должен служить людям, критиковать общественные институты и предрассудки, но при этом не скатываться к тотальному отрицанию, а утверждать подлинные жизненные ценности, верить в человека. Хотя упадок человеческого духа очевиден, писал Стейнбек, "долг писателя возвышать, поддерживать, ободрять. Если письменное слово вообще что-то дало нашему развивающемуся роду и нашей неоформившейся культуре, то это великую литературу — столп, на который можно опереться, мать, с которой можно посоветоваться, мудрость, которая может удержать спотыкающееся безрассудство, силу в слабости и мужество, которое поможет превозмочь абсолютную трусость. И я не знаю, как позиция безнадежности и отрицания может претендовать на то, чтобы быть литературой. Верно, что мы слабы, и больны, и уродливы, и драчливы, но

если бы этим мы исчерпывались, то тысячи лет тому назад мы бы исчезли с лица земли...”[1] В своей нобелевской речи Стейнбек сказал о писателе: “Ему поручено разоблачать наши многочисленные прискорбные ошибки и неудачи, вытаскивая на свет наши темные и опасные грезы с целью нашего улучшения. Более того, писатель уполномочен провозгласить и прославить доказанную человеческую способность к величию сердца и духа — к отваге в поражении, страданию и любви. В бесконечной войне против слабости и отчаяния это яркие, сплачивающие знамена надежды и состязания. Я считаю, что писатель, который не верит страстно в совершенствование человека, не имеет призвания и не принадлежит к литературе”[2]. В своем выступлении Стейнбек вспомнил нобелевскую речь Фолкнера и поддержал его слова о необходимости веры в человека. Для Стейнбека человек, взявший на себя функции Бога, имеет возможность выбора между добром и злом и несет ответственность за мир. Перефразировав изречение апостола Иоанна, он связал искусство слова с человеком: “В конце *слово,* и слово есть *человек*, и слово *с* человеком” (2; p. 692).

С точки зрения Стейнбека, писатель в своих произведениях так перестраивает действительность, чтобы она стала понятной читателю, он берет на себя роль учителя, но при этом он “прежде всего человек, обладающий всеми человеческими пороками и добродетелями, страхами и мужеством”. “Романист не только записывает историю, он и есть эта история. В той или иной степени он в каждом герое... Можно сказать, что роман — это человек, который его пишет”[3]. Эти слова в полной мере относятся к самому Стейнбеку, в художественном мире которого доминирует авторское мировоззрение, преобразующее и мифологизирующее реальность.

Джон Стейнбек (John Steinbeck, 1902–1968) родился в г. Салинасе (Калифорния), став третьим ребенком и единственным сыном в семье чиновника и учительницы. Его предки по отцовской линии были немецкого происхождения, а родители матери, Оливии Гамильтон, переселились в Америку из Ирландии. Детство будущего писателя прошло в провинциальном американском городке, где он учился в школе и играл с тремя сестрами, а лето проводил в поселке Пэсифик-Гроув на берегу океана или на ранчо, где с удовольствием выполнял фермерскую работу. Близость к природе научила будущего писателя любви ко всему живому, умению разбираться в птицах и растениях, воспитала в нем дух свободолюбия. Интерес к литературе проявился у мальчика довольно рано — он с увлечением читал приключенческие книги и серьезные классические произве-

дения, в том числе таких писателей, как Достоевский и Мильтон, и сам пробовал свои силы в литературном труде, публикуя заметки в школьной газете. В 1919 г. Джон поступил в Стэнфордский университет, в котором проучился шесть лет, но так и не получил диплома из-за недостатка средств и жажды активной жизни и впечатлений, постоянно прерывая занятия ради приработка. За эти годы Стейнбек успел побывать продавцом, грузчиком, чернорабочим, матросом, а в Нью-Йорке, куда он приехал к сестре, — строителем и газетным репортером. Однако смена случайных профессий и скитания имели скрытую внутреннюю цель — приобретение жизненного опыта и познание мира, столь необходимых для человека, решившего посвятить себя писательскому мастерству. А это решение Стейнбек принял со всей серьезностью — он пишет рассказы, рассылает их в периодические издания и получает неизменные отказы, но, наконец, в 1924 г., два из них публикует "Стэнфорд спектейтор". Это воодушевляет молодого сочинителя, и он приступает к созданию своего первого романа, поселившись на два года в качестве сторожа в загородном калифорнийском доме своих знакомых.

"Золотая чаша" (*Cup of Gold,* 1929) была задумана как исторический роман, его подзаголовок — "Жизнеописание сэра Генри Моргана, флибустьера, с кое-какими обращениями к истории". В основу фабулы положена биография известного пирата XVII в., грозы американских испанских колоний, в 1670 г. захватившего Панаму. Но реальные факты — лишь канва для приключенческого повествования, богатого вымыслом и фантазией. Сам писатель считал свое первое крупное произведение весьма несовершенным и признавался, что взялся за него, чтобы доказать, что может писать "не о себе"[4]. Действительно, события и герои далеки от жизненного опыта Стейнбека и реальности современной ему Америки, но вот личность автора отразилась в этом романе вполне, и поэтому произведение позволяет судить об умонастроении, литературных пристрастиях и степени зрелости начинающего художника.

Как многие первые "пробы пера" молодых писателей, этот роман избыточно литературен и вторичен. Критики находят в нем влияние ромэнса, приключенческой прозы, в частности — "Одиссеи капитана Блада" Р.Сабатини и Стивенсона, а также "Фауста" Гете, Гомера и легенд о короле Артуре (одно из действующих лиц — волшебник Мерлин). Индивидуальный почерк автора еще не сложился: стиль романа грешит барочностью; фразы сложные и тяжелые, перенасыщенные цветистыми образами; фактографичность сочетается с экзотическим фоном и запутанной символикой. Во

многом "Золотая чаша" — это традиционный роман воспитания, так как его внутренний сюжет составляет эволюция мировоззрения героя, расстающегося с романтическими мечтами и иллюзиями молодости и познающего подлинную суть мира. Генри Морган, мечтательный юноша, покидающий отчий дом, чтобы добиться славы, богатства и любви, сталкивается со злом, жестокостью, корыстью и смертью и сам становится злодеем и циником. Судьбу Генри предсказал его первый наставник, мудрый отшельник Мерлин: "Все великие мира сего были маленькими мальчиками, которые хотели достать луну, гнались за ней, взбирались все выше и иной раз ловили светляка. Если же мальчик мужает и обретает взрослый ум, то он понимает, что схватить луну не может, а и мог бы, так не захотел бы. И поэтому не поймает и светляка"[5]. Второй учитель Генри, приютивший его плантатор Джеймс Флауэр, убеждает юношу в разрыве между нравственными учениями и действительностью, поскольку любая философия умозрительна и не соответствует человеческой психологии, в основе которой — низкие инстинкты. Окончательное "повзросление" и падение героя происходит после того, как его последняя мечта, красавица Санта Роха, оказывается не слишком привлекательной, разочарованной в любви женщиной. Из романтика и злодея Генри превращается в обывателя, корыстного, ничтожного и заурядного, заботящегося лишь о собственном достатке, благополучии и покое.

Несомненно, что во многом эволюция мировоззрения Моргана является отголоском философских и нравственных исканий самого автора, который прошел свою жизненную школу, расстается с юношеским идеализмом и переживает неизбежный разлад между личностью и миром. Это главная тема романа, где все передается через внутреннее восприятие героя и отражает неоформленность и незрелость сознания его создателя, которому еще присущи свойственный молодости черно-белый взгляд на окружающее, эгоцентризм, приоритет эмоционального перед рациональным и катастрофичность мышления. И вместе с тем Стейнбек уже достаточно созрел для того, чтобы взглянуть на себя со стороны и откорректировать литературные клише с точки зрения реального опыта. Неоднозначность позиции автора, к тому же еще не овладевшего мастерством соблюдения баланса между фактом и вымыслом, традицией и самобытностью, идеализмом и скептицизмом, сказалась на всем строе романа. Различные жанровые формы могут не только взаимодополняться, но и диссонировать друг другу, тем самым внося в повествование ироническую или даже пародийную тональ-

ность, чему способствует и очевидная избыточность и насыщенность орнаментальных приемов. Жанровую неопределенность считает главным недостатком романа американский критик Лео Маркс, видевший в нем "необоснованные переходы от трагедии к мелодраме и фарсу"[6].

Несмотря на художественное несовершенство первого крупного произведения Стейнбека, в нем уже содержатся некоторые темы, образы и эстетические приемы, которые в дальнейшем пройдут через все творчество писателя. К ним можно отнести сочетание фактического и вымышленного, реалистического и мистического, стремление разрешить нравственную дилемму добра и зла, тенденцию к притчевости и многозначной символике. Золотая чаша — это и конкретный сосуд, рисунок на котором олицетворяет раздвоенность человека между идеальными мечтами и земными страстями (на внешней стороне чаши изображены ягнята, на внутренней — обнаженная девушка в экстазе), и Святой Грааль, и город Панама с его золотыми сокровищами, и луна. Мерлин говорит Генри: "...ты просто маленький мальчик и хочешь луну, чтобы пить из нее, как из золотой чаши" (5; с. 69). Образ луны как олицетворения призрачности, тайны, непостижимости и противоречивости мира будет много раз повторяться в книгах Стейнбека. В самой многозначности образа золотой чаши намечена одна из главных идей писателя — о неразрывном единстве добра и зла. В символических образах представлена и другая важная для автора нравственная дилемма намерений и результатов. Генри, находящемуся в агонии, мерещатся дети без лиц. Это его мысли и поступки, оказавшиеся бессмысленными из-за греховности его действий. В фаустианском образе Моргана, влекомого страстями, тщеславием и амбициями и пришедшего к осознанию своих грехов и пагубности изоляции от общества (4; p. 27), впервые у Стейнбека прозвучала мысль о слабости и поражении одиночки-индивидуалиста. Романтический образ тускнеет, оказывается приземленным, теряет свою героичность. Сбежав от обыденности и прожив полную приключений жизнь авантюриста, Морган стал вице-губернатором Ямайки и вернулся к филистерскому существованию.

Несовпадение мечты и действительности оказывается в центре следующей книги Стейнбека "Райские пастбища" (*Pastures of Heaven*, 1932). Преемственность этих двух произведений обозначил сам автор, писавший: «Я знаю, что "Золотая чаша" — плохая книга, но на ее плечах я взберусь к хорошей книге»[7]. В "Райских пастбищах" Стейнбек перенес сюжетную модель поисков земного рая на

родную почву и разработал ее в эстетических формах региональной литературы, тем самым заявив о себе как о писателе-регионалисте. Художественное изображение Калифорнии оказалось типологически близким к новеллам Ш.Андерсона, описывающим провинциальную жизнь Среднего Запада, и особенно — к романам Фолкнера, где действие происходит в южной глубинке. Подобно Фолкнеру, Стейнбек делает "маленький клочок земли", долину Салинас, где прошло его детство, средоточием взлетов и падений человеческой судьбы. С певцом Юга его также сближают автобиографичность, тема создания и разрушения рода, пассионарность героев, персонажи-примитивы и маргиналы, фольклорные мотивы. Однако Стейнбек по-своему использует региональный дискурс, вписывая в него свои мировоззренческие и эстетические константы.

В "Райских пастбищах" впервые проявила себя новеллистическая структура стейнбековских романов. Повествование состоит из двенадцати глав-новелл, объединенных общими героями, местом и временем происходящего. Фактографичность, авторские экскурсы в историю края соединяются с фантазией, у героев есть свои прототипы, а события имеют свои аналоги, но действующие лица и мотивы их поведения вымышлены. Более того, за реальностью скрывается какая-то непознаваемая мистическая сила, что станет характерным для всего последующего творчества писателя. В центре событий — семья Мэнро, после приезда которой в долину с людьми, с ней соприкасающимися, начинают происходить всевозможные несчастья, хотя до этого их жизнь протекала мирно и счастливо. Но Мэнро лишь катализатор несчастий, их истинная причина, по Стейнбеку, — человеческая природа, склонная ко злу и насилию. Поэтому "Райские пастбища" — ироническое название, а красота и покой долины — иллюзия, обман зрения. В последней главе романа туристы любуются прекрасным пейзажем и не подозревают, что за ним скрывается. Среди них — старик, молодая пара, шофер, священник, представители разных возрастов и социальных слоев, в равной мере подверженные романтическому самообману.

Стейнбек, уроженец Калифорнии, всегда служившей для американцев мифологемой земного рая, в поисках которого они упорно продвигались на Запад, пытается развенчать эту великую романтическую национальную иллюзию. Образы его героев типологически близки к поэтике романтизма — персонажи одержимы той или иной навязчивой идеей или страстью и обладают некой странностью, психологической аберрацией, неадекватным представлением об окружающем. Вдовец Джуниус и его малолетний сын Робби

живут в мире фантазии и игры, не замечая реалий внешнего мира. Джуниус лучше знает Парфенон, чем собственный дом. Только поступив в школу, Робби осознает свою бедность, а его отец ради сына возвращается в действительность и увозит ребенка в город. Учительница Молли Морган бросает все из-за бесплодных поисков отца, некогда оставившего ее семью. Овдовевшая Элен погружена в свою беду и, не желая отказываться от роли вечной страдалицы, решается даже на убийство дочери. Идиот Туляречито повсюду ищет несуществующих гномов, которых считает своими родственниками, а Реймонд Бэнкс ради ощущения полноты бытия ездит в тюрьму наблюдать за казнями заключенных.

В "Райских пастбищах" зазвучала близкая Стейнбеку экологическая тема — контраст совершенства, красоты и величия природы и несовершенства, уродства и низменности человеческого существования. В цветущей долине Салинас люди живут в бедности и одиночестве, там происходят убийства и самоубийства, рождаются неполноценные дети, рушатся семьи и надежды.

Развенчивая национальный миф о земле обетованной, Стейнбек оказывается перед вечными проблемами добра и зла и противоречивой сутью человеческой природы. В следующем романе "Неведомому Богу" (*To a God Unknown*, 1933) эти проблемы поставлены в повествовании, еще более насыщенном мифологическими, притчевыми, символическими элементами. Тематический план этого романа аналогичен предыдущему: в поисках счастья семья Уэйнов переезжает в Калифорнию, пытаясь укрепить и продолжить свой род, но им противостоит мистическое проклятие, заключенное в природе, и злые силы в самих людях. Таким образом, мифологема фронтира и поисков земного рая трансформируется в философскую притчу о сложных взаимоотношениях человека с миром, его согласии и борении с землей и собственными страстями. Причем, центральный момент здесь — познание сути Бога, под которым может подразумеваться и библейский Саваоф, и языческие идолы, и трансценденталистская мировая душа, и безразличная природа. Четыре брата Уэйна олицетворяют разные мировосприятия. Бенджамин — беззаботный и безответственный пьяница и прелюбодей, существующий ради удовольствий и вообще не задумывающийся о душе. Томас — язычник, понимающий язык природы и живущий, как животное, по ее законам. Бертон — ярый пуританин, склонный к аскетизму. И главный герой Джозеф — прежде всего пантеист, трансценденталист, видящий во всем проявление сверхдуши, но не чуждый ни христианства, ни язычества. Джозеф испытывает мис-

тическую связь с землей, он способен жалеть траву и цветы, которые воспринимает как своих детей. Его ощущение одухотворенности всего сущего интуитивно, и он с трудом ищет слова для определения невыразимого: "Дайте мне немного пробраться через слова, пробуя их, проверяя их"[8]. Когда герой везет в свой дом молодую жену Элизабет, они проходят над пропастью, символизирующей разрыв между конкретной повседневной жизнью и судьбой, не опосредованной бытом. Только так возможно слияние с природой в ее духовной сущности. Но природа сурова к человеку, она обрушивает на него несчастья, причину и смысл которых он не в состоянии объяснить, исходя из представлений христианской морали о добре и зле, каре и воздаянии. Джозеф отказывался верить, что на месте, где он построил дом, лежит проклятие, но и ему пришлось столкнуться с затяжной засухой, убивающей все живое и уничтожающей плоды его многолетних трудов. В конце концов герой приходит к мысли об оправдании того, что естественно и согласуется с законами природы. Он не мстит индейцу Хуанито, убившему из ревности его брата Бенджамина, хотя тот покорно ждет положенной по законам его племени расправы. Но Джозеф действует так не из-за христианского всепрощения, а из уважения к инстинктивным чувствам Хуанито.

В конце концов Джозеф начинает жить по законам природы, где добро и зло, жизнь и смерть едины, и проникается пантеистическими, языческими настроениями. Он одухотворяет явления природы, придает им символическое значение. Он поклоняется мощному старому дубу, видя в нем символ отца, вдохновителя и покровителя своих начинаний. Когда религиозный фанатик Бертон уничтожает дерево, Джозеф теряет силы, духовную связь с землей, наступает засуха, семья распадается. Еще большей мистической силой наделен священный для индейцев камень, одиноко лежащий на лесной поляне. Это жертвенный камень, и он требует новых жертв — здесь погибает поскользнувшаяся на скользком мху Элизабет, и здесь добровольно приносит себя в жертву Джозеф, после чего, наконец, проливается дождь. Но акт героя многозначен: его гибель — это и слияние с природой, и следствие усталости и разочарования, печать которых, как думает его верный друг Хуанито, делает его похожим на Христа. Многозначен и сам образ Джозефа — это Иосиф, любимый сын своего отца, приведший братьев в новые земли, Христос и даже Бог.

Попытки героя соединить дух и материю, его метания между зовом души и плоти нашли выражение в структуре и языке романа,

полного живописных картин природы, которыми открываются главы, красочных сцен языческих празднеств и оргий и, вместе с тем, — возвышенных рассуждений, вложенных в уста героев. В некоторых сценах единство разных начал представлено в наглядных чувственных образах. Джозеф и Томас встречают старика-отшельника, который каждый день смотрит, как в океан садится солнце, и приносит ему в жертву какое-нибудь животное. Жизнь переходит в смерть, кровь — в алый закат, а сам старик "через животное становится солнцем". Представления Джозефа о Боге иногда откровенно натуралистичны. Бог — это мозг вселенной, это глаза, смотрящие на тело мира свысока. Мозг дремлет, но когда-нибудь он проснется и уничтожит жизнь, у которой есть только одно рождение и одна смерть. О богоискательстве героя Стейнбека американский исследователь Дж.Фонтенроуз писал: "Все боги в конце концов становятся одним богом: весь мир — это одно живое существо. Его язычество превращается в пантеизм: мир-Бог — это Неведомый Бог"[9].

По сути, у Джозефа формируется холистическое, экологическое мышление, которое определяет характер героя и сказывается на его взаимоотношениях с людьми. Воспринимая мир как целое, он не знает и не понимает своих близких и смотрит на все происходящее отстраненно, одновременно ощущая себя средоточием всего земного. Жена Томаса, относящаяся к Джозефу как к Богу, говорит Элизабет: "...этот человек не человек, если он не все люди. В нем сила, сопротивление, долгие размышления и сомнения всех людей и вся радость и страдания тоже, перечеркивающие друг друга и все же остающиеся вместе. Он является всем этим, вместилищем для маленьких душ всех людей и, более того, символом души земли" (8; p. 85). Сам Джозеф думает о себе: "Я отсечен. Я могу не иметь ни счастья, ни несчастья. Я могу не знать ни добра, ни зла. Мне отказано даже в чистом истинном чувстве различия между наслаждением и болью. Все вещи — одна и все — часть меня" (8; p. 79). Герой начинает понимать суть полученного от отца благословения: он должен выполнить свое предназначение, не отвлекаясь страстями и сомнениями. Не найдя Бога, который остался невидимым и непознаваемым, Джозеф научился воспринимать мир как данность, без его анализа и моральной оценки.

Несомненно, что в эволюции мировоззрения Джозефа отразились философские искания самого Стейнбека, который в эти годы стал сторонником так называемого "нетелеологического мышления", близкого по своей сути к восточным учениям, прежде всего — к буддизму. Источником новых идей послужил для писателя биолог и

философ Эдуард Ф.Рикеттс, с которым он подружился, когда, женившись на Кэрол Хеннинг, поселился в родных краях. Рикеттс владел небольшой биологической лабораторией в квартале, где располагались консервные фабрики города Монтерея. В его задачу входили отлов и доставка в американские учебные заведения морских животных и растений. Рикеттс был чрезвычайно интересен и близок Стейнбеку, проявлявшему большой интерес к естественнонаучному знанию и склонность к философским размышлениям. Мировоззрение Рикеттса, сочетавшее пантеизм, трансцендентализм и восточную мудрость, оказалось созвучным его собственным исканиям. Писатель говорил, что, слушая друга, он "слышал себя, размышляющего вслух, только более ясно" (7; p. 102).

Суть нетелеологического мышления была позже подробно изложена Стейнбеком в документальной книге "Море Кортеса". По мнению писателя, люди нетерпимы и не желают принимать факты такими, какие они есть, и пытаются изменить то, что им не нравится, вместо того чтобы понять и принять мир как данность. При нетелеологическом взгляде главный интерес направлен прежде всего не на то, что должно или могло бы быть, а на то, что "есть", и основными вопросами являются "что" и "как", а не "почему". Мир представляется Стейнбеку сложным, вариативным, разветвленным, не имеющим прямой цепочки причин и следствий и однозначной цели. При этом за многообразием бытия ему видится некая глубоко лежащая система, выражением которой и является все сущее. Такую картину мира люди, как правило, отвергают, связывая ее с безверием, бездеятельностью и аморальностью. Они не могут жить без надежды, а она предполагает стремление к изменениям к лучшему. «Для большинства людей, возможно, самое ненавистное утверждение — "вещь существует потому, что она существует"»[10]. Стейнбек считает, что гуманно как раз нетелеологическое мировоззрение, призывающее к терпимости, а не телеологическое, требующее насильственного преобразования, занятое поисками причин и следствий и дающее всему тенденциозные оценки. Американский критик Дж.Бенсон отмечает, что для Стейнбека приятие данности означает не узость, а широту мышления, отказ от всего, что ограничивает видение, стремление поместить все феномены действительности в бесконечный континуум пространства и времени[11]. Вместе с тем сам писатель считал понятие "нетелеологического мышления" достаточно ограниченным и предлагал заменить его на "нетелеологический метод", пригодный для обращения с любыми фактами. Такой метод учитывает не только разум, но и чувство, и сам жизнен-

ный процесс. Он настолько широк, что, ничего не отрицая, может включать в себя как частность даже телеологический подход. "Все меньшее, чем целое, составляет лишь часть картины, а бесконечное целое можно познать, только *будучи* им, вжившись в него" (10; p. 148).

Нетелеологическое мышление Стейнбека во многом было следствием влияния учения трансцендентализма, которым он в ту пору увлекался, и, соответственно, восточной философии с ее склонностью к пассивности, терпимости и созерцательности, но была в нем и социальная составляющая — растущее неприятие писателем идеологических принципов и жизненной модели американского среднего класса, считающего главным смыслом человеческого существования активное достижение материального благосостояния.

Материал для художественного воплощения идей нетелеологического мировоззрения Стейнбек нашел в жизни городского квартала, где находилась лаборатория Рикеттса и где проживали пайсано, этническая смесь мексиканцев, испанцев, индейцев и прочих народностей. Именно они, безработные и бездомные бродяги, изгои и маргиналы, стали героями его романа "Квартал Тортилья-Флэт" (*Tortilla Flat,* 1935), имеющего новеллистическую композицию. В предисловии к книге Стейнбек написал: "Все это люди, которых я знаю и люблю; люди, которые превосходно приспосабливаются к окружающей среде. Такое свойство человеческой натуры зовется истинно философским отношением к жизни, и это — прекрасная вещь" (5; т. 2, с. 5). Герои романа не пытаются изменить мир, подогнать его под свои потребности, идеи и нравственные установки, а принимают его и себя как данность, живя сегодняшним днем. Аналогичный подход использует и автор при эстетическом воспроизведении бытия пайсано. Он фиксирует те или иные стороны их быта и характера, не давая им оценок, поскольку его герои следуют законам природы, а она не знает морали. Критический взгляд направлен на законы общества, несоответствие которых естественному ходу вещей и определяет комическую тональность повествования.

Убежденность в многообразии мира, его неоднозначности и невозможности познания в рамках какой-то одной рационалистической теории определили разнообразие и противоречивость художественных приемов и форм, используемых писателем. С одной стороны, он стремится беспристрастно, конкретно и детально описывать жизнь квартала, с другой — рассматривает эту жизнь как выражение констант человеческого бытия и проявление некоего

мистического, недоступного людям замысла. Отсюда переплетение в повествовании элементов натуралистического романа, философской повести, плутовского романа, фольклорного сказа, легендарного эпоса, социальной сатиры. Если в предыдущих произведениях о Калифорнии преобладало романтическое начало, то здесь, под влиянием нетелеологического мышления, возобладали реалистические тенденции, хотя по-прежнему высокий уровень обобщения поддерживался за счет литературных аллюзий.

Образы беспутного Дэнни и его друзей имеют одновременно философское и социальное наполнение. Это "естественные" люди, примитивы, герои пасторали, но у Стейнбека естественность не означает добродетельности: пайсано пребывают вне этики, они поступают иррационально, так, как им велят эмоции, инстинкты и необходимость выжить в неблагоприятной внешней среде. Этим они, с точки зрения автора, человечнее лицемерных обывателей, маскирующих свой эгоизм и хищничество правилами условной морали. Эти правила, известные и пайсано, заставляют последних мучиться совестью за свои "естественные" поступки и простодушно искать им оправдание. Поведение этих плутов и трикстеров наглядно подтверждает животную, изначально безнравственную сущность человека. Стейнбек снова возвращается к дилемме язычества и христианства: пайсано — своеобразные язычники, которые не в состоянии усвоить христианские заповеди. Роман полон гротескных эпизодов-небылиц, где комический эффект достигается за счет несовпадения благих намерений и результатов поступков героев. Дэнни дарит подружке пылесос без мотора, что, впрочем, не важно, так как в квартале нет электричества. Пилон снимает брюки со спящего Джо, чтобы выручить за них деньги на выпивку, но при этом убеждает себя, что поступает так ради блага друга, ибо брюки на нем плохо сидят. Придурковатый великан Пират копит деньги на золотой подсвечник, чтобы отдать его в храм, и простодушно приносит их на хранение к плутам. Пилон хочет эти деньги присвоить, успокаивая свою совесть мнимым намерением ("блестящим логическим построением") потратить часть суммы на нужды самого Пирата. Реакция его друзей свидетельствует о том, что у Стейнбека не было одностороннего взгляда на человеческую природу, в которой он различал и злое, и доброе начала. Им удается сберечь деньги и отдать их священнику. Они также помогают женщине с девятью детьми, воруя для нее еду и тем самым демонстрируя, что зло может порождать добро, и совершают "подвиг", устраиваясь на фаб-

рику потрошить каракатиц, чтобы на заработанные (невиданная для них вещь) доллары устроить для Дэнни вечеринку.

Особые нравственные терзания приходится пережить героям, прежде всего Дэнни, из-за священного для среднего американца института частной собственности. Вернувшийся с войны Дэнни получает в наследство от умершего деда две лачуги и тем самым обретает новый, невероятно тягостный для него статус владельца имущества, которым он может с выгодой для себя распоряжаться и за которое несет ответственность. Такое бремя оказывается для Дэнни непосильным и, главным образом, потому, что попытки коммерческих сделок нарушают естественные человеческие отношения. Когда друзья Дэнни, снимавшие у него один из домов и не заплатившие за это ни цента, в конце концов сжигают свое пристанище, он чувствует облегчение, так как ему удалось, наконец, избавиться от обузы и не поссориться с приятелями из-за долга. Во время буйной вечеринки, устроенной для всего квартала, сгорает и второй дом, да и сам Дэнни погибает в пьяной драке. Компания Дэнни — это сообщество единомышленников, но их союз не крепок, ибо в основе их "нетелеологического" мировосприятия лежат эгоизм и индивидуализм. Единственная цель каждого — жизнь как таковая, поэтому после смерти Дэнни его друзья разбредаются.

Дэнни и его товарищи — личности асоциальные, попирающие все американские ценности, носители полной анархии, безделья, безответственности, разврата, воровства и пьянства, для изображения которых подходят сочные, контрастные краски бурлеска, небылицы натуралистического письма. Но в этих образах скрыты глубинные мотивы, позволяющие выводить их из низовой стихии на иные уровни бытия и художественного обобщения. Смех у Стейнбека (по Бахтину) амбивалентен, сближает "низ" и "верх", несет трагикомические черты. В событийном ряде, во взаимоотношениях героев, в дроблении повествования на отдельные, сюжетно завершенные, новеллистические эпизоды просвечивает архетипическая структура легенды и эпической поэмы, прежде всего столь любимого Стейнбеком цикла о короле Артуре. Очевидных отсылок нет, но некоторые аналогии, причем пародийного свойства, напрашиваются сами собой: бездомность и проделки пайсано — странствия и подвиги рыцарей, помощь потаскушке — служение прекрасной даме, дом — Круглый Стол, золотой подсвечник — Святой Грааль, гибель Дэнни — смерть Артура. Сам Стейнбек говорил, что в этом романе взята "форма версии Мэлори — приход Артура и мистическая суть владения домом, образование Круглого Стола, приключе-

ния рыцарей и, наконец, мистическое превращение Дэнни"[12]. Дважды повторенное в этом высказывании слово "мистический" раскрывает одну из важнейших констант художественного мира писателя — идею скрытой за видимой реальностью таинственной и непознаваемой силы, определяющей судьбы мироздания.

Философский подтекст делает повествование многослойным и не поддающимся однозначному толкованию. Одни и те же характеры и образы существуют как бы в нескольких планах и контекстах. Безделье героев — это и черта комических плутов и трикстеров, и поведенческая норма носителей созерцательной восточной философии. Иррациональность Дэнни и его друзей — признак их "животности" и свойство независимой личности, свободной от общественных условностей. Смех выявляет относительность истин, морали, понимания добра и зла. В результате большинство литературоведов определяет жанр романа как "комический эпос" (mock epic).

Несмотря на то, что роман стал бестселлером, и критика, и публика встретили его неоднозначно. Те, кого Стейнбек называл "литературными мещанами" и "приличными обывателями", были шокированы грубыми персонажами, чья аморальность не порицалась автором, а жители Монтерея упрекали своего земляка за вымысел и преувеличение, хотя именно эта книга принесла их городу всеамериканскую популярность. Роман и в самом деле неровный и несет на себе отпечаток неоформленности и противоречивости и мировоззрения, и творческой манеры автора. Стейнбек мучается неразрешимыми проблемами добра и зла, пытается совместить рационалистический и трансценденталистский взгляд на мир, ищет способы воплощения конкретной реальности и мистической тайны. Под знаком этих исканий прошел первый период творчества писателя, которое приобрело новое направление в "красные тридцатые", не позволившие никому из американских интеллектуалов остаться в стороне от бурных социальных катаклизмов.

Как и многие другие писатели, Стейнбек в это время сочувствовал социалистическим идеям, в чем немалую роль сыграли левые настроения его жены, поддерживающей отношения с радикалами, в том числе с Линкольном Стеффенсом и Майклом Голдом. Стейнбек не стал убежденным социалистом, коммунистические идеи он соотносил и соизмерял со своими философскими взглядами и своим отношением к свободе личности и общественному устройству современной Америки, что отразилось на написанных в "грозовые тридцатые" произведениях. Специфика мировоззрения писателя

проявилась даже в книге "В битве с исходом сомнительным" (*In Dubious Battle*, 1936), по тематике и идеологии принадлежащей к популярному тогда жанру "пролетарского романа", в частности "романа о стачке", и написанной в пропагандистских целях. В повествовании много признаков и клише политически ангажированной литературы: попытка создания упрощенной, черно-белой картины мира, руководящая роль партийных вожаков, идейное созревание героя, публицистическое слово, утверждение коммунистических принципов — классовой борьбы, порочности капитализма, устремленности к будущему и преобразованию мира. И как следствие этого — почти неизбежное снижение художественности текста, признаваемое самим автором.

В романе, заглавие которого взято из поэмы Дж.Мильтона "Потерянный рай", описывается забастовка сезонных рабочих в южной Калифорнии. Задача книги — утвердить веру читателя в правое дело и убедить его, что проигран только один бой, но борьба будет продолжена до победного конца. Однако это только идеологическая установка, заданная извне левой конъюнктурой. Совпадают ли в действительности коммунистические идеи с авторскими? Из текста повествования следует — позиция Стейнбека была не столь прямолинейной и однозначной, что подтверждается и его признанием в одном из писем: "Я думаю, что это грубая книга, тем более грубая, что в ней нет авторской нравственной точки зрения" (4; p. 105). На самом деле, при всем неприятии социальной несправедливости и симпатии к угнетенным, Стейнбек остается рациональным толкователем событий, видящим в них проявление тех или иных объективных естественных или социальных законов. Используя коммунистическую риторику и сюжетную канву пролетарского романа, писатель во многом остается верным нетелеологическому взгляду на мир и дает свою трактовку некоторым базовым понятиям марксизма.

Казалось бы, главный герой, Джим Нолан, проходит путь от стихийного нетелеологического мировоззрения к осознанному телеологическому. Выходец из самых низов, где смысл жизни биологичен, так как заключается в самой жизни, где люди руководствуются инстинктами и эмоциями, а не рациональными оценками, где классовая злоба распространяется на весь мир, а не только на общественные институты, Джим начинает жизнь как бы с нуля. Вступив в коммунистическую партию, он обретает смысл и цель существования, умение рационально определять суть событий. Став вожаком, он всецело поглощен своей миссией, отказывается от личного

счастья, любви, природы, становится холодным и рассудочным. Таким его хочет видеть коммунистический лидер Мак, чистый рационалист, устремленный к ясной цели, ради которой готов использовать любые средства и жертвовать чужими судьбами. Для него идеи социализма выше людей и выше самой жизни. Он доволен, когда погибают его соратники, так как их смерть еще больше объединяет рабочих, подстегивает борьбу и демонстрирует жестокость американской системы. Он использует в целях агитации несчастные случаи, а из похорон товарищей делает политическое шоу. Мак не видит конкретных индивидуумов, для него существует только масса, причем автор наделяет его не присущим коммунистической догматике преклонением перед "народом", а трезвым и пренебрежительным отношением к "толпе" как "огромному зверю", непредсказуемому, возбуждаемому запахом крови, способному к насилию и паническому бегству. "И он совсем, — размышляет Мак, — не схож с каждым, кто составляет его силу, да и силы у него больше, чем у всех людей, вместе взятых. И запросы у него совсем иные, чем у людей... Беда всяких там социологов в том, что они изучают народ как группу людей, а это совсем не так. Народ — это тот же самый зверь. И людского в нем не больше, чем в собаке" (5; т. 2, с. 385).

Здесь Стейнбек развивает собственную теорию "группы", которая сложилась у него в философских беседах с Рикеттсом и в ходе научных исследований поведения морских животных. Для теоретической интерпретации этой теории писатель вводит в роман резонерский образ доктора Бертона, в уста которого вкладываются философские размышления и на другие важные автору темы. Бертон как бы дает обобщенное толкование тому, с чем герои сталкиваются на практике. В его рассуждениях есть элементы философии натурализма, он сравнивает биологические законы с социальными, говоря о толпе как о новом организме, а о составляющих ее людях как о новом "коллективном человеке". Группа — самостоятельное образование, поведение и психология которого отличаются от поведения и психологии составляющих его человеческих единиц. Вожаки обладают идеологией и целью, но, по мнению Бертона, "самому коллективу, толпе наплевать на землю обетованную, и на демократию, и на коммунизм. Толпе главное — действовать, бороться, а лозунги — для успокоения личности" (5; т. 2, с. 259).

Бертон, Мак и Джим олицетворяют собою разные формы соотнесения теории и практики, личности и массы. Бертон — носитель нетелеологического мышления, он знает мир, но принимает суще-

ствующий порядок вещей, не пытаясь его изменить и отстраняясь от действия. Мак понимает природу простого человека и толпы, но игнорирует их, целиком отдаваясь борьбе ради абстрактной цели. Джим же старается примирить приобретенное знание и практику. Его эволюция — это не стандартный прямолинейный путь от стихийного и пассивного протеста к осознанной цели. В определенном смысле он делает шаг назад, чтобы, познав жизнь и людей, принять их как данность, чтобы уравновесить чувство и разум, личные интересы и революционный аскетизм, гуманизм и жестокие законы классовой борьбы. В отличие от позиции коммунистов-догматиков, поведение Джима этично, он способен подходить к событиям и людям с точки зрения категорий добра и зла, которой недостает натуралистическим и социалистическим теориям.

Благодаря образу Джима и его новому взгляду на мир в романе появляется не "стадо свиней", а коллективный герой — забастовщики, которые постепенно поднимаются до осознания необходимости единства и солидарности. А сама стачка превращается в живой организм, способный к самоорганизации, развитию, эволюции. При этом, опять же благодаря Джиму, в фокусе повествования оказывается не только масса, но и личность, что соответствует точке зрения автора на гибкое соотношение общего и частного. Для Стейнбека марксизм — не догма, так как все умозрительные учения подвержены изменению и адаптации к жизненной практике и зависят от характера и эволюции их носителей. Коммунисты для него — обычные люди со своими слабостями и величием. "Существует столько коммунистических систем, — писал Стейнбек, — сколько есть коммунистов" (4; pp. 107–108).

Фактически, симпатизируя социалистическому движению, Стейнбек остается гуманистом, он интересуется прежде всего человеком и видит в исторических событиях и общественных катаклизмах проявление человеческой природы. "Я использовал, — признавался писатель, — небольшую забастовку в долине садов в качестве символа извечной мучительной борьбы человека с самим собой. Забастовка как метод повышения оплаты не интересует меня. Меня также не интересуют ни громкие речи о справедливости и угнетении, ни лежащие на поверхности факты жизни. Но человек ненавидит что-то в самом себе. Он способен разрушить любую естественную преграду, но покорить самого себя он не способен, если, конечно, он не уничтожит всех людей до последнего. И я пишу об этой самоненависти, которая идет рука об руку с самовлюбленностью"[13]. Эти мысли вкладываются и в уста Бертона.

Таким образом, новая тематика и социальная ангажированность романа усилили документальную, фактографическую сторону авторской творческой манеры, добавили публицистичности и грубой лексики (по словам самого Стейнбека, восемьдесят процентов диалогов в книге вульгарны), но базовые принципы поэтики писателя все же сохранились, поскольку сохранились и мировоззренческие концепты. Многообразие приемов и стилистическая неровность повествования отражают и нетелеологическое мышление, открытое для всех проявлений жизни и всех точек зрения на действительность, и неоформленность авторской позиции. Стейнбек стремится запечатлеть реальность в ее "сырой", необработанной данности, включая разные голоса, простонародную речь, натуралистические описания. И тут же поднимает ее до высот притчи, проводя скрытые параллели между жертвой Джима, погибшего ради людей, и судьбой Христа, насыщая текст символическими событиями (Мак, организовавший стачку, помогает работнице Лизе при родах). Одной из отличительных черт романа Стейнбека является его драматургичность, которая стала одной из доминант поэтики писателя. Поскольку для него очень важно выражение тех или иных идей, носителями которых оказываются разные герои, в тексте много диалогов и монологов (Джон О'Хара легко написал пьесу по этой книге).

Концовка романа неопределенна, открыта, но, согласно канону социалистически ориентированной литературы, в целом оптимистична: как писал сам Стейнбек, нет конца жизни, хотя есть конец отдельного человека (4; p. 105). Но подобная концовка обусловлена и сомнениями автора, оставляющего без ответа поставленные в книге вопросы.

Сложным переплетением социальных и философских проблем характеризуется и следующее произведение Стейнбека, повесть "О мышах и людях" (*Of Mice and Men*, 1937), по поводу которой критики так и не смогли прийти к согласию. Одни причислили ее к радикальной литературе "красных тридцатых", другие увидели в ней притчу и аллегорию, третьи сочли ее "черной комедией". И все оказались отчасти правы, поскольку Стейнбеку всегда тесны рамки одного жанра и одной идеологии. Любое конкретное явление он старается понять в широком философском и, соответственно, эстетическом контексте, тем самым раскрывая сущностную многогранность мира.

Героями книги снова стали сезонные рабочие, которых привела в Калифорнию американская мечта, поиски земного рая. Но на этот



Декорация к спектаклю "О мышах и людях" Дж.Стейнбека

раз внимание автора сосредоточено не на массе как коллективном герое и не на политически значимых событиях (стачке), а на ограниченном круге бедняков-одиночек, переживающих свою внутреннюю трагедию. Это произведение еще более драматургично, чем предыдущее: в нем соблюдается единство места (ферма), времени (несколько дней) и действия, текст в большей части состоит из диалогов, в которых сохранена неправильная речь сельскохозяйственных рабочих. Повесть можно отнести к изобретенному Стейнбеком жанру "пьесы-повести" (play-novelette), в котором написано еще две книги — "Луна зашла" и "Светло горящий". «Моей идеей, — говорил автор, — было написать пьесу в форме романа. Это был эксперимент. Я хотел сначала назвать ее "пьесой для чтения"» (12; p. 9). В предисловии к "Светло горящему" Стейнбек писал: "В известном смысле было бы ошибкой называть это новой формой. Скорее, это комбинация многих старых форм. Это пьеса, которую легко читать, или повесть, которую можно играть, просто выделив диалоги"[14]. И далее писатель аргументирует свой эксперимент: в такой пьесе больше описаний, яснее намерения автора, шире контекст, а в такой повести больше лаконичности, ясности, динамики, самораскрытия характеров. Как пьеса повесть "О мышах и людях" была поставлена

на Бродвее и признана Обществом нью-йоркских критиков лучшей пьесой сезона 1937/1938 годов. По ней был также создан кинофильм.

Социальная ориентированность повести лежит на поверхности — неприкаянные бродяги-сезонники, жестокие хозяева, эксплуатация человеческого труда, недостижимость американской мечты. Но философская направленность повествования заявлена уже в заглавии и подзаголовке. Заглавие навеяно стихотворением Р.Бернса, в котором речь идет о всесилии природы и тщетности желаний. Подзаголовок "Что-то случилось" (Something that Happened) обозначает нетелеологический взгляд на происходящее в повести: это просто одно из многочисленных проявлений действительности, которое не поддается однозначной оценке. Как и ранее, человек у Стейнбека, увлекавшегося натурализмом и естественными науками, — существо и социальное, и биологическое. "Животность" героев подчеркивается уже в первой сцене повести, где Джордж и Ленни появляются на поляне, как вышедшие на водопой звери: "К вечеру, после жаркого дня, поднялся ветерок и тихо шелестел в листве. Вверх по склонам гор поползли тени. Кролики сидели на песке неподвижно, словно серые изваяния. А потом со стороны шоссе раздались шаги — кто-то шел по хрустким палым листьям сикоморов. Зайцы бесшумно попрятались. Горделивая цапля тяжело поднялась в воздух и полетела над водой к низовьям. На миг все замерло, а потом по тропе на поляну с заводи вышли двое мужчин, один — позади другого, и здесь на поляне, он тоже держался позади" (5; т. 2, с. 417). Ленни и на самом деле полуживотное, так как лишен полноценного разума (у этого героя был прототип — слабоумный работник, убивший издевавшегося над ним хозяина). И в то же время, по словам автора, Ленни "должен был представлять вовсе не безумие, а молчаливые устремления всех людей"[15]. (Слабоумные герои встречаются во многих произведениях Стейнбека, наглядно демонстрируя связь человека с миром природы.) Ленни — незлобивый великан, обладающий недюжинной физической силой, трогательно привязанный к своему другу и покровителю Джорджу и мечтающий о тихой сельской жизни. Но его невинность — это невинность неразумной природы, способной бессознательно и бесцельно нести разрушения и смерть. Ленни — невольный убийца, который, не умея рассчитать силу своих рук, убивает тех, кого любит и кому не желает зла, — мышей, щенков и, наконец, женщину. Этот образ символизирует одну из важных для писателя констант мироздания — нерасторжимое единство добра и зла, способных порождать друг друга. Этот закон со-

храняется и в человеческом обществе, где разум часто порождает зло. Как говорит Джордж: "А добрым быть ума не надо. И даже наоборот, мне иной раз думается: взять по-настоящему умного человека — такой редко окажется добрым" (5; т. 2, с. 434). Эта мысль наглядно демонстрируется в одной из значимых сцен повести, когда рабочий Карлсон пристреливает старую и больную собаку старика Огрызка, оправдывая свой поступок ее бесполезностью, но не учитывая чувств привязанного к ней хозяина. Здесь зло и добро, жестокость и любовь поляризованы, но в конечной и ассоциированной с этим эпизодом заключительной сцене повести они, по мысли автора, нераздельны. Огрызок жалеет, что сам не избавил от мучений дряхлеющего пса, Джордж же пристреливает единственное близкое ему существо, Ленни, спасая его от неизбежного линчевания. И происходит это на той же поляне у заводи, которая становится местом и природных явлений, и социальных событий, соотнесенных между собой. Действие как бы возвращается к исходной точке: природа продолжает свое вечное бытие, безразличное к людским страстям.

Все повествование построено на противопоставлении и единстве дихотомий добра и зла, человека и природы, мечты и действительности, личности и группы, дружбы и одиночества. Ленни и Джордж — не только бездомные и бесправные бродяги, гонимые и эксплуатируемые обществом, они еще и носители национальных мифологем — фронтира, дороги, земного рая, поисков счастья, джефферсоновского идеала мелкого и добродетельного фермерства. Их мечта — накопить денег, купить ранчо, посадить сад, развести кроликов. Эту мечту разделяют также безрукий старик, боящийся, что хозяева выбросят калеку на улицу, и негр-конюх Горбун, отверженный в среде белых. Но их пасторальная мечта — иллюзия, и не только по причине социальной стратификации, при которой такие люди редко поднимаются по сословной лестнице, но и по причине их человеческой несостоятельности, неспособности преодолеть низменные биологические инстинкты. Неоднократно повторяемый Джорджем рассказ о будущей счастливой жизни на маленьком ранчо, завораживающий слушателей, — это всего лишь красивая сказка, не имеющая ничего общего с действительностью. Невестка хозяина, озлобленная, распущенная и одинокая женщина, грубо возвращает мечтателей на землю, говоря, что такие, как они, всегда проматывают заработанные деньги на женщин и вино, не доверяют друг другу и не могут долго оставаться на одном месте.

Стейнбек скептически относится к человеческой природе, склонной к пороку и эгоизму, вследствие чего человек обречен на экзистенциальное одиночество. Союз Джорджа с Ленни — это попытка обретения дружбы, сердечной привязанности, чувства ответственности за другого. Джордж надеется таким образом изменить свою беспутную жизнь, преодолеть судьбу, потому что они с Ленни есть друг у друга и друг друга дополняют как разум и инстинкт. Эта дружба дает Джорджу надежду: "У нас есть будущее. И тебе и мне есть с кем поговорить, о ком позаботиться" (5; т. 2, с. 416). Союз двух друзей расширяется, к нему присоединяются такие же одинокие и отверженные. Но рыцарей Круглого Стола из них не получается.

Авторский скепсис трансформирует повествование от трагедии к "черной комедии", где герои — примитивы, и их мечта — пародия на пастораль и "естественного человека", где во всех персонажах есть черты гротеска, а женщина, виновница несчастья, вообще является безымянной носительницей злого начала бытия.

В повести "О мышах и людях" социальное звучание подавляется аллегорическим планом и биологической концепцией человека, что не способствовало популярности этого произведения у левой критики, однако оно, несомненно, послужило важным этапом в осмыслении Стейнбеком реальности тридцатых годов с учетом близких ему мировоззренческих концепций. Роман о стачке и повесть о бродягах — это разные попытки писателя войти в русло современной ему социально ангажированной литературы, не понизив планку философского обобщения.

Политическая и экономическая ситуация в Америке продолжала волновать Стейнбека, который в 30-е годы много путешествует по стране и за границей. Вместе с женой он побывал в Европе, России и Мексике, совершил переезд на машине из Нью-Йорка в Калифорнию, посетил лагеря сезонных рабочих, был свидетелем забастовок. В 1936 г. вышел его сборник "Цыгане периода урожая" (*The Harvest Gypsies*), в который вошли семь газетных статей о сезонниках. Эти статьи стали результатом поездок по гувервиллям и лагерям "оки", беженцев из опустошенной пыльными бурями Оклахомы, двинувшихся на поиски заработка и счастья в Калифорнию. Попутчиком писателя был Том Коллинз, администратор из федерального миграционного рабочего лагеря, подвижник и идеалист, который, как и Стейнбек, являлся приверженцем джефферсоновской демократии мелких фермеров. Оба выступали за наделение мигрантов небольшими земельными участками и организацию рабочего профсоюза.

Впоследствии жизнь показала утопичность этих намерений — основу сельского хозяйства в последующие годы составили крупные аграрные комплексы, а "оки" во время Второй мировой войны нашли работу на военных заводах.

В публицистических репортажах Стейнбек не только описывал временные поселения сезонников, их убогие дома, нищету, грязь, болезни, человеческую деградацию, приводя впечатляющие примеры, включая монологи и диалоги с сохранением особенностей диалектной речи, сопровождая текст фотографиями. Он также стремился дать анализ сложившейся ситуации и советы по ее преодолению, развеять предрассудки калифорнийцев по отношению к переселенцам и вызвать к ним сочувствие. Помещая исход "оки" в контекст национальной истории, автор доказывает, что они "цыгане" лишь в силу обстоятельств и являются полноценными американцами и по происхождению, и по характеру.

Все увиденное и услышанное за время общения с сезонными рабочими настолько глубоко затронуло писателя, что он решил написать об этом художественную книгу, которая вышла под заглавием "Гроздья гнева" (*The Grapes of Wrath,* 1939) и стала одним из "великих американских романов". Ее успех был невероятен — тиражи достигли четырнадцати миллионов экземпляров, в 1940 г. она получила Пулитцеровскую премию и Национальную книжную премию, по ней был поставлен кинофильм. Разумеется, консервативная часть публики и критики встретила роман в штыки, кое-где его даже пытались запрещать за "клевету", "грубость" и "аморальность", в некоторых городах книгу изъяли из библиотек, а католическая церковь предала ее анафеме. Ассоциация фермеров в Калифорнии грозилась предать автора суду, ему угрожали физической расправой и сфабрикованным обвинением в изнасиловании. Вскоре после выхода романа появилась брошюра "Гроздья радости", в которой описывались семьи "оки", якобы получившие землю и денежную ссуду, а затем другая брошюра — "Правда о Джоне Стейнбеке и сезонных рабочих", написанная человеком, который ради эксперимента выдал себя за сезонника и прекрасно и безбедно провел время. Чтобы убедиться в правдивости изложенных в романе фактов, голливудские постановщики фильма провели собственное расследование — и пришли к выводу, что ситуация гораздо хуже, чем ее представил Стейнбек.

Книга всколыхнула американскую общественность, по социальному резонансу ее сравнивали с "Хижиной дяди Тома" Бичер-Стоу. Немалую роль в ее судьбе сыграла поддержка такого влиятельного

человека, как Элеонора Рузвельт. Благосклонно отнеслось к ней и большинство левых, воспринявших роман прежде всего как радикальное, пропагандистское произведение антикапиталистической и социалистической ориентации. За Стейнбеком надолго закрепилась репутация "красного" писателя, хотя дальнейшее его творчество в целом разочаровало левую аудиторию.

Роман писался очень быстро (по 2000 слов в день), с июня по октябрь 1938 г., параллельно велся дневник, также впоследствии изданный. Как уже отмечалось, толчком к созданию романа послужило потрясение от катастрофического положения "оки" и искреннее сочувствие, не позволившее писателю остаться в стороне. "Что-то ударило меня, — писал он в дневнике, — и ударило сильно, потому что боль ощущалась внутри, прямо от затылка. Боль была во всей голове, сильная боль. До этого я никогда не испытывал подобной боли..."[16] Стейнбек признается, что им двигали "...любовь и восхищение людьми, которые гораздо сильнее, чище и смелее меня" (16; p. 36). В одном из интервью он выражал свое восхищение "оки" за их стойкость, мудрость, доброту, чувство юмора, метафорическую, образную и поэтическую речь. "Я верю, что из этих качеств вырастет новая система и новая жизнь, которая будет лучше, чем что-либо, что у нас было до сих пор"[17]. Таких людей Стейнбек считает настоящими героями современности. Если раньше писатели писали о богах, королях и героях, то теперь они должны писать о бедняках, ибо те ведут героическую борьбу, угрожающую им смертью или потерей свободы (16; p. XXI).

Обращение к такой теме и таким героям потребовало немалого мужества и у самого автора, который решил быть правдивым, откровенным, не бояться шокировать читателей и критиков грубостью жизненного материала и стиля. "...Я пишу не для того, чтобы удовлетворить читателя. Наоборот, я лезу из кожи вон, чтобы он получил настоящую нервную встряску, а отнюдь не удовлетворение. И еще одно: я пытался писать эту книгу не так, как обычно пишутся книги, а так, как это бывает в ничем не приукрашенной жизни" (13; с. 94).

Стейнбек старался вложить себя в новое произведение без остатка: "Впервые я работаю над настоящей книгой, она ничем не ограничена и вберет мой опыт, мысли и чувства до мельчайшей частицы" (16; p. 26). Его мучили сомнения в своем таланте, и он писал в дневнике о своей уверенности в том, "что это не та великая книга, на которую я надеялся" (16; p. 90), но при этом считал ее основным делом своей жизни. "Как только эта книга будет закончена,

меня не будет волновать, как скоро я умру, потому что моя главная работа будет завершена" (16; p. 41).



Суперобложка первого издания романа "Гроздья гнева"

Как и все произведения Стейнбека, "Гроздья гнева" — роман разноуровневый и разножанровый. Сам писатель говорил о пяти слоях текста (не раскрывая их сути), исследователь его творчества Дж.Парини выделяет четыре: "буквальный, аллегорический, нравственный и духовный" (7; p. 223). Этот ряд можно дополнить, выделив в "буквальном" слое — критический и фактографический, в "аллегорическом" — мифологический и символический, в "нравственном" и "духовном" — философский. В книге можно также различить жанровые элементы эпоса, притчи, пролетарского, социального и философского романа, романа-дороги, лирической поэмы в прозе, устного фольклорного рассказа. Причем в разные эпохи в восприятии читателя на первый план выходили различные черты: в 30-е годы "Гроздья гнева" вписывались в парадигму пропагандистской "красной" литературы, во второй половине века больший интерес стала представлять его притчевая составляющая.

Критическое отношение Стейнбека к индустриальному капиталистическому обществу обусловлено не только влиянием левых идей и движений, но и убежденностью в том, что социальная несправедливость и классовое угнетение противоречат исторически сложившимся устоям американской демократии, рассматривающей народ как единое целое, где каждый обладает равными правами и возможностями. Его роман направлен против распада и атомизации семьи, общества, нации, против разрыва связей между людьми, личностью и социумом, человеком и природой. Писатель верен национальной, восходящей к пуританскому и просветительскому сознанию мифологеме о богоданности земли и богоугодности сель-

ского труда, о духовном единстве труженика и земли. Индустриальное общество трактовано как сила разрушительная и по отношению к человеку, и по отношению к природе. За социальными, экономическими и политическими феноменами писатель видит глобальные цивилизационные процессы, изменяющие базовые принципы национального бытия. Отсюда вписанность фактологической конкретики в эпический, аллегорический контекст.

Дихотомия природы и цивилизации как биологической стихийности и разумной организованности снимается механистической образностью. Банки, тресты, трактора, запахивающие землю, предстают как одушевленные существа, обладающие иррациональной, разрушительной силой, которая вырвалась из-под власти людей и сделала их своими рабами. "...Банк — это нечто большее, чем люди. Банк — чудовище. Сотворили его люди, но управлять им они не могут"[18]. Человек перестает быть частью природы и становится частью машины. "Земля рожала под железом — и под железом медленно умирала; ибо ее не любили, не ненавидели, не обращались к ней с молитвой, не слали ей проклятия" (18; с. 53). Тракторист "на железном сиденье не был похож на человека: перчатки, очки, резиновая маска, защищающая от пыли рот и нос, — он казался придатком этой громадины, роботом" (18; с. 52). Неестественность и катастрофичность разрыва между цивилизацией и природой — один из лейтмотивов романа, ибо взгляд автора экологичен и холистичен. Каждое частное явление и событие, каждый человек вписаны в широкий контекст развивающейся жизни, истории и культуры и сущностно архетипичны. Холистической идее подчиняется и образный ряд, и композиция, и ритмическая структура повествования. Конкретные образы несут в себе символическую нагрузку, природные катаклизмы сопровождаются социальными, главы, в которых описывается судьба разоренной и устремившейся в Калифорнию семьи арендаторов Джоудов, перемежаются "общими" главами, где все перипетии переселения на Запад представлены как общенациональное явление.

Роман начинается с картин засухи и пыльных бурь, погубивших урожай, и описания переживаний оклахомских арендаторов, после чего взгляд автора перемещается на семью Джоудов. Один из главных героев, Том Джоуд, возвращается из тюрьмы домой и включается в общее движение "оки" на Запад. С этого момента течение повествования оказывается подчиненным мотиву "дороги", американской мифологеме фронтира и поисков земли обетованной, всегда символизировавшим судьбу нации. В движение втянуты люди,



Покинутая ферма в Оклахоме. Фото Д.Э. Шерман

животные, насекомые, переносимые ветром семена и главный символ упорства, стойкости и непрерывности жизни — старая мудрая черепаха, которая, глядя на мир "насмешливыми старческими глазами", продолжает свой путь, несмотря на многочисленные преграды.

Все, что происходит с семьей Джоудов — рождения, смерти, потери, утрата дома, покупка фургона, случайные заработки, жизнь в гувервилле и лагере, стычки с властями, обобщается и типизируется в "общих" главах, которые прерывают единую сюжетную линию. Составляя шестнадцать из тридцати глав книги, они акцентируют социальную значимость частных событий. В этих "интерлюдиях" идея единства жизни в ее многообразии находит воплощение и в стилистической неоднородности текста, имеющего разное тематическое, философское наполнение и различную жанровую направленность. Здесь есть эссе, социологические очерки, жанровые зарисовки, новеллы, написанные публицистическим, разговорным, поэтическим или библейским языком. Нейтральные описания могут перемежаться монологами и диалогами типизированных рабочих, фермеров, агрономов, продавцов автомобилей, барменов, бедных и богатых, "оки" и калифорнийцев. Большую роль играет голос автора, излагающего факты, комментирующего, обличающего и по-

учающего. В основных главах бытописательство сочетается с аллегоричностью, в "общих" преобладает публицистичность, и именно там сконцентрированы прямые высказывания писателя на социальные темы. Стейнбек выражает неприятие буржуазного среднего класса, обрушивается на инстинкт собственничества, эгоизм обладателей жизненных благ, хищническую эксплуатацию природных богатств Калифорнии, рисует контрасты богатства и бедности, эксплуатацию сезонников и произвол полиции. Влияние социалистических идей проявляется в подчеркивании классового расслоения общества, причем явное предпочтение отдается низам, которые, с точки зрения автора, и есть настоящий американский народ, носитель национального духа. Некоторая тенденциозность ощущается в том, как представлены правительственные лагеря: в их быте проскальзывают черты просветительской и коммунистической утопии — рабочие самоорганизуются, все построено на взаимопомощи и дружном противостоянии враждебному окружению. Автор непосредственно упоминает Джефферсона и Томаса Пейна, Маркса и Ленина.

В некоторой степени в "общих" главах снижается эпический уровень повествования — там слишком много фактографичности, публицистичности, иногда граничащей с памфлетностью, ораторской риторики, многоголосия. И в то же время они по-своему способствуют эпизации текста, задавая ему определенный ритм, "музыкальный" рисунок. В них много повторов — элементов сказовости, происходит частая контрапунктная смена голосов, их включение в текст подчинено имманентной логике, факт вписывается в авторскую модель бытия. Стейнбек признавался, что, работая над рукописью романа, слушал музыку, которая придавала ритм его работе. "Я работал в музыкальной технике... и пытался, скорее, использовать формы и математику музыки, чем прозы... По композиции, по тону и по масштабу роман симфоничен" (16; p. 13). Публицистическое и эпическое, социально-критическое и аллегорическое, накладываясь друг на друга, видоизменяются. Библейский мотив исхода из рабства через пустыню к земле обетованной в американской действительности трансформируется в свою противоположность — "оки" попадают не в рай, а в ад, из области высокой мечты — в низкую реальность. Но при этом мифологическая константа помогает соизмерять низкое с высоким, телесное с духовным.

Эти черты художественного мира Стейнбека определяют и образы героев романа, многие из которых несут философскую нагрузку.

Хотя писатель, по его словам, относился к своим героям как к живым людям, он писал: "Но мои люди должны быть больше, чем люди. Они должны быть квинтэссенцией людей" (16; p. 39). Действительно, все Джоуды примитивны, их действия обусловлены прежде всего базовыми инстинктами, но не только — они сохранили просветительскую "естественность", на которую опирались американские идеалы, и витальность, сближающую их с природой. (Близость к природе парадоксально подчеркивается слабоумием первенца Джоудов, Ноя, и агрессивными взаимоотношениями деда и бабки.) При этом они являются носителями народного (коллективного) сознания, и поэтому их характеры, при всей их индивидуализации, вписываются в парадигму национального характера и способствуют эпизации повествования.

Автор наделяет некоторых персонажей резонерскими функциями. Наиболее интересен в этом отношении образ бывшего проповедника Джима Кэйси, который присоединяется к Джоудам и погибает во время стычки с полицией. Кэйси выражает столь близкий писателю нетелеологический взгляд на мир, перенося его в сферу этики. "Греха никакого на свете нет, и добродетели тоже нет. А есть только то, что люди делают. Тут одно от другого не оторвешь. Некоторые их дела хорошие, некоторые плохие, вот и все, а об остальном никто судить не смеет" (18; с. 40). Кэйси потерял смысл божьих слов, отдался зову плоти, но разочарование в христианстве не остановило его духовных поисков. Осознав, что неразделимость добра и зла — закон мироздания, он пришел от библейского Бога, взвешивающего человеческие грехи и добродетели, к растворенной в мироздании душе, то есть к трансцендентализму, а от него — к философии всеобщей любви. "Может, вопрошает он, — дух святой — это человеческая душа и есть? Может, все люди вкупе и составляют одну великую душу и частицу ее найдешь в каждом человеке?" (18; с. 41). Мучаясь сомнениями, Кэйси, как Христос, удалился в пустыню, и итог его размышлений имеет социальную (и даже социалистическую) окраску: "Я думал о том, что во всех нас была святость, когда мы жили одной семьей, и все человечество было свято, пока оно было едино. Но святость эта покинула нас, лишь только какой-то один дрянной человек ухватил зубами кусок побольше и убежал с ним, отбиваясь от остальных. Вот такой человек и убил нашу святость. А когда мы все трудились вместе, не один на другого, а все вместе в одной упряжке, тогда было хорошо, в таком труде была святость" (18; с. 100).

В конце концов, под влиянием ситуации Кэйси приходит, как и Том Джоуд, к идее действия. Как пишет П.Лиска: "Подобно тому, как Том движется от физического возмущения к этическому негодованию, так и Кэйси движется от чисто умозрительного к прагматическому. Оба движутся от статики к действию" (17; p. 745). Однако жертва Кэйси, который взял на себя чужую вину и погиб, спасая других людей, не только прагматична, но и духовна. Последние слова, обращенные Кэйси к своим убийцам, — "вы не ведаете, что творите" — это слова Христа (на английском языке инициалы героя — J.C.), прямо указывающие на библейскую символику повествования о бедных и униженных. Один из исследователей романа, Ф.Карпентер, пишет в статье "Философствующие Джоуды": «Впервые в истории "Гроздья гнева" собрали воедино и воочию представили три направления американской мысли. Вначале находится трансцендентальная сверхдуша, эмерсоновская вера в простого человека, его протестантская уверенность в своих силах. К этому добавляется уитменовская религия всеобщей любви и его массовая демократия. В романе эти мистические и поэтические идеи объединяются с реалистической философией прагматизма с ее упором на эффективности действия» (13; с. 103). Таким образом, в этом романе нетелеологическое мышление, испытанное жизненным опытом, дополняется активным гуманизмом. Именно такое мировосприятие Стейнбек считает выражением народной мудрости и залогом неиссякаемости народной жизни. Его носитель — Ма Джоуд, простая женщина, чьи стойкость, мужество, достоинство и терпимость являются итогом пережитых мытарств и страданий. Ее "темные глаза словно изведали все горе, выпадающее на долю человека, и, одолев страдания и боль, поднялись по ним, как по ступенькам, к спокойствию и пониманию" (18; с. 92).

Ма олицетворяет здоровый инстинкт самосохранения нации, всячески противясь распаду семьи и интуитивно ощущая целостность народа. Ее слова, произнесенные в диалогах с Томом, затем повторяются в "общей" главе в "коллективном" голосе разоренных арендаторов. "Если бы мы все озлобились, Томми, — говорит Ма, — да показали свою злобу, тогда нас не остановить..." (18; с. 5) И та же мысль у бедняков, товарищей по несчастью: "В Калифорнию или еще куда-нибудь — мы, как барабанщики на параде, поведем за собой наши обиды, нашу злобу. И настанет день, когда все армии озлобленных пойдут по одному пути. И они будут шагать в ногу, и поступь их будет грозной (18; с. 107). Однако у Стейнбека людей объединяет не только ненависть, но и любовь, — добро и зло

неразделимы и в человеке, и в природе, и в народе. Эти взаимосвязанные начала участвуют в формировании "коллективного героя". Джоуды едут на Запад всей семьей, затем из двенадцати человек (по числу колен израилевых) остается только шесть (старики умирают, часть детей разбегается), но к ним присоединяется семья Уилсонов, затем они объединяются с другими мигрантами в лагере. Ма пытается сохранить семью, которая в эпическом контексте романа является символом национальной идентичности, преемственности времен и поколений. "Оки" подобны первопоселенцам, отринувшим прошлое и устремившимся к неведомому будущему. "Мы народ, Том, — говорит Ма, — мы живые. Нас не уничтожишь. Мы народ — мы живем и живем" (18; с. 312). А Том ощущает свое полное слияние с другими людьми: "Я везде буду — куда ни глянешь. Поднимутся голодные на борьбу за кусок хлеба, я буду с ними. Где полисмен замахнется дубинкой, там буду и я" (18; с. 460).

Эволюцию в романе переживают не только отдельные персонажи, но и "коллективный герой", уитменовская масса, в которой вызревают "гроздья гнева" (слова из "Боевого гимна республики" Дж.У.Хоу). Прав У.Френч, назвавший одной из главных линий книги пробуждение человеческого сознания[19]. Эту мысль развивает и Дж.Парини, считающий, что этот роман "...о человеческих поисках самореализации как группы и как отдельных личностей" (7; p. 224). А Дж.Фонтенроуз пишет: «Ни в каком другом романе Стейнбека биологическая и мифологическая нити не связаны так крепко, как в "Гроздьях гнева". Оклахомская земельная компания является одновременно чудовищем, Левиафаном и Фараоном, угнетающим фермеров-арендаторов, которые представляют собой и жертв чудовищ и израильтян... Джоуды — это одновременно семья, двенадцать колен Израиля и двенадцать апостолов. Кэйси и Том — и Моисей и Иисус как вожди народа, и главные органы в новом коллективном организме. Каждая тема органична, экологична, мифологична; и каждая фаза мифологического: исход, Мессия, Левиафан, последовательность ритуалов — ведет к одному выводу: единства всего человечества» (9; p. 82).

Повествование динамично благодаря эволюции героев, трансформации философской доминанты и жанровой специфике "романа дороги", но есть в нем и отмеченная критиками статичность. Основная сюжетная линия постоянно прерывается "общими" главами, останавливается ради анализа, обобщения. Впрочем, П.Лиска отдает должное мастерству автора: "...сводя к минимуму казалось бы наиболее существенные элементы художественной литературы —

сюжет и характер — он смог создать искусный, вызывающий эмоциональный отклик роман из материала, который в других руках превратился бы в сентиментальную пропаганду" (17; p. 747).

Художественную полноту придают роману и литературные аллюзии, и богатый и многозначный символический ряд. Обычно символическое значение имеет место, пространство действия. Дорога — течение жизни; дом — убежище, стабильность; пещера, где ночуют Том и Кэйси, и сарай в последнем эпизоде — это ясли, символ начала нового пути. Библейские масштабы приобретает засуха в начале повествования и ливневый потоп в его конце. Сестра Тома, Роза Сарона, имеет библейское имя. Мифологическая основа повествования проявляется через круговую композицию и повтор главных мотивов. Финальная сцена, которая так шокировала публику и которую отказался исключить из текста автор, имеет многослойную символическую структуру. Это картина и всемирного потопа, и вифлеемской пещеры. В последнем эпизоде достигают предела несправедливость, отчаяние, злоба; его апогей — рождение Розой Сарона мертвого ребенка. Социальная тема должна логически разрешиться или гибелью героев, или революционным взрывом. Но здесь вклинивается тема мифологическая и ее лейтмотив — любовь. Роза Сарона кормит грудью умирающего от голода чужого мужчину, который отдавал последнюю еду сыну. Посыл этой сцены — продолжение жизни, христианская любовь. Социальные и мифологические мотивы не нейтрализуют, а дополняют друг друга, раскрывая суть мироздания — единство всего, в том числе добра и зла. В начале романа символом продолжения жизни была природа (черепаха), в конце — человек, витальность которого имеет и духовную составляющую. Идея протеста и "религия любви" сливаются в новом типе христианства, который Ф.Карпентер определяет как "не потусторонний и пассивный, а земной и активный" (15; p. 249).

В "Гроздьях гнева" соединились не только разные идеологии и мифологемы, но и разные эстетические тенденции, традиционные и новые. Как заметил А.Зверев, "трудно назвать произведение, в котором так же естественно обозначилась бы суть творческих исканий американского романа в суровые и великие 30-е годы"[20]. Монтажность композиционной структуры, публицистичность, многоголосие и коллективного героя использовал Дж.Дос Пассос; примитивы с явно выраженным биологическим началом населяли романы Э.Колдуэлла; переход семьи через пустыню с телом умершей бабки перекликается с сюжетом романа Фолкнера "Когда я умирала";

сцены в лагере написаны в русле пролетарского романа о стачке. Как национальный эпос роман продолжает традиции "Моби Дика" Мелвилла (борьба с безликим злом — банками, корпорациями) и великого "романа дороги" — "Приключений Гекльберри Финна" Марка Твена.

