ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ США

История литературы США

Учреждение Российской Академии 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, 2009

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

Литература начала XX в.

Том V

Редакционная коллегия 5-го тома:
Е.А.Стеценко (*отв. редактор*)
М.М.Коренева

Москва
ИМЛИ РАН, 2009

ББК 83.3

Рецензенты:
А.Ф.Кофман, В.Д.Седельник

В пятом томе "Истории литературы США" прослеживаются особенности развития реализма в американской литературе начала XX века (1901–1920) и рассматривается ранний этап формирования модернистских течений. В центре внимания творчество таких крупных писателей, как Г.Джеймс, Дж.Лондон, Т.Драйзер, Г.Адамс, Э.Уортон, Э.Глазгоу, У.Кэзер, Э.Синклер, О.Генри. Особые разделы посвящены социально направленной публицистике, новеллистике, "Поэтическому возрождению", представленному именами Э.А.Робинсона, Э.Ли Мастерса, В.Линдсея, а также новому авангардистскому течению имажизма, драме, афро-американской литературе, этническим литературам, критике и литературоведению и влиянию русской литературы на литературную жизнь США.

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

Исследовательский проект 98-04-06045
Издательский проект 08-04-16146д

ISBN 978-5-9208-0319-1

© ИМЛИ им. А.М.Горького РАН, 2009
© Авторский коллектив, 2009

ВВЕДЕНИЕ

Американская литература в первые два десятилетия XX в. выдвинула ряд выдающихся писателей, которые завоевали внимание не только американской, но и европейской аудитории. Марк Твен и Генри Джеймс в своих поздних произведениях соединили традиции второй половины XIX и начала XX века, Эптон Синклер и Джек Лондон стали первыми американскими писателями в XX в., чьи собрания сочинений были изданы во многих европейских странах, в том числе и в России. Драйзер завоевал значительную аудиторию в Англии, Мастерс и Сэндберг, ставший олицетворением урбанистической поэзии на английском языке, получили огромную популярность.

Одновременно с прозой и поэзией, развивавшими традиции Твена и Уитмена, появляются новые направления, прежде всего имажизм, апологеты которого в противовес традиционной риторической поэзии Англии и Америки выдвинули тезис о примате образа как средства выражения поэтической идеи.

Американская литература выходит на мировую арену, устанавливаются тесные контакты с европейскими литературами, главным образом с английской и французской. Имажизм как течение объединяет не только американских, но и английских поэтов. Во Франции создает свой салон Гертруда Стайн, развивающая экспериментальное направление в американской прозе.

Начинается процесс обновления американской литературы, связанный с новыми философскими, социально-экономическими идеями и с новыми эстетическими течениями и теориями. В конце XIX в. в творчестве Твена и Уитмена сложилась самобытная американская метафорическая система прозы и поэзии. Генри Джеймс своим творчеством наметил новую тенденцию в американской литературе, связанную с обновленным восприятием мира, обусловленную во многом его знакомством с европейской литературой того времени — Флобером и Тургеневым прежде всего. В результате дальнейшего углубления связей американской и европейских литератур в Европе уходит в прошлое традиционное представление об американской литературе как о литературе о воинственных индейцах и черных рабах.

Серьезное воздействие на творчество писателей 1900–1910-х годов оказали философские течения, пришедшие из Европы и ставшие попу-

лярными в Америке. Речь идет прежде всего о влиянии таких мыслителей, как Герберт Спенсер, Фридрих Ницше, Зигмунд Фрейд, и о распространении социалистических идей. При этом американский прагматизм, всегда поверявший теорию практикой, сказался на характере усвоения философии, которое приняло очень своеобразные формы.

Как правило, американские литераторы узнавали о новых философских теориях и течениях из вторых или третьих рук. Конечно, некоторые писатели читали философские труды, но большинство из них воспринимало их через пересказ в газетных статьях или в популярных лекциях. Спенсер был известен своими "Принципами философии", Фрейд — лекциями, Ницше — в основном книгой "Так говорил Заратустра". Известно, что Спенсера читали Драйзер и Джек Лондон, к тому же Лондон увлекался Ницше (хотя впоследствии разочаровался в его идеях), Драйзер был знаком с трудами Фрейда, Уильяма Джеймса уважала Г.Стайн. Влияние этих философов было, конечно, опосредованным, но оно имело важное значение для развития и обновления литературного процесса.

В начале века обозначился конфликт между массовой литературой, мещанской беллетристикой и слащавой псевдоромантической прозой в стиле "изысканной традиции", с одной стороны, и литературой, стремящейся передать жизнь в ее динамике и противоречиях, с другой. Наиболее ярко этот конфликт отразился в судьбе романа Драйзера "Сестра Керри", который был издан, но сразу же оказался под запретом. Сторонники "изысканной традиции" посчитали его бенравственным и аморальным, прежде всего потому, что порочная, с их точки зрения, героиня романа не наказана автором в конце повествования, как это следовало сделать, следуя романному клише обязательной победы добродетели и соблюдения норм общественной морали.

Важное значение для развития литературы имел рост общественного движения: сначала — против испано-американской войны, затем — против злоупотреблений со стороны крупных концернов и монополий. Уже в первые десятилетия XX в. выделяются три новых тенденции в американской литературе: критического реализма, экспериментальная и социалистическая, которая была представлена двумя выдающимися романистами — Джеком Лондоном и Эптоном Синклером. Джек Лондон, приобретший всемирную известность своими романами и рассказами о смелых и благородных людях, которые преодолевают превратности жизни и трудности, связанные с суровой природой, во многом возвращал дух романтической литературы, а также был одним из родоначальников анималистической традиции, и в то же время выступал как писатель, проповедующий социализм и революцию. В этом отношении показателен его роман "Железная пята", продолжающий в чем-то традицию утопической прозы Беллами. Эптон Синклер получил известность как глубокий обличитель монополий, чей роман "Джунгли", в котором разоблачались тяжелые усло-

вия жизни рабочих на скотобойнях Чикаго, открыл серию романов, ратующих за социальные реформы и требующих изменения законодательства о контроле за производством пищевых продуктов. После выхода "Джунглей" в Америке был введен строгий контроль за производством колбас и других мясных изделий, и Эптон Синклер гордился тем, что смог изменить американское законодательство.

Эптон Синклер принадлежал к той группе американских писателей и публицистов, которых президент Теодор Рузвельт назвал "разгребателями грязи". "Разгребатели грязи" сыграли важную роль в развитии национальной литературы и журналистики, соединив журналистское исследование с художественным осмыслением. Так появилась традиция социологического романа, как его называл замечательный американский критик Рэндольф Борн.

В России этот социологический реализм был переведен в план романа социального заказа, излюбленным жанром которого стал производственный роман. Этот жанр существует в Америке и сегодня; в массовой литературе он представлен Артуром Хейли, его "Аэропортом", "Отелем", "Колесами" и другими романами, повествующими о разных сторонах американской жизни без реформаторского пафоса Эптона Синклера, но с его пунктуальностью и дотошностью в изображении деталей. Эти романы, как и "Джунгли", по-прежнему имеют огромный кассовый успех, при том, что высоколобые критики единодушно отмечают шаблонность сюжетов и отсутствие художественной новизны, которую, впрочем, нельзя отрицать в "Джунглях" — первом произведении такого рода.

Выдающуюся роль в противостоянии апологетической и мещанской литературам сыграл Драйзер. Его "Трилогия желания" отличалась широким взглядом на американский капитализм и американского капиталиста. Драйзер вернулся к бальзаковской концепции героя "отрицательного величия": его Каупервуд — не просто хищник, но сильный и талантливый человек, которого разрушает страсть к накоплению денег любым путем. Он сродни не только героям Бальзака, но и горьковскому Матвею Кожемякину.

Важный этап в литературной жизни Америки был обозначен романом Драйзера "Гений", где раскрыта трагедия художника, который вынужден отдать свой талант созданию продукции массовой культуры, работая в рекламе. Но возмутителем спокойствия эта книга стала по другой причине: Драйзер, по мнению американских пуританских святош, слишком откровенно писал о личной жизни своего героя, Юджина Витлы. Под их давлением роман был запрещен в Америке. В защиту Драйзера выступил весь цвет американской словесности, и здесь обнажилось единство писателей-гуманистов, защитников искренней и открытой литературы. Письма в защиту Драйзера подписали не только Джек Лондон и Эптон Синклер, но и Эзра Паунд. Борьба против пуританской ограниченности увенчалась успехом: "Гений"

оказался на полках книжных магазинов и положил начало крушению ханжеской традиции.

Серьезные изменения происходят в поэзии. Традицию Уитмена развивает Карл Сэндберг, который становится крупнейшим поэтом американского урбанизма. Его поэма "Чикаго", прославляющая индустриальный город, имела огромный успех не только в Америке, но и в Европе, и Маяковский в чем-то следовал за Сэндбергом в своей поэзии, особенно в американских стихах. Раздумчивая философичность природы открылась в творчестве Роберта Фроста. Эдгар Ли Мастерс в своих "Эпитафиях" показал новые возможности поэзии в изображении повседневной жизни и судеб рядовых американцев. Вэчел Линдсей попытался ввести в поэзию ритмы американской устной речи и речи различных этнических групп.

Новая традиция в американской литературе связана также с именами Эзры Паунда и Эми Лоуэлл, которая основала движение имажистов, включавшее в себя поэтов, склонных к эксперименту. Участие Паунда в этом движении придало ему дополнительную основательность. Издававшиеся при участии Паунда журналы "Литтл ревью", "Дайел" и "Поэтри" печатали изложение различных новых эстетических теорий и произведений представителей экспериментальной литературы.

Экспериментальная литература стремилась к изменению действительности, но другими методами, чем социалисты. Если социалисты ставили своей целью изменение социально-экономической природы общества, то экспериментаторы жаждали эстетической революции: они хотели вернуть литературе роль интеллектуального авангарда. Таким образом, при том, что в литературе Соединенных Штатов образовались различные в эстетическом и философском плане направления — с одной стороны, реализм Драйзера и Эптона Синклера, с другой стороны, эксперименты, представленные Эзрой Паундом и Эми Лоуэлл — они согласованно противопоставляли себя пошлой мещанской, бульварной литературной традиции.

Важное направление американской литературы этого периода представлено творчеством трех писательниц — Эллен Глазгоу, Эдит Уортон и Уиллы Кэзер. Писавшие в духе реалистической прозы, они были близки творчеству Драйзера и в чем-то — Генри Джеймса, и вместе с тем, выработали свой стиль, который оказал заметное влияние на развитие романа об американской глубинке, представленного в дальнейшем Синклером Льюисом. В этот период завершается творчество замечательного американского прозаика Генри Джеймса, который углубляется в экспериментальные подходы, стремясь глубже раскрыть внутренний мир своих героев.

Более разнообразной становится массовая литература, в которой появляются новые своеобразные жанры. Большой успех у публики имели романы о Тарзане Эдгара Райса Берроуза, завоевавшего большую аудиторию не только в Америке, но и в других странах мира.

Тарзан стал провозвестником нового ответвления американской массовой литературы. Одновременно с этим развивались и традиционные жанры американской беллетристики, лежащие на границе массовой и серьезной литератур, такие, как, например, вестерн.

Начало века ознаменовалось и новыми тенденциями в развитии этнических литератур. Возрастает интерес к творчеству писателей-индейцев, увеличивается число изданий произведений черных американцев, среди которых выделяются Уильям Дюбуа, П.Л.Данбар, Ч.У.Чеснат. Они завоевывают все более широкую американскую аудиторию. Приток иммигрантов в Соединенные Штаты породил своеобразную литературу как на английском языке, так и на языках приехавших в Америку выходцев из разных европейских стран.

Таким образом, представленные в этом томе литературные тенденции предваряют и намечают многие особенности того взрыва литературного творчества, который произошел в Соединенных Штатах в 20-е и 30-е годы XX в. и вывел американскую литературу вперед, позволив занять лидирующее положение в мире. Речь идет о реалистических традициях Драйзера, Лондона, Синклера, об экспериментальном творчестве Паунда и Лоуэлл, о социалистическом романе Лондона и Эптона Синклера.

Необходимо отметить также важную роль, которую играет в этот период литературная критика. Здесь прежде всего следует назвать Генри Льюиса Менкена, который, защищая реалистическое творчество Драйзера от ханжеских и пуританских нападок, выдвигает концепцию реалистической литературы и отстаивает новую позицию в отношении американского языка.

Этот период замечателен также ростом интереса в Соединенных Штатах к русской литературе и активным взаимодействием русской и американской литератур. В частности, этому способствовало пребывание в Америке Максима Горького, который написал там свой знаменитый роман "Мать", впервые опубликованный в Соединенных Штатах в журнале "Эпплтон мэгезин".

В это же время появляются ростки нового театра. Провинстаунские актеры объединились в 1915 г. для постановки пьес начинающих американских драматургов. Ими были поставлены первые пьесы Юджина О'Нила, который уже в 20-е годы открыл новую страницу в развитии американского театра и заложил первые камни в основание американской драматургии.

Первые два десятилетия XX в. ознаменовались значительными художественными достижениями американской литературы, получившими широкое признание во всем мире. Особое значение этого периода — в расширении диапазона творчества писателей США в прозе, поэзии, драме, литературной критике, в углублении контактов с европейскими литературами, во включении американской литературы в мировой культурной контекст.

ЛИТЕРАТУРА США НАЧАЛА XX ВЕКА

Переступив порог XX в., западная цивилизация вошла в длительную эпоху глобальных перемен, которая одновременно явилась заключительным этапом кризиса Нового времени и переходом к следующему витку человеческой истории и культуры. Первые два десятилетия наступившего столетия были периодом расставания с прошлым и закладывания фундамента будущего, отрицания традиций и поиска свежих идей, страха перед неопределенностью и надежды на приход новой эры. Обладая всеми противоречивыми свойствами межвременья, рубеж веков, однако, имел свою специфику по разные стороны Атлантического океана. В Европе зрели революционные настроения, свидетельствующие об охватившей общество жажде перемен и ожиданиях более совершенного миропорядка. В то же время признание неполноты и односторонности позитивистской картины мира пошатнуло веру в человеческий разум, способный с помощью науки и социальных проектов изменить жизнь на Земле к лучшему, что вызвало у многих настроения безысходности и пессимизма. Утеря представления о рационально устроенной и подчиненной объективным законам вселенной породила модель мира-хаоса, проникнутого иррационализмом и абсурдом. В Америке же, где позитивистское мироощущение составляло базис, на котором формировалось национальное сознание, и где эксперимент по построению демократического государства, по крайней мере в экономическом отношении, продолжал демонстрировать свою эффективность, разочарование в просветительской идеологии не носило столь упаднического и тотального характера. Мессианская вера в создание земного рая, "града на горе", и "американская мечта" долгое время находили опору в чрезвычайно благоприятных условиях отдаленного от Старого Света, огромного и богатого континента и в высокой степени предоставленной там индивидуальной свободы.

Однако к концу XIX в. вселявшее радужные надежды интенсивное социально-экономическое развитие страны привело к непрогнозируемым результатам. Превращение США в империалистическую державу, претендующую на роль мирового лидера и арбитра, повлекло за собой неизбежные трансформации в социальной, идеологической и культурной сферах. Промышленный рост, урбанизация, разорение

мелких фермерских хозяйств, диктат монополий, насилие над природой и нарастающий приток иммигрантов навсегда похоронили мечту о мирной, благоденствующей, преимущественно аграрной стране, приверженной руссоистским идеалам. Гамильтоновская модель Америки окончательно победила джефферсоновскую.

Промышленный прогресс, изменившие прежнюю картину мироздания открытия естественных наук и новые философские концепции повлияли на образ жизни, нравственные ориентиры и мировоззрение американцев. Идеи строгой, закономерной упорядоченности космоса и человеческой истории и идеи органической природы общества, последовательно усложняющегося в процессе прогрессивного развития, сменились концепцией открытой, изменчивой вселенной, не знающей статики и абсолютов. Если в Европе значительная часть интеллектуальной элиты отреагировала на этот вызов естественных наук настроениями декаданса, эскапизма и уходом в мистицизм, то в Америке подобные тенденции не стали определяющими. С одной стороны, высокая американская культура приблизилась к европейскому канону в своей антибуржуазности, проявляя имманентно присущий ей приоритет духовного перед материальным. Ее главным устремлением были поиски преодоления их дисбаланса, попытки продолжить лучшие национальные традиции. Ярким свидетельством того, насколько серьезным был культурный перелом от XIX века к веку XX, служит позднее творчество таких корифеев американской литературы, как Генри Джеймс и Марк Твен. Джеймс уходит в изощренный, самодовлеющий психологизм, а Твен, потеряв веру в американскую демократию и богоизбранность и исключительность своей страны, склоняется к мрачному пессимизму относительно человеческой природы (повесть-притча "Таинственный незнакомец") и бескомпромиссному обличению пороков империализма (памфлеты 1900-х годов). С другой стороны, активизировались национальные идеологемы и мифологемы. В философии прагматизма, разработанной Ч.Пирсом, У.Джеймсом и Дж.Дьюи, теория неупорядоченной, динамичной вселенной стимулировала развитие принципов индивидуальной свободы мыслей и действий, освобождение от сковывающих догм, стремление к эксперименту и созданию целесообразных социальных моделей. Основные постулаты прагматизма соответствовали практической направленности национального менталитета и деятельной доминанте американского образа жизни.

Новые концепции происхождения человека, поколебавшие веру в его богоизбранность, дарвиновское учение о естественном отборе, спенсеровская органическая теория социума и этический релятивизм также были вполне логично приспособлены к идеологии индивидуализма и американскому идеалу сильной, предприимчивой личности, ведущей в суровых условиях борьбу за существование. Даже церковь вынуждена была учитывать открытия современной науки, подры-

вающей библейскую догматику. Примирением христианства с научным мировоззрением занялось модернистское направление в теологии, а протестантский трудовой кодекс трансформировался в "религию успеха". Наметились новые тенденции в эволюции американского индивидуализма — пришло осознание детерминированности личности социальной средой, получили распространение ницшеанская идея "права сильного", буржуазный эгоизм и отчуждение человека от социума. Однако благодаря тому, что американский индивидуализм всегда имел выраженный "общественный" характер и подразумевал равенство прав и возможностей и участие каждого индивидуума в поступательном движении всего социума, новая реальность монополистического капитализма, расслаивающего общество и подавляющего личность, не могла не вызвать дисбаланса и дисгармонии в социальной структуре и жизни Америки. Для разрешения противоречия между идеей равных возможностей и идеей права сильного начали создаваться общественные институты, заботящиеся о преодолении классового неравенства и несправедливости. Распространились благотворительность и меценатство, демократический подъем реализовался в популистском (выражавшем интересы разоренных фермеров), профсоюзном и рабочем движениях. С деятельностью различных общественных организаций оказались связанными многие поэты, стихи которых отличались злободневностью, публицистичностью, простотой и доступностью формы и близостью к фольклорной песне. Большой популярностью пользовались Р.Чаплин, А.Джованитти и особенно Джо Хилл, участвовавший в рабочих стачках и исполнявший под гитару свои обличительные сатирические песни. Произошло общее "полевение" общества, хотя социалистические идеи не проникли в сознание масс столь глубоко, как в Европе, видимо, вследствие особенностей индивидуалистического американского характера и особого типа пуританской общинности, где каждый в одиночку взыскует вечного спасения. Сохраняющаяся вера в положительную сущность и надежность демократических институтов способствовала реформистской, а не революционной направленности критики современных порядков.

Наиболее последовательно социалистические взгляды проводились в левой публицистике и в литературной критике радикального направления, прежде всего в статьях Р.Борна, который ратовал за участие литературы в пролетарской борьбе, за изображение реальности с позиций трудового люда и за освещение хода истории, направленного к социалистическому будущему. Художественных произведений, которые можно бы было безоговорочно отнести к социалистической литературе, было относительно мало, хотя влияние социалистических идей на ряд крупных писателей неоспоримо. Но, проявляясь в тех или иных аспектах их книг, они никогда не определяли творчества художников в целом, тесно переплетаясь с теориями прагматизма и на-

туралиэма. И у Джека Лондона, и у Э.Синклера социализм имел не столько научную или политическую, сколько эмоционально-нравственную основу, представляя собой так называемый "социализм чувства". Даже такой писатель, как Э.Пул, наиболее восприимчивый к социализму, в своих произведениях подходил к действительности с разных позиций, интересуясь не только социальными, но и семейными, психологическими аспектами американской жизни и используя приемы натуралистической и романтической поэтики.

Гораздо большее распространение получила так называемая "социологическая" литература, которая черпала многие темы и сюжеты из публицистических очерков "разгребателей грязи", журналистов, принявшихся за разоблачение крупного бизнеса и коррупции в государственных учреждениях. Их мишенями были банки, тресты, промышленные гиганты и общественные институты, а их целью — демонстрация порочной связи капитала и политики, попирающей идеалы американской демократии. Они изменили облик национальной журналистики, которая обратилась к злободневным темам, начала использовать аппарат социологического исследования и разработала новые жанровые виды очерка. Сенсационные публикации Л.Стеффенса, Р.Бейкера, Ч.Рассела, А.Тарбелл вызывали широкий резонанс, однако, имели не столько практическое, сколько идеологическое значение. Их авторов больше всего волновали те изменения, которые происходили в социальной, этической, нравственной сферах американского бытия. Они пытались пересмотреть национальную идеологию в соответствии с новой экономической, политической и культурной ситуацией, проанализировать, как действительность эпохи монополистического капитализма соотносится с принципами демократии, свободы, равенства и личной инициативы. Утрата просветительской убежденности в положительной основе человеческой природы и позитивной направленности исторического прогресса способствовала угасанию веры в исключительность судьбы США. Можно сказать, что нация начала выходить из юного возраста и входить в период зрелости, отказываясь от неоправданного эгоцентризма и оптимизма и осознавая свою включенность в объективные процессы общемирового развития.

Все это, несомненно, повлияло на художественную литературу этого периода, начавшую освобождаться от традиционных стереотипов. Еще в 90-е годы XIX в. в целом придерживавшаяся "традиции благопристойности", она сняла с себя многие этические и эстетические запреты и ограничения, обратилась к остро социальным, ранее считавшимся "низкими" темам и допустила на свои страницы сленг и диалектизмы. Новая Америка, превращающаяся из фермерской державы в урбанистическую, принимающая тысячи иммигрантов, испытывающая мощный экономический подъем и успешно осваивающая западные земли, давала писателям богатый материал, требующий осмыс-

ления и нетрадиционных подходов. При растущем имущественном расслоении населения, в сфере культуры набирали силу демократические тенденции, предвосхищающие появление массового общества. Этому способствовали рост числа нуворишей из низов, приток бедных иммигрантов и появление на литературной сцене выходцев из Средних штатов, где сложилась чисто американская культура. Героями книг становились люди из низов, политики, предприниматели. В "экономическом" романе отстаивались в основном интересы среднего класса и либеральные идеи, а главной линией политического романа стала борьба общественных и частных интересов.

При этом американская литература не порывала с традициями прошлого, а развивала их в новой ситуации, подтверждая тем самым идентичность национальной культуры, где одни и те же черты поразному проявляют себя в разные исторические периоды. Такими чертами прежде всего оказались тяготение к романтизму, трансцендентным проблемам мироздания, а также к документальности. Пристрастие к романтическому мироощущению и поэтике нашло выражение в таком явлении, как "неоромантизм", и в сохранении в большинстве произведений увлекательной интриги и авантюрного сюжета, хотя их основу могли составлять совсем не романтические коллизии бизнеса и политики. Многие писатели легко вплетали реальные факты и материалы журналистских расследований в вымышленные события своих книг. В этом им помогали традиции натурализма, чья эстетика стала одной из ведущих характеристик американской словесности. Именно это направление оказывало влияние на специфику национального реализма на протяжении всего столетия, что вполне закономерно, поскольку натурализм органично связан с имманентной особенностью литературы США — повышенным вниманием к фактам и жизненным реалиям и некоторым пренебрежением сугубо эстетическими проблемами как второстепенными. Философия социального детерминизма во многом определила литературные формы критики американской действительности, научив писателей "социологического" направления делать упор на изображении социальной среды и законов, от которых полностью зависела отдельная человеческая судьба, что отражало тенденции к стандартизации и подавлению личности в машинизированной, урбанистической цивилизации, но нередко приводило к схематизму и одномерности характеров, чрезмерно жестко обусловленных обстоятельствами.

Фактографичность и реалистичность американской литературы подпитывались и ее традиционной приверженностью к автобиографичности. Многие писатели, подобно М.Горькому или Марку Твену, прошли свои трудовые "университеты", испробовали множество профессий, работали репортерами, что помогло им приобрести немалый жизненный опыт. К примеру, Э.Синклер написал свой знаменитый роман "Джунгли", досконально ознакомившись с условиями труда на

чикагских бойнях и с бытом рабочих-иммигрантов. Социологический очерк сочетается в этом произведении с художественным изображением трагической судьбы простого, неискушенного человека, которая служит иллюстрацией социальной и биологической обусловленности людских поступков. Однако остро социальные книги Синклера наполнены религиозными мотивами и содержат дидактические проповеди "христианского социализма". Подобный миссионерский настрой был присущ всей разоблачительной литературе начала века, что имеет несомненные корни в пуританской идеологии, нетерпимой ко злу и направленной на его искоренение. Для Синклера, как и для всего "социологического" направления, очень важны были нравственный императив и соотнесенность текущих социальных процессов с вечным противостоянием добра и зла. Поэтому у него натуралистические картины действительности дополняются притчевыми элементами. В этом отношении роман рубежа веков, развивая тенденции социальной прозы Хоуэллса, Твена, Гарленда и Норриса, в то же время продолжал традицию, проходящую через всю национальную литературу, и служил неким связующим звеном между романтизмом и реализмом 30-х годов, между "Моби Диком" Мелвилла и "Гроздьями гнева" Стейнбека. Это было именно переходное звено, где сочетание различных художественных традиций сохранилось, но уже утеряло в новом контексте прежнюю органичность и еще не достигло нового художественного синтеза.

Особую трактовку и воплощение получила в этот период и магистральная тема всей национальной культуры — "американской мечты", осуществление которой в условиях монополистического капитализма вошло в конфликт с базисными идеалами демократической идеологии и пуританской этики. В романах, посвященных "пути наверх" финансовых и промышленных магнатов, основной конфликт разворачивается между созидательной энергией "сделавших самих себя" героев и уродующей их натуры жаждой наживы, между христианской моралью и хищническим эгоизмом. Мотив губительного воздействия богатства на политику, семью и личность доминировал в книгах Д.Г.Филлипса, в "романах карьеры" Г.Фуллера, а в эпических сагах Р.Херрика этика самореализации исследуется в идейном контексте прагматизма и детерминизма и в то же время — пуританской нравственности и демократических идеалов. Оценка моральных аспектов нового "евангелия успеха" с точки зрения традиционных американских ценностей и составила национальную специфику этих произведений, наследовавших европейскому "роману карьеры". Однако их разоблачительный пафос снижается прямолинейным противопоставлением бездуховного и обезличивающего делячества некритически воспринятым условностям и догмам пуританской этики, что приводит к дидактичности и художественной неубедительности повествования.