Традициям отечественной литературы Стейнбек следовал и в малом жанре — в 30-е годы вышли два сборника его рассказов. В сборнике "Рыжий пони" (*The Red Pony,* 1937) писатель продолжил национальную традицию автобиографического повествования о возмужании подростка, познающего естественные и человеческие законы бытия. В таком повествовании события всегда оцениваются с позиции неискушенного сознания ребенка, который впервые сталкивается с дилеммами добра и зла, жизни и смерти. Все четыре рассказа (последний, "Вожак", был написан в 1945 г. и включен в сборник позже) объединяет образ мальчика Джоди (его прототип — сам автор), выросшего на отцовской ферме среди прекрасной и суровой природы, и мотив смерти, потери, безжалостности и несовершенства мира. В трех рассказах речь идет о привязанности Джоди к животным, забота о них учит его чувству ответственности и доброте, а их гибель открывает ему жестокость мироздания. Смерть пони, подаренного ему отцом ("Подарок"), — первая в жизни мальчика потеря существа, которое было под его опекой. В рассказе "Обещание" герой начинает понимать разницу между игрой и подлинной жизнью с ее несчастьями и трагедиями. Джоди ухаживает за кобылой, будущего жеребенка которой подарил ему отец, и получает урок — ценой жизни может быть смерть (кобыла погибает при родах). В рассказе "Великие горы" старик Гитано, пришедший на ферму, чтобы умереть в родных местах, сравнивается со старым конем, также потерявшим способность работать и никому не нужным. Отец Джоди выгоняет обоих, и они вместе уходят в горы, символ вечного покоя природы. В "Вожаке" речь идет тоже о старике, деде Джоди, приехавшем на ферму и досаждающем близким бесконечно повторяемым рассказом о прошлом, когда он вел караваны переселенцев на Запад. С интересом его слушает только внук, захваченный увлекательным повествованием о мужественных людях. Для деда — это самый яркий эпизод жизни, и когда он завершился, потеряло смысл и его личное существование. Старик мифологизирует те времена, когда находился в дороге, постоянном движении к цели. Под впечатлением от его рассказов Джоди думает, что "тогда на земле жили гиганты, бесстрашные люди несгибаемой воли, какую теперь не встретишь" (5; т. 2, с. 552). Своими расска-

зами дед пытается затронуть ставшие черствыми и эгоистичными души людей младшего поколения. В этом рассказе звучит столь дорогая Стейнбеку идея человеческого единства, потерю которого он считает национальной трагедией. Дед говорит Джоди: "Дело было не только в индейцах, не в приключениях, даже не в том, чтобы добраться сюда. Понимаешь, все переселенцы стали будто один ползущий зверь. И я был его головой. Он все полз и полз на запад. У каждого переселенца были свои потребности, но большой зверь — все они вместе взятые — хотел только одного: на запад" (5; т. 2, с. 555).

Рассказы сборника "Долгая долина" (*The Long Valley*, 1938; премия О.Генри за 1938 г.) более разнообразны по поэтике и стилю. Во многих из них чувствуется влияние Хэмингуэя, его "подтекста", психологизма, подхода к темам бегства от цивилизации к природе, взаимоотношений мужчины и женщины. Несколько рассказов, посвященных вечной проблеме человеческого одиночества и отчужденности даже самых близких людей, отличаются тонким психологическим рисунком. Лучшие из них — "Хризантемы" и "Белая перепелка", где взаимонепонимание героев раскрывается через образы природы, имеющие символическую окраску. Цветы, животные, птицы, сад противостоят прагматической, грубой и неорганизованной современной жизни как носители гармонии, красоты и духовности. В "Хризантемах" Элиза, потерявшая душевный контакт с мужем и увлекшаяся выращиванием хризантем, лишь на короткий миг обретает надежду на возможность разделить свою радость с другим человеком. Забредший в дом Элизы точильщик, чтобы заслужить ее благосклонность и получить работу, выдумывает историю с какой-то леди, также интересующейся цветами. Воодушевленная Элиза отдает ему для нее ростки, но обман раскрывается, когда она видит выброшенное растение у дороги, по которой едет вечером с мужем. Бескорыстные душевные движения оказываются невостребованными в мире рационального расчета.

В "Белой перепелке" страдают от одиночества оба супруга, Мэри и Гарри. Мэри пытается упорядочить и внешний, и свой внутренний мир, разводя сад, но при этом пренебрегает желанием Гарри завести щенка, так как тот может повредить растения. Символична сцена, когда она просит мужа убить кошку, покусившуюся на перепелку (с которой она отождествляет себя), но муж убивает птицу. Красота и душевная тонкость оказываются хрупкими и беззащитными перед витальным и агрессивным началом в природе и человеческой натуре.

Тема насилия поднимается и в других рассказах, где речь идет о взаимоотношениях полов, рас, социальных слоев. И везде зло оказывается неотъемлемой составляющей жизни, проявлением ее имманентных законов. В "Уздечке" Питер Рэнделл, находившийся в зависимости от жены, которая заставляла его носить пояс-уздечку (чтобы скрыть выпирающий живот) как символ своей власти, после ее смерти обретает лишь мнимую, внешнюю свободу, так как попрежнему постоянно думает о покойной и не может избавиться от страха перед ней. В "Убийстве" именно насилие внушает жене уважение к мужу, убившему ее любовника, а ее жестоко избившему. В "Побеге" молодой мексиканец, убивший в драке человека, бежит, как затравленное животное, и погибает в горах, где и для людей действуют звериные законы. В рассказе "Бдительные" прямо подчеркнута глубокая физиологическая основа человеческой жестокости: после убийства негра линчеватели признаются, что испытывают такое же чувство, как после близости с женщиной. В сборнике выделяется рассказ "Святая девственница Кэти", фарсовая пародия на житие святой, где речь идет о свинье, съевшей своих поросят, раскаявшейся, приобщившейся к церкви, причисленной к лику святых и ставшей объектом всеобщего поклонения.

Рассказы Стейнбека свидетельствуют о его постоянных творческих поисках, попытках испробовать себя в разных эстетических традициях и жанрах, но одно свойство мира писателя остается неизменным — соизмерение микрокосма с макрокосмом, сочетание фактологического и символического планов. Это относится даже к небеллетристическим жанрам, и особенно эта установка проявилась в книге "Море Кортеса. Дневник путешествия и исследования, писавшийся на досуге" (*Sea of Cortez: A Leisury Journal of Travel and Research*, 1941), написанной с Эдуардом Рикеттсом после шести недель совместного плавания на корабле по Калифорнийскому заливу. В 1951 г., уже после смерти друга, Стейнбек выпустил книгу "Лаг из моря Кортеса", где дополнил текст предыдущего издания пространным очерком о Рикеттсе, человеке, ученом и философе.

Экспедиция была задумана с целью сбора экземпляров различных обитателей моря и их изучения, поэтому дневник путешествия сопровождается принадлежащим перу Рикеттса иллюстрированным научным описанием морских организмов. Во многом книга следует жанровым законам путевых записок — скрупулезный ежедневный рассказ о маршруте, мелких и значимых событиях, о местности, погоде, животных сопровождается авторским комментарием, нередко философским или морализаторским. Еще более очевидна

связь с традициями американского романтизма и трансцендентализма: сочетание документальной, научной фактографичности отсылает к Мелвиллу, а натурфилософский подход к природе — к Торо. Присутствует в книге и мотив эскапизма — путешествие совершается в 1941 г. и предоставляет авторам возможность отдохнуть от войны, страха и забот.

В самом начале дневников Стейнбек пытается определить содержание, форму и жанр повествования, предупреждая читателя, что в нем не будет абсолютной документальности, поскольку сам факт осмысления окружающего, вмешательства человеческой фантазии влияет на внешний мир и даже изменяет его. В свою очередь действительность направляет мысль и воображение автора, и, таким образом, книга формируется свободно, самостоятельно, без заранее продуманного плана. Ее временные рамки — шесть недель, пространственные — корабль и море, ее предмет — все то, что соавторы видели и могли вообразить, а ее ограничения — это возможности их ума и фантазии. "Мы хотели рассмотреть все, что наше зрение может уловить, осмыслить то, что сможем, и, исходя из увиденного и обдуманного, построить некую смоделированную имитацию наблюдаемой реальности" (10; p. 2). Друзья решили "не вводить себя в заблуждение мифом о неизменной объективной реальности", поскольку, приплыв в залив, они внесли в него новый фактор, стали частью экологии региона (10; p. 3). Они объединили два подхода — научный и спонтанный, рефлективный и пересекли два плана — фактографический и символический, архетипический, где, к примеру, корабль может выступать как идея или живое существо.

Пространные философские рассуждения Стейнбека сосредоточены вокруг нескольких тем, прежде всего — нетелеологического мышления (приятия мира таким, каков он есть, о чем уже шла речь ранее), экологии, человеческой природы и этики. Дж.Фонтенроуз определил мировоззрение писателя как смешение анимизма, романтизма и пантеизма: "Для биологического пантеиста вселенная является огромной экологической общностью: каждая частица имеет свою нишу и соотносится с каждой другой частицей. В таком мире вопрос о вине не ставится; мы не можем даже вести речь о причинах, так как все это всего лишь то, что есть, и каждый факт таков, потому что он таков" (9; p. 91). Экология — это холистическое учение о всеобщей взаимосвязи и взаимозависимости, "ее синоним — ВСЕ" (10; p. 85). Все великие мыслители, уверяет Стейнбек, знали, "что все явления — это одно явление и что одно явление — это все

явления — планктон, мерцательно фосфоресцирующий в море, и вращающиеся планеты, и расширяющаяся вселенная, все связано вместе гибкой нитью времени" (10; p. 217). Человек — часть биосферы, он подобен животным и во многом живет по их законам. Наблюдения за морскими обитателями укрепило писателя в его приверженности к социал-дарвинизму. Откровенно натуралистические описания процессов добычи пищи, размножения, охоты и насилия сопровождаются аналогиями с человеческой жизнью. "Мы не лучше животных, — заключает автор, — на самом деле, во многих отношениях мы хуже" (10; p. 69). Инстинкт самосохранения, борьба за существование подавляют в человеке мораль, и он, теоретически одобряя добро, в реальности поддерживает зло, ибо зло — это сила, обеспечивающая выживаемость. «У других животных, а не у человека, можно заменить понятие "добра" на "слабый коэффициент выживаемости", а понятие "зла" на "сильный коэффициент выживаемости". Таким образом, человек в мыслях или мечтах восхищается движением к вымиранию, но его неосознанные стимулы, действительно его активизирующие, побуждают к выживанию» (10; p. 96). Цель жизни — сама жизнь, и все живое направлено к этой цели, поэтому борьба, зло и страдания неизбежны, но в этой динамике заложена и надежда. Человек — единственное животное, которое находится в становлении и, развиваясь, оказывает влияние на окружающий мир, изменяя, усложняя его и порождая новые формы бытия.

В целом размышления Стейнбека достаточно пессимистичны. В ускоренном темпе цивилизации, в усложнении человеческой жизни он видит путь к гибели, ибо, "в соответствии с законом палеонтологии, орнаментальность и сложность предшествуют вымиранию" (10; p. 88). Не внушают ему оптимизма и социальные тенденции современного общества. Значительная часть дневников посвящена убогой, нищей жизни индейцев и критическим инвективам в адрес гедонистического среднего класса, развращенного достатком и погоней за деньгами, потерявшего способность к сопереживанию и философскому, созерцательному отношению к миру.

Социально-критическая направленность и скептицизм мышления Стейнбека в эти годы, несомненно, сформировались под влиянием событий Второй мировой войны, разбудившей в людях звериные инстинкты, и его впечатлений от поездок в нищую, отсталую Мексику. По сценарию Стейнбека был поставлен фильм "Забытая деревня" (*The Forgotten Village*, 1941), фотографии из которого, сопровожденные текстом Стейнбека, были изданы отдельной книгой.

Фильм носил документально-художественный характер. Съемочная группа, уже имея написанный сценарий, провела несколько месяцев в горных деревнях, подбирая исполнителей ролей среди крестьян. В замысел авторов входило показать столкновение традиционной культуры и современной цивилизации на примере жизни одной деревни. Они бережно подошли к патриархальному быту, сознанию и предрассудкам мексиканских крестьян, живущих вдали от городов и ревностно оберегающих свою самобытность. В основу сюжета положены неприятие ими современной медицины и вера в народных целителей и магию. Сопровождающий фотографии текст написан в стилистике, отражающей особенности мышления и сознания людей традиционной культуры.

В Мексике Стейнбека поразила ведущаяся там немцами фашистская пропаганда, о чем он написал Рузвельту, а затем, по приглашению президента, дважды встретился с ним в Белом доме. Писатель хотел предупредить правительство США о возможном вторжении германских нацистов в страну с территории Мексики и убедить Рузвельта в необходимости массовой антифашистской пропаганды.

В 1941 г. после развода и новой женитьбы на певице Гвендолин Конгер Стейнбек переезжает в Нью-Йорк, где становится корреспондентом газеты "Нью-Йорк геральд трибюн". Аккредитацию в качестве военного корреспондента ему выдали не сразу, так как за ним закрепилась репутация "красного" и на него были собраны досье в ЦРУ и ФБР. В 1942 г. Стейнбек посетил тренировочную базу американских летчиков, в результате чего появилась документальная, пропагандистская книга "Бомбы вниз. История экипажа одного бомбардировщика" (*Bombs Away. The Story of a Bomber Team*), направленная на то, чтобы поднять патриотический дух армии. В центре повествования — коллективный герой, команда бомбардировщика, представленная как единое целое. В 1943 г. Стейнбек посещает театр военных действий в Англии, Алжире и Италии. В 1958 г. его очерки были собраны в книгу "Когда-то была война" (*Once There Was a War*). В военные годы писатель также написал для Голливуда сценарии фильмов об авиации и морском флоте (в 1943 г. вышел фильм режиссера А.Хичкока "Спасательная шлюпка"), а в 1945 г. высмеял армейскую бюрократию в книге "В порядке подчиненности" (*The Chain of Command*).

Второй мировой войне Стейнбек посвятил только одно художественное произведение — повесть "Луна зашла" (*The Moon Is Down*, 1942; в 1943 г. ее опубликовал в СССР журнал "Знамя"), на-

писанную в форме пьесы-повести. Война здесь остается за сценой, действие происходит в некой обобщенной европейской стране, поскольку автора интересует не историческая конкретика, а масштабные столкновения сил добра и зла, либеральной и тоталитарной систем. Соответственно и сюжет имеет форму притчи, язык риторичен и герои не индивидуализированы, а типизированы, являясь носителями той или иной идеологии. Сам материал сконцентрировал внимание автора на проблемах личности и массы, свободы воли, человеческого выбора между добром и злом. И фашисты, и жители северного городка — это "коллективный герой", но в тоталитарной системе человек обезличен и служит винтиком бюрократической машины, в либеральной — он внутренне свободен. В этой книге Стейнбек предсказывал неизбежность поражения нацизма, обреченность которого обусловлена его односторонностью, статичностью, догматизмом, нарушением законов биологической адаптации к изменяющейся среде. Гуманистическое мировоззрение оказывается сильным своим отношением к личности как самостоятельной и созидательной части единого целого*.

Все, что Стейнбек написал во время войны, несет на себе печать исторического оптимизма, однако, по признанию самого писателя, он сознательно, из патриотических соображений, замалчивал многие неприглядные и страшные стороны кровавой бойни, которые не улучшили его мнения о человеческой природе. После войны Стейнбек чувствовал себя уставшим, внутренне опустошенным, полным мрачных мыслей о будущем человечества. В 1945 г. он написал повесть "Жемчужина" (*The Pearl*, изданную в 1947 г.), притчу о социальном и мировом зле, о столкновении традиционной, "естественной" культуры с современной цивилизацией. Архетипичность рассказанной истории заявлена автором в предисловии: "И как во всех историях, рассказанных и пересказанных множество раз и запавших в человеческое сердце, в ней есть только хорошее и дурное, только добро и зло, только черное и белое, и никаких полутонов" (5; т. 4, с. 5).

История о найденной индейцем огромной жемчужине, услышанная Стейнбеком в Мексике, впервые появилась в книге "Море Кортеса" и затем была преобразована писателем в повествование, где все происходящее имеет параллельный социальный и символический смысл. Бедный индеец Кино, живущий с женой Хуаной и маленьким сыном Койотито на берегу океана, находит крупную

* См. главу "Литература США в годы Второй мировой войны" в наст. томе.

жемчужину, пытается ее выгодно продать, но из-за алчности, зависти и злобы окружающих подвергается преследованиям, теряет ребенка и, отчаявшись, выбрасывает свою находку — источник своих бед — обратно в море. Жемчужина является одновременно символом земного богатства и мирового зла. У нее, как и у всех героев и всего сущего, согласно индейскому фольклору, есть своя "Песнь", тайная глубинная сущность. Этот скрытый мистический мотив формирует художественный мир повествования, диктует его тональность и образы. Описанные в начале индейская деревня, природа, море, хижина героя покрыты некой зыбкой дымкой, таинственным флером. Дух природы находится в гармонии с духом человека, мелодии моря, народа и Кино совпадают, его сердце бьется в унисон с ними. И в центре этой Песни — Песнь Жемчужины. Для Кино она неразделима с главной для него Песней Семьи, в которой заключена для него вся вселенная.

На социальном уровне жемчужина была для героя путем в цивилизацию, средством дать сыну образование, начать новую жизнь. Но в этом контексте жемчужина и вместе с ней весь мир проявляют свое телесное, материальное, профанное естество. Город — это грубый живой организм, живущий по звериным законам. Там все погрязло в эгоизме, алчности, коварстве, жестокости и насилии. Сущность жемчужины, смешавшись с людской сущностью, выделила мутный осадок и стала олицетворением греха и гибели. Меняется и Кино — после того, как люди сожгли его хижину, пытаясь украсть сокровище и погубить его, он сам начинает чувствовать в себе пробуждающегося зверя, убивает вора, проливает кровь. В то же время, став изгоем в обществе и потеряв сына, погибшего от пули преследователей, Кино не теряет связи с окружающим как целым. "Мысли жгли его, не давали ему покоя, но чувства по-прежнему были в тесном родстве со всем миром, и этот дар единения с миром он получил от своего народа" (5; т. 4, с. 48). Для Стейнбека важна адекватность традиционного сознания законам мироздания, где нерасторжимо единство добра и зла. Как всегда у писателя, языческие мотивы переплетаются с христианскими, а символический ряд многослоен и многозначен. Кино и Хуана — это и святое семейство, прячущееся в пещере, и Адам и Ева, вкусившие плод с древа познания (11; p. 162), и молодые люди, прошедшие инициацию. Все в книге подчинено идее двойственности мира, что, как это ни парадоксально, противоречит заявленной автором в предисловии черно-белой картине реальности. Идея книги, к которой приходит Кино, — слиянность добра и зла, света и тьмы. Вначале

Кино считает жемчужину добром, затем — злом, но в конце понимает, что в ней была потенция и того, и другого, и принимает это единство.

Подобный комплекс идей присутствует и в других книгах этого времени, в частности в "Консервном Ряде" (*Cannery Row,* 1945), написанном по совету издателя Стейнбека, Паскаля Ковичи, побывавшего в Монтерее и увидевшего жизнь фабричных кварталов. По образам героев-примитивов, поэтике (комический эпос и комическая пастораль) и идеям этот роман о Калифорнии аналогичен "Кварталу Тортилья-Флэт", но более насыщен философским содержанием. Он также новеллистичен, состоит из тридцати двух глав-эпизодов, проникнут ностальгическими мотивами, а один из его героев-резонеров — Док (прототип — Эд Рикеттс). В жизни трущоб, расположенных возле фабрик по переработке сардин, и их обитателей — пьяниц, бродяг, проституток, писатель видит выражение глубинных законов мирового порядка и скрытый, не лежащий на поверхности смысл. Двойственность этого мира проступает уже на первых страницах книги. «Консервный Ряд в Монтерее, что в Калифорнии — поэма, скрежет и смрад, собственный цвет, лад и характер, ностальгическое видение, мечта. Консервный Ряд един и разрознен: дерево, жесть, чугун, ржа и груды мусора, консервные цехи, крытые рифленым железом, кабаки, рестораны, публичные дома, тесные лавчонки, лаборатории и ночлежки. Живут в нем, как сказал один человек, проститутки, сутенеры, игроки и прочая сволочь, под сволочью он разумел прочий люд. Глянь этот человек с другого боку, он бы сказал: "святые, ангелы, мученики и блаженные", и был бы прав» (5; т. 3, с. 481). Уже в этом описании сводятся в единый контекст высокое и низкое, духовное и предметное, материальное: "поэма", "мечта" — и "жесть, чугун, ржа…", "сволочь" — и "святые, ангелы…" Писатель как бы растерян перед этим многообразием бытия и вопрошает: "Как перенести на бумагу эту поэму, скрежет и смрад, особый цвет, лад и характер, ностальгическое видение, мечту?" (5; т. 3, с. 482). В этом и состоит одна из главных особенностей мировидения Стейнбека — материальный мир для него представляет собой некую имманентную эстетическую данность, и в задачу художника входит лишь ее выражение. Для него действительно "вначале было Слово". "Слово — это символ и наслаждение, оно заглатывает людей, деревья, траву, заводы, китайских мопсов. И Вещь становится Словом, а потом опять Вещью, но теперь уже ввязанной, вплетенной в некую фантастическую ткань. Слово заглотило Консервный Ряд, подержало и выплюнуло, и он

заиграл отблеском зеленого мира и отраженной морем небесной голубизной" (5; т. 3, с. 488).

В подобном художественном мире все существует в двух планах, добро и зло, профанное и духовное неразделимы. Лавочник Ли Чонг — не просто лавочник, а "восточная планета, которую держит на орбите сила притяжения Лао Цзы, а стремится сорвать с орбиты центробежная сила кассы и отчетов" (там же). Публичный дом Доры достоин уважения как "добропорядочное, чистое, честное, старомодное заведение" (5; т. 3, с. 489). Лентяй и прощелыга Мак и его друзья вращаются на орбитах Добродетели, Милосердия и Красоты, и их любит Бог. Привлекательность этих героев для Стейнбека в том, что, в отличие от добропорядочных обывателей, они не гонятся за деньгами, лишая себя радостей жизни ради наживы. "Мак и его ребята избежали западни, уклонились от чаши с ядом, перескочили через капкан, а эти несчастные, защелкнутые мышеловкой, с отравой в желудке, спеленутые по рукам и ногам, кричат на них, осыпают бранью: и веревка-то по ним плачет, и бездельники они, паршивая овца в стаде, воры, подонки, бродяги" (там же). Еще в "Море Кортеса" Стейнбек пропел оду бездельникам, которые не сотворяют зла, ибо ничего не делают, не грабят, не воюют. "Только в лени можно достигнуть состояния созерцания, при котором ценности уравновешены, человек соизмерим с миром, а мир с самим собой" (10; p. 183).

Мак и его друзья живут ради жизни, получая от нее чувственные удовольствия, и этим подобны животным. Они "естественные" люди, примитивы, бескорыстные и прямодушные даже в своей хитрости и жульнических уловках, отринувшие общепринятые нормы морали. Они не разделяют ценности американизма как стремления к успеху — их не интересует парад в честь Дня независимости. "Они делают, что хотят. Они удовлетворяют свои потребности, называя вещи своими именами... Просто им открыта истинная сущность вещей и они не ловятся на всякую глупость" (5; т. 3, с. 572).

Но подобные герои у Стейнбека — не просто примитивы, образующие некую аморфную группу. Их образы индивидуализированы и призваны реализовать на практике различные философские учения. Им, несомненно, присуще нетелеологическое мышление, так как они живут сегодняшним днем и не строят никаких планов на будущее; и они, сами того не ведая, близки к взглядам восточных религий, постулирующих пассивную созерцательность и невмешательство в мировое устройство. Эти люди умеют наслаждаться самим процессом жизни — они пьянствуют и болтают, ради удоволь-

ствия могут что-нибудь мастерить или помогать Доку собирать морских животных, кошек и лягушек. Их порывы и действия естественны, спонтанны, но оказываются совершенно неадекватными социальным нормам и общепринятой морали. Мак и его друзья — классические плуты, герои фольклорных небылиц (интересно, что в Монтерее жил известный юморист Джош Биллингс). В романе масса юмора, но комическое у Стейнбека также подчинено доминанте его мировоззрения — идее единства добра и зла. Комическая ситуация возникает там, где добрые намерения поистине "вымащивают ад". Друзья учиняют погром в доме приютившего их фермера, побоищем заканчивается устроенная ими вечеринка в доме Дока. Но сотворенное ими зло сильно отличается от того зла, каким поражено американское общество. Все плохое, заложенное в них, — это часть человеческой природы, а не сознательный нравственный выбор в пользу зла ради достижения корыстных целей. Об этом размышляет Док, выделяющий Мака с приятелями из общей массы, не озабоченной спасением души, а жаждущей "земных царств". "Качества, которыми мы восхищаемся в человеке — доброта, щедрость, открытость, прямодушие, понимание, чувствительность, — все они обеспечивают неуспех в нашей системе. Те же черты, которые мы считаем гнусными — лукавство, алчность, жажда наживы, подлость, низость, эгоизм, своекорыстие, — все это, напротив, гарантирует успех. Людей восхищает первый джентльменский набор, но пользоваться они любят плодами второго" (5; т. 3, с. 573).

Док, лицо которого "напоминает Христа и сатира", является средоточием и выразителем философских идей автора. Благодаря своей функции этот герой, втянутый в действие романа, на самом деле совершенно одинок, будучи свободным от власти биологических инстинктов и условной морали. Он связан с миром на уровне духовной гармонии, не случайно его пристрастие — классическая музыка, Григорианские песнопения. Взаимоотношения Дока и его приятелей трактуются как взаимоотношения Бога и заблудшего человечества. Он одновременно и христианский Бог, и восточный мудрец, приверженец учения дао, где наряду с культом чувственности, земной радости существует культ сосредоточенной внутренней жизни, где отрицается насилие и силе противопоставляется терпимость, а "нравственная жизнь есть жизнь бездейственная" (11; p. 115). В свой день рождения Док читает стихи о любви из санскритской поэмы.

Вся книга пронизана мистическими мотивами — в квартале по вечерам появляется таинственная фигура старика-китайца, поту-

сторонен лик утонувшей девушки. В городе непредсказуемым образом чередуются полосы удач и неудач.

Идея двойственности мира определяет всю структуру романа, координируя различные его уровни. Низкое и высокое, биологическое и духовное, зло и добро сплавлены и в отдельных образах, и в повествовании в целом. Доку, смотрящему на прекрасные глаза и волосы утопленницы, чудятся звуки флейты, музыка сфер. Биологический мир морского прилива прекрасен и жесток, как и вся природа. Суслик на пустыре радуется ясному утру в ожидании подруги, но она не приходит, и он отправляется в сад, где люди расставили западни.

Роман насквозь философичен и аллегоричен, но его "литературность" вырастает из "сора" и "гумуса" повседневной народной жизни. Его синкретический художественный мир, вмещающий натуралистические описания жизни трущоб и морского прилива, комические истории, поэтические картинки природы, позволяет, по словам самого автора, прочитать книгу как "экологическую притчу" (11; p. 123), ибо в ней утверждается холистический взгляд на мир.

Критики по-разному встретили "Консервный Ряд", одни увидели в нем прежде всего социальную критику и упрекали автора за покушение на ценности американского образа жизни, другие сосредоточились на его художественных достоинствах как "пасторальной поэмы", а третьи сочли его "очень ядовитым слоеным пирожком" (Малькольм Каули[21]). Особенно отрицательной была реакция жителей Монтерея, воспринявших книгу как клевету и в чем-то завидовавших успеху своего земляка, хотя благодаря ему их город получил популярность (в 1953 г. Приморская авеню была переименована в Консервный Ряд). Писатель так прокомментировал эту ситуацию: «Мне кажется, что, возможно, самое душераздирающее заглавие книги в мире принадлежит книге Тома Вулфа "Домой возврата нет" — оно буквально верно. Они не хотят меня, разве что в сосновом гробу» (4; p. 467).

Стейнбек больше не стремится жить в родных краях, с женой и двумя сыновьями он селится на Манхэттене в Нью-Йорке и пишет новый роман, который знаменует усиление авторского скептицизма по отношению к индустриальной цивилизации. "Заблудившийся автобус" (*The Wayward Bus*, 1947) представляет собой притчу о современной Америке и шире — обо всем человечестве. Как всегда у писателя, образы и события многозначны благодаря скрытым в них литературным и мифологическим аллюзиям. Герои — это индиви-

дуализированные представители среднего класса, национальные типажи и архетипические символы. Их поездка в автобусе по дорогам Америки, прерванная наводнением, олицетворяет путь заблудившейся страны и общий удел человеческого рода. Очевидна разница в подходе автора к своим персонажам здесь и в романе "Гроздья гнева". В эпопее Стейнбека в движении был американский народ как единое целое, пассажиры же "Заблудившегося автобуса" — американские обыватели, атомизированная группа, в которой сильны не центростремительные, а центробежные силы. И объединяет их не общая почва, корни, жизненные цели, а неадекватность восприятия мира, неумение жить реальной жизнью, одиночество, тяга к неосуществимым мечтам. Они существуют не в соответствии с естественными законами бытия, а в соответствии с искусственными социальными условностями. Если в "Гроздьях гнева" роман дороги стал национальным эпосом, то в "Заблудившемся автобусе" он стал сатирической аллегорией. Если в предыдущих книгах писателя низовое через символический ряд поднималось до философского обобщения, то здесь, скорее, в задачу автора входила демонстрация того, как высокое профанируется современной цивилизацией. Ноев ковчег — провинциальный автобус, всемирный потоп — разлив горной речки, Спаситель и Моисей, выведший еврейский народ из пустыни — в одном лице брутального шофера Хуана Чикоя (его инициалы на английском языке — J.C.), библейский пророк — злобный старик Ван Брант и т.д. Несомненные параллели можно провести между этой новеллистической по структуре книгой и классическими литературными произведениями, на которые указывал и сам автор: «Конечно, Чосер, "Гептамерон" и "Декамерон" Боккаччо — в ней много их отголосков. Она очень тщательно и продуманно построена. Ее структура — готична» (12; p. 44).

Литературные образцы, которым следовал писатель, и его задачи определили, с одной стороны, особую скрупулезность в описании материального, вещного, предметного мира, а с другой стороны — подчеркнутую физиологичность персонажей, низменность, эгоистичность и приземленность их страстей. Сатирический эффект достигается как при контрасте их подлинных устремлений и внешней мнимой респектабельности, так и при контрасте их иллюзий и реальности. Президент корпорации Причард отказался от свободы мышления и поступков ради ограниченного и замкнутого мирка своего социального слоя. Его жена, глупая и ленивая мещанка, "обделенная восприятиями, жила правилами", но имела мечту —

оранжерею для орхидей. Его дочь Милдред из протеста против обывательского снобизма водится с левыми и исповедует сексуальную раскрепощенность. Невзрачная горничная Норма мечтает стать кинозвездой и сочиняет небылицы о своих друзьях в Голливуде и родственных связях со своим кумиром — Кларком Гейблом. Неотразимая красавица, стриптизерша Камилла, представляется медсестрой, чтобы отвадить надоевших ей поклонников, которые и не подозревают, что больше всего ей хочется стать примерной женой и матерью. Юный Прыщ Карсон страдает из-за своей внешности и мечтает стать моряком и увидеть мир. Коммивояжер Хортон потерял веру в Америку и погряз в пессимизме. Хуан намерен бросить злобную и вздорную жену Алису, сбежать от пассажиров и уйти в Мексику, чтобы стать свободным от всех обязательств.

Образ жизни каждого героя навязан ему обстоятельствами, а его сознание поражено идеологическими и этическими клише массового, стандартизированного общества. Попадая в чрезвычайную ситуацию, все они действуют так, как диктуют им скрытые желания, — и автор позволяет им проявить себя, в разных главах-эпизодах переключаясь на точку зрения того или иного действующего лица. Дисгармония этих голосов, которые не слышат и не понимают друг друга, символизирует распад нации, сбившейся со своего исторического пути. Однако неверно было бы утверждать, что нарисованная Стейнбеком картина Америки безнадежно пессимистична и катастрофична. Сам Стейнбек говорил о "Заблудившемся автобусе" как о серьезной книге со множеством смыслов. И бытовой, и символический планы повествования дают основание полагать, что автор не изменил своей идее единства добра и зла. Пожалуй, лишь Алиса представляет собой воплощение абсолютной инфернальности, без полутонов (типологически она является предшественницей Кэти, героини романа "К востоку от Эдема"). В Причарде есть чуткость и доброта, Норма становится красивой, когда отдается мечтам, и тянется к человеческому теплу, Хуан предан сердцем Деве Марии Гваделупской и в конце концов отказывается от бегства и возвращается к людям, чтобы вызволить их из плена стихии. Автобус носит название "Любимая", а в пещере, где путники прячутся от дождя, есть надпись "Покайтесь". П.Лиска делит героев, по аналогии с "Божественной комедией", на проклятых, проходящих чистилище и избранных. Избранные, такие, как Хуан, Хортон, Камилла, отмечены шрамами (15; pp. 283–285). Автобус вытащен из грязи и приходит к месту назначения — человечество продолжает свой путь, правда, остается открытым — к смерти, в ад



Джон Стейнбек читает

или все же через чистилище в рай.

Скептические настроения, навеянные Второй мировой войной и наступившей после нее "холодной войной", не лишают, однако, Стейнбека живого интереса ко всему, что происходит в мире. Он много путешествует, в 1946 г. едет с женой в Европу, где с удивлением узнает о своей популярности у европейского читателя, а в 1947 г. вместе с фотокорреспондентом Робертом Капой в течение сорока дней посещает Советский Союз в качестве репортера от газеты "Нью-Йорк геральд трибюн". Результатом этой поездки становится "Русский дневник" (*A Russian Journal*, 1948), задачи которого автор сформулировал следующим образом: правдиво писать лишь о том, что видел своими глазами, с позиции непредвзятого, свободомыслящего наблюдателя, без комментариев и выводов; дать картину советского быта, обычной человеческой жизни; развеять предрассудки американцев в отношении русских. "Это не заметки о России, это заметки о нашем путешествии по России"[22]. Несмотря на искреннее желание Стейнбека быть объективным, в полной мере ему это не удалось — взгляд на чужую страну человека, не знающего языка, ограниченного во встречах и передвижениях, находящегося под неустанным контролем, мог быть только поверхностным. К тому же, все увиденное он фиксировал через призму иной

культуры, и его глаз выбирал прежде всего то, что не соответствовало американским представлениям и понятиям. Благожелательный настрой диктовал юмористическую тональность в описании бытовых неурядиц, бюрократических препон и обильных застолий. Особое внимание писатель обращает на то, что отличает Россию от Америки, — мрачные лица на улицах, бедность, политическую цензуру, ограничение общения с иностранцами, консерватизм в эстетических вкусах, отношение власти к писателям, искажение истории, культ вождя, что неприемлемо для жителей США. "Концентрация власти в руках одного человека и его увековечение внушают американцам чувство неприязни и страха, им это чуждо и ненавистно" (22; с. 42). В то же время, Стейнбек утверждает, что не увидел того, о чем пишет американская антисоветская пропаганда, — рабского труда и военных приготовлений. "Мы увидели, как и предполагали, что русские люди — тоже люди и, как и все остальные, они очень хорошие" (22; с. 143). Стейнбеку все же удалось достигнуть такой степени объективности, при которой, как он пишет, книга не удовлетворила ни левых, ни правых.

Конец сороковых годов ознаменовался для Стейнбека многими важными событиями в его жизни. В 1948 г. он едет в Салинас и Монтерей, чтобы собрать материал для нового романа о Калифорнии, встречается со старыми знакомыми, много времени проводит со своим любимым другом Рикеттсом, но в том же году Рикеттс трагически погиб в автокатастрофе, что повергло Стейнбека в длительную депрессию. К тому же нелегкие отношения с женой заканчиваются разрывом и разлукой с сыновьями. В этот кризисный для него период писатель пытается работать над сценариями для телевизионных шоу и кино. Один из них был посвящен герою мексиканской революции и назывался "Вива, Сапата!". Нелегким было и материальное положение писателя, хотя именно тогда Стейнбека избрали в Американскую академию искусств и литературы. В 1950 г. он женился на Илэйн Скотт, помощнице режиссера на Бродвее, дочери техасского нефтепромышленника, с которой был счастлив до конца своих дней.

В 1950 г. Стейнбек написал экспериментальную пьесу-повесть "Светло горящий" (*Burning Bright*). В этом произведении все материальное, конкретное, индивидуальное не имеет собственного бытия и значения и приобретает их только на символическом уровне: единым организмом предстает все человечество как биологическое и духовное целое.

В основе сюжета лежит архетипическая тема отцовства: пожилой муж бесплоден, беззаветно ему преданная молодая жена решается тайно родить ребенка от молодого любовника, которого убивает друг семьи, боясь разоблачения тайны, но муж все-таки узнает правду и принимает сына как свою плоть. Согласно постулату человеческого братства, для автора не только не важно, кто биологический отец, но и кто герои его произведения. Сквозная сюжетная линия проходит через четыре акта-эпизода, где меняются и место действия, и профессии действующих лиц. Местом действия выбраны цирк, ферма (земля), море (водная стихия) и больница, а герои обладают древнейшими профессиями лицедея, крестьянина, моряка и врача. Причем, духовный, широко мыслящий (Джо) и биологический, эгоистический (Виктор) отцы отличаются отношением к профессии. Джо — специалист, мастер, Виктор — дилетант, бездельник. Их женщина Мордин и Друг Эд олицетворяют собой главные нравственные ценности — любовь, материнство и дружбу. Время действия также символично — от сцены к сцене меняются времена года, рождение ребенка приходится на Рождество. Показательно и то, что мастер оказывается бесплодным, — Стейнбек напоминает писателю библейскую легенду о Каине и Авеле, согласно которой потомство дал братоубийца и, следовательно, передал людям плохую наследственность. В последней сцене на лице Джо медицинская маска, отец ребенка анонимен, это все мужчины вместе взятые. "Каждый мужчина — отец всех детей, и каждый ребенок должен иметь в качестве отца всех мужчин" (14, p. 158).

В финале Джо произносит монолог, выдержанный в высоком стиле, где говорит о человеке, уродливом, слабом, безумном, жестоком, склонном к насилию, единственном живом существе, которое различает зло и творит его, знает о чистоте и погрязло в грязи, но человек борется и выживает, несмотря ни на что, ибо в нем есть красота. "При всех наших страхах и наших ошибках, где-то в нас есть сияние. Это самое важное. *Есть сияние*" (14; p. 158). Писатель сознательно выбирает высокопарный язык, поэтическую риторику, дидактичность. Он писал: "Этот язык не должен звучать как обычная речь, а предназначен для того, чтобы посредством ритма, звука и образа наиболее ясно и четко выразить то, что я хотел сказать. Попытка заключалась в возвышении истории до иносказательной выразительности моралите" (7; p. 343). И все же эксперимент Стейнбека можно назвать оригинальным, но малоудачным, прежде всего из-за навязчивого морализаторства, чрезмерного абстрагирования, игры символами и аллюзиями, литературности.

Стремление писателя к экспериментированию во многом связано с попытками с разных сторон подойти к решению волновавших его всю жизнь базовых проблем человеческого бытия. Ему хотелось создать такую книгу, в которой бы был сконцентрирован итог его размышлений и творческих исканий, весь его человеческий и эстетический опыт. Такой замысел возник не сразу. Сначала Стейнбек решил написать историю своего рода, предназначенную для сыновей, — он хотел, чтобы они знали свои корни. Для этого он работал в архивах родного штата и собирал воспоминания своих родственников. Роман должен был называться "Долина Салинас" и охватывать историю региона с 1900 г. до 40-х годов. Затем замысел углубился — подобно Фолкнеру, Стейнбек пожелал расширить опыт провинциального уголка Америки до универсального опыта всего человечества. Книга целиком захватила Стейнбека, он писал по 100 страниц в месяц и параллельно вел дневник-переписку со своим издателем Паскалем Ковичи. Писатель утверждал, что сочинял эту книгу всю жизнь, а все остальные его произведения были лишь подготовкой к ней. "Я думаю, — писал он, — возможно, это единственная книга, которую я когда-либо написал"[23], и это "лучшая книга, когда-либо мною созданная" (23; p. 142). Это роман "...о долине, которую я использую как микрокосм всей нации" (23; p. 86). Писатель хотел рассказать сыновьям "...одну из самых великих, возможно, самую великую историю о добре и зле, силе и слабости, любви и ненависти, красоте и уродстве. Я попытаюсь показать им, как эти двойники неразделимы — как ни один из них не может существовать без другого и как из их союза рождается созидательность" (23; p. 14). По признанию Стейнбека, это должна быть история его самого, и в ней должно получить объяснение необъяснимое, так как "искусство писания заключается в неловкой попытке найти обозначения для невыразимого словами" (23; p. 14).

Стейнбек считал будущий роман самым сложным своим произведением, но при этом старался "сделать эту книгу настолько простой в ее сложности, чтобы ее мог понять и ребенок" (23; p. 171). "Она должна включать все, что я знаю в мире, и она заключит в себе все, на что я способен, — все стили, все приемы, всю поэзию, — и в ней должно быть много смеха" (24; p. 19). Кроме того, "...в ней будут маленькие ростки социальной критики, без которой любая книга не стоит ни копейки" (23; p. 57).

В романе, который получил название "К востоку от Эдема" (*East of Eden,* 1952), использована одна из самых показательных черт поэтики Стейнбека — сочетание документальности и вымысла, ока-

завшееся столь плодотворным в "Гроздьях гнева". В реальный, автобиографический материал помещаются вымышленные герои и события, наполненные символическим значением, что помогает выводить философские умозаключения как бы из самой жизни и тем самым представлять их как законы человеческого бытия. Идеи в романе тоже имеют свое естественное, связанное с жизнью происхождение и развитие, поэтому автор, пытаясь избежать односторонности и дидактичности, меняет точки зрения, с которых ведется рассказ: повествование от первого лица в исторических, автобиографических частях сменяется повествованием, где доминирует точка зрения того или иного героя.

Документальные главы о долине Салинас написаны в жанре ранних американских путевых записок, содержат фактографические сведения об истории, почвах, растениях, погодных условиях, населении, топонимике края. Жанр записок помогает автору и в этих частях придать повествованию философский и символический смысл, поскольку в его традициях, идущих от пуританского сознания, представлять освоение Нового Света как продолжение библейской мировой истории, куда втянуто все человечество. Обращение к событиям прошлого означает для Стейнбека еще и обращение к нравственным ценностям и идеалам, присущим первым поколениям американцев и противопоставленным коммерциализированной современной Америке.

Воспоминания о семье матери писателя, Гамильтонах, истории жизни многочисленных детей его деда Сэмюэля сюжетно связаны с параллельным рассказом о вымышленной семье Трасков. Характеры Гамильтонов отражают разные стороны национального характера, среди них есть реалисты и мечтатели, консерваторы и радикалы, ярые пресвитериане и жизнелюбы. Звучит в этой сюжетной линии и мотив фронтира, мифологемы покорения Запада, поисков земного рая, который и в этой документальной части обобщен до исканий всего человечества. Истории Гамильтонов и Трасков взаимодополняют друг друга — реальная история Америки соотносится с притчей о падении и путях человечества.

Сквозная тема этой сюжетной линии, проходящая через поколения Трасков, — история Каина и Авеля, злого и доброго начала в человеке. Главные герои имеют имена, начинающиеся с букв "К" или "А", и соответствующие своему предназначению характеры. Добрые герои слабы и бесплодны, злые — сильны, витальны и имеют потомство, поскольку, как известно, именно Каин оказался плодовитым. Согласно библейской легенде, отцы больше любят

слабых и послушных детей и принимают их дары, чем вызывают ревность сыновей отвергнутых, откуда и происходят все несчастья. Таковы истории Карла и Адама, сыновей Сайруса Траска, и близнецов Карла — Кейлеба (имя библейского военачальника, дошедшего из Египта до земли обетованной) и Аарона (имя военачальника, не дошедшего до цели). Судьбы братьев повторяют друг друга. Сайрус принимает в подарок щенка от Адама, но не пользуется подаренным Карлом дорогим ножом. Адам, который воспитывает близнецов, как своих, не зная, что жена изменила ему с братом, с презрением отвергает деньги Кейла, которые тот заработал на спекуляции, и ставит ему в пример Аарона, радующего родителя увлеченностью своим делом и успехами. Повесть о Каине — "символ, повесть о человеческой душе", "о каждом из людей" (5; т. 5, с. 317). Его история предопределила путь всего человечества: отверженность — гнев — преступление — вина. Карл предает брата, переспав с его женой, Кейл способствует тому, что Аарон добровольцем уходит на войну и погибает. Но, несмотря на это, герои остаются связанными братскими узами и любовью, что олицетворяет нерасторжимость добра и зла. В каждом человеке есть ангел и дьявол, каждый несет в себе проклятие первородного греха.

Стейнбек и в этом произведении, как и в предыдущих, соотносит с негативным и положительным началами западное и восточное мировосприятие, деятельное и созерцательное отношение к окружающему. Добро вечно и статично, порок изменчив и должен приспосабливаться. "Аарону занятно быть частью живого мира; Кейлу же непременно надо мир переустроить" (5; т. 5, с. 401). Кейл изобретателен, предприимчив, Аарон — одинокий мечтатель, сотворивший себе беспорочного кумира из земной девушки Абры и грезящий о пасторали на какой-нибудь удаленной от грязи мира ферме. В конце концов Абра забыла Аарона, так как он жил в придуманной сказке, и полюбила Кейла "именно за то, что он нехороший" (5; т. 5, с. 657). Китаец Ли, воспитатель близнецов, имеющий в романе роль резонера, говорит, что в каждом человеке без исключения есть добро и зло, ибо Бог продолжает творить человека и сейчас. Автор дает и свой прямой комментарий: "Со всеми своими мыслями и поступками, желаниями и стремлениями, со всей своей жадностью и жестокостью, состраданием и великодушием люди с самого начала попадают в сеть добра и зла. Я считаю, что это единственная тайна, которая существует у человечества, и она захватывает все наши чувства и наш рассудок" (5; т. 5, с. 469). "Да, у человечества есть одна-единственная тайна. Все наши рома-

ны, вся поэзия вертятся на непрекращающейся борьбе добра и зла в нас самих. Мне иногда кажется, что зло вынуждено постоянно приспосабливаться и менять обличье, но добро бессмертно. У порока каждый раз новое, молодое лицо, зато больше всего на свете чтут добродетель, и так будет всегда" (5; т. 5, с. 471).

Шрам на лбу Карла, как и шрам на лбу его матери Кэти, — это "каинова печать" и знак одиночества. Отец близнецов — Карл, но принадлежат они Адаму. Кейл мучается чувством вины, зло не может дать удовлетворения. Добро и зло находятся в сложной взаимозависимости: Адам и Абра живут на деньги отцов-казнокрадов, Аарон — на средства матери, владелицы публичного дома. "Что это, — вопрошает автор, — какая-то шутка или же порядок вещей таков, но если одно явление чересчур перевешивает другое, то автоматически включается некий балансир, и равновесие восстанавливается?" (5; т. 5, с. 662).

Это равновесие автор сохраняет во всех героях, за исключением Кэти, жены Адама и матери близнецов, да и этот образ к концу повествования претерпевает заметную трансформацию. Кэти — это зло в чистом виде, и, стало быть, личность патологическая, лишенная всех человеческих чувств. Она убивает родителей, бросает новорожденных детей, угрожает смертью мужу, предает и уничтожает своих благодетелей, погрязает в изощренных формах разврата. Это своеобразная пародия на Еву, для которой Адам решил создать рай, но она отдалась дьяволу. В середине повествования Кэти меняет имя на Кейт, и с этого момента начинается распад ее личности. В ее всеохватывающей злобе появляется нечто человеческое, ибо она начинает искать оправдание своей ненависти в пороках всего человечества. Она прячется от людей и солнечного света, боясь добрых чувств и привязанностей, как западни. В ней пробуждается какое-то слабое подобие материнской любви. При виде Кейла "сердце у нее внезапно сжалось от боли, и по телу пробежала непонятная судорога" (5; т. 5, с. 525). А встретив в церкви Аарона и поразившись чистоте его лица, она и о себе думает, что "внутри она такая же светлая и цельная, как этот юноша..." (5; т. 5, с. 579) Осознав, что в ней нет добра и она безнадежно больна и одинока, Кейт кончает с собой.

В романе Стейнбека арена борьбы добра и зла — человеческая личность. На этом этапе своего творчества он явно отошел от своей "теории группы" и стал склоняться к персонализму. Рассуждая о пришедшей с XX веком эпохе омассовления и стандартизации мышления, автор замечает: "Массовый, или, как его еще называют, коллективный, метод уже вошел в экономику, в политику и даже

религию, отчего иные народы подменяют понятие Бог понятием Коллектив. Этим-то и странно время, в которое я живу" (5; т. 5, с. 154). "Я верю, — пишет Стейнбек, — что вольный, пытливый разум индивидуума есть величайшая ценность на свете" (5; т. 5, с. 155). С его точки зрения, личность важнее группы, которая не обладает творческим потенциалом, отличающим человека от животных. Но главное для писателя — способность человека осознать наличие в себе добра и зла и сделать нравственный выбор. Рассказывая сыну о своих жизненных перипетиях, Адам говорит: "Понимаешь, быть человеком — значит взять на себя какую-то ответственность, а не просто заполнять собой пространство" (5; т. 5, с. 515). В этом романе происходит отказ и от нетелеологического мышления, пассивного приятия мира в его данности. Отрицается и присущий натурализму детерминизм. Центральный эпизод романа — рассуждения Сэма Гамильтона и китайца Ли о переводе слов Бога о преодолении греха, обращенных к Каину: "ты будешь господствовать над ним" или "ты можешь господствовать над ним". Перевод древнееврейского слова "тимшел" как "можешь" делает человека свободным, ставит его вровень с Богом, дает ему возможность выбора. Это внушает оптимизм и героям романа, и автору, обретающему гуманистическую веру в будущее человечества. Если судьба в человеческих руках, то это "отсекает козни и слабости, трусливость и лень", человек становится "значительнее, чем звезда", а его душа — "прекрасна, единственна во Вселенной" (5; т. 5, с. 354). Такие чувства охватывают Ли и Сэма, перед которым открывается новый светлый путь. Люди, сделавшие выбор в пользу добра, пусть их совсем немного, и являются непобежденными, ими "жив мир" и благодаря им человечество еще не исчезло с лица земли. "Тимшел" было последним словом умирающего Адама.

Библейские аллюзии показывают универсальность законов человеческого бытия, где история складывается из тождественных и бесконечно повторяющихся мифологических моделей. Эти модели вбирают в себя документальный и беллетристический, социальный и притчевый уровни повествования, судьбы конкретных семей и нации в целом. Идеи автора проявляются и в сюжете, и в композиции, и в расстановке героев, но чисто художественные средства кажутся ему недостаточными, и он прибегает к прямому, дидактическому слову, комментируя происходящее и используя резонеров, в качестве которых выступают Сэм Гамильтон и китаец Ли. Их речь создает как бы третий, философский, слой романа, наряду с реалистическим и аллегорическим. Сэм и Ли, принимая участие в собы-

тиях, все же остаются сторонними наблюдателями, способными к беспристрастной оценке и соотнесению жизненных фактов с той или иной мировоззренческой системой. Сэм — христианин и прагматик, в его языке присутствуют и библейский слог, и ясность формулировок практической логики. Ли в культурном отношении фигура "пограничная", связывающая Запад и Восток, западный и восточный комплекс идей (он одновременно изучает древнееврейский и читает китайских мудрецов). Что касается присутствия авторского голоса, то его обосновал в одном из интервью сам Стейнбек, назвавший отсутствие автора в современном романе модным стереотипом. «Я почувствовал, что смогу написать роман "К востоку от Эдема" лучше, сам в нем присутствуя, поэтому я вернулся к дням Филдинга (романиста XVIII в.) и рассказал его таким образом» (12; p. 57).

Критика приняла роман в целом неблагосклонно. Действительно, грандиозный замысел автора охватить весь доступный ему эстетический спектр ("так как эта книга обо всем, она использует все приемы" — 23; p. 60), а также постоянная смена стиля, чтобы читатель не заскучал и не предугадал дальнейший ход действия (23; p. 82), делают повествование достаточно рыхлым и эклектичным. Отсутствует органическая связь между документальными и беллетристическими главами, герои нарочито типизированы, стиль порою выспрен, псевдоромантичен. Интересно, что оценка критики радикальным образом разошлась с авторской оценкой произведения, случай, далеко не единичный. Например, Твен считал своим самым значительным сочинением исторический роман о Жанне д'Арк, где с не свойственными ему серьезностью и дидактичностью пытался дать идеальный образ героической личности. Однако нельзя относить этот роман Стейнбека к полностью искусственному, надуманному, сконструированному опусу, где "литературность" самодовлеюща и вытесняет жизненную реальность. Об обратном свидетельствуют и документальные, автобиографические главы, и несомненное присутствие народной фольклорной стихии, устного слова, комических историй в жанре небылицы. Роман безусловно стал событием в литературной жизни Америки и в настоящее время входит в школьные и университетские программы.

Высказав в объемной книге свои самые сокровенные мысли и вложив в нее все свое мастерство художника, писатель не мог не сделать паузу, чтобы разобраться в своем внутреннем мире, накопить новые впечатления, испробовать силы в новых жанрах. В 50-е годы он переезжает с Илэйн в новый дом в Нью-Йорке, а затем по-

купает дом в деревушке Сэг-Харбор на Лонг-Айленде; активно участвует в политической жизни. В 1952 г. Стейнбек пишет речи для кандидата от демократов на президентских выборах, губернатора штата Иллинойс, Эдлайи Э.Стивенсона. В эпоху маккартизма занимается публицистикой, выступает в поддержку Артура Миллера. Пробует сочинять музыкальные комедии, но здесь его постигает неудача — его мюзикл "Пустые мечты" терпит провал.

О творческом кризисе свидетельствует малоудачная попытка писателя вернуться к своим былым героям, обитателям Консервного Ряда в книге "Благостный четверг" (*Sweet Thursday*, 1954). В этой последней книге Стейнбека о Калифорнии, ставшей окончательным прощанием автора со своим прошлым, много самоповторов, граничащих с самопародией, но много и нового, что отражает изменения в мировосприятии автора. Сохраняется юмористический настрой — в повествовании большое число комических историй из жизни городка, Мак с друзьями продолжают свои проделки, появляются новые гротескные персонажи. Остаются пасторальные и мистические мотивы, противопоставления американского образа жизни с его культом наживы и свободного существования. Но многое изменилось и в жизни обитателей Консервного Ряда, и в мировоззрении Дока. Он теряет уверенность в истинности нетелеологического мышления, остро ощущает свое одиночество, утрачивает внутреннюю гармонию и цельность, начинает задумываться о смысле жизни. "Я хотел бы, — признается он, — все, что перевидал, передумал, все, что узнал, — сжать, связать воедино, очистить от постороннего сора, оставив одну нагую суть, чтобы мне наконец явился смысл вещей" (5; т. 4, с. 348). Но встреченный им бродяга-ясновидец (традиционный для Стейнбека мистический персонаж) предупреждает Дока, что "есть вещи, которые человек не может делать один" (5; т. 4, с. 349). Док постепенно осознает, что философский взгляд на окружающее, занятия чистой наукой и отстраненность от суеты повседневности не являются залогом счастья. Для полноты существования и согласия с собой человеку необходимы любовь, связь с другими людьми, простые человеческие заботы и радости. Это новое видение мира склоняет Стейнбека к сентиментальности и романтической трактовке любви, что дисгармонирует с общим комическим контекстом повествования. Сюжет строится вокруг сватовства Дока к проститутке Сюзи (Стейнбеку все же претит буржуазный брак), его сомнений, перипетий их отношений и неловкой помощи сочувствующих друзей. Все завершается "хэппи эндом", в Благостный четверг влюбленные соединяются. "В не-

бе, на высоте четырехсот метров, парила эскадрилья веселых херувимов, держа как полотнище розовое облако, на котором то и дело вспыхивало и гасло слово БЛАГО" (5; т. 4, с. 505).

Некоторая лубочность, балаганность присутствуют и в романе "Короткое царствование Пиппина IV" (*The Short Reign of Pippin IV*, 1957), в сюжете которого прослеживаются отголоски политического опыта Стейнбека (прототип Пиппина — Эдлайя Стивенсон). Это сатира на европейское и американское общественное устройство, воплощенная в фантасмагорическом контексте. Во Франции восстанавливается монархия, и на престол приглашают интеллектуала и идеалиста Пиппина Херистала, в жилах которого течет королевская кровь. Роман полон комических ситуаций и низового юмора, его сюжет достаточно искусствен и запутан, населен множеством гротескных персонажей. Сам Пиппин — чудак не от мира сего, своеобразный Христос, тщетно пытающийся править людьми и усовершенствовать жизнь, исходя из заповедей христианской морали.

Объектом насмешек автора служит прежде всего несовпадение христианской нравственности и американских буржуазных ценностей. Среди советчиков Пиппина оказываются американец, друг его радикально настроенной дочери, сын калифорнийского миллионера, Тод Джонсон, и дядя Чарли, дилер по продаже картин. Тод предлагает продавать французские дворянские титулы техасским нефтяным магнатам, а дядя Чарли советует взять в помощники одно из рекламных агентств. Пиппин, носитель европейской культуры и традиций, таким образом сталкивается с односторонним материализмом и прагматизмом американских нуворишей, а заодно и с коррумпированностью политических институтов.

Роман, по словам самого автора, был задуман как шутка и написан ради смеха и удовольствия, но в нем, как и в других произведениях 50-х годов, ощущается рост скептицизма Стейнбека по отношению к современной Америке. Для восстановления духовной гармонии писатель решает предаться занятию, далекому от насущных проблем, — переводом и переложением на современный английский сочинения Томаса Мэлори о короле Артуре, любимой книги своего детства, которая научила его любви к родному языку. Писатель говорил: "Я думаю, что мое ощущение добра и зла, мое чувство noblesse oblige и все мысли, которые возникли у меня против угнетателей и за угнетенных, пришли из этой загадочной книги" (3; p. XII). С точки зрения Стейнбека, в древних легендах описаны все добродетели и пороки человечества, и поэтому эти истории живы и

теперь. Обращение к ним, безусловно, свидетельствует о растущем внимании писателя к нравственным проблемам, столь актуальным для зарождающегося в Америке массового общества потребления. Стейнбек специально едет с женой в Англию, посещает места, связанные с королем Артуром, изучает архивные материалы, относящиеся к этой легендарной фигуре. Писатель работал с увлечением, но так и не закончил перевод, постоянно редактируя текст, внося в него дополнения. "Деяния короля Артура и его благородных рыцарей" (*The Acts of King Arthur and His Noble Knights*) были изданы Илэйн уже после смерти Стейнбека в 1976 г.

На пороге 60-х годов, когда Америка вступала в полосу социального кризиса, политической нестабильности, общественного недовольства, Стейнбек создает один из своих лучших и критически направленных романов. Его заглавие "Зима тревоги нашей" (*The Winter of Our Discontent*, 1961) — цитата из пьесы Шекспира "Ричард III": "Зима тревоги нашей позади, к ней с солнцем Йорка лето возвратилось". Как всегда у Стейнбека, социальная тема — падение нравов в современном американском обществе — обобщена в символическом плане повествования. Но, в соответствии с тенденцией эволюции его творчества, центр дилеммы добра и зла находится в личности отдельного человека, который обладает возможностью свободного выбора. Повествование предваряется словами автора: "Читателям, которые станут доискиваться, какие реальные люди и места описаны здесь под вымышленными именами и названиями, я бы посоветовал посмотреть вокруг себя и заглянуть в собственную душу, так как в этом романе рассказано о том, что происходит сегодня почти во всей Америке" (18; с. 498). В книге, фактически, две параллельно развивающиеся, взаимосвязанные сюжетные линии — события, которые происходят с главным героем, Итеном Алленом Хоули, и его внутренняя эволюция. Именно в их переплетении проявляется мифологическая, архетипическая суть происходящего.

Место действия — сонная американская провинция, где ничего не происходит и где каждый занимает свое место в соответствии с социальной иерархией. Итен Хоули — продавец в бакалейной лавке, имеющий жену Мэри, домохозяйку, сына Аллена и дочь Эллен; его хозяин — итальянский иммигрант Марулло; его друг — спившийся и опустившийся Дэнни; подруга его жены — "роковая женщина" Марджи Янг-Хант; соседи — кассир местного банка Джой Морри и директор банка Бейкер. У каждого своя роль в жизни городка Нью-Бейтауна, в котором все упорядочено, как товар в лавке

Марулло. Беда Итена в том, что ни его происхождение, ни его самоощущение не соответствуют его статусу и занятиям. К тому же, он обладает способностью смотреть в глубь вещей, видеть их не в статике, а в исторической, внутренней динамике. И самого себя воспринимает не только как конкретную личность, но и как некий сгусток человечества, в котором аккумулированы человеческая история и мифология. В этой истории и мифологии было разное — ложь, предательство, насилие и жертва Христа, принесенная ради людей. Действие происходит на Страстной неделе, когда муки Спасителя завершились его смертью и воскресением. Так и сомнения и страдания Итена сопровождаются умерщвлением в нем нравственного чувства и его духовной смертью (в субботу, когда Иисус мертв). Подвергаясь искушению, герой должен выбрать между "земным царством" и "царством духа" и принимает решение в пользу первого, так как социальные законы современной Америки несовместимы с христианской этикой. Мотив деградации личности проходит через весь роман, затрагивая большинство героев, и преобразуется в мотив упадка всего человечества.

Итен, потомок пуритан-пилигримов и пиратов-китобоев, омрачивших раннюю историю страны насилием и жаждой наживы, разоряется и теряет достойное положение в обществе. Становится никчемным алкоголиком Дэнни, также потомок известной семьи. Марулло — потомок римского рода, насчитывающего две или три тысячи лет, — превратился в нелегального иммигранта, "итальяшку", "макаронщика". Чтобы изменить свое положение, Итен совершает ряд страшных поступков — доносит в полицию на Марулло, доводит до гибели Дэнни, замышляет ограбить банк, что ему не удается. Почти детективный сюжет сопровождается внутренними метаморфозами героя, что позволило Дж.Парини сказать о романе, что это "частично Кафка и частично Бут Таркингтон" (7; p. 419). Гадающая Итену Марджори видит, как змея меняет кожу.

Внутренние метаморфозы героя происходят на глазах читателя, поскольку повествование ведется или от лица Итена, или с его точки зрения. Итен и описывает, и оценивает окружающее, и представляет его в том или ином свете, и совершает с ним различные мыслительные действия, играя в своеобразную игру, которая постепенно начинает реализовываться в действительности. Эволюция героя происходит не спонтанно, а вполне сознательно, в процессе борьбы разных заложенных в нем начал. В глубине души он добр и чист, но эти качества являются в современном мире синонимом слабости и не могут принести успеха. Поэтому от них необходимо избавиться,

если задаться целью жизненного преуспеяния, а для успокоения совести подвести под свои поступки идеологическую базу. Этим и занимается Итен, пытающийся оправдать себя непреодолимой порочностью мира, которая заложена в законах бытия. Прежде всего на помощь ему приходит биологическая, социал-дарвинистская концепция общества: "Есть пожиратель и есть пожираемые. Вот истина, которую не мешает запомнить для начала. Что ж, пожиратели безнравственнее пожираемых? Все ведь мы в конце концов станем пожираемыми — всех нас пожрет земля, даже самых жестоких и самых хитрых" (18; с. 544). Можно найти иные философские обоснования: "Если духовный мир подчинен тем же законам, что и мир вещей, значит, все относительно в этой относительной вселенной — нравственность, нормы поведения, понятие греха" (18; с. 553). Есть и исторические примеры — предки Итена совершали убийства ради денег, а современность дает массу поводов убедиться в верховенстве зла — городок погряз в спекуляции и коррупции, что нисколько не волнует его граждан, так как "сила и успех выше критики и выше морали" (18; с. 679).

Найдя оправдания своим бесчестным поступкам, Итен начинает убеждать себя в возможности, совершив зло и получив от этого выгоду, снова стать благородным человеком и начать творить добро. Но героя не оставляют сомнения, отражающие смятение его души, он "извивается и корчится, пытаясь увильнуть от ранящей истины" (18; с. 724). "Вступив в чуждый для меня, неизведанный мир, я просто не мог не думать. Вопросы накипали беспрестанно, настойчиво и требовательно. Новичок в этом мире, я становился в тупик даже перед тем, что для старожилов было решено раз навсегда еще в детском возрасте. Я воображал, что могу завертеть колесо и контролировать каждый его оборот — могу даже остановить его, когда заблагорассудится. Но все больше росла во мне пугающая уверенность, что оно может стать обособленным, почти живым существом со своими целями и планами и вполне независимым от того, кто дал ему первый толчок... Задумав то, что я задумал и частью уже осуществил, я вполне понимал, что все это чуждо мне, но необходимо, как необходимо стремя, чтобы вскочить на высокого коня. А когда я буду в седле, стремя мне больше не понадобится" (18; с. 678–679).

Внутренняя борьба Итена, в которой он использует богатый философский арсенал, по сути, мелочна, приземлена — и это подчеркивается постоянными аллюзиями к евангельской истории, то есть соизмерением несоизмеримого. В монологах, обращенных в основном к продуктам на магазинных полках, мелькают цитаты из Еван-

гелия; тьма, наступившая вечером в бакалейной лавке, — это "тьма на всей земле"; торговля продолжается "до часа шестого"; деньги искушают Итена, как дьявол — Христа; став на путь зла, герой думает "Господи, зачем ты меня оставил?" и вспоминает о "нестерпимом одиночестве Распятого". Дж.Фонтенроуз усматривает в сюжете романа "перевернутое Евангелие", где новая религия — деньги, храм — банк, алтарь — сейф в нем, Спаситель — Иуда, который проходит через страсти и воскресение (9). Дж.Парини отмечает многозначность символики образа Итена, который является и Христом, и Иудой, и Каином, и Блудным сыном, и даже Ричардом III, но в любом случае "героическое снова и снова становится комическо-героическим" (7; p. 432).

Достигнув цели, получив вследствие предательства лавку Марулло и землю Дэнни, Итен терпит сокрушительное нравственное поражение, ибо не может остановить "колесо зла", захватившее и его, и, что страшнее, его детей. Аллен обманным путем получает премию за лучшее патриотическое сочинение, беззастенчиво им списанное, а Эллен выдает брата, руководствуясь чувством зависти. При этом оба не испытывают ни малейших угрызений совести, так как уже знают, что "все так делают". И здесь с Итеном происходят новые метаморфозы. В начале романа он переходит от пассивного, "восточного" отношения к жизни к "западной" активности, от бесцельности к цели, что закончилось духовным крахом. В конце повествования он решает уйти из жизни, возвратившись в свое "убежище", затапливаемую во время прилива пещеру на морском берегу, где любил сидеть "в позе Будды". Но его удерживает камень-талисман, реликвия семьи Хоули, которую нужно передать следующему поколению, его дочери, "чтобы не погас еще один огонек" (18; с. 767). Несмотря на крайне пессимистичный взгляд на будущее американской цивилизации, Стейнбек остается гуманистом, окончательно не утратившим веру, если не в общество, то в человека, способного сделать нравственный выбор. "Это неправда, что есть содружество огней, единый мировой костер. Всяк из нас несет свой огонек, свой собственный одинокий огонек" (18; с. 767). Повествование, в целом полное критицизма и скепсиса, как бы обрамлено словами надежды — в заглавии и в конце.

Возможно, чувство надежды и подвигло писателя в 1960 г. совершить в одиночку одиннадцатинедельное путешествие по Америке в фургоне с любимым пуделем Чарли. Живя в городах, вращаясь главным образом в литературных и политических кругах, Стейнбек понял, что потерял ощущение страны как целого и ре-

шил открыть ее для себя заново. Дорога была для него и бегством от душевного кризиса, способом временного преодоления надвигающейся старости, возвращения к динамичности молодости, шансом накопить новые впечатления, прикоснуться к народной жизни. В книге путевых заметок "Путешествие с Чарли в поисках Америки" (*Travels with Charley in Search of America*, 1962) писатель выбрал позицию не критика, а наблюдателя, фиксирующего изменения, которые произошли со страной (письма, которые он посылал домой, гораздо критичнее, чем книга). "Я просто хотел смотреть и слушать. Я очень нуждался в этом — заново узнать мою страну, ее речь, ее взгляды, ее подходы и ее изменения" (7; p. 419).

Повествование течет совершенно свободно и спонтанно, так как путешествие само руководит автором, нарушая его первоначальные планы, внося свои коррективы в маршрут. Это обусловило фрагментарность, мозаичность и неровность текста, скомканного во второй части, когда автор торопился завершить поездку. Стейнбек проезжает по разным штатам, любуется природой, беседует с разными людьми, становится свидетелем неожиданных для него событий и делится с Читателем (с большой буквы) своими размышлениями, чувствами и воспоминаниями. Увиденное не внушало автору особого оптимизма, и поэтому его рассказ в целом проникнут грустным, ностальгическим настроем, разряжающимся лишь юмористическими сценками и беседами с Чарли. Стейнбека больше всего волнует духовное состояние нации и новые негативные тенденции в национальном характере. С его точки зрения, повышение благосостояния, исчезновение нищеты, страданий и необходимости бороться за существование лишило нацию внутренней энергии и полноты. Это же стало причиной сглаживания региональных различий и всеобщей стандартизации и унификации, подавляющих личность. Исчезло мелкое производство, ремесленничество, индивидуальный труд, на смену им пришла автоматизация. Эти процессы повлияли даже на язык, в котором уничтожается локальное разнообразие темпов и мелодики, образность и поэтичность. "А взамен мы получили общенациональный язык, расфасованный и упакованный, стандартный и безвкусный" (5; т. 6, с. 359). Литература тоже уподобилась "синтетической" еде: "...пища для души была повсеместно так же стандартна, так же расфасована и так же пресна, как и пища для тела" (5; т. 6, с. 385).

Угнетающее впечатление произвели на автора политическая пассивность людей, которые приспособились к существующей системе и не стремятся отстаивать свои убеждения, общая атомизация

и измельчание народа, переставшего представлять из себя то, что подразумевалось под этим понятием в конституции. "Но ведь было бы глупее глупого, когда бы в конституции говорилось о молодом человеке, жизнь которого вертится вокруг секса, спорта и спиртного" (5; т. 6, с. 406). Крайняя низость обывателей проявляется в одном из самых ярких и социально-критических эпизодов книги, где толпа беснующихся женщин набрасывается на двух черных девочек, осмелившихся учиться в школе для белых. Здесь автор теряет нейтральный тон и позволяет себе резкие выпады в адрес этого "театрализованного зрелища", "оголтелого скотства", "ведьм", произносящих похабные "слова-выродки". И все же впечатления Стейнбека от поездки не тотально пессимистичны — несмотря на огромные пространства, многообразие регионов, этносов и социальных проблем, стержень американизма остается: "мы единая нация, мы новое племя" (5; т. 6, с. 436).

В 1966 г. Стейнбек издает новую публицистическую книгу "Америка и американцы" (*America and Americans*, 1966), в которой использует материал, собранный во время путешествия с Чарли, и сопровождает его фотографиями, которые были предоставлены издателем Томом Гинзбургом. Эти фото пятидесяти американских штатов принадлежали сорока лучшим фотографам Америки. Каждая глава посвящена той или иной стороне национального бытия и истории: первым поселенцам, иммигрантам, американским мифологемам поисков счастья, системе правления, демократии, истории рабства, земле, литературе, будущему страны. Сам Стейнбек назвал книгу "диагностической", а один из критиков, Р.Симмондс, определил ее "как генеалогический и психологический портрет американского народа"[24]. Хотя в задачу автора входило отразить весь опыт Америки, он пишет не как сторонний наблюдатель, а как человек, ощущающий себя частицей нации, переживающий ее взлеты и падения, чередующий философские эссе, исторические экскурсы с автобиографическими эпизодами. Стейнбек продолжает считать, что материальное благополучие, пресыщенность, гедонизм оказывают на людей пагубное влияние, ведут к нравственной деградации, к потере этических принципов, общих целей, связи с землей, ресурсы которой постепенно истощаются. Автор прослеживает трансформацию национальных мифов — покорения дикой природы, равенства прав и возможностей, единства, которые были извращены и вытеснены стремлением к комфорту, наживе, приобретательству. Стейнбек замечает, что страна свернула с верного пути, не имеет цели и долга, истощила свой потенциал. При этом, как и в "Путе-

шествии с Чарли", писатель сохраняет надежду, что американцы не потеряли окончательно, а лишь распылили свою энергию и что они продолжат движение вперед, если вернут веру в национальные идеалы и правильно наметят новый путь.

В 60-е годы Стейнбек продолжал вести активную общественную жизнь. Он пишет статьи в газеты, в рамках программы по культурному обмену в 1963 г. вновь посещает СССР, а затем другие страны Восточной Европы. После убийства Джона Кеннеди получает от Жаклин предложение написать книгу о муже, на что отвечает отказом; дружит с президентом Линдоном Джонсоном, нередко гостя с женой в Белом доме. В 1962 г. ему присуждают Нобелевскую премию по литературе, что стало для него приятной неожиданностью и в то же время принесло немало огорчений. В прессе появились статьи, в которых Нобелевский комитет упрекали за неудачный выбор писателя невлиятельного, чьи заслуги давно позади.

Недовольство многих вызвала и позиция Стейнбека по отношению к вьетнамской войне, которую во многом определили его дружба с президентом, ложный патриотизм и тот факт, что во Вьетнаме служил его младший сын Джон (впоследствии написавший книгу, где назвал эту войну ошибкой). По предложению Л.Джонсона Стейнбек в 1967 г. на полтора месяца едет к местам военных действий, где нередко подвергает свою жизнь опасности, летая на самолетах и вертолетах и участвуя в боевых операциях, и откуда посылает корреспонденции в "Ньюсдей", озаглавленные как "Письма к Алисии" (Алисии Патерсон — уже покойной основательнице газеты). В этих репортажах он описывал тяжелые будни и героизм американских солдат, в целом поддерживая политику своей страны в Юго-Восточной Азии, хотя в дальнейшем в письмах к друзьям писал, что ненавидит войну, что Америка увязла во Вьетнаме и что вьетнамцев нельзя победить. После Вьетнама писатель с женой посетили еще несколько стран этого региона.

В 60-е годы Стейнбек пережил ряд тяжелых потерь — умерли его любимая сестра Мэри, Паскаль Ковичи, Эдлайя Стивенсон; напряженные отношения сложились у него с сыновьями; обострились болезни. В 1968 г. писатель скончался и был похоронен в Калифорнии.

Отношение критики к творчеству и личности Стейнбека всегда было неоднозначным. Для интеллектуалов, увлеченных модернистскими тенденциями, он был слишком консервативным автором, сознательно пренебрегающим стилем ради идеи. Весьма прохладно относилась к нему и академическая наука — в "Колумбийской ис-

тории литературы США" нет даже отдельной главы о Стейнбеке. Многие литературоведы считали, что ему принадлежит лишь одна великая книга ("Гроздья гнева"), три хороших ("Квартал Тортилья-Флэт", "Консервный Ряд" и "О мышах и людях") и много плохих, из которых худшая — "Благостный четверг". Разочаровал Стейнбек и радикальную критику, которая не могла ему простить отход от пролетарской темы и дружбы с президентами, королями и знаменитостями. После книг 30-х годов от него ждали новых социально-критических романов, хотя сам писатель утверждал, что его переход к философско-аллегорической прозе связан с изменениями в экономической и политической ситуации в стране.

Часто Стейнбека упрекали за невыработанность творческого почерка, эклектизм и постоянное экспериментаторство, забывая о том, что писатель выбрал такой путь сознательно. "Творческий человек, — писал он, — должен быть живым. Он не может черпать из того, что он сделал в прошлом. Он не может позволить своему методу выбирать за него темы и героев" (12; p. 63). Динамичность творчества проистекала для него из динамичности самой жизни, истории и социума, который погибает, когда теряет стимулы к развитию.

Многие исследователи пытались прочертить эволюцию творчества Стейнбека, опираясь на изменения тех или иных черт его идеологии и поэтики. У.Френч выделяет три периода творческого пути Стейнбека: первый — "драма сознания" в 20-е годы (поворот в романе "Гроздья гнева"), второй — натурализм, третий — упадок в послевоенные годы. Ф.Чэмпни усматривает переход писателя в течение жизни от индивидуализма к коллективизму и обратно. Р.Демотт полагает, что после 1940 г. все написанное Стейнбеком сфокусировано на новой теме — возможностях человеческого выбора и творческого воображения (16; p. XLVI). А.Федоров писал о появлении мотива ответственности человека и росте сатирического начала в 50–60-е годы[25]. А.С.Мулярчик различает четыре этапа творчества Стейнбека: 1. 1929–1935 годы, постепенное освобождение от натурализма и мистицизма, возрастание интереса к жизни простых людей; 2. 1935–1939 годы, социальная критика; 3. 1940 г. – конец 50-х годов, ослабление таланта; 4. 1960 г. — до конца жизни, рост гражданской ответственности и обращение к публицистике[26].

Представляется, что возможно следующее, во многом условное, деление творческого пути Стейнбека: 1. этап ученичества, поисков стиля, преобладания романтической поэтики (1922–1935); 2. переход к конкретному жизненному материалу и актуальной тематике,

социальный критицизм, документальность (1936–1945); 3. философские притчи (1946–1957); 4. критика современной американской цивилизации, публицистика (1958–1968). Следует отметить, что в этой эволюции скрыта определенная цикличность, как бы повторение пройденных этапов на качественно новом уровне: первого в третьем (с усилением социально-критической, сатирической направленности) и второго в четвертом (с возрастанием пессимистических настроений). Интересна перекличка первого и последнего романов писателя, "Золотой чаши" и "Зимы тревоги нашей". В обоих ставятся проблемы добра и зла, цели и средств, человеческого падения и нравственного выбора, предательства и коррумпированности общества. В обоих появляются темы океана и пиратства, роковые женщины и таинственные талисманы. Однако все это помещено в принципиально разные художественные контексты — романтический и реалистический, с разной степенью моделирования реальности. Поэтика Стейнбека всегда находилась в зависимости от метаморфоз его мировоззрения, которое во второй половине его творческого пути эволюционировало от нетелеологического мышления к идее человеческой ответственности, от натурализма, биологизма и детерминизма — к возможности нравственного выбора, от "теории группы" — к самоценности личности, от пантеизма — к христианским ценностям и гуманизму.

Однако в творчестве Стейнбека динамика идеологии и поэтики, нарочитая "литературность" и тяга к экспериментаторству обусловлены также внутренней эклектичностью и противоречивостью мировоззрения писателя, тем, что он стремился объять мир как целое во всем его многообразии. Сочетание биологизма и космизма определяет оригинальность, своеобычность его эстетики, но в значительной мере ограничивает ее возможности, прежде всего в сфере реалистического отображения жизни и психологии характеров. Это верно подметил американский исследователь Ф.Брейчер: "...Стейнбек колеблется между двумя полюсами: морским приливом и звездами; а об области между животным и святым, которая и является основной для большинства писателей, ему почти нечего сказать" (15; p. 195). Как пишет Дж.Фонтенроуз, "все начинается с чистой биологии и заканчивается чистым мифом; поднимаясь все выше, мы постепенно движемся от органического мира к воображаемому и духовному" (9; p. 13). А В.Росс назвал Стейнбека "первым значительным писателем, который начал строить мистическую религию на натуралистической основе" (15; p. 214).

Стейнбек натуралист, но склонен к иррациональности и сентиментальности; он мистик, но не религиозен; он владеет научным, рационалистическим и метафизическим мышлением; он идеалист и пессимист, скептик и оптимист. Философские теории, которыми он увлекался, порою вступали в противоречие с его внутренними склонностями и нравственными убеждениями — и тогда в его поэтике появлялись черты дисгармонии. Нетелеологическое мышление диктовало ему изображение действительности такой, какая она есть, а не должна быть, но уверенность в просветительской роли литературы заставляла его использовать дидактический авторский голос и героев-резонеров. Стейнбек считал добро и зло неразрывно связанными константами бытия, но верил в эволюцию человека, начавшуюся при его падении. Зло для него — это творческая сила, а без первородного греха "великий замысел человеческого спасения был бы непостижимым" (7; p. 130). Будучи в душе ученым, как пишет Дж.Парини, "он считал людей частью группы, которую нужно рассматривать целиком в общей экологической перспективе", но при этом утверждал свободную волю личности (7; p. 37). Стейнбек возлагал надежды на индивидуума, но, обращаясь к вечным темам и архетипическим образам, создавал в большей части типы, а не личностно окрашенные характеры. Что, во многом, было выражением такой черты национального сознания, как специфически американский "общественный индивидуализм".

Неоднозначность свойственна и стилю писателя: в одном контексте сочетаются черты натурализма, критического реализма, романтизма, публицистики, автобиографии, эпоса и мифа; автор стремится к драматургичности, лаконичности ("одна мысль — одна фраза"), но его речь нередко многословна, риторична и поэтична; монологи и диалоги героев сменяются голосом автора. Рациональный, научный взгляд на мир соседствует с сентиментальным, эмоциональным, с сопереживающим отношением к окружающему. Демократичность, народность авторской позиции проявляется в тексте, сложном своими литературными, мифологическими аллюзиями и многословной символикой. Стейнбек скрещивает различные традиции, соизмеряет их друг с другом, раскрывает их многозначность, историческую трансформацию, пародирует, показывает разрушение традиционного миропорядка, его неадекватность новым цивилизационным процессам, тем самым реализуя идею плюралистичности и динамичности мира, человеческого сознания и культуры. В то же время апелляция к традиции позволяет ему утвердить константы бытия и непреходящие нравственные ценности.

Стейнбек творил в эпоху крушения гуманистической, позитивистской картины мира, но отказ от рационально устроенного и целенаправленного бытия не привел его к модернистскому "хаосмосу" и к идее абсурда. Противоречивость его творчества отражает его стремление адекватно передать суть происходящих исторических сдвигов и найти новую гармонию. Эти поиски приблизили его, как и многих других, к восточным философиям, провозглашающим слияние человека с непознаваемым, мистическим природным миром, а разочарование в человеческой натуре обратило его к биологической концепции человека. Но писатель не удовлетворился ни пассивной созерцательностью, ни скептической умудренностью. Он остался гуманистом, верящим в возможности человека умножать добро и совершенствовать себя и то, что в его власти. В историю американской литературы он вошел прежде всего как последователь гуманистической традиции, не иссякающей и по сей день.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Lisca, Peter* The Wide World of John Steinbeck New Brunswick, N J , Rutgers Univ Press, 1958, p 259
[2] The Portable Steinbeck N Y , Penguin Books, 1976, p 691
[3] *Steinbeck John* The Acts of King Arthur and His Noble Knights N Y , Farrar, Straus and Giroux, 1977, pp 305, 304
[4] Steinbeck A Life in Letters L , Pan Books, Heinemann, 1979, p 17
[5] *Стейнбек, Джон* Собрание сочинений в шести томах Т 1 М , Правда, 1989, с 70
[6] *Marks, Lester Jay* Thematic Design in the Novels of John Steinbeck The Hague-Paris, Mouton, 1971, p 27
[7] *Parini, Jay* John Steinbeck N Y , Holt, 1995, p 69
[8] *Steinbeck, John* To a God Unknown L , Transworld Publ , 1958, p 68
[9] *Fontenrose, Joseph* John Steinbeck An Introduction and Interpretation N Y , Barnes and Noble, 1964, p 17
[10] *Steinbeck, John* The Log from the Sea of Cortez L , Melbourne, Toronto, Heinemann, 1958, p 86
[11] The Short Novels of John Steinbeck Durham and London, Duke Univ Press, 1990, p 8
[12] Conversations with John Steinbeck Ed by Thomas Fensch Jackson and London, Univ Press of Mississippi, 1988, p 32
[13] *Батурин С* Джон Стейнбек и традиции американской литературы М , Художественная литература, 1984, с 74
[14] *Steinbeck, John* Burning Bright A Play in Story Form N Y , Viking Press, 1950, p 9
[15] Steinbeck and His Critics Albuquerque, Univ of New Mexico Press, 1956, p 30
[16] *Steinbeck, John* Working Days The Journals of *The Grapes of Wrath* 1938–1941 N Y , Viking Press, 1989, p XLIII
[17] *Steinbeck John* The Grapes of Wrath Text and Criticism Gainesville, Univ of Florida, 1977, p 862
[18] *Стейнбек, Джон* Гроздья гнева Зима тревоги нашей М , Художественная литература, 1988, с 50
[19] *French, Warren* John Steinbeck Boston, Twayne's United States Authors Ser , 1975, p 93

[20] *Зверев А М* Американский роман 20–30-х годов М , Художественная литература, 1982, с 251
[21] Steinbeck A Collection of Critical Essays Ed by Robert Murray Davis Englewood Cliffs, N J , Prentice-Hall, 1972, p 135
[22] *Стейнбек Джон* Русский дневник М , Мысль, 1989, с 12
[23] *Steinbeck, John* Journal of a Novel The East of Eden Letters L , Pan Books, 1977, p 15
[24] Steinbeck's Travel Literature Essays in Criticism Monograph Series № 10, Munich, Indiana, The Steinbeck Society of America, 1980, p 23
[25] *Федоров А А* Джон Стейнбек М , Высшая школа, 1965
[26] *Мулярчик А С* Творчество Джона Стейнбека М , МГУ, 1963, с 5

ПРОЛЕТАРСКИЙ РОМАН

В истории американской литературы пролетарский роман 30-х годов XX в. обычно рассматривается как особый литературный феномен, имеющий свою социально-историческую, идеологическую и художественную специфику. Современники оценивали его поразному, чаще всего руководствуясь собственными политическими пристрастиями и делая упор прежде всего на пропагандистском потенциале тех или иных произведений. В 60-е же годы большинство критиков, обратившихся к анализу "грозовых тридцатых" с дистанции исторического времени, посчитало пролетарский роман неорганичным и конъюнктурным явлением национальной литературы, которое было во многом инспирировано советскими литературоведами, имевшими связи с американскими левыми. Д.Браун, Л.Триллинг, А.Кейзин, Л.Гурко, убежденные в случайности и эпизодичности пролетарской литературы, считали, что ученые из социалистического лагеря оказывали влияние и давление на американских писателей через Международное объединение революционных писателей. С такими подходами не соглашались советские критики (Б.А.Гиленсон, А.А.Беляев, Я.Н.Засурский, А.М.Зверев) и американские критики-марксисты, прежде всего — Филип Боноски, защищавшие пролетарский роман от односторонней негативной интерпретации. Они предостерегали от преувеличения советского влияния, напоминая о существования языкового барьера, отмечали различие исторических условий и литературных традиций в России и США[1]. Пожалуй, в американской критике наиболее объективное исследование пролетарского романа принадлежит Уолтеру Райдауту, написавшему в 1956 г. фундаментальный труд "Радикальный роман в Соединенных Штатах. 1900–1954". Райдаут увидел в произведениях о рабочем классе продолжение национальных литературных традиций и счел их следствием исторических и социальных причин.

Жестокий экономический кризис, приведший к обнищанию сотен тысяч американцев, закономерно вызвал вспышку левых идей и настроений и заставил многих писателей обратиться к жизни низших слоев общества, чья судьба стала индикатором общего неблагополучия американской демократии. К тому времени и мировая, и национальная литература накопили огромный опыт изображения простонародья, "людей труда" и "людей дна", которые могли описываться с восхищением или сочувствием, юмором или презрением, высокомерием или возмущением. Как правило, эти слои, в силу необразованности и отсутствия выраженного самосознания, не имели своего "голоса" в письменной литературе, а художники, их представлявшие, в большинстве своем принадлежали к иным социальным культурам и обладали соответствующим мировидением. Не удивительно, что долгое время бедняки в литературных произведениях оставались второстепенными персонажами, они принимали участие в действии, но редко раскрывали свой внутренний мир. Такова была литературная судьба рабов, слуг, крестьян, ремесленников, люмпенов, а затем и рабочих. Ситуация стала меняться лишь по мере демократизации общества, когда за перо смогли взяться выходцы из народа, хорошо знающие свою среду. Однако таких писателей было очень мало, да и эти немногие далеко не всегда были способны на объективную оценку своего класса (которую смог дать, например, М.Горький). Причин тому было много — и переход в иную социальную группу, изменявший мировоззрение, и нежелание писать о неприглядных сторонах психологии и жизни и без того обездоленных людей или стремление отмежеваться от недостаточно цивилизованных собратьев. Не удивительно, что в большинстве книг о рабочих в XIX в. главным героем служил не пролетарий, а выходец из буржуазии, порвавший со своим окружением и постепенно проникающийся идеями всеобщего равенства. В американских романах конца XIX – начала XX вв. основной упор делался не на социальной психологии и внутреннем мире рабочего человека, а на условиях его жизни и разоблачении капиталистической машины угнетения. Эти тенденции очевидны в романах У.Д.Хоуэллса, Р.Х.Дэвис, Э.Синклера и многих других. Можно утверждать, что на художественной специфике и достоинствах литературы о рабочих сказалась чрезмерная идеологизация данной проблематики. Государство и общество в Соединенных Штатах строились не стихийно, а согласно четко сформулированному в Декларации независимости замыслу, в основе которого лежала идея всеобщего равенства прав и возможностей. Поэтому так чувстви-

тельно относились писатели к нарушению национальных устоев и так акцентировали их забвение и искажение. Одни оглядывались в прошлое и настаивали на возвращении к идеалам отцов-основателей, другие заглядывали в будущее и воодушевлялись широко распространившейся социалистической теорией, которая пронизывала всю литературу о рабочем классе.

Особенно большой вес она приобрела в "красные тридцатые", время тотального разочарования в "американской мечте". Рабочие многочисленных фабрик и заводов, согнанные с земли и двинувшиеся в города фермеры, а также люмпенизированные безработные составляли в эту эпоху значительную массу народа. Поскольку в сложившейся ситуации основные принципы американской демократии явно не работали, популярной стала идея, что их можно дополнить или даже заменить социалистической идеологией, также постулирующей равноправие и ставшей классово близкой многим американцам. Немало писателей отдало дань социалистической идее, и даже не разделявшие ее не могли обойти стороной актуальные проблемы своей эпохи и тем или иным образом обращались к теме рабочего класса и дальнейшей судьбы страны. Можно утверждать, что практически вся американская литература отразила общее полевение общества и искала выход из национального кризиса. Новая социальная тематика присутствует в творчестве таких писателей, как У.Фолкнер, Т.Вулф, Э.Хемингуэй, Т.Драйзер, Э.Колдуэлл, Дж.Стейнбек, которые продолжали демократические традиции Г.Мелвилла, У.Уитмена, М.Твена, Дж.Лондона и писателей-натуралистов. Будучи выразителями национального сознания и духа, они в целом следовали своему художественному чутью, помогавшему им различать органичность тех или иных идей для американской культуры. Им была чужда ограниченность и тенденциозность подходов, и народную жизнь они изображали во всей ее динамичности и противоречивости.

Тот феномен, который обозначается термином "пролетарский роман", с одной стороны, является частью этой социально направленной литературы и вместе с ней имеет корни в национальной литературной традиции, с другой стороны — представляет собой ее особую ветвь. Понятие "пролетарский" не просто позаимствовано из лексикона марксизма и советской марксистской критики. Оно определяет и основную идеологическую задачу, и художественную направленность этой разновидности социального романа. Понятие "пролетариат" шире понятия "рабочий класс", поскольку включает не только промышленных рабочих как таковых, но и всех тех, кто

продает свой труд. Стало быть, пролетарский роман может обращаться к жизни любых слоев народа за исключением буржуазии. К тому же, пролетариат уже приобрел классовое сознание, боролся за свои права и получил собственную социалистическую идеологию. Эта идеология и становится стержнем пролетарского романа. Таким образом, пролетарский роман претендует на то, чтобы на новом этапе исторического развития создать адекватный общественной ситуации тип романа о трудящихся, где "бедные" станут не объектом сочувствия, а субъектом нового видения и переустройства мира.

Идеологическая ангажированность становится основным признаком пролетарского романа для большинства критиков, которым важна не столько его тематика, сколько позиция писателя, обладающего социалистическим мировоззрением. У.Райдаут особо подчеркивает значение личности автора, который должен принадлежать к рабочему классу по происхождению и культуре и описывать характеры и жизненный опыт своих собратьев с точки зрения революционного марксистского учения[2]. Комментируя эту мысль Райдаута, А.А.Беляев справедливо отмечает, что критик дает слишком узкое определение "радикальной литературы", сводя ее к книгам писателей-коммунистов и помещая ее в стороне от общего потока литературы левых идей, к которой относились произведения таких писателей, как, например, Дж.Стейнбек, С.Льюис и Э.Хемингуэй (1; с. 76). Далеко не все авторы романов о рабочих были выходцами из низов и коммунистами по взглядам, тем более — по партийной принадлежности.

В то время многие американские писатели причисляли себя к радикалам, разделяли марксистские взгляды, участвовали в забастовках, печатались в коммунистической прессе. Майкл Голд так охарактеризовал этот период: «...с 1930 по 1940 г. наша литература прошла путь вторичного открытия Америки, Америки подлинной. Интеллигенты "пошли в народ". Хлынул целый поток книг, пьес, стихов с критикой капитализма, выражавших жажду нового, усовершенствованного социального передела. Литературе открылись новые области американской жизни, американского континента: глубокий Юг, повседневная жизнь фабрик, заводов и шахт, борьба белых и чернокожих, фермеров и издольщиков, проблемы второго поколения иммиграции. Наконец-то американская литература вплотную встретилась со своей собственной огромной и чудесной страной» (1; с. 11–12). В 1935 г. вышла антология "Пролетарская

литература в Соединенных Штатах", в которой приняли участие 60 авторов, прозаиков, поэтов, драматургов и критиков.

О сути и роли пролетарской литературы развернулась дискуссия на Первом конгрессе Лиги американских писателей в 1934 г. Как сказал Уолдо Фрэнк в предисловии к изданию материалов конгресса, "нас свела вместе заключающаяся в существующей общественной системе угроза для нашей культуры и самих наших жизней созидательных мужчин и женщин. Нас сплачивает общая преданность делу построения нового мира, где будут искоренены пороки, угрожающие человечеству, и где учреждения будут существовать для создания всеобщей человеческой культуры"[3]. Масштаб задачи революционного преобразования мира продиктовал Фрэнку широкий взгляд на пролетарскую литературу, которая не должна была ограничиваться узкопартийными рамками, а должна была отражать национальную жизнь в целом и внушать читателю прогрессивные идеи с помощью не только прямой пропаганды, но и тонкого психологизма и художественной убедительности.

Руководствуясь органической концепцией жизни, Фрэнк выступал против игнорирования изменчивости человеческой натуры и присущего американскому характеру чистого рационализма. Такой рационализм он называет "мертвым", из-за него писатели попадают в зависимость от политических догм, порою чуждых национальному менталитету, и становятся агитаторами и моралистами, а их сочинения грешат стереотипностью и журнализмом, тогда как политическая ориентация писателя "должна быть внутренней, исходить из его отношения к жизни как художника. Любые действия, любые верования существуют в динамической субстанции жизни как таковой: *и эта субстанция со всеми ее свойствами является делом художника.* Поэтому правильно утверждение, что видение художником жизни *является* материалом его искусства". Фрэнк предлагает относить термин "пролетарский" не столько к предмету описания, сколько к позиции писателя. По его мнению, описание жизни среднего класса или даже мифологических фигур в свете революционных идей, по сути, в большей мере принадлежит к пролетарскому искусству, чем скучные романы о стереотипных рабочих (3; pp. 74–76).

Эту точку зрения поддерживало большинство участников конгресса, как, например, Майкл Голд, соглашавшийся включить в пролетарскую литературу романы о люмпенах и среднем классе при условии революционных убеждений авторов. Но были и другие подходы: часть выступавших предлагала относить к ней только

произведения о рабочем классе (М.Каули). Дж.Конрой говорил, что автор-рабочий должен писать без литературных изысков, просто и доступно, в стиле листовки и стачечного бюллетеня, более действенном, чем многословные излияния какого-нибудь "жиголо или дамы" (3; p. 83).

Характерно, что многие выступавшие на конгрессе рассматривали современную им пролетарскую литературу как передаточное звено между культурой прошлого и будущего, а не как политически конъюнктурный феномен. Э.Браудер считал главной функцией этой литературы создание нового общества, в котором сохранятся крепкие корни и все ценное из наследия минувших веков, соединенное со свежими веяниями, и тем самым национальная культура будет защищена от современных вандалов (3; p. 67). А Э.Ливер утверждал, что пролетарская литература имеет корни в будущем и должна обращаться не только к конкретике настоящего, но и к реальности в процессе ее становления (3; p. 103). Таким образом идеологи пролетарского романа ориентировали его на продолжение национальных литературных традиций и отражение американской жизни в целом.

Если принять точку зрения о широте и разнообразии пролетарского романа, то можно предложить его классификацию по тематическому, идеологическому и художественному принципу. Это могут быть произведения о рабочих, разорившихся фермерах, об интеллигентах, пришедших в рабочую среду и проникнувшихся социалистическими идеями, или о коммунистах. (У.Райдаут, например, различает четыре типа пролетарского романа: о стачке; о том, как у героя созревает личное классовое сознание и он приходит в стан коммунистов; о людях дна и об упадке среднего класса (2; p. 71).) Их авторы могут утверждать идеалы революционной борьбы и социализма или выражать сомнение в их пригодности для американского менталитета. Тексты могут быть написаны в традиционной манере критического реализма, включать новаторские приемы, приближаться к тому, что советские критики обозначили как социалистический реализм, или попросту представлять собой политически ангажированные пропагандистские сочинения. Однако подобные членения весьма условны, так как в большинстве случаев романы по всем параметрам неоднозначны и сочетают в себе многие, подчас противоречивые факторы.

Поскольку, как уже отмечалось, в 30-е годы невозможно было обойти социальные проблемы и избежать влияния социалистических идей, элементы пролетарского романа присутствуют во многих про-

изведениях этого периода, относящихся к разным жанрам — нравоописательному роману, семейному и историческому роману-хронике, роману-разоблачению, автобиографическому роману, роману из жизни фермеров, роману-гротеску, роману о жизни еврейского гетто, о людях дна и документально-художественной прозе. Во всех этих книгах пролетарская тема вписана в общий контекст американской жизни и является одним из признаков конкретного исторического времени.

Трилогия Джозефины Хербст ("Жалости недостаточно" — *Pity Is Not Enough*, 1933; "Расплата близка" — *The Executioner Waits*, 1934; "Золотая цепь" — *Rope of Gold,* 1939) посвящена жизни трех поколений буржуазной семьи Трекслеров и ее распаду. В романе масса действующих лиц и сюжетных линий, и хотя основные мысли и заботы его героев связаны с бытом, бизнесом, устройством детей, получением наследства и любовными приключениями, этот обывательский мирок постоянно содрогается от бушующих вокруг социальных бурь. В нравоописательном историческом повествовании целые главы посвящены разговорам об эксплуатации рабочих, профсоюзах и забастовках. Автор пишет о волнениях фермеров, съезде Индустриальных рабочих мира, выступлениях рабочих в Детройте и стачке на мясокомбинате. Звучат мотивы социальной справедливости и созревания классового сознания. Традиционна для пролетарского романа концовка, показывающая, за кем будущее Америки. Богач Дэвид Трекслер, который посещает на кладбище могилы родственников, становится свидетелем митинга, устроенного на похоронах застреленного полицией рабочего. "Люди стояли, тесно сомкнувшись, как крепко сжатый кулак, и Дэвид Трекслер умоляюще смотрел на них, ища сочувствия к себе, несчастному сироте, но все взоры были обращены к оратору, и никто не замечал его"[4]. Пролетарская тематика не только создает исторический, документальный фон для частной жизни героев романа, она предсказывает возможную судьбу целого общественного слоя. Однако на художественных достоинствах текста она не всегда сказывается положительно, так как с ней приходят коммунистическая риторика и словесные штампы.

Злободневность, фактографичность, документальность и публицистичность — важнейшие черты пролетарского романа, помогающие придать повествованию историческую конкретность и идеологическую ангажированность. Эптон Синклер, написавший разоблачительную книгу о труде рабочих-нефтяников ("Нефть" — *Oil,* 1927), вновь обратился к документально-художественному

жанру в романе "Бостон" (*Boston*, 1928), где речь идет о процессе над Сакко и Ванцетти и где наряду с вымышленными персонажами действуют исторические лица, а в текст включены материалы судебного разбирательства. Автор стремится стать объективным историком, но его взгляды и симпатии очевидны.

В автобиографической книге Агнес Смедли "Дочь земли" (*Daughter of Earth,* 1929) реальные события из жизни автора преобразованы в романный сюжет, типологически соответствующий одной из разновидностей пролетарского романа. Героиня покидает разоренную ферму, селится в шахтерском поселке, проникается коммунистическими идеалами и уезжает в Азию бороться против колониального и социального гнета, повторяя типичный путь интеллигента, который примыкает к классовой борьбе.

Иная судьба у героини романа Джозефины Джонсон "Теперь в ноябре" (*Now in November,* 1934; Пулитцеровская премия 1935 г.), выросшей в семье обнищавших фермеров. В округе, где она живет, вести о митингах и стачках доносятся в слухах, приходящих из большого мира, здесь же борются только за жизнь, которая представляется абсолютно бессмысленной и безнадежной. Автор сосредоточен на внутреннем мире Маргет, показанном с подлинным лиризмом и психологизмом, и пытается не декларировать социалистические идеи, а показать их вызревание в сознании героини, которая начинает понимать, что главное ее несчастье в оторванности от других людей и это можно исправить. Внушая мысль, что жизнь может измениться, если фермеры преодолеют разобщенность и объединятся, Джонсон проводит идею классовой солидарности.

Формирование коллективного сознания находится в центре романа Джона Стейнбека "Гроздья гнева" (*Grapes of Wrath,* 1939), также посвященного обезземеленным фермерам. Это один из лучших пролетарских романов, где автору удалось избежать пропагандистских клише и декларативности и создать высокохудожественное эпическое полотно о народной жизни*.

К тематической разновидности пролетарского романа об обнищавших арендаторах примыкают книги Эрскина Колдуэлла "Табачная дорога" (*Tobacco Road,* 1932) и "Богова делянка" (*God's Little Acre,* 1937), однако и по идеологии, и по поэтике эти произведения далеки от типичных образцов пролетарского романа с его стремлением к документальности и политической ангажированности. Чтобы вскрыть психологические причины люмпенизации

* См. главу о Дж.Стейнбеке в наст. томе.



Томас Харт Бентон. Сон машиниста. 1931. Масло, фанера.
Мемориальная художественная галерея Брукса. Мемфис, Теннесси

"бедных белых", автор привлекает эстетику натурализма, гротеск и фарс, тем самым преодолевая стереотипы литературы левого толка. А в романе "Трагическая земля" (*Tragic Ground*, 1944) показан процесс не только физического, но и морального вырождения южных издольщиков, попавших в город и опустившихся на дно жизни. Колдуэлл, свободный от марксистских догм, сделал попытку многосторонне взглянуть на современные социальные процессы и низшие классы и по-своему представить исторические метаморфозы национального характера*.

К литературе о бедных слоях общества относятся также книги, чаще всего автобиографические, об иммигрантах первой волны, которые вели нищенское существование в окраинных кварталах американских больших городов. К подобным произведениям принадлежат романы Майкла Голда "Еврейская беднота" (*Jews Without Money*, 1930) и Генри Рота "Наверное это сон" (*Call It Sleep*, 1934). Последний из них социалистическая пресса 30-х годов отказалась причислить к пролетарской литературе за излишнюю субъективность. В обеих книгах подробно описана жизнь в трущобах Ист-

* См. главу об Э.Колдуэлле в наст. томе.

Сайда, но если Рот ограничивается поэтическим рассказом о детстве бедного еврейского мальчика, то Голд подвергает резкой критике американскую общественную систему, не скрывая самых уродливых, мрачных и грязных ее сторон. Хотя большая часть романа посвящена быту еврейского гетто, человеческим заботам и страстям, автор упоминает о забастовках и профсоюзах и мечтает о революции. В конце романа Голд называет рабочий класс истинным мессией, который вселил надежду в его душу и заставил его "думать, бороться и жить". Голд сменил множество рабочих профессий, стал коммунистом и редактором журнала "Нью мэссиз", поэтому понятна вложенная им в уста персонажей оценка социальной несправедливости и финальный пафос революционного оптимизма.

Тематически, но не идеологически можно отнести к пролетарской литературе романы о людях дна, принадлежащие перу Эдварда Дальберга, Нельсона Олгрена, Ричарда Райта, Джеймса Фаррела, но их герои, бродяги, алкоголики и преступники, не способны ни осознать причин своего положения, ни увидеть смысл в речах социалистических агитаторов, ни протестовать.

Все рассмотренные типы романов продолжают национальные и общемировые традиции изображения низших классов и могут быть отнесены к пролетарскому роману в широком смысле этого понятия, хотя в них присутствуют и специфические признаки этого жанра, явленные в 30-е годы XX в. Следует особо выделить те романы, в которых данные признаки доминируют, формируют повествовательную структуру и которые, собственно говоря, определяют лицо пролетарской литературы этого исторического периода.

Форма типичного пролетарского романа была обусловлена прежде всего позицией авторов, которые преимущественно являлись выходцами из рабочей среды, журналистами и приверженцами левых взглядов. Коммунистическая идеология диктовала им стиль гражданского поведения, представления о роли искусства и художественные средства воздействия на массовое сознание. Каждый из них ощущал себя свидетелем и летописцем истории, борцом за светлое будущее, агитатором и пропагандистом. В соответствии с протестным, антибуржуазным духом времени писатели прибегали к авангардистской эстетике и откровенной публицистичности. Они откликались на самые актуальные события классовой борьбы своей эпохи, использовали реальные факты и прототипы и привлекали документальный материал, при этом стараясь делать далеко идущие обобщения.

В ту пору одним из главных орудий классовой борьбы служили стачки, и вокруг них были построены сюжеты многих пролетарских романов. В 1929 г. в городе Гастоне (Северная Каролина) на ткацкой фабрике "Лоррей" состоялась стачка, которая закончилась стычкой рабочих с полицией и убийством народной поэтессы Эллы Мэй Уиггинс, писавшей баллады о жизни бедняков. Это историческое событие легло в основу нескольких романов, написанных в первой половине 30-х годов. Один из них — роман "Стачка" (*Strike*, 1930), принадлежащий перу Мэри Хитон Ворс, журналистки, писавшей репортажи о многих забастовках 20-х годов. Ворс не удовлетворилась публицистическим словом, позволяющим прямо декларировать политические взгляды, а обратилась к художественному слову, позволяющему более глубокий и всесторонний анализ явлений действительности, что свидетельствует о ее желании показать органическую связь коммунистической теории с жизнью. Но, как и у большинства других писателей-марксистов, в ее книге не реальность формирует идеологию, а идеология — реальность. США больше не представляются целостной страной, жители которой объединены универсальными идеалами американизма. Вся структура романа подчинена противопоставлению двух Америк, буржуазной и рабочей, и концепции революционного преобразования мира. Присущая национальному сознанию идея единства демократического общества отброшена и заменена классовым антагонизмом. Герои делятся по социальному признаку на буржуа, пролетариев, сознательных социалистов и колеблющихся людей, еще не сделавших свой выбор. Два противоборствующих класса описаны в черно-белых красках, их представители типизированы и демонстрируют намеренно гиперболизированные социальные черты. Богатый и бедный районы городка Стонертона — это разные миры, воплощающие зло и добро. Автор пренебрегает сложностью человеческой психологии и акцентирует в характерах героев только то, что соответствует марксистской догматике. Буржуа — обыватели, исполненные ненависти и агрессии, что, как подчеркивает Ворс, особенно присуще Югу с его традициями расового угнетения и судов Линча. Они поощряют выгодное им промышленное строительство, думают лишь о собственном процветании и боятся всего, что может ему помешать. Их поддерживает государство в лице полиции, которая потворствует так называемой "сотне", устраивающей погромы и убийства. Обыватели обезличены, это бесчинствующая толпа, охваченная первобытной яростью и жаждой крови, для которой все забастовщики, социалисты и анархисты также обезличены,

ибо в равной степени угрожают стабильности в стране. Один из забастовщиков, Дьюи, который чудом избежал линчевания, думает, что "это была стычка с чем-то нечеловечным, с чем-то бессмысленным", проповедовавшим "ненависть и смерть"[5]. Мир рабочих совсем иной, безобидный, что подчеркивается даже в описании бедных лачуг, похожих на "выводок цыплят", высиженных гигантской наседкой — фабрикой. Жители фабричного поселка терпеливы, покорны и связаны между собой узами почти родственной любви. Именно они, "послушные стопроцентные американцы", чуждые агрессии и стремящиеся к мирному существованию, являются истинными носителями американского духа.



Чарльз Демут. Окассен и Николетт. 1921. Холст, масло. Галерея изящных искусств. Колумбус, Огайо

Автор констатирует раскол нации и предвещает новую гражданскую войну, при этом противопоставляя не только два класса, но и два представления о подлинном американизме и его носителях. Капиталистическая Америка зашла в тупик, а ее идеалы и принципы омертвели и превратились в пустые слова. Поэтому с такой иронией передаются речи заезжего оратора по прозвищу Золотое Сердце, вещающего о величии США как лучшей страны в мире, братской любви, весне и цветах среди нищеты и бесправия.

Классовым подходом к обществу Ворс, как и другие радикалы, отвергает один из главных принципов национальной идеологии — индивидуализм, ибо в человеке подчеркивается не его неповторимая личность, а сословная принадлежность. Более того, личные черты трансформируются в классовые, и возникает "коллективный герой", ставший одним из важнейших элементов пролетарского романа. Не человек, а масса показывается в процессе развития, приобретает новое сознание и чувство солидарности. В конце романа рабочие превращаются в "могучую армию" борцов за свободу во всем мире. "Коллективный герой" — это и союз рабочих, к кото-

рому люди испытывают почти религиозное чувство, ибо в нем "все были поглощены чем-то огромным, во много раз превосходившим интересы каждого в отдельности" (5; с. 38). Союз стал "предметом обожания", сплачивающим людей и дающим им смысл жизни.

В "коллективного героя" превращается сама стачка: "Похоже было на то, что это — живое существо и живет своей собственной жизнью. И это существо было сильное и настойчивое, порою оно почти истекало кровью и совершенно ослабевало, а затем вдруг снова набиралось сил" (5; с. 145). Стачка рождается и умирает, она полна страха, агрессии и надежд.

Масса-"коллективный герой" отличается от массы-собрания отдельных индивидуумов. Ворс отдает себе отчет в том, что поодиночке рабочие — "бедные и слабые", часто равнодушные, безынициативные, поддающиеся внушению. Только сплотившись, они ощущают себя народом, способны на поступки и солидарность. Автор рассуждает на страницах книги о том, что массы могут совершать высокие и низкие поступки, могут быть и волчьей стаей, и охотниками. И здесь огромна роль вожаков, способных влиять на людей и направлять их действия.

В отличие от "коллективных героев" герои-индивидуумы описаны с гораздо большей степенью достоверности, хотя и они призваны демонстрировать авторскую точку зрения на неоднозначность характера американского пролетария. Ворс вынуждена учитывать исторически сложившуюся индивидуалистичность национального сознания, присущую и низшим слоям, и вышедшим из них вожакам-социалистам. Весьма противоречив образ Фера Дина, который волею судеб оказался кумиром рабочих, но мучается сознанием своей внутренней слабости. Обстоятельства и соратники вынуждают его играть определенную социальную роль, соответствовать предназначению рабочего лидера, судьба которого укладывается в схему, прописанную в эпизоде его похорон: "Он начал работать на фабрике еще маленьким мальчиком. Он рано вступил в члены профессионального союза. Он верил в солидарность трудящихся и пытался организовать рабочих текстильной промышленности с целью создать профессиональное объединение. Он умер двадцати девяти лет. Такова была вся история его жизни" (5; с. 251).

Фер был выбран народным вожаком, так как обладал рядом необходимых для этого качеств — мужественной внешностью, почти животной витальностью (он похож на "горячего жеребца, потряхивающего гривой"), ораторским талантом, артистизмом. Его быт соответствует стереотипу революционера, не имеющего семьи, жилья

и собственных средств к существованию. Хотя из Фера делали легенду, он был обычным человеком, осознавал это, вел постоянную внутреннюю борьбу с самим собой и постоянно мучился сомнениями в своем соответствии навязанной роли. У него бывают приступы слабости, страха перед насилием, желания освободиться от своих обязанностей, наслаждаться природой и любовью. На самом деле Фер одинок и беспомощен среди толпы, и в острые моменты им овладевают оцепенение, отупение и паника.

Этот образ несколько выламывается из общей идеологической схемы и поэтому дополняется однолинейным образом вожака-фанатика, Эрны Ренкин, у которой складываются с Фером сложные отношения любви-борьбы. Эрна романтическая натура, жаждущая подвижничества и мученичества и считающая Фера слабым вожаком.

Отношения двух лидеров комментирует журналист Роджер Хюллетт, буржуа по происхождению, симпатизирующий рабочим и приехавший писать репортажи о стачке. С его позиции стороннего наблюдателя и ведется значительная часть повествования. Выбрав в качестве резонера героя, связанного с обоими враждующими лагерями и находящегося как бы над схваткой, Ворс получила возможность выйти за рамки однозначной партийной декларативности и показать противоречивую сущность социальных конфликтов. Именно Роджер отдает себе отчет в слабости рабочих, двойственной природе высших классов и уязвимости радикализма. "Роджер Хюллетт вдруг понял, до чего одиноки, до чего отрезаны от всего мира эти два вожака, Фер Дин и Эрна Ренкин, до чего трудна задача, которую они взяли на себя, как велика ненависть благоденствующих обывателей городка и как велико в то же время обожание фабричных рабочих — слишком тяжелый для их юных плеч груз, состоявший из любви и ненависти" (5; с. 22). Самому Роджеру тяжело находиться между двух огней, он хотел бы забыть о забастовке, отдохнуть, почувствовать себя свободным. Его тянет к буржуазной семье Паркеров, в район особняков, где красивые девушки, светская болтовня и комфорт. Но в то же время он видит, что в этом мире все кипит ненавистью к рабочим и там находится очаг, "распространяющий дух насилия".

Через колеблющегося Роджера в романе проводятся два важных и в чем-то взаимоисключающих мотива — безысходности, которую чувствует Роджер на превращенном в фарс судебном процессе над рабочими активистами, и единения, когда на митинге в финале книги Роджеру кажется, что социалистических ораторов слушают ра-

бочие всего мира. В столкновении этих мотивов отражается объективно присутствующее в романе и ощущаемое автором несоответствие радикальной марксистской идеологии человеческой природе и национальному американскому менталитету. Но в конце романа Ворс разрешает это противоречие в рамках марксистских догм. Рабочих, погибших при стычке с полицией, хоронят без американского флага: "Эти люди отдали свою жизнь за профессиональный союз, как люди на поле брани отдают жизнь за свою родину. С этого дня союз стал родиной этих людей. Другой родины они не знали" (5; с. 253).

Приоритет классового перед национальным, пролетарский интернационализм, становление классового сознания — все эти идеологические клише наложили отпечаток на поэтику романа, в котором много пропагандистских словесных штампов и коммунистической фразеологии. Публицистичность текста усиливается вставками отрывков из газетных репортажей и прямой авторской дидактичной речью. В романе использованы приемы, характерные для литературы этого времени, — документальность, фактографичность, элементы фарсовости, диалоги людей из толпы, выражающие коллективные настроения. В то же время там присутствуют и традиционные признаки критического реализма, попытки психологической характеристики героев, множественность точек зрения на происходящее. И хотя Ворс одной из первых ввела образы коммунистических лидеров, ее герои обрисованы вполне в традиции изображения радикалов, сложившейся в американской литературе еще во второй половине XIX в. Это яркие личности, но часто фанатичные, аскетичные, оторванные от жизни и раздираемые внутренними противоречиями. Идея "коллективного героя" тоже не нова в литературе США, достаточно вспомнить команду "Пекода" в "Моби Дике" Германа Мелвилла.

По идейному пафосу к "Стачке" очень близок роман Уильяма Роллинса "Тень впереди" (*The Shadow Before*, 1934), однако он охватывает более широкий круг жизненных явлений и более разнообразен в художественном отношении. В нем множество сюжетных линий, социальных типажей, различных временных пластов и точек зрения. Подробно описаны быт и нравы различных слоев общества, внутренние переживания (в том числе и любовные) героев. Один из них преуспевает, другие только пытаются осуществить "американскую мечту", поглощенные своей жизнью и поисками места в будущем мире.

В центре романа судьбы трех героев — рабочего-иммигранта Рамона, сына владельца ткацкой фабрики Гарри Баумана и социалистического агитатора Мэрвина. На примере жизненного пути Рамона, стремящегося выбиться в элиту общества, и Гарри, решившего порвать со своей средой, Роллинс показывает ущербность и бесплодность "американской мечты" и необходимость вытеснения этой национальной мифологемы классовым сознанием. Рамон, казалось бы, добивается своей цели — вписывается в американскую систему, становится начальником, попадает в высшее общество, но приводит его к этому не только трудолюбие и тяга к учению, но и предательство, моральное падение. На фабрике он становится скэбом, противником стачки. Противоречивость этой натуры подчеркивается отношением к Рамону работницы Мики Боннер, у которой он вызывает то любовь, то ненависть. Эта девушка не хочет поддаваться обывательским мечтам о личном счастье и культивирует в себе классовое сознание, становясь стачечницей и профсоюзной активисткой.

Гарри, имеющий доступ ко всем благам американской цивилизации, пресыщен и несчастен, ибо не имеет смысла жизни. Богатство не может дать ему ощущение полноты существования, какое он находит у рабочих, присоединяясь к стачке и помогая ее активистам. В его лексиконе появляются идеологические штампы: он хочет бороться против гнета, "придавившего человечество", и увидеть мир, "не изуродованный, не ущемленный экономической системой, которая неизбежно препятствует росту человека"[6]. Но образ Гарри — это вовсе не традиционный образ молодого буржуа, приходящего к идее социализма и коллективизма. Он индивидуалист до мозга костей, и его эксцентричные поступки (воровство кошельков у прохожих, поджог отцовской фабрики, самоубийство) являются, скорее, признаками декадентского или модернистского персонажа, нежели неофита-социалиста.

Автор как бы утверждает с помощью Рамона и Гарри, что американская система, построенная на индивидуализме, обречена на загнивание и распад, а дух коллективизма и полноту существования могут обрести только те, кто проникся классовым сознанием. Такой шанс есть у рабочих, которые, "как упорные муравьи, трудятся вместе, — человеческие существа, дружно жертвующие собой, созидающие, двигающие вперед человечество, космос" (6; с. 241). Во время стачки они поют "в единеньи наша сила".

Только выходцы из этого класса, испытавшие эксплуатацию и нищету, могут целиком посвятить себя общему делу. Таков агита-

тор Мэрвин, главы о котором полны не описаний его личных переживаний, а политической риторики и классовой оценки всего происходящего. "Он нашел замену своему старому идеалу братства — классовое сознание", которое явит "непревзойденную человеческую красоту", "красоту созидания", силу, полноту бытия (6; с. 188). Мэрвин характеризует хозяев как индивидуалистов, а рабочих — как человечество. Как и у Ворс, рабочие в романе образуют "коллективного героя", им становится и стачка, трактованная как символ единения и радости.

Уверенность автора в направленности исторического развития, которое неизбежно приведет к светлому будущему ("тень впереди" — образ из ирландской поговорки о тени, которую отбрасывает перед собой будущее), придает динамичность всему повествованию, насыщенному новейшими приемами не без влияния поэтики Дж.Дос Пассоса. Здесь и "многоглазие", и "кадры", и цитаты из газет, и стенограммы допросов, и "речь толпы", и ритмические повторы. Драматический финал разгрома стачки, свидетелем которого был сам Роллинс, писавший о ней корреспонденции в "Нью мэссиз", не снижает общего оптимистического настроя книги, ибо стачка изменила сознание и поведение рабочих и тем самым приблизила их грядущую победу.

В других романах о гастонской стачке это событие, оставаясь кульминационным, служит лишь эпизодом в биографии героев, которые благодаря ему расширяют горизонты своего мировидения. В романе Филдинга Берка "Позови мое сердце домой" (*Call Home the Heart,* 1932) три четверти повествования посвящено жизненным перипетиям Ишмы Уэйкестер, испытавшей лишения и личные драмы на ферме в горах Северной Каролины и переселившейся в фабричный городок. Тяжелый труд, чтение книг и знакомство с профсоюзными лидерами постепенно меняют ее взгляд на окружающее, у Ишмы пробуждается классовое сознание, и она принимает активное участие в стачке. В этой книге сделана попытка показать классовую борьбу как естественное порождение народного бытия, а социалистическую идеологию связать с американским менталитетом и характером. Оратор на коммунистическом митинге использует национальные мифологемы и пуританскую проповедническую образность: "Сегодня у нас бóльшая необходимость держаться вместе, чем у наших предков. Мы живем в дикой пустыне, более непроходимой, более опасной, чем там, где жили они". "Мы расчистим эти джунгли; мы очистим эти чащи; и оставим нашим детям мирную землю и прекрасные луга"[7]. В таком контексте борьба за права ра-

бочих становится продолжением освоения Нового Света и построения справедливого государства, "града на горе", а пролетарская солидарность и интернационализм — новой формой национального мессианства. Рабочие уподобляются пионерам, а подвижничество и жертвенность коммунистов приобретают почти религиозный смысл. Ишма боготворит лидера Дерри Ансэнка, так как он "пытается сделать то, что должен сделать Бог" (7; p. 294).

Однако автор не выдерживает эпичность тона во всем тексте, полном бытовых подробностей и любовных коллизий, а в частях, посвященных коммунистам и стачке, сбивается на декларативность. Тяжелые условия труда, притеснения рабочих, деятельность союза и профсоюзных лидеров описаны шаблонным языком, а мысли героини о солидарности и светлом будущем человечества похожи на цитаты из агитационных брошюр.

Звучит в книге и традиционный для пролетарского романа мотив выбора между личной жизнью и участием в общем деле. В финале Ишма, рассуждая с возлюбленным о грядущем счастье человечества, колеблется — вернуться ли ей в горы или остаться в большом мире.

Берк не обходит стороной и расовую тему, утверждая необходимость солидарности белых и чернокожих рабочих, имеющих общие интересы и общих врагов. Эта тема становится одной из основных в романе Дороти Майры Пейдж "Грядущая буря" (*Gathering Storm,* 1932), где параллельно развиваются сюжетные линии семей белых и чернокожих бедняков, живущих в соседних поселках. Лейтмотив повествования — постепенное преодоление расового барьера и предрассудков и обретение героями смысла жизни в общей борьбе против эксплуататоров. В книге, действие которой происходит на Юге, прослеживаются традиционные признаки южного романа — изображение расового насилия и противостояния высших слоев, "бедных белых" и чернокожих, героев-подростков и стариков. Но в целом в этом крайне слабом в художественном плане произведении все подчинено пропаганде марксистских идей. Роман Пейдж можно назвать энциклопедией штампов того литературного феномена, которое впоследствии в Советском Союзе получило название "социалистического реализма", причем в его крайне вульгарной разновидности. Каждый герой, каждый эпизод и каждое событие иллюстрируют то или иное социальное явление или идеологическую догму. Работа на хлопковой фабрике и жизнь бедняков представлены как нагромождение клишированных несчастий и не-

дружбу с черным юношей Фредом (спасшим ему жизнь), и они вдвоем решают организовать борьбу трудящихся в родном штате. Сын владельца фабрики — негодяй, насильник и убийца; церковники — развратники и стяжатели; журналисты — продажные клеветники. Фреда посылают учиться в Россию, он возвращается в полном восторге и решает посвятить свою жизнь мировой революции, отложив личное счастье до ее свершения. Все коммунистические лидеры чисты, благородны и готовы отдать жизнь ради всеобщего блага. В стачке, описанной достаточно детально и фактографически, принимают участие белые и чернокожие рабочие. Хотя автор передает неправильную простонародную речь бедняков, большинство монологов и диалогов полно публицистических штампов. Несмотря на поражение стачки, финал традиционно оптимистичен, так как герои сделали еще один шаг к свободе и предвкушают мировую революцию.

Неорганичность сведения в один контекст южной литературной традиции и вульгарного социологизма очевидна в романе Грейс Лампкин "Я добываю свой хлеб" (*To Make My Bread*, 1932). В первой части книги, где описывается жизнь бедных фермеров, чувствуется влияние У. Фолкнера. Местами повествование ведется от лица подростка Джона Мак-Клюра, сына вдовы Эммы, а с его дедом Керкландом, контрабандистом, постоянно происходят забавные и драматичные истории, поведанные в духе фольклорных небылиц. Автор стремится показать весь спектр жизни южных издольщиков — их тяжелый труд, нищету, любовные страсти, склонность к насилию. Согнанные со своей земли, они попадают на фабрику, которую их мифологизированное сознание рисует раем, где "деньги растут на деревьях". Описание в романе фабрики с ее дымом, грохотом, темнотой как ада строится на контрасте ожиданий рабочих и реальности. "Люди, исчезавшие в фабричной двери, казались Эмме зернами, падавшими в воронку мельницы для размола"[8].

Когда семья Джона переезжает в фабричный поселок, на передний план выходит тема социальной несправедливости, решаемая двояко — в традиции национального социального романа, разоблачавшего развращающую силу денег и власти, и в клише марксистской эстетики. Ущербность "американской мечты" демонстрирует судьба другого сына Эммы, Базиля, пробивающегося наверх ценой предательства и подлости. К такому результату его приводит усердное следование принципам американского индивидуализма — полагаться только на себя, не думать о других, открыть собственное

дело. Осуществление "американской мечты", по мнению автора, приводит не к расцвету, а к закату американизма. В среде богатой молодежи, куда попадает Базиль, распространены расизм и ксенофобия, неверие в Бога, убежденность в хаосе мироздания и неизживаемости человеческих пороков — типичные признаки декадентского сознания.

Духовному распаду Лампкин противопоставляет марксистскую идеологию, основанную не на индивидуализме и культе накопительства, а на классовой солидарности. Бедняки, с ее точки зрения, вообще должны отвергнуть идеалы американизма, поскольку "американская мечта" для них неосуществима. В романе показано, как молодежь из бедных семей не может получить образование, так как вынуждена зарабатывать на жизнь, и в конце концов повторяет незавидные судьбы родителей. Из этого замкнутого круга можно вырваться, только примкнув к классовой борьбе. Сначала Джон, чтобы выбиться из нищеты, начинает дружить с богатыми соучениками по школе, вступает в ку-клукс-клановскую масонскую ложу и становится старшим рабочим, но во время стачки оказывается на стороне рабочих, чувствуя их классовую близость.

Для Лампкин, в соответствии с марксистскими взглядами, главная человеческая характеристика — принадлежность к тому или иному социальному слою. Поэтому в ее книге не существует хороших хозяев и плохих рабочих, и во всех бедах виноваты не отдельные люди, а общественная система. Появляется и необходимый для пролетарского романа образ коммуниста-агитатора, который в своих речах формулирует социалистические лозунги.

Динамика повествования заключается в эволюции сознания Джона Мак-Клюра и "коллективного героя" — рабочих. Во время забастовки, к которой примыкают женщины и чернокожие, растут классовая солидарность и вера в неизбежность будущей победы. Таким образом роман о стачке стремится утвердить идею жизни в ее революционном развитии.

С совершенно других позиций использовал материал гастонской стачки Шервуд Андерсон, поместивший в центр своего романа "По ту сторону желания" (*Beyond Desire,* 1932) историю самого автора. В этой книге стачка представлена как часть и результат многосторонней американской жизни, где все взаимосвязано и не поддается однозначной трактовке. В трактовке Андерсона мир сложен и неупорядочен, и коммунистическая идеология не является конечной истиной, которая может изменить действительность. Убеждения людей неустойчивы, их поступки спонтанны, судьбы разных героев

переплетаются самым причудливым образом, намерения и результаты не совпадают, история непостижима и направляется случайностями. Ред Оливер, студент колледжа, устроившийся летом на фабрику, становится свидетелем сложных отношений между разными слоями общества, расами и полами. Слабовольный, мечущийся, озабоченный сексуальными проблемами Ред ищет в коммунистических идеях опору прежде всего для себя, новую религию, которая поможет ему найти место в жизни. Стачка и сопутствующие ей события, описанные Андерсоном с документальной точностью, оцениваются с точки зрения Реда, который отмечает несознательность рабочих, стихийность их ненависти, неспособность преодолеть свойственный американцам индивидуализм и жестокость вожаков при всей их объективной правоте. Гибель Реда нелепа и парадоксальна — он пал от руки Неда Сойера, человека его класса и поколения, который стал офицером ради игры, так же, как Ред, сочувствовал коммунистам и был патриотом с несформированными взглядами. По разную сторону баррикад они оказались по воле случая и легко могли бы поменяться местами. В отличие от других романов о гастонской стачке роман Андерсона, не признававшего марксистской догматики, не предлагает жизнеутверждающего финала. В этом произведении, только тематически близком к пролетарскому роману, стачка — не шаг к светлому будущему, а свидетельство неразрешимости дилеммы добра и зла в человеческом обществе.

Материалом для художественных произведений служили и другие стачки, вспыхивавшие на разных предприятиях в разных американских штатах. В романе Клары Уэзервекс "Маршем! Маршем!" (*Marching! Marching!*, 1935), получившем премию журнала "Нью мэссиз", речь идет о забастовке на лесопильном заводе на северо-западном побережье Америки. Книга является добротным образцом своего жанра, где описаны тяжелые условия труда на заводе, введены персонажи разных национальностей и социальных слоев, противопоставлены хозяева и рабочие, показано созревание классового сознания и конечное единение угнетенных ("коллективного героя"), использованы пропагандистские клише, а в текст вставлены вырезки из газетных статей, листовки и бюллетени событий. В романе Уэзервекс появляется образ старой матери (Мом), которая распространяет листовки и присутствует на собрании рабочих — явное подражание роману Максима Горького "Мать". Идея надвигающейся революции проводится с помощью самой фактуры романа, написанного динамично, эмоционально, в напряженном ритме, с множеством драматических эпизодов. Последняя сцена символич-

на — автор, выступая от имени "коллективного героя" ("мы"), сравнивает марширующих в едином ритме рабочих с мощным, грозным потоком, воплощающим силу жизни. Идея молодости, энергии, физического и нравственного здоровья рабочего класса — лейтмотив многих пролетарских романов, идеологема, подчиняющая себе авторское отображение действительности.

Иная философия жизни заключена в книге Джона Стейнбека "В битве с исходом сомнительным" (*In Dubious Battle,* 1936), которая посвящена забастовке в Южной Каролине и обладает многими чертами пролетарского романа. Главный герой, Джим Нолан, проходит традиционный путь от забитого рабочего до сознательного вожака-агитатора, разрешает свои сомнения в верности выбранной судьбы в пользу борьбы и погибает молодым. Как и положено, у него есть наставник-коммунист, Мак, но в этом образе Стейнбек отступает от канона и подчеркивает негативные черты фанатика, ради идеи готового пожертвовать жизнями людей и использовать несчастья в пользу пропаганды классовой борьбы. Автору, не зашоренному марксистской идеологией, присущ трезвый взгляд и на рабочих, которые, становясь "коллективным героем", с его точки зрения, перерастают в толпу со звериными инстинктами.

Неоднозначный взгляд на пролетарскую массу чаще всего присущ тем писателям, которые вышли из рабочей среды и изнутри знакомы с психологией и жизненными установками бедного люда. Это знание и собственный опыт позволяют им во многом избегать штампов и достаточно убедительно показывать эволюцию человеческого сознания под влиянием социальных обстоятельств. Одним из лучших произведений такого рода является роман "Обездоленные" (*The Disinherited,* 1933) Джека Конроя, выходца из рабочих, члена левого движения "Поэтов-бунтарей" и издателя журнала "Наковальня". Книга автобиографична, хотя представляет собой роман-биографию вымышленного персонажа, Ларри Донована, прошедшего сложный и тяжелый жизненный путь. В этой книге переплелись традиции национального романа о крушении "американской мечты" и черты социалистического реализма (названного А.А.Елистратовой в предисловии к русскому изданию "революционным"[9]). В соответствии с канонами последнего жизнь показана в революционном развитии, а классовое сознание героя складывается под влиянием личного опыта и коммунистических агитаторов. Однако роман имеет свою специфику — автор хорошо знает внутренний мир тех, о ком пишет, и поэтому, посвящая книгу "обездоленным и неимущим всего мира", главным делает не "коллективного



Джексон Поллок. Шахтеры. Литография.
Национальная коллекция изящных искусств

героя", а отдельного человека, несовершенного, колеблющегося и осознающего неоднозначность общественных процессов. За счет образа Ларри, наделенного способностью к трезвой оценке, рабочая масса предстает без романтической идеализации, как социальный слой со своими достоинствами и пороками.

В начале жизненного пути Ларри, сын шахтера, надеется выбиться из низов с помощью труда и образования. Он меняет работу за работой, переезжает с места на место и убеждается, что таким способом "американскую мечту" можно осуществить только в книгах Горацио Элджера. Учителем Ларри становится сама американская жизнь, показанная во всем ее разнообразии и на всех уровнях — политическом, социальном и бытовом. Не обойдены также семейные, любовные и сексуальные отношения. Причем везде присутствует точка зрения главного героя, которая меняется по ходу сюжета. Сперва Ларри, воспринимая действительность лишь в конкретных проявлениях, еще не умеет анализировать и обобщать. Его мировидение — это мировидение угнетенного человека, вокруг которого все мрачно, угрожающе и безрадостно, а жизнь заполнена тяжким трудом, борьбой за существование и несчастьями. Для та-

ких людей достижения цивилизации несут не комфорт, а беды, так как чужды человеку и уничтожают его физически и духовно. Вот как Ларри воспринимает шахту, которая одного за другим поглотила его братьев: "Копер шахты похож на виселицу, особенно когда его стропила черным силуэтом вырисовываются на фоне закатного неба; а конец троса клети спускается с копрового шкива, точно веревка с виселицы. Когда из шахты появлялась голова шахтера, она казалась подвешенной на тросе, и мне, бывало, чудилось, что у шахтера вот-вот высунется изо рта язык и судорожно задергаются ноги" (9; с. 10). В подобных условиях люди озлоблены и отуплены, и Конрой реалистично показывает грубость, драки и пьянство шахтеров, их эгоизм и убожество их потребностей. "Набить брюхо рабочему. Больше ничего не надо" (9; с. 193). Их интересы — дешевые развлечения, пиво, цирк, казино, непристойные анекдоты, девочки, порнографические открытки. Дети не учатся, шахты запустевают, забастовки терпят поражение, профсоюзы продажны. Но рабочие остаются пассивными, покорными и обреченными. Большинство даже довольно такой жизнью, ибо каждый мечтает о том, что сможет стать миллионером, и защищает существующий строй. Такую картину Ларри наблюдает во всей Америке — на сталелитейном заводе, на резиновой фабрике, на автомобильных конвейерах Детройта. Даже безработица и голод, принесенные Великой депрессией, не меняют ситуацию.

Анализируя увиденное и пережитое, Ларри начинает сомневаться в справедливости американского общественного устройства и понимает необходимость борьбы, к чему его подталкивают коммунистические агитаторы. Но Конрой основной причиной прозрения героя считает все же его жизненный опыт, а не словесную пропаганду, чувствуя оторванность марксистской фразеологии от реальных человеческих нужд. Друг Ларри, Эд, говорит: «Митинговые ораторы ничего не могут добиться, потому что толкуют об "идеологии", "аграрном кризисе", "рационализации" вместо того, чтобы говорить о бобах, картошке, сале или ветчине» (9; с. 236). Однако Конрой не проводит эту идею до конца. В нем как бы борются писатель-реалист и революционный романтик, что сказывается и на его повествовании, где правдивое изображение жизни сменяется коммунистической риторикой, и на герое, который отбрасывает колебания и скептицизм и становится бескомпромиссным борцом. Писатель выполняет идеологический заказ, продиктованный его марксистскими воззрениями. Он создает образ рабочего, преодолевшего влияние национальной мифологии, "

ты") и выстрадавшего социалистические убеждения. Под влиянием агитаторов Ларри начинает чувствовать в рабочем движении "поэзию, ритм которой потрясает мир" (9; с. 283), учится широте мышления, в масштабах мировой революции, и в конце концов становится профессиональным борцом, отказавшись ради общего дела от личной жизни. Но если личный опыт научил Ларри трезвому и критическому взгляду на пороки социальной системы, то коммунистическая пропаганда — идеализму и утопичности в отношении методов борьбы и будущего страны.

Перестав стремиться наверх, осознав свою классовую принадлежность и испытав чувство солидарности, Ларри перестает воспринимать жизнь в ее конкретных проявлениях и людей как индивидуумов и начинает мыслить абстрактными понятиями, коммунистическими штампами: "Я знал, что смогу осуществить все грандиозные и честолюбивые мечты моей юности только тогда, когда произойдет подъем всего моего класса, всех обездоленных..." (9; с. 280). Ни автор, ни герой как бы не замечают замены одного мифа другим, столь же не укорененным в реальности. И все-таки для пролетарского романа это действительно новый герой, знающий жизнь, способный к анализу, не надеющийся на быструю победу, но согласный на жертву ради изменения мира.

Менее убедительным, чем автобиографический образ Ларри Донована, оказался образ героя романа Конроя "Мир, который надо завоевать" (*A World to Win,* 1935). Внутренняя эволюция Роберта Даррела, интеллигента, принадлежавшего к литературной богеме, сблизившегося с радикалами и примкнувшего к стачке, не столь органична, как у выходца из низов, прошедшего суровую школу жизни.

Понимание неоднозначности социальной психологии рабочих и сословных противоречий помогло другому писателю, выходцу из низов, Альберту Халперу, создать оригинальный образец пролетарского романа, в котором каноны жанра сочетаются с откровенно модернистскими идеологемами и художественными приемами. В романе "Литейный цех" (*The Foundry,* 1934, в русском переводе 1937 г. —"Словолитня") автор наблюдает за событиями со стороны, с расстояния иронического взгляда, выстраивая некое драматическое действо, очень близкое к "театру абсурда". Абсурдность жизни в индустриальной Америке, с точки зрения Халпера, заключается в том, что над противоборствующими классами существует некая механическая и бездушная система, подчиняющая людей, превращающая их в придатки машин и заставляющая играть навязанные

социальные роли. Большинство героев повествования, изображенных в традиционном для литературы о "маленьком человеке" трагикомическом ключе, — неудачники, "винтики", принимающие участие в непостижимых для них общественных процессах. Поэтому в списке действующих лиц, приведенном в начале романа, как в пьесе, наряду с людьми упоминаются на равных и неодушевленные "герои" — здания, машины, даже шумы в цехе. Заглавие первой части — "Контора: несколько выходов и уходов со сцены", последней — "Под занавес: эти, черт их дери, типографские блюзы". Все герои, хозяева и рабочие, представляют тот или иной тип "маленького человека", поглощены личными проблемами. Большинство из них отупело от суеты, забот, однообразия и монотонности повседневности, чувствует себя нереализованным и ничтожным. Экспедитор Август Кафка, ведущий нищенское существование и мечтающий стать музыкантом, переживает по поводу своей бездарности, мастер Гуновский несчастен в семейной жизни, у кого-то сварливая или неверная жена, кого-то замучили болезни или любовные поражения. Конфликты постоянно возникают между управляющими и рабочими, которые трудятся в настоящем "сумасшедшем доме", среди грохота, жары и ядовитых испарений, еле сводят концы с концами и пребывают в вечном страхе перед увольнениями. Рабочие ломают машины, лишающие их работы, — это пассивная, раздробленная масса, не осознающая своих интересов и легко поддающаяся внушению и обману.

Халпер сталкивает две концепции объединения рабочих — одну выражает и проводит в жизнь хозяин типографии Баумен, вторую — профсоюзный лидер Карл Хейтман. Баумен, опираясь на идеологию американизма и "американской мечты", внушает своим рабочим, что они — одна семья и имеют общие цели. В День Благодарения администрация типографии устраивает ежегодный пикник, где царит веселье, разыгрывается автомобиль, а Баумен, как заботливый отец, пожимает рабочим руки и гладит по головкам детей. В этот день "даже воздух был насыщен патетическими речами, а газетные столбцы имели дело только со счастьем, американским духом и процветанием. Будущее улыбалось каждому человеку, и тучи не омрачали широких американских горизонтов. Каждый сыт по горло и старается набить карман, подтягивая себя повыше за ушки башмаков, а если их у него не оказывалось, то он пользовался для этой цели собственными помочами, подвязками, сиденьем брюк, всем, за что можно было ухватиться и подтянуть себя повыше, ибо самым главным было преуспевать". Комментируя приветственную речь

Баумена ("словоизлияния"), автор с иронией пишет: "Он говорил и говорил, и слова его были такими убедительными, внушали такое доверие, что, казалось, стоит ему только махнуть рукой, дать сигнал, и все служащие зальются слезами от радости, что им выпало на долю такое счастье — работать на него" (10; с. 327).

Если Баумен хочет усыпить рабочих сладкими речами, то Хейтман пытается пробудить в них классовое сознание, рассказывая об истории рабочего движения и стачках и пытаясь объяснить лживую тактику хозяев, но им вскоре надоедают его поучения, и они снова возвращаются к привычным семейным горестям и радостям. Рабочие живут вне политики, в ритме с природой, и автор, описывающий жизнь в типографии, фиксирует разные времена года и соответствующие им настроения и события. Он поет гимны весне, когда люди стремятся к любви и в опьянении от весеннего воздуха устраивают драки между мужчинами-соперниками. Затем проходит знойное, расслабляющее лето, и наступает отрезвляющая осень. Но Халпер показывает, что частная жизнь неразрывно связана с политикой и экономикой. Разражается кризис 1929 г., наступает Великая депрессия. "Зловещее и туманное будущее нависло над землей", "тучки угрожали финансовому горизонту" (10; с. 340). Типографию грабят, пропадают все сбережения компаньонов, один из них кончает жизнь самоубийством.

Природные ритмы закономерны, социальные же процессы порождают абсурд и хаос. Большинство жизненных перипетий героев — это фарс, что в последних эпизодах романа подчеркивается параллелями между реальными событиями и теми, что изображаются на любительском концерте, устроенном Бауменом для рабочих. На сцене пляшет кордебалет и разыгрывается сценка между обманутым мужем и любовником, одновременно с этим в реальной жизни убивают сына Гуновского, кончает с собой Даффи, расправляется с любовником жены рабочий Кубек. А описания страстных чувств и переживаний Кубека комически сопровождаются цитатами из книги по гальванопластике о прессах и гидравлическом давлении.

В целом поэтика романа соответствует модернистской концепции бытия — и не случайно на концерте звучит авангардистская симфония Августа Кафки, представляющая собой хаос звуков. Но рабочие узнают в ней нечто знакомое — сымитированные лязг и шум в цехе, песню машин, хотя поначалу они не поняли произведение новоявленного композитора. Идея классовой солидарности, как и в других пролетарских романах, привносится прежде всего извне, декларируясь агитаторами-коммунистами. Кризисную ситуацию



Бен Шан. Скоттс-Ран. Западная Виргиния. 1937. Темпера, картон. Уитнеевский музей американского искусства. Нью-Йорк

использует Хейтман, призывающий рабочих организоваться, противостоять хозяевам, отстаивать свои интересы. Единение угнетенных представляется единственным способом упорядочивания хаоса бытия. Финальная сцена призвана показать, за кем будущее Америки: рядом с мертвым телом бездельника Даффи продолжают трудиться рабочие.