Этот недостаток во многом удалось преодолеть Теодору Драйзеру, творчество которого стало вершиной американского критического реализма начала века и окончательно сформировало урбанистическое направление национальной литературы. У его героев, людей из народа, пробивающихся к успеху, деньгам и власти в жестоких условиях большого города, конфликт материального и духовного дополняется конфликтом между естественными побуждениями человека и общественными условностями, порожденными ригористической пуританской идеологией. Регулятор человеческого поведения писатель пытается найти не в религиозных и социальных нормах, а в самой человеческой природе и обусловленных ею законах социума, что неизбежно привело его к натурализму. Проводя аналогии между законами природы и общества и объясняя поступки своих героев биологическими факторами, Драйзер подчинял правдивое изображение жизни определенным философским и научным концепциям, в данном случае — социальному детерминизму и бихевиоризму. Но общая для американской и европейской литературы того времени тенденция к типизации общественно-исторических обстоятельств сочеталась у него с присущей национальной культуре сильной духовной доминантой. Многие критики находят у него скрытое за изображением конкретной действительности ощущение тайны жизни, которую он, вслед за трансценденталистами, пытается разгадать с помощью научного знания. Драйзеру удается преодолеть тотальность детерминистской парадигмы и в таких романах, как "Сестра Керри" и "Дженни Герхардт", всесторонне рассмотреть дихотомию человеческой воли и заданной обстоятельствами предопределенности судьбы, свободы и общественной нормативности, природного и социального, инстинктивного и духовного в структуре личности. Для художника главное — трансформация духовной и нравственной составляющей "американской мечты" и оскудение национальной концепции индивидуализма, теряющего свою "общественную" направленность и вырождающегося в эгоцентризм и гедонистический эгоизм. В книгах Драйзера один из основных конфликтов американской литературы — между человеческой природой и пуританской моралью — преобразуется в конфликт между индивидуалистическим самоутверждением личности и нивелирующими силами общества. "Американская мечта" начинает перерастать в "американскую трагедию".

Исследование этих феноменов позволяет Драйзеру преодолевать натуралистическую поэтику, внося в произведения точный социальный анализ, психологизм и трагическую тональность. В этом ему, несомненно, помогли достижения европейского реалистического романа, прежде всего Бальзака, мастера создания "типических образов в типических обстоятельствах". В главном труде раннего периода творчества писателя, "Трилогии желания", где разрушение мифологемы "американской мечты" демонстрируется на примере морального по-

ражения героев-нуворишей, жанр романа-биографии, разновидности эпопеи, столь распространенной в западной литературе, подводящей итоги ушедшего столетия, отмечен ярко выраженной национальной спецификой. Документальная основа, широкая панорама общественной жизни, острый критицизм и разоблачительность сочетаются здесь с анализом духовных параметров личности и социума. Образ сильной личности имеет у Драйзера иное содержание, чем в европейской литературе этого периода, где появление ницшеанских героев, обладающих железной волей, бестиарностью и хищничеством, во многом было реакцией на упаднический декаданс с его пристрастием к болезненности, слабости и эскапизму. В Европе культ сверхчеловека был связан с консервативными, охранительными, националистическими идеями и присущими эпохе империализма милитаристскими, колониальными тенденциями. В Америке же, которая изначально отвергла аристократические, элитарные принципы и сделала демократизм и эгалитаризм доминирующей идеологией, литературные супергерои не укрепляли, а разрушали национальную идею. Драйзеру, спроецировавшему концепцию социал-дарвинизма на реальную действительность, удалось убедительно показать ущербность апологии сильной личности, лишенной духовной цели и потерявшей свою идентичность. Кризис индивидуализма в его романах представлен как посягающее на основы американизма противоречие между самоутверждением личности и нивелирующим давлением современной цивилизации.

Это противоречие особенно обостряется, когда героями повествования становятся художники, чье нравственное поражение при столкновении с бездуховной средой чрезвычайно драматично. В романе "Гений" Драйзер сформулировал свое кредо реалистического искусства, не признающего запретных тем, обращенного прежде всего к современности и живо реагирующего на динамическое изменение бытия. Следование этим принципам помогло писателю продолжить и развить традиции американского социального романа конца XIX в., хотя ему не удалось избежать и многих недостатков национального критического реализма — неизжитых романтических штампов, рецидивов сентиментальности и недостаточно глубокого психологизма. Натуралистические установки нередко диктовали писателю жесткую сюжетную канву и схематичность характеров, а язык и стиль не всегда отличались оригинальностью, динамичностью и многообразием. Однако, несмотря на это, Драйзер остался в истории литературы США как крупный писатель, поднявший национальную словесность на новую ступень, которая послужила фундаментом для реализма XX в.

Истоки многих черт современной американской литературы можно найти и в произведениях Джека Лондона, художника иного темперамента и судьбы, чем Драйзер, но также оказавшегося восприимчивым к определяющим тенденциям своего времени. Лондон испытал

воздействие социал-дарвинизма, натурализма и публицистики "разгребателей грязи", увлекался философией Ницше, социалистическими идеями и рабочим вопросом, внес вклад в "социологическую" литературу, стал одним из представителей неоромантизма и отдал дань моделям массовой беллетристики. Таким образом, он оказался сопричастным всем основным потокам литературного процесса своего времени, отразив его противоречия противоречиями собственного мировоззрения. Многоплановость и некоторая эклектичность его творчества типичны для переломных эпох, еще не расставшихся со старыми литературными традициями, но уже вырабатывающих новый художественный язык. Для американской же литературы они превратились в отличительный признак, так как она и в последующие десятилетия характеризовалась синтезом реализма и романтизма, а также сочетанием в одном эстетическом контексте художественного вымысла с документальностью и автобиографичностью.

Уже в первых своих сочинениях Лондон выступил как художник, способный трансформировать национальную традицию в соответствии с общей социо-культурной ситуацией. Его первые рассказы, написанные после пребывания на Клондайке в период "золотой лихорадки", с одной стороны, продолжают традицию литературы фронтира, а с другой — вписываются в общее течение неоромантизма рубежа веков, явившееся реакцией на бездуховность и серость буржуазного быта. Оказавшись в этом отношении в одном ряду с Горьким, Гамсуном и Киплингом, Лондон одним из первых связал героику первооткрывательства и пионерства с темами антибуржуазности и эскапизма. В северных рассказах различные художественные парадигмы по-новому заиграли в едином повествовательном пространстве, образуя не всегда органичные сочетания, но в целом способствуя становлению некоего нового идейно-эстетического качества. Присущая романтической поэтике эпичность, аллегоричность и драматичность сообщали текстам поэтическую, символическую и философскую насыщенность и одновременно придавали им сентиментальность и мелодраматизм, характерные для популярной беллетристики. В изображении сильных личностей просматривалось влияние ницшеанства, а в самих коллизиях, когда человек оказывался наедине с природой, на грани жизни и смерти, и вынужден был бороться за выживание, — звучали спенсерианские мотивы. Но в новеллах Лондона появляются неприемлемые для натурализма и детерминизма отсутствие роковой предопределенности человеческой судьбы, возможность для личности выбора, ее способность самой решать свою судьбу. Антибуржуазная направленность этих произведений заключается в доминирующей нравственной мотивации поведения героев, которыми движет не только и не столько жажда наживы, сколько сознательное стремление испытать себя в экстремальных ситуациях, проверив свои физические и духовные силы. Этот нравственный императив и стал определяющим для после-

дователей Лондона, продолжавших линию героической литературы в реализме XX в.

Обратившись к теме человека и природы, Лондон поставил проблему гармонии и дисгармонии их взаимоотношений, тем самым предвосхитив "экологическую" литературу XX в., развивавшую традиционный для национальной культуры мотив конфликта естественного бытия и цивилизации. В своем анималистическом цикле он одним из первых осознал трагический разрыв между человеком и окружающей средой, возможные катастрофические последствия безудержного индустриального прогресса и необходимость признания родства всего живого на земле.

Провидческой оказалась и трактовка Лондоном темы борьбы личности с подавляющими ее общественными обстоятельствами. С сочувствием приняв русскую революцию 1905 г. и признав революционную борьбу единственным способом разрешения социальных конфликтов и перехода к социализму, понимаемому как всеобщее братство людей, писатель вместе с тем предсказал в своем романе-утопии "Железная пята" разрушительную суть левой радикальной идеологии, склонной к террору, равнодушной к человеческим судьбам и легко соглашающейся на многочисленные жертвы ради абстрактной идеи. Предугадал Лондон и другую болезнь XX в. — фашизм. Социалистические взгляды Лондона, не носившие последовательного характера, вступили в противоречие с национальной концепцией индивидуализма, лежащей в основе американского менталитета, что проявилось во многих произведениях писателя — в документальной книге "Люди бездны", в романах "Морской волк" и "Мартин Иден".

Роман "Мартин Иден" стал вехой не только в творчестве Лондона, но и во всем американском реализме. Написанный в жанре "романа карьеры" и повествующий о том, как человек из низов добивается успеха благодаря личным качествам и упорству, он продолжил традиции национальной прозы своей автобиографичностью и мотивами реализации "американской мечты". Но антибуржуазные настроения писателя заставили его критически пересмотреть эту национальную мифологему, а вместе с ней ницшеанскую идею сверхчеловека и спенсерианскую идею борьбы за существование, в которой побеждает сильнейший. Тема "американской мечты" слилась в этом романе с темой печальной судьбы художника в меркантильном обществе, которое мешает самореализации неординарной личности и обрекает ее на одиночество. Главный конфликт романа — это поражение лежащего в основе национального идеала индивидуализма, который в условиях нового этапа американской демократии, превратившейся в плутократию, лишился своей "общественной" сущности. Мартин Иден, не сумевший приспособиться к пошлым вкусам элитарной буржуазной среды, становится одним из первых в национальной литературе "отчужденных" героев, потерявших связь со своим социальным слоем

и в конечном итоге с миром в целом и испытавших внутренний разлад. У Лондона тема американского индивидуализма перерастает в доминантную для литературы XX в. тему отчуждения, уже после Первой мировой войны заявившую о себе в литературе "потерянного поколения".

Наследие Лондона крайне неоднозначно и в идейном, и в художественном плане. Органично присущие ему демократизм и гуманизм порою сочетались с элементами шовинизма и расовых предрассудков; многие его поздние произведения не соответствуют строгим эстетическим критериям и скорее относятся к массовой беллетристике; не способствовала его творческому подъему и национальная мифологема естественной жизни на лоне девственной природы, к которой он начал склоняться в последние годы жизни. Но все эти неровности и перепады во многом можно объяснить переломностью времени, в котором пришлось жить писателю, сыгравшему все же заметную роль в переходе американской литературы от критического реализма XIX в. к многоплановому реализму XX в. Последний вобрал в себя элементы натуралистической и романтической поэтики, что соответствует идущей от романтиков общей склонности национальной литературы к сочетанию фактографичности, документальности и романтической символики, притчевости, философской обобщенности и мифологизации. Имманентной чертой американской литературы стало и стремление подменять изображение действительности художественным переложением умозрительных теорий — литература XX в. будет развиваться под сильным воздействием постулатов и схем фрейдизма, экзистенциализма и других философских течений.

Новаторство Лондона стало причиной того, что отношение к нему современников-соотечественников было весьма противоречивым. Подобно Твену и Драйзеру, он неоднократно подвергался нападкам за обращение к низменным темам и аморальность. А в XX в., когда то, что только намечалось у Лондона, получило полное развитие, он фактически был предан забвению американской критикой, посчитавшей его талант незрелым и нереализовавшимся. Как это ни парадоксально, настоящую славу и признание писатель получил не в своей родной стране, а в России, что во многом относится и к близкому ему по духу Э.Хемингуэю. По-видимому, русского читателя в обоих авторах привлекли как героическая тема и апология мужества, так и те черты человеческой натуры, которые в силу исторических обстоятельств остались невостребованными в России. В стране, по многим параметрам схожей с Америкой, жители которой также осваивали девственные пространства в суровых климатических условиях, индивидуализм, свободная воля, самоутверждение личности оказались подавленными общинным устройством, патриархальными традициями и тоталитарным государством. Значительную роль здесь сыграли и различия между пуританством и православием, а также устоями демократическо-

го и традиционного общественного устройства. Читая американских авторов, русский человек как бы активизировал скрытый внутренний потенциал и проигрывал неосуществившиеся варианты своей судьбы. В свою очередь, как и в конце XIX в., на рубеже веков русская литература оказывала большое влияние на американскую словесность. Американские писатели продолжали брать уроки гуманизма, психологизма, реализма и искусного сочетания этического и эстетического у Тургенева, Толстого и Достоевского, чьи поиски нравственного совершенствования помогали им преодолевать крайности социал-дарвинизма. Привлекал их и романтический, революционный пафос Горького, его мастерство в обрисовке персонажей из народа. В русской литературе им импонировало умение преломлять западноевропейские художественные традиции в своем национальном контексте и сохранять культурную идентичность в меняющемся мире.

Проблема сохранения идентичности в бурно развивающейся империалистической Америке стояла весьма остро, и национальная литература была озабочена не только поисками новых средств для изображения динамичной действительности, но и непрерывностью этической и эстетической национальной традиции. Это в полной мере относится к творчеству таких писателей, как Э.Уортон, Э.Глазгоу и У.Кэзер, которых во многом можно отнести к представителям региональной литературы, являющейся одним из основных факторов культуры США. Имя Уортон связано с Нью-Йорком и Новой Англией, Глазгоу — с Югом, а Кэзер — со Средним Западом и Юго-Западом. Их творчество как бы подводило итог развитию литературы этих регионов в прошлом столетии и являлось переходом к литературе XX в. Начало столетия оказалось переломным для словесности "местного колорита", которая пополнилась новыми литературными регионами — Калифорнией и Средним Западом. Теряя иллюзии насчет исключительности исторической судьбы своих регионов и присущих им идеологем и мифологем, писатели-регионалисты стали более чуткими к общенациональным чертам американской жизни.

В романах Э.Уортон, вступившей в скрытую полемику с "социологическим" направлением, продолжались традиции критического реализма, прежде всего Г.Джеймса. Конкретная историческая эпоха, национальная психология, нью-йоркские нравы раскрываются ею посредством камерных картин повседневной жизни добропорядочных горожан, а коллизии носят преимущественно этический характер и сконцентрированы вокруг проблемы конфликта неординарной личности с закостенелым обществом. Творчество Уортон проникнуто ощущением катастрофичности перелома эпох и гибели пуританских устоев и содержит глубокий анализ буржуазной морали, по отношению к которой писательница была непримиримым антагонистом. Как искусному повествователю, придерживающемуся строго выстроенного сюжета, мастеру драматической коллизии, точной обрисовки характе-

ров, психологического рисунка и сатиры, Уортон удалось создать реалистические картины провинциальной фермерской Америки в манере, впоследствии развитой Ш.Андерсоном и С.Льюисом. В творчестве писателей-регионалистов определились ведущие направления и формы изображения провинциальной жизни, когда в микрокосме небольших городов, их нравов и жизни "маленьких людей" отражались макрокосмические проблемы человеческого бытия. Но в целом Уортон оказалась старомодной для магистрального пути литературы XX в., и ее влияние сказалось прежде всего на формировании художественных канонов массовой беллетристики, почерпнувшей в ее поэтике умелое сочетание реалистического письма с элементами романтической традиции — детективными и готическими мотивами.

Достаточно консервативным было и творчество Э.Глазгоу, которая преимущественно придерживалась эстетики критического реализма и не смогла принять современную ей новаторскую литературу, прежде всего модернизм. Однако именно ей одной из первых писателей Юга удалось уйти от клише южного романа — романтизации традиционного уклада, сентиментальности и фальшивой патетики. Учась у европейского реализма, она исследовала не идеализированную, а реальную историю Виргинии и эволюцию ее нравов, создавая галерею индивидуализированных характеров. В ее романах наметилось много тем и проблем, впоследствии развитых новым поколением художников-южан: неприятия меркантилизма Севера, восприятия рабства как проклятия региона, близости к земле. Оказались значимыми даже стилистические особенности ее текстов — длинные, сложные, многозначные фразы, как бы предугадывающие стиль Фолкнера, которого, кстати, Глазгоу не приняла за слишком откровенное описание насилия. Таким образом, писательница сыграла немалую роль в становлении южной литературы нового типа.

Такая же роль принадлежит и У.Кэзер, которая в своей тетралогии — хронике покорения Запада — разрушала мифологемы родного региона: пионерства, нового Адама, новообретенного рая, естественной жизни на лоне природы. Как и Глазгоу, она подходит к своему краю с социально-исторической точки зрения, прослеживая утрату иллюзий прошлого и переход к современной буржуазной действительности. Основной конфликт ее романов — это конфликт между мечтой и действительностью, основной мотив — контраст прошлого и настоящего. Взгляд Кэзер обращен назад, к мироощущению и эстетике минувшей эпохи, поэтому, как Уортон и Глазгоу, она разошлась с "социологической" литературой, отмеченной повышенным вниманием к внешним приметам времени, бытовым подробностям и отсутствием отбора достойных, с точки зрения эстетического вкуса, тем. Согласно Кэзер, литературное произведение должно базироваться на художественном осмыслении действительности и на воображении, а не на научном анализе или привнесенной умозрительной идее. Лите-

ратуре, ориентированной на материальные и социальные стороны бытия, Кэзер, как и другие писательницы-регионалистки, противопоставляла литературу, сконцентрированную на внутренней, духовной жизни героев.

Кэзер достигла значительных успехов в реалистическом отображении современности, но ностальгия по утраченному укладу сделала ее автором фермерских утопий, насыщенных близкой к романтизму символикой. Писательница была мастером панорамного повествования и владела довольно широкой палитрой художественных средств, сочетая в своих произведениях элементы эпоса, лирики, пасторали, сатиры и морализаторства. Вслед за Уортон, она наметила основополагающие черты изображения провинциальной жизни, введя в бытописательный текст сатирическую тональность и гротесковость. У нее можно найти прообразы фермеров Стейнбека и фолкнеровских капиталистов Сноупсов.

Писательницы-регионалистки пытались сохранить преемственность национальных идеалов, противопоставляя урбанизму, индустриализации и деиндивидуализации личности почвенничество, ностальгию по прошлому и духовную насыщенность человеческого внутреннего мира. Если в предыдущую эпоху литература "местного колорита" играла ведущую роль в создании американского образа мира и культуры, то теперь она стала хранителем национальной идентичности и во многом — летописцем эмоциональной жизни нации в век рационализма, поскольку была сосредоточена преимущественно на психологических и этических проблемах. Приверженность к идеалам прошлого заставляла писательниц тяготеть к классическому критическому реализму и сопротивляться "приземленному" социологизму и натурализму, а также модернистским веяниям, но понимание неизбежности исторической эволюции общества и иллюзорности мифов "американизма" служило стимулом к поиску новых форм изображения динамичной действительности.

В этом отношении чрезвычайно интересно наследие Г.Адамса, который остро ощущал противоречие двух Америк — старой, аграрной, верной просветительским принципам, и новой, индустриальной, урбанистической. Скептически относясь к технике, способной поработить человечество и порождающей зло, и к новой морали чистогана, он искал разгадку социальных проблем в глобальных космических процессах, прилагая открытия естественных наук к человеческому социуму. Разрушительную направленность машинной цивилизации и неудачи демократического устройства Адамс связывает в своей философии истории с законами энтропии и неизменностью человеческой природы. Он предвосхитил направленность этических и эстетических исканий культуры XX в., в эпоху позитивизма перейдя от просветительской апологии разума к постгуманистической апологии интуиции. Одним из первых предугадав возможные катастрофические по-

следствия индустриального прогресса, Адамс, как и многие художники начинающегося столетия, обратился к культуре Востока и увидел разрешение грядущего кризиса западной цивилизации в создании новой религии, аккумулирующей опыт христианства и восточных религиозных и философских учений. Многие критики считают, что присущие Адамсу скептицизм, мистицизм, символизм, самоирония и сосредоточенность на внутреннем мире личности, на которую спроецированы мировые проблемы, делает его предтечей модернизма. Его книга "Воспитание Генри Адамса", где пророчество всеобщего распада соотносится с судьбой и духовной эволюцией героя, представляет собой тип автобиографии, в которой автор-герой, как впоследствии Джойс и Пруст, движется от материальной конкретики окружающего к рефлексирующему сознанию, от мысли — к интуиции, от науки — к искусству как способу познания мира. Весь мир предстает в символических образах, олицетворяющих дихотомию разума и чувства, мужского и женского начал. Адамс одним из первых в национальной литературе осознал еще только начинающую проявляться специфику XX в. как качественно нового этапа в развитии человечества.

Коренной слом, глубокое осмысление которого требовало дистанции времени, первично вызывал у художников прежде всего эмоциональную реакцию, находящую наиболее адекватное выражение не в эпических полотнах, а в малых формах — новеллистике и лирике. Действительно, в начале века американская новелла переживала стадию расцвета, отличаясь разнообразием и широким разбросом тем и художественных средств. Часть ее примыкала к натуралистическому и социологическому направлениям, часть — к массовой беллетристике; одни авторы продолжали традицию национальной юмористики, другие учились у европейского психологического рассказа. Самой заметной фигурой в этом жанре стал О.Генри, избежавший влияния доминирующих в то время философско-этических течений и одним из первых обратившийся к теме маленького человека в большом городе. Заслуга этого писателя состоит в том, что он сумел в авантюрной, фабульной новелле соединить традиции национального юмористического рассказа, фольклорной небылицы и европейского психологизма. Он был непревзойденным мастером построения сюжета, эффектной развязки, оригинальных повествовательных ходов и обрисовки характерных типажей. В его рассказах бытовая конкретика приобретает условность, повседневность театрализуется, быт возводится в миф, характер — в тип, мотивы накладываются друг на друга, высвечивая абсурдность ситуаций, повествование постоянно балансирует между реализмом, романтизмом и мифологизмом. О.Генри создал особый вид американской новеллы, сочетающей бытописательность и сказочность, иронию и лиризм, конкретность и условность, и оказал многогранное влияние на последующую новеллистику — его последователями стали Стейнбек, Ларднер, Сароян. Большое значение имело

для национальной традиции и сочетание в его поэтике художественных приемов серьезной и массовой прозы, что во многом явилось следствием общей демократизации культуры. Не случайно творчество О.Генри стало источником популярной "модельной" литературы, а многие его эстетические находки были использованы Голливудом.

В массовой литературе, консервативной и охранительной по своей сути, доминировали устоявшиеся литературные каноны, но и ее жанровые разновидности развивались вместе со временем, были подвержены эволюции. Большая часть популярной продукции, стремительно коммерциализирующейся, спекулировала на модных темах и проблемах. Появились произведения, примитивно обыгрывающие мифологемы "американской мечты" и спенсерианские и ницшеанские идеи, стали выходить псевдоисторические и псевдоромантические романы, сочетавшие развлекательность с дидактичностью и апологетичностью. Фактически, не было жанра, который бы не эксплуатировала массовая литература, превращающая любые темы и художественные приемы в выхолощенные клише. На рубеже веков у многих авторов, у тех же писательниц-регионалисток или у Джека Лондона, начался процесс сглаживания границ между серьезной и массовой литературой, что в полную меру проявилось в конце XX в.

В этом отношении показательно появление такого жанра, как вестерн, сформировавшегося на базе литературы фронтира и окончательно сложившегося в 30–50-е годы XX в. Он впитал в себя черты фольклора, юго-западного юмора, ромэнса, литературы "местного колорита", европейского рыцарского романа и героического эпоса. В начале века определились и его идеологические формулы — вестерн культивировал патриотизм, дух пионерства, индивидуализм и свободу и отрицательно относился к городской, регламентированной жизни. В этом жанре нашла дальнейшее развитие национальная тема конфликта культуры и цивилизации, зазвучали антитехнократические мотивы и выразился протест против нивелирования личности. В авантюрном, приключенческом контексте сочетались серьезные проблемы, историческая достоверность, притчевость, психологизм и бульварные клише, ставшие затем основой для голливудских фильмов.

Значительные перемены наметились в начале столетия в поэзии, которая после смерти Уитмена переживала глубокий кризис. Изжила себя романтическая линия, долгое время определявшая лицо национальной поэзии, и появились творческие группировки, занятые поисками нового поэтического языка, соответствующего запросам современности. "Поэтическое возрождение" началось с объединения молодых поэтов вокруг журналов "Поэтри" и "Литтл ревью". Их предшественником был Э.А.Робинсон, отразивший перипетии своего времени в стихах, посвященных американской провинции. Он был одним из первых, кто ввел в национальный лирический эпос тему дисгармонии между высокими этическими идеалами и бездуховной меркантиль-

ностью эпохи. В его иронических стихах, где даны портреты-характеристики провинциальных жителей, доминирует мотив разлада между человеческими устремлениями и реально складывающимися судьбами, а в отношении поэта к своим героям-неудачникам переплетаются лирическая и сатирическая тональности. При этом Робинсон достаточно старомоден как в приверженности пуританской этической традиции, так и в своей поэтике, не подверженной влиянию модных европейских течений и во многом продолжающей романтическую линию национальной поэзии с ее символизацией и мифологизацией образов и склонностью к философской проблематике. Однако ему удалось дать яркие реалистические картины современной Америки, что и было подхвачено представителями "новой поэзии", увидевшими у него возможности отхода от романтизма.

В отличие от Робинсона, они питали страсть к эксперименту и активно интересовались новшествами своих европейских собратьев, отрицая существование "непоэтических" явлений действительности и строгих канонов формы (метрики и рифмы) — почти все писали верлибром. Но в процессе поисков новых способов и средств поэтического выражения универсальный стиль выработать не удалось — каждый поэт возделывал свою делянку. В творчестве разных поэтов встречался "свободный" и "правильный" стих, классическая образность и газетная стилистика, урбанистические и природные метафоры, многозначная символика, книжность и обыденная лексика, диалектизмы и жаргонизмы. Единство же поэзии начала века заключалось в борьбе против обветшалых догм "традиции благопристойности" и эпигонства.

Одним из ярких представителей новой поэзии, открытым редакторами "Поэтри", был Э.Ли Мастерс, пытавшийся перенести в поэтический контекст принципы "социологической" прозы. В его оригинальной "Антологии Спун-Ривер", написанной под явным влиянием Уитмена, но прежде всего Драйзера и Золя, и состоящей из эпитафий-исповедей провинциальных жителей, превалируют реализм, фактографичность, историзм и детерминистский подход. В целом Мастерс продолжил традицию американской поэзии, тяготеющей к провинциальной, фермерской Америке, к эгалитарному демократизму, не приемлющей урбанизации и индустриализации. Новаторскими же в его сочинениях были богатство и разнообразие поэтических приемов и социальных характеристик и сочетание реалистических бытовых деталей с панорамностью изображения, что сам автор определил как "макрокосм в микрокосме".

Сторонником фермерской демократии был и В.Линдсей, склонный к популизму и писавший стихи, полные фольклорных мотивов и повседневной речи. Бытовой реализм сочетался у поэта с насыщенной метафизикой и проповеднической патетикой, явившимися следствием увлечения Линдсея сведенборгианством и хилиастическими доктри-

нами. Подобно Уитмену, Линдсей был чуток и к ритмам городской жизни, сумев уловить ее динамичность, многообразие и социальную напряженность. Он ввел в американскую поэзию джазовую ритмику, бурлеск, фантастические образы, экзотику, став одним из неоромантиков, размывавших границы между высокой и популярной поэзией.