К роману Халпера по многим параметрам близок роман Роберта Кентуэлла "Земля изобилия" (*The Land of Plenty,* 1934), которому также присуща драматургичность — в тексте соблюдаются единство места, времени и действия. Описанные события происходят на деревообрабатывающей фабрике на Западе страны в День независимости, что помогает автору иронически сопоставить прославления американских идеалов в звучащих по радио патриотических речах и формальное единение американцев в праздничных шествиях. Вечером фабрика остается без света, управляющий и мастер символически блуждают в темноте, один из рабочих погибает в результате несчастного случая, начинается стачка, завершающаяся стычками с полицией, перестрелками и убийствами. Здесь присутствует традиционный для пролетарского романа "коллективный

герой", но в романе Кентуэлла, выходца из рабочей среды, масса не безлика и состоит из конкретных, психологически и социально обрисованных личностей. Принцип "единства многообразия" положен в основу структуры повествования, где в каждой главе действие сконцентрировано вокруг одного из героев, принадлежащих к разным слоям общества, и представлено с его точки зрения. Причем точки зрения разных героев на одни и те же события не совпадают, что обусловлено контрастным сопоставлением различных миров — имущих и неимущих, хозяев и эксплуатируемых, молодежи и старшего поколения. Кентуэлл использует приемы симультанного действия, "кадры", многоголосие, в событиях одной ночи пытаясь раскрыть всю сложность человеческих и классовых взаимоотношений. Хотя фабрика — это единое целое, самостоятельно функционирующий организм, происходящее на ней отражает конфликтность жизни в рабочем городке, жителей которого объединяет только неудовлетворенность своим существованием и страх перед будущим. В конце концов происходит поляризация сил — хозяев и рабочих. Первые опираются на государственную карательную машину и вызывают полицию, которая чинит расправу над забастовщиками, вторые объединяются в профессиональный союз. Эту традиционную ситуацию Кентуэлл освещает по-своему, не накладывая на действительность идеологическую схему и избегая дидактического комментария. Он не декларирует классовую солидарность и революционную борьбу как панацею от царящей в мире несправедливости. В финале подросток Джонни со стороны наблюдает за спорами рабочих, умеренных и радикалов, видит их стычки с полицией. Социальные противоречия остаются неразрешенными в бурлящем потоке американской жизни и в истории.

Иной взгляд на исторический процесс предложил Альберт Мальц, роман которого "Глубинный источник" (*The Underground Stream,* 1940) как бы подытоживает развитие пролетарской литературы 30-х годов, став одним из показательных ее образцов. Книга имеет подзаголовок "Исторический роман о том, что случилось однажды зимой в Америке". Автор точно фиксирует место и время действия: "События, описанные в этом романе, произошли в городе Детройте, штата Мичиган, и его окрестностях в феврале 1936 года, в период между 10 часами 50 минутами вечера в субботу и 6 часами утра во вторник"[10]. Историчность придает роману фактическая основа, точные временные координаты, проставленные в каждой главе, динамичность развития действия от прошлого к будущему и судьбы героев, тесно связанных с катаклизмами американской и

мировой истории. В таком контексте и классовая борьба пролетариата осознается как закономерная и причинно обусловленная.

В повествовании противопоставлены судьбы двух героев, выходцев из рабочих, избравших разные жизненные пути. Один, Джеффри Греб, хотел реализовать "американскую мечту", близкую к ницшеанству культом сильной личности и успеха, и пришел к фашизму. Другой, Принси, выбирает жертвенность и борьбу за дело угнетенных и становится коммунистом. Оба олицетворяют антагонистические идеологии и соответственно выписаны в разных литературных традициях. Образ Греба имеет своих предшественников в американской литературе, прежде всего у авторов социального романа, натуралистов и особенно — у Теодора Драйзера. Греб — красивый, сильный, умный и хитрый, жаждущий денег, женщин и всемирной славы, усвоил звериные законы общества и превратился в жестокого, властного и неразборчивого в средствах супермена. Этот "одинокий волк" считает, что Америка идет к фашизму, и поэтому вступает в организацию "Черный легион", у которой есть своя "Железная гвардия", преследующая иностранцев, негров, евреев, анархистов, католиков и коммунистов. Членов этой организации, не гнушающейся погромами и убийствами, Мальц рисует черными красками как людей ущербных, тщеславных, "первобытно диких", с преступными наклонностями.

Для создания образа Принси Мальц использует каноны социалистического реализма. Этот герой показан в развитии — он проходит нелегкий путь, полный труда и нищеты, и, научившись ненавидеть несправедливую систему, становится борцом-коммунистом, как и его жена Бетси. Мысли и чувства Принси и Бетси в точности соответствуют стереотипам марксистской идеологии, их речь — ходульна и декларативна. Например, Бетси говорит мужу: "Для меня ты и партия нераздельны... Мой муж и партия заполняют меня целиком" (11; с. 67). Однако образ Принси неоднозначен. Это все-таки американский герой, который не до конца изжил индивидуализм и боится стать профессиональным партработником, что требует самоотдачи, жесткой дисциплины и отказа от личного счастья. Колебания и метания Принси раскрываются в его внутренних монологах и разговорах с Тернером, опытным партийным вожаком, беззаветно преданным своему делу. Тернер поучает Принси и предостерегает его от мещанского благополучия, тем самым наглядно демонстрируя направляющую роль мудрой партии — необходимый элемент произведений социалистического реализма. В финале Принси, которого похищают подручные Греба из "Черного легио-

на", избавляется от страха и приходит к убеждению, что партия важнее жизни, так как она "научила его любви к человечеству, показала величие благородного дела, которому он служит вместе с другими" (11; с. 179). Принси гибнет, но одерживает моральную победу над Гребом, который хотел померяться силами с этим убежденным человеком, купить его и завербовать. Таким образом, роман соответствует канонам жизнеутверждающей "оптимистической трагедии".

Марксистская идеология служит лекалом, по которому вычерчиваются сюжет и характеры пролетарского романа 30-х годов. Именно эта его особенность позволяет говорить о нем как об исторически и эстетически выделенном явлении американской литературы. При этом он, несомненно, вписан в контекст литературы своего времени и унаследовал многие традиции прошлого. Критики справедливо находят в нем черты критического реализма, публицистических и документальных жанров. Он прибегает и к эксперименту, в поисках новой формы для нового содержания охотно используя монтаж, "кадр", "многоглазие", "коллективного героя", ритмизацию повествования, драматургические приемы, фарс и иронию. Немало почерпнуто им у советского социалистического реализма, от которого к нему перешли изображение жизни и характеров в прогрессивной динамике и развитии, исторический оптимизм, революционный романтизм, идеализация угнетенных, убежденность в необходимости подчинения личных интересов общественным и интернационализм.

Однако подобное смешение традиций и стилей далеко не всегда выглядело органичным, в нем проявлялось несоответствие отображаемой реальности и ее тенденциозного идеологического освещения, по многим параметрам противоречащего национальному менталитету. Противоречивость разных подходов и художественных систем нарушала внутреннюю логику и целостность повествования, пагубно сказываясь на эстетических достоинствах произведения. Доминирование идеологии вносило схематизм и снижало психологический анализ, но и сама идеологическая матрица подвергалась искажению. Вопреки канонам социалистического реализма рабочие изображались не передовым классом, а пассивной массой, охваченной настроениями безысходности и пессимизма, склонной к индивидуализму и следованию "американской мечте". Это были, скорее, типичные герои литературы критического реализма, и превращение их вожаков в сознательных коммунистов выглядело достаточно надуманно.

Развенчав "американскую мечту", капиталистическую экономику и буржуазную демократию, писатели-радикалы предлагали взамен европейские теории социализма, не учитывающие специфику американской истории и сознания. Марксистские идеи о главенствующей роли общественных обстоятельств и превращении рабочей массы в "коллективного героя" не соответствовали исторически сложившейся национальной концепции личности, преодолевающей любые преграды личным мужеством, предприимчивостью и трудом. Именно эти черты способствовали последующей трансформации рабочего класса в средний и обусловили его судьбу в массовом индустриальном обществе. Из-за попытки следовать идеологическим клише радикальные авторы, даже те, кто вышел из пролетарской среды и знал ее изнутри, не могли, за редким исключением, дать правдивый портрет этой социальной культуры и психологии. Тенденциозное мышление и пропагандистские задачи заставляли их сгущать краски и превращать в штампы наследуемые литературные традиции и новейшие экспериментальные приемы, хотя именно там, где они использованы адекватно, и достигался наибольший эстетический эффект.

Пролетарский роман был реакцией на экономические и социальные катаклизмы, порожденные Великой депрессией, но, как это явствует из его очевидного антидекадентского духа, он пытался предложить альтернативу и нарождавшемуся потребительскому обществу с его эгоизмом, гедонизмом и нравственным распадом.

Хотя пролетарская традиция какое-то время сохранялась в американской литературе, чему свидетельством может служить творчество Филипа Боноски, Томаса Макграта или Говарда Фаста, в целом она угасла в процессе изменения исторической ситуации, спада революционного движения, утери влияния марксизма и социально-экономических реформ, расширивших и укрепивших средний класс.

Пролетарский роман 30-х годов как проводник ортодоксальной марксистской идеологии был не случайным, но эпизодическим явлением в американской литературе, однако он сыграл свою роль в ее развитии и в эволюции национального сознания. У.Райдаут так сформулировал значение пролетарского романа: «Во-первых, пролетарский роман ввел новый опыт и новых героев в американскую литературу. Во-вторых, он подчеркнул зависимость индивидуального персонажа от его социального окружения, тем самым в конечном счете обогатив наше восприятие обоих. В-третьих, обратившись к непривилегированной трети нации, он расширил понимание

США в целом у писателя и читателя. В-четвертых, он заставил писателя уважать коллективный опыт и привел его к осознанию, что он — человек, обращающийся к людям. Наконец, само "пролетарское движение" помогло подтвердить, что функция романиста — быть гражданином; и крах "движения" доказал, что, помимо прочего, он должен быть умным гражданином» (2; p. 287). Действительно, неравнодушное, сочувственное отношение к бедному человеку, четкая гражданская позиция писателя, его озабоченность судьбами страны и мира — вот главные уроки, которые преподал пролетарский роман "грозовых тридцатых".

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См об этом подробно в книге *Беляев А А* Социальный американский роман 30-х гг и буржуазная критика М , Высшая школа, 1969

[2] *Rideout, Walter B* The Radical Novel in the United States 1910–1954 Cambridge, Harvard University Press, 1956, p 166

[3] American Writers' Congress,1-st N Y , Lnd , Lawrence, 1935, без нумерации стр

[4] *Хербст, Джозефина* Расплата близка М , Художественная литература, 1938, с 365

[5] *Ворс, Мэри Хитон* Стачка М ,Л , ГИХЛ, 1932, с 219

[6] *Роллинс, Уильям* Тень впереди М , Художественная литература, 1935, с 239

[7] *Burke, Fielding* Call Home the Heart L , N Y , Toronto, Longmans Green, 1932, pp 285, 291

[8] *Лампкин, Грейс* Я добываю свой хлеб М , ГИХЛ,1934, с 166

[9] *Конрой, Джек* Обездоленные М , 1936, с 5

[10] *Халпер, Альберт* Словолитня М , Художественная литература, 1937, с 116

[11] *Мальц, Альберт* Избранное М , Гослитиздат, 1951, без стр

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Экономический кризис и социальные потрясения 30-х годов затронули все слои населения и вызвали всплеск общественной активности. Все пришло в движение — тысячи людей перемещались по стране в поисках лучшей доли, демократические массы вышли на политическую сцену, требуя новой идеологии, которая бы учитывала их интересы. Об этих временах Джон Стейнбек позднее сказал: "Я не могу припомнить такого десятилетия в истории, когда бы столько происходило в стольких областях. Произошли кардинальные изменения"[1]. В этой ситуации американские интеллектуалы не могли оставаться в стороне от народной жизни — они ездили по Америке, принимали участие в протестных акциях и закономерно обращались к левым идеям коммунистического толка. Исторические процессы осмыслялись не с дистанции времени в тиши кабинетов, а здесь и сейчас, в динамически развивающихся событиях.

Главной приметой литературы стали факт, документ, прямое авторское слово, а ведущими жанрами — публицистика, репортаж, путевые записки, автобиография, социологический очерк, журналистское расследование. Американский исследователь документалистики 30-х годов Уильям Скотт объясняет ее расцвет имманентно присущей ей демократичностью: "Документалистика — радикально демократический жанр. Она облагораживает обычное и сглаживает экстраординарное. Чаще всего ее предмет, каким бы возвышенным он ни был, рассматривается с точки зрения простого человека"[2]. Документальная литература, продолжает Скотт, сделала видимыми людей, которые ранее находились в тени, представила "картину общества глазами его жертв" (2; p. 57).

Направленность национального литературного процесса определила и общая политическая линия, проводимая президентом США, Франклином Рузвельтом, который, разрабатывая Новый курс по реформированию экономики, руководствовался не только государственной целесообразностью, но и интересами людей. Он хотел

сделать их жизнь "достойной" и постоянно поддерживал "обратную связь" со своим народом (2; p. 97). Его жена Элеонора в качестве репортера ездила по стране, собирая конкретные факты, которыми снабжали президента также и специально созданные общественные организации. В 1935 г. была основана ВПА (Works Progress Administration), в чью задачу входили изучение разных общественных слоев и поддержка национальной культуры. Правительство спонсировало ряд специальных социальных программ, через которые осуществляло контакт с народом и пропагандировало свои действия. В них принимало участие значительное число американских писателей, в своем большинстве занимавших активную общественную позицию и работавших в документальных жанрах.

Реальный факт проник и в художественные тексты, примером чему могут служить романы Э.Синклера, С.Льюиса, Дж.Дос Пассоса, повести Э.Колдуэлла и Ш.Андерсона, рассказы Э.Хемингуэя. Тяготение к достоверности появилось и в массовой литературе, определявшей некоторые свои жанры как "правдивый рассказ", "правдивый роман", "правдивый детектив" (2; p. 40). В своей фундаментальной книге об американской документальной литературе 30-х годов У.Скотт различает следующие ее разновидности: истории безработных, записанные социальными работниками; социологические исследования; репортажи; истории рабочих, поведанные ими самими; документальные книги, содержащие фотографии и текст; книги о путешествиях по стране под девизом "я видел Америку". К этой классификации целесообразно добавить жанр автобиографии.

Истории безработных, в которых звучали их голоса, как правило идеализировали людей из низов и были направлены на пробуждение сочувствия у среднего класса. (В качестве примера Скотт приводит книгу Клинга Кэлкина "Некоторые люди не будут работать".) В социологических же исследованиях преобладали голые факты, статистические данные и аналитические выводы. Их авторы нередко уходили жить в ту среду, которую собирались изучать, а предметом их интереса становились бродяги (хобо), жители городских трущоб, рабочие, сезонники, молодежь. Многие труды вошли в пятитомную "Серию городов янки" (*Yankee City Series*), начатую в 1930 г. Особый интерес представляют книги о молодых американцах, ищущих свое место в жизни в суровые кризисные времена. В их судьбах, мировоззрении, устремлениях авторы ищут облик будущей Америки, фиксируют обнадеживающие и тревожные тенденции исторического развития. Томас Майнхен, автор книги

"Мальчики и девочки, бродяжничающие по Америке" (*Boy and Girl Tramps of America*, 1934) — профессор социологии, в течение трех лет, переодевшись в рубище, бродяжничал по американским штатам вместе с хобо. При этом его не удовлетворяла роль бесстрастного наблюдателя, ученого, интервьюера и хроникера, он — свидетель и участник событий, живо интересующийся неповторимыми человеческими характерами и судьбами. "Описывать их жизнь на языке статистики было не только недостаточно, это было неверно. Такое описание упускало наиболее важные стороны их жизни, их усилия, затраченные на то, чтобы согреться, раздобыть хлеб, приобрести и подлатать одежду, их ненависть, их настроения и их жизнь"[3]. В значительной части книги звучат голоса самих героев, чья прямая речь периодически прерывается выделенным курсивом авторским вопросом "Почему они оставили дом?" И только затем дается комментарий Майнхена: "Тяжелые времена.., тяжелые времена — плюс трудности и желания юности и соблазны открытой дороги" (3; p. 53). В то же время в книгу включены социологические очерки, посвященные скрупулезному описанию разных сторон жизни бродяг — их еде, одежде, общению, воровству, морали, мировоззрению, религиозным убеждениям, а в конце прилагаются статистические таблицы. Включены и фотографии героев, каждый из которых, по мнению автора, представляет собой и типаж, и личность. Майнхен рисует особый мир со своими законами, ценностями и языком (в конце дается словарь слэнга хобо). Причем опыт бродяжничества 30-х годов обобщается в широкой исторической перспективе, начиная с древности, что помогает автору сделать научно обоснованные выводы о социальных причинах рассматриваемого явления и дать рекомендацию по его устранению. Майнхен предлагает пересмотреть национальную политику, которая должна обратиться к молодежи, будущему страны, а не заниматься мессианством в других странах. Несомненно, что книга Майнхена представляет собой научное исследование, но ее целью также является воздействие на чувства читателей, для чего автор привлекает приемы художественной литературы. "В социологии, — пишет он, — нам нужен новый метод, который соединит научные подходы с инструментарием литературы и создаст такую картину, в результате которой мы будем лучше понимать общество, чем сейчас" (3; p. 248).

Аналогичными принципами руководствуется и Мэксин Дэвис, автор книги "Потерянное поколение. Портрет американской молодежи сегодня" (*The Lost Generation. A Portrait of American Youth*

Today, 1936), которая пишет: "Нельзя сводить к таблицам и каталогам сердца и души людей"[4]. Дэвис также ездила несколько месяцев по стране, общалась с юношами и девушками, записывала их многочисленные рассказы и истории, освещала разные стороны жизни в обобщающих очерках, предлагала практические меры по улучшению статуса молодежи. При этом в тексте много воспоминаний автора о своей юности и эмоциональных оценок различий между поколениями.

Беллетризация документального текста как отражение интереса к индивидуальным судьбам простых людей характерна для книги Рут Маккинни "Индустриальная долина" (*Industrial Valley*, 1939), в которой фактографичность, социологичность и пропаганда сочетаются с вымыслом и художественными, романными приемами. Здесь присутствуют исторические персонажи, но имена некоторых реальных героев намеренно изменены, что позволяет автору домысливать их мысли, чувства и поступки. Основное содержание книги составляет история борьбы рабочих за свои права в городке Экрон, штат Огайо, центре резиновой промышленности. Многие главы представляют собой социологические очерки о разных сторонах жизни провинции, где конкретные события помещены в контекст исторических событий общенационального масштаба. Автор подчеркивает типичность всего происходящего в Экроне в 30-е годы — забастовок, роли в них коммунистической партии и профсоюзов. Через все повествование проходит тема Союза рабочих как организатора фабричных рабочих и их борьбы, завершившейся победой. Заключительная фраза книги: "За прошедшие семь лет рабочий резиновой фабрики научился, как защищать свободу. В его руках и в руках его товарищей и союзников повсюду находится будущее нашей страны"[5].

Однако авторская ангажированность и декларативность текста смягчаются тем, что типичное показано на примере индивидуализированных персонажей и конкретных событий, описанных автором, несомненно обладающим писательским талантом, в реалистической, а подчас юмористической и сатирической манере. Маккинни пытается найти баланс между общим и частным, фактом и воображением. Все происходящее документировано — приводится карта города, точно обозначено время действия, даются статистические данные, отрывки из газет и из речей Рузвельта по радио. Но автор позволяет себе превращать реальных людей в романные персонажи, повседневный быт и внутренний мир которых воссоздаются в его воображении. Маккинни анализирует их действия и моти-

вы, порою смотрит на события их глазами, выстраивает возможные монологи и диалоги. Калейдоскоп человеческих судеб, происшествий, живых сцен складывается в общую картину жизни Экрона и шире — всей американской жизни эпохи депрессии. Город становится как бы живым существом, коллективным героем, склонным к изменчивым настроениям; коллективным героем становятся и разные социальные слои его жителей, прежде всего рабочие, осознавшие себя единой силой. В этом, как и в изображении стачки, поданной с разных точек зрения, характеристике профсоюзных лидеров и организаторов-коммунистов, книга очень близка к идеологии и поэтике пролетарского романа. По сути, она является контаминацией различных жанровых форм, в том числе — социологического очерка, исторической хроники и репортажа.

Репортаж был излюбленным жанром в документальной литературе 30-х годов, поскольку авторы, разъезжая по стране и будучи свидетелями и участниками бурных политических событий, стремились запечатлеть исторические моменты в их живой конкретике. Трудно найти в это время литератора, который бы не печатал репортажи в текущей прессе или не складывал их в целые книги, где они соседствовали с другими, более обобщающими и аналитическими жанрами — очерком, политическим портретом и памфлетом. Именно такова, например, книга Эдмунда Уилсона "Американский страх" (*The American Jitters*, 1932), которую сам автор определил как "прямой репортаж о подлинных событиях", хотя в нее включены эссе, зарисовки, памфлеты и портреты политических деятелей от разных партий. О чем бы ни шла речь — о маршах голодных, стачках, заводах Форда, коммунистах, иммигрантах, расовой дискриминации или Голливуде, автор везде пытается показать историческую динамику и сложить разрозненные факты в единую картину эпохи. Он обобщает, анализирует и типизирует, но не обезличивает социальные феномены. В очерках о заводах Форда звучат голоса рабочих, рассказывающих о своих нелегких судьбах и эксплуатации на производстве. Очерк о самом Форде и его легенде — это психологически точная история о превращении незаурядного, талантливого человека в бездушного тирана. Сочувствуя левому движению, Уилсон порицает коммунистов за увлеченность радикальной фразеологией, оторванность от реальной жизни и равнодушие к конкретным человеческим судьбам.

Несмотря на объективность документального повествования, роль автора в нем весьма значительна. "Материалом для изучения современного кризиса, его причин и возможных последствий долж-

ны быть не статистические схемы, а ты сам и встреченные тобою люди. Это то, — пишет Уилсон, — что я попытался сделать в этой книге"[6]. Книга завершается выводами, прогнозами и рекомендациями, которые касаются не только Америки, но и самого автора, приводящего себя в качестве типичного примера выходца из буржуазной среды, пришедшего к левым идеям. Разделяя в молодости буржуазные интересы и ценности, он постепенно убедился, что "лучшие люди", которые считали себя выше пролетариев, довольствовались только поверхностной культурой и были не способны на глубокий анализ окружающего мира. Он решил исключить себя из этого общества с его комфортом и условностями и посвятить свою жизнь вечным ценностям — "Литературе, Истории, Созданию Красоты, Открытию Истины" (6; p. 307). Уилсон уверен, что капитализм себя исчерпал, автор разочарован в либерализме и считает, что будущее за коммунизмом.

Уловив тенденции к демократизации социума и приобщению низов к общественной жизни, многие профессиональные журналисты, писатели, ученые включали в свои документальные книги голоса простых людей, рассказывающих о своей жизни или выражающих свое отношение к тем или иным событиям. Однако подобные "исповеди", названные "народной историей" или "народной литературой", печатались и самостоятельно в крупных журналах и специально составленных сборниках, таких, как "Говорят горняки Гарлана" Т.Драйзера, "12 миллионов черных голосов: народная история негров в Соединенных Штатах" Р.Райта, "Эти наши жизни". Последний состоит из рассказов, записанных в трех штатах участниками специального федерального писательского проекта. В основе книги лежит идея, что каждый человек имеет право на самовыражение, имеет право высказаться, что любой индивид — часть народа, одновременно и неповторимая личность, и социальный тип. Все истории, поведанные с точки зрения самого рассказчика, — компиляции из нескольких интервью, отредактированных профессиональными литераторами. Они состоят из текста интервьюера, задающего вопросы и избегающего комментариев, и прямой речи героя. В разных разделах представлены люди различного рода занятий — фермеры, рабочие, городские служащие, негры-арендаторы, вместе создающие картину американской жизни.

Внимание к судьбам простых людей вызвало интерес журналистов и писателей к такому казалось бы далекому от словесности визуальному искусству, как фотография с ее способностью запечатлевать моменты жизни в их неповторимой индивидуальности.

Как отмечает У.Скотт, в 30-е годы люди не очень доверяли прессе, чаще всего выражавшей точку зрения высших классов, которые не приветствовали экономические и социальные реформы президента Рузвельта. Более популярными были те источники информации, где реальность представлялась как она есть, где звучали живые голоса, — фотография и радио (2; p. 77). Несмотря на то, что и фотографы могли манипулировать общественным сознанием, тенденциозно подбирая объекты изображения, этот вид искусства сохранял столь востребованный в то время эффект присутствия. Существовали целые программы по освещению тех или иных аспектов национальной жизни. По заказу общественных организаций такие известные фотографы, как Дороти Лэндж, Уокер Эванс, Рассел Ли, Артур Ротстайн и другие, снимали тематические серии фотографий в разных штатах о сельском хозяйстве и жертвах природной стихии, об арендаторах, шахтерах и рабочих крупных промышленных центров.

С профессии фотографа начала свою карьеру впоследствии известная писательница Юдора Уэлти. Еще до первых литературных публикаций она в качестве работника федерального агентства ездила по южным штатам и брала интервью, фотографируя фермеров, бедняков, негров. Годы спустя Уэлти признавалась, что занятия фотографией помогали ей тренировать наблюдательность, улавливать застывший момент, подбирать нужные слова, вырабатывать свой стиль, развивать чувство места. По ее словам, она, в отличие от некоторых фотографов, которые работали с заранее заданной целью, запечатлевала реальность в ее подлинности и неповторимости, без предубежденности и пропагандистских намерений[7].

Многие книги социологической направленности содержали одновременно и фотографии, и текст, создавая изобразительную и письменную летопись эпохи. Их материалом служили и Первая мировая война, и провинциальная Америка, и труд рабочих, и депрессия. Например, в книге "Год Рузвельта. Фотографическая летопись" (*The Roosevelt Year. A Photographic Record*, 1934) собрание фотографий сопровождается расширенными аннотациями, кратким описанием запечатленных событий, правительственными указами. Широкая тематика, охватывающая все аспекты американской жизни, помогает дать наглядную, документированную картину Великой депрессии. Тема книги "Американский Исход. Летопись человеческой эрозии Доротеи Лэндж и Пола Шустера Тейлора" (*An American Exodus. A Record of Human Erosion by Dorothea Lange and Paul Schuster Taylor*, 1939) — исход фермеров и арендаторов с по-

раженных эрозией земель в разных штатах Америки. После каждой серии фотографий следует очерк о соответствующем регионе, его истории, экономике, нравах с включением документов, газетных статей, писем и объявлений, а в конце даются рекомендации, как исправить существующее положение. Часто под фотографиями приводятся высказывания публицистов, строки из писем и слова самих изображенных людей. Но авторы, по их признанию, использующие камеру в качестве исследовательского инструмента, стремятся прежде всего к обобщению увиденного. Герои фотографий не называются своими именами, а представляются как "молодой человек", "пара бывших рабов" и пр. У.Скотт называет камеру Лэндж "камерой с целью", поскольку она не показывала жизнь во всей полноте, а ограничивалась тем, что соответствовало ее ожиданиям, нередко впадая в сентиментальность (2; p. 58).

Жанру фотоальбома отдавали дань не только журналисты, но и мастера художественного слова, такие, как Ш.Андерсон, издавший книгу "Родной город" о маленьких городах Америки, Р.Райт, включивший фотографии в книгу "12 миллионов черных голосов", А.Маклиш, Э.Колдуэлл, Дж.Эйджи. Эти авторы, вольно или невольно, привносили в документальные тексты элементы своего художественного мировидения.

В книге Арчибальда Маклиша "Земля свободных" (*Land of the Free*, 1938) фотографии Д.Лэндж сопровождались стихами, своеобразной "звуковой дорожкой". Визуальный ряд предметен и конкретен — это американские пейзажи, виды маленьких городков, портреты людей — фермеров, негров, детей, свидетельства политических событий. В объектив фотоаппарата попадают лагеря мигрантов в Калифорнии, бредущие по дороге семьи с груженными домашним скарбом тележками, убогие дома, заводские трубы, кладбище, рабочие демонстрации. В стихах же, которые относятся к конкретным сценам и в то же время образуют единый текст, автор стремится к предельному обобщению. Их лейтмотив — свобода в Америке как национальная идея и исторически эволюционирующий феномен. Здесь все жизненные явления — часть целого, здесь народ — "мы", коллективный герой, от имени которого и звучат стихи. Фразы "мы говорили себе, что у нас была свобода", "мы не знаем", "мы не уверены", "мы говорили себе, что были свободными, потому что мы так сказали" бесконечно повторяются, показывая возрастающие сомнения людей в реализованности национальной мифологемы. Оказалось, что в голодной, нищей, агрессивной по отношению к обездоленным стране нет места подлинной свободе.



Эдвард Миллман. Ночлежка. 1937. Темпера, фибра. Национальная коллекция изящных искусств

Смена "кадров" изобразительного ряда сопровождается сменой настроений и мыслей людей, приходящих к выводу, что носителем свободы на самом деле являются не огромные пространства американской земли, а сами люди.

Рядом с горным пейзажем помещены следующие строки: "Может быть, — думали мы — поскольку земля простиралась, свобода шла вместе с землей: свобода была всегда, все за дверьми дома было свободой… Мы не знаем"[8]. Затем следуют портреты старика и старухи: они потеряли свою землю и начали сомневаться, была ли в ней свобода. Теперь перед ними дорога, ведущая на Запад, в конце которой — убогая хижина. Молчаливые раздумья завершаются разочарованием в "американской мечте", растет протест, и фотографии демонстраций и митингов сопровождаются словами: "Или есть что-то другое, о чем человек может мечтать", "или есть что-то другое, что человек может обозначить как свободу", "или, если свобода существует, это человек — не земля" (8; pp. 85–87).

Мировоззренческие и эстетические установки автора прослеживаются и в документальных книгах Э.Колдуэлла, ездившего по Америке с женой, профессиональным фотографом Маргарет Беркуайт. Книги "Некоторые американцы" (1935), "Вы видели их лица"

(1937), "Послушай! Это США?" (1941), содержавшие социологические очерки, жанровые зарисовки и голоса попавших в кадр людей, все же были несколько тенденциозны в подборе героев, в образах которых акцентировались антиинтеллектуализм, деградация, животное начало, отсутствие человеческого достоинства. Это подметили другие авторы, писатель Джеймс Эйджи и фотограф Уокер Эванс, обрушившиеся на Колдуэлла с жесткой критикой. Эванс обвинил его в "двойном произволе", пропаганде и использовании в своих целях ужасного положения фермеров-арендаторов. Хотя публика признала, что так поступать было хорошо и правильно, "мы, — пишет Эванс, — думали, что так поступать было плохо и аморально", поскольку подобным образом эксплуатировались те, кто уже стал жертвой эксплуатации (2; pp. 222, 223).

Сами Эйджи и Эванс решили создать книгу, основанную на деликатном сочувствии и терпимом отношении к ее героям. Она была издана в 1939 г. под названием "Давайте теперь восхвалим знаменитых людей" (*Let Us Now Praise Famous Men*), и многие критики считают ее подлинным шедевром в своем жанре. В 1936 г. ее авторы были посланы одним из нью-йоркских журналов изучить жизнь мелких белых арендаторов на Юге страны. В течение месяца они жили в трех бедных семьях, делая фотографии и наблюдая за повседневной жизнью поселка. 64 фотографии Эванса представляют собой не иллюстрации к тексту, а его изобразительное сопровождение, каждая из них — самостоятельное произведение искусства, будь то психологические портреты взрослых и детей, городские пейзажи или детали быта — жалкие лачуги, убогая мебель, старые башмаки. Эйджи считал фотоаппарат уникальным средством передачи "поэтической энергии, которая кипит в каждом явлении реальности" (2; p. 76), и этого удалось достичь Эвансу. У.Скотт полагает, что произведения Эванса — это "трансцендентальная документальная фотография: создание образов, смысл которых превосходит местные обстоятельства..." (2; p. 269), изображение культуры бедности.

В своей книге Эйджи привлекает не только визуальное, но и звуковое искусство, признаваясь в предисловии, что текст "был написан с громким чтением в уме" автора, которому были важны "вариации тона, темп, форма и динамика"[9]. Это было необходимо ему для эмоционального воздействия на органы чувств читателя, для пробуждения в нем способности к эстетическому восприятию. "Это была *книга* только по необходимости. Если говорить серьезно, — это попытка создать человеческую реальность, в которую читатель

вовлечен не менее, чем авторы и те, о ком они рассказывают" (9; p. XVI).

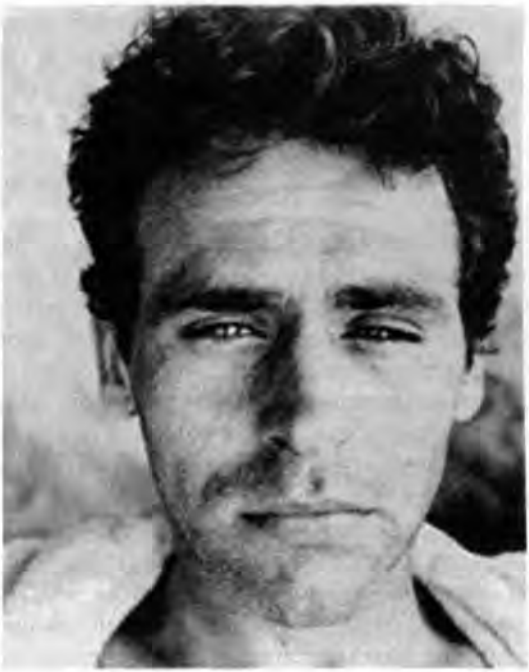
Подобно музыкальным темам в сонате, через всю книгу проходят две темы: одна общегуманистическая — о бедных, их незащищенности и сочувствии к ним, выраженная языком поэзии, вторая — радикальная, революционная: "Рабочие мира, объединяйтесь и боритесь. У вас нет ничего, кроме цепей и мира, который нужно завоевать". Гуманистическая тема усиливается мотивом детскости. Все люди представлены как дети вселенной, Бога, природы, имеющие реальные права на жизнь, пищу, одежду, укрытие. Начинается книга со страницы из школьного учебника для третьего класса, где мир изображается как дом, полный детей — братьев и сестер.

Далее следует список описываемых мест в "Хлопковом поясе" и героев, названия и имена которых изменены, так как авторы щадят чувства людей и стремятся к наибольшему обобщению. Себя Эйджи называет "шпионом", путешествующим в качестве журналиста и входящим в ряд "неоплачиваемых агитаторов", к которым причисляет Иисуса Христа, Уильяма Блейка, Луиса Фердинанда Селина, Ринга Ларднера, Зигмунда Фрейда и многих других. В "Преамбуле" автор отмежевывается от журналистов, которые бесцеремонно вторгаются в чужую жизнь и выставляют на всеобщее обозрение несчастных, беззащитных людей, оправдываясь принципами "честной журналистики" и гуманизма, а на самом деле демонстрируя наглость, самоуверенность и презрение к ближним.

Уже в "Преамбуле" намечается некоторое противоречие в декларируемых намерениях и методе автора. Он заявляет о своем желании показать жизнь как она есть, полностью устранясь и не используя приемы искусства и журналистики. Он не доверяет себе, ибо является человеком со всеми его предубеждениями и слабостями и отказывается от искажающего реальность воображения. Эйджи хочет выступить в роли беспристрастной фотокамеры, для которой суть любого явления, в том числе и автора, заключена в самом факте его существования. Но орудие писателя не камера, а слова, которые могут дать адекватную картину непосредственной реальности лишь под пером мастера. На самом деле книга Эйджи насквозь литературна, музыкальна и благодаря фотографиям Эванса живописна. Хотя автор восклицает "ради Бога, не думайте, что это искусство", его текст как раз свидетельствует о творческих муках писателя, который пытается с наибольшей достоверностью передать поток жизни в потоке нанизывающихся слов, растянутых на целую страницу фразах, ритмически повторяющихся пассажах.

Его проза близка к поэзии, а композиция книги составлена по принципам музыкального произведения. Три части, разбитые на отдельные разделы, перемежаются с тремя интерлюдиями. "На крыльце" — это размышления автора, который в ночное время, после дневных забот и суеты, остается наедине с миром и предается обобщению увиденного и пережитого. "На крыльце, 1" и "На крыльце, 3" — это поэтические сцены природы, в которую глубоко вчувствуется автор, ощущающий целостность мира, его реальности и тайны. "На крыльце, 2" — это ночные мысли Эйджи, прежде всего о возможностях искусства и его отношениях с действительностью. Автор — созерцатель, переполненный жизнью во всех ее проявлениях, воспринимающий ее одновременно и чувственно, и рационально, рассуждающий о симметрии и музыкальности мира. Он ищет способы передать восторг существования, обширность земли, множественность домов, городов, человеческих судеб, сомневаясь в потенциале искусства, главным образом, в его правдивости. Ему кажется, что наиболее успешна в этом отношении фотография, журналистика же для него лжива по природе, тенденциозна и дает лишь иллюзию достоверности. Бессилен также и художественный реализм, поскольку слова только описывают, но не изображают. Сомневается он и в собственных возможностях правдивого описания героев, в частности Джорджа Гаджета: "Я знаю его постольку, поскольку я его знаю, и только в тех аспектах, в которых я его знаю; и все это зависит в равной степени от того, кем я являюсь и кем является он" (9; p. 239). Индивидуальное человеческое сознание делает всякую правду относительной, а ему хотелось бы показать героя как реального человека, а не образ, созданный писательским воображением.

Однако Эйджи осознает, что не может отказаться от своего "я", и как бы смиряется со своим присутствием в тексте, пытаясь "исправить положение" личным участием в жизни героев. Хотя везде присутствует его взгляд художника, он отказывается от роли стороннего наблюдателя, вступая в тесные, даже романтические отношения с теми, о ком пишет. Эта линия придает в целом документальному повествованию отчасти романную форму. С самого начала автор подходит к социальным проблемам как художник, который ищет внутренний смысл происходящего, различает неповторимую индивидуальность и одновременно типичность в людях и предметах, ощущает многокрасочность и многомерность мира. Ему важна не только внешняя, но и внутренняя динамика событий, он фиксирует детали, настроения, нюансы человеческих



Джеймс Эйджи, 1937

настроений. Например, в описании негритянского пения сложности социальных и расовых отношений передаются через пересечения точек зрения поющих, землевладельцев и автора. В целом авторский взгляд и авторский комментарий доминируют, Эйджи занимает позицию сочувствующего соучастника происходящего. Рисуя глаза, выражение лиц, жесты, поведение своих обездоленных героев, он с пониманием относится к их скрытым страхам, недоверию, ненависти и признается в своей к ним любви. Художник выступает как носитель гуманистического духовного начала, противопоставленного общественному злу и несправедливости.

Разные части и разделы книги различаются по наполнению и общей направленности. В первой части, озаглавленной "Письмо из деревни", сознание и воображение автора, художественные формы преобладают над фактографией. Ее основное содержание — ночные мысли и воспоминания писателя — складывается в серию поэтических этюдов, а порою прямо выливается в стихи. Размышле-

ния о бедных, их детях и домах перетекают в воображаемую Эйджи картину спящей где-то рядом с ним в доме семьи арендаторов. Он видит положение их тел в постели, ощущает их тяжесть, он сам "лежит внутри каждого", перенимая его "форму и вес", его душу, запоминая сны, которые герои не будут помнить. Для него они — единый организм, музыка, где переплетаются многие голоса (9; p. 58).

В тексте нет свойственного документалистике последовательного изложения событий, нарушены хронологическая последовательность, общность тона и ритма повествования. Делаются экскурсы в прошлое, авторское описание местности и людей перемежается с рассказами самих героев, членов арендаторских семей и их соседей, сталкиваются разные позиции. Жалобы стариков, надежды молодежи, презрение среднего класса, для которого бедные — "никчемная шваль", сопровождаются комментариями автора, считающего бедняков несчастными жертвами в ловушке жизни, и цитатами из Евангелия, утверждающими благословенность сирых и убогих. Лейтмотив — слова в скобках, выделенные курсивом: "*как случилось, что мы оказались пойманными*?" Первая часть завершается "Речью под занавес", риторически организованной прозой, содержащей философские размышления Эйджи о человеческой жизни, природе, неповторимости индивидуальных судеб.

Иные приоритеты во второй части ("Некоторые данные и комментарии"), основной объем которой составляют социологические очерки о разных сторонах жизни арендаторов ("Деньги", "Дом в поле", "Одежда", "Образование", "Работа", "Хлопок"), экономические подсчеты, факты эксплуатации. Во многом меняется и роль автора, который становится рациональным аналитиком и ради научного исследования даже преступает этические законы. Это уже не член семьи арендаторов, а скрупулезный каталогизатор и статистик, бесцеремонно роющийся в вещах приютивших его людей, когда они уходят на работу в поле. Отдельные главки посвящены комнатам, подвалу, двору, кухне, в поле зрения попадают каждый стул, полотенце или кусочек мыла, содержимое сундуков и ящиков, фотографии. Описаны одежда и обувь, которую носят герои, белые и темнокожие, в разные дни недели. Причем все описания социально очерчены. Во всех очерках Эйджи переходит от общих рассуждений о предмете или проблеме к конкретному быту трех семей. Критика современного образования сменяется психологическими портретами детей арендаторов, а затем — рекомендациями автора по совершенствованию обучения. Очерк о сельскохозяйственных

работах — это описание годового процесса выращивания хлопка и участия в нем каждого героя.

Однако и в этой части Эйджи остается художником, воспринимающим мир в его цельности, духовности и красоте. Простой прямоугольный дом под открытым небом кажется ему "одной из ясных и конечных, неуловимых прелестей бытия..." (9; p. 139) Автор выступает как живописец, любующийся формами дома и игрой светотени, и как музыкант, сравнивающий строение с фугами Баха. Музыкальность композиции этой части книги проявляется в смене настроений Эйджи, когда возвышенные мотивы вытесняются мотивами стыда и вины за неэтичное "шпионское" поведение, а ее близость к изобразительному искусству — в приеме "рамки": рассказ об арендаторском доме обрамлен сценами ухода семьи на работу и ее возвращения с работы. В документальный раздел входят "Примечания", предмет которых как раз искусство, размышления о прекрасном, о традиции наива и примитива, о чертах своеобразного "классицизма" в убожестве и утилитарности арендаторского бытия.

Хотя в третьей части книги Эйджи снова заявляет, что стремится к подлинности и не хочет превращать свое произведение в художественное, а реальных людей — в литературных персонажей, ему удалось создать оригинальную поэтику, вырастающую на почве повседневности, реального факта, втянутых писателем в сферу прекрасного. Эйджи чуток к эстетике бедности и наделен даром различать за внешним уродством и убогостью внутреннюю красоту и гармонию. Конкретные события и лица постоянно помещаются в контекст, придающий им новые оттенки и смыслы. В разделе, где повествуется о первой встрече с семьями арендаторов, нет нейтрального, рационального представления героев. Они обрисованы с субъективной точки зрения автора, сразу же установившего с ними эмоциональный контакт. Он обращается к ним на "ты", вспоминает их жесты, выражение глаз, смену настроений и чувств, свои реакции и эволюцию своих отношений с ними. Образы бедняков могут возвышаться до библейских, а в главе, давшей название всей книге, автор, произнося молитву, благословляет не только великих, но и неизвестных, так как они тоже дали потомство, оставили свой след на земле. Один из приведенных Эйджи афоризмов раскрывает главную идею книги: "Все сущее священно" (9; p. 459). В разделе "Примечания и приложения" автор рекомендует читателю произведения искусства и документы, которые помогут ему получить информацию и понять смысл жизни. В его списке книги У.Фолкнера,

Марка Твена, Томаса Вулфа, Э.Колдуэлла, фильмы, фотографии, блюзы, газеты, географические карты и бетховенские сонаты.

Книга очень многообразна во всех аспектах, в ней присутствуют разные жанры и стили, что далеко не всегда органично. Порою Эйджи излишне акцентирует автобиографический момент, помещая себя, свои переживания и рефлексию в центр повествования, произносит бесконечный внутренний монолог. Некоторые разделы выбиваются из целостной структуры книги, как, например, "Пауза", полемика автора с одним из журналов, или "Определение", лингвистический экскурс с перечислением англо-саксонских односложных слов.

Книга Эйджи несомненно стала новым словом в документалистике и значительно отличалась от общего потока литературы факта в 30-е годы. Отмечая ее новаторство, У.Скотт считает, что отсутствие в ней строгой формы, "порядка" как раз и является признаком ее оригинальности, создания новой формы, которую можно назвать "антидокументальной, или метафизической документальной, или неохристианской документальной" (2; p. 310). Скотт полагает, что Эйджи свойственно нетипичное для Америки трагическое видение мира, неверие в его улучшение, что отличает его и от левых радикалов. Он не ищет панацеи в социальных, политических и экономических преобразованиях, рассматривая все в общефилософском масштабе.

В кризисные для страны годы американские журналисты, фотографы, социологи и писатели в стремлении понять исторические процессы, которые всколыхнули все слои населения, "уходили в народ". С целью быть ближе к народной жизни и узнать ее изнутри, они становились хобо, селились в рабочих семьях или отправлялись путешествовать по штатам, чтобы заново открыть меняющуюся на глазах Америку, почувствовать ее дух, связать ее прошлое и настоящее, традиционные ценности и современные феномены. Американский исследователь Дэвид Минтер назвал целью документалистики 30-х годов "снова обрести Америку *как идею*", а также сделать слово "более ответственным перед социальной реальностью"[10]. Путешествовали по стране Э.Колдуэлл, Ш.Андерсон, Дж.Стейнбек, другие писатели и журналисты.

Характерно название книги известного романиста Натана Эша "Дорога в поисках Америки" (*The Road in Search of America*, 1937). Автор, который собирался "дрейфовать по всей стране" и "затеряться в ней"[11], предпринял четырехмесячное автобусное путешествие по разным штатам без предварительного плана. Он выслуши-

вает истории случайных попутчиков, ведет с ними диалоги, описывает города и поселки, посещает фабрики и заседания рабочих профсоюзов, посещает тюрьму, живет на ферме и в семьях иммигрантов. Эш одновременно ведет дневник путешествия и занимается социологическим исследованием, стремясь к полноте картины современной ему Америки: "Я должен был увидеть ее всю, замешать, сформировать, слепить ее внутри себя и затем, в какой-то чудесной печи, сделать ее своей" (11; p. 29). Авторские надежды на то, что путешествие само придаст книге форму, не оправдались, писатель вынужден регулировать поток фактов, при этом стараясь ограничить свое вмешательство их подбором. Часто события подаются с точки зрения самих героев, так как ему важно узнать и прочувствовать то, что объединяет американцев: их мысли, страдания, лишения, безработицу, одиночество. Эш хочет быть объективным: "Я хотел увидеть Америку такой, какой она была, а не такой, какой я хотел бы ее видеть" (11; p. 58).

Динамика исторического развития страны видится автору через призму человеческих судеб. На примере жизненных историй двух друзей, писателя и коммерсанта, он показывает пагубность растущего меркантилизма и необходимость сохранения духовных ценностей. Несмотря на негативные тенденции в эволюции национального менталитета, он все же делает вывод о постоянстве американского характера и некоторых традиционных идеалов, в том числе — веры в равенство и оптимизма, поддерживающих в людях чувство патриотизма и надежду на будущее. "Вот почему возможно, — пишет Эш, — путешествуя по этой стране, посещая места, где живут не только счастливые, но и неимущие, и видя много лишений и страха, все же чувствовать, что есть надежда, есть шанс, есть будущее. Поэтому, путешествуя по Америке, возможно быть счастливым" (11; pp. 10–11).

Автор открыто выражает свои мнения и эмоции, включая себя в ряд индивидуализированных персонажей, делая себя одним из героев повествования. В документальной литературе 30-х годов автобиографичность становится постоянным компонентом. Не случайно в эти годы появилось множество автобиографий, где выражено социальное значение опыта автора, который описывает прежде всего свою общественную деятельность и созревание протестного сознания, типизирует свою судьбу и делает ее назидательной. За перо брались участники Первой мировой войны, иммигранты, активисты социалистического движения.

В 1932 г. была опубликована автобиография некоего Роберта Бернса "Я беглец" (*I Am a Fugitive*), солдата Первой мировой войны, после возвращения с фронта посаженного в тюрьму за незначительное преступление и дважды из нее бежавшего. Его описание ужасов заключения — это обвинение пенитенциарной системе и всему обществу, которое калечит и разрушает человека, не давая ему стать его полнокровным членом.

Настоящей энциклопедией национальной жизни стала автобиография писателя Луиса Адамика "Моя Америка. 1928–1938" (*My America. 1928–1938*, 1930), продолжение его более ранней книги "Смех в джунглях" (*Laughing in the Jungle*), где рассказывалось о жизни автора до 1927 г. Хотя Адамик, иммигрант из Словении, повествует о своем опыте врастания в Америку, которая у каждого человека "своя", личные события вписаны в широкий исторический и социальный контекст. Как и большинство документальных произведений того времени, его книга многожанрова, а его картина страны мозаична и динамична. "Я считаю, — говорит писатель, — что драма вещей — это истина вещей. Иными словами: истина вещи, обстоятельства, ситуации или чего бы то ни было является сутью взаимодействия всех факторов, что само по себе — драма. Я думаю, в той степени, в какой человек осознает драму вещи, он осознает и ее истину... Следовательно, писать правдиво означает писать драматично"[12]. По мнению Адамика, Америка находится в процессе бесконечных стихийных изменений и поэтому нуждается в постоянном изучении и переосмыслении. Автор не делает свою личность центром повествования, объявляя себя одним из 130 миллионов американцев. Он приводит биографии и портреты других людей, простых и известных, включает очерки о левых партиях и рабочих союзах, привлекает письма, документы, дневники, дает массу информации обо всех сторонах национальной жизни. Тяжелые времена депрессии не лишили Адамика веры в способность американской демократии преодолеть экономический и политический кризис. Ее жизнеспособность он демонстрирует на примере судеб разных людей, добившихся успеха. В конце приводятся размышления автора о дальнейшем пути страны, которая, как он считает, должна меньше вмешиваться в международные дела и идти своей дорогой, решая насущные социальные проблемы. "Я хочу, — заявляет писатель, — чтобы Америка оставалась Америкой. Я хочу, чтобы Америка в конечном счете стала произведением искусства" (12; p. 662).

Однако в "красные тридцатые" большинство авторов было крайне скептически настроено по отношению к возможностям американской демократии и склонялось к левой идеологии. Приход к социалистическим идеям — основная тема автобиографий, какие, часто в пропагандистских целях, писали деятели и руководители рабочего движения и коммунистической партии. В таких автобиографиях, как правило, отсутствуют подробности быта и личной жизни, саморефлексия, внутренний мир автора; отдельные судьбы рассматриваются как типичный феномен разделенного на классы общества; все оценивается с позиции марксистских догм. Порою история героя на каком-то этапе сливается с историей профсоюза или партии.

Такова автобиография Билла Хейвуда, надиктованная им в последние годы жизни и изданная в 1932 г. в Советском Союзе. Хейвуд — бывший шахтер, ставший руководителем Западной федерации горняков и председателем съезда Индустриальных рабочих мира в 1905 г., сидел в тюрьмах, организовывал забастовки, вел антивоенную борьбу. Будучи приговоренным к 20 годам каторги, бежал в СССР, где и умер в 1928 г.

В повествовании о детстве, семье, школе, родном поселке практически нет лирических воспоминаний, живых индивидуализированных человеческих портретов. Все освещается с расстояния времени, с высоты коммунистического мировоззрения автора, делающего акцент на классовой подоплеке всего происходящего и мыслящего соответствующими понятиями и идеологическими клише. Например, в рассказе старого индейца об истреблении его племени "скрывалось большое историческое значение. Избиение началось, когда впервые переселенцы захватили остров Манхэттен. Оно продолжалось, когда они захватили материк. И теперь его продолжает правящий класс, вооруженный стеклянными бусами, виски, библией и ружьями"[13]. Основное содержание книги — история рабочего движения, где преобладают голые факты, документы, иногда сопровождаемые однозначным авторским комментарием.

Более личностна по духу и разнообразна по краскам автобиография Джозефа Фримена "Американское Евангелие. Рассказ бунтовщиков и романтиков" (*An American Testament. A Narrative of Rebels and Romantics*, 1936). "Этот рассказ, — говорится в предисловии, — основан на вере в то, что человечество проходит через важную трансформацию. Распад капитализма по масштабам и значению сравним с происхождением частной собственности, началом христианства, восхождением буржуазии. Я убежден, что со-

циализм вызовет более крупные и благотворные изменения в жизни человека, чем любые другие предшествовавшие ему великие исторические поворотные моменты. Я начал эту книгу с определенной позиции, как любой автор, осознает он свою предвзятость или нет. Я хотел объяснить, как современный человек приходит к коммунистическим убеждениям"[14]. Личный опыт автора, выходца из России, поэта и романтика по духу, поменявшего "средневековое" общество в украинском местечке на капиталистическую Америку, вписан в глобальный конфликт "старого" и "нового" мира. Его интересует не "политика в узком смысле, а культура в широком смысле" (14; p. VII).

Фримен опускает многие детали своей биографии, сосредоточиваясь на том, что имеет отношение к сквозной теме — его становления как марксиста. Во многом автобиография приближается здесь к "роману воспитания": автор подробно описывает эволюцию своего мировоззрения, в поле его зрения попадают повлиявшие на него исторические события (Первая мировая война, Октябрьская революция, классовая борьба в Америке). Детство "под гнетом царизма" сменяется молодостью, отданной борьбе за продвижение в новом обществе и поискам истины. Фримен смотрит на себя, как и на других героев книги (часто появляющихся под вымышленными именами) как на типаж и нередко говорит от имени целого поколения ("мы"). Динамика повествования, полного множества лиц и событий, проявляется в борьбе идей, в интенсивной интеллектуальной жизни автора, который отверг буржуазную меркантильную культуру и увлекся революционным преобразованием мира. Став журналистом, переводчиком и политиком, он ездил по Европе и по Советской России, вызвавшей у него полный восторг. В главах, посвященных этой стране, тенденциозность его взгляда и склонность к коммунистическим идеологическим штампам проявляются с особой очевидностью. Для него СССР — родной дом, где мечты воплотились в реальность, где он — один из "миллионов, борющихся за новый мир" (14; p. 455). Фримен видит то, что хочет видеть, объясняет и оправдывает и аресты, и коммунистическую пропаганду в искусстве, отмахивается от людей, говорящих ему правду, а собственные, иногда возникающие сомнения относит за счет неизжитых предрассудков буржуазного сознания. Итог развития героя — принятие коммунизма не только умом, но и сердцем, слияние с массами, признание авторитета власти и партии, отказ от индивидуализма, обретение своего места в общей борьбе.

"Нас много" (*We Are Many,* 1940) — название автобиографии известной коммунистки Эллы Рив Блур. Старейший член партии, знавшая еще Ленина, "Матушка Блур" не отделяет свою судьбу от истории классовой борьбы в Америке, и поэтому в ее тексте очень скупо говорится о ее личной жизни, семье, погибшем сыне, поехавшем в СССР организовывать сельскохозяйственную коммуну. Книга Блур — хроника столетия, ее главные действующие лица — партия и рабочие массы, ее цель — пропаганда социализма, ее язык — коммунистическая фразеология и марксистские штампы. "Но моя жизнь, — пишет автор, — была частью стольких этапов борьбы рабочих и фермеров за свободы в этой стране, что мой опыт действительно не принадлежит мне одной. И ради тех, кто моложе меня, я думаю, что должна записать воспоминания о моей работе, моих радостях, моих печалях и моих ошибках, чтобы другие могли научиться на моем опыте, как лучше трудиться для рабочего движения в грядущие великие дни"[15].

Динамика повествования не только в бурных общественных и партийных событиях, в которых принимала участие Блур, но и в формировании ее убеждений и обретении жизненной цели. Из своей биографии она отбирает феномены, повлиявшие на ее мировоззрение, и абсолютно все рассматривает в свете коммунистической идеологии. Она развелась с первым мужем, поскольку он оказался консерватором, и бросила второго, отошедшего от социалистического движения. Неоднократно бывая в СССР, Блур, как и другие радикалы, видит там прежде всего свои осуществившиеся мечты, будущее человечества и восхищается как московским метро, так и строительством канала Москва-Волга, где "мудрая партия" обучала строительным профессиям никогда ранее не работавших преступников и приучала их к труду. Ей совершенно не интересны соборы и пещеры Киевской Лавры, откуда она с удовольствием едет в дом культуры: настоящее и будущее для нее важнее прошлого. Однако мировосприятие автора нельзя целиком относить к марксистскому догматизму, в нем несомненно присутствуют черты и национальной американской идеологии. Знавшая в детстве Уитмена, Блур признается, что его поэзия научила ее любить людей, ощущать их братство, стремиться к демократии. Типичны для американского характера приоритет настоящего и будущего, неиссякаемый оптимизм.

То же слияние личной и общественной жизни, та же марксистская риторика, тот же рассказ о приходе к коммунистическим убеждениям наблюдается и в автобиографии лидера американского

рабочего движения Уильяма Фостера "От Брайена к Сталину" (*From Bryan to Stalin* , 1937). И в этой, и в другой книге — "Русская революция", написанных после поездок в Россию, он восхваляет революционные преобразования и видит в них пример для Америки. В 1939 г. Фостер издает продолжение своей автобиографии — "Страницы из жизни рабочего" (*Pages from a Worker's Life*), куда решает включить то, что не вошло в первую книгу, главным образом, более подробный рассказ о перипетиях своей личной судьбы. Сам по себе этот факт уже свидетельствует о том, что Фостер подспудно ощущал ограниченность идеологической ангажированности и осознавал, что жизнь шире общественной борьбы, а личность не исчерпывается классовой принадлежностью и не может целиком слиться с безличным "мы". Автор пишет о надеждах и иллюзиях своей юности, достаточно откровенно описывает быт социальных низов (трущобы, разврат, драки, пьянство) и свой опыт бродяжничества по стране. В книге есть живые сцены и типажи, комические истории, поэтические картины природы. Социологические очерки о жизни моряков (Фостер испробовал и эту профессию) сочетаются с рассказами о приключениях, красоте и притяжении моря, матросской дружбе, разнообразных человеческих судьбах. Но и здесь доминирует не внутренняя, а внешняя биография автора, не наблюдения и эмоции, а факты и анализ, причем, как и в предыдущей книге, с позиции догматического марксизма. Собственная история для Фостера — это история человека, познавшего капиталистическую эксплуатацию и пришедшего к социалистическим идеям, пропаганде которых он посвятил свою жизнь. И все-таки в повествовании ощущается некоторая двойственность, дисгармония, которая проявляется и в авторском стиле, то более живом, индивидуализированном, то сухом и клишированном. В главах о коммунистической партии автор вообще отодвигает себя на задний план и переходит к безличному "мы".

Путь к левым убеждениям и многосторонний портрет общественной и политической жизни эпохи составляют содержание и "Автобиографии Линкольна Стеффенса" (*The Autobiography of Lincoln Steffens*, 1931), но благодаря личности, воспитанию и образованию автора эта книга значительно отличается от автобиографий других левых, став классическим образцом жанра. Стеффенс, один из лидеров "разгребателей грязи", вышел из зажиточной семьи и получил широкое гуманитарное образование. Обладая недюжинным интеллектом и незаурядным литературным дарованием, он наполняет свое повествование самоанализом, философскими обобщения-

ми, тонким исследованием исторических процессов. Фактографический ряд сопровождается описанием динамического развития внутреннего мира автора, его восприятия окружающей действительности, его взаимоотношений с другими людьми. В части, посвященной юным годам Стеффенса, текст действительно очень близок к беллетристическому жанру "романа воспитания", ибо раскрывает становление личности под влиянием тех или иных обстоятельств, в том числе и с помощью художественных приемов — повторов, сравнений, диалогов, юмористической тональности, привлечения разных точек зрения (о характере героя могут высказываться его близкие). Стеффенс не рассматривает свою юность с высоты приобретенного в зрелые годы мировоззрения, а показывает неустойчивость мировосприятия молодого человека, учащегося понимать искусство, науку, литературу, религию, любить и принимать любовь, полного прекраснодушных мечтаний и желания изменить мир, переписать историю.

Как в классическом "романе карьеры", герой теряет юношеский идеализм и иллюзии, столкнувшись с реальной жизнью. Новый этап судьбы Стеффенса связан с журналистикой, открывшей ему изнанку политической кухни, финансовые махинации, произвол и продажность полиции, поразившую все общественные структуры коррупцию. "Факты. Мне теперь кажется, — пишет Стеффенс, — что факты должны были пробивать дорогу в мою голову, ударяя по моим мозгам, как пулеметные пули, и только после многочисленных ударов я смог расстаться с моими старыми идеалами и ученической картиной жизни и сменить ее на новую, более правдивую"[16]. В этот период своей биографии Стеффенс занимает философскую позицию по отношению к социальной реальности, полагая, что все происходящее закономерно самим фактом своего существования, этически нейтрально и неустранимо. "Это было, это есть, везде борьба между конфликтующими интересами, между двумя слепыми противоположными сторонами, ни одна из которых не является ни правой, ни неправой" (16; p. 246). "Общество двигалось, как ледник, медленно; если оно росло, то, как дуб, медленно. Можно поливать или удобрять почву вокруг него, но кричать на него бесполезно" (16; p. 575). Стеффенс готов с философских позиций оправдать даже коррупцию и войны, ибо, с его точки зрения, это двигатели прогресса, неизбежные и закономерные способы борьбы нового индустриального общества с устаревшими порядками.

Однако в процессе макрейкерских журналистских расследований, всесторонне анализируя факты, Стеффенс убеждается в по-

рочности существующей политической системы и несовершенстве идеалов американской демократии. Характеризуя деятелей разных партий, он приходит к выводу, что наилучшие и наиболее неподкупные из них — социалисты, поскольку "они были честными, как все фанатики", они верили в некую "многообещающую мечту" (16; p. 525). Социализм для Стеффенса близок к христианству, ибо именно Христос спасал бедных и грешных и открыл никчемность так называемых "добропорядочных" людей, которые предпочли его распять. Коммунисты — это новые апостолы, понимающие, что люди не могут любить друг друга в условиях конкуренции. Организацию американского общества Стеффенс называет диктатурой, так как "это организация привилегированных для контроля над привилегиями, над источниками привилегий и над мыслями и действиями непривилегированных" (16; p. 591), хотя никто этого и не осознает. Он утверждает, что американская демократия превратилась в плутократию, а национальные идеалы стали не целителем, а источником зла, и предлагает заменить принцип личного успеха на принцип общественного блага. В итоге он отказывается от реформизма и, оставаясь верным христианству с его проповедью всеобщей любви, склоняется к идее революционного переустройства мира.

При этом автор считает, что Америка идет своим, пока еще неясно каким путем, так как теории в ней всегда проверяются практикой. Проводится бессознательный эксперимент, в результате которого рождается новая культура, новое массовое индустриальное производство, нуждающееся в массовом потреблении, что понуждает улучшать жизнь трудящихся, и в массовом искусстве. Стеффенс убежден, что Америка имеет будущее и движется к той же цели, что Россия, только иным путем. Посетив Россию, он оправдывает диктатуру и заявляет, что путь от экономической демократии к политической более эффективен, чем в обратном направлении.

По отношению к Стране Советов американские радикалы испытывали единодушный восторг, видя в ней воплощение социалистической идеи на практике и не желая замечать ее пороки. Цель, а таковой считалось построение нового мира в планетарном масштабе, оправдывает любые средства — вот мысль, которая подспудно присутствует во всех документальных записках и очерках о России. Левые писатели и журналисты, как уже отмечалось, искали там то, чего им недоставало на родине, и не хотели разочаровываться. Романтическая и идеалистическая составляющая национального характера, приумноженная новой коммунистической верой, в кото-

рую они обратились с пуританской истовостью, возобладала над, казалось бы, укорененными в американском сознании практицизмом, доверием к конкретному факту и даже над идеей самоценности личности.

Первые книги о Советской России писались свидетелями Октябрьской революции и становления новой власти — известным журналистом Джоном Ридом, автором знаменитых "Десяти дней, которые потрясли мир" (1919), его женой Луизой Брайант, издавшей "Шесть красных месяцев в России" (1918) и "Зеркала Москвы" (1923) (сборник политических портретов видных партийных деятелей), и его другом Альбертом Рисом Вильямсом. В 1917–1918 годах Вильямс в качестве корреспондента проехал по транссибирской магистрали до Владивостока, начиная с 1922 г. пять лет жил в России, посетил многие регионы и провинциальные города и затем неоднократно возвращался в СССР. Результатом этого опыта стали книги "Ленин" (1919), "Сквозь русскую революцию" (1921), "Русская земля" (1928) и "Советы" (1937). В этих книгах очень много фактического материала, документов, статистических данных, очерков народного быта, исторических хроник. И во всем, даже в самых неприглядных сторонах жизни в голодной и разрушенной стране автору видятся ростки нового, приметы грядущего царства всеобщей справедливости и счастья. В портрете Ленина он выделяет такие черты, как аскетизм, практицизм, реализм, самообладание, искренность, прямота. Очевидно, что американским радикалам импонировало в советских людях то, что соответствовало их идеалу собственного национального характера, претерпевающего, по их мнению, негативные изменения в царящей в современной Америке атмосфере стяжательства и лицемерия.

О Советской России писали путевые записки и очерки Анна Луиза Стронг ("Дети революции", 1925; "Красная звезда над Самаркандом", 1929; "Дорога к седому Памиру", 1931), Корлисс и Маргарет Ламонты ("Россия день за днем", 1932), Лэнгстон Хьюз ("Негр смотрит на Советскую Среднюю Азию", 1934), Майра Пейдж ("Советская главная улица", 1933), Теодор Драйзер ("Драйзер смотрит на Россию", 1928), председатель Лиги американских писателей Уолдо Фрэнк.

У.Фрэнк написал много документальных книг как об Америке, так и о других странах, причем большинство из них отличается фундаментальностью, многогранностью, аналитичностью. Таковы "Новое открытие Америки" (*The Rediscovery of America*, 1929), где дан глубокий анализ всех сторон жизни страны, и сборник эссе "В

американских джунглях" (*In the American Jungle*, 1937). Интересовала Фрэнка и Южная Америка, которой он посвятил несколько книг путевых записок. Результатом путешествия по СССР стала книга "Заря над Россией" (*Dawn in Russia*, 1932), примечательная тем, что, при всей свойственной радикалам тенденциозности, писателю все же удалось сохранить относительную объективность, показать положительные и отрицательные стороны русской жизни. "...Мое небольшое путешествие, — пишет Фрэнк, — не должно быть поиском истины. Я буду видеть то, что вижу, чувствовать то, что чувствую, думать то, что думаю..." "Я позволю книге писать самое себя"[17]. Фрэнк воспринимает окружающее не только разумом, но и чувством. Спонтанность и непосредственность впечатлений во многом определили стиль повествования, полного живых зарисовок, образности, юмора и эмоциональности, но не лишенного и авторских обобщений, и марксистских клише. Как и другие авторы, Фрэнк сглаживает замеченные им недостатки и пороки социалистического общества, относя их на счет пережитков прошлого и проводя сравнения с буржуазными нравами. Прежде всего его интересует, как революционные преобразования сказываются на людях, как ими оцениваются, как их изменяют. Он понимает, что в России есть "проблема *личности* в коллективном мире" (17; p. 4). На одном полюсе — наследие прошлого, нищета, разруха, на другом — "добрая воля", энтузиазм граждан, уверенных в будущем своем и страны. В Ленинграде он видит лица, "пустые, как степь", дикие, животные, отупевшие от спиртного, но он убежден, что на их "плодородной почве" может "расцвести человечность". "Но лица холодные и бесплодные, живущие за высокими стенами денег, это лица человеческой смерти" (17; pp. 17, 21). Фрэнк счастлив, что на улицах российских городов ему встречается главным образом пролетариат — среда, где нет культа наживы. Он знает о репрессиях ГПУ, но оправдывает их большим количеством внутренних врагов, а отсутствие свободы прессы относит к традициям царской цензуры. Автор не отрицает бедственного положения интеллигенции, но считает, что она расплачивается за свое былое существование за счет народа.

Фрэнк был во многом подготовлен к тому, что увидел в России, благодаря чтению Толстого, Достоевского и Горького — "мир Толстого и Достоевского подлинен" (17; p. 84). Россия представляется ему помещенной "в мрачные глубины мироздания", дикой, обиженной судьбой, отделенной от опыта остального человечества, но в то же время "Россия стала театром духа: местом, где воплотились

человеческая воля, человеческие ценности". "Россия с ее хаосом и трагическим поиском человеческого единства является символом" (17; pp. 117, 118). Поиски единства — вот что, по мнению писателя, делает русскую классическую литературу лучшей в мире, а "коммунистическую религию" — логическим продолжением национальных духовных традиций мистицизма и коллективизма. Революция — способ трансформации эмоциональных и инстинктивных побуждений людей в сознательные и организованные действия по созданию современного общественного порядка (17; p. 122).

При всем восторженном отношении к социалистическим преобразованиям Фрэнк предостерегает соотечественников от слепого подражания России. Он различает в социалистическом строе угрозы диктатуры, создания правящей касты, "советской буржуазии", догматизации марксизма, из которого убрана идея постоянного развития, подавления индивидуальности, деградации ангажированного искусства. Но с неистребимым американским оптимизмом все же надеется, что в конце концов появится новая процветающая личность — не на "космической", а на "социальной" основе, в гармонии, а не антагонизме с обществом (17; p. 246).

Несомненно, что в книгах левых американских интеллектуалов о России было много тенденциозного, идеологизированного и наивного, но все же они ценны непосредственными свидетельствами, наблюдениями, попытками понять историческую и культурную специфику страны и изменить убежденность своих соотечественников в превосходстве образцового западного мировосприятия и образа жизни. Вообще американский радикализм "красных тридцатых", несмотря на неорганичность для Америки марксистской идеологии, в некоторых своих чертах имел основу в национальном сознании. Вовлечение в исторические процессы широких народных масс, идея построения совершенного общества, устремленность в будущее, оптимизм — все это импонировало гражданам демократической республики, склонных к мессианским настроениям. Даже противоречие между американским индивидуализмом и подавлением личности при социалистическом тоталитаризме смягчалось присущей Америке коммунитарностью, ее "общественным индивидуализмом".

В соответствии с веяниями времени в основе всей документалистики этих годов лежит идея демократизации общества, из чего проистекает идеологическая и художественная специфика документальной литературы. История и социум приблизились к отдельному человеку — отсюда многоаспектность и многожанровость произве-

дений, пытающихся охватить как можно больше сторон народного бытия; отсюда автобиографизм с "общественным" уклоном и предоставление голоса рядовым людям; отсюда стремление к визуализации текста, эффекту присутствия, "остановке" самоценного момента; отсюда беллетризация, использование художественных приемов, помогающих познать внутреннюю суть происходящего; отсюда общая гуманизация, апелляция не только к разуму, но и чувствам читателя. Насколько полно документалистика 30-х годов соответствовала духу и задачам времени свидетельствует то, что при следующем всплеске массовой общественной активности в бунтарские 60-е годы этот вид литературы продемонстрировал аналогичные черты, породив так называемый "новый журнализм", характеризующийся использованием романных форм, многоголосием, "устной историей", выдвижением на передний план человеческой личности, сочетанием факта и вымысла, многожанровостью, широтой исторического и социального контекста. Полевение и увлеченность социалистическими теориями не позволили большинству авторов осветить общественные процессы достаточно глубоко и объективно, и все же в переломные, кризисные десятилетия XX столетия документальная литература сыграла значительную роль в общественной и культурной жизни Америки и в поисках направленности национального развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] The Thirties. A Time to Remember. Ed. by Don Congdon. N.Y., Simon and Schuster, 1962, p. 23.
[2] *Scott, William*. Documentary Expression and Thirties America. N.Y., Oxford Univ. Press, 1973, p. 49.
[3] *Minehan, Thomas*. Boy and Girl Tramps of America. N.Y., Farrar and Rinehart Inc. Publishers, 1934, p. XVI.
[4] *Davis, Maxine*. The Lost Generation. A Portrait of American Youth Today. N.Y., The Macmillan Company, 1936, p. 8.
[5] *McKenney, Ruth*. Industrial Valley. N.Y., Harcourt, Brace and Company, 1939, p. 379.
[6] *Wilson, Edmund*. The American Jitters. N.Y., L., Charles Scribner's Sons, 1932, p. 303.
[7] *Welty, Eudora*. Photographs. Jackson and London, Univ. Press of Mississippi, 1989, pp. XVI, XVII.
[8] *Macleish, Archibald*. Land of the Free. N.Y., Harcourt, Brace and Company, 1938, p. 15.
[9] *Agee, James, Evans, Walker*. Let Us Now Praise Famous Men. L., Peter Owen, 1965, p. XIII.
[10] *Minter, David*. A Cultural History of the American Novel. Henry James to William Faulkner. Cambridge Univ. Press, 1996, p. 197.
[11] *Asch, Natan*. The Road in Search of America. N.Y., W.W.Norton and Company, inc., 1937, p. 16.
[12] *Adamic, Louis*. My America. 1928–1938. N.Y., L., Harper and Brothers Publishers, 1938, p. XII.