То, что в журнале "Поэтри" печатались поэты самых разных взглядов и направлений, было показательно и для духовной атмосферы переходного периода, и для общего состояния национальной литературы, занятой поисками нового художественного языка. Среди них были традиционалисты, натуралисты, реалисты, последователи уитменовской линии и авангардисты, приверженцы английского течения имажизма. Постулаты имажизма — предметность изображения, чистая образность, отрицание романтической эстетики и гуманистической концепции человека, классицизм, "геометризация" поэзии, полный объективизм и изъятие поэтического переживания — в целом сделали его лабораторным направлением. Американский имажизм не имел собственной четкой эстетической концепции и служил скорее лишь мостом к зарождавшемуся модернизму.

В первое десятилетие XX в. начала свою творческую деятельность Г.Стайн и вышли сборники стихов Э.Паунда, в которых антибуржуазная направленность сопровождалась разрывом с традициями прошлого и с экспериментами в области формы. Общим между европейской и американской литературой эпохи модерна было отражение антагонизма между искусством и буржуазным обществом, но в силу исторических обстоятельств и особенностей национального характера в Америке не прижились лозунг "искусства для искусства" и культ изысканной красоты, гедонизма, экзотики и мистицизма. Если в Европе эскапистские, индивидуалистические, эстетские тенденции представляли собой как бы новый виток романтических традиций, то специфика зарождающегося американского модернизма, как уже неоднократно отмечалось критиками, заключалась в том, что он формировался не как направление, антагонистичное реализму, а как направление, наряду с реализмом антагонистичное сентиментальной литературе и "традиции благопристойности". У американской литературы не было декадентского опыта ухода от конкретной жизни, не было авангардистского радикального разрыва с прошлым, поэтому модернизм изначально не только продолжал позитивистские традиции, но и в определенном смысле их развивал. В книге "Модернизм в литературе США" А.М.Зверев отмечает, что корни присущих раннему американскому модернизму преобладания поэтики над философией и содержательностью и эмпирической проверки функциональной ценности поэтических средств лежат в национальном культе практицизма и в учении прагматизма, обращенного к конкретной реальности[1]. А К.Андерсон в "Колумбийской литературной истории Соединенных Штатов" связывает отказ модернистов от миметичности с их стремлением изоли-

роваться от американской культуры, где царят эгоизм, отчуждение личности от социума и преобладают меркантильные человеческие отношения. По мнению Андерсона, в американском модернизме нет таких, как в Европе, разрыва с прошлым и озабоченности историческими изменениями и сохраняется связь с национальной традицией, прежде всего романтической. От романтизма и трансцендентализма модернизм почерпнул индивидуалистическую доктрину, идею доминирующей связи человека с космосом, а не обществом, и особую образность, в которой сочетаются предметное и абстрактное, данное в опыте и трансцендентное, индивидуальное и универсальное[2].

Сохранение национальной идентичности американской литературы закономерно было сопряжено как с попытками ее новаторского преобразования, так и с консервативными тенденциями. Новый облик американской словесности, несомненно, придавал рост самосознания этнических меньшинств, культура которых вливалась в общенациональную, демонстрируя все большую самостоятельность и зрелость. Это относится к аборигенной литературе и особенно к афро-американской, успешно преодолевающей свою маргинальность и вторичность и отражающей специфику негритянского сознания. Значительны эстетические достижения Ч.Чесната, Дж.У.Джонсона, П.Л.Данбара, У.Дюбуа, которым удалось наметить многие темы и проблемы афро-американской литературы XX в. — "белого негра", смешанных браков, проклятия рабства и его этической ущербности.

Однако в некоторых сферах культурной жизни наблюдался застой и явное отставание от потребностей эпохи. Это в первую очередь относится к американскому театру, где ключевые позиции по-прежнему занимали семейная мелодрама, романтическая героическая трагедия, историческая драма и бытовая комедия, демонстрирующие лишь зачатки реализма, и где процветали развлекательные жанры.

Идейная и эстетическая разнородность американской литературы обусловила и неоднозначность литературной критики, в которой были приверженцы и консервативных, и радикальных взглядов. Борьбу разных точек зрения на литературный процесс Р.Э.Спиллер назвал "битвой книг"[3]. В этой битве принимали участие эпигоны "традиции благопристойности", сторонники натуралистической и реалистической школ, защитники радикальных, социалистических идей. Причем, большую роль в литературной полемике сыграли не только профессиональные критики, но и сами писатели, активно сотрудничавшие в журналах, писавшие предисловия к книгам отечественных и европейских авторов и поднимавшие актуальные проблемы философских и художественных направлений, общенациональной и региональных литератур.

Литературная жизнь рубежа веков была насыщенной и пестрой — издавалось множество журналов разной направленности, существовало много издательств, клубов, готовящих почву для коренного пере-

лома в культурной жизни страны. Все это отражало общую ситуацию в Америке, находящейся в стадии реформ, социальных экспериментов, роста антиимпериалистических настроений и самосознания этнических меньшинств. В то же время, социальный критицизм сочетался с прагматизмом, а пессимизм не был всепоглощающим, поскольку сохранялась вера в возможность совершенствования американской демократии. Такой настрой существовал до Первой мировой войны, после чего ситуация изменилась — появилась цензура, начались гонения на радикалов и судебные процессы против социалистов и анархистов. Литература протеста пошла на спад, во многих произведениях возобладали мотивы ностальгии по прошлому и этическая проблематика, в основном сконцентрированная на неприятии бездуховного культа успеха. Закончился этап литературного развития, не имевшего четких эстетических контуров и не знавшего высоких взлетов, но заключавшего в себе разнообразные потенции, которые затем в полную силу проявились в последующие десятилетия XX в. Именно в это время был заложен фундамент для социально ангажированной литературы 30-х годов, для всплеска документализма, для неоромантизма, для философской фундированности и многоликости постмодернистского дискурса и для коммерческой массовой беллетристики.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Зверев А.М.* Модернизм в литературе США. М., Наука, 1979, с. 24–26.

[2] Columbia Literary History of the United States. Columbia Univ. Press, N.Y., 1988, pp. 695–714.

[3] Литературная история Соединенных Штатов Америки, т. III. М., Прогресс, 1979, с. 236.

I. ПРОЗА

ГЕНРИ ДЖЕЙМС

Творчество Генри Джеймса, огромное по протяженности (выступив с первым рассказом в 1864 г., он продолжал писать до конца своих дней, оставив по смерти два неоконченных романа) и еще более по своему объему, равно принадлежит как XIX, так и XX веку. Играя и в тот, и в другой период исключительно важную роль в литературном процессе своего времени, оно имело большое значение и для дальнейшего развития литературы США.

Как уже говорилось*, значительную часть творческого наследия писателя составляет его литературная критика, которая, несомненно, представляет самостоятельный интерес с точки зрения становления в Америке литературной критики и теории. Вместе с тем, знакомство с ней позволит глубже понять собственные эстетические устремления Джеймса-художника.

Началась его литературно-критическая деятельность в 1864 г., тогда же, когда анонимно увидел свет первый рассказ Джеймса (рассказ под именем автора появился годом позже) с рецензий для только что основанного журнала "Нэйшн". С тех пор им было выпущено свыше трехсот литературных эссе, статей, заметок, предисловий и комментариев. На основе ряда публикаций в периодической печати Джеймс издал, внеся в них различные изменения, четыре тома литературно-критических работ — "Французские поэты и романисты" (1878), "Пристрастные портреты" (1888), "Очерки из Лондона и других мест" (1893) и "Заметки о романистах" (1914), в которые вошло лишь около пятидесяти статей, то есть менее шестой части — остальное было разбросано по страницам периодики. К счастью, благодаря выпущенным в США изданиям, в настоящее время ничто не мешает ознакомиться с литературно-критическим творчеством Джеймса во всей его полноте.

Ко многим вопросам, произведениям, именам Джеймс возвращался неоднократно, не просто уточняя или даже существенно меняя свои

* См. главу, посвященную раннему творчеству Г.Джеймса, в 4-м томе настоящего издания.

Джон Сингер Сарджент. Портрет Генри Джеймса. 1913

суждения о них — развивалась сама его мысль, изменялись его подходы к литературе, его эстетические принципы, его понимание общих проблем. Он призывал, утверждал и учил, но и учился сам, уходил от себя в поисках совершенства и возвращался к себе, обогащенный опытом познания и новыми идеями, которые становились залогом движения вперед, получали продолжение в его собственном творчестве и оказывали влияние на других, на развитие всей американской литературы. Но отдельные, пусть даже очень яркие высказывания могут в общем плане оказаться весьма ненадежными свидетельствами.

Чтобы составить целостное представление о литературно-критических взглядах Джеймса, нужно увидеть их в развитии, хотя и очерченном по необходимости кратко (критическое наследие писателя составило несколько солидных томов, так что сколько-нибудь подробное его рассмотрение выходит далеко за рамки данной работы). Начать можно, скажем, с одной из самых ранних критических работ Джеймса — его рецензии на "Барабанный бой" Уитмена. Джеймс, к тому времени автор ровно дюжины рецензий, опубликовал ее в ноябре 1865 г.

"Печальной задачей было читать эту книгу, — самоуверенно начинает свою заметку двадцатидвухлетний критик, — еще более печальной — писать о ней. (...) Она демонстрирует потуги прозаического в сущности ума дотянуться до поэзии посредством длительного мышечного напряжения". Далее Джеймс, не сомневаясь, ставит Уитмена на одну доску с посредственностями, которые слетаются на каждое "трагическое событие" и "получают удовольствие, расписывая его поверхностные черты"[1]. Тогда как истинный "поэт" "извлекает скрытый смысл и предлагает его на всеобщее обозрение", "речения м-ра Уитмена, как такое ни покажется удивительным его друзьям, в этом отношении не составляют исключения из общей моды. Они, однако, составляют исключение в своей претензии на то, что якобы являют собой нечто лучшее; оттого и читать их — печальная задача" (1; pp. 629–630).

Общий тон рецензии саркастически ёдок, пронизан издевкой: "Частота заглавных букв — единственный признак стиха в писаниях м-ра Уитмена. К счастью, в них имеется лишь одна попытка использования рифмы" (1; p. 631). С открытой насмешкой Джеймс пишет, что поэзия Уитмена — не просто плохая поэзия, но даже и плохая проза, иначе говоря, вообще находится, по его мнению, за пределами литературности. Он отказывает поэту в оригинальности, более того — в искренности: "...м-р Уитмен особенно гордится субстанцией — жизнью — своей поэзии. Она, быть может, груба, она, быть может, мрачна, она, быть может, неуклюжа — таковы, насколько мы можем понять, доводы автора, — но она искренна, она возвышенна, она обращена к душе человека, она — глас народа" (1; p. 632).

"...Этот том — оскорбление искусства" (1; p. 632), — такой категоричной сентенцией завершает Джеймс перечисление "литературных грехов" Уитмена, после чего переходит к прямым наставлениям,

не испытывая смущения даже перед тем очевидным фактом, что "поучаемый", вдвое старший его по возрасту, отнюдь не был новичком на литературном поприще: "Чтобы получить признание в качестве национального поэта, недостаточно отринуть все единичное и принять всеобщее, нагромоздить корявостей и выплеснуть в колени публике непереваренное содержимое ваших записных книжек. (...) Чтобы воспеть по достоинству наши битвы и нашу славу, недостаточно послужить в госпитале (как ни достойно похвалы это занятие само по себе), быть вызывающе небрежным, неизящным, невежественным и постоянно заниматься самим собой" (1; pp. 633–634).

Процитированные выдержки с достаточной ясностью раскрывают позицию Джеймса, хотя в заметке осталось немало материала, достойного быть представленным вниманию читателя. Разумеется, не ради курьеза — ошибки возможны у всякого критика, в особенности начинающего, — ради более четкого выявления направленности критической мысли Джеймса.

Что же означает подобная статья в джеймсовском каноне? Просто случай фатальной несовместимости художников в их творческой индивидуальности, в их устремлениях, в понимании задач литературы, в их эстетике? Или проще того — наивную веру в непогрешимость собственных суждений, юношеский максимализм, с высоты своего малого эстетического опыта ниспровергающий все, что не укладывается в очень еще по необходимости ограниченные представления о литературе? Здесь присутствует и то, и другое. Но "казус" с Уитменом интересен не этим.

Во-первых, из статьи с очевидностью вытекает, что, рецензируя книгу, Джеймс имел более или менее ясное представление не только о поэзии Уитмена, но и о разных подходах к ней, а также и о столь же разных ее оценках — ссылка на удивление уитменовских друзей говорит сама за себя. Джеймс эти оценки знал и решительно не принимал их.

Но отвергая их, он выступал от лица некоего авторитета, за которым стояло право диктовать, исходя из незыблемой нормы, обязательных для всех и каждого правил литературного этикета. Так прямо и сказано: "Необходимо уважать публику, к которой обращаетесь, потому что у нее есть *вкус*, даже если у вас его нет" (курсив мой. — *М.К.*; 1; p. 633). В другом месте говорится еще недвусмысленнее: "Даже в самых заурядных умах существует в делах литературных определенный точный консервативный инстинкт, тонко распознающий пустую эксцентричность. Отношение мистера Уитмена к этому инстинкту кажется чудовищным. ... претендуя на воздействие на душу, оно наемехается над интеллектом, ... претендуя на ублажение чувств, оно возмущает вкус" (1; p. 632).

Самое, пожалуй, интересное в предложенных Джеймсом оценках поэзии Уитмена то, что в них наряду с его голосом нередко отчетливо

слышится некий иной, знакомый голос. Не то, чтобы начинающий писатель бездумно повторял чужие, подхваченные где-то слова — суждения бесспорно принадлежат ему. Но сам ход мысли заимствован. Заимствован у высшего авторитета в области литературы того времени — "браминского" сознания Новой Англии, запечатленного в его заклинаниях "вкусом".

Если подойти к этому вопросу с другой стороны, эти апелляции к хорошему тону позволяют говорить об известном "викторианстве" литературных взглядов молодого Джеймса. С течением лет писателю удалось во многом преодолеть в себе викторианский настрой, сбросить его сдерживающую узду, однако изжить его до конца он не смог. И это наложило неизгладимый отпечаток как на его литературно-критическое, так и художественное творчество. Заклинания "вкусом", равно как и призывы поверять все искусством (exercise art) станут постоянной чертой творчества Джеймса-критика. Но наибольшую остроту этот вопрос обретает, как можно убедиться, в начале и в конце его литературной деятельности.

Если обратиться к заметкам Джеймса, написанным более тридцати лет спустя, разница в его взглядах на творчество Уитмена не только очевидна, но и поразительна. В статьях 1898 г. говорится не о стихах, а о посмертной публикации писем поэта к его матери и другу.

Но хотя речь идет о прозе, Джеймс не упускает возможности сказать несколько слов и о его поэзии. Представляя Уитмена, он не выступает от лица "уитмениста", отделяя себя тем самым от этой персоны-маски, однако специально оговаривает, что принимает "интерес к Уитмену как нечто само собой разумеющееся" (1; p. 662). Выдерживаемая им дистанция совсем невелика. Но главное — совершенно снят тон воинственного непрятия, характерный для рецензии 1865 г.

При всех своих литературных "опорках и лохмотьях", о которых не преминул упомянуть Джеймс, автор "Листьев травы", как он видит его теперь, — не самозванец, коронующийся званием национального поэта, а "*добившийся успеха* оригинал". Его маленькая книжечка "неким уникальным образом имеет такое же отношение к поэзии, которое можно вынести из самых удачных — немногочисленных, но дивных — других страниц писателя" (1; p. 662). И как писатель, и как критик, и как человек Джеймс должен был пройти долгий путь, его взгляды, те критерии, с которыми он подходил к литературе, — претерпеть коренную ломку, чтобы постичь и оценить богатство и красоту поэзии и самой личности Уитмена.

"Красота естественности здесь, — проникновенно пишет он теперь, — это красота особой натуры, собственная открытость человека в мертвом, пустом окружении, личная страсть, любовь к жизни, сорванная, подобно цветку, в невинном, безотчетном уродстве". И хотя Джеймс не обнаруживает в переписке ничего, выходящего за пределы

убогой обыденности, "эта хроника таинственным чудом остается положительно восхитительной вещью" (1; p. 662).

Необычайная для Джеймса теплота тона отличает и его следующую уитменовскую заметку, написанную менее месяца спустя, где он с большим чувством говорит о присущем поэту "вызывающем восхищение даре сострадания", о "его непритязательной, земной и, однако же, невероятно деликатной личной преданности, осуществлявшейся исключительно за его собственный счет и на его собственный страх и риск" (1; p. 671).

Последнее упоминание Джеймсом имени поэта, быть может, красноречивее всего: в статье, опубликованной в качестве предисловия к посмертно изданной в 1916 г., то есть в год смерти самого писателя, книге Руперта Брука, он просто называет его рядом с Данте, Шекспиром, Шелли, Бернсом, Мильтоном, Китсом... К этому остается лишь добавить, что во время Первой мировой войны Джеймс, будучи уже много старше Уитмена в соответствующий период и находясь далеко не в лучшем состоянии здоровья, посещает раненых в госпиталях и становится председателем санитарного отряда американских добровольцев.

Случай с Уитменом в своем роде уникален. Но знакомство с критическим наследием Джеймса во всей его полноте убеждает, что он мог быть нетерпим и беспощаден в своих негативных суждениях о собратьях по перу, как в ранней статье об Уитмене, которую резкостью тона превосходят разве что его статьи о Гюго, мог, напротив, восхищаться их достижениями. При этом с ходом времени в них все явственнее проступает общая черта. Они диктовались, если можно так выразиться, джеймсовской "философией творчества" — постепенно обретавшим достаточно устойчивые очертания комплексом общих представлений о развитии литературы, ее насущных потребностях и первейших задачах, стоявших перед ней в тот или иной период.

Показательно в этом смысле отношение Джеймса к Бальзаку, которого, как известно, он любил всю жизнь и посвятил ему в целом пять отдельных статей, не считая бесчисленного множества отсылок в работах на другие темы. Впрочем, "любил" — слишком слабое слово. Восхищался, преклонялся...

Думается, для Джеймса, с его ново-английским наследием духовных исканий, его интроспекцией и замкнутостью, как для писателя было великим счастьем, настоящим подарком судьбы, что он так рано узнал и признал гений французского романиста. Так вжился в его мир, так много понял благодаря ему, так много усвоил, так много открыл. Безусловно расширив горизонты его видения, это помогло Джеймсу преодолеть давление многих традиций, сковывавших дальнейшее развитие еще очень молодой, нуждавшейся в опоре и образцах американской литературы, как то не удалось сделать его близкому другу Хоуэллсу и многим другим его современникам.

Уже в первой своей статье о Бальзаке (1878) Джеймс выделил в качестве одной из определяющих черт его произведений характер "социального романиста: его сила заключалась в передаче бессчетного числа действительных фактов, относящихся к французской цивилизации — вещей, познать которые можно лишь посредством собственного опыта и терпения"[2]. Широта, размах бальзаковского творчества — вот что прежде всего поразило Джеймса, не находившего ничего равного ни в английской, ни тем более в отечественной литературе.

Это обилие проявлений действительности, обретавших под пером писателя вторую, *подлинную* жизнь, стало своего рода идеалом Джеймса, его путеводной звездой. Первоосновой мощи Бальзака-творца, который, словно волшебник, заставлял оживать все, что попадало на его страницы, силой, приводящей в движение весь этот мир, Джеймс считал его метод — *реализм*. Это и был тот "урок Бальзака" (так озаглавлена одна из его последних статей о великом мастере французской литературы, помеченная 1905 г.), который американский писатель, также со временем удостоенный почетного титула "мастер", вынес за годы духовного общения с ним через его творения.

Весь гений Бальзака, как понимает его Джеймс, направлен на героев, которые оживают, выходя из-под его пера. "Все в руках Бальзака становится органическим целым; оно движется вместе; оно наполнено всепроникающей жизнью; в нем циркулирует кровь..." (2; p. 41), — пишет Джеймс, сопоставляя его с Шекспиром как "подлинного знатока человеческой природы" (2; p. 68). И все же даже восхищение Бальзаком не могло поначалу преодолеть влияния викторианских норм, уступки которым в ранних статьях совершенно очевидны.

Так, в своей первой статье о нем Джеймс не усомнился назвать его "самым порочным писателем" (2; p. 67), что вполне согласуется с высказанным им годом ранее суждением о Стендале: «Среди писателей, именуемых безнравственными, он, несомненно, более всех заслуживает этого обвинения; рядом с ним другие безупречно невинны. Но порочность кажется злостной и резкой лишь в отношении предметов, к которым он обращается. "Красное и черное", "О любви" и определенные пассажи в других его сочинениях выглядят неизбывной порочностью — качество, которое в романе перерастает в нечто абсолютно гнилостное и удручающее» (2; p. 817). Особенно сильно диктат "хорошего тона" давал себя знать в критике Джеймса в ранние годы, хотя, как это видно из приведенного высказывания, его позиции не были поколеблены и спустя десятилетия.

Примечательно, что в своем анализе творчества Бальзака Джеймс не ограничивается проблемами метода и мастерства. Он обращает большое внимание на тематику и содержание его произведений, с самого начала выделяя особую роль темы денег. "Деньги, — проницательно замечает он, — самый общий элемент романов Бальзака; дру-

гие вещи появляются и исчезают, но деньги присутствуют там всегда" (2; p. 34).

Не оставляет Джеймс этот тезис без внимания и в дальнейшем. Рассматривая эту тему в одной из своих последних статей, он не в силах скрыть недоумения даже не столько перед постоянством интереса к ней Бальзака, сколько перед ее всепроникающей силой в художественном мире французского гения. "Наиглавнейший аспект его картины, — пишет Джеймс, — это, следует добавить, аспект денег. Общий вопрос о деньгах столь обременяет и тяготит его, что он движется по человеческой комедии во многом наподобие верблюда, груженого товаром корабля пустыни. "Вещи" для него — это прежде всего не что иное как франки, и я бессилен определить природу и особую жадность бальзаковского интереса к ним по причине его непостижности, недоступности пониманию. Можно, как все мы знаем, с помощью воображения, в известных пределах, изобрести способы использования денег, но его работа за этими пределами заставляет нас забыть о существовании столь одиозной вещи. Этого-то Бальзак не забывает никогда; его универсум в самых дальних своих уголках продолжает своими лучшими сторонами выражать себя для него в категориях рынка" (2; p. 98).

По наблюдениям Джеймса, продолжавшего биться над загадкой огромной, по его мнению, несоразмерно огромной роли, отведенной деньгам в произведениях Бальзака, который был в его глазах "Гулливером в окружении пигмеев", "нашим общим отцом" (2; pp. 91, 120), в "каждом отдельном эпизоде "Человеческой комедии" имеется свой герой и героиня, но великий протагонист всего — это двадцать франков" (2; p. 131).

И все же именно с миром Бальзака, возведенным на сугубо материалистическом интересе, хотя он и представляется Джеймсу ограниченным и односторонним, связывает он в первую очередь достижения реализма и романа как формы повествования, отличительной чертой которой является "изображение реального в масштабе реального" (2; p. 124). Самый же "фундаментальный и общий знак романа... — это то, что он есть попытка репрезентации; это его начало и его конец" (2; p. 130).

Этот заряд несет в себе и книга "Готорн" (*Hawthorne*, 1879), ставшая вехой на пути формирования литературно-критических и теоретических взглядов Джеймса, который предложил в ней превосходный анализ творчества своего литературного предшественника. В сущности это первое в США исследование подобного рода, посвященное не только творчеству Готорна, но и американского писателя вообще. Книга примечательна глубиной и тонкостью проникновения в мир великого романтика. Что особенно в ней ценно — это целостность восприятия и законченность концепции. В этом нет ничего удивительного: близость Джеймса-художника к Готорну, влияние которого

ощутимо сказалось на формировании художественных принципов самого Джеймса, с разной степенью очевидности проявляясь на всем протяжении его творческого пути, несомненна.

Джеймс, однако, не ограничился здесь рассмотрением творчества Готорна. Его целью было также обозначить собственную, отличную от готорновской эстетическую позицию, определить границы своего художественного мира. Он ясно давал понять, что между ним и Готорном уже пролегла незримая черта. Многое разделяло их — как писателей, представляющих не столько разные поколения, сколько различные направления и методы в американской литературе.

Готорн говорил от лица уходящего в прошлое романтизма, Джеймс провозглашал принципы зарождавшегося в США реализма, не имевшего ни глубоких корней, ни прочно утвердившихся позиций, о чем красноречиво свидетельствуют собственные произведения писателя, представлявшие пеструю смесь романтических и реалистических черт. Именно исходя из эстетики этого еще не окрепшего, не устоявшегося в американской литературе метода — реализма, — судил он о художественных достижениях Готорна, что предопределило как сильные, так и уязвимые стороны его замечательной книги.

Надо отдать должное проницательности Джеймса, который сумел в этой книге безошибочно указать два главных фактора, определивших природу готорновского творчества. Первый из них — глубинная связь с Новой Англией, второй — молодость страны, безусловная краткость и, соответственно, бедность ее истории. "История, — замечает он, — пока что оставила в Соединенных Штатах столь тонкий, едва осязаемый слой, что очень скоро мы натыкаемся на жесткий субстрат природы, да и сама природа в этом западном мире странным образом кажется грубой и незрелой" (1; p. 327).

Джеймс писал, что "...цветок искусства расцветает только на богатой почве, что необходимо много истории, чтобы получить малую толику литературы, необходим сложный общественный механизм, чтобы привести в движение писателя. До сей поры американской литературе приходилось заниматься не разведением цветов, а другими делами, и прежде, чем произвести на свет писателей, она разумно позаботилась о том, чтобы обеспечить их тем, о чем писать" (1; p. 327). Лишь отдавая себе в этом ясный отчет, можно по достоинству оценить результаты, достигнутые как отдельными авторами, так и литературой США в целом.

Размышления об особенностях ее становления приводят Джеймса к знаменитому определению общественных институтов, присущих развитой цивилизации, отсутствие которых в стране удручающе сужает ее и — как следствие — его, романиста, возможности, обедняет самое литературу. При этом Джеймс по видимости как будто чистосердечно продолжает список, предложенный Готорном в "Романе о Блайтдейле". На самом деле они имеют в виду совершенно разные вещи.

Готорна заботит развитие романтического романа, возможности, территорию и условия существования которого он стремится обозначить. Иначе говоря, предмет его размышлений — жанр, тогда как Джеймс перечисляет в своем списке явления, совокупно составляющие внешние (по принципу отсутствия) границы Нового Света, заключенного внутри очерченного круга. В поле его зрения — социокультурные параметры национального бытия, перед которым романист призван держать зеркало. Тем более впечатляет отраженная в зеркале пустота.