[13] Книга Билля Хейвуда. Автобиография Вильяма Д.Хейвуда. М.;Л., Гос. изд. худ. лит., 1932, с. 62.
[14] *Freeman, Joseph.* An American Testament. A Narrative of Rebels and Romantics. N.Y., Farrar and Reinhart, 1936, p. VII.
[15] *Bloor, Ella Reeve.* We Are Many. N.Y., International Publishers, 1940, p. 15.
[16] The Autobiography of Lincoln Steffens. N.Y., Harcourt, Brace and Company, 1931, p. 238.
[17] *Frank, Waldo.* Dawn in Russia. N.Y., L., Charles Scribner's Sons, 1932, p. 3.

АМЕРИКАНСКИЙ РАССКАЗ

Американская литература достигла своего расцвета в период между двумя мировыми войнами, и немалую роль в этом сыграл жанр рассказа, хотя роман и оттеснил его на второй план в восприятии читателей и критиков. Коренное обновление языка художественной прозы начиналось с коротких форм — в документальных набросках, в психологических этюдах, в лирических миниатюрах рождался новый стиль. В творчестве таких писателей, как Ринг Ларднер, Шервуд Андерсон, Эрнест Хемингуэй, Фрэнсис Скотт Фицджеральд, Кэтрин Энн Портер, Уильям Фолкнер, произошел коренной перелом, в результате которого появился современный рассказ, в корне отличный от классической американской новеллы XIX века. Стоит заметить, что в массовых журналах популярностью по-прежнему пользовалась "хорошо сделанная" новелла, скроенная "по лекалам" Э.По и О.Генри. Однако магистральная линия развития жанра все же пошла в ином направлении.

В русском языке оппозиция двух основных названий короткой прозы имеет разные, хотя и взаимосвязанные оттенки смысла: во-первых, нередко имеют в виду национальное разграничение, противопоставляя иностранной "новелле" русский "рассказ", во-вторых, жанровое, когда подчеркивают конструктивные черты "новеллы" (острый сюжет, драматизм, неожиданность развязки) в отличие от спокойного, описательного "рассказа", отражающего будничное течение жизни, а, в-третьих, иерархическое, когда "новеллу" понимают как разновидность, а "рассказ" — как обобщение жанра. Английский термин "short story", появившийся накануне XX в., приобрел именно такой, обобщающий смысл, вобрав и заменив прежние наименования (tale, sketch). Даже специалисты считают Эдгара По теоретиком "short story", хотя он употреблял слово "tale". В этой статье использован термин "рассказ" именно потому, что он наиболее точно и полно отражает и широту жанра, и его специфические

черты, а именно: краткость и как следствие — компрессию текста, а также безусловную установку на реальность происходящего.

В 1919 г., когда можно было бы отметить столетие со дня рождения американской новеллы, начиная отсчет от журнальных публикаций "Книги эскизов" Вашингтона Ирвинга, вышел в свет сборник рассказов Шервуда Андерсона "Уайнсбург, Огайо", новаторство которого сразу же заметили критики. Один из самых верных сторонников короткого жанра Эдвард О'Брайен заявил, что Андерсон совершил переворот в развитии рассказа и занял место в одном ряду с ведущими его мастерами, такими как Готорн, По, Генри Джеймс, Бальзак, Мопассан и Чехов[1]. Тогда же появились и первые ежегодные сборники "Лучших рассказов" (*The Best Short Stories,* с 1915 г.), редактором которых до 1941 г. был Э. О'Брайен, и "Рассказов, удостоенных премии О.Генри" (*O.Henry Memorial Award: Prize Stories*, с 1919 г.), — эти две серии издаются до сих пор.

М.Гайсмар в 1947 г. назвал 20-е годы "исторической вершиной американского рассказа"[2], и эта оценка с тех пор стала общепринятой. Впрочем, 30-е годы не уступали 20-м ни по количеству, ни по качеству короткой прозы. В тот же период сформировались и другие разновидности короткого жанра: детектив, научная фантастика, фэнтези.

К началу 60-х определился канон главных мастеров жанра в первой половине XX в. О.М.Райт в своей монографии "Американский рассказ в двадцатые годы" (1961) выделил пятерых американских писателей: Андерсона, Фицджеральда, Хемингуэя, Фолкнера и Портер — «эти пятеро довели до совершенства формы современного рассказа в Америке, они стоят на вершине того, что названо "самым блестящим периодом" американского рассказа»[3]. Заметим, что определение "самый блестящий период" дано здесь в кавычках как "общее место" критики. Главным новатором жанра ученые чаще всего считают Хемингуэя, рядом с ним ставят Фолкнера или Фицджеральда, но всегда подчеркивают роль первопроходца Андерсона, нередко отмечая неровность его рассказов. Место Ларднера в списке создателей современного рассказа непостоянно и спорно, Портер называют "писателем для писателей", все остальные авторы обычно отодвинуты на задний план. Тот же Райт упоминает "толпу превосходных писателей поменьше" ("excellent lesser writers"): Ринг Ларднер, Джеймс Бранч Кейбл, Флойд Делл, Рут Сакоу, Мануэль Комрофф, Дороти Паркер, Кэтрин Буш, Уильям Карлос Уильямс и Конрад Эйкен (3; p. 5). В иных антологиях и исследованиях этот

список может быть расширен: Гайсмар, например, добавил Драйзера (см. 2; с. 305), другие критики — Томаса Вулфа, Джона Стейнбека или Ричарда Райта. Когда-то в первый ряд включали Эрскина Колдуэлла и Уильяма Сарояна[4], но со временем историки литературы подвергли сомнению их достижения в жанре рассказа.

В 80-е годы в США появилась серия коллективных исследований по истории национальной короткой прозы, среди них — "Американский рассказ 1900–1945: Критическая история" (1984). В ней все те же главные авторы: Андерсон, Ларднер, Фицджеральд, Хемингуэй, правда, рядом с ними и ныне забытый Уилбур Дэниэл Стил, произведения которого в свое время чуть ли не каждый год появлялись в сборниках лучших рассказов. В главе о 30-х сразу же сказано, что в первый ряд американских рассказчиков вслед за ними вошли только двое: Фолкнер и Портер, а вот Колдуэлл и Сароян им явно уступают. Помимо канонической шестерки ведущих мастеров рассказа, в этой книге уделено внимание и другим писателям: Дороти Паркер, Джину Тумеру, Ричарду Райту, Уильяму Карлосу Уильямсу, а вдобавок даны два длинных перечня рассказчиков 20–30-х годов[5].

Советские критики расширяли свои антологии за счет "пролетарских" писателей — Джона Рида, Майкла Голда или Альберта Мальца, как это сделал А.И.Старцев в двухтомном собрании американских новелл 1958 года. В монографии В.Оленевой "Современная американская новелла" (1973) ведущее место заняли Андерсон, Хемингуэй и Фолкнер[6], хотя были отмечены также и Ларднер, и Фицджеральд. Давно сложившийся в Америке канон получил русскую "прописку" в статье А.Долинина "Малая форма и ее великаны" (1989) в двуязычном сборнике американских рассказов. Долинин писал: «Своими рассказами Андерсон и Ларднер заложили тот прочный фундамент, на котором началось бурное развитие американской новеллистики в двадцатые-тридцатые годы. В ту пору почти все ведущие прозаики США отдали дань "малой форме", но истинными "великанами" жанра смогли стать лишь четверо — Фрэнсис Скотт Фицджеральд, Эрнест Хемингуэй, Уильям Фолкнер и Кэтрин Энн Портер»[7].

Этот канон сохранился и до начала двадцать первого столетия — в новейших справочниках можно найти все тот же набор из пятишести авторов, определивших облик американского рассказа прошлого века. Правда, в последние десятилетия появились исследования, обратившие преимущественное внимание на творчество представителей этнических, расовых и классовых меньшинств. Приме-

ром тому может служить "Колумбийский справочник американского рассказа XX века" (2000), но и в нем авторитет мастеров остался незыблемым. В главе о рассказе в "Энциклопедии американской литературы" (2001) написано: "Влияние Хемингуэя изменило направление не только американской короткой прозы, но также английской и ирландской литературы", и тут же следуют имена Андерсона, Фолкнера, Фицджеральда и Кэтрин Энн Портер[8].

Мощный сдвиг в развитии американского рассказа, который произошел в 20-е годы, был составной частью того общего обновления, которое выдвинуло лозунги "современной" литературы и "революции слова", однако он имел свои четко выраженные особенности. Во-первых, вместо "неслыханных событий" (по определению Гете) рассказ в XX в. чаще обращает внимание на незначительные, будничные происшествия, обнажая "трагизм повседневности". Во-вторых, акцент в нем смещается от внешнего к внутреннему миру, так что центральным событием чаще становится не поступок, а переживание героя. Некоторые литературоведы вообще считают главным стержнем современного рассказа прозрение или "эпифанию" (по выражению Джеймса Джойса), но для этого им приходится сильно расширять это понятие. В-третьих, творец современного рассказа демонстративно отказывается от напряженного сюжета, формальной стройности и законченности классической новеллы, он отвергает однозначность ее морали и технику, в основе которой лежат приемы резкого контраста, "поворотного пункта" или финального сюрприза. В-четвертых, автор совмещает речевые формы газеты и лирики, средства информативной и поэтической речи, тяготеет к поэтической символике и особой насыщенности образов, к недосказанности и подтексту, к изощренности ритма, повторам и лейтмотивам. В-пятых, рассказ явно стремится к расширению своих жанровых рамок, разными путями приближаясь к роману: рассказы перерастают свой короткий объем и превращаются в психологические повести, соединяются в циклы, наконец, появляется особая форма — рассказ-эпопея, своего рода "сгущенный роман", вмещающий всю жизнь героя или общественный срез целой эпохи.

В американском рассказе 20-х годов произошел переворот, сопоставимый с тем, что совершили Вордсворт в английской поэзии конца XVIII в. или Верлен и Рембо во французской поэзии конца XIX в. Пушкин писал: "В зрелой словесности приходит время, когда умы, наскучa однообразными произведениями искусства, огра-

ниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному", стремясь "приблизить поэтический слог к благородной простоте"[9].

Желание дать слово "безъязыкой улице" породило *стратегию упрощения* в американском рассказе начала 20-х годов, которую проводили Ларднер, Андерсон и Хемингуэй. Свою установку на упрощение художественного языка Шервуд Андерсон объяснял так: «Мой запас слов был мал. Я не знал ни латыни, ни греческого, ни французского. Когда я хотел приблизиться к каким-либо тонким оттенкам смысла в своем письме, мне приходилось добиваться этого посредством весьма ограниченного словаря. И даже чтение не сильно увеличивало мой словарь. О, как много слов, что я узнал из книг, я не мог произнести! Но мог ли я использовать в своих произведениях слова, которые не входили в мою повседневную речь, в мою повседневную мысль? Я думал, что нет. "Нет, — часто говорил я себе, — ты должен оставаться там, где ты есть. Это ведь язык улиц, больших и маленьких городов Америки, язык фабрик и магазинов, где я работал, язык рабочих общежитий, пивных, хуторов. Это мой собственный язык, ограниченный, какой есть. Мне надо учиться работать с ним". Я ведь добивался чего-то вроде поэзии в своей прозе, чтобы слово прилагалось к слову в точно определенном порядке, чтобы получался какой-то цвет, какой-то марш слов и предложений, чтобы выжать цвет из простых слов, из простых предложений»[10]. На наш взгляд, это высказывание имеет программный характер, в нем подчеркнуто сочетание трех ключевых понятий: *простоты, повседневности и поэзии*. Для Андерсона, Ларднера и Хемингуэя поэзия и заключалась в простоте описаний повседневной жизни. Эта простота отнюдь не тождественна примитиву, как это могло показаться первым читателям книг Ларднера "Ты меня знаешь, Эл" (1916), "Путешествия Галлибла" (1917), "Как писать рассказы" (1924), Андерсона "Уайнсбург, Огайо", "Триумф яйца" (1921) или Хемингуэя "В наше время" (1925). Простота для этих писателей — это сознательный отказ от искусственности и специфически литературного оформления и восприятия текста, это приближение к грубой реальности, далекой от совершенства, это проникновение в суть вещей.

Кардинальное обновление американского рассказа после Первой мировой войны определило взаимодействие двух противоположных, но в сущности дополнительных тенденций. Стратегия упрощения художественного языка затронула все аспекты — тематику и

материал, сюжет и композицию, отбор событий и показ героев, приемы повествования и стиль в целом; она включала также и стремление расширить рамки жанра, чтобы даже в коротком произведении мир был представлен в его целостности и единстве. Эта совокупная стратегия была продиктована желанием писателя добраться до сущности бытия наперекор всем умозрительным представлениям.

В американских рассказах 20–30-х годов за рутиной повседневности открывается нелепость и неустроенность жизни, трагедия человека, отчужденного от окружающего мира. Авторы не стремятся дать ясное и окончательное определение характера и мотивов его переживаний и поступков, пытаются показать то, что недоступно словам. Роль событий ослаблена, действие устремлено вглубь — в сознание персонажа, центральным моментом многих новелл Андерсона, Ларднера или Хемингуэя становится прозрение героя. Все это напоминает зрелые чеховские рассказы ("На подводе", "Скрипка Ротшильда", "Дама с собачкой") или новеллы Джойса из сборника "Дублинцы" (1914), однако, судя по всему, первые произведения Ларднера и Андерсона появились самостоятельно, без влияния Чехова или Джойса. Скорее в них сказывались уроки короткой прозы Р.Киплинга ("Простые рассказы с холмов", 1888) или С.Крейна ("Шлюпка", "Голубой отель", 1894). В американской новелле местного колорита конца XIX в. также были подобные примеры бытовых и внешне статичных, нарочито бессюжетных рассказов — в творчестве Мэри Уилкинс Фримен, Сары Орн Джуитт, Хэмлина Гарленда и других авторов. Как представляется, эта традиция более существенна для становления американского рассказа XX в., который развивался в русле принципов естественности, искренности и простоты, выдвинутых Уильямом Хоуэллсом, Марком Твеном и Генри Джеймсом. Усилиями нескольких поколений американских писателей кардинально изменилась и парадигма, и название жанра: на смену остросюжетной новелле (tale), тяготеющей к необычному и фантастическому материалу, к сильным эффектам и сюжетным сюрпризам, пришел рассказ (short story), построенный на бытовом материале, простой, внешне бессюжетный, устремленный к важнейшим проблемам бытия.

Обычно исследователи видят в рассказах Андерсона, Ларднера и Хемингуэя лишь демонстративное отрицание коммерческой журнальной новеллы, возникшей под влиянием По, Мопассана и О.Генри, однако в них заметно также неприятие утонченной психо-

логической повести Генри Джеймса или экзотики неоромантической новеллы Джека Лондона.

Упрощение художественного языка можно объяснить разочарованием в самих основах цивилизации, в ее системе ценностей и условных понятиях, которую выражала прежняя литература. Мир в глазах авторов новой прозы утратил свой прежний смысл и определенность, он казался разорванным и непостижимым, отсюда и разочарование в возвышенной речи, неточной и часто лживой. Вспоминается тирада из романа Хемингуэя "Прощай, оружие!", где выражено горькое разочарование в высоких словах, утративших смысл, и желание опереться на нечто незыблемое и конкретное: «Было много таких слов, которые уже противно было слушать... Абстрактные слова, такие, как "слава", "подвиг", "доблесть" или "святыня", были непристойны рядом с конкретными названиями деревень, номерами дорог, названиями рек, номерами полков и датами»[11]. Отсюда интерес к конкретным вещам и телесным проявлениям, к земле, что "пребывает вовеки".

Создатели современного рассказа отвергли многие принципы классической эстетики: они отрицали традиционные представления об иерархии форм, их целостности и законченности, разрушали четкие границы между литературой и действительностью, между художественной и обыденной речью, между разными видами словесности; они также не принимали и основные установки романтического сознания — его увлечение живописным, исключительным и далеким, его устремление к идеальному, абсолютному и запредельному, его откровенный субъективизм и неосознанное стремление во всем видеть проекции своего "я".

Стратегия упрощения означала отказ от всего идеального и должного. Отсюда явное тяготение американских рассказчиков к реальности, быту, особенно заметное в сравнении с немецкой новеллой того времени, обратившейся к условности, мифу, гротеску: будь то произведения Ф.Кафки или Г.Майринка, "Смерть в Венеции" Томаса Манна или "Кобес" Генриха Манна.

Упрощение начинается с отбора: героев, событий, речевых форм, грамматики и лексики. В рассказах явно преобладает повседневный материал, в них подчеркнута незначительность происходящего; никаких чудес, исключительных героев, удивительных приключений и поразительных совпадений нет, дальние края выглядят столь же буднично, как и свои. Изображены обыденные события и ординарные поступки: мелкое мошенничество, утрата невинности, нехватка денег или неудавшийся брак, крушение первой

любви, непонимание близких и далеких людей, но за всем этим — неосуществленные желания, исковерканные личности, несостоявшиеся судьбы.



А.Штиглиц. Из отеля "Шелтон"

Существенной в этой стратегии представлялась попытка освободиться от верховной власти искусного рассказчика. Классическая новелла от Боккаччо до О.Генри основана на вере в силу и власть слова, ее центром был человек, владеющий словом и с его помощью управляющий окружающим миром. Она держалась на тонком взаимодействии двух противоположных форм речевого поведения. С одной стороны, это бесхитростное и наивное сознание, требующее простой и прямой речи, с другой, это речь искусная и литературная, что явно любуется собой. Как часто, например, в новеллах Боккаччо и его многочисленных последователей, где сталкивались безыскусный язык улицы и утонченная античная риторика, остроумная выдумка или меткая реплика спасают героя от неминуемой беды. В новеллах О.Генри грубая речь техасских ковбоев и нью-йоркских продавщиц сочеталась с изощренностью стиля. Чем так раздражали Шервуда Андерсона такие писатели, как По, Мопассан и О.Генри? Не только целостностью сюжета и неожиданностью концовок, но также и тем, что в каждой фразе, в каждом слове их новелл было ясно, что рассказчик наперед знает все то, чего не знают его герои и читатели, он всем управляет и заранее продумывает все эффекты своего повествования. Именно об этой расчетливости художника писал Эдгар По в своих статьях "Искусство новеллы" и "Философия композиции". Таков был один из основных законов классической эстетики — *закон художественной телеологии*, который можно сформулировать так: произведение строится автором, исходящим из определенной, заранее продуманной цели. Создатель современного рассказа подвергает сомнению власть языка и слова, он

мере, существенно ограничить его роль. Понятно, что искусный рассказчик никуда не исчезает, просто он прячется под разными масками. В этой стратегии можно выделить три основных линии Самый простой вариант — сказ, имитирующий повествование от лица наивного персонажа, ребенка или малограмотного человека Еще один путь — внешне бесстрастная форма протокола или репортажа, нередко включающего речь того же героя с улицы, который не способен ясно и четко выразить свою мысль. И, наконец, наиболее радикальный вариант освобождения от власти искушенного повествователя — сценка, где авторская речь сведена к минимуму. Вполне закономерно, что скрытое присутствие рассказчика может все же проявляться в тексте, например, в виде едкой иронии. И — что вообще характерно для национальной традиции — всюду заметно преобладание прямой речи, даже в рассказах репортажного типа. Истоки этой традиции ведут к американскому юмору, где давно известны все эти приемы. Рассказ 20–30-х годов использовал формы устной речи, дневника, бытового письма или житейской истории (Андерсон, Ларднер, Хемингуэй, Колдуэлл), газетно-журнальные жанры (Драйзер, Хемингуэй), а также мифы и жанры фольклора и массовой культуры — детектива, мелодрамы, блюза, "страшных историй" (Джин Тумер, Зора Нил Херстон, Фолкнер).

Довольно последовательно эта стратегия проведена уже в рассказах Ринга Ларднера (Ring Wilmer Lardner, 1885–1933), со страниц которых предстает убогая, одномерная и пустая жизнь американского мещанина, ее стержнем практически всегда являются деньги. Рассказы написаны от лица героя речью малограмотного и ограниченного человека — будь то игрок в бейсбол, пустая болтливая девица, боксер и тренер по боксу, доморощенный поэт, мальчик, подающий мячи на поле для гольфа и т.п. Первый герой-повествователь рассказов Ларднера — "busher", то есть игрок низшей лиги, провинциал и дилетант, который и не подозревает о сложности и красоте мира. Предельно упрощенный стиль, обилие жаргонных слов и выражений, повторы однообразных фраз — все эти приемы отражали скудость мысли героев; они воспринимались свежо, как художественное открытие, как прорыв к реальности. Это и стало своего рода "визитной карточкой" Ларднера как писателя.

В рассказах сборника "Ты знаешь меня, Эл" (*You Know me Al,* 1916), в таких вещах, как "Мой напарник" (*My Roomy,* 1916), "Кому сдавать" (*Who Dealt,* 1926) преобладает речь персонажа. Иногда это дневники или письма героев: "Кто-то любит холодных" (1921),

"Дневник кэдди" (1922), "У меня дух захватывает" (1926), "Тогда и теперь" (1927). Автор также использует внешне бесстрастную форму информативного повествования, включающего в себя речь героев, особенно часто — диалоги, письма или даже стихи ("Мэйсвильский менестрель", 1928). Часто его новеллы построены как диалоги, где после краткого вступления присутствие рассказчика сведено к ремаркам, как в пьесах: таковы "Алиби Айк" (*Alibi Ike,* 1915), "Гнездышко любви" (*The Love Nest,* 1925), "Такие есть улыбки" (*There Are Smiles,* 1927) и многие другие.

Основная направленность рассказов Ларднера соответствует главной установке реалистического письма — показывать вещи, как они есть, разоблачать и срывать покровы и маски, открывать изнанку ценностей этого мира — успеха, любви, счастливого брака, свободы и демократии.

В рассказе "Чемпион" (1916) повествование идет иначе, в третьем лице — как объективное жизнеописание преуспевающего боксера. В нем использовано несколько бытовых и газетных жанров: биография, устный рассказ, письмо, интервью, репортаж и журнальный очерк, прославляющий героя, однако его стержнем стала форма сценки; предельно простое повествование чередуется с выразительным диалогом. Столь же проста, но весьма эффектна конструкция рассказа, развенчивающего главный социальный миф американской культуры — историю успеха. "Champion" по-английски — это не только победитель, но и защитник. Этот "чемпион" — на самом деле "нравственный урод" (А.М.Зверев), воплощение зла почище мистера Хайда, но в отличие от героя повести Стивенсона он совершенно реален. Его первый "подвиг" — избиение собственного брата-инвалида. Начальные фразы рассказа вроде бы чисто информативны: "Комар Келли свой первый нокаут провел в 17 лет. Он нокаутировал своего брата Конни, инвалида и тремя годами младше Келли"[12]. Повествование ведется в бесстрастной манере газетного репортажа или спортивной статьи, однако пропитано едкой иронией. В рассказе господствует прямая речь героев. В нем семь эпизодов, семь живых сценок-диалогов, дополненных рассказами двух менеджеров (один — правдивый, другой — насквозь лживый, стандартная сказочка о пути к успеху) и тремя письмами близких женщин к Келли. Герой не только жесток и беззастенчив в средствах, он к тому же труслив и продажен и за деньги не раз поддавался на ринге. Он эгоистичен и начисто лишен человеческих чувств — благодарности и любви. Поэтому финальная часть рассказа, где прямо сталкиваются неприглядные факты из

жизни боксера и лживые фразы для журнального очерка о чемпионе, звучит разоблачительно: "Никаких плохих привычек. Никогда в рот не брал спиртного <...> Незапятнанная жизнь сделала его таким <...> Скромен и застенчив, как школьница". "Но материал, основанный на свидетельствах очевидцев, никогда не был бы одобрен редактором спортивной страницы" (12, с. 125). Этот вопиющий разрыв между грязными делами и гладкими фразами порождал громкий и демонстративный отказ послевоенного поколения от правильных и лживых слов. Ларднеровский герой унаследовал индивидуализм, животную силу, энергию и уверенность в себе фольклорных первопроходцев, однако борется он не с чащобой, не с медведями или гремучими змеями, а со слабыми женщинами, детьми и трусливыми мужчинами.

Важной составной частью стратегии упрощения стал отказ от напряженного сюжета новеллы со всеми его эффектными атрибутами вроде неожиданных встреч и чудесных совпадений, умолчания, узнавания, сюрпризной, "двойной" концовки и т.п., а также от классического сюжета с его непременными элементами (экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка). Шервуд Андерсон не раз выступал против сюжетных новелл, "этих ублюдочных порождений По, Мопассана и О.Генри", утверждая, что в жизни не так часто встретишь истории, имеющие четкие начало и конец. Однако упрощение сюжета не было однозначным, порой оно вело к новой сложности, так как Андерсон, а вслед за ним Хемингуэй, Портер, Фолкнер и другие стремились в коротком рассказе передать всю жизнь героя, а вместе с тем свое понимание бытия.

Еще одна составная часть общей стратегии рассказчиков 20-х годов — стремление балансировать на грани между бесформенностью газетной зарисовки, психологического этюда или очерка и совершенным произведением искусства. Рассказы Андерсона, как правило, нарочито двойственны: внешне они содержат банальные события повседневной жизни маленького захолустного городка, бесхитростные житейские истории, которые представляют собой всего лишь материал для настоящих рассказов, но, вместе с тем — это тщательно продуманные и завершенные новеллы. Рассказчик вроде бы не очень хорошо знает, как рассказывать истории, и до конца не уверен, получится ли у него рассказ, но эту неуверенность можно счесть своего рода маской.

Этот прием просматривается с самого начала сборника "Уайнсбург, Огайо" (*Winesburg, Ohio*) — со вступительного очерка "Книга

о гротескных людях". По форме — это набросок, рассказывающий о совершенно незначительном событии: к старому писателю пришел плотник сделать помост для кровати, чтобы писатель видел деревья из окна. Событийная часть дана предельно просто и кратко, без диалогов и описаний. Но за будничным планом открывается другой, подспудный сюжет, где главное событие рассказа — это, конечно, не помост для кровати, вышедший неудачным, как и жизнь почти всех героев сборника, а создание "книги о гротескных людях", в которой выразились самые заветные мысли писателя. Здесь есть еще и философский сюжет — теория истин, которые, овладевая человеком всецело, искажают правду и превращают людей в "гротески". Так внешне простой текст обнаруживает иную сложность. Произведение развивается не столько в повествовательном плане, сколько по законам лирического развертывания тем с использованием контрапункта и вариаций, лейтмотивов и повторов. Здесь несколько ведущих образов: гротески, "длинная процессия призраков", творчество как беременность ("старый писатель напоминал собой женщину, ожидающую ребенка, но внутри него был не младенец, а юноша"). Имитируя устную речь, автор повторяет ключевые слова: "grotesque" — 11 раз, "truth" в четырех кратких абзацах — 14 раз[13].

Каждый рассказ сборника "Уайнсбург, Огайо" посвящен одному из героев, они построены как психологические портреты, где главным объектом изображения выступает не событие, а характер, изломанный, странный, нелепый. Характер выявляется в одном или нескольких поступках, как правило, будничных, которые и событиями-то нельзя назвать. Андерсон стремится в одном-двух эпизодах показать нелепость героя, но вместе с тем обнажить и драму его жизни. Дело здесь не в разнообразии характеров, а в их сходстве: все люди одиноки и остро переживают взаимное непонимание и отчужденность, даже самых близких — соседей, друзей, любовников, супругов, матери и сына. Все они чувствуют несостоятельность своего существования и неспособность наладить общение с другими людьми. Именно поэтому автор называет их "гротесками".

Из рассказа в рассказ повторяется одна и та же ситуация: каждый из героев жаждет открыться другому, хочет быть услышанным и понятым, но не может этого сделать: мешают барьеры возраста и пола, приличий и предрассудков, фундаментальная недостижимость полной правды высказывания. Эту ситуацию нарушенной или неосуществленной коммуникации можно смело назвать магистральным сюжетом всего сборника. Впрочем, здесь открывается и

другой сюжет, построенный на контрапункте, он связан с образом юного журналиста Джорджа Уилларда, единственного из героев, способного преодолеть мнимость своего существования, понять и познать себя и других людей, найти для этого подходящий язык. Его мать думает так: "В нем есть что-то потаенное, стремящееся прорасти, то самое, что я позволила убить в себе"[14].

Форма современного рассказа и типичная для него ситуация нарушенной коммуникации наиболее ясно видна в двух шедеврах Андерсона — "Руки" и "Невысказанная ложь" (1916). Вопреки традиции новеллы, здесь нет главного элемента — поразительного, "неслыханного" события. Рассказы отличает будничность сюжета и простота двухчастной структуры. В каждом из них есть пара героев, старший и младший, старший — на первом, младший — на втором плане. Старший стремится передать в слове свой жизненный опыт младшему, но останавливается на пороге вечного непонимания, осознавая невозможность быть самим собой. И неважно, что герой рассказа "Руки" талантлив, а герой "Невысказанной лжи" посредствен. Они оба неспособны высказать то, что наболело в душе. Уинг Бидлбаум знал успех и в первой своей жизни, когда был прекрасным учителем, и во второй, когда после чудовищного краха сумел подняться и стал лучшим сборщиком ягод в округе, используя свой дар — удивительно проворные руки. Рэй Пирсон не обладает никакими способностями, он лишь помнит о своем юношеском стремлении к свободе и самостоятельности. Незначительное, а то и вообще несостоявшееся событие обнажает несостоятельность жизни героя. Писатель открывает подлинную, хоть и будничную трагедию человека: невозможность быть собой и объяснить себя другим. Ведущая тема рассказов Андерсона — поражение человека в столкновении с косной материей бытия, будь то вещи, тело, природа, обычаи или язык.

Препятствия, которые не может одолеть "тихая, как тень, душа" Бидлбаума, — не только моральные предубеждения толпы, они гораздо глубже — это противоречия природы и языка. Ведь он хочет высказать не свои гомосексуальные чувства, которых страшится и бежит, но иные, общие человеческие устремления — желание осуществиться, преодолевая всяческие ограничения: "Вы должны научиться мечтам... вы боитесь мечтать — не быть таким, как все" (14; с. 26). Если в рассказе "Руки" барьером для высказывания становится страх перед господствующей моралью, то в рассказе "Невысказанная ложь" герой не может примирить свободу и ответственность, желание человека быть собой и долг перед другими. Это

фундаментальные антитезы, они непримиримы в обыденном языке. Именно это и чувствует Рэй Пирсон: "Чтобы я ни сказал ему, все было бы ложью" (14; с. 148). Неспособность героев к общению не объяснить только их ограниченностью, она упирается в коренные противоречия бытия, которые трудно сформулировать. Окончательное высказывание, передающее самую суть жизни, настоятельно необходимо и принципиально невозможно, главного не передать словами — эта мысль возникла давно, в восточной философии и литературе она вообще была ведущей. (По-русски это замечательно сформулировал Ф. Тютчев: "Мысль изреченная есть ложь)." Ее пытался высказать Шервуд Андерсон в своих новеллах, об этом свидетельствует толкование понятия гротеска в книге "Уайнсбург, Огайо".

Отсюда техника символизма, недосказанность и подтекст современной прозы. Стержнем многих рассказов Андерсона становится многозначный образ-символ — в нем загадка и разгадка характера главного героя. Особенно ярко это проявилось в рассказе "Руки", где сказано: "История Уинга Бидлбаума — это история рук". Писатель использует жаргонное значение слова "крыло" — рука и делает его говорящим именем героя. Метонимия оборачивается метафорой: гибкие, проворные руки становятся впечатляющим образом таланта и трагедии героя. В двух соседних сравнениях обнаружена двойственность и глубина символа: "тонкие выразительные пальцы... становились шатунами в механизме его речи", беспокойное движение рук "похоже на биение крыльев пойманной птицы, это и стало его именем. Какой-то безвестный поэт из горожан подметил это" (13; p. 28). Руки выражают тонкую и трепетную душу героя, его противоречия: дар любви к детям и страх перед собственной натурой, его прошлые страдания, о которых лишь догадывается, но не знает его собеседник, его неспособность быть свободным и высказаться до конца. Образ рук также открывает механистичность современной цивилизации, которая оценивает человека по количеству произведенного товара: "ими Бидлбаум собирал рекордные 140 кварт клубники в день" (13; p. 29). Телесное становится здесь воплощением духа; гомосексуальное начало в рассказе не играет решающей роли, это опять-таки скорее символ, чем реальность.

Сочетание простоты сюжета, характера, языка и вместе с тем символики, недоговоренности и намека создает глубину текста, который не поддается однозначному моралистическому или социальному толкованию, он по видимости упрощается, а по сути усложня-

ется. В этом современный рассказ сродни лирическому стихотворению

Своего апогея стратегия упрощения достигла в рассказах Хемингуэя 20-х годов. Впоследствии он вспоминал в книге "Смерть после полудня" (1932): "Я начинал тогда писать и находил величайшую трудность в том, чтобы помимо точного осознания своих ощущений, а не того, что тебя учили ощущать, описать подлинно произошедшее в действительности, показать, какие реальные вещи вызвали у тебя пережитое чувство. Когда пишешь для газеты, рассказываешь, что случилось, и так или иначе передаешь чувство, тебе помогает элемент злободневности, он придает определенное чувство всякому сообщению о случившемся за день; однако нечто действительное (the real thing), тот ряд побуждений и фактов, который вызвал данное чувство, и будет действовать и через год, и через десять лет, или даже, при удаче, если ты изложил все достаточно ясно, и всегда, вот это было выше меня, и я очень усердно работал, чтобы схватить это". И далее: "Я учился писать, начиная с самых простых вещей, а одна из самых простых и основных вещей — насильственная смерть"[15]. В этом признании Хемингуэя важны три момента: стремление как можно точнее передать реальность, опыт журналистской работы и желание "начать с самых простых вещей". Все это заметно уже в первых его опытах в жанре рассказа, таких, как "У нас в Мичигане", "Мой старик", уцелевших после кражи саквояжа с рукописями начинающего писателя на Лионском вокзале в декабре 1922 г.

Эстетика простоты в рассказах Ларднера или Андерсона рождается как бы сама собой — она продиктована характером дарования, жизненным опытом писателя, его материалом, героями и средой. У Хемингуэя простота нарочита и акцентирована, его ранняя проза носит явно экспериментальный характер, в ней сказывается стремление написать вещи не так, как они увидены со стороны, с точки зрения умеющего писать человека, а так, как они существуют сами по себе, — его стиль рождается как своего рода аналог кантианской "вещи-в-себе". В англоязычном литературоведении эту технику современной прозы обычно определяют как "освобождение от риторики" или "показ вместо рассказа". Хемингуэй показывает своих героев, их чувства и поступки не в отношении к определенной системе связей, взглядов или нравственных понятий, а так, будто всего этого просто не существует. Кажется, что он освобождает себя от извечных задач искусства, как их сформулировали классики про-

шлого: "развлекая, поучать" (Гораций и его последователи), "изучать мир, в котором мы живем" (Стендаль), "найти социальный двигатель... и обнаружить, в чем человеческие Общества отдаляются или приближаются к вечному закону, к истине, к красоте" (Бальзак).

Хемингуэй трансформировал язык не только рассказа, но и художественной прозы в целом, он изменил приемы повествования, его ритм и структуру. К тому же он сумел дать яркий образный эквивалент принципам своей поэтики в знаменитой "теории айсберга", сформулированной в той же книге "Смерть после полудня": "Если прозаик достаточно хорошо знает, о чем он пишет, он может опустить многое из того, что знает, и если он пишет достаточно правдиво, читатель почувствует все пропущенное так же сильно, как если бы писатель сказал об этом. Величие (dignity) движения айсберга в том, что он только на одну восьмую возвышается над водой" (16; p. 192).

Один из первых рассказов Хемингуэя "У нас в Мичигане" имел особое значение, именно с него он предполагал начать книгу "В наше время"[16]. Издатели сочли его непристойным и исключили из сборника, о чем автор сожалел. Хемингуэй ценил его высоко и по прошествии лет, о чем свидетельствуют его письма И.А.Кашкину (1936) и М.Перкинсу (1938)[17].

Сюжет его вечный и банальный — любовь и ее разочарования. Два героя совершенно конкретны — это кузнец и служанка в маленьком поселке на севере Мичигана, однако их социальные и психологические характеристики отступают на задний план, эти образы приобретают универсальный характер и представляют мужское и женское начала в любви. Автор последовательно отвергает какие-либо оценки не только нравственного, но и эстетического порядка, традиционные для изображения чувств простых людей, будь то сентиментальное восхищение у Стерна или Карамзина ("И крестьянки любить умеют" в "Бедной Лизе"), драматическая серьезность в "Утраченных иллюзиях" Бальзака или психологическая проникновенность в рассказах Мопассана; здесь так же нет иронии или комического снижения, которое присутствует, например, у Верлена в "Карусели".

В рассказе "У нас в Мичигане" появляется новая техника художественной прозы, для которой характерны: предельная конкретность повествования, построенного на строгом отборе деталей, на повторах и недоговоренности, сочетание ясности деталей и непрозрачности психологии, подчеркнутое внимание к вещественной и

телесной сферам жизни, скрытое противопоставление и контраст, использование простых грамматических конструкций и неопределенных слов-заменителей, превращение метонимии в метафору и нехитрая символика.

Стиль раннего Хемингуэя называли скудным, спартанским и лаконичным. Сам язык его непохож на прежнюю прозу, он лишен колоритных определений, нанизывания прилагательных и наречий, в нем простые предложения соединяются друг с другом, так что и члены предложения, кажется, сцеплены не логической или причинно-следственной связью, а лишь пространственным соседством или временной последовательностью.

Главная установка Хемингуэя — стремление дать речевое воплощение примитивного сознания героев, показать вещи, как они есть, безо всяких оценок. Стратегия упрощения здесь охватывает всю поэтику рассказа — от первой до последней фразы, от материала до конкретных приемов. Ее первый существенный момент — намеренное очищение сюжета от многообразных связей с окружающим миром: у героев нет прошлого, их отношения сужены до одной плоскости. Для этого использованы речевые модели неразвитого сознания и лаконичного сообщения — школьное сочинение, путеводитель, письмо или газетное сообщение. Это предполагает локализацию места и времени действия, а также особые формы описания и перечисления. Возникает ощущение, что текст написан ребенком или подростком: "Джим Гилмор приехал в Хортонс-Бей из Канады. Он купил кузницу... Джим был невысокого роста... Он хорошо ковал лошадей... Он жил..." "Поселок Хортонс-Бей на большой дороге между Бейнс-Сити и Шарльвуа состоял всего из пяти домов". Все пять домов имеют имена своих хозяев, еще кратко описаны лавка и почта, вязовая роща, песчаная лесная дорога, методистская церковь, начальная школа и напротив нее — "кузница, выкрашенная в красный цвет"[18]. Эти детали кажутся необязательными, но они создают совершенную иллюзию реальности благодаря самой технике "наивного письма".

Один из приемов этой техники известен давно — изображать происходящее глазами несведущего героя, который плохо понимает суть дела. Однако у Хемингуэя это не просто "точка зрения" или сказ в его обычном виде — как внешнее устное оформление голоса персонажа. Он прекрасно сознавал, что человеческие мысли и переживания не всегда могут быть сформулированы словами, о чем свидетельствует его письмо к М.Перкинсу 1926 г.: "Я также открыл, что люди в большинстве своем не думают словами, как это

обычно представляют все в нынешней литературе" (16; p. 229). Хемингуэй пытается дать стилистический эквивалент такого сознания, не умеющего "думать словами". Внутренний мир героев рассказа "У нас в Мичигане" дан в третьем лице, мысли и чувства мужчины сведены до минимума, переживания девушки являются чаще не в примитивных внутренних монологах, а в бесхитростных описаниях или трогательно беспомощных жестах, посредством отстранения от ее точки зрения. При этом сохраняется ощущение непрозрачности сознания героев. Повествователь в рассказах Хемингуэя уходит от всеведения, он не объясняет и не рассказывает о героях, вместо него рассказ ведут их тела, переживания и жесты.

Очень важную роль играет строгий отбор деталей, создающий впечатление замкнутости повествования на одной теме, однако при этом сохраняются многословие в описании переживаний героини, вкус к перечислениям, которые создают эффект присутствия. Эта двойная техника передает силу чувства героини.

Излюбленным приемом Хемингуэя стал повтор. Иногда он бывает концентрированным, когда в одном месте несколько раз повторяется одно и то же слово, иногда он рассредоточен по всему рассказу, когда слово, фраза или деталь повторяются в нескольких местах. Прекрасный пример концентрации — 3-й абзац текста рассказа "У нас в Мичигане", где 8 раз повторяется глагол "нравился" (liked), в 9-й раз он дан в форме герундия. В данном абзаце можно увидеть явный урок Флобера, если вспомнить известное описание ощущений Шарля, когда он уже влюблен в Эмму, но не ведает о том, из второй главы романа "Госпожа Бовари". Французский писатель так же передает чувства своего героя шестикратным повтором глагола "нравилось" в двух соседних фразах: "Ему нравилось въезжать во двор, толкать плечом ворота, нравилось, как поет на заборе петух, нравилось, что работники выбегают навстречу. Ему нравились конюшни и рига; нравилось, что папаша Руо, здороваясь, хлопает его по ладони и называет его своим спасителем; нравилось, как стучат по чистому кухонному полу деревянные подошвы, которые мадмуазель Эмма подвязывала к своим кожаным туфлям"[19]. Однако, сравнивая два этих фрагмента, мы ясно видим существенную разницу. У Флобера повтор не столь сильно выпячен, он погружен в общий ход повествования, где четко противопоставлены восприятие героя и понимание автора, и вдобавок к этому, неосознанность чувства выражена тем, что глагол "нравиться" относится к будто бы посторонним вещам, создавая эффект замещения. У Хемингуэя повтор относится только к объекту страсти, и главное — в тексте со-

вершенно неощутим взгляд автора или рассказчика. Вместо сложности отношений людей и предметов — предельная простота. Писатель пишет так, как пишут дети. И даже сам глагол "нравиться" кажется взятым из примитивной речи: он обозначает главное — вещь выделена изо всех других. Показательно, что в тексте он приобретает почти телесный смысл, хотя и не утрачивает духовного значения и передает чувство героини. Необычно употребление глагола "думать", он тоже здесь погружен в стихию телесного и приобретает дополнительное значение — "любить". Еще один простой, но эффектный прием — постоянное противопоставление двух героев, двух сознаний, мужского и женского — через простые вещи и примитивные фразы: "Она все время думала [о нем]... Он как будто не замечал ее" (18; p. 60).

Важную роль играет погружение повествования в сферу вещей и телесных ощущений. Человек показан прежде всего с внешней стороны: например, у героини рассказа "красивые ноги и чистый передник", "аккуратно уложенные волосы" (good legs and clean apron; neat hair) и т.п. Все переживания Лиз даны телесно, они привязаны к тому, что можно видеть или осязать: большие усы и руки, походка, белые зубы и даже обаяние Джима. То же самое и в описании ощущений Джима: "Ему нравилось ее лицо... такое живое, но он никогда не думал о ней". Такие же детали окружают образ Джима: олени, чьи ноги торчали, как палки, бороды, отросшие у мужчин, приехавших с охоты, жбан с виски и т.д. Эта линия вещественности и телесности последовательно проведена через весь текст и усилена в момент кульминации.

Еще один излюбленный прием стратегии упрощения в прозе Хемингуэя — использование неопределенных слов и местоимений для обозначения существенных вещей и явлений. Изначально это характерная черта бытового примитивного языка — употреблять неопределенные слова-заменители или эвфемизмы: "это", "то самое", "дай-ка ту штуку" и т.п. Таким образом, достигается довольно сложный эффект: во-первых, это характеризует неразвитое сознание героев, а также силу их эмоций, во-вторых, приводит к экономии средств, и, в-третьих, недоговоренность дает возможность читателю многое додумать. Что может быть проще и примитивнее таких фраз: "She was sure it would be something. Nothing has happened" (18; p. 60). Но как ярко и наглядно использовано здесь столкновение двух антонимов, первый передает ожидание и наивность героини, второй — ее разочарование.

Этот прием часто встречается и в других рассказах Хемингуэя. Словосочетания "an awful mess" или "hard time" обозначают то, что пришлось пережить герою "Индейского поселка". Местоимения нередко служат заменой самых важных и значимых слов, например, "любовь" в рассказах "Что-то кончилось" ("The End of Something") или "Трехдневная непогода" ("The Three-Day Blow"), там же слова "все" или "что-то" используются как многозначные слова-заменители в репликах героя и его внутренних монологах.

Повествование передает простейшие реакции героини рассказа "У нас в Мичигане", и это не то, что она могла думать, это скорее то, что чувствовало все ее тело, это самая суть ее души: "She wanted to see him as he went out so she could take the way he looked to bed with her" (18; p. 61). Структура фразы, ее ритм, повторы и созвучия передают смятение и любовь героини, сознание которой способно выразиться лишь в таких примитивных фразах, как: "He's come to me finally. He's really come". Душевные переживания героини даны материально и телесно: стул, к которому прижимает девушку Джим, жар ее тела, напрягшиеся соски и т.п. При этом происходит как бы отчуждение героини от собственного тела: "Jim had her dress up and was trying to do something to her. She was frightened but she wanted" (18; p. 62). Главное событие рассказа — утрата невинности — здесь обретает смысл утраты иллюзий, которую несет в себе любовь, как и сама жизнь. Именно поэтому Хемингуэй считал этот рассказ "очень печальным". Читатель должен почувствовать неприкрашенную действительность, ее вкус, ее холод, ее жесткость и грубость. Оттого так выразительны детали, передающие разочарование героини, сколько пронзительной боли в них: "доски были твердые и шершавые", неожиданная тяжесть тела Джима, обмякшего после того, как он овладел Лиз, ее слезы и пальто, которым она прикрывает спящего мужчину.

Поэтика американского рассказа 20-х годов также предполагала расширение значения художественного образа, когда незначительная деталь приобретает универсальный или мифологический смысл. М.Л.Гаспаров в одной из своих работ высказал мысль, что "вдобавок к шести тропам традиционной риторической теории поэтическая практика изобрела седьмой", которому он дал имя "антиэмфазы", подразумевая "расширение значения", "размывающее границы семантики слова"[20]. Впоследствии, развивая эту идею, он указал еще на один термин: "Какое слово из традиционного репертуара литературной терминологии естественно напрашивалось для

обозначения нового приема? Символ"[21]. И далее он прямо указал на манифест символизма (1886), где Жан Мореас провозгласил лозунги кардинального обновления: "Символическая поэзия — враг поучений, риторики, ложной чувствительности и объективных описаний; она стремится облечь Идею в чувственно постижимую форму... Символистскому синтезу должен соответствовать особый первозданно-всеохватный стиль; отсюда непривычные слова ... многозначительные повторы, таинственные умолчания, неожиданная недоговоренность"[22]. В сущности, здесь находим перечисление основных приемов нового американского рассказа: отказ от риторики и ложной чувствительности, от стандартной литературной лексики, стремление показывать мир глазами конкретного персонажа, повторы и недосказанность. В США связь современной литературы с идеями и поэтикой символизма заметили давно, ее проследил Эдмунд Уилсон в своей книге "Замок Акселя" (1931). Его внимание привлекли создатели европейского модернизма — У.Б.Йейтс, П.Валери, М.Пруст, Д.Джойс, из американцев в книге были очерки о Т.С.Элиоте и Г.Стайн, избравшими Европу местом жительства и творчества. Общая стратегия модерна, по мысли Уилсона, лежала на пути синтеза натуралистических и символических линий, в ней также важную роль играло использование мифа.

Первобытный миф рождался как обожествление простых вещей и явлений, как расширение смысла простых слов: древние эллины представляли землю "всеобщей матерью богов и людей", которая "породила себе равное ширью Звездное Небо, Урана, чтоб точно покрыл ее всюду" (Гесиод); в мифе пещера, утроба, зев стали образом изначального Хаоса, время и течение — божественной парой Хроноса и Реи, а кипение и огонь — Зевсом, обожествление быка и коровы воплотилось в облике Зевса и Геры. Примеры можно длить бесконечно. Миф стал воплощением коллективного опыта и воображения древних людей, а впоследствии играл роль готового языка обобщений в искусстве. Модернисты и в поэзии, и в романе опирались не только на традиционные мифы, о чем говорят названия их произведений: "Улисс", "Содом и Гоморра", "Бесплодная земля"... Они также использовали символику простых вещей из личного опыта: например, вкус липового настоя с печеньем в романе Пруста "По направлению к Свану".

Путь нового американского рассказа был именно таким — в нем практически не использованы известные мифы, зато нередко встречается символизм простых вещей и мифологизация личного опыта. Цель этой стратегии сформулировал все тот же Шервуд Андерсон

как "жажду увидеть то, что скрыто за поверхностью жизней" (13; p. 22). Она проявляется и в похожих названиях его рассказов, которые состоят из двух частей: общее понятие из одного или двух слов и имя героя, связанные канцелярским оборотом "касательно" (concerning). Особенно выразительны: "Руки", "Философ", "Никто не знает", "Одиночество", "Пробуждение", "Невысказанная ложь". И только в одном использован мифологический термин — "Сила божья", но и в нем главное — не коллективный миф, а символика персонального опыта. Обычное явление или вещь становится обобщающим образом: подвижные руки или неудобная кровать, уродливые яблочки, оставшиеся на деревьях, или "шарики из бумаги", на которых записывает свои мысли местный доктор-философ, запрятанные в тайнике деньги или увиденная в окно нагота женского тела. Наиболее ярко эта тенденция воплотилась в рассказе "Смерть в лесу", который потребовал десятилетней работы писателя: его первый набросок был сделан в 1916 г., а закончен и опубликован он был в 1926 г., уже после появления сборника Хемингуэя "В наше время" (октябрь 1925). По тематике "Смерть в лесу" близка рассказу "Индейский поселок", с которого начинался этот сборник.

Символика произведений Хемингуэя вытекала не из чтения ученых книг Джеймса Фрэзера и его последователей, как это было в поэзии Элиота, а из самой жизни. Любовь кухарки и утрата невинности, трудные роды и самоубийство индейца, унижение отца или трехдневный ветер, мутная фотокарточка военных лет или кошка под дождем под окнами итальянской гостиницы, рыбная ловля в уединенных местах, наемные убийцы в обыкновенной закусочной — эти реальные впечатления и образы обретали символический, а то и мифологический смысл. Но это не коллективный, а персональный миф, который рождается через расширение значения простых понятий и слов.

Тема рассказа "Индейский поселок" выходит за рамки повседневной жизни, в нем описано первое столкновение детского сознания с тайнами рождения и смерти. Наверное, для любого человека момент, когда он впервые осознает, что смертен, как и его близкие, как и все люди, бывает одним из самых сильных впечатлений в жизни. В этом рассказе первая встреча со смертью дана с помощью элементарных образов, которые издавна приобрели мифологический смысл: путешествие в иной мир, к людям другого племени, пересечение водной преграды, приобщение к тайнам бытия. Внешне бесхитростный рассказ, сотканный из реальных воспоминаний

детства, погружает читателя в бездну противоречий и страданий всякого человека, обнаруживает трагизм и абсурд бытия. Здесь много деталей из жизни писателя — поселение индейцев в Северном Мичигане, озеро, отец-врач, который нередко оказывал медицинскую помощь аборигенам, дядя писателя, но за реальным планом рассказа открывается иной — экзистенциальный и мифологический. В рассказе столкнулись трудное рождение и добровольная смерть, в нем подчеркнута граница своего и чужого миров, наивности и опыта. Сюжет построен на поразительной двусмысленности темы освобождения от страданий — белый врач облегчил мучения индеанки, сделав кесарево сечение в совершенно неприспособленных условиях, спас мать и дитя, но их муж и отец освободился от страданий, перерезав себе горло бритвой. Конкретное событие обнажает самые общие проблемы жизни и смерти, которые необходимо осознать всякому человеку.

Американские критики нередко возводят сюжет этого рассказа, как и многих других произведений Хемингуэя, к обряду инициации. Инициация — это переход подростка во взрослое состояние, обставленный в древних культурах особым ритуалом: обычно это был уход в лес с наставником-колдуном, ряд испытаний, мнимая смерть и возрождение, и завершался он возвращением домой с новым опытом и даже именем. Парадокс в том, что инициации в рассказе маленький герой не переживает; он так и не обрел нового знания, необходимого для взрослой жизни, что подчеркнуто финальной фразой: "В этот ранний час на озере, в лодке, возле отца, сидевшего на веслах, Ник был совершенно уверен, что никогда не умрет" (18; p. 29). Характерно, что автор первоначально хотел завершить рассказ совершенно иначе: Ник осознает, что он смертен. Однако трагедия человеческого существования открывается рассказчику, в образе которого присутствует не только наивное сознание ребенка, но и опыт взрослого человека, а с ним и читателю. За кажущейся примитивностью текста скрывается утонченное искусство письма, цель которого запечатлеть в слове "самую суть явлений".

В "Индейском поселке" рассказ идет в третьем лице в драматической форме — больше половины текста занимает диалог, в нем вроде бы переданы только впечатления мальчика, однако присутствует еще один имплицитный повествователь. Все повествование держится на тонком взаимодействии между наивностью ребенка, не понимающего сути происходящего, и сознанием взрослого человека. Через восприятие ребенка представлены долгое путешествие в

ночном тумане, лай собак, дурной запах в хижине индейцев, кипячение воды, действия взрослых и объяснения отца, способного понять значение таких деталей: "Отец Ника подхватил ребенка, шлепнул его, чтобы вызвать дыхание, и передал старухе" (18; p. 27). Еще один важный эффект повествования — при всей его краткости оно хорошо передает длительность событий: герои на лодках плывут через озеро, идут пешком по лугу, потом через лес, не сразу приходят в индейский поселок, о чем свидетельствует лай собак. И в хижине, где мучилась родами индеанка, тоже дела идут не быстро. Многие детали подчеркивают протяженность пространства и времени, да и рассказчик отмечает: "Все это тянулось очень долго". На самом деле, стратегия повествования состоит не в том, чтобы достоверно передать сознание ребенка, выхватывающее отдельные детали без осознания их смысла, а в том, чтобы представить жизнь наиболее существенно и объективно. Переживания рассказчика затушеваны, главное — дать суть жизни в сближении противоположных событий рождения и смерти, буквально на двух ярусах одной койки.

Кульминацией рассказа становится сцена, когда отец Ника, успешно закончив операцию, желает "взглянуть на счастливого отца" и обнаруживает что он покончил жизнь самоубийством. Стиль этого абзаца совершенно не передает возбуждение и усталость Ника, наоборот, повествование совершенно безлично и бесстрастно. Мальчик, стоящий в дверях кухни, вряд ли мог видеть, а тем более осознать всю жуткую картину смерти. Она представлена через восприятие взрослого. Восемь кратких простых предложений, первые три фиксируют движения отца Ника: "Он откинул одеяло с головы индейца. Рука его попала во что-то мокрое. Он стал на край нижней полки, держа в руках лампу, и заглянул наверх". Синтаксис предельно прост, в третьей фразе в оригинале нет даже деепричастного оборота. Следующие пять кратких предложений описывают труп индейца, причем только в одном из них подлежащим является слово "индеец", в остальных же подлежащие — "горло", "кровь", "голова" и "бритва": "Индеец лежал лицом к стене. Горло у него было перерезано от уха до уха. Кровь лужей собралась в том месте, где доски прогнулись под тяжестью его тела. Голова лежала на левой руке. Открытая бритва, лезвием вверх, валялась среди одеял" (18; p. 28). Повествование сообщает о самом важном событии постфактум, показывая лишь его последствия, и это, безусловно, производит сильный эффект. Этот стиль имитирует полицейский протокол осмотра места происшествия, конечно, без его обычного кос-

ноязычия и жаргона, который, может быть, сильнее всего обнажает суть произошедшего, в нем грамматическими средствами передано ощущение совершенной неподвижности и безжизненности тела.

Критики давно пришли к выводу, что главным героем рассказа является Ник. Однако здесь он предстает в двух временных и смысловых планах: в детстве и в воспоминании. Мальчику неведомы загадки жизни и смерти, и потому рассказ завершается кратким диалогом, где он спрашивает отца: "Что женщинам всегда так трудно, когда у них родятся дети? ... А часто мужчины себя убивают? ... Трудно умирать, папа?" (18; p. 28). Взрослый рассказчик знает об этом гораздо больше, но его знание не сформулировано в готовом виде, оно упрятано в подтекст, который должен расшифровать читатель. Рассказ обретает модус притчи и мифа, не только потому, что касается кардинальных проблем бытия, но и потому, что его герой — не столько объект описания, сколько субъект размышления. От текста исходит мощная энергия, так что эти ранние рассказы Хемингуэя в три-четыре страницы насыщены смыслом и требуют для понимания порой очень тонкого анализа.

Почти в любом рассказе Хемингуэя представлено несколько основных повествовательных форм: почти механическая фиксация событий и запись диалогов, которая сочетается с детским или примитивным письмом, а также с научным или специальным стилем, требующим точности слов и выражений. В "Индейском поселке" в этом стиле даны медицинские объяснения в речи отца и протокольное описание трупа индейца. Таким образом достигается эффект достоверности и присутствия на месте события, а вместе с тем, освобождение от всего искусственного и литературного — от декоративных эпитетов и метафор, от риторических оборотов и сложных стилистических фигур.

Стоит отметить, что вдобавок к этому Хемингуэй порой возвращает рассказу такие атрибуты классической новеллы, как исключительное событие, умолчание и финальный сюрприз, который вытекает из второго плана действия.

Один из ведущих исследователей рассказов Хемингуэя Дж.Бенсон подчеркивал "крайне важное отличие" этого писателя от других творцов современной прозы: «Хемингуэй был газетчиком, тогда как Джойс, Паунд и Элиот были учеными-гуманитариями. Хемингуэй никогда не носил маску художника или писателя, она была чужда его личности. Его изначальная маска, особенно в ранние годы, это маска репортера: молодой впечатлительный человек столкнулся с "нашим временем" и фиксирует потрясение и ужас от каждого от-

крытия людского бессердечия и собственной уязвимости, однако, как хороший репортер, старается подавить свои чувства и отбросить всякую открытую эмоциональность, чтобы представить свои репортажи с "фронта"»[23]. Однако репортаж, основная цель которого — правдивое сообщение с места события, без эмоций и прикрас, может быть построен по-разному. Он может вестись с позиции как наивного свидетеля, так и знатока предмета, способного всесторонне и в деталях сообщить о том, о чем не ведает обычный человек. В ранних репортажах Хемингуэя, опубликованных в "Торонто стар уикли" весной и летом 1920 г., явно преобладает позиция репортера-знатока, он рассказывает, где и как можно бесплатно побриться или вырвать зуб, какие трюки используют магазинные воры, как канадское виски перевозят в Соединенные Штаты или как гангстеры расправляются друг с другом. Почти то же самое находим в его первых репортажах из Европы: о ловле тунца в Испании или о жизни в Париже. В них совершенно иной стиль письма — подробный, обстоятельный, многословный. Эти репортажи ничуть не похожи на рассказы Хемингуэя. Перелом в его газетных корреспонденциях происходит осенью 1922 г., когда он сообщал о событиях греко-турецкой войны, а репортажи, стиль которых напоминает рассказы из сборника "В наше время", появились только осенью 1923 г.

Судя по всему, Хемингуэй разработал свой новый стиль сначала в рассказах, а потом перенес его в репортажи. Его установка — освободиться от позиции искусного рассказчика-знатока, от власти готового мнения и слова. Это "стиль растерянного сознания", которое не обладает властью над событиями, знанием их сути, но подчиняется им, пытаясь непредвзято, в онтологической пустоте открыть новый смысл происходящего.

На пути к новому рассказу важную роль сыграли миниатюры, составившие первый экспериментальный сборник Хемингуэя "в наше время" 1924 г. (шесть из них были опубликованы в весеннем номере журнала "Литтл ревью" в 1923 г.). Они стали "прослойками" к рассказам в сборнике "В наше время" (1925). Технику сгущения и сокращения в духе "теории айсберга" можно проследить в истории одной из миниатюр, которая в этом сборнике идет сразу же вслед за рассказом "Индейский поселок". Впервые на эту миниатюру обратил внимание Чарльз Фентон в своей книге "Ученичество Хемингуэя: Ранние годы" (1958), где он сравнил ее с корреспонденцией "Безмолвная процессия", опубликованной в газете "Торонто дейли стар" 20 октября 1922 г. Эта корреспонденция была столь выразительной и краткой, что вызвала восхищение Линкольна

Стеффенса; он тогда назвал Хемингуэя самым талантливым американским писателем, хотя тот еще не опубликовал ни одной книги. Переделывая репортаж для сборника, автор сокращает его почти вдвое. Он решительно избавляется от оценочных слов и стертых выражений, так же, как и от красот стиля, от всяких тропов и фигур. Он резко сокращает эпитеты и определения: в корреспонденции их было около тридцати, в миниатюре — всего четыре, да и то самые простые — "old", "young" и "sick"; единственный красочный эпитет ("yellow") указывает на цвет речной воды[24].

Хемингуэй стремится достичь максимальной смысловой насыщенности и эмоциональной выразительности при внешней бедности и краткости текста. Несмотря на предельный лаконизм, он использует повторы отдельных слов, создавая лейтмотивы повествования. Художественное обобщение идет по пути максимального сокращения и строжайшего отбора деталей, когда одна вещь или картинка может выражать целое историческое явление. Конкретное событие греко-турецкой войны, отмеченное точными географическими координатами (в миниатюре три топонима и один этноним), обретает обобщающий и символический смысл. В первой же фразе указана причина бедствий греков: "Минареты Адрианополя торчали ввысь под дождем за топкими низинами". Минареты — это емкая метонимия турецкой стороны конфликта, которая здесь обретает явно символический характер. В оригинале глагол прошедшего времени "stuck up", имеет оттенок "заносчиво", "высокомерно". Греческая сторона описана в процессии беженцев, растянувшейся на тридцать миль. Как видим, это еще одна черта этого стиля — стремление к максимальной точности названий и цифр. В газетном репортаже в картине "исхода гражданского населения Восточной Фракии" есть две ключевых метафоры, в основе которых — сравнение толпы беженцев с потоком ("This main stream is being swelled from all the back country") и стадом ("Now they can only keep their places in the ghastly procession while mud-splashed Greek cavalry herd them along like cow-punchers driving steers"). В миниатюре метафоричность языка сокращена до предела, ее след остался лишь в двух глаголах: "jammed" ("забиты повозками", от слова "сжатие", "затор") и "herded" (от слова "стадо", "пасти"). При этом писатель сохранил главный образ, наиболее ярко воплотивший людские страдания на войне, — роженицу на одной из повозок. В газетной корреспонденции ее прикрывал одеялом муж, в миниатюре он исчез: "У одной из женщин начались роды, и сидевшая рядом с ней девочка прикрывала ее одеялом и плакала. Ей было страшно смотреть

на это". В этих двух фразах явлена квинтэссенция бедствий — женщина рожает вне дома, на повозке под дождем, а рядом с ней беспомощный ребенок. И весь абзац в десять строчек обрамляет простой образ дождя, последняя фраза звучит так: "Дождь шел, не переставая, все время эвакуации" (18; p. 71).



Томас Харт Бентон. Маленький рыбак. 1967. Литография. Национальная коллекция изящных искусств

Можно смело утверждать, что в этом образе роженицы на дороге — истинное художественное зерно рассказа "Индейский поселок", в котором соединились два далеко отстоящих впечатления: детские воспоминания об отце, который оказывал медицинскую помощь индейцам, и опыт 23-летнего репортера и писателя, узнавшего ужасы войны. Именно поэтому миниатюра об исходе греческого гражданского населения из Восточной Фракии идет сразу же вслед за рассказом в сборнике "В наше время", стержневым образом которого стал ребенок и подросток, столкнувшиеся с миром насилия и страданий XX в.

Рассказ "На Биг-ривер" построен как бесхитростное описание рыбалки Ника Адамса. В нем использована та же техника детальной фиксации простых действий, впечатлений и мыслей героя: как он высаживается из поезда, идет с тяжелой поклажей по лесу, подыскивая удобное место для лагеря, как разбивает себе палатку, готовит еду, наутро ловит кузнечиков для наживки и т.п. Кажется, что повествование занято настоящим, хотя прошлое всплывает в сознании героя, вернувшегося на реку своего детства. Детали вроде бы незначительны: "тринадцать салунов на единственной улице" городка, сгоревшего дотла, воспоминания о неожиданно разбогатевшем приятеле. Одним из главных принципов построения рассказа стал подтекст, когда нечто важное находится за рамками повествования и проявляется лишь в каких-то намеках, деталях или сло-

вах: "Он чувствовал, что все осталось позади, не нужно думать, не нужно писать, ничего не нужно. Все осталось позади". Что скрывает местоимение "все"? И.А.Кашкин писал: "В самом процессе привычных, почти механических действий бивачной жизни и рыбной ловли, Ник хочет укрыться от непереносимой сложности и неприглядности жизни"[25]. Среди "всего", о чем герой не хочет вспоминать, главное — это мировая война. Хемингуэй прямо указывал в письме: "...это рассказ о юноше, который вернулся с войны. Хотя война ни разу не упомянута в нем, насколько я помню" (17; p. 798). Тема рассказа "На Биг-Ривер" — исцеление духовных ран героя в общении с природой, обретение в этом утраченного счастья. Техника недосказанности дополняется символикой простых вещей, которые обнаруживают особую значимость. Это и пепелище маленького городка, и земля, которую "приятно было ощущать спиной", чистая и быстрая река, уходящая в болото, палатка, в которой Ник чувствует себя счастливым: "Он теперь был у себя в доме, который сам себе сделал, на том месте, которое сам выбрал" (18; p. 130). Это образы возвращения домой, в счастливое детство. Здесь особое значение имеют два природных символа, которые воплощают судьбу героя: кузнечики, черные оттого, что выросли на пожарище, и форель, которая живет в чистой воде и всегда держится против течения.

Эстетика простоты дает еще одну замечательную форму рассказа, построенного на использовании диалога, в жанре сценки. Этот прием преобладает во многих произведениях Хемингуэя: "Доктор и его жена", "Что-то кончилось", "Трехдневная непогода", "Чемпион", "Белые слоны" и других. Самые известные из них — "Убийцы" (1927) и "Там, где чисто, светло" (1933). Стратегия предельного упрощения текста вкупе с универсальным обобщением и символикой здесь реализована весьма эффектно, что признавали даже противники Хемингуэя. Тема этих двух рассказов — страх смерти, вторжение насилия в повседневную жизнь и ощущение абсурда Их композиция чрезвычайно проста, в центре каждого — *минус-событие*: несостоявшееся убийство — в одном, и неудавшееся самоубийство — в другом. Повествования как такового нет, есть лишь диалог, который занимает в "Убийцах" три четверти, а в рассказе "Там, где чисто, светло" — две трети текста. Диалог прерывается краткими ремарками, во втором рассказе есть вступление с описанием действующих лиц и заключение с потоком сознания старого официанта, а в "Убийцах" и того нет: действие начинается с двух простых фраз и завершается диалогом. В "Убийцах" все про-

исходящее выглядит вполне обыденно: двое мужчин приходят в закусочную, чтобы убить боксера по имени Оле Андресон, поджидают его, едят, один из них связывает двух юношей и ожидает в засаде, потом они уходят, так и не дождавшись своей жертвы. Главный герой, Ник Адамс, случайно оказавшийся в закусочной, идет предупредить боксера о покушении, а тот обреченно ждет, отказавшись от каких-либо действий и затаившись в своей съемной комнатке. Сценка "из жизни" содержит ряд образов, имеющих символический смысл препятствия или преграды: дверь, впускающая бандитов, перегородка, скрывающая засаду, или стена, в которую уставился боксер. Еще одна цепочка деталей свидетельствует о потере ориентации человека в современном мире: меню не соответствует тому, что готовят на кухне, часы спешат, наемные убийцы выглядят нелепо ("Они были почти одного роста, лицом непохожи, но одеты как близнецы"). Гангстеры говорят как "эстрадная пара" со своими надоевшими остротами: в их диалоге выражение "bright boy" повторяется 29 раз. И весь текст построен на синтаксических и лексических повторах. Рассказ напоминает пародию на "криминальное чтиво" или "черный фильм", но оставляет впечатление сугубой реальности. В спокойный мир героя с его привычными представлениями вторгается иной — жестокий и абсурдный. Зло нелепо и буднично, но страшно и неотвратимо. Нет смысла что-либо делать — бороться, бежать, идти в полицию. Образ бессилия перед злом остается в душе главного героя: "— Из головы не выходит, как он ждет там, в комнате, и знает, что его ждет. Даже подумать чертовски страшно. — Ты лучше не думай, — сказал Джордж" (18; p. 222). Так заканчивается рассказ.

Рассказ "Там, где чисто, светло" так же построен в форме диалога, в нем ничего не происходит, лишь переданы разговоры двух официантов, которые обсуждают судьбу одного из завсегдатаев кафе, богатого старика, покушавшегося на самоубийство. Главная тема рассказа — трагедия человека, утратившего веру в Бога и признавшего абсурд бытия. И речь в нем идет о смысле жизни перед лицом смерти. Текст построен на противопоставлении двух полярных образов — света и тьмы. Тьма — это небытие и страх смерти, а также бессмысленность жизни, одинокой, пустой и никому не нужной. Свет — это образ порядка, осмысленности и чистоты в безнадежном мире. Это противопоставление достигает своей кульминации в потоке сознания старого официанта, у которого в жизни "нет ничего, кроме работы". Открыто звучит пародия на главную христианскую молитву "Отче наш", где священные слова заменены

испанским словом nada — ничто. И вместе с тем герой говорит: "Каждую ночь мне не хочется закрывать кафе потому, что кому-нибудь оно очень нужно". Так выявляется, что главная идея рассказа — не в признании абсурда бытия, а в сострадании, в необходимости, когда нужно, понять и поддержать другого.

Развитие американского рассказа 20-х годов было отнюдь не ограничено стратегией упрощения и концентрации. Новаторство заметно и в ином направлении: впитывая уроки романа, короткая проза обретала иной, эпический размах. В творчестве таких писателей, как Драйзер, Фолкнер или Вулф, рассказ не играл самостоятельной роли, зависел от романного жанра и примыкал к нему. Главная идея и установка романа — изобразить жизнь человека во всем ее многообразии, показать личность в истории, во времени, под воздействием обстоятельств, обнаружить взаимосвязь судеб людей, отсюда — большой объем, сложность композиции, многообразие и многоголосие. Идея и установка рассказа или новеллы совершенно иная — найти некий фокус противоречий, точку, где самая суть конфликта проявляется в наиболее выразительном и сгущенном виде, показать в одной истории всю сложность жизни. Краткость — не просто размер, а существенная черта жанра, которая требует компрессии сюжета и стиля, сокращения действующих лиц и событий, повышенной насыщенности образов и слов.