"Ни государства, в европейском смысле слова, и, право, едва ли особое название нации, — пишет Джеймс.— Ни государя, ни двора, ни личной преданности, ни аристократии, ни церкви, ни духовенства, ни армии, ни дипломатической службы, ни помещиков, ни дворцов, ни замков, ни поместий, ни старинных загородных особняков, ни домов приходских священников, ни крытых соломой домиков, ни увитых плющом руин; ни соборов, ни аббатств, ни маленьких норманнских церквей, ни великих университетов, ни закрытых частных публичных школ... ни литературы, ни романов, ни музеев, ни картин, ни политических кругов, ни класса спортсменов — ни Эпсома, ни Аскота! Можно составить некий подобный список вещей, отсутствующих в американской жизни — особенно же в американской жизни сорокалетней давности. В почти мрачном свете подобного заключения естественно заметить, что, ежели все это отсутствует, значит отсутствует всё" (1; pp. 351–352).

Легко догадаться, что в свое время это заявление Джеймса вызвало в США бурю возмущения как среди литераторов, так и в широких читательских кругах. Справедливо возразил тогда Джеймсу Хоуэллс, сказавший, что за вычетом перечисленного остается вся жизнь. Дальнейшее развитие американской литературы показало, что залогом ее движения вперед было всестороннее освоение национального опыта, пусть в силу исторических причин ограниченного, но совершенно реального, более того — оригинального. Момент этот очень важен для понимания творческих устремлений самого Джеймса. Его влекла сложная паутина социальных традиций, в которую, помимо воли, втянута личность.

Сомневаясь, что Готорн "когда-либо слышал о Реализме", и неоднократно повторяя, что он "отнюдь не был *реалистом*" (курсив мой. — *М.К.*; 1; pp. 321, 369), Джеймс тем не менее судит о Готорне, исходя из эстетики реализма, расценивая в соответствии с ней структуру его произведений и в том числе готорновское пристрастие к аллегории. Для Джеймса, который был знаком со статьями Эдгара По, посвященными Готорну, она представляет собой наиболее существенный недостаток его прозы, хотя, забегая вперед, следует сказать, что аллегории нашлось место и в творчестве самого Джеймса. Но это всего лишь частное выражение основы готорновского

творчества — его несовместимости с реалистической эстетикой, и потому, по крайней мере теоретически, осуждаемое и отвергаемое Джеймсом.

Книга о Готорне стала по существу прощанием Джеймса с романтизмом. В нем нет, однако, ни той ярости отрицания, ни той резкости критических оценок, с которой сам он в юности обрушился на Уитмена или с какой его собрат по перу, Марк Твен, предъявил свой литературный счет другому классику американского романтизма, Дж.Ф.Куперу. В действительности прощание растянулось на многие годы — груз романтического наследия неоднократно впоследствии оживал на страницах его собственных сочинений. Отражая преемственность традиций, он соединял мир Готорна и шире — мир романтизма — и с творчеством самого Джеймса, и со всей литературой, которая создавалась согласно требованиям реалистической эстетики, и с той, которую вывел на сцену двадцатый век.

Следующим этапом на пути овладения Джеймсом литературной теорией стала статья "Искусство прозы" ("The Art of Fiction", 1884), поводом для написания которой послужила лекция английского писателя и историка Уолтера Безанта, изданная вскоре отдельной брошюрой. Вступив с ним в полемику по ряду вопросов, Джеймс вынес в центр статьи проблему реализма. Она получает здесь всестороннее освещение и углубленную разработку за счет теоретического обеспечения высокого порядка.

Не упуская из виду историческую перспективу, установленную в книге о Готорне, Джеймс начинает с несколько неожиданного как будто утверждения, что обращение к реалистической эстетике принесет "оправдание" роману, подорвав «старый предрассудок, согласно которому литература — занятие "безнравственное"...». Писатель справедливо связывает последнее обстоятельство с неизжитым наследием пуританства, с его "отвращением" к роману, якобы приносящему "нашей бессмертной душе чуть меньше вреда, чем театральное представление"[3], с его настороженно-подозрительным отношением к искусству, которое американской литературе еще предстоит преодолеть. В США реализм делал лишь первые, робкие шаги. Неудивительно поэтому, что, разрабатывая свои теории, Джеймс в поисках опоры обращался к достижениям европейской литературы, прежде всего французской и, что следует отметить особо, — русской, с которой мало кто был тогда по-настоящему знаком даже в Европе.

Необходимо, пожалуй, сразу сказать, что восприятие Джеймсом русской литературы не было безоговорочно восторженным. Его преклонение перед Тургеневым соседствовало с критическим взглядом на творчество великих современников писателя. В необозримом литературно-критическом море Джеймса Достоевский упомянут лишь раз в малозначащем контексте. Что касается Толстого, признавая мощь

его художественного гения, неотразимость его воздействия на читателя, его масштабы, быть может, самого Джеймса несколько подавлявшие, он относился к нему довольно сдержанно.

С одной стороны, по его признанию, "...ни у какого иного из тех великих, что запечатлели человеческий образ и человеческую идею, нельзя при равных условиях почерпнуть столько правды" (1; p. 134); это "дивная масса жизни" (2; p. 1029), "отражатель, громадный, как естественное озеро; чудище (monster), впряженное в свой предмет — всю человеческую жизнь! — как с целью перетаскивания могли бы слона впрячь не в экипаж, а в каретный сарай" (2; p. 1030). С другой, он в силу своей монструозности способен внушать опасения: "Погружение в Толстого... — это для каждого своего рода великолепный несчастный случай..." Поясняя свою мысль, Джеймс сопоставляет Толстого с Тургеневым, которого называет "романистом для романистов", — по его словам, толстовский мир не обнаруживает "ни того вечного очарования метода, ни той спокойной неотразимости изображения, которые блистают рядом с нами, освещая наши возможные шаги, у его предшественника" (2; pp. 1029–1030), а в "Войне и мире" тщетно искать "фокус интереса или чувство целого" (1; p. 135). Так что пример Толстого, хотя и заразителен, безусловно "пагубен: он может сбить с пути и подвести учеников, ежели только они не слоны-тяжеловозы" (2; p. 1030). Эти рассуждения относятся, однако, к более позднему времени.

В "Искусстве прозы" Джеймс ведет рассмотрение проблем в обобщенно-теоретическом ключе, не затрагивая вопросов индивидуального стиля. Но уже и в пору написания этой статьи он ставил во главу угла взаимоотношения литературы и действительности. Приведя различные точки зрения, Джеймс со своей стороны называет целью романа "отображение жизни" (3; с. 131), дословно повторив ряд ранее сделанных высказываний, в частности, в статье о Доде (1883; 2; p. 242). Идеи, с которыми выступает Джеймс, глубоко выношены и взаимосвязаны. Объединив их проблемой реализма, он последовательно высвечивает ее грани. Из положения об "отображении жизни" вытекают все последующие.

Посредником между двумя мирами — жизнью и ее отображением — выступает художник, который собственным творчеством совершает переход из одного в другой, переводя явления жизни на язык искусства. Осуществляется связь посредством впечатлений. Более того. "В самом широком смысле роман может быть определен как выражение личного и непосредственного впечатления от жизни..." В этом смысле понимает Джеймс и соотношение впечатления и опыта. "Если опыт состоит из впечатлений, — логично заключает писатель, — то можно сказать, что впечатления и *есть* опыт..." (3; с. 132, 134), а "...глубочайшее достоинство произведения искусства всегда есть достоинство сознания художника. Если оно высоко, роман,

картина, скульптура приобщатся к глубинам истины и красоты" (3; с. 143).

К тому времени, когда писалось данное эссе, Джеймс разработал и широко применял в своих произведениях более сложную модель, хотя он об этом и не упоминает, быть может, сочтя это частным, или даже того больше, личным моментом, так как по преимуществу обсуждает этот вопрос в предисловиях к "нью-йоркскому изданию" (1907–1909), — модель, в которой между действительностью и воспринимающим сознанием появилась еще одна ступень опосредования. Это сознание персонажа, с точки зрения которого писатель представляет происходящее в романе и других его героев *без* видимого участия автора. Совокупность "точек зрения" образует систему "зеркал" или "светильников", как он их называет, которые, играя и перекрещиваясь, не только обогащают рисунок повествования, но и позволяют сделать следующий шаг на пути приближения изображения к явлениям реальной жизни, воссоздавая в его структуре знакомый процесс, когда жизнь открывается каждому через ощущения и впечатления. Принцип "точки зрения" — основа основ архитектоники произведений Джеймса — и дал название литературному приему, прочно вошедшему в арсенал средств художественной выразительности, освоенных американской литературой.

Авторское сознание, таким образом, отдаляется и отделяется от изображаемого, самоустраняется из текста, определяя степень "погрешности" (отклонения от объективной картины бытия) душевным и духовным складом героя, своеобразием его характера, его личности. Производить "поправку" Джеймс предоставляет читателю самостоятельно, что требует от него немало усилий, в чем и заключается, помимо усложненного синтаксиса, общепризнанная "трудность" его сочинений.

По меткому замечанию Грэма Грина, Джеймс «представляет нам теорему, но это нам надлежит вычислить значение *x* и установить, что *x* равен "нет выхода". Неизменное очарование его стиля в том отчасти и состоит, что он никогда не выполняет за нас всей работы...»[4] Самоустранение автора, надо сказать, лишь кажущееся и касается внешнего, поверхностного слоя повествования, тогда как на глубинном уровне он, как был, так и остается демиургом, который по своей художнической воле единолично творит свой мир. Соответственно остается в силе формулировка Джеймса относительно достоинства произведения как "достоинства сознания художника" (3; с. 143).

Говоря об "отображении жизни", Джеймс, следовательно, сводит воедино объективное и субъективное начала, не уточняя, однако, которое из них в этом взаимодействии, по его понятию, первично, хотя последнее высказывание может выглядеть недвусмысленным признанием примата сознания. Собственно, именно так оно многими и воспринимается.

Впоследствии этот пункт стал камнем преткновения в исследованиях творчества самого Джеймса, явившись источником утверждений прямо противоположного характера. Одни видят в его произведениях торжество реальности, другие исключают всякую возможность говорить о ней, поскольку если принять за основу впечатления — а у каждого они уникальны, — результатом будет бесконечное множество реальностей, независимых и равнозначных, ни одна из которых не может претендовать на выражение истины. Или, как пишет Д.Иццо, "нет *одной* реальности, все имеет не *один* вид, но есть много различных точек зрения"[5]. К такому заключению критик приходит на основе "Портрета дамы"*; ясно, однако, что так воспринимается все творчество Джеймса. При этом не принимаются в расчет взгляды самого писателя, со всей определенностью высказанные как в "Искусстве прозы", так и во множестве других статей.

Если следовать за движением мысли Джеймса, очевидно, что он не предполагает подобного релятивизма. "...воздух реальности представляет собой высшее достоинство романа", — утверждает он. "Само собой разумеется, — говорится в другом месте, — не обладая чувством реальности, не напишешь хорошего романа..." (3; с. 134–135, 133). Эти суждения подразумевают несомненное существование реальности вне сознания художника, которую он воспринимает индивидуальным взглядом, но с которой же и сверяет созданную картину, постоянно отсылая читателя (а им может быть и начинающий писатель, к которому часто адресуется Джеймс) к жизни, призывая его не слушать "тех, кто будет говорить, что искусство устремляется прочь за пределы жизни..." (3; с. 143), потому что "...область искусства — вся жизнь, все чувства, все предметы, все образы" (3; с. 139).

Утверждение неразрывной связи искусства с жизнью, наряду с другими положениями "Искусства прозы", включая прозрачный намек на эстетизм ("искусство устремляется прочь за пределы жизни"), красноречиво свидетельствуют о том, что среди художественных направлений того времени Джеймс безоговорочно делает выбор в пользу реализма. Он не принял эстетизма с его лозунгом "искусства для искусства", однако, как в произведениях, так даже и в самой фразеологии статей Джеймса немало перекличек с его идеологами[6].

Тем не менее, этот утонченный, по мнению многих, суперрафинированный художник бескомпромиссно требует от искусства не сублимированного, очищенного от всей мирской грязи, возносящегося в заоблачные выси изображения жизни, от которого веет искусственностью, а жизни неприглаженной, сохраняющей свое живое дыхание и дух подлинности. "Только неумирающее стремление уловить тон и проявления бытия, — снова и снова повторяет Джеймс, — его странный неравномерный ритм обеспечивают искусству прозы твердую

* В русском переводе роман вышел под названием "Женский портрет".

почву под ногами. Только в той степени, в которой оно представляет жизнь неупорядоченной, какова она есть, мы приближаемся к истине; и в той степени, в какой оно упорядочивает жизнь, нам предлагается заменитель, суррогат, условность" (3; с. 139).

Любопытно, что это суждение Джеймса было оспорено его другом, Р.Л.Стивенсоном, в статье "Скромное возражение" (1884). Упорядочение жизни, по его мнению, в природе искусства. Это аксиома, и ее бессмысленно отрицать. «Никакое искусство, — утверждает со своей стороны Стивенсон, отвергая один из основополагающих тезисов Джеймса, — не может с успехом "соревноваться с жизнью", если воспользоваться дерзкой фразой м-ра Джеймса», и никакой романист не в состоянии вынести "ослепительного блеска и сумятицы действительности", поскольку жизнь "чудовищна, бесконечна, нелогична, прерывиста и исполнена остроты", а "произведение искусства, по сравнению с ней, аккуратно, конечно, самодостаточно, рационально, связно и выхолощено" [7].

По сути же, между их позициями нет противоречия — Джеймс, разумеется, ведет речь не о непосредственном присутствии жизни в романе или картине, а о художественном впечатлении, "эффекте", в терминологии Э.По, об иллюзии, о "воздухе реальности" (3; с. 134), "изображении реального в масштабе реального" (2; p. 124), которого должен добиваться автор.