В 20-е годы Драйзер опубликовал пять сборников очерков и рассказов. Я.Н.Засурский писал: "Многие новеллы Драйзера были своеобразными эскизами к роману, зачастую они воспроизводят в миниатюре сюжетную линию романа. Часто рассказ служил эскизом с натуры для какой-либо детали большого литературного полотна — романа. Во многих случаях новеллы были первыми набросками его автобиографических произведений"[26]. Одним из характерных жанров его творчества стали биографические очерки, созданные на грани документальной и художественной прозы. Из них составлены книги "Двенадцать мужчин" (1919) и "Галерея женщин" (1929). В основе такого очерка — анализ характера, его сюжет развернут через знакомство рассказчика с героем и его судьбой. Основной прием композиции — нанизывание эпизодов, описаний и диалогов, экстенсивное разрастание текста и накопление действий и впечатлений, в которых выражается склад личности и жизненная позиция героя. Для более яркой его характеристики автор использует приемы контраста и смены точек зрения. Обычно биографический очерк показывает всю жизнь героя, его конфликт с окружаю-

щим миром и представляет собой набросок или нечто вроде сокращенного романа.

Драйзер создал также и ряд новелл, вошедших в сборники "Освобождение" (1918) и "Цепи" (1927). Среди них выделяются "Западня" (1918) и "Золотой мираж" (1921), главные достоинства которых — те принципы, что определяли развитие творчества писателя с самых первых шагов: реализм и простота, острая социальная проблематика, достоверность характеров и ситуаций. Сюжет развивается стремительно и драматично, действие сосредоточено на одном ясном конфликте, выделены две-три главных сцены; в тексте преобладает диалог, психологический анализ представляет сознание героев, их чувства, размышления, сомнения и страхи в форме несобственно-прямой речи. В "Западне" описан грязный заговор: продажные политики, желая скомпрометировать честного журналиста, который собирает информацию об их махинациях, подсылают к нему красивую и обаятельную двадцатилетнюю женщину, и она, в конечном счете, добивается желанной для нанимателей цели. "Золотой мираж" — поразительная история собственников, обокравших себя: семья бедняков из-за алчности, невежества, эгоизма и взаимной ненависти задешево продает участок, богатый цинковой рудой, и старик-отец, который, собственно, и задумал обмануть своих близких, сходит с ума. В каждом рассказе свой лейтмотив. "Западня" построена на теме игры, которая объединяет героев и служит ключом к пониманию происходящего, и завершается чем-то вроде двойной развязки, когда сначала вроде бы побеждает журналист, убедивший женщину дать письменные показания против его противников, но потом при новой встрече, которая должна стать последней, все же дает себя соблазнить. В отличие от журналиста, образ Имоджин выглядит совсем не однозначным, может быть, потому что все действие показано с точки зрения главного героя, а ее характер, так же как и степень участия в заговоре, остаются загадкой, но никакой недоговоренности или подтекста в рассказе нет. "Золотой мираж" развивается прямолинейно — как цепочка из десятка диалогов с добавлением кратких характеристик героев, агентов-перекупщиков земли, старика Квидера и его семьи, их мечтаний о богатстве, переживаний и страхов. Здесь образ-лейтмотив — куски цинковой породы, которые кажутся никуда не годными камнями, так что заслужили у местных жителей название "пустышей", а на самом деле таят в себе огромное богатство. Главными в рассказе становятся три сцены торговли, где герои пытаются обмануть друг друга. Их убогие мысли и страсти непосредственно выражены

в диалогах и кратких внутренних монологах. Старик, не сообщивший родным об ином, более выгодном предложении, остается одураченным, как и вся семья.

Многие американские ученые придерживались мнения, что и в прозе Фицджеральда рассказы играли подсобную роль, оставаясь частью творческой лаборатории писателя-романиста. М.Каули писал: «...рассказы группировались вокруг романа, который он писал в тот же период... Его первый большой рассказ "Первое мая" (1920) был в некоторых отношениях предварительным наброском второго романа "Прекрасные и проклятые". Фицджеральд говорил, что "Зимние мечты" (1922) были первым вариантом "Великого Гэтсби", а рассказ "Прощение" (1924) первоначально должен был стать прологом к "Гэтсби"... Он готов был пожертвовать целым рассказом, иногда хорошим, только ради одной или двух фраз, которые могли бы усилить сцену в романах "Ночь нежна" или "Последний магнат"»[27]. Напротив, М.М.Коренева считала, что значение короткой прозы в творческой эволюции писателя преуменьшено: "Хотя значительное число рассказов предназначалось Фицджеральдом для коммерческих изданий, найдется немало примеров того, что именно в новелле впервые ставились и разрешались важнейшие для всего его творчества идейные и художественные вопросы и ... совершались подлинные художественные открытия, ставшие вехами в его духовном развитии"[28].

Фицджеральд написал около 180 рассказов, 146 опубликовал при жизни, часть была напечатана посмертно, несколько произведений до сих пор остается в рукописях. Его рассказы имели невероятный успех, но лишь шесть или семь были признаны шедеврами: "Первое мая" (1920), «Алмаз величиной с отель "Риц"» (1922), "Зимние мечты" (1922), "Молодой богач" (1926), "Пловцы" (1929), "Опять Вавилон" (1931), "Сумасшедшее воскресенье" (1932).

"Первое мая" — лучший из ранних рассказов писателя, он характерен для его манеры и понимания жанра, как выразился один из критиков: "рассказ, богатый социальными откликами, настоящий, высшего качества Фицджеральд"[29]. Его главная тема — жизнь сталкивает и разводит некогда близких людей, разрушает человеческие взаимосвязи и создает социальное расслоение, и она характерна для романа. М.Коренева отмечала, что «по характеру и объему он скорее ближе к повести: здесь впервые в творчестве Фицджеральда явило себя то прозрение действительности, которым отмечено становление подлинного художника. Оно выразилось в не-

обычайной широте охвата жизненных явлений... даже в таких крупных полотнах, как "Великий Гэтсби" и "Ночь нежна", не повторится эта найденная однажды полнота и многоплановость в изображении современной ему жизни» (27; с. 9). Нельзя не согласиться с этим. В рассказе воплощается романная стратегия усложнения текста: сравнительно большой объем, сложная композиция из одиннадцати эпизодов, множество героев и событий, несколько сюжетных линий и временных планов с обращением к прошлому. И главное здесь — стремление показать современное американское общество в его существенных противоречиях, в столкновении богатых и бедных, правых и левых, мужчин и женщин, социально активных и аполитичных.

Весь рассказ построен на переплетении нескольких судеб и сюжетных планов: встречи и невстречи старых сокурсников и друзей, возлюбленных и родных братьев и сестер, а также случайные сближения совершенно незнакомых людей. Все это происходит в одном месте и в один день — "в великом городе" Нью-Йорке, "первого мая 1919 года"[30]. Дата, вошедшая в историю США, указана точно — в этот день толпы фронтовиков напали на митинги и демонстрации, организованные рабочими профсоюзами и левыми радикалами. Время действия рассказа — чуть менее суток, но в жизни многих героев происходят серьезные, а то и катастрофические события. В рассказе обнаружен трагизм повседневной жизни и вторжение исторических перемен в судьбу обычных людей. Здесь взаимодействуют две важных идейно-тематических линии творчества Фицджеральда — расслоение общества на бедных и богатых и образ праздника, в котором соединяется опьянение победой и обычное пьянство. Послевоенная Америка показана, с одной стороны, ареной социальных столкновений, когда брат идет на брата, а с другой, как пьяная оргия, в которой сближаются чужие люди. Здесь появляется еще один важный мотив "века джаза" — утрата смысла происходящего в современном мире: победа страны оборачивается поражением личности, люди проповедуют и борются друг с другом, не сознавая сути конфликта. Логика абсурда нарастает к финалу: Эдит "узнает" солдата, который сломал ногу ее брату, хотя она и не видела этого, парочка пьяных приятелей, называющих себя "мистер Вход и мистер Выход", едет на лифте в небеса, а завершается рассказ самоубийством молодого и талантливого человека — это ли не квинтэссенция абсурда. Достоверные детали и впечатления, живые характеры, яркие диалоги, ясный конфликт, острый сюжет, броские

плакатные образы — все это укладывалось в традицию классического реализма.

В творчестве Фицджеральда заметна и романтическая линия, которая проявилась в буйной фантазии новелл «Алмаз величиной с отель "Риц"» или "Странная история Бенджамина Батона" (1922). "Алмаз" — сатирическая притча о роли богатства в американской жизни, где использованы многие мифы, легенды и символы прошлого, где сливаются традиции По, Ирвинга и Твена; в то же время образные находки молодого писателя в высшей степени оригинальны. Его фантастика резко выделялась на фоне американского рассказа 20-х годов, однако вполне соответствовала тому типу новеллы, за которую так хорошо платили в журналах "Смарт сет" или "Кольерс". Большинство рассказов Фицджеральда — "хорошо сделанные новеллы": яркие, преувеличенные образы, неожиданные, а то и гротескные ситуации, реалистические детали сильно разбавлены романтической дымкой и резкими контрастами. Взять хотя бы "Ледяной дворец" (1920): четкая кольцевая композиция, понятная контрастная символика — Юг и Север, жара и холод, мужчина и женщина, образ ледяного дворца-лабиринта, в котором заблудилась героиня-южанка. И еще одна постоянная черта: использование техники "точки зрения", разработанной в прозе Генри Джеймса.

Фицджеральд нередко балансировал на грани массовой литературы и подлинного искусства. Все перечисленные выше приемы вовсе не мешали создавать настоящие произведения искусства. Встреча юного четырнадцатилетнего героя рассказа "Зимние мечты" с манерной и капризной девчонкой из очень богатой семьи, которая обращается с ним как со слугой, заставляет его круто изменить свою жизнь. Мечты Декстера на самом деле банальны: он жаждет богатства и развлечений, желает обладать тем, что видит вокруг, подавая мячи богатым клиентам на поле для гольфа, он хочет заполучить первую красавицу, увиденную им в жизни. Автор находит четкую формулу: "Он хотел быть не возле роскоши и блеска — он хотел сам владеть роскошью и блеском". Вроде бы мечты начинают сбываться: Декстер разбогател после колледжа и к двадцати шести годам стал "владельцем самой большой сети прачечных в их штате" (30; с. 120, 121). Таков романтический герой нового прозаического века, он не стремится открывать новые земли или сочинять стихи. Нужно изучить, как в Англии стирают шерстяные носки для гольфа — и успех обеспечен. Об этом писатель рассказывает вскользь, потому что бизнес для героя — лишь средство для достижения главной цели, которой он так и не достиг. Он не смог завое-

вать непостоянное сердце той самой избалованной девочки, которая превратилась в роскошную красавицу, привыкшую брать от жизни все, идти напролом, чтобы жить, развлекаясь. Рассказ этот, собственно говоря, не о событиях в жизни героя, а скорее о том, как он их воспринимает, и в этом сказались уроки Флобера и Джеймса. Действительность предстает подернутой дымкой иллюзий и грез героя, это передает перифрастический стиль автора.

"Зимние мечты" — это не только история несбывшихся ожиданий героя, но и попытка нарисовать загадочный женский характер, наделенный неизъяснимым обаянием. Джуди — это американский вариант вечного образа роковой и безжалостной красавицы; с одной стороны, она загадочна и наделена "бесовским очарованием", с другой, — ветрена и вульгарна, как и многие ее предшественницы — Манон Леско или Кармен. Об этом сразу же сигнализирует ее банальная фамилия — Джонс, а потом и ее откровенное признание, что она никак не хотела бы полюбить бедняка. В отличие от Манон Леско и Кармен, вынужденных продавать себя за деньги, она богата, и ей претит бедность. Образ героини претерпевает в рассказе два превращения. При своем втором появлении в окружении образов летней безмятежности и "кипучего" безделья она и обретает тот почти мифологический облик "La belle dame sans merci", которую воспел Джон Китс. Постоянно меняя поклонников, Джуди выглядит пустой и бездушной. Ее орудия — "абсолютная красота", "страстная энергия" и безразличие к влюбленным в нее мужчинам. Сам способ ее представления не меняется, он подчеркнуто субъективен — через восприятие героя. Декстер уже готов отказаться от мечты и порвать с Джуди, он находит себе добропорядочную и солидную невесту, как по своему социальному положению, так и по комплекции (что подчеркнуто в рассказе). Но Джуди возвращается, чтобы еще раз поманить героя и разрушить все его надежды. В заключительной части новеллы следует еще одно превращение героини, неожиданное, но вполне закономерное. Причем образ ее еще более отдаляется в повествовании, он дан в двойном субъективном преломлении — один из клиентов Декстера рассказывает ему о судьбе Джуди. Она стала женой одного беспутного малого, который "обращается с ней скверно", "пьет, развлекается на стороне", а она "сидит дома с детьми" и "прощает мужу даже самые безобразные его выходки". Это порождает у героя сильнейший приступ тоски: "Мечтать было не о чем. Что-то ушло из его жизни". "В первый раз за много лет он заплакал" (30; с. 136–138). Драма героя экзистенци-

альна, его мучит тоска по ушедшей молодости и несбывшейся мечте, по несостоявшейся любви.

Это был первый набросок "Великого Гэтсби", еще не проясненный и неоконченный. Образ Дэзи в романе выглядит гораздо проще и яснее, там все становится на свои места — достаточно несколько значимых деталей, вроде голоса героини, в котором звучат деньги, сценки, когда она растрогана при виде вороха рубашек Гэтсби, или проявлений ее безответственности, например, в случае аварии. Мир "очень богатых людей" в романе выглядит бесчеловечным, жестоким, пустым.

Рассказ "Опять Вавилон" (1931) признан вершиной в творчестве Фицджеральда. И в нем явно чувствуются уроки Хемингуэя. Правда, сам Хемингуэй, надо думать, сократил бы этот рассказ вдвое, как он это обычно делал. Фицджеральд договаривает то, что Хемингуэй оставлял в подтексте. "Опять Вавилон" — очень личный автобиографический рассказ, точный в ощущениях и конкретный в деталях. Герои писателя взрослели вместе с ним и болели теми же болезнями. Тридцатипятилетний Чарли Уэйлз приехал в Париж за своей девятилетней дочерью — она живет в семье свояченицы, которая стала ее официальным опекуном полтора года назад, так как Чарли находился на излечении от алкоголизма и не в состоянии был заботиться о ребенке. Жена его умерла. История героя понемногу открывается в рассказе: он разбогател в эпоху процветания, приехал в Париж и, оказавшись без дела, стал пить и в беспробудном празднике потерял все — любовь, жену, дочь.

Манерность рассказов 20-х исчезла, техника повествования, композиция, стиль стали гораздо проще. Чувствуется уверенный контроль над языком — ни одного лишнего и неверного слова. В результате достигнуто удивительно точное ощущение человека во времени. В индивидуальной судьбе показана суть послевоенных перемен — процветания и краха, определена историческая перспектива, как в лучших романах Фицджеральда. Вся важная информация входит в повествование ненароком — в репликах героев, в кратких монологах Чарли. Основные идеи рассказа высказаны вполне отчетливо, без всякого подтекста, что вполне соответствует творческой манере писателя. В воспоминаниях и рассуждениях героя звучит и авторское мнение, однако, не со стороны, а в его собственной речи. Герой приходит к горьким для себя выводам во внутреннем монологе уже в начале рассказа: "Я испортил этот город для себя и не замечал этого, а дни уходили один за другим, и два года пропало, и все пропало, и я пропал" (27; p. 386). А в конце

уже вслух произносит вроде бы простенькую парадоксальную фразу, вкладывая в нее глубокий смысл: "Я потерял все, что мне было нужно, во время бума" (27; p. 401). Самое главное в жизни — вовсе не деньги, которых Чарли лишился во время кризиса, а то, что он потерял гораздо раньше — свое дело, характер, а потом любовь, репутацию, дом, семью и дочь. В какой-то момент деньги вернулись, а жена осталась на кладбище в Вермонте. И как вернуть доброе имя и любимую дочь? Чтобы обрести хотя бы частицу нормальной жизни, герою приходится честно признать свою вину. Как пишет М.Коренева: "... он с беспощадностью осознает, что в обрушившихся несчастьях он должен винить не только слепые обстоятельства или социальные процессы, против которых человек бессилен, но и себя" (28; с. 21). Ситуации и герои рассказа просты, естественны и понятны читателю. Контрасты затушеваны и не выглядят кричаще. Бесславное прошлое Чарли является перед ним в облике двух его прежних приятелей — однокашника и женщины, которая ему когда-то нравилась. Эти "призраки из прошлого" никак не изменили свой образ жизни, лишь постарели и потускнели. Прошлое врывается в жизнь героя снова и снова — четырежды эта пара появляется в рассказе, разрушая и отдаляя планы Чарли жить вместе с дочерью. К сожалению, такого художественного уровня в своих рассказах Фицджеральд больше не достигал.

Стратегия упрощения в короткой прозе оказалась очень влиятельной, она захватила творчество многих писателей, среди которых не только Фицджеральд, но Кэтрин Энн Портер, Конрад Эйкен, Уильям Фолкнер и другие.

По складу своего дарования Кэтрин Портер (Katherine Anne Porter, 1890–1980) всегда тяготела к классике, она предпочитала резкие цельные характеры, развернутые характеристики, связное, подробное повествование, стройную композицию, точный и ясный язык. Однако в 20-е годы и ее увлекла эстетика упрощения. Достаточно сравнить первый опубликованный рассказ К.Портер "Мария Консепсьон" (1922) с ее последующими произведениями, чтобы увидеть это. "Мария Консепсьон" вполне соответствует жанровой традиции новеллы: поразительная, но реальная история, которую начинающей писательнице рассказал американский археолог, руководивший в Мексике раскопками много лет. Ее основой стал сюжет, достойный эпохи Возрождения — супружеская измена и убийство соперницы из ревности. В ней минимум событий и действующих лиц, стройная композиция из семи частей, где есть узнавание и "перелом к худшему": 18-летняя героиня, к тому же беременная, слу-

чайно стала свидетелем любовного свидания своего столь же юного мужа Хуана с 15-летней девушкой по имени Мария Роса. Она жаждет мести, хочет умереть, но лишь после того, как "перережет глотку своему мужу и этой девчонке"[31]. Муж оставил жену и ушел с любовницей на войну, вернулись они через год. Тем временем Мария Консепсьон потеряла своего ребенка, а в самый день их возвращения, когда Мария Роса родила сына, она жестоко расправилась с ней. Здесь использован и такой характерный новеллистический прием, как умолчание. Как в классических трагедиях, убийство происходит за сценой, в тексте — лишь то, что видит и слышит Хуан: окровавленный нож в руке, пятна крови на одежде и безумные речи героини. Муж, как и все соседи, покрывает мстительницу и принимает ее сторону, потому что считает достойной уважения и защиты. Даже крестная мать ее жертвы не сказала ни слова против нее. Жандармы, ведущие следствие и допрос, понимают, кто убил, но не ищут доказательств, ибо сталкиваются с "защитной стеной" общественного мнения.

В душах этих людей христианская вера уживается с жестокими законами примитивной морали, которые оправдывают убийство из мести. Мария Консепсьон названа в рассказе "примитивной женщиной" и "доброй христианкой", у нее "среди соседей хорошая репутация энергичной религиозной женщины, которая могла довести любую сделку до конца" (31; p. 3). Эта характеристика звучит иронично и открывает глубокие противоречия в ее сознании. Героиня истово верит в Бога, часто молится в церкви, регулярно принимает святое причастие, но не может простить соперницу и жаждет ее смерти. В конечном счете, древние законы возмездия и круговой поруки побеждают христианство. В новелле есть и неожиданная развязка, когда героиня, пройдя полный круг — от покоя в душе к потрясению и возмездию через убийство, в финале вдруг испытывает облегчение и покой, ощущает "странное, неусыпное счастье" (31; p. 21). Повествование развивается в эпической манере, в третьем лице, последовательно и стремительно: две-три ключевые сцены представлены подробно, в деталях, а год отсутствия мужа описан очень кратко, скороговоркой. Рассказчик дает яркие портреты и описания чувств героев, диалоги, краткие внутренние монологи и потоки сознания, причем все события пропущены через восприятие героев. Уроки новой прозы сказались и в изощренной образной системе новеллы, где значимую роль играют простые детали: тернии агавы, иглы кактуса, главная героиня зарабатывает деньги выращиванием кур, а ее соперница разводит пчел; лейтмотивом стано-



Марсден Хартли. Последний ужин рыбака. 1940–1941. Холст, масло. Частное собрание

вится упоминание ножа, которым Мария Консепсьон режет своих кур и совершает убийство. Важный символический ряд связан с христианской обрядностью и риторикой, поданной, как уже сказано, с глубокой иронией. Героиня верит, что церковный брак, на который она не пожалела денег, гораздо выше любого другого, она лежит в форме креста в церкви, ее муж празднует рождение сына в пивной с названием "Смерть и воскресение", а в финале она с ребенком убитой на руках напоминает образ богоматери. Еще одна черта повествования — чередование прямых и косвенных характеристик героев, прямой и косвенной речи, что создает двойственность всех отношений и авторской позиции.

Поэтика упрощения и универсализации определяет строение таких рассказов К.Портер, как, "Веревка" (1928), где описана пустячная семейная перебранка, которая обнажает переплетение любви и ненависти, соперничества и притяжения полов. Даже любящие люди порой не могут понять друг друга. В рассказе всего два героя, у которых даже нет имен, их заменяют местоимения "он" и "она". В отличие от других рассказов о неурядицах брака, таких, как "Это дерево" (1929) или "Треснувшее зеркало" (1932), здесь нет точных указаний времени и пространства, почти нет и сведений из прошлого героев. Читатель узнает о них очень немногое: они приезжают в

деревню на лето, остальное время живут в городе, зарабатывают своим трудом, муж — больше жены, денег не хватает, и потому они вынуждены передвигаться пешком и сами делать домашнюю работу. В их отношениях есть скрытая напряженность, в прошлом у мужа была какая-то история с другой женщиной. На третий день пребывания в деревне они поссорились из-за пустяков: муж ходил в лавку за продуктами за две мили и забыл купить кофе, без которого не может обойтись его жена, сам-то он кофе не пьет, зато купил моток веревки, вовсе ненужной, по мнению жены, и раздавил яйца, купленные к завтраку. Повествование идет в форме сценки, однако диалоги и поток сознания даны в косвенной речи. Это один из любимых приемов Портер. Все происходящее представлено через восприятие героев, причем непрерывно меняется точка зрения, а косвенная речь позволяет передать тонкие оттенки душевного состояния супругов, а также горечь и нелепость ссоры. Возникает эффект двухголосия, когда представлены обе стороны конфликта.

Портер использует повтор, который придает особое значение простым вещам, так что читатель может их воспринимать не только буквально, но также иносказательно. Прежде всего, бросается в глаза нарочитый, даже назойливый повтор: слово "веревка" появляется в первой же фразе и встречается в тексте 34 раза, слово "кофе" может в отдельных абзацах встретиться в каждой строке, но иные детали повторяются почти незаметно: например, "взъерошенные волосы" героини отмечены в самом начале и в конце рассказа.

В тексте присутствует второй план, построенный на контрасте явному неустройству в семье. В немногих и незначительных с виду деталях и впечатлениях героев возникает ощущение красоты и гармонии окружающего мира: ярко-синее небо летнего дня, тишина и покой сельской глуши. Рассказ завершается примирением супругов: "Он у нее прелесть, ей с ним повезло, и выпей она поутру кофе, она никогда не стала бы так капризничать...", однако финал обретает двойственный смысл за счет символики пейзажа в восприятии героини: "А к ним снова прилетел козодой ... он сидит одинодинешенек на дикой яблоне и кого-то кличет. Может быть, подружка ему изменила..."[32] Козодой — по поверьям предвестник несчастья, его одиночество и намек на измену, горечь диких яблок и двусмысленность слова "crab" ("дикая яблоня" и "неудача") — все эти детали пейзажа даны "в кавычках", в сознании героини и обретают символическую глубину. Таким образом, внешняя простота скрывает новую сложность.

Один из лучших рассказов Портер "Как была брошена бабушка Везеролл" (1929) также построен на переплетении и противопоставлении двух планов. Прототипом героини стала бабушка писательницы, в ее честь она сменила свое имя. И в нем описан всего лишь один день — на этот раз не рядовой, а последний день восьмидесятилетней женщины, в жизни которой было двое мужчин — жених, бросивший ее в день свадьбы, и рано умерший муж, оставивший ее с малыми детьми. В рассказе также представлен мир, пропущенный через поток сознания героини, однако структура его гораздо сложнее. При всем смятении героини, однажды пережившей и всю жизнь вспоминающей предательство, композиция рассказа выстроена классически просто и эффектно. Здесь главный прием — антитеза: день свадьбы и день смерти, один день и вся жизнь, двое любимых мужчин, две дочери — живая и умершая, утро, когда приходит доктор, и ночь, когда кроме него появляется еще и священник, символика света и тьмы. Наконец, в финале открывается еще одна, наверное, главная антитеза рассказа: перед самой смертью героиня чувствует себя брошенной не только земным, но и Небесным женихом. Бабушка Везеролл исправно посещала церковь, исполняла все заповеди и обряды, а потому ждала награды за свою праведную жизнь, полную трудов и забот о ближних, однако в последние мгновения вдруг ощутила себя брошенной Богом. Финальная сцена обретает символический и одновременно иронический смысл: "смерть была бездонна, ей не было конца. Голубоватый свет лампы ... сузился до крошечной точки в центре ее мозга, вспыхивал и угасал, подмигивал, словно глаз, тихо мерцал, убывая. Свернувшись калачиком внутри себя, бабушка изумленно и настороженно вглядывалась в точечку света, что была ею самой; ее тело стало теперь густой массой тени в бесконечном мраке, и этот мрак скоро окружит свет вокруг и поглотит его. Боже, дай знак! И во второй раз нет знака. Снова нет жениха и священник в доме"[33]. Здесь вывернуты наизнанку привычные евангельские символы: свет и тьма, девы со светильниками в ожидании Небесного жениха (Мт., 25, 1–13). Таким образом, рассказ "Как была брошена бабушка Везеролл" завершается эпифанией со знаком минус, ведь "эпифания" — значит "прозрение" или "явление Бога", здесь же, напротив, совершенное разочарование в Боге, особенно сильное оттого, что пришло перед самой смертью, и им невозможно ни с кем поделиться. Это один из самых типичных образов XX в. — одинокий человек, осознавший себя в мире без Бога. Рассказ Портер сопоставим с такими произведениями, как "Скрипка Ротшильда" и "Палата № 6"

А.П.Чехова, "Мертвые" Дж.Джойса, "Индейский поселок" и "Недолгое счастье Фрэнсиса Макомбера" Э.Хемингуэя, "Смерть в лесу" Ш.Андерсона. В нем обозначен путь от простого к сложному, от абсурда к смыслу, от хаоса к гармонии. В этом направлении рассказ открывал ключевые проблемы человеческого существования, обретая философскую глубину и эпический размах.

Фолкнер также поддался обаянию новой стратегии короткой прозы и уже в самых ранних опытах пытался освоить поэтику упрощения (это заметно в рассказах "Мистраль" или "Развод в Неаполе", написанных в 1925 г.), однако она мало соответствовала как таланту, так и жизненному материалу писателя. В его творчестве даже самый отчужденный герой крепкими нитями связан с окружающим миром, а его рассказы совершенно неотрывны от романов. Вдобавок, Фолкнер всегда тяготел к необычным сюжетам и героям, ко всему странному, чудовищному, гротескному, отсюда и предпочтение, которое он отдавал традициям готической новеллы Эдгара По и Амброза Бирса и юмористического рассказа Джорджа Харриса и Марка Твена.

Отношение Фолкнера к короткой прозе парадоксально, это нередко отмечали критики. С одной стороны, в своей иерархии жанров он ставил рассказ выше романа, "на второе место после поэзии"[34], с другой стороны, в создании рассказов видел лишь средство заработать деньги и не раз сравнивал писание рассказов с проституцией.

Рассказ "Когда наступает ночь" (1931) может служить показательным примером того, как Фолкнер по-своему перерабатывает поэтику простоты. По тематике и технике он явно напоминает "Индейский поселок" Хемингуэя. Столкновение детского сознания с тайнами пола и смерти, пересечение межрасовой и межкультурной границы, ведущее к осознанию общности всех людей, у Фолкнера показаны с помощью похожих приемов. В обоих рассказах происходящее описано глазами ребенка, использовано диалогическое построение и формы детской речи, есть также недоговоренность и намек, повтор, символика обыденных вещей. Например, у Фолкнера это свет лампы и темнота, ров как граница двух миров, бритва, звук "не то пенья, не то плача"[35], распахнутая настежь дверь дома и т.п. И там и тут в подтекст ушло взросление героя-ребенка, так же, как и истинный смысл событий. Однако есть и различия: повествование у Фолкнера идет от первого лица, а главный герой рассказа — не девятилетний белый ребенок, а чернокожая прачка Нэнси.



Грант Вуд. Стоун-сити, шт. Айова. 1930. Дерево, масло.
Художественный музей Джослин

Фолкнер совершенно не показывает развитие сознания Квентина за 15 лет, так что даже возникает вопрос: почему, вспоминая историю, некогда поразившую его, он так и не сообщает, чем она завершилась, что же случилось с Нэнси, погибла ли она от рук Иисуса? Это еще один характерный для поэтики упрощения прием сюжетной незавершенности, infinito. Автор искусно нагнетает напряжение, и смерть героини становится неотвратимой, а событийной концовки нет, вместо нее звучит финальный вопрос ребенка, в котором явлена безысходность положения Нэнси: "Кто теперь будет нам стирать?" (35; с. 186).

И все же самое главное различие двух писателей состоит в том, что у Фолкнера непременно присутствует временная перспектива и взаимосвязь героев с окружающим миром, тогда как Хемингуэй изначально стремится свести действие к элементарным вещам и отношениям, к самой сути. В мире Фолкнера не существует такого понятие как "было", все, что было, остается с героями и в них самих, влияет на их судьбу. Борьба героя с неумолимым течением времени — одна из главных тем этого писателя. Скорее всего, этим объясняется и усложнение структуры и разница в объеме рассказов: у Фолкнера они занимают обычно 10–20 страниц, тогда как у Хемингуэя они гораздо короче — 4–5 страниц.

История, которую рассказывает Квентин, имеет несколько важных аспектов. Индейская пара в рассказе Хемингуэя характеров не имеет, они не покидают пространства, ограниченного двухъярусной кроватью, и остаются служебными фигурами, отправной точкой для размышлений героя-повествователя. Образ Нэнси у Фолкнера развит, этот характер дан в разных отношениях: описаны ее тело и пластика, ее работа в семье Компсонов и связи с белыми мужчинами, пребывание в тюрьме и страх перед местью чернокожего мужа с громким именем Иисус.

"Роза для Эмили" (1930) — первый опубликованный рассказ Фолкнера, именно в нем наиболее полно проявился своеобразный талант писателя, особая проблематика и поэтика его творчества. В основу рассказа легли реальные социально-исторические процессы и конфликты: падение и гибель старых знатных родов Юга, столкновение с Севером и неприятие перемен со стороны многих южан. Однако они приобретают метафизическое и символическое измерение — это рассказ о тяжбе человека со временем, о соперничестве с судьбой, о жизни, попавшей в объятия смерти. Центральный конфликт рассказа заключается в том, что героиня всеми силами противится переменам: старая дева Эмили Грирсон не признает современной власти, не платит налогов, запрещает вешать дощечку с номером и почтовый ящик на своем доме. Однако сильнее всего ее нежелание принимать изменения в окружающем мире сказывается в отношении к смерти: несколько дней она не позволяет хоронить отца, твердя, что он не умер, и здесь впервые появляется мысль о безумии Эмили. Наконец, это бессмысленное сопротивление неумолимому ходу времени воплощено в гротескном образе непогребенного мертвеца, который представляет собой материализацию идиомы "скелета в шкафу". В финале открывается главная тайна героини — мумифицированный труп ее любовника и неудавшегося жениха, которого она отравила и спрятала в спальне, убранной для новобрачных. В рассказе три главных события — три смерти: смерть Эмили обрамляет текст, смерть ее отца играет роль точки отсчета во времени и исходной причины трагедии героини, смерть любовника-янки тщательно скрыта сложной конструкцией повествования и становится оглушительным сюрпризом в финале. Важнейшая черта здесь — образ коллективного рассказчика, который играет важную роль и во многих романах Фолкнера. Этот способ повествования создает впечатление чрезвычайной изощренности образов и композиции рассказа.

В "Розе для Эмили" весьма запутанная организация времени, так что возникают отдельные несоответствия: если принять все указания в тексте, то смерть героини в возрасте 74 лет следует датировать серединой 30-х годов, то есть через несколько лет после публикации рассказа. Временных пластов здесь можно обнаружить не меньше двенадцати, если даже пренебречь упоминанием двух-трех событий, вроде ссоры отца со своими родными или смерти полковника Сарториса: от Гражданской войны, отсылки к которой обрамляют сюжет, до настоящего времени. Некоторые пласты развернуты до целых сцен и мини-историй, а весь рассказ представляет собой своего рода ярн — цепь из пяти-шести анекдотов, построенных на грани ужасного и смешного. Первый анекдот — о попытке взыскать налоги с мисс Эмили уже в 20-е годы — ясно показывает нежелание героини принимать изменения, которые приносит время. Гротеск, только намеченный здесь, усилен во втором сюжете о появлении скверного запаха из дома героини, об источнике которого никто из соседей не догадывается. Третий анекдот предельно краток и очень значим: уже не раз упомянутая смерть отца и нежелание дочери его хоронить изложены в трех небольших абзацах. Наиболее развернуты история любовной связи знатной южанки и громкоголосого пришельца-янки, пытавшегося сбежать от брака, и дополняющий сюжет с покупкой яда. Повествование приобретает то комический, то трагический тон, в отличие от завершающей картины, которая бросает истинный свет на предшествующие события: и бегство жениха, и дурной запах получают свое страшное объяснение.

Темы смерти, насилия, безумия и некрофилии в "Розе для Эмили" связаны с традицией готической прозы и декаданса, однако вся композиция рассчитана на двойственный, почти пародийный эффект, что заставляет вспомнить не только Эдгара По, но и Марка Твена.

Символически выглядят многие образы: например, особняк Грирсонов и его окружение — гаражи и хлопкопрядильни, а также отдельные сцены рассказа, в основе которых мотив отчуждения и непонимания, и несколько представлений героини. В каждом из моментальных портретов Эмили есть свой символический мотив: стержнем первого становится образ трупа, второго — семейная идиллия, чреватая драмой, в третьем появляется образ ангелочка с церковного витража, в четвертом — смотритель маяка. В рассказе Фолкнера много примет современной прозы: тема отчуждения человека и разрушенного общения, приемы подтекста, повтора и

лейтмотива, однако его поэтика весьма далека от стратегии упрощения Андерсона или Хемингуэя.

Фолкнер стремился подчеркивать сложность жизни, это сказывается и в структуре его рассказов. Например, "Засушливый сентябрь" (1931) по своей технике близок к репортажному стилю Хемингуэя, в нем важную роль играют диалог и простое описание физических действий героев, однако и здесь есть нечто особенное, фолкнеровское. В рассказе не один, а три главных героя, и у каждого своя тема, своя партия в общем хоре и свой способ представления в повествовании. Первый герой — парикмахер, маленький человек, который пытается отстоять справедливость и здравый смысл, когда их приносят в жертву дурным страстям. Конечно же, ему не удается помешать толпе белых линчевателей, однако он может избежать соучастия в убийстве. Этот персонаж показан лишь извне, драматически: читатель слышит его голос, но не знает, что происходит в его душе, — этим подчеркнуто его одиночество. Важную роль в рассказе играет южная дама под сорок, чьи расстроенные нервы и сексуальная озабоченность породили повод для расправы над безвинным негром. Эта героиня описана во временной перспективе с точки зрения всезнающего рассказчика, члена южной общины, которому известна ее прошлая жизнь и ее маленькие тайны. И, наконец, третий персонаж — фронтовик Маклендон, способный не только возглавить толпу убийц, чтобы защитить, как ему кажется, честь белой женщины, но сразу же после этого хладнокровно ударить свою жену. Каждый из героев воплощает одно из проявлений южной общины: парикмахер — ее разум, дама — ее безотчетный страх, Маклендон — ее жестокость и насилие. Основное событие рассказа — линчевание ни в чем не повинного человека — остается за рамками повествования, но именно в нем выразились главные пороки мышления южан — его извращенность, нетерпимость и склонность к насилию. Основной конфликт здесь — не в противостоянии белых и чернокожих, он внутри самой белой общины, построенной на ненависти к людям другого цвета кожи и других убеждений, он в столкновении двойных стандартов, правды и лжи. Поэтическое видение мира, символика и подтекст определяют построение рассказа: в образах жары, засухи и "вековой пыли" открываются пустота, косность и бесплодие южного уклада жизни.

Несмотря на использование приемов драматической и поэтической техники, рассказы Фолкнера выстроены по законам эпического повествования, в них ощутимо влияние романа. Практически всегда присутствует желание автора рассказать историю от начала

до конца, выявить и объяснить связь событий и мотивы героев. Вступление может быть разным, но чаще всего это сценка в настоящем времени, лишь иногда воспоминание, затем идет почти обязательная ретроспекция — предыстория, в которой показаны причины и корни настоящего события. Сюжет развертывается динамично, посредством действий или диалогов. Почти непременный атрибут рассказов — нагнетание напряжения, в котором основной конфликт доведен до предела. Развязка часто неожиданна и катастрофична. В рассказах Фолкнер использует испытанные приемы построения классической новеллы: сложную композицию, приемы умолчания и двойной концовки, поворотного пункта и символики ключевого образа.

Тема крушения южного мифа, а также иллюзий и веры вообще, нашла впечатляющее воплощение в рассказе "Уош" (1933), который в слегка измененном виде вошел в роман "Авессалом, Авессалом!". В нем сошлись кардинальные проблемы и противоречия старого Юга: конфликт бедности и богатства, поражение конфедератов, упадок плантаторской аристократии после войны, столкновение "белой швали" с неграми. Все это пропущено через образ главного героя, чье видение мира лежит в основе повествования, форма которого имеет романную природу: рассказ включает объективное повествование, описания, диалоги и внутренние монологи героя. Действие разворачивается в двух планах: круг одного дня — от рассвета до сумерек, и круг целой жизни — от рождения ребенка до смерти четырех человек. В одном дне сосредоточено все нелепое и бесцельное существование белого бедняка, который жил верой в своего хозяина, видя в нем истинного героя и настоящего человека. Событие, с которого начинается рассказ, должно изменить положение Уоша: его внучка рожает девочку от богатого плантатора Сатпена, так что они, наконец, должны породниться. Композиция типична для Фолкнера. В начале идет краткая вступительная сценка, где появляются герои в определенной последовательности — от хозяина до слуги. За ней следует ретроспекция — история отношений героев со времен Гражданской войны. Затем повествование возвращается к исходному событию и завершается чудовищной катастрофой: Уош убивает Сатпена, свою внучку и правнучку, поджигает свою хибару и бросается навстречу гибели.

Здесь Фолкнер весьма эффектно использует символику простых вещей. Ключевой образ рассказа вытекает из сравнения человека с лошадью. В начальной сцене это сравнение подчеркивает первая реплика Сатпена, которая и служит толчком к катастрофе, к чудо-

вищному тройному убийству. "Жаль, Милли, — сказал Сатпен, — что ты не кобыла. Я поставил бы тебя в хорошее стойло у себя на конюшне" (35; с. 331). Образ коня традиционно служил символом подчинения человека — человеку и человека — Богу. Это сравнение открывает не только неравенство богатого и бедного, мужчины и женщины, в нем запечатлен важнейший сюжетный мотив рассказа: Уош — духовный раб, который добровольно служит своему господину. Этот мотив включает и другие обыденные с виду предметы, которые в рассказе обретают символический смысл: кнут в руках Сатпена, поводья от его жеребца в руках Уоша, коса, одолженная у хозяина. Герой безгранично верит в своего господина — как в Бога, эта вера подчеркнута дважды повторенным видением. «И тогда сердце его на мгновение замирало от гордости. И казалось ему, что мир, в котором негры, обреченные Богом, как сказано в Библии, оставаться неразумными и подчиняться всякому человеку с белой кожей, живут лучше и сытней, и даже одеваются чище, чем он и его семья, что мир, в котором он всегда окружен издевательскими отзвуками черного смеха, — лишь сон, мираж, а настоящий мир — тот, где его кумир одиноко мчится на породистом вороном скакуне; ведь все люди созданы по образу и подобию Бога, они подобны, по крайней мере, в глазах Бога; так что он может сказать как о самом себе: "Прекрасный гордый человек! Если бы сам Бог сошел с небес на грешную землю, вот какой образ он бы избрал для себя!"»[36] Здесь выражена самая суть конфликта власти, которую дает собственность, и подчинившегося ей бедняка, чей характер — гремучая смесь полной покорности и непомерной гордыни. Вера Уоша опирается на миф о равенстве белых людей на Юге, а вещественным воплощением этого мнимого равенства становится кувшин со спиртным, который хозяин и слуга делят друг с другом. Сходным образом использованы и другие детали: лента и новое платье внучки Уоша, его нож, всегда наточенный как бритва, лампа и фляга с керосином. Крушение веры означает крах всего мира, в котором живет Уош, это приводит к гибели всей семьи. И не случайно первым орудием убийства становится коса, традиционный символ смерти. Еще один мотив неумолимого хода времени воплощен в образах трех поколений. Рождение ребенка показалось Уошу телесным подтверждением его родства с хозяином, однако в финале от рук прародителя гибнет вся семья. Тройное убийство предстает в рассказе символическим результатом краха южного мифа.

Тридцатые годы принесли новые веяния. Самые важные тенденции таковы: во-первых, по общему признанию, для "красного деся-

тилетия" весьма важным стал интерес к темам социальной борьбы и переустройства общества; во-вторых, ведущие мастера короткой прозы явно переходят от сравнительно простой формы рассказа к повести или рассказу, имеющему иной исторический и социальный масштаб; в-третьих, художественная проза сближается с публицистикой.

Исследование многообразных социальных конфликтов потребовало коренного изменения стратегии рассказа, усложнения поэтики, расширился кругозор писателей, увеличился даже объем произведений. Наиболее явный характер эта линия развития приняла в творчестве таких крупнейших мастеров, как Портер или Хемингуэй. Достаточно сравнить "Очень короткий рассказ" или "Кошку под дождем" с рассказами "Недолгое счастье Фрэнсиса Макомбера" и "Снега Килиманджаро" (1936), "Марию Консепсьон" или "Веревку" Портер с ее повестями конца тридцатых годов — "Полуденное вино" (1937), "Тщета земная" (1938), "Бледный конь, бледный всадник" (1939).

Эти перемены наглядно иллюстрируют два рассказа, два шедевра Хемингуэя 1936 г., которые представляют собой вариации одной темы. Речь здесь идет о смерти: главные герои умирают, один от гангрены, медленно и мучительно, другой — от пули, неожиданно и мгновенно, действие происходит в Африке, в среде богатых людей, которые могут позволить себе сафари — охоту на львов, буйволов и антилоп. Герои писателя изменились — повзрослели и разбогатели, однако им приходится осознать ложность и никчемность своего существования. Изменился объем рассказов и масштаб социально-исторического видения, соответственно усложнилась поэтика.

В "Недолгом счастье Фрэнсиса Макомбера" классический для новеллы сюжет: поразительное событие, любовный треугольник — муж, жена и наемный охотник, и цепь событий, которая приводит к внезапной смерти героя. Героя убивает жена — случайно или намеренно, — когда она вдруг ощутила, что не сможет больше им управлять. И композиция, и система образов, и организация повествования в рассказе стали гораздо сложнее. Здесь три эпизода охоты: первая охота — на льва, когда Фрэнсис Макомбер струсил, чем вызвал откровенную неприязнь жены и легкое презрение охотника Уилсона (эта охота происходила до начала действия и всплывает ретроспективно); вторая охота, промежуточная — на антилоп, и третья, решающая — на буйволов, когда герой сумел преодолеть страх и проявил мужество. В промежутке жена изменяет мужу с

Уилсоном. Удивительно чувство ритма и композиции в рассказе, где использованы различные формы и приемы повествования: диалоги и внутренние монологи, портреты, пейзажи, описания вещей и животных. Точка зрения все время меняется: повествование ведется от лица стороннего наблюдателя, но чаще — через восприятие одного из персонажей, будь то наемный охотник, сам Макомбер, его жена, или даже лев во время сцены охоты. В рассказ о настоящем вплетены сведения о прошлом. Здесь Хемингуэй сочетает тонкий психологизм с утрированием образов, так что они порой выглядят как карикатуры, вдобавок он использует резкие контрасты и антитезы: мужчина — женщина, хозяин — наемник, любитель — профессионал, страх — мужество, лев — буйвол, и т.п. Экзистенциальная проблема преодоления страха дополняет социальную тему и определяет наличие в рассказе элементов притчи.

В "Снегах Килиманджаро" герой-писатель по имени Гарри умирает от гангрены и мысленно подводит итог своей жизни. Это автобиографический рассказ, и воспоминания героя взяты из жизни автора: эпизоды греко-турецкой и Первой мировой войны, впечатления от парижской жизни, катания в Альпах или поездки в Африку, вплоть до упоминания о "бедняге Фицджеральде", который испытывал благоговение перед богатыми людьми (в канонических изданиях это имя сменил "бедный Джулиан"). Однако этот герой — не только автопортрет, но и антипод автора, он не написал ничего стоящего, растратил свой талант. Ожидание смерти ведет за собой осознание пустоты и лживости собственной жизни. Как Портер в рассказе "Как была брошена бабушка Везеролл", Хемингуэй показывает один день и подводит итог всей жизни своего героя. Гарри был способен понять суть вещей, он видел, как менялся мир вокруг него, как менялись люди. Он клянет свою богатую жену и приходит к выводу: "Всему виной проклятые деньги". Но, прежде всего, он винит самого себя: "Он сам погубил свой талант... не используя его, он предал самого себя и то, во что верил, пьянством... ленью, снобизмом, гордостью и предрассудками..." (18; p. 45). Вся жизнь его прошла во лжи, он утратил жизненную силу, не смог написать правду. В рассказе минимум действующих лиц — всего два героя, "он" и "она", имя главного героя появляется на второй странице, а его жены — в конце. Все, за исключением финальной сцены, представлено через восприятие героя. Главный прием композиции — чередование двух основных форм и планов: настоящее показано в диалогах, прошлое — в воспоминаниях героя. Эти воспоминания поначалу подчиняются образным и сюжетным ассоциациям, но

скорее представляют собой не потоки сознания, а попытки литературной обработки жизненного опыта. Главная тема — смерть и расчет с жизнью. Смерть предстает в зримых образах — в начале это стая грифов, которые кружатся вокруг лагеря, а в финале — воющая гиена, привлеченная трупным запахом; смерть становится одним из героев рассказа, ее приближение и приход чувствует герой. В последнем видении, в предсмертном бреду героя является его мечта: он видит себя летящим на самолете к вершине Килиманджаро. Символика проста и понятна: снежная вершина Килиманджаро воплощает предел человеческих устремлений к совершенству, что-то видимое и недостижимое.

В короткой прозе Уильяма Сарояна автобиографизм и бессюжетность повествования легко преодолевали границы между фактом и вымыслом, между рассказом и очерком. Этот писатель армянского происхождения унаследовал одну из основных традиций американской литературы — ее пристрастие к потоку свободного повествования. Марк Твен провозгласил основным творческим принципом свободу и естественность воплощения личного опыта в литературе, а главным врагом объявил условность поэтической речи, прибегая в своей "Автобиографии" к образу ручья: "Рассказ должен течь среди холмов и кудрявых рощ... он течет и верен в своих прихотях по крайней мере одному закону, закону повествования, которое, как известно, не знает никаких законов"[37]. Американские критики видели в творчестве Сарояна продолжение традиции Гертруды Стайн, для которой процесс писания был в идеале совершенно спонтанным и сугубо личным. В произведении всего важнее был автор, его настроения, наблюдения, переживания и мысли. В своем эссе "Американские качества" (1940) Сароян писал: "...если человек говорит двадцать слов, свежих и искренних, эти слова сами по себе уже форма"[38]. В сущности, это был новый виток той самой стратегии упрощения и приближения к реальности, которую начинали Ларднер и Андерсон. Только главным предметом и главным героем стал сам пишущий человек, а главным жанром — рассказ-эссе. У Сарояна есть и более традиционные сюжетные рассказы, как правило, построенные бесхитростно — как живое воспоминание или цепочка обыденных событий, показанных драматически, в живых диалогах. Однако его рассказы чаще построены вовсе не на основе сюжета, главным в них становится вольный поток автобиографических воспоминаний и размышлений о самых разных предметах. Иногда это страдания от голода начинающего писателя,

раздумья о своих национальных корнях, об отце, об Армении, о творчестве, литературном успехе и славе, о социальном неравенстве, о Боге и различных проявлениях природы человека. Его рассказы порой построены так, что заставляют вспомнить высказывание Чехова: "Могу написать рассказ о чем угодно — хотите, напишу вот о чернильнице". И Сароян может написать рассказ о том, как он нашел монетку в один цент или отдал в заклад свою пишущую машинку, чтобы купить еды. Движение рассказа напоминает тот самый ручей — у повествования нет никакого закона, кроме свободы.

Вот два характерных произведения, представляющих палитру художественных средств короткой прозы Сарояна. Рассказ "Туда, где свободен трапеций полет" ("The Daring Young Man on the Flying Trapeze", 1933), который принес ему известность, и по тематике и по технике напоминает повесть Кнута Гамсуна "Голод" (1890), однако сильно отличается по объему. Он предельно короток и представляет собой поток сознания голодного молодого писателя в один из дней его жизни. В нем четко просматривается кольцевая композиция: он начинается и заканчивается сном. Это естественный цикл, и естественный прием композиции. В нарушение классических пропорций две части рассказа неравномерны: первая часть "Сон" в семь раз короче "Яви". "Сон" представляет собой весьма причудливую вереницу образов, понятий, имен, умозрительных и конкретных впечатлений. В этом потоке вроде бы нет порядка, однако начинается он с "беспредельной вселенной", с "падения Рима и Вавилона", а завершается перечислением имен Чаплина, Гитлера, Сталина. От космоса и "абсолютного прошлого" с его преданиями сознание героя-рассказчика перелетает в настоящее, в понедельник, когда "на улицах не будут танцевать". Сменяют друг друга бытовые и эстетические впечатления, образы то абстрактны, то зримы, то распухают, то съеживаются, а в середине возникает целая плеяда писательских имен — Достоевский, Элиот, Флобер, Мопассан. Каждый из трех основных абзацев завершается хлестким образом-штампом: "черного солнца", "пути к парадоксу" и пробуждения, которое возвращает героя на землю, в тот самый понедельник. "Явь" — сгущенный поток впечатлений одного-единственного дня. Глубокомысленное рассуждение о природе сна и поэтические цитаты — это словесное окружение думающего и пишущего человека, который цепляется за слова, и вдруг неожиданная находка — монетка в канаве. А за всем этим мусором жизни — лейтмотив голода физического, когда просто хочется есть, и духовного, когда есть желание перечитать любимые книги. Мысль героя скачет от высо-

кого к низкому, от материального — к духовному. Событий совсем немного, да и событиями их не назовешь: оделся, побрился, нашел монетку, посетил два агентства по найму в поисках работы и ассоциацию молодых христиан, где удалось стащить несколько листов бумаги, побывал в библиотеке, где почитал Пруста. Настоящим и одновременно символическим событием становится внимательное рассматривание монетки, на которой написаны главные лозунги страны. Американцы любят писать высокие слова везде и часто пишут их на деньгах, ведь деньги всякий держит в руках, даже самый бедный. И этот мучимый голодом человек читает: «"E Pluribus Unum". "На Бога уповаем. Свобода". Как красиво, проговорил он»[39]. Кричащие контрасты выглядят здесь весьма естественно. Мир, где начинающий писатель вынужден умирать с голоду, полон красивых слов. И гамсуновский герой страдал в городе, названном именем Христа. В этом мире, где мало уважают писателей и сильно поклоняются деньгам, жить нелегко. Вот основная мысль рассказа, эффектная и поверхностная. А завершает рассказ новый сон. Или смерть, неясно. Хотя все же понятно: трагедии не произошло. Ведь рассказ закончен и опубликован.

Еще один известный рассказ Сарояна "В горах мое сердце" (1936). По форме — воспоминание, а по сути — притча, которая и не скрывает своей условности, несмотря на точные детали: дату, имена, адреса и все прочее. Это парадоксальная притча о силе искусства. С одной стороны, именно искусством, будь то слово или музыка, добывают себе пропитание герои: и маленький мальчик Джонни, сумевший убедить лавочника дать ему в долг батон хлеба и фунт сыра, и старый актер Макгрегор, который, играя на трубе, может добыть столько еды, что целой семье хватит набить живот до отвала. А с другой стороны, поэт — самая непрактичная профессия, у него никогда нет денег. Таков жанровый диапазон Уильяма Сарояна: от предельной достоверности к совершенной условности, от потока сознания до сценки, от сюжетной новеллы до рассказа-эссе. И все же надо признать, что выглядит эта проза порой несколько легковесной.

Истинным итогом эволюции американской короткой прозы в период между двумя мировыми войнами оказалась не какая-то готовая форма рассказа, а само развитие, которое шло в двойном направлении — поэтика упрощения в начале, а затем — стремление увеличить емкость и масштабность рассказа. Эта двойная стратегия предполагала приближение к реальности и отказ от экзотики и на-

думанных сюжетов, от усложненного психологизма, от риторики и в конечном счете определяла поиск новой глубины и сложности видения мира, новую технику письма, в которой важный смысл обретает каждый образ, каждая деталь, каждое слово.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *O'Brien E. J.* The Advance of the American Short Story. N.Y., Dodd, Mead and Co, 1923, pp. 247, 260–261.
[2] *Гайсмар М.* Современный американский рассказ // Американские современники. М., Прогресс, 1976, с. 304.
[3] *Wright A. M.* The American Short Story in the Twenties. Chicago, Univ. of Chicago Press, 1961, p. 2.
[4] *Bates H. E.* The Modern Short Story: A Critical Survey. London, Thomas Nelson and Sons, 1941.
[5] *Gullason T. A.* The "Lesser" Renaissance: The American Short Story in the 1920s. // The American Short Story, 1900–1945: A Crititical History. Boston, Twayne Publishers, 1984, pp. 71–72.
[6] *Оленева В.* Современная американская новелла. Проблемы развития жанра. Киев, Наукова думка, 1973, с. 113 (эта троица имен на одной странице повторена четырежды!).
[7] *Долинин А.* Малая форма и ее великаны // Американская новелла XX века. М., Радуга, 1989, с. 536.
[8] The Continuum Encyclopedia of American Literature. N. Y., Continuum, 2001, p. 1035.
[9] *Пушкин А.С.* Полное собрание соч.: В 10 т., т. VII. М., Изд. Академии наук СССР, 1958, с. 80–81.
[10] *Anderson Sh.* Memoirs. N.Y., Harcourt, Brace, 1942, pp. 242–243.
[11] *Хемингуэй Э.* Прощай, оружие! // *Хемингуэй Э.* Собр. соч.: В 4 т., т. 2. М., Худож. лит., 1981, с. 163.
[12] *Lardner R.* The Best Short Stories. N.Y., Charles Scribner's Sons, 1989, p. 109.
[13] *Anderson Sh.* Winesburg, Ohio. Text and Criticism. Ed. and Updated by John H.Ferres. N. Y.: Penguin Books, 1996 (1st ed. 1966), pp. 23–26.
[14] *Андерсон Ш.* Рассказы. М., ГИХЛ, 1959, с. 38.
[15] *Hemingway E.* Death in the Afternoon. N.Y., Lnd., Charles Scribner's Sons, 1932, p. 2.
[16] *Hemingway E.* Selected Letters, 1917–1961. Ed. by C. Baker. N.Y., Charles Scribner's Sons, 1981, p. 123.
[17] Ibid. Хемингуэй пишет в письме Кашкину: "это очень хороший рассказ" (p. 431), и Перкинсу: "Это важный рассказ в моем творчестве, и он повлиял на многих. И он не непристойный, но очень печальный" (p. 468).
[18] *Hemingway E.* The Complete Short Stories. The Finca Vigia Edition. N.Y., Charles Scribner's Sons, 1987, p. 59.
[19] *Флобер Г.* Госпожа Бовари // Флобер Г. Собр. соч.: В 4 т., т. 1. М., Правда, 1971, с. 67–68.
[20] *Гаспаров М.Л.* Историческая поэтика и сравнительное стиховедение (проблема сравнительной метрики) // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., Наука, 1986, с. 190.
[21] *Гаспаров М.Л.* Поэтика "серебряного века" // Русская поэзия "серебряного века" 1890–1917: Антология. М., Наука, 1993, с. 16.

[22] *Мореас Ж.* Литературный манифест. Символизм (1886) // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. Под ред. Г.К.Косикова. М., Изд-во МГУ, 1993, с. 430.
[23] *Benson J.J.* Ernest Hemingway as Short Story Writer // The Short Stories of Ernest Hemingway: Critical Essays. Ed. by J.J.Benson. Durham, North Carolina, Duke University Press, 1975, p. 274.
[24] *Fenton C.A.* The Apprenticeship of Ernest Hemingway: The Early Years. N.Y., The Viking Press, 1958, p. 231.
[25] *Кашкин И. А.* Эрнест Хемингуэй. М., ГИХЛ, 1966, с. 64.
[26] *Засурский Я. Н.* Теодор Драйзер. Жизнь и творчество. М., МГУ, 1977, с. 214–215.
[27] *Fitzgerald F. S.* The Stories of F. Scott Fitzgerald. N.Y., Charles Scribner's Sons, 1951, pp. XIX–XX.
[28] *Коренева М. М.* Предисловие // *Fitzgerald F. S.* Selected Short Stories. M., Progress, 1979, p. 5.
[29] *Tuttleton J.W.* Seeing Slightly Red: Fitzgerald's "May Day" // The Short Stories of F. Scott Fitzgerald. New Approaches in Criticism. Madison, The University of Wisconsin Press, 1982, p. 181.
[30] *Фицджеральд Ф. С.* Первое мая // *Фицджеральд Ф. С.* Избранные произведения. Т. 3. М., Художественная литература, 1984, с. 8.
[31] *Porter K. A.* The Collected Stories. N.Y., Harcourt, Brace, Jovanovich, 1979 (1st ed. — 1965), p. 6.
[32] *Портер К.* Веревка // *Портер К.Э.* Рассказы. Код доступа: http://lib.ru/INPROZ/PORTER/port.txt
[33] *Porter K. A.* The Jilting of Granny Weatherall // Американская новелла XX века. М., Радуга, 1989, с. 122–125.
[34] *Фолкнер У.* Статьи, речи, интервью, письма. М., Радуга, 1985, с. 216.
[35] *Фолкнер У.* Собрание рассказов. М., Наука, 1977, с. 176.
[36] *Faulkner W.* Collected Stories. N. Y., Random House, 1976, p. 538.
[37] *Твен М.* Автобиография // *Марк Твен.* Собр. соч.: В 12 т., т. 12. М., ГИХЛ, 1961, с. 88. См. об этом: *Балдицын П. В.* Система жанров в творчестве Твена: на границах традиции и новации, факта и вымысла // *Вестник Московского университета. Журналистика.* 2004, № 5, с. 118–119.
[38] *Foster E. H.* William Saroyan: A Study of the Short Fiction. N.Y., Twayne, 1991, p. 34.
[39] *Saroyan W.* The Daring Young Man on the Flying Trapeze and Other Stories. N.Y., Random House, 1934, p. 10.

ЛИТЕРАТУРА США В ГОДЫ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

Соединенные Штаты Америки принадлежали к тем странам, участницам Второй мировой войны, на территории которых не велись непосредственные боевые действия. Земли Нового Света (за исключением океанских островов) благодаря своей удаленности от других континентов не подвергались разрушению, и мобилизованные американские солдаты, отправленные в Европу, Африку и Тихоокеанский регион, защищали, фактически, чужие дома и семьи. Угроза Америке была чисто гипотетической, хотя она и могла стать реальной в случае победы гитлеровской коалиции. Поэтому боевой и патриотический дух воюющей армии должен был питаться прежде всего идеологическими мотивами. США выступали как носитель идеалов свободы и демократии, противопоставленных мировому злу — фашистским, тоталитарным режимам. Такова была официальная национальная идеология, однако мироощущение конкретных участников войны оказалось сложнее, так как оно находилось под воздействием многообразных исторических, социальных и культурных факторов.

Специфика настроя борцов с гитлеризмом становится очевидной при сравнении писательских позиций и типологии героев в американской литературе, порожденной Первой и Второй мировыми войнами. Юноши, отправлявшиеся на фронты Первой мировой, оставляли достаточно благополучную мирную жизнь и испытывали романтически окрашенные иллюзии относительно своей героической миссии и возможности победы сил добра и справедливости. Тем сильнее оказалось их разочарование и отчаяние при столкновении с жестокой и уродливой реальностью кровавой бойни, что превратило бывших солдат в послевоенное "потерянное поколение". Они увидели, что война — это борьба сильных мира сего за передел власти, земли и богатств, в которой простые люди используются

как пушечное мясо и не получают ничего, кроме страданий и смерти.

Иной опыт был за плечами фронтовиков 40-х годов, переживших тяжелые времена Великой депрессии и подъем левого радикализма "красных тридцатых" и обладавших более трезвым взглядом на мир, в том числе и на американское общество. Как писал американский исследователь Фр.Хоффман, герои военных романов воспринимали войну как "нарушение их частного существования и опасное вмешательство в их нормальную жизнь"[1]. В то же время у них был явный и бесспорный враг, посягавший на святые для всякого цивилизованного человека идеалы. Поэтому прав другой критик, Дж.Уолдмейер, утверждающий, что нередко авторы подобных книг верили в необходимость борьбы с фашизмом и возлагали вину за его появление на антиинтеллектуализм и безразличие людей, которые должны обрести чувство ответственности и занять более активную позицию. "Война была проблемой каждого человека, и каждый человек должен был воевать и победить и таким образом сделать мир вновь справедливым"[2].

Непримиримость к фашизму воспитывалась в американских гражданах на протяжении всех 30-х годов, когда печаталось множество документальных материалов, посвященных разоблачению его корней, сути и идеологии. Некоторые журналы, например, "Нью мэссиз", выпускали специальные антифашистские номера, где мишенью критики становились тоталитарные порядки, коррумпированная политика, хищничество промышленных корпораций, наживающихся на военных заказах и поддерживающих нацистские режимы ради получения прибыли.

Не оставались в стороне и писатели, пытавшиеся бороться с фашизмом и публицистическим, и художественным словом. Антифашистские речи прозвучали на Втором конгрессе Лиги американских писателей в 1937 г., антифашистская тема затрагивалась в творчестве многих известных художников. Томас Вулф, побывавший в Германии в 1936 г., отразил свои впечатления в романе "Домой возврата нет" (*You Can't Go Home Again*, 1940). Его герой, Джордж Уэббер, потрясен духовным упадком великой страны: "Все вокруг, точно вредоносными, тлетворными испарениями, было пронизано ядовитым дыханием гнета, преследований и страха — они портили, отравляли, разрушали жизнь всех, кого бы ни встретил Джордж. То была чума духа — незримая, но несомненная, как смерть"[3]. Увиденное в Европе укрепляет в Джордже веру в собственную страну и характерное для американцев стремление победить силы зла.

Антифашизм является лейтмотивом в эпическом цикле романов Эптона Синклера, шесть из которых написано во время Второй мировой войны (один из них, под названием "Зубы дракона", получил в 1942 г. Пулитцеровскую премию). В этих масштабных, сатирически окрашенных произведениях многосторонне исследуются причины возникновения фашизма — социальные, политические, экономические и психологические. Главный герой, Лэнни Бадд, наследник владельца крупной корпорации по производству оружия и американский либерал, склоняющийся к социалистическим убеждениям, прекрасно осведомлен о прямой и косвенной поддержке нацистского режима со стороны высших кругов Старого и Нового Света. Гитлер импонировал им тем, что сумел подавить рабочее движение и развить промышленность, открыл рынки сырья и способствовал выгодным военным заказам. Эгоизм, корыстолюбие, продажность и интриганство политиков и магнатов способствовали укреплению фашизма и привели мир к катастрофе. Романы насыщены фактами, событиями, приключениями Бадда, одновременно принимающего участие и в политической игре, и в антифашистской борьбе, его размышлениями об Америке, природе нацизма, роли искусства в неспокойном мире. Синклера можно упрекнуть в избыточной публицистичности и откровенной пропагандистской направленности, но его книги ценны тем, что в них трезво оцениваются разные политические силы. Америка, с его точки зрения, не является безусловным светочем свободы и справедливости, а активно участвует в международном переделе рынков и борьбе за нефть. Это страна, где так же, как в Европе, есть социальное угнетение и реакционные круги, готовые пожертвовать демократией ради собственных корпоративных интересов.

Столь же критичен по отношению к Америке Синклер Льюис, написавший во время войны роман "Гидеон Плениш" (*Gideon Planish*, 1943), который представляет собой жанровую смесь биографии, сатиры, памфлета и пародии. Высмеянные в нем политические и филантропические институты и деятели имели фактическую основу и реальных прототипов[4]. Кредо этих реакционных политиканов выразил генерал Роберт Э.Вуд, возглавивший комитет "Америка прежде всего" и пытавшийся воспрепятствовать вступлению США в войну: "Для США безразлично, кто победит. Они должны ждать, с тем чтобы торговать с победителем. Торговля есть торговля, все равно, с Гитлером или с Черчиллем" (4; с. 486). Объектами сатиры в романе становятся также профашистские организации, сторонни-

ки сильной власти, вынашивающие планы создания тоталитарного государства в Америке.

В 1943 г. Льюис совместно с Дором Шейри написал киносценарий так и не поставленного Голливудом фильма "Буря на Западе", где в образах персонажей времен фронтира, враждующих из-за земли, изобразил современных политических деятелей (Гитлера, Муссолини и их сподвижников), делящих европейские страны. Банда разбойников (нацистов) совершает всевозможные бесчинства при попустительстве богатого торговца ("дяди Сэма"), который занимает позицию стороннего наблюдателя до тех пор, пока не убивают его дочь Перл (Пирл-Харбор), после чего организует Коалицию фермеров (антигитлеровскую коалицию) (4; с. 490–491).

Таким образом, многие американские писатели рассматривали Вторую мировую войну как следствие не только германского фашизма, но и кризиса всего капиталистического мира, включая их собственную страну. Например, Айра Уолферт в романе "Банда Тэккера" (*Tucker's People*, 1943) определил немецкий нацизм как "апофеоз современного мира и его игры в бизнес"[5]. В этом остро критическом произведении Уолферт (в чем он был не одинок) предостерегает о возможности появления фашизма в самой Америке. Почвой для него, по мнению автора, являются гангстеризм, коррумпированность государственных институтов и беспринципность промышленных монополистов и банкиров, падение нравов, а также порождаемые всем этим страх и одиночество обывателя, который начинает жаждать сильной руки.

Вторая мировая война заставила многих писателей оценить Америку в контексте глобальных исторических событий, обратиться к ее прошлому и заложенному в нем конструктивному потенциалу. Джон Дос Пассос в остро критических по отношению к американским политическим кругам книгах "Наша позиция" (*The Ground We Stand for*, 1941) и "Первый номер" (*Number One*, 1943) ищет ответы на вопросы современности в специфике национальной истории и анализирует ситуацию в США в сравнении с тоталитарными европейскими режимами. Его приговор суров — в Европе происходит агония демократии, в Америке, над которой также нависла тень несвободы, — ее упадок. Однако писатель сохраняет веру в плодотворность демократических идеалов, которые проповедовали отцы-основатели американского государства, и проводит параллели с XVII и XVIII в., когда также существовали распри, войны, расизм и обесценивание человеческой жизни, но были и примеры того, как нужно утверждать и отстаивать свободу. С его точки зрения, чтобы

сделать всех счастливыми, необходимо, опираясь на учения Томаса Джефферсона и Роджера Уильямса, собрать волю, сконцентрировать энергию и поставить четкую цель. Считая США страной с особой исторической судьбой, Дос Пассос, тем не менее, включает страну в общий мировой процесс, в котором они обязаны активно участвовать, не довольствуясь ролью стороннего наблюдателя.

Еще более острой была публицистика Теодора Драйзера, которая во время войны стала главным жанром его творчества. Он стоял на левых позициях, вел активную антиимпериалистическую и антифашистскую пропаганду, разъезжая с лекциями по стране и выпуская за свой счет листовки, так как газеты отказывались печатать его разоблачительные опусы. Во время Гражданской войны в Испании писатель, принявший сторону республиканцев, посетил эту страну и опубликовал статьи "Да здравствует свободная Испания" и "Поездка в воюющую Испанию". Как марксист и антиколониалист, он писал о пролетарских традициях и положении рабочего класса в Америке, о неизбежности социалистической революции и о ситуации в Индии. В эссе "Война" (1940) Драйзер назвал причиной войн угнетение, жадность, невежество, а также слабость народных масс, которым хищнические классы навязывают кровавые бойни ради собственного обогащения. Подобно другим критически настроенным писателям, Драйзер порицал европейских и американских монополистов и финансистов, для которых классовые интересы оказались выше национальных, за прямую и косвенную помощь гитлеровской Германии. В статье "Америку стоит спасать" (1941) он говорил о пороках американской политической и социальной системы и лицемерии властей, намеренных спасать весь мир, но не замечающих собственного несовершенства и несовместимости демократии с "империалистическим разбоем". При этом Драйзер продолжал верить в народные массы, американскую Конституцию и Декларацию независимости. В этой статье он называет нападение Германии на СССР "величайшим злодеянием". Драйзер дает телеграмму в Союз советских писателей и выступает за помощь России, роль которой в борьбе с фашизмом оценивал очень высоко. Однако он был против вступления США в войну, так как не хотел, чтобы погибали американские юноши. Еще в 1940 г. он писал в статье "По поводу войны": "Что может Америка сделать в пользу мира? Америка может не принимать участия в войне и заниматься разрешением собственных проблем. Америка может накормить своих безработных и позаботиться о своих неимущих и бесправных. И в этом Америка может проявить свое величие"[6].

Еще более активным во время войны был Эрнест Хемингуэй, также ставший автором многочисленных репортажей и публицистических статей. В 1941 г. он с женой Мартой побывал в Китае, в 1942 г. составил антологию "Люди на войне" (*Men at War)*, в 1942–1943 годах, живя на Кубе, помогал на своем катере "Пилар" обнаруживать немецкие подводные лодки в Карибском море, а в 1944 г. в качестве военного корреспондента принимал участие в высадке союзных войск в Нормандии и в освобождении своего самого любимого города — Парижа. Он уже получил немалый боевой опыт и во время Первой мировой, и во время Гражданской войны в Испании. О войне он знал почти все — о ее крови, грязи, насилии и страхе, о бездарности командиров и бытовых лишениях, о трусости и героизме — и уже рассказал об этом в таких книгах, как "Прощай, оружие!" и "По ком звонит колокол" Возможно, поэтому о Второй мировой он не стал писать роман и не создал ничего равного этим произведениям. Однако многостороннее знание войны помогло ему объективно, без патетики описывать фронтовые будни в своих репортажах, а внутренняя усталость бывалого солдата повлияла на их критический и иронический тон. В очерке "Как мы пришли в Париж" (1944) он откровенно рассказывает о грубости генералов, соперничестве армии и французских партизан, их презрении друг к другу, о своем страхе смерти. "Моя личная боевая задача в этот момент, — пишет он, — была дойти до Парижа живым"[7]. А в репортаже "Солдаты и генерал" (1944), описывая взятие высоты, он показывает, как выглядит историческое событие в восприятии его рядового участника. "Все расплылось в усталости и пыли, в трупном запахе скота, запахе только что взрытой толом земли, скрежете танков и бульдозеров..." «Теперь история — это старые консервные банки из продовольственного пайка, заброшенные доты, сухие листья на ветках, нарезанных для маскировки. Это сожженные немецкие машины, сожженные танки "шерман", много сожженных немецких "пантер" и мало сожженных "тигров", мертвые немцы на дорогах, в кустах и садах, немецкое снаряжение, разбросанное повсюду, немецкие лошади, бродившие по полям, и наши раненые и наши мертвые, которых везли нам навстречу связанными по двое, на крышах эвакуационных джипов. История — это дойти до места назначения вовремя и ждать там, когда подтянутся остальные» (7; с. 194).

Делом и словом участвовал во Второй мировой войне и Джон Стейнбек. В 1940 г. он встречался с президентом Фр.Д.Рузвельтом, которому предложил создать департамент по антифашистской про-

паганде в кино и на радио, а также выпустить фальшивые немецкие марки для подрыва экономики Германии (оба предложения были отвергнуты). В 1942 г. писатель посещает тренировочные авиационные базы на Атлантическом океане, в 1943 г. работает корреспондентом "Нью-Йорк геральд трибюн" в Англии, Алжире и в Италии.

Хотя в 1945 г. Стейнбек высмеял армейскую бюрократическую машину в книге "В порядке подчиненности" (*The Chain of Command*), в целом большая часть того, что он писал во время войны, имела патриотическую, пропагандистскую направленность. В репортажах с театра военных действий Стейнбек пытался воспроизвести все, что он видел, с документальной точностью и правдивостью, стараясь предоставлять читателю не только сводки об атаках, захваченных позициях и отступлениях, но и описывать ужасы и тяготы войны. Он откровенно повествует о прозе армейского быта, о слухах, страхах и предчувствиях, тоске по дому и неопределенности послевоенного будущего. В его очерках много страшных и комических эпизодов, рассказанных бойцами-очевидцами, много национальных характеров-типажей. Однако в предисловии к сборнику своих военных очерков, в 1958 г. собранных в книгу "Когда-то была война" (*Once There Was a War*), он признается, что многое в них приукрашено, клишировано или опущено из-за секретности, цензуры или самоцензуры. В этих репортажах вся пехота героична, так как у нее самая тяжелая работа, все командиры компетентны, а все солдаты благородны и честны, хотя на войне случалось всякое. Но неправдивость этих свидетельств, как пишет автор, не во лжи, а в неупоминании, односторонности и упрощении, которые оправданы патриотическими соображениями и чувством ответственности корреспондента.

В 1942 г. писатель выпустил специально для Воздушных сил книгу "Бомбы вниз. История экипажа бомбардировщика" (*Bombs Away. The Story of a Bomber Team*), в которой документально описал специфику разных профессий в команде военного самолета-бомбардировщика. Хотя в начале книги автор критикует США за эгоизм и желание победить фашизм силами Европы, произведение это исключительно патриотично и призвано поддержать боевой дух американской армии. Автор верит в то, что в нации снова проснулась энергия, которая некогда покорила Новый Свет. Ее армия хранит историческую память об успешной партизанской войне с индейцами, у нее ясная цель, хороший порядок, совершенная техника и опытные генералы. А американские солдаты непобедимы, так как

не хотят умирать за родину, славу и честь, а хотят выжить и выиграть, веря в величие своей страны и чувствуя ответственность за ее будущее. Команда бомбардировщика представлена как срез американского народа, где все солдаты, выходцы из разных штатов, имеющие свою профессию, задачу и индивидуальность, образуют единое целое, а их голоса составляют слаженный хор. Прожив значительную часть войны в Голливуде, Стейнбек также сочинял сценарии фильмов о морском флоте и авиации, по одному из которых А.Хичкок в 1943 г. выпустил ленту "Спасательная шлюпка".

О переходах грузовых судов по морям и океанам, кишащим вражескими кораблями, подводными лодками и бомбардировщиками, в 40-е годы было написано немало книг, основанных на документальных свидетельствах. Гай Гилпатрик в книге "Бой в Северной Атлантике" (1943) рассказал о перевозке военного груза в Мурманск под постоянным торпедным огнем. Капитан Уильям К.Чэмблисс в книге "Бумеранг" (1944) описал жизнь доверенной ему американской плавучей базы для бомбардировщиков, точно передав особенности ее быта и морского жаргона. А Карл Кармер записал со слов капитана Уильяма Лесли Райта историю подводной лодки "Стеджен", которая принимала участие в боях с японцами. Эти книги отличаются фактографичностью, объективностью и полным отсутствием героической патетики и саморефлексии их авторов.

В основном литература периода Второй мировой войны создавалась ее непосредственными участниками — литераторами, которые отправились на фронт корреспондентами, журналистами, и теми, кто впервые решил взяться за перо, чтобы поведать о своем боевом опыте. В те годы сотни корреспонденций появлялись в американских газетах и журналах (в 50–60-х годах некоторые из них были выпущены издателем Доном Конгдоном в сборниках "Битва. Европейский театр действий", "Битва. Война с Германией", "Битва. Война с Японией"). Расцвет публицистики и документальных повествований в периоды, богатые бурными историческими событиями, вполне объясним, ибо философское обобщение, психологизм и художественное совершенство требуют временной дистанции и неспешности. Во время боевых действий редко создаются литературные шедевры. Все же романов было написано немало, и речь в них шла о том, как война отразилась на мирной жизни Америки, и о пребывании американской армии в Тихоокеанском регионе и Европе.

Отношение состоятельных слоев Америки к войне прекрасно выражено в книге "Этот поросенок остался дома..." (*This Little Pig Stayed Home...*, 1944), написанной Уилли Сноу Этридж, женой известного дипломата и газетного издателя, Марка Этриджа, в виде дневника домохозяйки, жены и матери. Как и для большинства американцев, война для Этридж была достаточно далекой, и ее влияние на повседневную жизнь было несравнимым с тем, что пришлось пережить жителям Европы. Характерен сам легкий, юмористический тон повествования, который соответствует несерьезности проблем, с которыми столкнулась семья Этриджей во время войны. В основном, это бытовые неурядицы и неудобства: не хватает топлива для котла — и хозяйке приходится мыть посуду в холодной воде; слуга ушел на военный завод, где лучше платят, и некому устранять мелкие поломки; пришлось поменять новую машину на подержанную, так как она потребляет меньше бензина; начинаются перебои с некоторыми товарами; в ресторане некому сбивать коктейли и т.д. Уилли развивает бурную общественную деятельность, однако, она не выходит за рамки благотворительности — занимается продажей и распространением военных облигаций, собирает одежду для России, скатывает бинты для Красного Креста, планирует посадить "Сад победы", сдает донорскую кровь и принимает у себя солдат из соседнего лагеря. При этом свои дни она считает такими же насыщенными и "сложными, как русская кампания"[8]. С юмором описываются маневры, проводимые расположенной поблизости военной частью для развлечения дам в "День женщины".

Но со временем семьи касается дыхание настоящей войны. Как ни старались Этриджи уберечь своих детей от уродливых сторон жизни, дочь поступает на курсы медсестер, а сын попадает в армию и описывает в письмах все тяготы боевых учений в далекой Индии. Теперь Уилли осознает, какими мелкими были ее житейские неприятности, и мечтает только о том, чтобы ее сын вернулся живым и здоровым и чтобы больше никогда не было войн.

В рассказе У.Фолкнера "Два солдата" (1942), в котором действуют персонажи йокнапатофского цикла, отчаяние матери, чей сын Пит после налета на Пирл-Харбор записался в армию, вызывает у женщины антипатриотические мысли. Она согласна, чтобы японцы оккупировали Америку, лишь бы не трогали ее семью и не нарушали привычного течения жизни. Бесчеловечность войны и драматизм ситуации подчеркиваются трогательным желанием младшего сына, девятилетнего Реса, от лица которого и ведется повествование, по-

следовать за братом и его бегством из дома на сборный пункт в Мемфисе.

Во многих книгах военного времени отразился опыт американских юношей, вырванных из мирной жизни и призванных в армию, которые вынуждены были адаптироваться к жестоким условиям войны, переживая психологический слом. Эти произведения чаще всего опирались на личный опыт автора, начинающего литератора и солдата. Несомненные автобиографические черты имеет герой написанного от первого лица романа Уильяма Абрахамса "Передышка в Каролине" (*Interval in Carolina*, 1945), Уоллес Янг, так же, как и его создатель, гарвардский студент, поэт и сержант-новобранец. Романтически настроенный юноша, мечтавший о литературной славе и хотевший своим еще не написанным романом перевернуть мир, попадает перед отправкой на фронт в военный лагерь в Каролине и начинает понимать, что ему необходимо изменить свой взгляд на мир. Психологически готовясь к войне, он пытается разобраться в своем прошлом и настоящем и делает вывод, что нельзя ни скрыться от мира, ни восстать против него, а необходимо, чтобы не сломаться, повернуться вместе с ним и стать его частью. Получив армейский номер, заменивший ему имя, и превратившись тем самым в один из винтиков военной машины, Уоллес как солдат должен сражаться, даже не зная цели войны. Но все же он остается индивидуалистом и намерен воевать прежде всего за себя и свою любовь, а не ради абстрактных лозунгов.

Несколько иной итог внутренней эволюции юного героя романа Лесли Уоллера "Отпуск на три дня" (*Three Day Pass*, 1945), Джона Райдера. Он и его девушка, записавшаяся в канадскую армию, проводят несколько дней в Нью-Йорке перед отправкой в Европу. Джон, для которого раньше война была далеко и существовала только в рассказах вернувшихся на побывку фронтовиков, мучается неясностью своего будущего, боится ранения и смерти и мечтает скрыться от мира. Перелом в его сознании наступает, когда он узнает об освобождении Франции. Это воодушевляет героя, он готов к действию, лишениям и жертве и, главное, в нем возникает чувство ответственности. В подобных книгах герои, расставаясь с мирной жизнью и Америкой, сосредоточены главным образом на собственном внутреннем мире и его противоречиях и еще не выработали ни личного отношения к войне, ни четкой гражданской позиции.

Возмужание и становление героев происходит в чужих землях в ходе боев, причем, повествуется о них в самом разном тоне и на

разном уровне художественного мастерства. Среди романов, написанных во время Второй мировой войны, есть и трагические, и комические, и авантюрные, и претендующие на серьезное обобщение, и прямолинейно пропагандистские. В книге профессионального писателя, сценариста и драматурга Теодора Пратта, "Мистер Уинкль идет на войну" (*Mr.Winkle Goes to War*, 1943) превращение среднего американца в национального героя показано с неподражаемым юмором. Уинкль — типичный "маленький человек", немолодой тщедушный ремесленник, преданный своему городку и жене и не способный убить даже муху. Попытки берущего у него интервью репортера превратить его в героя-патриота, готового умереть за идеалы свободы, комичны. Попав в военный лагерь, он подавлен обезличивающей армейской муштрой и страхом. В американской литературе вообще традиционно сложилось негативное отношение к армейским порядкам, столь неприемлемым для национального индивидуализма и свободолюбия. Уинкль совершенно неспособен испытать ярость к врагу и стать убийцей, воткнув в живую человеческую плоть штык винтовки. Плавание в южные моря герой воспринимает лишь как волнующее приключение, дающее возможность увидеть живых каннибалов. Но на прекрасном океанском острове он попадает в настоящий бой и волей обстоятельств оказывается в центре трагических событий. В порыве отчаяния и желания отомстить за погибших друзей Уинкль, презрев угрозу смерти, один расстреливает целую команду японского катера и даже, преодолев себя, закалывает одного из врагов. Ему открывается новый, невиданный ранее мир, жизнь приобретает смысл, он познает себя и, "из мыши превратившись в льва", возвращается домой национальным героем.

Однако автор подсмеивается над метаморфозой своего героя и патриотическим восторгом американцев, уверенных в своей абсолютной правоте и благородной миссии в Тихом океане. Уинкль так и не увидел "каннибалов", поскольку вполне мирные жители острова сбежали в джунгли от совершенно непонятной им войны "цивилизованных" людей и ждут своего часа, чтобы вернуться и продолжать "мирно поедать друг друга", не в пример кровожадным пришельцам.

Еще более скептичен Джеймс Норман Холл, который в романе "Потерянный остров" (*Lost Island*, 1944) воспринимает как трагедию разрушение техногенной цивилизацией девственной природы и "естественной жизни" островитян. Глубокое проникновение в суть происходящего в этом повествовании обусловлено тем, что

рассказчик, офицер и инженер Джордж Додд, и его слушатели, профессор истории и федеральный чиновник, были участниками Первой мировой войны и обладают большим опытом и широким кругозором. Вернувшийся в Америку Додд рассказывает о своем недавнем пребывании на небольшом острове близ экватора, где ему было поручено подготовить площадку для размещения американской военной базы. Этот полинезийский остров изображен как воплощение земного рая, где природа первозданна, а аборигены живут по ее законам, ничего не зная о внешнем мире, но превосходя цивилизованных людей умением бороться за существование. Дух этого места олицетворяют священник Винсент, вырастивший за 30 лет прекрасный сад на скалах, и столетний старик Камаке, живущий в прибрежных зарослях отшельником и обладающий секретным эзотерическим знанием, полученным от предков. Однако цивилизация и до войны постепенно наступала на этот черепаший и птичий заповедник — уже 45 лет островом владел некий американец Бойл, поправший права аборигенов и причинивший им много зла. Теперь же из-за конфликта Америки с немцами и японцами, которых никто здесь никогда не видел, жители должны быть выселены, церковь и сад сравнены с землей, животные и пернатые распуганы, а на месте деревни будут размещены защитные военные установки. Прибывшие на корабле с техникой американские военные не думают ни о природе, ни о людях, без жалости и сомнения круша все на своем пути. Додду хочется проклинать индустриальную цивилизацию, которая "не заботилась ни о чем, кроме себя, ни о чем, кроме захвата все большего пространства для собственного роста. Впервые в жизни я увидел в ней раковый организм — он разоряет землю, загрязняет реки, опустошает леса, отравляет воздух своим зловонным дыханием и все время распространяется дальше и дальше, чтобы захватить и разрушить даже такие клочки земли, как этот"[9]. При этом рассказчик не может не ощущать гордость за Америку и за своих соотечественников, в которых есть и добро, и зло, но главное — неиссякаемая энергия и стремление к преобразованию мира. Такое двойственное отношение к своей стране вообще присуще авторам военного периода, которые гордились ее демократическими законами и мощью, но в то же время, оценивая родину в общемировом контексте, не могли не осознавать, что США — это часть западной техногенной цивилизации со всеми ее противоречиями и пороками. Именно на чужбине, в непривычной обстановке и ситуации, американцы получали возможность взглянуть на себя со стороны и более

трезво и критично подойти к себе и своим жизненным и политическим принципам.

Пребыванию американцев в чужой стране посвящен роман Шелли Смит Майденс "Открытый город" (*The Open City*, 1945), однако здесь они выступают в роли не захватчиков и победителей, а беззащитных пленных. Майденс, жившая во время войны с мужем-журналистом в Маниле, была интернирована японцами вместе с 2000 своих соотечественников и провела несколько месяцев в лагере на территории университета. Описывая эти события, она сохранила реальное место действия, но населила его вымышленными персонажами, которые демонстрируют разные стороны национального менталитета и характера и разные типы поведения в экстремальной ситуации: стремление к борьбе и лидерству, покорность, приспособленчество и предательство. Эти черты свойственны представителям любого народа, но есть качества, которыми отличаются именно американцы, — это, с одной стороны, организованность и требовательность к своим правам и обязанностям, но, с другой, — повышенная чувствительность к бытовым неурядицам и нежелание порывать с привычками мирной жизни, например, со спортивными играми или развлечениями. Автор отдает себе отчет в том, что, несмотря на болезни и недоедание, лишения интернированных американцев на Филиппинах несравнимы с бедами оккупированных европейских стран и страданиями солдат на фронте.

В книге Майденс, при всем неоднозначном отношении к жителям США как представителям рода человеческого со всеми его добродетелями и пороками, в целом американцы выигрывают в сравнении со склонными к тоталитаризму японцами или благожелательными, но пассивными и недостаточно цивилизованными филиппинцами. Во многих других романах военного периода, где речь идет о пребывании американских солдат на чужой территории, они часто выступают носителями демократических принципов и идеалов своей страны. Это особенно характерно для тех произведений, в которых действие происходит в Европе, на чье феодальное прошлое и иерархические институты обитатели Нового Света привыкли смотреть свысока. Например, Джон Херси, приезжавший в военные годы в Европу (в частности в Москву, Таллинн и Варшаву), а также написавший книги о военных действиях на Филиппинах и Соломоновых островах, сделал героя своего романа "Колокол для Адано" (*A Bell for Adano*, 1944) американцем итальянского происхождения, занявшим во время оккупации Италии американской армией пост мэра небольшого городка Адано на родине своих

предков. Его характер и убеждения — свидетельство тех преимуществ, которые, с точки зрения автора, получает человек, ставший гражданином Соединенных Штатов. Виктору Джопполо присущи демократизм и стремление наладить жизнь своих подопечных, удовлетворив все их надежды, так как в его стране главное — достаток и счастье каждого ее жителя, независимо от национального и социального происхождения. Он постоянно внушает отсталым, темным и забитым из-за многовекового угнетения итальянским крестьянам, что человек должен ощущать себя свободным, что при демократии бюрократы — слуги народа, а не наоборот, что власть может быть справедливой и служить, как в Америке, инструментом народной воли. Виктор восхваляет США, где у всех есть работа и возможность достичь благосостояния. Он хочет сделать для города Адано, откуда фашисты забрали 700-летний колокол для переплавки на оружие, копию американского колокола свободы, но затем все же разыскивает и возвращает городу его исконную реликвию. Как считает герой, лучшее, что американцы принесли с собой в Европу, — это великодушие, хотя иногда добро может вызвать неприятные последствия: солдаты бросали конфеты бегущим за грузовиком детям, и один ребенок попал под колеса.

Впрочем, автор не скрывает, что и в американской армии есть глупцы и бюрократы, такие, как генерал Мервин, издающий несправедливые и жестокие приказы и, подобно невежественному варвару, режущий ножом старинный стол, сделанный еще до создания Соединенных Штатов. Дикую орду напоминают и подчиненные ему солдаты, крушащие антикварную мебель и посуду в доме приютившего их богатого итальянца.

Другой автор, Эллиотт Арнольд, офицер воздушных сил, побывавший на средиземноморском театре военных действий и писавший документальные рассказы о летчиках, также сделал героем своего романа "Завтра будет петь" (*Tomorrow Will Sing*, 1945) американца во втором поколении, попавшего в итальянскую провинцию, где живут его родственники и где ему даже принадлежит родовая ферма. Летчик Эдди Амато любит свою страну и с гордостью рассказывает недоверчивым крестьянам, как хорошо живется их соотечественникам в Нью-Йорке, где даже мэр, Ф.Г.Лагуардиа — итальянец. Как и герой романа Херси, он всячески помогает местным жителям, спасает их виноградники от вредителей, организует выгодную для них продажу урожая без посредников, приводит солдат-добровольцев для работы на земле и таким образом становится живым примером американской демократичности и трудолюбия.

Благодаря ему итальянцы проникаются добрыми чувствами и уважением к американцам, в отличие от других оккупационных армий не разграбившим их имущество. Кульминационная сцена романа — суд над Эдди, которого оклеветал его двоюродный брат, фашист Рикардо, укравший деньги, вырученные фермерами за урожай. Крестьяне было поверили, что Эдди присвоил положенную им сумму, ибо привыкли к тому, что так всегда поступают те, кто обладает силой и властью. Велико же было их изумление, когда они увидели, что американцы могут устроить суд над своим офицером, установить правду и добиться справедливости, превыше всего ставя закон, а не корпоративные интересы.

Как и Херси, Арнольд использует не только белую и черную краски в изображении американцев, среди которых далеко не все ангелы, и их противников — итальянских фашистов, часто людей запуганных, заблудших и подневольных. Убежденный фашист Рикардо безнравствен, он бросает дом, опускается, становится сутенером и убийцей, но многие фермеры, примкнувшие к фашистам, сделали это из страха, смирившись со злом, ради возможности жить и в поте лица обрабатывать свои каменистые почвы. Это прекрасно понимает Эдди, в мирное время державший ферму на Лонг-Айленде. Автор раскрывает общую психологию всех крестьян, для которых родина — это не столица страны, где размещаются власти, а собственный клочок земли. Умудренный жизненным опытом дядя Эдди говорит: "Я пришел к убеждению, что никто не является полностью плохим и никто не является полностью неправым". "Каждый должен быть понят, исходя из его собственной точки зрения, а не чужой"[10].

Таким образом, даже в произведениях, написанных в патриотическом, пропагандистском ключе с учетом конъюнктуры военного времени, авторы стараются сохранять объективность по отношению и к своим, и к противнику, и к жителям оккупированных стран. В основе этого — попытка увидеть за политической, социальной и национальной спецификой общие черты человеческой природы, общие этические и исторические закономерности. Поэтому в некоторых книгах повествование о конкретных исторических событиях может приобретать притчевый характер, местом действия становится условная страна или остров, герои представляют собой национальные или идеологические типажи, сюжет строится вокруг вечных проблем добра и зла, жизни и смерти, верности и предательства.

Джон Стейнбек, в военные годы посвятивший войне только одно художественное произведение — повесть "Луна зашла" (*The Moon Is Down*, 1942), сделал местом ее действия некую обобщенную европейскую страну, подвергнувшуюся оккупации фашистов. (В Италии, где книгу издали на итальянском языке в количестве 500 экземпляров, за ее хранение полагался расстрел.) Все события и герои повести также обобщены и типизированы, они демонстрируют различные формы поведения и менталитета противостоящих сторон. Жители небольшого шахтерского городка оказывают оккупантам скрытое или явное сопротивление, они исполнены ненависти и чувства мести и ведут партизанскую войну, хотя есть среди них и предатели, движимые жаждой власти. Мэр города, Орден, и его друг, доктор Уинтер, являют собой воплощение народного духа, нравственной силы и несгибаемости. Уличенные в помощи партизанам и ожидающие расстрела, они проявляют героическое мужество и стойкость. Орден перед смертью цитирует Сократа, который учил, что человек должен волноваться не о том, будет он жить или умрет, а о том, поступает ли он правильно или неправильно. Орден спокойно идет на смерть, так как исполнен веры в непобедимость идеалов свободы: "стадные люди всегда выигрывают сражения, но свободные люди выигрывают войны"[11].

Наиболее интересен в этой повести авторский анализ сути и психологии фашизма, в котором в первую очередь выделяется не варварская жестокость, а бюрократический рационализм, где и находятся корни абсолютной бесчеловечности. Носители фашистской идеологии внутренне несвободны — и в этом их ущербность и обреченность. Это винтики государственной машины, слепо верящие в свою систему, для которых окружающие — не личности, а цифры, и которые испытывают романтические чувства лишь к национальной германской мифологии. Разные герои-оккупанты олицетворяют то или иное отношение фашистов к войне, но для всех она — игра. Один воспринимает ее как арифметическую задачу, другой — как плацдарм для карьеры, третий — как нереальный сон. Многие совершают насилие исключительно из страха перед окружающей их враждебностью. Мудр только полковник Лэнсер, прошедший Первую мировую и знающий, что "война — это предательство и ненависть, сумятица из-за некомпетентных генералов, пытки, и убийства, и болезни, и усталость, пока, наконец, она не заканчивается, и ничего не меняется, только появляется новая усталость и новая ненависть" (11; p. 19). Внутренне раздвоенный Лэнсер понимает и уважает Ордена, но прежде всего он — солдат, обя-

занный выполнять приказы, а не думать и сомневаться. Ордену противостоит не Лэнсер-человек, а Лэнсер-часть обезличенной, бесчеловечной системы. Стейнбек сталкивает и сопоставляет в своем произведении две идеологии — демократическую и тоталитарную — и показывает, как одна из них укрепляет и облагораживает личность, а другая ее разрушает.

Обобщенную картину освободившейся и восстанавливающей нормальную жизнь Европы пытаются представить в своем романе "Возвращение в виноградник" (*Return to the Vineyard*, 1945) Мэри Лус и Уолтер Дюренти. Притчевый характер этой книги подчеркивают библейские имена крестьян, вернувшихся в родную деревню, которую сожгли фашисты за то, что все местные мужчины ушли в партизаны. Люди, прошедшие тюрьмы и лагеря, научившиеся убивать, искалеченные войной, восстанавливают не только свои жилища, но и свои души, что для авторов самое важное. Жители деревни сначала ополчаются против женщины, родившей ребенка от немца, и хотят повесить ее возлюбленного, но затем прощают их, как бы возрождая христианскую терпимость и милосердие.

В большинстве книг о военной Европе ее жители, простые люди, описаны сочувственно, но в свете американских представлений и идеологических клише. Американцы-освободители видят в них прежде всего людей, несущих в себе многовековой опыт социального угнетения и не знающих подлинной демократии и свободы, которые определяют жизнь и мировоззрение каждого жителя Нового Света. Однако далеко не во всех романах герои рассматривают свое участие в войне на чужой территории как выполнение благородной миссии по утверждению принципов добра и справедливости. Как и в литературе о Первой мировой, значительное число произведений было посвящено "окопной правде", уродливой и страшной стороне войны. Чаще всего в них отражается личный опыт автора, бывшего непосредственным участником военных действий и не раз смотревшего в глаза смерти.

В романе Гарри Брауна, журналиста, с 1941 г. служившего в армии, "Прогулка под солнцем" (*A Walk in the Sun*, 1944), где рассказывается о высадке на небольшой итальянский остров американского взвода для ликвидации вражеского пулеметного гнезда, война характеризуется следующим образом: "Это была война, это была всегда война. Она была беспорядочна, и она была бестолкова, и она была безрассудна"[12]. При всей ее парадоксальности и непредсказуемости это — работа и это жизнь, где нужно есть и спать, и это грязь, где у людей постоянно черные лица и руки.

Автор сосредоточивает внимание на внутреннем мире разных солдат, с точки зрения которых описываются события. Его основная идея — человек не машина и не пушечное мясо, главное в нем — индивидуальность, разум и сердце. Поэтому в войне страшнее всего ее безликость и бесчеловечность. Самолеты, несущие "неподобающую, непотребную" смерть, в кабинах которых нельзя различить пилотов, похожи на гигантских атакующих насекомых. "У них своя жизнь, мстительная, убивающая" (12; p. 42). Браун, имеющий собственный боевой опыт, достоверно передает психологию бойцов, которые испытывают усталость, страх и давление медленно ползущего времени. В их сознании все происходящее запечатлевается с особой яркостью и полнотой, лица живых сливаются с лицами мертвых, воспоминания о мирной жизни наслаиваются на страшную реальность войны. Хотя каждый думает о своем, их судьбы сходятся в кульминационном моменте выполнения боевого задания — взрыва моста, за которым для одних — смерть, для других — продолжение борьбы. При всей сконцентрированности повествования на отдельной личности, Браун, в отличие от большинства писателей Первой мировой, делает акцент не на отчуждающей и разъединяющей роли войны, а на способности людей к единению перед лицом смертельной опасности.

Эту же идею несет роман участвовавшего в военных действиях в Италии и Германии Ричарда Трегескиса "Сильнее страха" (*Stronger than Fear*, 1945), в котором уличные бои в немецком городке показаны через восприятие американского бойца — капитана Пола Крайдера. В начале повествования он, не задумываясь о целях войны, поглощен воспоминаниями о доме, семье и маленькой дочке и страхом за свою жизнь. "Не имеет значения, — думает он, — ради чего велась война; если тебя убили, война для тебя проиграна, не так ли?"[13] Причиной слабости духа героя служат не только страдания, ранения и гибель товарищей, но и понимание, что истинные мотивы развязанной бойни — не борьба за свободу и демократию, а стремление к империалистической экспансии и экономическому превосходству, но в ходе битвы Пол, одержимый жаждой мести за убитого друга, преодолевает страх смерти и вырабатывает собственные, личные стимулы для участия в войне, где главное — человек. "Теперь не имеет особого значения, убьют ли его, испытание заключалось в том, будет ли его поведение соответствовать его собственной совести" (13; p. 172). Согласно этой новой системе ценностей, бессмертие даруют сильный дух и чистые помыслы, которые должны определять человеческую жизнь. Пол берет на себя

ответственность за свой взвод, проявляет гуманизм по отношению к жителям немецкого городка и пленным, совершает геройский поступок, подбивая танк. Герой погибает, но, заключает автор, "храбрость, честь и достоинство не могут умереть и не умрут" (13; p. 144).

Таким образом, в книгах о Второй мировой войне существовали разные точки зрения на задачи и цели участия в ней Америки и американцев, что во многом определялось позицией авторов в зависимости от того, принимали они официальную идеологию и верили в идеалы американизма, либо были более чуткими к общечеловеческим ценностям и интересовались психологическими проблемами участников военных действий. Разнообразие подходов диктовало и различную художественную форму произведений. В большинстве своем они базировались на личном опыте автора, но в одних преобладала фактографичность или декларативность, в других — психологизм. Во многих из них, таких, например, как романы Брауна и Трегескиса, ясно просматривается влияние Хемингуэя, что проявилось прежде всего в лаконичности и простоте стиля и в изображении внутреннего мира героя — обладателя "кодекса чести". Однако, как справедливо пишет Дж.Олдридж, это подражание часто носило поверхностный характер, без введения присущего Хемингуэю подтекста. По мнению Олдриджа, применение своеобразного хемингуэевского письма ограничивало его последователей, не давая им многосторонне выразить собственный опыт. "Писатель, использующий сжатый, стаккатный стиль Хемингуэя, сразу же вынужден обращаться только к таким эмоциям, которые могут быть выражены в сжатом, стаккатном стиле, и только к таким характерам и ситуациям, которые могут действительно вызвать такие эмоции. Целые области опыта, почти все нюансы чувства и мысли, разумеется, автоматически оказываются вне его досягаемости"[14]. Ч.А.Фентон же считает, что авторы использовали технику раннего Хемингуэя, а нравственные ценности — позднего. "Сострадание и участие, а не приспособляемость и разобщение — скорее Роберт Джордан, чем Джейк Барнс..."[15] И с этим, как показывает анализ романов 40-х годов, можно согласиться.

Поскольку произведения о войне создавались в основном журналистами, корреспондентами или начинающими писателями, попытки превратить документальный материал в художественный текст часто оказывались малоудачными. К примеру, в романе военного корреспондента Роберта Сент-Джона "Завтра будет всегда" (*It's Always Tomorrow*, 1944) реальные события перемежаются с

авантюрными приключениями, а подлинные человеческие переживания — с дидактизмом. Герой Дэвид Сэджвик, также военный корреспондент, от чьего имени ведется повествование, приобретает первый опыт в Польше начала войны, а затем объезжает всю Европу, попадая в сложные ситуации и при этом делая журналистскую карьеру. Сначала он считает, что это не его война, так как он американец, а не житель Европы, где испокон веков воевали, и воспринимает все происходящее как "историю" (story) для очерка. Европейцы "были людьми с традицией войны, и страдания, и смерти". "Если бы это была Америка, конечно, у меня были бы другие чувства, — думает Дэвид, — тогда было бы трудно остаться сторонним наблюдателем. Но здесь, в Польше, это было всего лишь рассказом"[16]. Под влиянием польской секретарши Яшны, таинственно исчезающей и появляющейся участницы сопротивления, он постепенно начинает понимать весь ужас войны.

Попадая под обстрелы на дорогах Европы, видя страдания и смерть ни в чем не повинных людей, Дэвид становится другим человеком, активным участником событий, потерявшим способность думать только о репортажах. Но эволюция героя не однолинейна, он проходит извилистый путь, попадая в разную обстановку и ситуации, влекомый противоречивыми чувствами и желаниями. В Париже, в атмосфере одновременно разгула и страха, анархии и пораженческих настроений он развлекался и вновь стал объективным аналитиком и критиком, холодно писавшим о войне как об игре, в которую играют другие люди, но, пережив смерть лучшего друга и получив тяжелое ранение, снова испытывает внутреннее потрясение, какое, по его мнению, стоило бы испытать всем американцам, чтобы стать менее грубыми и вульгарными.

Однако, при всей критичности по отношению к соотечественникам, Дэвид горд за свою страну, где нет сословной иерархии и пропасти между властью и простым народом. С ужасом и стыдом он наблюдает за тем, как бегут от фашистов аристократы, богачи и офицеры, спасая драгоценности и бросая крестьян и солдат. Ему хочется писать о том, как европейские коррумпированные правительства предали свои народы. Став главой лондонского бюро чикагской газеты, Дэвид наблюдает две Англии — чопорных аристократов, спасающихся от бомбежки в своих номерах, и страдающих бедняков, настоящих англичан, благодаря которым жива эта страна. Он отвергает аристократку Присциллу и заводит роман с официанткой Полли, шокируя свое снобистское окружение. Фактически, он склоняется к левым взглядам, так как хочет, чтобы война импе-

риалистическая переросла в революцию, борьбу простых людей за свободу против угнетения, за лучший мир. Он думает, что высшие классы Америки и Англии хорошо понимают друг друга, и мечтает подружить классы низшие, у которых тоже много общего. Эти резонерские мысли Дэвид высказывает в пространных монологах, обращенных к Полли. На романе лежит четкий отпечаток радикальных воззрений предвоенного десятилетия, но социальный критицизм и политическая ангажированность книги не всегда стыкуются с ее авантюрным сюжетом, где много неправдоподобных ситуаций и совпадений, психологически не мотивированных поступков и литературных штампов.

Существовала в это время и откровенно массовая литература, использующая войну как материал для авантюрной интриги. Автор одного из образцов такого чтива, Хильдегарде Толман Тейлхет, насыщает свой роман "Двойной агент" (*Double Agent*, 1945), где речь идет о шпионских интригах в освобожденной Франции, недостоверными персонажами и немыслимыми поворотами действия, лишающими эту книгу литературных достоинств.

Некоторые американские журналисты и писатели побывали во время войны не только в Тихоокеанском регионе, Африке и Европе, но и в России, оставив об этих посещениях репортажи, документальные и художественные книги. В большинстве своем они плохо разбирались в советской жизни, выдавали желаемое за действительное и, видя свою задачу в пропаганде антифашистской борьбы и поддержке союзника, описывали Россию несколько наивно и плакатно. Такими недостатками обладает сценарий Лилиан Хеллман "Северная звезда" (1943) о действиях русских партизан на оккупированной территории. Тем же грешат книги Эрскина Колдуэлла, которого начало Отечественной войны застало вместе с женой Маргарет Берк-Уайт в Москве, где он стал корреспондентом журнала "Лайф". Результатом этой поездки были фотоальбом "Россия воюет" (*Russia at War*, 1942), дневник "Москва под обстрелом" (*Moscow under Fire*, 1942), документальная книга "На дороге в Смоленск" (*All-Out on the Road to Smolensk*, 1942) и роман "Всю ночь напролет" (*All Night Long*, 1942). В начале войны в США был снят фильм "Миссия в Москве" о пребывании Колдуэлла в столице СССР*.

Колдуэлл был исполнен лучших чувств по отношению к Советскому Союзу и хотел верить в добрую волю и разум русского правительства, у которого, как он считал, все было под контролем. На

* См. главу о документальной литературе в наст. томе.

его впечатления от пребывания в России несомненный отпечаток наложило то, что как иностранцы он и его жена находились под постоянной опекой органов безопасности и были ограничены в своем передвижении, встречах и знакомствах. Из окон роскошного номера "Националя" трудно было увидеть и понять окружающую жизнь во всей ее полноте и противоречиях. А поскольку и политическая конъюнктура требовала положительного образа союзника и оптимистического взгляда на перспективы войны с гитлеровской коалицией, то благодушие и наивность колдуэлловских репортажей вполне объяснимы.

Слушая бравурные сообщения с фронтов по радио и зная о боях только с чужих слов (К.Симонова, Е.Габриловича), Колдуэлл долго добивался разрешения побывать на месте боевых действий и, поехав, наконец, под Смоленск, получил возможность побеседовать с летчиками и немецкими пленными, но "окопную правду" ему узнать не удалось, так как возили его преимущественно от штаба к штабу, угощая икрой и шампанским. В книге "На дороге в Смоленск" Колдуэлл серьезно полагает, что отступление советских войск и сдача Белоруссии и Украины были заранее запланированы мудрым стратегом Сталиным, что государственная монополия на информацию и пропаганду полезна, поскольку правительство лучше знает, что нужно народу. Писатель оправдывает цензуру, которая, с его точки зрения, закрепляла в людях веру в себя, уважение к власти и Красной армии. Он признает Сталина тоталитарным диктатором, но восхищается его мудростью и спокойствием и называет его самым компетентным в мире человеком в области политики, экономики и ведения войны. При этом, как истинный американец, Колдуэлл не может не упрекнуть "вождя всех народов" в пренебрежении демократией и создании строя, где "государство является хозяином, а люди — его слугами"[17].

Писатель, конечно, не мог не заметить, что не все так гладко в советском обществе, как это представляет официальная пропаганда, и понимает, что сделан выбор между социальными гарантиями и свободой. Но, по его мнению, такие недостатки социализма, как работа спустя рукава, бюрократизм и грубость продавцов, можно устранить с помощью образования. Колдуэлл пишет, что ему приходилось сталкиваться лишь с немногочисленными жалобами на быт, низкую зарплату и медицину, а в Москве он встретился только с тремя недовольными гражданами: драматург ругал качество папирос, ученый — очереди, а моряк — излишнюю роскошь метро. Вряд ли писатель отдавал себе отчет в том, чем могли грозить со-

ветским гражданам подобные разговоры, хотя в его романе "Всю ночь напролет" вскользь упоминается сибирская ссылка, правда, без всяких комментариев. В целом же Колдуэллу кажется, что страна, где нет нищеты, голода и безработицы, быстро развивается и приближается к коммунизму.

Явную неудачу потерпел Колдуэлл, попытавшись выразить свои представления о России в художественной форме. Его роман "Всю ночь напролет" о советских партизанах, несомненно, продиктован искренним желанием автора показать героическую борьбу русских с фашизмом, но в результате получилась прямолинейная пропаганда, часто, несмотря на трагичность событий, анекдотичная в плане исторических и бытовых реалий. Все немцы — карикатурные злодеи, варвары и насильники, все русские (за исключением одного предателя) — патриоты и гуманисты. Главные герои — крестьяне-молодожены, ушедшие в партизаны. Наташа в день своей свадьбы, прыгнув в реку, спасла тонущего ребенка, а Сергей, хорошо понимающий немецкий язык, так как учил его прошлой весной в колхозной "языковой школе", жалеет, что вынужден убивать отравленных фашистской идеологией немцев, и из гуманных соображений отпускает шестнадцатилетнего врага. В партизанском отряде есть и обязательный мальчик-сирота, и командир-инвалид, повторивший подвиг Маресьева, и партийный инструктор, организующий партизанскую войну, — образ, явно почерпнутый из советской пропаганды. А вот мечты партизан о том, как, победив фашистов, они будут вкушать икру, водку, шампанское и "вишни со сливками", скорее всего навеяны личным опытом автора, столовавшегося в "Национале".

О языке и стиле романа может дать представление следующая тирада партийного инструктора Сорокина, обращенная к Сергею: "Все люди братья до тех пор, пока одни из них не попытаются поработить других. Придет день, когда мы все снова станем братьями, и ни один человек не будет пытаться сделать из другого раба. Но до этого каждое человеческое существо, которое является гитлеровцем и фашистом, должно быть уничтожено. Вот почему мы должны убивать без жалости. Мы боремся за наши жизни и дома и за нашу свободу"[18].

Американцы, попавшие в Европу, пытались оценить чужую культуру и нравы с точки зрения своих политических и моральных принципов. Их взгляд на поведение европейцев во время войны был достаточно критическим, но нередко они задумывались и о том, как бы повели себя их соотечественники, если бы случилось

нападение фашистов на американскую территорию. В литературе того времени попадаются произведения, предупреждающие о такой опасности и заставляющие американцев задуматься о том, действительно ли их страна и ее жители исключительны или они подвержены тем же историческим закономерностям и порокам, что и весь человеческий род. Мастер исторической темы, поэт и журналист Стивен Винсент Бене, написавший рассказ "Суд в горах" (1943), считает, что и среди американцев нашлись бы коллаборационисты и предатели. Таким стал Лон Стэси, уроженец гор, который во время якобы свершившейся немецкой оккупации Америки убеждает соседей-фермеров смириться и показывает им фильм, где вражеский танк давит американский флаг. Бене рисует типичный и универсальный психологический портрет предателя, мучающегося комплексом неполноценности, стремящегося к власти, эгоистичного и уязвленного тем, что окружающие не признают его таланта и притязаний на лидерство. Но автор уверен, что большинство американцев в критической ситуации будет вести себя патриотично, оказывая врагу молчаливое сопротивление или ведя партизанскую войну. Истоки силы их духа Бене ищет в национальной истории. Старый Дядюшка Билли Хайт рассказывает назидательную историю времен Войны за независимость о своем предке, который убил английского майора Фергюсона за то, что тот грабил и сжигал американские дома, как это теперь делают фашисты. Когда Стэси хочет подкупить местного владельца лавки, чтобы он выдал партизан, тот его обманывает и заманивает немцев в ловушку, после чего самого Стэси казнят разгневанные сограждане. Однако в патриотическом рассказе Бене даже предатель не лишен чувства любви к родине и принимает смерть как заслуженную кару. Стэси осознает, что не смог бы долго терпеть чужаков на родной земле, так как ему было бы тяжело переживать унижение своего народа, от рук которого он согласен умереть.

Хендрик Уиллем Ван Лун, написавший в 1940 г. роман-предупреждение "Вторжение" (*Invasion*), также верит в конечную победу американских ценностей, но весьма критичен по отношению к современной ему ситуации в США. Следуя распространенной в произведениях такого рода сюжетной схеме, он представляет рассказ о якобы случившемся нападении фашистов на Америку в форме "Личных воспоминаний", изданных в 1960 г. одним из свидетелей этих событий, который нашел на чердаке свои записи тех дней и решил выпустить их в свет в назидание внукам. Герой признает, что его опус несовершенен в литературном отношении, но он

отражает подлинные чувства и страх перед смертью обычного человека. Эпиграфом к мемуарам взяты слова Гете — "этот день положил начало новому миру"[19], — произнесенные в 1792 г. после битвы при Вальми, где пруссаки потерпели поражение, так как утратили боевой дух. Такая опасность, с точки зрения автора, грозит Америке 1940 г., живущей в "маленьком мире грез", не верящей в дьявольский ум европейских диктаторов и терпимой к тоталитарным настроениям в своей стране. Американцы самонадеянно считают, что они особая нация, и у них не может быть, как в Европе, пятой колонны, предательства и пособничества захватчикам. Они не верят автору, еще в 1938 г. написавшему книгу "Наша битва" и предупреждавшему о захватнических планах Гитлера. "Ибо Америка не только впала в сон, но и усердно протестовала, когда кто-либо пытался помешать ее счастливым грезам" (19; p. 25). Они забыли о Европе, так как наступил сезон бейсбола, и верили в непреодолимость океанских пространств и "неизбежную победу справедливости над силой" (19; p. 26).

Герой предлагает соотечественникам возможный сценарий вторжения в Америку со стороны островов Тихого океана, Мексики и Бразилии, где у власти пособники Германии, где разместилось множество нацистских военных лагерей, аэродромов и самолетов и где ведется открытая профашистская пропаганда. Но американцы не вняли его тревоге и продолжали беспечно наслаждаться радостями мирной жизни, считая, что свобода и демократия служат для них надежной защитой. Якобы свершившуюся германскую атаку на Америку автор описывает в апокалиптических красках: горят Нью-Йорк и заводы в Детройте, отключены в результате саботажа электроэнергия, телеграф и телефон, в дорожных тоннелях бушуют пожары, разрушены мосты. Воцарился хаос, началась паника, люди бегут из городов, полиция забыла о конституции и расстреливает саботажников на месте. Вышла из подполья пятая колонна, и автору с семьей приходится бежать из дома, так как его хотят убить за антифашистские публикации.

Однако Ван Лун не теряет веры в своих соотечественников — Америка оправляется от шока и начинает сопротивляться. Когда немецкий десант высаживается в Вермонте, местные фермеры защищают себя, как во времена Итена Аллена, возродив боевой дух пионерства. Дисциплина, организованность и ответственность способствуют тому, что демократия снова заработала, и после нескольких решающих боев страна оказывается свободной.

В постскриптуме к повествованию автор приводит дидактическое заключение, что Америка должна сделать вывод из европейских событий, где беспечность привела к трагедии. В чем-то эта книга, написанная до Пирл-Харбора, предугадала дальнейший ход событий, хотя большинство американцев во время войны так до конца и не избавилось от иллюзий своей безопасности и превосходства.

Как правило, романы военного периода обладали сравнительно небольшим объемом и приближались в жанровом отношении к повести — эпические формы требовали дистанции времени для осмысления событий и их художественного воплощения. В бурную историческую эпоху всегда актуальны малые жанры, в том числе рассказ, удобный и для мгновенного отклика на происходящее, и для пропагандистских целей. Характеристику этого жанра дал Ч.А.Фентон, составитель антологии лучших рассказов периода Второй мировой войны. Он подчеркивает фактографическую основу этих произведений, писавшихся главным образом военными корреспондентами, и отмечает значительную долю среди них продукции массовой литературы, грешащей мелодраматическими клише и неправдоподобными ситуациями. Например, как пишет Фентон, часто изображалась драма старого кавалериста, попавшего на танковую войну, а солдаты встречали американских девушек в самых удаленных уголках планеты. Много рассказов повествовало об американских солдатах за границей, где они демонстрировали национальный характер, причем, чаще всего американцы показаны критично, грубыми и недостаточно культурными. Значительное число новелл посвящено приезду воинов на побывку домой и их тоске по дому и нормальной жизни. Фентон отмечает, что в рассказах практически нет героических личностей, а персонажи часто принадлежат к низшим социальным слоям — фермерам, ремесленникам, цветным, выступающим как жертвы кровавой бойни, вырванным из мирной жизни (15; pp. IX–XX).

Антология Фентона включает несколько рассказов о позорном факте дискриминации солдат-негров в американской армии. Например, в рассказе Роберта Маклафлина "Короткая остановка между поездами" (1945) цветных солдат, ждущих поезда на маленькой южной станции, не пускают в кафе для белых, где в то же время кормят пленных немцев. А в рассказе Ральфа Эллисона "Летя домой" (1944) летчик-негр, попавший в аварию, сталкивается с грубостью своих белых спасателей, не верящих в то, что черный способен управлять сложной машиной. В армии ему приходится пре-

терпевать постоянные унижения, к нему предъявляются более жесткие требования, чем к белым, в нем не видят личности и его ошибки воспринимают как черты неполноценной расы. Неграм отказывали в патриотизме, хотя, как пишет Эллисон, «...впервые много негров получило возможность осознать свои истинные чувства по отношению к собственной стране. Человек с темной кожей открыл, что "это действительно мой дом. Здесь я родился. Это то, что я люблю"» (15; p. 15).

Новеллистика периода войны в художественном отношении была очень неровной, так как, с одной стороны, малый жанр помогал лаконично и изобразительно передать суть глобальных исторических событий в одном ярком эпизоде, но, с другой стороны, он был удобен и для однозначной пропаганды.

Обычно в стране, ведущей войну, появляется много поэтических произведений, в которых лучше всего передается настроение момента, эмоциональное состояние человека, его реакция на драматические события. Но на Вторую мировую войну американская поэзия откликнулась очень слабо. Возможно, причина этого заключалась в том, что битвы происходили на чужой территории, а страна и ее поэты продолжали жить своей жизнью. По-видимому, для того, чтобы в полный голос заговорили музы, нужен более ощутимый национальный подъем и более сильные стимулы для возникновения патриотического чувства. К тому же, после Первой мировой взгляд на войну стал менее романтическим и сентиментальным и более скептическим и рациональным, то есть прозаическим. Пожалуй, наиболее активно откликнулся на европейские события 30–40-х годов Эзра Паунд, но он жил за границей, увлекся фашизмом и запятнал себя выступлениями по радио, в которых обращался к соотечественникам и европейцам с профашистскими воззваниями. У других поэтов тема войны не стала определяющей и прозвучала лишь в нескольких стихотворениях, как, например, у Лэнгстона Хьюза, откликнувшегося на битву под Сталинградом. Большинство же художников продолжало разрабатывать свои привычные темы — в сборниках крупнейшего из них, Роберта Фроста, "Деревосвидетель" и "Маски разума", датированных соответственно 1942 и 1945 годами, центральное место по-прежнему занимают философские размышления о природе и космосе.

В целом не переключилась на военную тему и драматургия, хотя некоторые авторы активно осваивали антифашистскую проблематику. К ним относятся прежде всего Лилиан Хеллман и Максуэлл Андерсон. Хеллман, побывавшая во время войны в Европе, в том

числе и в России, написала антифашистские пьесы "Стража на Рейне" (*Watch on the Rhine*, 1941) и "Порыв ветра" (*The Searching Wind*, 1944). Первая из них была признана в Нью-Йорке лучшей пьесой сезона 1940/1941 годов. В этой публицистической драме фашизм трактуется с левых позиций как результат капиталистического строя, а в центре сюжета находится нравственная дилемма — убежденный антифашист Курт Мюллер, приехавший из Германии в США, решает, имеет ли он право убить предателя, и приходит к выводу, что добро должно быть с кулаками.

В пьесе "Порыв ветра" ставится вопрос об ответственности политики и экономических кругов Европы и США за приход к власти нацистов. Действие охватывает разные страны и исторические события 20–40-х годов. Американские буржуа, собравшиеся в 1944 г. в доме филантропа Александра Хейзена, считали, что кровавые события, происходящие за океаном, не могут затронуть их благополучного существования. Тесть Хейзена, бывший дипломат, вышел в отставку с приходом фашизма в Италии, так как не хотел иметь ничего общего с новой властью. И он, и Хейзен своим невмешательством косвенно способствовали дальнейшему разгулу насилия и фактически предали своего внука и сына Сэма, посчитавшего своим долгом пойти на войну и потерявшего там ногу. Пьесы Хеллман стали значительным явлением в драматургии военного времени, хотя они и неровны в художественном отношении, поскольку политическая ангажированность не всегда гармонично сочетается с попытками психологического анализа и мелодраматизмом.

М.Андерсон предварил издание своей пьесы "Свеча на ветру" (*Candle in the Wind*, 1941) размышлениями о причинах Второй мировой войны, которые он видит прежде всего в природе человека и его заблуждениях относительно силы разума. По мнению драматурга, после Первой мировой войны человечество решило, что развитие науки и гуманизма сделает невозможной новую вспышку насилия. Идея борьбы между добром и злом внутри личности была отвергнута, ибо считалось, что злодеи порождались социальными обстоятельствами, с которыми и нужно было бороться. Наука заменила Бога, эффективность оправдывала греховность, честь использовалась исключительно в деловых целях. Но Андерсон уверен, что ареной борьбы добра и зла остался человек, и показать это способен именно театр: "Он отрицает, что добро и зло являются разными сторонами одной и той же монеты, отрицает, что добро может победить, выжидая. Он отрицает, что войны бесполезны и что честь не имеет смысла. Он отрицает, что мы можем жить, пола-

гаясь на лабораторные исследования и без добродетели. Он утверждает, что добро и зло в человеке — это добро и зло эволюции, что внутри человека находится зверь, от которого он произошел, и добро, к которому он поднимается. Он утверждает, что зло тянет людей назад к зверю, что добро — это то, что понуждает его идти вверх к Богу"[20]. Поэтому в пьесах Андерсона в центре всегда моральные проблемы, которые предстоит решить герою, стоящему перед необходимостью нравственного выбора.

В "Свече на ветру" американская актриса, Мадлен Гест, и французский офицер, Рауль Сен-Клод, выбирают бескомпромиссную борьбу против фашизма. Рауль попадает в нацистский концлагерь, а Мадлен делает все возможное, чтобы его вызволить. Автор противопоставляет фашистский тоталитаризм и свободолюбивую американскую идеологию, изображая гитлеровскую бюрократическую машину, где все рационально, подчинено жесткой дисциплине и культу силы, равнодушно к человеку, гротескно и находится на грани карикатуры. Об Америке же герои говорят с восторженным пафосом. Туда мечтает попасть французская служанка Мадлен, слыхавшая, что за океаном много свободы и еды, туда героиня предлагает уехать помогавшему ей немцу, ибо в Германии "разум в клетке", а в США полная свобода мысли. Патриотические речи Мадлен о свободе, солидарности народов и вере в победу имеют явно пропагандистские цели. Ее уверенность в победе зиждется на том, что фашисты — звери, а люди не могут не победить зверей. Мадлен, которую немцы вынуждены отпустить как гражданку США, знает, что Америка обязательно станет воевать против Германии, ибо она всегда отстаивает свободу. Тем самым Андерсон одновременно призывает свою страну к вступлению в антигитлеровскую коалицию, взывая к патриотическим чувствам своих соотечественников, и предсказывает будущее развитие исторических событий.

Более удачна с точки зрения психологического рисунка характеров пьеса "Канун дня Св. Марка" (*The Eve of St Mark*, 1942), где автор прибегает к распространенному в литературе о войне приему — параллельному изображению мирной и военной жизни. Действие происходит в 1941–1942 годах то на филиппинском острове, то в военном лагере на Юге США, то на американской ферме. В пьесу вводится внутренний диалог между солдатом Квиззом и его матерью Нелл и невестой Дженет. Есть и мистические мотивы — и Квизз, и его близкие чувствуют дыхание смерти, а Дженет боится увидеть в канун дня Св. Марка привидение жениха — знак, что в

этом году ему суждено погибнуть. Соответственно разные эпизоды пьесы имеют разную стилистическую окраску и разный язык — от низкого слога и жаргона до высокой патетики.

Квизз и его товарищи, оказавшиеся на тропическом острове, стоят перед дилеммой жизни и смерти, любви и долга. Голос матери убеждает Квизза, что самое ценное — это жизнь и любовь, но солдаты, которые могут покинуть остров и спастись, выбирают путь сопротивления и борьбы, обрекая себя на неизбежную гибель. В этом жертвенном поступке сконцентрирована центральная идея американской национальной идеологии — свобода важнее всего, смерть предпочтительнее рабства. Поэтому родители отпускают на фронт двух младших братьев Квизза и, несмотря на смерть героя, патриотическая пьеса заканчивается на оптимистической ноте — жизнь и борьба за справедливость продолжаются. "Это первая война в истории, где невозможен спор о том, кто прав, а кто виноват. Мы воюем за нашу жизнь и за свободу для людей"[21].

Пропагандистская направленность и публицистичность пьес 40-х годов вполне понятна и оправдана — поставленные на сцене, они были живым и непосредственным откликом на политические события. Закономерен и общий патриотический настрой американской литературы эпохи Второй мировой войны, которая, при всем ее беспрецедентном насилии и бесчеловечности, имела ясную и благородную цель борьбы с фашизмом. В большинстве произведений присутствует несомненная двойственность, накладывающая отпечаток и на их общую идеологическую направленность, и на типологию героев, которые, ненавидя войну как таковую, все же решают дилемму мирной жизни и гражданского долга в пользу борьбы, а не эскапизма, как это случалось с протагонистами романов о Первой мировой. Безусловностью идеалов свободы объясняется и двойственное отношение писателей к Америке, критикующих ее нередко с левых позиций, проводящих параллели между тоталитарными тенденциями в Европе и пороками США, но все же вынужденных признать освободительную миссию американской общественной системы. Попытки использовать опыт пребывания в воюющей Европе и других частях света для лучшего понимания и переосмысления судеб собственной родины — характерная черта литературы этих лет. При этом многие авторы пришли к плодотворному убеждению, что, при всем своем своеобразии, Америка — это часть мировой технологической цивилизации со всеми ее достоинствами и недостатками, а война — одно из следствий кризиса капиталистического мироустройства. Хотя многим произведениям

присущ патриотический пафос, в целом литература военной эпохи развеивала веру американцев в свою безопасность и свое превосходство.

По вполне понятным причинам произведения участников военных событий не были совершенными в художественном отношении. Предпочтение отдавалось документальным жанрам, а в романах и рассказах преобладали фактографичность и автобиографичность, причем, как правило, лишенная исповедальности и саморефлексии. При том, что повествование чаще всего сконцентрировано на личности и ее восприятии происходящего, герои типизированы, обобщены и рассматриваются прежде всего как участники исторических событий.

Таковы черты литературы о войне, создававшейся в конце 30-х и в 40-е годы XX в. Вторая мировая война была объектом художественного анализа и в последующие десятилетия, но это уже другие авторы и другая литература.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Hoffman, Frederick J.* The Modern Novel in America. 1900–1950. Chicago, Regnery, 1951, p. 172.
[2] *Waldmeir, Joseph J.* American Novels of the Second World War. The Hague, Paris, Mouton, 1969, p. 55.
[3] *Вулф, Томас.* Домой возврата нет. М., "Правда", 1990, с. 585.
[4] См. подробно об этом в послесловии Б.А.Гиленсона к русскому изданию романа — *Льюис, Синклер.* Собр. соч.: В 9 т., т. 7, М., Правда, 1965.
[5] *Уолферт, Айра.* Банда Тэккера. М., Гос изд. иностр. лит., 1948, с. 450.
[6] *Драйзер, Теодор.* Собр. соч.: В 12 т., т. 2, М., Правда, 1955, с. 302.
[7] *Хемингуэй, Эрнест.* Репортажи. М., изд. МГУ, 1969, с. 192.
[8] *Ethridge, Willie Snow.* This Little Pig Stayed Home... N.Y., The Vanguard Press, 1944, p. 62.
[9] *Hall, James Norman.* Lost Island. Boston, Little Brown, 1944, p. 62.
[10] *Arnold, Elliott.* Tomorrow Will Sing. N.Y., Duell, Sloan and Pearce, 1945, pp. 125, 126.
[11] *Steinbeck, John.* The Moon Is Down. L., The Viking Press, 1943, p. 88.
[12] *Brown, Harry.* A Walk in the Sun. N.Y., Overseas ed-s, 1944, p. 126.
[13] *Tregaskis, Richard.* Stronger than Fear. N.Y., Random House, 1945, p. 38.
[14] *Aldridge, John W.* After the Lost Generation. N.Y., McGraw-Hill Book, 1951, p. 108.
[15] *Fenton, Charles A.* Introduction // The Best Short Stories of World War II. An American Anthology. N.Y., The Viking Press, 1957, p. XII.
[16] *St.John, Robert.* It's Always Tomorrow. N.Y., Doubleday, Doran and co., 1944, p. 13.
[17] *Caldwell, Erskine.* All-Out on the Road to Smolensk. N.Y., Duell, Sloan and Pearce, 1942, p. 164.
[18] *Caldwell, Erskine.* All Night Long. N.Y., Book League of America, 1942, p. 59.
[19] *Van Loon, Hendrick Willem.* Invasion. N.Y., Harcourt, Brace and co., 1940, p. 9.
[20] *Anderson, Maxwell.* Candle in the Wind. Washington, D.C., Anderson House, 1941, p. XV.
[21] *Anderson, Maxwell.* The Eve of St.Mark. Washington, D.C., Anderson House, 1942, p. 107.

МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

В 20–30-е годы массовая литература США, страны, где изначально отсутствовал фольклорный пласт культуры, оставалась выразителем духа большинства населения — среднего класса. Как и прежде, она была чутка к историческим, политическим и идеологическим особенностям эпохи, отличаясь имманентно ей присущими актуальностью и конъюнктурностью и одновременно — охранительностью и консервативностью. Ее клише, стереотипы и модели наполнялись новым содержанием, но неизменными были ее отношения с действительностью, по сути своей эскапистские — читателю предлагалась не истина, а сказка, не сложная, динамичная картина жизни, а искусственный порядок, соответствующий желательному, а не подлинному положению вещей. В этом состояли и ущербность, и своеобразное преимущество популярной литературы.

Люди, уставшие от лишений и несчастий Первой мировой войны и пережившие тяжелые времена Великой депрессии, когда каждому нужно было в одиночку заново строить свою судьбу, нуждались в восстановлении жизненных ориентиров и стимулов. Эту функцию и взяла на себя массовая культура, именно в это время создавшая индустрию развлечений — Голливуд, и подарившая 20-м годам наименование "века джаза". Она сумела, как писал американский исследователь Джеймс Харт, дать человеку, столкнувшемуся с мрачными сторонами бытия, потерявшему веру в будущее и стремящемуся забыть прошлое, мимолетное, зыбкое, но радостное и веселое настоящее[1]. Если непредсказуемая действительность не гарантировала благополучия и счастья, то в подобном искусстве не существовало безнадежных ситуаций, и всегда находился выход, ибо мир там упрощен, постигаем даже заурядным умом и поддается исправлению[2].

В "красные тридцатые", когда обострилось внимание к общественным проблемам и к "маленькому человеку", серьезная литерату-

ра обратилась к социальной критике и Тысвечиванию пороков существующего строя, массовая же сконцентрировалась на частной жизни, взывая не столько к трезвому рассудку, сколько к эмоциям и иррациональным побуждениям своего читателя. Внушая миллионам разорившихся и растерянных американцев оптимизм, веру в справедливость и вознаграждение за труды и добродетель, она перекраивала классический сказочный сюжет о Золушке на "американский" лад: "хэппи энд" достижим, но нужно не ждать прекрасного принца, а надеяться на собственные силы и полагаться только на себя. В эпоху преобладания реалистической и модернистской литературы массовая литература продолжала использовать идеологические клише и художественные модели "ромэнса", сентиментального романа и мелодрамы, сочетая развлекательность и дидактичность.

Популярная литература отличалась большим жанровым разнообразием. Издавалось огромное количество дешевых журналов, так называемых "палп-журналов" (pulp-magazines), специализировавшихся на тех или иных жанрах и темах: любовных историях, морских приключениях, детективах, триллерах, ковбойских рассказах, повествованиях о привидениях и экзотических краях, о летчиках, о жизни колледжей или спорте. В 30-е годы появились истории из быта Нью-Йорка и Голливуда, героями книг становились заключенные в тюрьме преступники, пожарники, федеральные агенты, частные детективы. Сочинялось это чтиво множеством авторов, писавших исключительно ради коммерческого успеха. Однако порою в подобных изданиях, интерес к которым спал в 40-е годы, звучали критика и разоблачения политической и экономической коррупции[3].

Среди этой печатной продукции попадались сочинения разного художественного уровня: была и откровенная макулатура, и произведения, приближающиеся к серьезному чтению. Многие из них прямо выполняли определенный социальный заказ: они не только тонко улавливали общественное настроение, но в ряде случаев содержали в себе практические советы по жизнеустройству. Так, в период Великой депрессии большой популярностью пользовались романы, которые учили обнищавших людей, как выжить в стесненных обстоятельствах, как сохранить мужество и решиться в зрелом возрасте начать жизнь и бизнес с нуля. К таким книгам относились романы с "говорящими названиями": "Жизнь начинается в сорок" и "Не переживай!" Уолтера Б.Питкина, "Ты должен расслабиться" Эдмунда Джейкобсона, "Проснись и живи!" Доротеи Брэнд. Мно-

гие зачитывались изданной в 1936 г. публицистической книгой Дейла Карнеги "Как завоевать друзей и оказывать влияние на людей", в которой автор в популярной, доступной форме давал читателям полезные жизненные советы, опирающиеся на знание психологии среднего американца. Публике импонировали ее оптимистическая тональность и практичность, подкрепляемые пересказом реально случившихся поучительных историй.

В эти годы продолжали пользоваться успехом произведения Эдгара Райса Берроуза, оказавшиеся созвучными чаяниям массового читателя, поскольку утверждали мифологию "американизма" и тем самым поднимали патриотический дух. Его книги были проникнуты идеями превосходства демократии над всеми другими формами социального устройства и критикой индустриальной цивилизации, прославляли природу, "естественную" жизнь и человека; его герои были суперменами-индивидуалистами, которые боролись со злом во всех частях света и всегда выходили победителями.

Фантазия автора безгранична — в новых романах серии о Тарзане герой свободно путешествует во времени, пространстве и истории. Он находит в горном каньоне потомков римских легионеров, сохраняющих уклад и нравы Римской империи (*Тарзан и затерянная империя*, 1929). При этом в повествовании присутствует весь набор штампов, ассоциирующихся у читателей с Древним Римом, — восстания рабов, гладиаторы, старинные рукописи, дворцовые интриги и любовные страсти. В другом романе (*Тарзан в золотом городе*, 1933), где Тарзан путешествует по Африке, атрибуты африканской экзотики — львы, шейхи, бедуины, заброшенные города — вплетены в авантюрный сюжет со сказочными элементами (королева развлекается казнями, убивая всех женщин красивее себя). Герой также отправляется в подводное царство, к центру Земли, в каменный век, к племени амазонок. Он становится воплощением звериной витальности, неиссякаемой энергии и изобретательности в преодолении самых сложных препятствий. Опора на собственные силы, целеустремленность, воля к победе — вот черты, которые импонировали читателям 30-х годов, прощавшим автору явную идеологическую ангажированность с уклоном в вульгарный дарвинизм, расизм и национализм.

Хотя книги Берроуза содержали примитивную мораль и абсолютно неправдоподобные сюжеты, тиражирующие литературные штампы, благодаря динамичности повествования и живости изложения они были для многих весьма увлекательным чтением. Чистая развлекательность и входила, собственно говоря, в задачу писателя,

который сам просил читателей не принимать его сочинения всерьез. Однако даже не все критики вняли его просьбе, и при том, что большинство исследователей безоговорочно относило творчество Берроуза к добротному массовому чтиву, находились и такие, кто отводил ему довольно почетное место в истории американской словесности. Например, Ричард Лупофф[4] считает, что Берроуз сыграл большую роль в развитии научной фантастики и имеет много последователей, а его серия о Тарзане вызвала целый поток литературы о приключениях в джунглях Амазонки (в 1932 г. стал выходить журнал "Джангл сториз"). А Эрлинг Холтсмарк[5] называет истории Тарзана сочетанием героической биографии и современного эпоса, сравнимого с древнегреческим, где герой — помесь Одиссея и легендарного американского индейца. Разумеется, это сильное преувеличение. "Всеядность" Берроуза, эксплуатирующего разнообразные "бродячие" сюжеты и адаптирующего их к злобе дня, — всего лишь имманентный признак массовой литературной продукции.

Однако не все авторы массовой литературы столь последовательно следовали идеологическим и художественным штампам. Некоторые из них обладали талантом, позволявшим преодолевать ограниченность развлекательного чтива. К ним можно отнести Бута Таркингтона, который востребованный временем культ предприимчивости и успеха сочетал с довольно трезвой оценкой американской действительности. Не все его герои, борющиеся за место под солнцем, добиваются победы и не все идут к ней честными путями. Стремление героини самого удачного романа этого автора "Элис Адамс" (1921), удостоенного даже Пулитцеровской премии, любыми средствами попасть в высший свет заканчивается ее падением. Но все же большинство книг писателя имеет вполне благополучную концовку, знаменующую торжество христианской морали. Например, в романе "Галереи Рамбина" (*Rumbin Galleries*, 1936) Великая депрессия стала школой жизни для молодого Говарда Кэттлета и других персонажей, переживающих взлеты и падения, но не теряющих жизненной энергии и оптимизма. В.Л.Паррингтон назвал книги Таркингтона легким чтивом, "бодрящей литературой", буржуазными любовными романами, которые писались в погоне за популярностью[6]. Справедливости ради, нужно отметить, что такая оценка несколько упрощает творчество этого неоднозначного писателя, не только стремившегося развлекать публику, но и тяготевшего к реализму, умевшего использовать черты "местного колорита" (он был родом из Индианы), затрагивавшего темы политики, войны

и фашизма, а также способного писать нравоописательные романы в духе У.Хоуэллса с претензией на психологизм.

Совсем в другой манере работал писатель-священник Ллойд Дуглас, который сочинял дидактические романы на теологические темы с элементами проповеди. Самые популярные его произведения — "Великолепная идея" (1929), "Прости нам грехи наши" (1932), "Зеленый свет" (1935), "Белые знамена" (1936), "Приглашение к жизни" (1940) и "Одеяние" (1942). Обычно внешний сюжет в этих романах сопровождается напряженными духовными исканиями героев, как, например, в "Великолепной идее" (*Magnificent Obsession*), где любовная история и сентиментальная драма разворачиваются параллельно с философскими размышлениями и религиозными переживаниями протагониста. Поступки юного богача Бобби Меррика обусловлены не только внешними обстоятельствами, но и эволюцией его взглядов на мир и душевными побуждениями. Невольно став косвенным виновником гибели доктора Хадсона и мучаясь угрызениями совести, он также становится врачом и спасает вдову покойного, сделав ей сложную операцию. Попутно Меррик расшифровывает дневники Хадсона, где изложена жизненная философия, главный смысл которой — призыв творить тайное добро в соответствии с библейской заповедью, чтобы левая рука не знала, что делает правая. Этому завету и старается следовать герой.

В период Великой депрессии Дуглас пытался вернуть людям надежду и оптимизм через веру в Бога и его доброту и справедливость. Его морализаторские романы убеждают соотечественников не отчаиваться, не опускаться до зависти и добывания денег нечестными средствами, а исполниться терпения и творить добро, за что им непременно воздастся если не в этом, то в лучшем мире. Однако, как отмечает Карл Боуд, Дуглас остается истинным американцем и приверженцем пуританской этики, поэтому в его произведениях добродетель чаще всего вознаграждается чисто материально, принося богатство и благосостояние[7]. В романах писателя жизненная философия героев весьма тесно связана с благополучием, характеры достаточно живы, а сюжет динамичен и включает в себя не только теологические дискуссии, но и любовные истории и светские интриги.

С течением времени творчество Дугласа претерпело заметную эволюцию, причиной которой, по замечанию К.Боуда, стало его разочарование в действительности, отразившее общий настрой нации к началу 40-х годов. Именно этим объясняется успех его романа "Одеяние" (*The Robe*), где речь идет о римском военачальнике,

выигравшем в игре одеяние Христа. Здесь исчезает присущий автору оптимизм, признается всесилие зла и теряется надежда на земное воздаяние за добрые дела. Герои умирают в предвкушении вознаграждения в потустороннем мире, что в принципе более традиционно для пуританского сознания (7; p. 151).

Христианская мораль лежала в основе женского романа, в эпоху всеобщего падения нравов, крушения состояний и семей продолжавшего исполнять охранительные функции и проповедовать семейные добродетели. Обязательная любовная интрига, сентименталистские клише и поучительность по-прежнему обеспечивали ему успех, хотя публику уже давно волновали проблемы женской эмансипации и привлекали более раскованные в своих поступках и чувствах героини. Об этом свидетельствует невероятный успех в Америке романа английской писательницы Э.М.Халл "Шейх" (*The Sheik*, 1921), в котором действие происходит в необычной для женской прозы экзотической обстановке, а накал страстей достигает максимума. Его героиня, Диана, несмотря на предостережение окружающих, отважилась отправиться в рискованное путешествие в аравийскую пустыню и была похищена тайно в нее влюбленным арабским шейхом. Этому дикарю и злодею, как выясняется, не чуждому благородства и имеющему определенный кодекс чести, в конце концов удалось покорить сердце строптивой красавицы, смирившей свой нрав и ставшей примерной женой. По этому роману в Голливуде был поставлен фильм с Рудольфо Валентино в главной роли.

Американские писательницы были более сдержанны в выборе сюжета, характеров и красок, хотя также не оставались равнодушными к успеху, в том числе и коммерческому. Например, Джин Стрэттон-Портер, писавшая весьма популярные романы, рассказы, книги о природе и стихи, организовала корпорацию в Голливуде для постановки фильмов по своим книгам. Собственные цели писательница определила следующим образом: "Согласно моему образу мышления и творчеству, наибольшую услугу литературное произведение окажет читателю тогда, когда внушит ему более высокие жизненные идеалы, чем те, что он имел, принимаясь за чтение книги. Если она хоть в малой степени показывает ему, как стать великодушнее, разумнее, чище и добрее, это чудесная книга"[8]. Поскольку главное для Стрэттон-Портер — нравственный урок, она легко пренебрегает правдоподобием и художественными достоинствами и широко пользуется расхожими повествовательными клише.



Грант Вуд. Плодородие. 1939. Литография.
Национальная коллекция изящных искусств

Черно-белые герои, невероятные приключения, роковые тайны, внезапные узнавания, случайные совпадения, обширные морализаторские пассажи и словесные штампы — таков мир ее многочисленных произведений. В известном романе "Хранитель пчел" (*The Keeper of the Bees*, 1925) рассказывается поучительная история бывшего солдата, Джеймса Макфарлейна, который после тяжелого ранения был приговорен к медленному умиранию в военном госпитале и вернулся к жизни благодаря счастливому случаю. Решив противостоять судьбе, он пускается в рискованное путешествие без гроша в кармане и попадает в дом старого и больного пчеловода, который делает его своим наследником. Джеймс спасает прекрасную незнакомку, пытавшуюся покончить с собой, и после распутывания целого клубка семейных тайн обретает счастье в новом доме, окруженном поистине райским калифорнийским садом. Перипетии интригующего сюжета сопровождаются многословными выяснениями отношений героев и бесконечными внутренними монологами Джеймса, размышляющего о возвышенных и назидательных темах души, смерти и морали. Одно из главных действующих лиц повествования — природа, предстающая в нескольких ипостасях: это красочный фон происходящего, "божий дар", за который все время возносятся хвалы Всевышнему, это описанный вполне в ро-

мантическом духе участник событий (сцена самоубийства, например, сопровождается бурей и грозой и разворачивается на морских скалах) и это объект научного наблюдения. Пожалуй, лучшие страницы романа посвящены скрупулезному и увлекательному рассказу о жизни пчел и их поведении.

В своей книге писательница не просто показывает торжество добродетели и вознаграждение за добрые дела, она утверждает американские ценности, стремясь укрепить дух нации в нелегкие послевоенные времена. Юная Молли, на которой женится выздоровевший герой, — учительница: она внушает детям идеи "американизма" и патриотическую любовь к "лучшей на свете стране". Главными ценностями в романе провозглашаются Америка, земля и семья.

Морализаторства полны и произведения другого популярного автора — Грейс Ливингстон Хилл. Ее сюжеты, всегда имеющие "хэппи энд", построены вокруг контрастов честной бедности и развращенного богатства, преодоления соблазнов и раскаяния грешников, исправления заблудших и победы добродетели. В этом отношении показателен роман "Мэриголд" (*Marigold*, 1938), где героиня, победившая тщеславие и суетность, делает правильный выбор жизненных идеалов и жениха. Описание внешности Мэриголд может дать представление о стиле и языке всего повествования: "Ее глаза сияли, и ее прекрасные рыжевато-золотистые волосы впитывали солнечный свет и ярко пламенели, зажигая ее счастливые карие глаза топазовыми искрами"[9]. Интрига начинает закручиваться с "важного" события в жизни Мэриголд, бедной учительницы, которая решает на сбереженные деньги купить роскошное платье, дабы не ударить в грязь лицом на вечеринке, куда пригласил ее богатый поклонник, Лори Трескот. Ее добродетельная мать, естественно, считает, что платье слишком открыто (спорам и переживаниям по этому поводу посвящена добрая треть повествования), и предостерегает дочь от излишнего увлечения светским блеском. Эта сторонница благородной бедности и христианской морали, все время рассуждающая о Боге, противопоставлена матери Лори, мечтающей о богатой невестке и занятой пустой болтовней.

Социальный конфликт в конце концов разрешается — и прежде всего в душе героини: после долгих сомнений и терзаний Мэриголд преодолевает суетность и эгоизм, возвращает платье в магазин и на вырученные деньги совершает богоугодный поступок — едет с матерью в Вашингтон навестить больную тетку. Нетрудно догадаться, что там она встречает свою настоящую любовь, бедного инженера

Итена Бивена, с которым ее сближают общие религиозные переживания. Итен, прилежно посещающий церковь, ведет с девушкой беседы о Христе, грехе и спасении, помогая ей тем самым понять себя и вернуться к Богу. В финале романа все получают "по заслугам" — Лори спивается, а Мэриголд и Итен празднуют свадьбу.

В первой трети XX в. женскую аудиторию в основном составляли недостаточно эмансипированные домашние хозяйки, сексуальная революция была еще впереди, а социальные брожения верхи пытались сдерживать с помощью догматизации традиционных американских ценностей. И здесь одна из главных ролей принадлежала авторам-представительницам слабого пола, склонного к консерватизму в силу природных особенностей и исторически сложившихся обстоятельств. Но жанр семейного романа не был прерогативой исключительно женской прозы, к нему обращались и авторы-мужчины. Под их пером он терял значительную долю сентиментальности, бытописательства и морализаторства и приобретал элементы нравоописательности, психологизма и реалистической поэтики.

Примером может служить роман Джорджа Маккатчена "Чудеса" (*The Miracles*, 1929), где летом в имении главы семейного клана, старухи Урсулы Меривейл, собираются ее родственники разных поколений. Сюжет достаточно банален, полон романных клише (тайны рождения, родовой вражды, неравного брака, кодекса чести) и, фактически, сводится к трем любовным историям. Поскольку дело происходит на Юге, появляются и мотивы упадка южной аристократии, сословных предрассудков, архаичности провинциальных нравов. Идеология этой книги имеет явную охранительную направленность по отношению к национальному культу семьи, но живые характеры ряда героев и достаточно реалистическая трактовка социальных проблем и конфликта поколений приближает произведение Маккатчена к серьезной литературе.

На грани серьезной и массовой литературы балансирует творчество очень популярного в 20-е годы Бена Хекта, писавшего романы, рассказы, пьесы и эссе и отличавшегося разнообразием интересов и творческой палитры. Он увлекался современной философией, кино, политикой, работал криминальным репортером и обладал незаурядным комическим и публицистическим даром. В.Л.Паррингтон, отдавая должное его одаренности, все же достаточно низко оценил наследие Хекта, которого считал по характеру бунтарем, отрицателем норм и условностей, певцом романтики городских улиц, понапрасну растратившим свой талант (6; с. 462). Возможно, это так, но

все же творчество Хекта дает интересные примеры взаимопересечения элементов популярной и серьезной литературы и в чем-то намечает направленность дальнейшего развития массовой культуры.

Многим произведениям Хекта присущи блестящий комизм и острая социальная сатира, продолжающие традиции демократического американского юмора. Хект мог с уничижительной иронией писать об искусственной, лицемерной морали ханжей и с большой симпатией описывать легкомысленных блудниц, дарящих радость и способных на добрые дела. Например, героиня повести "Кьюти. Сердечная мама" (*Cutie. A Warm Mamma*, 1924) настолько попирает все общепринятые приличия, что Святой Петр вычеркнул ее из Судной книги и "выбросил ее телефонный номер". Кьюти знакомится с цензором и святошей Германом Папиком, который считает своим долгом искоренять грех везде, где его находит, но после встречи с девушкой обнаруживает в себе дьявола-искусителя, которого не в состоянии побороть. Попутно автор высмеивает модный в то время фрейдизм — врач видит у Папика столько комплексов и неврозов, что советует ему застрелиться. Хект умело использует сатиру, фарс и гротеск, но ему часто изменяет чувство меры, и юмор превращается в самоцель, а форма своей избыточностью дискредитирует содержание.

Хект умело пользуется моделями массовой литературы, но пытается наполнить их не свойственным им смыслом. Во многих его рассказах детективный сюжет — лишь маска, за которой кроется психологическое повествование. И раскрывается это, как правило, благодаря неожиданному повороту действия и развязке, которая, фактически, меняет жанр произведения. В рассказе "Актерская кровь" ("Actor's Blood") присутствует классическая детективная модель: отец загадочно убитой молодой актрисы собирает у себя всех возможных подозреваемых, чтобы разоблачить преступника. В тот момент, когда он готов произнести его имя, гаснет свет, раздается гром, и несчастный отец падает замертво — тайна остается нераскрытой. Однако сыщику удается докопаться до истины — никакого преступления не было, актриса Марсия сама свела счеты с жизнью, когда поняла, что ее слава пошла на убыль, а ее отец не хотел, чтобы публика узнала о поражении дочери, и инсценировал ее убийство, а затем покончил с собой. При этом, в душе виня неблагодарных окружающих, он решил навлечь на них подозрение и тем самым сурово наказать. Криминальный детектив оказался психологической мелодрамой.

Отсутствует поначалу преступление и в рассказе с детективным сюжетом "Преступление без страсти" ("Crime Without Passion"), где показано превращение мнимого убийцы в настоящего. Респектабельный юрист, Лор Хендрикс, уверен, что в ссоре на почве ревности случайно убил свою любовницу — танцовщицу из варьете. Гордясь своим умом и изобретательностью, он делает все, чтобы замести следы и обеспечить себе алиби, но впадает в панику и убивает свидетеля, который может разрушить его планы. Тем самым он губит и жертву, и себя понапрасну, так как девушка осталась живой и невредимой. Детективная история оказалась плодом воображения героя, а реальные события — результатом его психологического состояния, которое и интересовало автора. Модели массовой литературы помогали Хекту показать поведение благополучного буржуа в экстремальной ситуации, сорвав с него внешнюю оболочку благопристойности и обнажив его подлинную неприглядную суть. Для этого он готов был пожертвовать и правдоподобием, и художественным вкусом.

В романе "Граф Бруга" (*Count Bruga*, 1926) ради сатирического ниспровержения модных философских, научных и литературных течений Хект смешивает различные художественные приемы в едином фарсовом контексте. Детективный сюжет, как это характерно для писателя, сочетается с мистификацией и служит для раскрытия человеческих слабостей и пороков. Запутанный клубок событий призван свидетельствовать о хаотичности и абсурдности этого мира, что является базовой идеей авангардистского искусства. Скандально известный поэт-авангардист, пьяница, женолюб, бродяга и авантюрист, Жюль Ганц, появляется в Нью-Йорке под именем графа Бруга и влюбляется в немую девушку Амелию, ассистентку иллюзиониста Панини, которая вскоре таинственно исчезает. Все дальнейшее действие строится на ее поисках и противоборстве Жюля с Панини, магом, мистификатором и злодеем, воплощающим абсолютное и вездесущее зло. Параллельно с ним борется другой маг, Сарастро, счастье которого Панини в свое время также разрушил путем коварства и обмана. Невероятная смесь детектива и мелодрамы, переодеваний, ложных обвинений, мнимых покойников и оккультных идей, по сути, является пародией одновременно на массовую и модернистскую литературу. Автор высмеивает и обывателей с их ханжеством и стереотипностью мышления, и носителей новейших модных веяний, отрицающих порядок и мораль. В тексте романа много разговоров о культуре, упоминаются имена Э.Паунда, Ш.Андерсона, О.Хаксли. Главный герой дает совершен-

но уничижительную оценку современному обществу и искусству: "Публика интересуется только блудом. В результате роман стал телеграммой, где назначается любовное свидание, живопись — таинственной женской сорочкой, ласкающей старческие глаза, а музыка старается прыснуть немного духов на усталое либидо. Искусство... стало сексуальным, ожиревшим и сексуальным"[10].

В эпоху борьбы идей и эстетических направлений Хект выбрал позицию бунтаря и ниспровергателя, в чем-то опередив свое время и став предтечей контркультуры, бунтарства 60-х годов и литературы "черного юмора". Ему удалось почувствовать и уловить один интересный феномен, отчетливо проявившийся только во второй половине XX в., — сближения авангардизма и массовой литературы, которая при всем своем консерватизме вынуждена была приспосабливаться к меняющейся культурной ситуации и вырабатывать новые стереотипы, соответствующие эволюции массового сознания.

Об этих процессах свидетельствует и творчество Айн Рэнд, в произведениях которой, находящихся как бы на границе между серьезной и массовой литературой, апология авангардизма сочетается с массовыми стереотипами. Главный герой ее романа "Источник" (*The Fountainhead*, 1943), написанного под явным влиянием ницшеанских идей, — архитектор-авангардист Говард Рорк, бунтарь-одиночка, асоциальная личность, презирающая условности и бескомпромиссно идущая к своей цели. Проблема гения и толпы решается однозначно: художник должен быть абсолютно независимым и эгоистичным, для него не может существовать ничего, кроме искусства. Таков Рорк, переживший непонимание и гонения и в силу своей несгибаемости и целеустремленности добившийся признания. Его победу оттеняет поражение его сокурсника, Питера Китинга, выбравшего своей главной целью не искусство, а карьеру, и тем самым погубившего свой талант и свою жизнь. Для Рорка имеет значение труд и его результат, ему не важны деньги, слава и богатство, он даже готов выступать под именем Китинга, если это гарантирует строительство спроектированных им зданий. Он способен взорвать собственное творение из-за того, что заказчик исказил его замысел. Рорк полностью самодостаточен, никому не служит и не зависит от мнения других. На суде, где его обвиняют в вандализме, он произносит речь в защиту художника-первопроходца, которого все поначалу отвергают, но который всегда побеждает, так как его цель — работа, истина, "произведение искусства, а не его потребители". "И только живя для себя, — гово-

рит Рорк, — он способен создать творения, составляющие славу человечества"[11]. Одна из центральных идей романа — индивидуальность и независимость разума, источника всех достижений человеческого рода. Чувства и отношения между людьми для автора вторичны.

Подобные рассуждения приводят Рэнд к прославлению "американизма": США — лучшая в мире страна, поскольку построена на идеалах индивидуализма и на стремлении каждого к личному счастью и признает лишь одно ограничение на этом пути — уважение свободы других (11; p. 684). В романе порицаются альтруизм и коллективизм — враги человека, порабощающие его и заставляющие жить для других. Не жертвенность, а эгоизм движет человечество вперед. Рорк строит "Храм человеческому духу", где центральная фигура — не Бог, а человек, символическая статуя женщины. Этот храм, своими формами пропорциональный человеку, на языке архитектуры утверждает, что выше людей ничего нет. Он героизирует человека, "искавшего Бога, — и нашедшего себя" (11; p. 332).

Антагонистом и врагом Рорка становится журналист Эллеворт Тухи, носитель тоталитарного сознания. Считая себя ницшеанской сильной личностью, он жаждет интеллектуальной власти над людьми и хочет манипулировать их сознанием, навязывая свое мнение, создавая и ниспровергая кумиры. Это властолюбец, проповедующий альтруизм и коллективизм, так как самостоятельные личности, не поддающиеся управлению, для него опасны. Контролировать можно лишь тех, кто не доверяет своему разуму, посредствен, несчастен и полон чувства вины перед окружающими. Тухи хочет видеть мир единым, унифицированным и покорным, где люди будут думать не о своих желаниях, а о мнении соседа, где все будут служить и подчиняться, а не бороться. В таком мире всеобщее равенство превращается во всеобщее рабство (11; p. 640).

Противопоставлен Рорку и медиамагнат Гэйл Уайненд, также сильная личность, индивидуалист, пробившийся наверх из низов и обладающий незаурядным характером. Его цель — деньги, и ради них он готов преступить и закон, и мораль. Пытаясь спасти свою издательскую империю, он предает Рорка, чьим другом стал. Беда Уайненда в том, что у него не хватило мужества поверить в собственные силы и он начал приспосабливаться к окружающему, фактически, оказавшись в зависимости от толпы и вкусов читателей. Поэтому он проиграл Тухи, умевшему властвовать над душами, и проиграл Рорку, к которому ушла его любимая жена.



Обложка "Смарт сет"

Таким образом, автор сопоставляет три сильные, незаурядные личности, поставившие перед собой разные цели — искусство, власть и деньги, и выбравшие разные пути их достижения — труд, коварство и насилие. Победителем вышел тот, для кого важнее всего была жизнь духа, а не удовлетворение тщеславия или материальный успех. Эгоизм Рорка был оправдан высокой духовной целью, и ему-то как раз и достались и слава, и деньги, и женщина.

Будучи сторонником авангардистского искусства, автор пытается сделать неординарным и свое повествование, сочиняя неожиданные повороты сюжета и мотивировки и рисуя экстравагантные образы, не укладывающиеся в рамки традиционной логики, морали и здравого смысла. В особенности это относится к любовной линии романа. Красавица Доминик Фрэнкон, дочь преуспевающего архитектора, испытывает вначале к Рорку немотивированную ненависть, быстро переходящую в любовь. Но даже тогда, когда они становятся любовниками, она продолжает всячески вредить ему, вступая в сговор с его злейшими врагами. Мотивы ее поведения крайне необычны: она причиняет зло возлюбленному сама, чтобы это не могли сделать другие, и мешает строительству зданий по его проектам, чтобы там не могли жить не достойные их люди. Доминик требует разрушения "Храма человеческому духу", ибо он нуждается в спасении от несоразмерных его величию ничтожных обывателей. При этом она помогает Рорку в поджоге неудачного здания и произносит на суде речь в его защиту. Загадочно стремление Доминик к саморазрушению — она выходит замуж за презираемого ею Китинга, а затем за нелюбимого Уайтенда, но бросает обоих, чтобы в конце концов соединиться с Рорком.

Несомненно, в задачу автора входило создание новаторского повествования со сложной философской основой и тонкой и глубокой

разработкой психологии героев. Местами Рэнд это удалось: некоторые моменты романа действительно интересны, хотя бы своей парадоксальностью, определенными чертами убедительны и герои — как социальные типажи. Но в целом автору не хватило дарования для органичного воплощения своего замысла. Композиция романа достаточно рыхла и непропорциональна, события и поступки героев мало правдоподобны и психологически плохо мотивированы, текст перегружен многословными монологами и диалогами. Каждый персонаж наделен личностными чертами, но слишком очевидна его функциональная роль как выразителя той или иной социальной идеологии. Не избежала Рэнд и имманентного свойства массовой литературы — предложить простые решения сложных проблем, не оставить ничего недосказанного, развязать все узлы и завершить повествование "хэппи эндом". В "Колумбийской истории литературы Соединенных Штатов" это произведение названо "сырым биографическим романом с гомерическим сюжетом мыльной оперы", написанным об архитекторе-ницшеанце, где отрицаются альтруизм, коллективизм и мистицизм и прославляются рационалистический эгоизм, индивидуальная свобода и американизм[12]. При всей своей критической направленности книга Рэнд во многом апологетична по отношению к национальной идеологии. Ее пафос заключается в том, что в конечном итоге истина, упорный труд, свободолюбие и индивидуализм не могут не восторжествовать в стране, построенной на их основании.

Творчество Рэнд стало еще одним свидетельством расширения рамок и возможностей массовой литературы, способной переварить и подчинить своим целям и социальный критицизм, и современные философские течения, и новаторские художественные тенденции.

"Всеядная" массовая литература не только умело использовала актуальные проблемы современности, но могла успешно разрабатывать и историческую тематику, находя в событиях прошлого подтверждение угодных ей идей. В "костюмных", псевдоисторических романах, стилизованных под классическую мелодраму, авантюрное или документальное повествование, находили отражение американские нравы первых десятилетий XX в.

Например, в романе Джона Эрскина "Личная жизнь Елены Троянской" (*The Private Life of Helen of Troy*, 1925) жизнь Елены, Менелая, Агамемнона, Ореста и Клитемнестры после Троянской войны — это типичная современная мелодрама в костюмах античной эпохи, семейный роман со своими роковыми тайнами и любовными историями. Автор использует прием "многоголосия", представляя от

разных героев различные версии войны и любви Елены и Париса, и заставляет своих персонажей оперировать современными понятиями, такими как, к примеру, "инстинкт самосохранения". Очевидно, что автора интересуют насущные проблемы брака, семьи и женской эмансипации.

Однако в годы после Первой мировой войны и во времена Великой депрессии естественно обострился интерес американцев к собственному национальному прошлому, в котором они искали нравственную опору и надежду. Именно там можно было получить уроки выживания, преодоления препятствий, стойкости и оптимизма. Патриотический дух нации поднимался с помощью рассказов о лишениях, которые испытывали люди во время революции и Гражданской войны. Популярностью пользовались книги Джеймса Бойда, Уолтера Д.Эдмондса, Эдны Фербер, Кеннета Робертса и др.

Расцвет исторического жанра пришелся на 30-е годы, особенно после появления романа Харви Аллена "Энтони Эдверс" (*Anthony Adverse*, 1933). Речь в нем шла о наполеоновской эре, и действие происходило в Европе, однако, его пафос соответствовал запросам американского читателя, оказавшегося в ситуации экономического и жизненного краха. Повествование построено по моделям романа дороги и плутовского романа XVII в. со всеми необходимыми клише — тайной рождения, невероятными совпадениями и узнаваниями и приключениями в экзотических странах. Герой, плод несчастной любви, хранящий доставшуюся ему от матери фигурку Мадонны, участвует в наполеоновских войнах, попадает в африканское рабство, затем в США и Мексику. В соответствии с мифологемой "американской мечты" он "делает себя сам", богатеет, занимает высокий государственный пост в США, заводит семью, но на вершине взлета его настигает удар судьбы — в огне, охватившем его дом, гибнут все близкие. Энтони впадает в отчаяние, пытается забыться на природе, оказывается в индейском, а затем в мексиканском плену. И снова возрождается к жизни, женится на вдове-мексиканке, заводит детей и занимается сельским трудом. Вот эта способность героя начать новую жизнь с нуля и привлекала к роману читателя, внушая ему надежду на возможность выхода из любого положения.

Идеей человеческой стойкости пронизаны и другие книги этого периода, такие как, например, роман о революции У.Эдмондса "Барабаны на Могауке" (*Drums Along the Mohawk*, 1936). Убедительность описанным в нем событиям придают используемые в тексте исторические документы и реальные действующие лица, создаю-

щие иллюзию достоверности. Назидательная история жителей горной долины, в трудные времена сумевших выжить и создать сильную общину, имела явные параллели с современностью. Об этом прямо пишет автор в своем предисловии: "Мне вообще эти события не кажутся прошлым. Параллель с нашей собственной жизнью очень близка. Эти люди из долины столкнулись с безответственным Конгрессом, потеряли сбережения и оказались на грани нищеты и, фактически, голода. Прошения о помощи ни к чему не привели, и они окончательно поняли, что человек должен быть крепким, чтобы жить... И, наконец, хотя они потеряли две трети своих боевых сил, они собрали мужество и стали бороться за себя. Их превосходили обученные и снаряженные войска, но эти фермеры выиграли последнюю битву в долгой войне, сохранили свои дома и заложили фундамент большой и сильной общины"[13].

Писатели, обращавшиеся к исторической тематике, выбирали временем действия своих повествований самые острые моменты национальной истории, которые были связаны с подвижничеством, борьбой за территорию и за жизнь, с защитой республиканских и демократических идеалов. Кеннет Робертс, например, писал о фронтире, завоевании Канады, индейских войнах. В его романах "Арандель", "Восставшая чернь", "Переход на Северо-Запад", претендующих на эпический размах, верность историческим деталям сочеталась с моделями авантюрного и романтического повествования.

Но самый оглушительный успех имел роман о Гражданской войне Маргарет Митчелл "Унесенные ветром" (*Gone with the Wind*, 1936), занимающий "пограничное" положение между серьезной и массовой литературой. Он мгновенно стал бестселлером, был издан миллионными тиражами и переведен на основные европейские языки. В 1937 г. "Унесенные ветром" удостоились Пулитцеровской премии, потеснив роман У.Фолкнера "Авессалом, Авессалом!". В 1939 г. по роману был поставлен в Голливуде фильм, не потерявший зрителя и по сей день.

Реакция критики, однако, не была однозначной. С одной стороны, последовал шквал хвалебных отзывов в прессе. "Геральд трибюн" назвала произведение Митчелл национальным событием и национальной легендой. Его провозглашали "великим американским романом" и сравнивали с "Войной и миром" Л.Толстого, причем не всегда в пользу последнего[14]. С другой стороны, мэтры американской критики встретили роман довольно холодно, отнеся его к типичному массовому бестселлеру, литературе второго ряда. Они сочли его ретроградным и антидемократичным по идеям и

подражательным и малохудожественным по форме, а небывалую популярность приписывали увлекательности любовной интриги, примитивности стиля и потаканию обывательским националистическим настроениям.

Пока критики и литературоведы выясняли соответствие романа тому или иному литературному уровню, читатели с жадным интересом поглощали историю южанки, попавшей под колесо истории и справившейся с тяжелыми испытаниями. Митчелл получала сотни писем, в большинстве от женщин, узнававших в судьбе Скарлетт О'Хары что-то из собственной жизни. Целые страны находили общность между историей Юга и своим далеким или недавним прошлым. Об этом писали рецензенты романа в Германии и Польше, Чехословакии и Франции, Норвегии и Дании, Финляндии и Бразилии. Книга рассказывала о том, как можно выжить и подняться после войн, революций, политических и экономических кризисов. Сама Митчелл охарактеризовала свое сочинение следующим образом: "Здесь нет изысканного стиля, здесь минимум описаний, нет философствований, грандиозных мыслей, скрытых значений, символизма, ничего сенсационного... Это всего лишь простая история о людях, которые преуспели, и о людях, которые потерпели неудачу, о тех, кто смирился, и о тех, кто не смог смириться" (14; p. 167). "Простая история" была рассказана о веке XIX, но оказалась очень близкой веку XX. Прямых параллелей между периодом Реконструкции на Юге и 30-ми годами в романе нет, но внутренняя связь несомненно существует, что импонировало широкой публике.

Принадлежность романа "Унесенные ветром" к массовой литературе определяется прежде всего присутствием жанровых формул, в которых зафиксировались определенные идеологические и эстетические клише. Главная из них — типичная для южной литературной традиции формула "ромэнса", воплотившая романтизированный образ плантаторского рабовладельческого Юга. В первой части книги, где описывается жизнь Джорджии накануне Гражданской войны, обнаруживается множество литературных штампов, готовых повествовательных блоков, из которых складывается "типовой" южный роман. Природа — обжитая и прекрасная: "Это был приятный для глаз край белых особняков, мирных пашен и неторопливых, мутно-желтых рек..."[15] Образы обитателей "белых особняков" находятся в полном соответствии со сложившимися представлениями о южанах, которых характеризовали «скачки, покер, дуэльный кодекс, страсть к политике, ненависть к янки, права Юга,



Маргарет Митчелл

рабство и власть Короля Хлопка, презрение к "белой рвани" — к белым беднякам, не сумевшим выбиться в люди, и подчеркнуто рыцарское отношение к женщинам» (15; т. 1, с. 65).

Особенно идиллично изображены отношения между белыми хозяевами и черными рабами, довольными своей жизнью у заботливых господ: они не помышляют о лучшей участи и, по сути, являются наследниками благородных, бесхитростных "дикарей" просветительского и романтического романа и ближайшими родственниками дяди Тома из романа Г.Бичер-Стоу.

"Южный миф" воссоздан в романе со всеми своими атрибутами, и тем самым историческая реальность, фактически, подменена ее умозрительной моделью. Однако формула ромэнса не имеет здесь жестких рамок и "терпима" по отношению к вторжению чуждых ей элементов. Трансформация формул — один из признаков выхода произведения Митчелл за пределы массовой беллетристики и его приближения к высокой литературе. Ни содержание, ни идеология романа не исчерпываются традиционной моделью старого Юга. Романтический "южный миф" отредактирован рационалистическим историческим знанием XX в., сформулировавшим социально-

экономические причины падения Конфедерации и доказавшим неизбежность перехода на индустриальный путь развития. Современная точка зрения выражена во всей художественной системе романа: и в картине Юга, и в характерах есть существенные отступления от канонов "южного мифа". С явным сочувствием описывая быт Джорджии, Митчелл, тем не менее, изнутри разрушает ею же построенное здание, показывая несостоятельность мировосприятия и самооценки южан. Джорджия показана как вполне деловой, предприимчивый штат, почтенные граждане которого не слишком отличаются от малообразованных йоменов, собственным трудом сколотивших свои состояния. А беспринципная, склонная к авантюризму Скарлетт и спекулянт и контрабандист Ретт Батлер — не пришельцы-янки, а отпрыски знатнейших южных семейств. Критика Митчелл затрагивает святая святых "южного мифа" — его этическую сторону.

Война, уничтожив традиционный южный уклад, разрушала и "южный миф", не выдерживающий испытания реальностью. Внеисторичное, замкнутое, неспешное бытие в плантаторской Джорджии с вторжением янки оказывается втянутым в историю, большую политику и приобретает иное наполнение, иной ритм. Главы романа, посвященные Гражданской войне, начинаются с описания исторической ситуации, которая управляет судьбами героев. Успех или поражение человека зависят от того, сумел ли он преодолеть инерцию прошлого, соотнести ритм своей жизни с движением истории. Судьба всего Юга предопределяется его способностью подчиниться требованиям эпохи.

Изображение динамики исторических процессов, ломки идеологических стереотипов и социальных мифов видоизменяет структуру ромэнса. Не выдерживают испытания реальностью и другие жанровые формулы, введенные в художественную систему "Унесенных ветром". Джон Кавелти справедливо относит роман Митчелл к социальной мелодраме, сочетающей серьезную социальную критику с мелодраматическим сюжетом. Мелодраму, где все происходит не так, как в реальности, а так, как того желает человеческое сердце, он в целом считает основой всей массовой формульной литературы. Поскольку в массовой литературе миром управляют не объективные законы, а мораль, обеспечивающая сущностную правильность бытия, историческим событиям Кавелти отводит лишь роль катализатора, проявляющего характер героини. Хаос войны устанавливает порядок моральный. В "Унесенных ветром" Гражданская война и ее последствия создают обстоятельства, которые "судят и наказы-

вают" Скарлетт за тщеславие и самоуверенный эгоизм, одновременно придавая ей больше сил и жизненной энергии[16].

В чем-то Кавелти несомненно прав: торжество добра преподносится в романе в форме морального урока. Соперница Скарлетт, идеальная героиня Мелани, умирает, чтобы у остальных персонажей наступило нравственное прозрение. Уделом овдовевшего безвольного Эшли Уилкса, предмета страсти Скарлетт, становится запоздалое сожаление и тоска, Ретт Батлер хочет сменить жизнь авантюриста на достойное южного джентльмена существование, эгоистичная Скарлетт теряет мужа и остается без поддержки. Однако подобный исход событий романа обусловлен не только моральными, но и историческими законами. Этические проблемы проявляются и обостряются на историческом переломе. Смерть Мелани и беспомощность Эшли символизируют обреченность старого Юга, а внутренний разлад Батлера и крушение надежд Скарлетт — неприемлемость грубого прагматизма Севера. Мораль у Митчелл неотделима и зависима от исторических коллизий, которые занимают в романе самостоятельное, не подчиненное сюжетной интриге место.

Сюжет и образы "Унесенных ветром" можно также легко уложить в формулу романтического романа вальтер-скоттовского и майн-ридовского образца. Типична парная расстановка героев — Эшли и Мелани, Ретт и Скарлетт, где Эшли — благородный белокурый красавец, Ретт — демонический злодей, Мелани — хрупкая добродетельная барышня ("блондинка" если не по цвету волос, то по роли), Скарлетт — энергичная "брюнетка" с независимым, своенравным характером, терпящая любовное поражение. Но, в отличие от романов Вальтера Скотта и Майна Рида, в которых, как правило, злодей гибнет, "брюнетка" разделяет его участь или отправляется в монастырь, а благородный юноша и "блондинка" сочетаются браком, у Митчелл как раз добродетельные герои, неспособные порвать с романтическими иллюзиями, уходят в небытие, а персонажи авантюрного склада продолжают борьбу за счастье, ищут новые жизненные пути. Вывернута наизнанку и любовная интрига романтического романа. Если традиционные герои-любовники преодолевают всевозможные препятствия и в конце концов соединяются, то в "Унесенных ветром" все наоборот: не роковые обстоятельства мешают любви Скарлетт и Ретта, а ведущаяся между ними ожесточенная война, в результате приводящая к полному разрыву неустойчивого союза двух рационалистичных эгоистов.

Перекраивается у Митчелл и формула дамского сентиментального романа XIX в., где все построено на взаимопереплетении тем

любви и денег: бедная целомудренная героиня неожиданно, как подарок, получает мужа и богатство. Иное в "Унесенных ветром" — Скарлетт вначале теряет состояние, а затем ожесточенно и целеустремленно выбивается из нищеты с помощью весьма сомнительных средств, в том числе и брака по расчету. Счастье не падает с неба, а добывается самим человеком.

Митчелл проецирует жанровые формулы на конкретную историческую ситуацию, которая вносит в них новое содержание и делает более динамичными, открытыми и адекватными действительности. Если в массовом искусстве реальность подгоняется под заранее заданные стереотипы, то здесь происходит нечто обратное, и тем самым роман выводится за пределы формульной литературы. Исторические события в "Унесенных ветром" — не условный фон, а реальная среда, в которой герои уже не могут быть послушными исполнителями предписанных жанром ролей. Чрезвычайные обстоятельства выявляют противоречивые качества личности, как бы изнутри расшатывающие традиционный литературный типаж, индивидуализирующие его.

Митчелл больше всего интересуют внутренние возможности человека и его способность управлять своей судьбой в сложные моменты истории. Ее герои, за исключением, пожалуй, Мелани Уилкс и Эллин О'Хары, матери Скарлетт, задуманных как идеальные образы южных леди, не укладываются в "прокрустово ложе" своей литературной формулы, которая нередко только подчеркивает неординарность характеров.

И Эшли Уилкс, и Ретт Батлер — индивидуализированные образы, но их самобытность является, прежде всего, результатом соединения, пересечения и столкновения различных литературных типов — романтического героя-любовника, рокового злодея, кавалера Юга, авантюриста-янки и т.д. Здесь есть достаточно свободное манипулирование жанровыми формулами, но нет их полного преодоления. За пределы формульной литературы роман выводит прежде всего образ Скарлетт, яркая индивидуальность которой ломает условные модели. Скарлетт — воплощение мощного инстинкта жизни: "Все, заложенное в ней от природы, даже ее беспощадная жизненная хватка, куда привлекательнее, чем любая личина, которую она сумеет на себя нацепить" (15; т. 1, с. 107).

Самое привлекательное в Скарлетт — готовность принять вызов судьбы, мгновенная реакция на изменения окружающего мира. Она



Кадр из фильма "Унесенные ветром"

не прячется от тягот в царстве иллюзий, как Эшли, не стремится к наживе, как Батлер. Она пытается создать условия, при которых могла бы самореализоваться, занять в жизни соответствующее ее происхождению и запросам положение, и ради этого не очень задумывается над проблемами морали, "идя к своей цели наикратчайшим путем". Неоднозначность этого образа не является следствием внутреннего разлада или несоответствия характера и действительности. Скарлетт при ее чуткости к динамике внешнего мира как бы отражает его многообразие и противоречивость. На счету героини оказываются и злые, и добрые дела. Она сохранила и восстановила родовое имение Тару, не дала распасться и погибнуть семье, спасла от смерти Мелани и ее ребенка. И в то же время справедливы обвинения, предъявляемые ей Батлером: "На вашем счету — убийство, увод жениха, попытка совершить прелюбодеяние, ложь, двурушничество и всякие мелкие мошенничества, в которые лучше не вдаваться" (15; т. 2, с. 289).

Скарлетт принадлежит к новому Югу, прорастающему из недр старого, — Югу молодых городов, становящихся на индустриальный путь развития, таких как Атланта, в которой она ощущает "какую-то глубокую первозданную силу". Это не одно лишь пресловутое делячество, беспринципное и бездуховное, а основа американ-

ского характера, формировавшегося в условиях суровой борьбы за существование. Скарлетт, несомненно, является носительницей самой устойчивой мифологемы национального сознания — "американской мечты", которая дает человеческой личности возможность проявиться и утвердиться, но может и деформировать ее. Для Митчелл, безусловно, важна не идея обогащения, а идея человеческой самостоятельности и самоценности.

Характеры у Митчелл не стабильны, они развиваются, изменяются, под влиянием исторических перемен обнаруживают черты, ранее не востребованные судьбой. Связь человека и исторических событий проявляется во всей художественной структуре романа — в архитектонике образов, композиции, ритме повествования. Противоречивость, подвижность, взаимообусловленность внутреннего мира личности и социальной жизни обеспечивают такую степень открытости, динамичности художественного мира романа, какая обычно не свойственна массовой литературе.

Сосредоточенность Митчелл на человеческой личности, не вписывающейся ни в какие идеологические и литературные формулы, на ее восприятии мира и участии в истории отражает реальные процессы формирования личностного сознания в глубинах массового. Эти процессы полнее всего проявляются в литературе, занимающей срединное положение между массовой и серьезной. Разные виды литературы сближаются не только потому, что высокое искусство стремится к доступности и популярности, а массовое — к большему художественному многообразию и имитации под элитарность. Индивидуальному сознанию тесно в рамках массового, и оно ищет новые формы освоения мира. Роман Митчелл — свидетельство того, что эти тенденции заявили о себе уже в 30-е годы, хотя во второй половине века преобладающим стал противоположный феномен омассовления индивидуального сознания, сопровождающий становление массового общества потребления.

Историческая и культурная динамика сказалась и на эволюции таких "массовых" жанров, как детектив, научная фантастика и вестерн. Расцвету детектива в 20–30-е годы способствовала общая ситуация в стране, характеризуемая заметной криминализацией общества, ростом гангстеризма и коррупции, активизацией обнищавших низов и левых движений. Отсутствие стабильности, непрогнозируемость будущего, потеря веры в человеческий разум и прогресс не могли не вызвать кардинальных изменений в жанре, еще в начале века базировавшегося на апологетике ума, логики, уверенности в упорядоченности мира, разрешимости всех проблем и конечной

справедливости. Во времена Великой депрессии мир предстал беспощадным, иррациональным, аморальным, а человек — находящимся во власти животных инстинктов и ведущим непрестанную борьбу за существование, где побеждает сильнейший.

Массовая культура обладает большой инерцией, поэтому продолжались традиции классического детектива, идущие от Э.По, У.Коллинза, А.Конан Дойла, почти всегда видоизмененные. Новые веяния отражали двоякий настрой людей, которые, с одной стороны, стремились уйти от жестокой действительности, с другой — жаждали активного действия. На американской почве это не могло не обратить внимания писателей к традициям литературы фронтира, вестерна, где действовали простые и энергичные герои, где процветал культ мужества и чести. В своем прошлом нация искала источник морального здоровья и оптимизма, столь необходимый ей нравственный стержень. В то же время эпоха завоевания Запада предоставляла и другие параллели с настоящим — и там, и там царили грубость нравов и насилие, проявляя оборотную сторону американской демократии и предприимчивости. Уже в конце XIX в. появились первые рассказы о полицейских и грабителях (cops-and-robbers stories), повествующие о жизни городских низов и преступного мира с его дикими нравами.

В жанре классического детектива "тайны" продолжали писать Винсент Старрет, Элизабет Холдинг, Хеллен Рейлли, Феб Этвуд Тейлор, Стюарт Палмер, Уиллард Хантингтон Райт, Джон Диксон Карр, Гарри Стивен Килер. Вполне традиционными были пользовавшиеся большой популярностью романы Эллери Квина (псевдоним двух кузенов — Фредерика Деннея и Манфреда Б.Ли, сотрудничавших с 1928 г., а в 1941 г. основавших "Журнал детективных историй Эллери Квина"). Большинство их многочисленных романов содержало в заголовке слово "тайна", прямо указывающее на их жанровую принадлежность, — "Тайна римской шляпы", "Тайна голландского башмака", "Тайна египетского креста", "Тайна черной собаки" и др. И почти все они имели подзаголовок: "Загадка по дедукции". Их главный герой, детектив и писатель Эллери Квин, сын инспектора полиции, более успешно, чем отец, разгадывающий преступления благодаря известному по классическому детективу дедуктивному методу, в основе которого — железная логика. Романы полны клишированных моделей — "запертых изнутри дверей", "замкнутого пространства" (в результате снежных заносов или поврежденных средств связи), "живого покойника", "ложных подозреваемых". Однако и на них лежит печать эпохи, проявляющаяся в

повышенной драматизации действия, иррациональности некоторых поступков героев и эксцентричности характеров.

Новые акценты появились в детективе "тайны" у Стивена Килера, где на передний план вышло увлечение восточной мистикой, которому отдал дань и классический детектив. Килер, знаток и любитель Китая, создавал романы-головоломки с очень запутанным сюжетом, элементами триллера и неожиданными развязками. Например, в романе "Книга с оранжевыми страницами" (*The Book with the Orange Leaves*, 1942) преступления разгадываются с помощью изданной в единственном экземпляре на оранжевой бумаге таинственной китайской книги мудрости с тайной диаграммой. В запутанном и неправдоподобном сюжете с героями, обладающими неординарными способностями, присутствуют и магия цифр, и фрейдистские мотивы, и теория вероятности, которая объясняет странные поступки, совпадения и переодевания. Идея книги оказалась созвучной определенным настроениям современности, ибо мир там иррационален, управляется непостижимыми законами, неподвластен человеку, и ближе всего к разгадке его тайны подходит тот, кто руководствуется не научным знанием, а интуицией, и умеет прислушиваться к мудрости древних.

Эволюция жанра очевидна в творчестве такого известного автора, как Рэкс Стаут, также широко пользовавшегося моделями классического детектива. У его сыщика, Ниро Вулфа, как и у Шерлока Холмса, главное орудие — мозг. Все задачи он решает путем умозаключений, вообще не выходя из дому и не осматривая места преступлений, что делает за него помощник, Арчи Гудвин, от лица которого и ведется повествование. Подобно Шерлоку Холмсу, Вулф наделен необходимым набором чудачеств — он толстяк, гурман, педант и фанатичный любитель пива и орхидей. В несколько растянутых, переполненных диалогами романах Стаута много штампов, к которым можно отнести и обязательное соперничество частного детектива с полицией, и традиционные финалы, когда Вулф собирает у себя всех подозреваемых и, разматывая клубок событий, указывает на преступника. Но у Стаута уже появляются черты "крутого", "жесткого" (hard-boiled) детектива, что проявляется и в грубости натуры сыщика, далеко не такого утонченного, как Холмс, и в достаточной примитивности мотивов преступлений, главным из которых становится жажда наживы.

Новыми веяниями отмечено и творчество Эрла Стенли Гарднера (писавшего также под псевдонимом А.А.Фэр). Его романы, строившиеся в большинстве случаев по единой схеме (расследование,

суд, перекрестный допрос, в процессе которого выявляются преступники) и имевшие обязательную пару главных героев — адвоката Перри Мейсона и его преданную секретаршу, Деллу Стрит, содержали стандартные и довольно примитивные сюжетные ходы и обладали современной динамичностью повествования и сжатостью стиля — поменьше описаний и рассуждений, побольше диалогов и действия. Гарднер много путешествовал, побывал на Аляске, на Гавайях, в Мексике, был увлечен Китаем, однако его книги достаточно однообразны и написаны по одному шаблону. Его творчество демонстрирует растущую коммерциализацию массовой литературы: авторы писали много, на потребу публики, бесконечно повторяясь. Часто, что делал и Гарднер, писатели привлекали несколько секретарей, помогавших им в творческом процессе. Таким образом терялась авторская индивидуальность, и литература превращалась в целую индустрию, приобретая истинно "массовый" характер.

Но главное событие в сфере детективного жанра 20–40-х годов — "крутой" детектив, чье появление связывают со школой "черной маски" — так назывался палп-журнал, основанный в 1920 г., а в 1926 г. начавший печатать "крутые" детективы. Со временем начали издаваться более 20 таких журналов, среди них: "Дешевый детектив", "Детективный рассказ", "Еженедельник детективной литературы", "Двойной детектив", "Черный туз" и др. В них печатались такие авторы, как Кэррол Джон Дэли, Джеймс Д.Кейн, Уильям Бернет, Хорэс Маккой, Рэймонд Чандлер и Дэшэл Сэмюэль Хэммет, который и считается основателем этой разновидности жанра.

Хэммет, написавший, как и другие популярные писатели, множество романов, из которых самые знаменитые — "Кровавая жатва", "Проклятие Дейнов", "Стеклянный ключ", "Худой человек" и "Мальтийский сокол", одно время работал сыщиком и был успешным киносценаристом. По многим его книгам были поставлены фильмы в Голливуде. Жанр детектива вообще был тесно связан с кино, ибо соответствовал этому виду искусства по многим параметрам — динамичности действия, остроты сюжета, преобладания диалогов, лаконичности стиля.

В книгах Хэммета действует несколько сыщиков, но самый популярный из них — Сэм Спейд, впервые появившийся в "Мальтийском соколе" (*The Maltese Falcon*, 1930). Как пишет Рассел Най, "с помощью Спейда Хэммет оказался здесь ближе, чем где-либо, к следующей философской точке зрения: поскольку жизнь беспорядочна и запутанна, человек не может ее спланировать; он может лишь приспособиться к ней, и, в конечном счете, наверное, этого



Реджинальд Марш. Кино — за двадцать центов. 1936. Яичная темпера, дерево. Уитнеевский музей американского искусства. Нью-Йорк

достаточно, чтобы позаботиться о себе"[17]. Решительный и грубый Спейд соответствует тому миру, с которым борется, хотя в его образе есть и традиционные черты эксцентричного сыщика, с большим вниманием относящегося к своей одежде, еде и выпивке. Текст романа изобилует и другими клише: в центре интриги — исторически ценная реликвия (статуэтка мальтийского сокола, в итоге оказавшаяся подделкой), которая переходит из рук в руки и становится причиной многих злодеяний; фон повествования экзотичен; у Спейда есть преданная секретарша, а сам сыщик попадает в подозреваемые. Но радикально новое — не приукрашенное изображение криминальной среды, насилия и жестоких драк, брутальность речи персонажей, жаргонизмы, рубленые фразы, ироническая тональность. Мелькают упоминания модных тем — антикоммунизма и фрейдизма. Возникают и сексуальные мотивы, правда, пока без откровенных сцен.

Обращение Хэммета к жизни низов было вполне закономерным — он придерживался левых взглядов, в 30–50-е годы вел активную общественную деятельность, а во времена маккартизма подвергался преследованиям и даже сидел в тюрьме. Как остроумно заметил Рэймонд Чандлер, авторы "крутых" детективов "забрали

убийство у высших классов, с воскресных вечеринок в загородных домах и из розариев викариев и вернули его людям, которые действительно были успешны в этом ремесле". Эти люди, утверждает Чандлер, знали, зачем они убивают, и имели для этого реальные, понятные мотивы — деньги, ненависть, месть и прочие страсти, столь присущие человеческому роду (17; p. 256).

В романах самого Чандлера — "Большой сон", "Прощай, любимая", "Высокое окно", "Блондинка в озере" и других — использованы клише классического детектива, но чаще всего место действия — трущобы и кабаки, герои имеют бандитские клички, их подруги — девицы легкого поведения, действие заполнено драками и стрельбой, а интрига закручивается вокруг сбыта наркотиков. Там же, где изображается шикарная жизнь элиты, актеров и продюсеров Голливуда, на передний план выходят их внутренняя пустота и моральное разложение. Распространенная тема этого типа детектива — коррупция в политике и полиции, а главные действующие лица — "крутые" парни, преступники и полицейские.

Р.Най видит основную разницу между классическим и "крутым" детективом в изменении характера главного героя-сыщика, который превратился в одиночку, действует в жестоком мире, в конфликте с полицией, знает людские слабости, он груб и способен на насилие, но имеет личный кодекс чести. Таков Филип Марлоу у Чандлера, от лица которого чаще всего ведется повествование. Он принимает все происходящее близко к сердцу, сочувствует жертвам преступлений, хочет восстановить справедливость и сделать мир лучше, тем самым приближаясь к образу народного героя Дикого Запада, который защищал слабых и обладал цельной, благородной натурой. Такие герои воплощали мечты американцев, попавших в тиски истории, о восстановлении социальной справедливости, порядка и нравственных устоев. Однако Марлоу — это супермен, стоящий выше толпы, ему присущи холодный ум и иронический взгляд на окружающее; это человек, который прекрасно разбирается в пороках этого мира, не питает никаких иллюзий и по этой причине не чужд цинизма. Этот новый тип героя не прорастает из социума, будучи связанным с ним корнями, а соблюдает между собой и действительностью дистанцию превосходства и иронии.

Р.Най верно подметил главные черты "крутого" детектива, для которого важен не столько занимательный сюжет, преступление или разгадка тайны, сколько среда и действие. Авторы убеждены, что общество невозможно вернуть в состояние порядка и стабиль-

ности, так как мир хаотичен по своей природе. И человек вынужден существовать в не зависимых от его воли обстоятельствах постоянной опасности и угрозы. "Крутой" детектив — порождение больших городов. Его сути, по мнению Ная, соответствует и его стиль — репортерский, сжатый, напряженный, мало эмоциональный (17; pp. 256–258).

В 20–30-е годы динамично развивался и жанр научной фантастики, продолжавший эксплуатировать темы, заявленные в первые десятилетия столетия и оказавшиеся созвучными настроениям эпохи. Сюжеты, где не было никакой научной базы и где герои попадали в тот или иной "затерянный" мир (в непроходимые джунгли, на остров, в горную долину, на другую планету), отражали стремление людей уйти от настоящего и реальности туда, где не действуют подавляющие законы цивилизации. Такие места писатели заселяли народами, являющимися или осколками прошлого, потерявшими связь с остальным человечеством, или прообразами будущего, носителями добра или зла. Популярностью пользовались романы Бена Хекта "Fantazius Mallare" и "Королевство зла", Джона Эрскина "Адам и Ева", Авраама Меррита "Корабль Иштар". Продолжал работать в этом жанре и Э.Р.Берроуз, писавший циклы романов о путешествиях в удаленные уголки планеты, к центру Земли, на Венеру и Марс. В "марсианской серии" Марс был юдолью зла, где существовали гильдии профессиональных убийц, считавшихся героями, где ученые похищали рабов, чтобы ставить над их мозгом научные эксперименты.

Берроуз не был одинок в использовании научной терминологии и реалий. Во многих произведениях тех лет наблюдается все больше упоминаний о достижениях в области науки и техники, которые в то время бурно развивались и подсказывали авторам сюжеты о технологических возможностях человеческой цивилизации. Распространенными темами стали космические полеты, путешествия во времени, мыслящие машины и роботы. Однако, как пишет Р.Най, если в начале 30-х годов еще преобладало убеждение в положительном потенциале разума и науки, то к концу десятилетия тон научной фантастики изменился, поскольку стала очевидной оборотная сторона научного прогресса. Появились также сомнения в том, что встреча с внеземными цивилизациями обязательно будет благотворной, и опасения, что радиация может пагубно сказаться на человеческом потомстве. Это повлекло за собой изменение в идеях, образах и стиле произведений, в которых заметно усилились социальные, философские и психологические мотивы (17; p. 274).

Примеры такой литературы может дать творчество Джона У.Кэмпбелла, Лестера Дель Рея, А.Е. Ван Вогта, Роберта Хайнлайна, Флетчера Пратта или Ригорта Смита.

Множество научно-фантастических произведений издавалось в специальных журналах: "Удивительные истории", "Поразительные истории о сверхнауке", "Планета", "Научная фантастика", "Чудесная наука" и пр. В большинстве из них печаталось много коммерческого чтива, но существовали и редакторы, работавшие с серьезными авторами, которые не были профанами в науке и затрагивали серьезную философскую проблематику.

В нескольких сериях палп-журналов печатался и вестерн, подобно научной фантастике, претерпевший свою эволюцию и представленный произведениями разной художественной ценности. Большинство книг, будучи чисто коммерческими изданиями, эксплуатировало клишированные авантюрные сюжеты и готовые повествовательные модели. Популярностью пользовались такие авторы, как Макс Брэнд, Эрнест Хэйкокс, Луи Ламур, Зейн Грей и др. Писали они много, часто по книге в год, которые не отличались оригинальностью и бесконечно тиражировали приключения, погони, перестрелки, лихих ковбоев, коварных индейцев и суровых шерифов. А меру насилия и секса выбирали в соответствии с веяниями литературной моды.

Порою вестерн проявлял не только консерватизм, но и реакционность, скатываясь к вульгарному национализму. Это особенно ощутимо в творчестве Питера Кайна, писавшего о Западе и Калифорнии и приверженного стилистике "местного колорита". Его романы "Околдованный холм", "Хозяин уединенной долины" и многие другие населены злодеями и благородными ковбоями, их интрига основывается на спорах из-за земли, любовной истории, семейной вражде, а завершает повествование обязательный "хэппиэнд". В ряде книг действие происходит в экзотических местах, что дает возможность автору сравнить американцев с другими народами и расами, всегда не в пользу последних. В романах "Остров желания", "Золотая заря", "Двое никогда не встретятся" негры, мексиканцы, полинезийцы и полукровки убоги, неразвиты и жестоки. Для доказательства их неполноценности Кайн, как отмечает К.Боуд, привлекает и по-своему интерпретирует модные теории психоанализа З.Фрейда и генетической наследственности Г.Менделя, тем самым пытаясь научно обосновать недоверчивое и настороженное отношение американского обывателя к чужакам.

Однако лучшие произведения в жанре вестерна продолжали традиции литературы фронтира, отражая эволюцию национального сознания. Анализируя динамику жанра, А.В.Ващенко отмечает, что до 30-х годов герой вестерна служил посредником и связующим звеном между цивилизацией и природой, но в 30–50-е годы он уже внутренне раздвоен и не может ни ощущать себя частью скомпрометированной цивилизации, ни вернуться в дикое состояние. Эта метаморфоза влияет на поэтику романов, драматизирует повествование, лишает его обязательной счастливой развязки[18]. Во многих книгах Грея и Хэйкокса появляются реалистические описания и характеры и историческое измерение. Вестерн, как самый американский жанр, тесно связанный с национальной мифологией, был призван поднимать патриотический дух в трудные для нации времена, и свою функцию он выполнил. "В начале века, — пишет А.В.Ващенко, — вестерн старался выразить общенациональную ностальгию по дикому краю, отразил расовые предрассудки, имперскую идеологию. В 1940-е годы жанр поднял на щит ковбойство как опору нации в борьбе с внешним и внутренним врагом" (18; p. 267).

Подобные феномены свидетельствуют о том, что массовая литература — явление неоднозначное, имеющее свою культурную нишу и свою социальную функцию, которая приобретает те или иные акценты в зависимости от исторической ситуации. В 20–30-е годы XX в. она играла роль утешителя и учителя жизни, хранителя христианской морали, национальной идеологии и мифологии и патриотического духа. С одной стороны, она помогала разочарованным в цивилизации, разуме и прогрессе людям отвлечься от действительности и уйти в область мечты, с другой — побуждала к активной деятельности и борьбе за существование.

Сохранив многообразие жанров и оставшись верной присущим ей идеологическим и эстетическим моделям, массовая литература наполняла их новым содержанием, приспосабливаясь к новому общественному контексту, философским и художественным течениям. На эволюцию ее тематики и стиля повлияли растущая урбанизация, параллельные процессы индивидуализации и атомизации личности и унификации социума, философский скептицизм и дегуманизация искусства. Благодаря своей консервативности она клишировала модели романтической, сентименталистской и дидактической литературы, традиции фронтира и национальные мифы и тем самым продлевала их жизнь. Благодаря же своей гибкости и всеядности она усваивала и новейшие литературные тенденции.

Именно в эти годы массовая литература начала проявлять способность к сближению с литературой серьезной и эксплуатации ее свойств, что прежде всего относится к авангардистским, модернистским течениям. Уже в это время в ней зафиксировалась общая направленность литературы к изображению насилия, секса и жизни криминальной среды, к нигилистическим настроениям и всесокрушающей иронии, а также к омассовлению и коммерциализации. В первые десятилетия XX в. массовая литература, превратившись в крупную, значительную и влиятельную сферу национальной культуры, стала своеобразным отличительным знаком американской цивилизации и "визитной карточкой" американизма.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Hart, James D.* The Popular Book. A History of America's Literary Taste. N.Y., Oxford Univ. Press, 1950, p. 227.
[2] Mass Culture. The Popular Arts in America. Illinois, The Free Press, 1957, p. 5.
[3] См.: Handbook of American Popular Literature. N.Y., L., Greenwood Press, 1988, p. 108.
[4] *Lupoff, Richard A.* Edgar Rice Burroughs: Master of Adventure. N.Y., Ace Books, 1968.
[5] *Holtsmark, Erling B.* Tarzan and Tradition. Classical Myth in Popular Literature. Westport, Connecticut, L., Greenwood Press, 1981.
[6] *Паррингтон Вернон Луис.* Основные течения американской мысли. Т. III. М., Изд. иностр. лит., 1963, с. 449–450.
[7] *Bode, Carl.* The Half World of American Culture. Carbondale, Southern Illinois Univ. Press, 1965, p. 149.
[8] *Stratton-Porter, Gene.* The Keeper of the Bees. N.Y., Doubleday, Page and co., 1925, p. 514.
[9] *Hill, Grace Livingston.* Marigold. N.Y., Grosset and Dunlap, 1938, p. 7.
[10] *Hecht, Ben.* Count Bruga. N.Y., Liveright, 1926, p. 158.
[11] *Rand, Ayn.* The Fountainhead. N.Y., The Bobbs-Merrill co., 1943, p. 680.
[12] Columbia Literary History of the United States. N.Y., Columbia Univ. Press, 1988, p. 757.
[13] *Edmonds, Walter D.* Drums Along the Mohawk. Boston, Brown and co., 1937, p. IX.
[14] *Farr F.* Margaret Mitchell of Atlanta. The Author of "Gone with the Wind". N.Y., 1965, pp. 122–138.
[15] *Митчелл Маргарет.* Унесенные ветром. Т. 1. М., Дом, 1991, с. 10.
[16] *Cawelty, John G.* Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago, 1976, pp. 45, 265.
[17] *Nye, Russel.* The Unemberrassed Muse. The Popular Arts in America. N.Y., 1970, p. 260.
[18] Лики массовой литературы США. М., Наука, 1991, с. 247.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ*

Стр. 14. Джеймс Наумберг Розенберг. Dies Irae (29 окт.). 1929. Литография. Национальная коллекция изящных искусств.
Стр. 22. Престон Диккинсон. Фабрика. Холст, масло. Галерея изящных искусств. Колумбус, Огайо.
Стр. 30. Эдриан Лабберс. Переулок биржи. 1929. Литография. Национальная коллекция изящных искусств.
Стр. 33. Луис Лозовик. Машинный орнамент № 1, 1922; № 2, 1925–1927. Перо, кисть, чернила, бумага. Собрание жены художника. Саут-Ориндж, Нью-Джерси.
Стр. 60. Г.Л.Менкен. Карикатура. Художник Мигель Коварубиас, 1925.
Стр. 71. Джон Рид. Фотография.
Стр. 82. Джон Рид за пишущей машинкой.
Стр. 93. Шервуд Андерсон. Фотография.
Стр. 95. Шервуд Андерсон. Чикагский бизнесмен.
Стр. 96. Луис Лозовик. Чикаго. 1923. Холст, масло. Собрание жены художника. Саут-Ориндж, Нью-Джерси.
Стр. 99. Вид Чикаго.
Стр. 116. "Карта" Уайнсбурга, штат Огайо, фронтиспис первого издания "Уайнсбург, штат Огайо".
Стр. 119. Главная улица Уайнсбурга.
Стр.123. Шервуд Андерсон. Портрет.
Стр. 129. Теодор Драйзер, 1918. Фотография.
Стр. 150. Марсден Хартли. Фокс-айленд, шт. Мэн. 1937–1938. Холст, масло. Эддисоновская галерея американского искусства. Эндовер, Массачусетс.
Стр. 154. Джо Джонс. Вид с улицы. 1933. Холст, масло. Национальная коллекция американского искусства. Нью-Йорк.
Стр. 158. Клайд в тюрьме. Художник Рейнольд Март. "Американская трагедия".
Стр. 171. Теодор Драйзер. Фотография.
Стр. 179. Гертруда Стайн. Художник Пабло Пикассо. 1905-1906. Метрополитен.
Стр. 188. Джон Мэрин. Окрестности Бруклинского моста.

* Подбор иллюстраций – *М.М.Кореневой, Е.А.Стеценко, А.П.Ураковой.*

Стр. 196. Хью Феррис. Сырая глина для архитекторов. ок. 1925. Уголь, цв. карандаш, бумага. Частное собрание. Растон, Луизиана.
Стр. 200. Гертруда Стайн. Художник Пьер Тэл Коут.
Стр. 211. Гертруда Стайн. Художник Уильям Каттон. Нью-йоркская публичная библиотека.
Стр. 221. Фицджеральд. Портрет в профиль.
Стр.224. Фицджеральд в лагере по подготовке офицеров. Фотография.
Стр. 237. Фрэнсис Скотт Фицджеральд с женой и дочерью.
Стр. 246. Суперобложка первого издания романа "Великий Гэтсби" (по проекту Ф.С.Фицджеральда). 1925.
Стр. 248. Хью Феррис. Ночь в доме науки. ок. 1925. Уголь, цв. карандаш, бумага. Частное собрание. Растон, Луизиана.
Стр. 251. Скотт и Зельда. Фотография.
Стр. 254. Максуэлл Перкинс. Фотография.
Стр. 257. Суперобложка первого издания романа "Ночь нежна".
Стр. 262. Письмо Ф.С.Фицджеральда М.Перкинсу.
Стр. 285. Джон Дос Пассос. Фотография.
Стр. 287. Джон Дос Пассос в 20-е годы. Фотография.
Стр. 289. Суперобложка первого издания романа "Манхэттен".
Стр. 291. Луис Лозовик. Нью-Йорк. 1926–1927. Холст, масло. Уолкеровский институт искусств. Миннеаполис, Миннесота.
Стр. 298. Суперобложка первого издания "Трилогии".
Стр. 304. Дос Пассос, шарж. Художник Луис Куинтанилья.
Стр. 311. Эрнест Хемингуэй. Фотография.
Стр. 317. Дом, где родился Хемингуэй.
Стр. 320. Эрнест Хемингуэй после ранения. Милан, Фотография 1918 г.
Стр. 333. Суперобложка первого издания сборника рассказов Э.Хемингуэя "В наше время".
Стр. 345. Суперобложка первого издания романа "И восходит солнце".
Стр. 349. Суперобложка первого издания романа Э.Хемингуэя "Прощай, оружие!".
Стр. 359. Эрнест Хемингуэй. Фотография.
Стр. 367. Синклер Льюис, 1922. Фотография.
Стр. 371. Главная улица в Соук-Сентере.
Стр. 377. Джек Левин. Пир чистого разума. 1937. Холст, масло. Музей современного искусства. Нью-Йорк.
Стр. 397. Синклер Льюис. Шарж из "Сатердей Ивнинг Пост", 1936.
Стр. 411. Уильям Фолкнер. Фотография. Конец 50-х годов XX в.
Стр. 416. "Девушка и фавн". Художник Стюарт Дэвис, эскизы для "Пуритан", 1922.
Стр. 437. Уильям Фолкнер. Фотография.
Стр. 453. Суперобложка первого издания романа "Авессалом, Авессалом!".

Стр. 461. Уильям Фолкнер у своего дома.
Стр. 473. Томас Вулф. 1929. Фотография.
*Стр. 478.*Дом Томаса Вулфа.
Стр. 480. Кухня в доме, где родился Томас Вулф.
Стр. 481. Памятник "Ангел". Скульптура, которая стояла у мастерской "Ганта", ныне стоит на кладбище в Гендерсонвиле, Северная Каролина.
Стр. 484. О.Луи Гульельми. Осень в Коннектикуте. ок. 1936–1937. Темпера, фибра. Национальная галерея изящных искусств.
Стр. 485. Суперобложка первого издания романа "Оглянись на дом свой, ангел".
Стр. 491. Томас Вулф. Декорации к постановке "Ангела". Художник Джо Милзинер. Эскиз.
Стр. 521. Джорджия О'Киф. Город ночью. 1926. Холст, масло. Частное собрание. Нью-Йорк.
Стр. 531. Томас Вулф в Москве.
Стр. 541. Эрскин Колдуэлл. Фотография.
Стр. 568. Джон Кроу Рэнсом. Фотография.
Стр. 577. Аллен Тейт. Фотография.
Стр. 597. Джон Стейнбек. Фотография.
Стр. 615. Декорация к спектаклю "О мышах и людях" Дж. Стейнбека.
Стр. 621. Суперобложка первого издания романа "Гроздья гнева".
Стр. 623. Покинутая ферма в Оклахоме. Фотография Д.Э. Шерман.
Стр. 643. Джон Стейнбек читает.
Стр. 674. Томас Харт Бентон. Сон машиниста. 1931. Масло, фанера. Мемориальная художественная галерея Брукса. Мемфис, Теннесси.
Стр. 677. Чарльз Демут. Окассен и Николетт. 1921. Холст, масло. Галерея изящных искусств. Колумбус, Огайо.
Стр. 688. Джексон Поллок. Шахтеры. Литография. Национальная коллекция изящных искусств.
Стр. 693. Бен Шан. Скоттс-Ран. Западная Виргиния. 1937. Темпера, картон. Уитнеевский музей американского искусства. Нью-Йорк.
Стр. 707. Эдвард Миллман. Ночлежка. 1937. Темпера, фибра. Национальная коллекция изящных искусств.
Стр. 711. Джеймс Эйджи, 1937. Фотография.
Стр. 735. А.Штиглиц. Из отеля "Шелтон".
Стр. 755. Томас Харт Бентон. Маленький рыбак. 1967. Литография. Национальная коллекция изящных искусств.
Стр. 767. Марсден Хартли. Последний ужин рыбака. 1940–1941. Холст, масло. Частное собрание.
Стр. 771. Грант Вуд. Стоун-сити, шт. Айова. 1930. Дерево, масло. Художественный музей Джослин.

Стр. 821. Грант Вуд. Плодородие. 1939. Литография. Национальная коллекция изящных искусств.
Стр. 828. Обложка "Смарт сет".
Стр. 833. Маргарет Митчелл. Фотография.
Стр. 837. Кадр из фильма "Унесенные ветром".
Стр. 842. Реджинальд Марш. Кино — за двадцать центов. 1936. Яичная темпера, дерево. Уитнеевский музей американского искусства. Нью-Йорк.

SUMMARY

The volume is devoted to American literature between WWI and WWII. This period was particularly important for American literary history and considerably influenced the literary process in the US and worldwide. The volume covers novel, drama, poetry, short story, ethnic literature, journalism, literary criticism, and Russian and American literary ties. Special attention is paid to the so called Harlem Renaissance, an unprecedented heyday of Afro-American art; one of the chapters discusses the trends in the Native American literature that manifested itself as part of the national culture. The volume highlights eminent figures such as William Faulkner, Ernest Hemingway, Theodore Dreiser, Gertrude Stein, Francis Scott Fitzgerald, John Dos Passos, John Steinbeck, T.S.Eliot, Ezra Pound and Eugene O'Neill. Also, it touches upon such important literary phenomena of the period as documentary literature, mass literature, literature of the WWII, proletarian novel and left-wing literary texts of the 1920s and the 1930s.

Book I deals with prose writings and journalism.

CONTENTS

Introduction — *Ya.N.Zassoursky* 5
Literature between the Two World Wars — *E.A.Stetsenko* 12

I. PUBLICISM

Publicism in the USA During the 1920s–1930s — *P.V.Balditsin* 42
John Reed — *P.V.Balditsin* 68

II. PROSE

Sherwood Anderson — *N.A.Anastasiev* 91
Theodore Dreiser — *Ya.N.Zassoursky* 127
Gertrude Stein — *N.A.Anastasiev* 177
Francis Scott Fitzgerald — *V.M.Tolmachov* 218
John Dos Passos — *Ya.N.Zassoursky* 283
Ernest Hemingway — *V.M.Tolmachov* 309
Sinclair Lewis — *T.N.Denisova* 365
William Faulkner — *N.A.Anastasiev* 408
Thomas Wolfe — *N.A.Shogentsukova* 471
Erskine Caldwell — *E.A.Stetsenko* 539
"Fugitivists" and "the Southern School" — *M.P.Kizima* 563
John Steinbeck — *E.A.Stetsenko* 596
Proletarian Novel — *E.A.Stetsenko* 666
Documentary Literature — *E.A.Stetsenko* 699
American Short Story — *P.V.Balditsin* 728
USA Literature in the Period of World War II — *E.A.Stetsenko* 784
Mass Literature — *E.A.Stetsenko* 815
List of Illustrations 848
Summary 852

Содержание

Введение — *Я.Н.Засурский* 5

Литература США между двумя мировыми войнами — *Е.А.Стеценко* 12

I. ПУБЛИЦИСТИКА

Публицистика США в 20–30-е годы — *П.В.Балдицын* 42

Джон Рид — *П.В.Балдицын* 68

II. ПРОЗА

Шервуд Андерсон — *Н.А.Анастасьев* 91

Теодор Драйзер — *Я.Н.Засурский* 127

Гертруда Стайн — *Н.А.Анастасьев* 177

Фрэнсис Скотт Фицджеральд — *В.М.Толмачев* 218

Джон Дос Пассос — *Я.Н.Засурский* 283

Эрнест Хемингуэй — *В.М.Толмачев* 309

Синклер Льюис — *Т.Н.Денисова* 365

Уильям Фолкнер — *Н.А.Анастасьев* 408

Томас Вулф — *Н.А.Шогенцукова* 471

Эрскин Колдуэлл — *Е.А.Стеценко* 539

Группа "Фьюджитив" и южная школа — *М.П.Кизима* 565

Джон Стейнбек — *Е.А.Стеценко* 596

Пролетарский роман — *Е.А.Стеценко* 666

Документальная литература — *Е.А.Стеценко* 699

Американский рассказ — *П.В.Балдицын* 728

Литература США в годы Второй мировой войны — *Е.А.Стеценко* 784

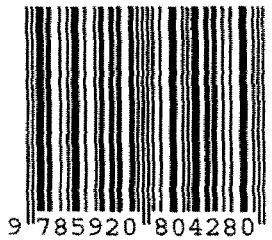
Массовая литература — *Е.А.Стеценко* 815

Список иллюстраций 848

Summary 852

Contents 853

ISBN 978-5-9208-0428-0



Научное издание

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им А.М.Горького РАН

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ США

Литература между двумя мировыми войнами

Том VI
Книга 1

Технический редактор Костылев В.Н.

Корректор Сченснович Е.Н.

Подписано в печать 30. 09. 2013.
Формат 60x90 $^{1}/_{16}$. Бумага офсетная. Гарнитура Times.
Печать офсетная. Печ. л. 53,5. Тираж 1500 экз. Заказ 4277

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт мировой литературы им. А.М.Горького
Российской академии наук.

121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а.
Тел.: (495) 690-05-61, 691-23-01.

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ППП «Типография "Наука"».
121099, Москва, Шубинский пер., д. 6