Понимание опыта, на котором зиждется теория Джеймса, имеет одну особенность, на которую следует обратить внимание: он сугубо созерцателен, не предусматривает никакого участия в жизнедеятельности. Этой позиции писатель придерживается и в работах позднего периода, в частности, в цикле предисловий к "нью-йоркскому изданию", где она получила наиболее законченное выражение. В высшей степени характерен в этом отношении его выразительный и довольно парадоксальный образ "дома литературы" с "миллионом окон" ("Портрет дамы", Предисловие, 1908). Окна выходят во все стороны — наблюдению открыт весь мир, но это, естественно, ничто "без сознания художника", в полной готовности пребывающего у своего окна: жизнь неспособна перевести самое себя в художественную форму. Воспринимающему сознанию, скользящему, подобно лучу прожектора, доступны и ширь, и даль. Но оно не погружено в гущу жизни, напротив, вновь обособлено от нее, отгорожено "глухой стеной" (2; p. 1075). К тому же, несмотря на обилие окон, в доме отсутствуют двери.

Из предложенной Джеймсом метафоры с непреложностью вытекает следующее: полный разрыв с внешним миром, неподвижность и фактическая невозможность развития. В то же время он настоятельно подчеркивает в этом процессе функции познания: роман для Джеймса — исследование; как говорится в близкой по времени статье о Золя, "...роман обращается к жизни в целом и помогает нам *знать*"

(2; p. 869). Такой подход несколько корректирует неизбежно возникающее при знакомстве с теорией Джеймса впечатление пассивности.

Генри Джеймс.
Фотография Элис Ботон

Важнейшая роль в системе его воззрений относительно освоения действительности художником принадлежит воображению, которое не довольствуется простым (сколь угодно обширным) набором фактов, а проникает сквозь видимое в глубинную сущность явлений. Активность процесса познания как бы призвана возместить то, что оказалось недосягаемо на уровне непосредственных взаимоотношений и взаимодействия. Постигая скрытую под обманчивой оболочкой повседневности истину, воображение как инструмент познания обнаруживает способность прозрения, превосходящую эмпирическое знание. Эта, по удачному выражению П.Армстронга, который рассматривает творчество Джеймса в свете концепций феноменологии, "прозревающая способность" (revelatory) воображения обладает для него, считает исследователь, "большей силой, чем любой эмпирический, буквалистский подход. Она может лучше выявить истинную сущность любого предмета...", а сам писатель своим творчеством ведет поиски "...истины, которая выражает сущность действительности не на эмпирическом, а на более фундаментальном уровне" (7; pp. 52, 45, 46).

Чтобы достичь этой цели, необходима "абсолютная свобода" искусства. "Оно питается соками опыта, а главный смысл опыта заключен в свободе" (3; с. 131). Свобода — условие его процветания, здоровья, в конечном счете — его существования, поскольку, по мнению, Джеймса, "никакое художество невозможно без неограниченного расширения возможностей — ... безграничность свободы" (3; с. 139).

Требование свободы Джеймс распространяет и на моральное содержание произведения, так как любые запреты и ограничения порождают отрыв от жизни, чреватый воцарением лжи во всех ее проявлениях. Таково, по мнению Джеймса, положение в английском романе (под которым он, по его собственному признанию, подразумевает и

американский), где не "более чем в каком-либо другом, существует традиционный разрыв между тем, что люди знают, и тем,... что дозволяется отражать в литературе" (3; с. 142). "Жесткие и твердые правила, ограничения *a priori*, простые запреты (не говори об этом, не смотри на это), конечно, отслужили свое, — писал Джеймс в статье, посвященной Мопассану (1888), — и по природе вещей они всегда будут представляться энергичному таланту произвольными — и только, и ничем иным" (2; p. 549).

Положение, однако, гораздо сложнее, чем выглядит на первый взгляд. За этими декларациями отнюдь не скрывается отказ от морали вообще. Не означают они и неприятия со стороны Джеймса нравственно-этической проблематики или хотя бы даже безразличия к ней. Что он решительно отвергает, это вменяемую литературе обязанность блюстительницы общественной нравственности, так же, как и ритуальные чтения морали под занавес. Джеймс выступает против предписания произведениям и авторам назидательно-дидактических задач. Роман — не церковная кафедра и не воскресная школа, а потому должен быть избавлен от поползновений подобного рода.

Когда же он обращался к непосредственному рассмотрению произведений или творчества отдельных авторов, в его оценках если не доминировал, то в любом случае совершенно отчетливо проявлялся именно нравственно-этический подход. Говоря, к примеру, о романе "Нана" (в статье 1880 г.), Джеймс далеко не бесстрастно восклицает: "По какому праву представляет нам г-н Золя натуру (природу? — nature) как соединение выгребной ямы и дома терпимости? По какому праву представляет он не красоту, а мерзость как знак, по которому нам следует ее узнать? (...) ...мы протестуем против ее дискредитации" (2; pp. 866–867). При этом необходимо помнить, что Джеймс почитал за честь входить в литературный кружок ("флоберовский"), к которому принадлежал и Золя.

Что касается самого Джеймса, вопросы морали — стержень сотворенного им художественного мира, в котором нет и тени нравственного нигилизма. Это отправная точка его исканий, во многом определившая своеобразие его творческого почерка, опознавательный знак "сделано Джеймсом". Наиболее остро почувствовал это, быть может, Г.Грин. Отметив, что на Джеймса "слишком часто смотрели как на романиста с поверхностным опытом, как на живописателя социальных типов, который своим отъездом был отрезан от глубиннейших корней опыта", Грин, писавший с позиций католицизма и потому очень чутко воспринимавший отношение писателя к нравственным ценностям, напротив, выделяет у него "религиозное по напряженности ощущение зла", которое "побудило его писать" и властвует в "сокровенном универсуме" Джеймса (4; pp. 22–21).

Сходная в известном смысле ситуация сложилась и в отношении "идей". Вспомним, в 80-е годы XIX в., когда писалось "Искусство

прозы", "драма идей", "роман идей" обрели не просто большую популярность, но стали своего рода знамением времени. Джеймс, надо полагать, прекрасно отдавал себе в этом отчет. Требования "идей" предъявлялись писателю со всех сторон. Нечто в этом духе толковал в своей лекции и Безант. Требования Джеймс отверг, как отверг навязанную "мораль", но это не значит, что он отверг "идеи". Человек, писавший: "Первоклассные писатели-художники (imaginative writers) всегда оставляют у нас впечатление, что обладают некоей философией" (2; p. 249), — не мог быть *против* "идей". Он отказывался, думается, от неустранимой заданности, неизбежной при сосредоточенности на прокламируемых "идеях", грозящей разорвать и без того хрупкую непосредственную связь с жизнью, то есть исходя в первую очередь из эстетики реализма, в осмыслении и утверждении которой в контексте англо-американского романа и заключалась главная цель эссе Джеймса. Таковы в общих чертах его эстетические взгляды. Соответствия между ними и их преломлением в литературном творчестве писателя далеко не всегда прямые и явные. Тем больший интерес представляет их рассмотрение.

Литературно-критические и художественные произведения не были непроницаемо отделены друг от друга, создавались в непосредственной близости, так что романы и новеллы естественно становились полем художественных экспериментов и приложения его идей, в свою очередь, кристаллизуя их конфигурацию и давая импульс к продолжению теоретических поисков. Между ними нет и не могло быть прямого и полного совпадения: творчество всегда шире любой, самой прекрасной теории, но их взаимодействие неизбежно сообщает каждой стороне импульс развития, открывающего перед литературой новые горизонты.

Во время написания книги о Готорне Джеймс вел работу еще над рядом произведений. Одним из них был роман "Европейцы" (*The Europeans*, 1878). Освободив действие от искусственности и ходульности мелодрамы, Джеймс добивается в разработке жанра и стиля подлинной виртуозности, составляющей несомненное достоинство этой небольшой книжечки.

Действие романа, подхватившего тему "Американца", повернуто в противоположном по отношению к нему направлении: на этот раз его главные герои отправляются не в Старый, а в Новый Свет. "Открытие Америки" становится для них одновременно испытанием и "воспитанием чувств", выдержанным в духе высокой комедии, насквозь пронизанной тонкой иронией. Иронии исполнено само название книги: ведь "европейцы" здесь — не выходцы из Старого Света, а американцы, волею судеб оказавшиеся "в некотором роде чужеземцами". По словам одного из них, Феликса, они с сестрой ничего не могут сказать "о своей стране, своей религии, своей профессии", иначе говоря, ничего на свете не могут назвать своим, и сами они "не многим лучше

бродяг": "Я жил, где угодно, — повсюду. Мне кажется, будто я действительно жил во всех городах Европы"[8].

Столь долгое пребывание в Европе не прошло для них бесследно. И Феликс, и его сестра, баронесса Мюнстер, утратили связи с родиной (родиной, впрочем, лишь по названию — их родители были американцами, но сами они родились и выросли в Европе) и не имеют об Америке никакого представления. Европа же, напротив, наложила на них свой неизгладимый отпечаток. Индивидуальные черты брата и сестры (характер, темперамент, склонности, душевный склад) различны, и тем не менее они вызывают у окружающих сходные чувства. В новой обстановке высвечивается как раз то общее, чем наградила их Европа.

Пытаясь выразить свое представление об иностранцах, героиня романа Джеймса "Площадь Вашингтона" Кэтрин с робостью произносит: "Говорят, они обыкновенно блестящие"[9]. Все их отличия соединились для нее в одном слове — "блеск". То же можно сказать и о героях "Европейцев". Их отличает изящество манер, светский лоск, утонченность вкуса, проявляющаяся в беседе и костюме, в игре воображения, остроумии заокеанских американцев, расцвечивающем разговор и вносящем в него пьянящую пикантность, в умении превратить аскетически скромное помещение в изысканную гостиную светской дамы. Словом, ослепительные поверхности, до блеска отшлифованные в европейских салонах.

Однако, несмотря на легкость тона повествования, Джеймса интересует отнюдь не сопоставление поверхностей — той внешней оболочки цивилизаций, что бросается в глаза всякому наблюдательному путешественнику. Эта задача была доступна и литератору средней руки. Сталкивая миры, которые представляют его герои, писатель разрабатывает контраст, позволяющий глубоко раскрыть их изнутри. С одной стороны, это мир американский, точнее — ново-английский, глубоко провинциальный. К нему принадлежат те "более состоятельные члены *буржуазии*" (8; p. 15) во главе с мистером Уэнтуортом, дядей Феликса и Юджинии, с которыми она связывает надежду получить прочное место под солнцем и, разумеется, состояние. С другой — это аристократическое общество, неожиданно представшее перед разветвленным ново-английским кланом в лице обворожительной баронессы, морганатической супруги младшего брата правящего князя в эфемерном немецком княжестве. Упомянутая степень родства — не случайная подробность. Она свидетельствует о маргинальности положения героини, которой к тому же угрожает полная отставка. Очевидно, однако, что эти тонкости придворной жизни и политики ускользают от бесхитростных обитателей родового гнезда Уэнтуортов.

Как показывает Джеймс, эти миры разделяют не нормы этикета, принятого по разные стороны Атлантики, а миропонимание; из отно-

шения к коренным вопросам бытия и вырастают нормы их поведения и вся практика жизнестроительства. В патриархальном мире Уэнтуортов — при всем их не бросающемся в глаза достатке — земной удел есть исполненное тревоги, безрадостное, неусыпное попечительство о праведности души. Этот старомодный мир придерживается простодушных устоев былых времен, правда, последние подразумевают, помимо пуританских заветов, также унитарианские откровения и дань времени — учение Эмерсона. Его сочинения, обнаруживаемые в домах добропорядочных провинциалов Джеймса, — примета не столько особой учености или тем более особой приверженности трансцендентальной философии, сколько повседневного существования, которое зиждется на верности своему месту и заведенному порядку, особенно близкому сердцу автора.

Мир этот покоится на основах незыблемой морали, согласно которой высшим идеалом — и обязательной нормой — является исполнение нравственного долга, даже если он противоречит интересам личности. Долг по определению призван противостоять ее индивидуальным — индивидуалистическим, эгоистическим в свете названных воззрений — побуждениям, подавляя все их проявления ради добродетели и самопожертвования (иначе говоря, смысл существования приведен к слегка облегченной метафоре жизненного креста).

Соответственно этому идеалу выстраивается и система ценностей — искренность, верность, невинность, правдивость, естественность. В своих привычках эти честные и достойные граждане верны нравам раннего периода республики, начавшегося завоеванием независимости страны, — простоте, непритязательности, уравновешенности. Описывая их жилище после первого посещения, Феликс говорит: "...богато, но без признаков богатства. Простой, скромный образ жизни; ничего показного и очень мало — как бы это сказать? — для чувств..." (8; p. 32).

Под "чувствами" в данном случае он имеет в виду органы чувств, получающие в пуританской обстановке мало пищи: здесь и слух, и взгляд вынуждены довольствоваться скудным рационом, к которому особенно чувствительны привыкшие наслаждаться дарами искусства "европейцы". Скрашивать существование им остается лишь *естественными* красотами природы: необыкновенными закатами, да видами окрестностей, в свою очередь, напоминающими о девственном состоянии местных вкусов. Недаром Феликс, чутко улавливающий как художник тончайшие нюансы настроения и обстановки, видит мир своих американских кузенов и кузин как "золотой век", "мифологическую эру", "рай", наконец (8; pp. 32, 54, 66). Сама их мысль, замкнувшись в кругу привычных понятий, сохранила первозданную невинность, хотя как наследники ново-английских традиций они, размышляя о жизни, не могли не сталкиваться с проблемой зла, поистине доминирующей в пуританской картине мира. Тот же Феликс замеча-

ет, что представители "нового мира" не знают радости, воспринимая жизнь "болезненно" (8; p. 66).

Мир, от лица которого говорят и действуют в романе Феликс и Юджиния, напротив, кажется устроенным исключительно ради наслаждения. Здесь личность выглядит свободной от всяких обязательств, налагаемых на нее окружением, кроме тех, которые по своему усмотрению избирает сама и вольна отринуть в любой миг, когда сочтет их неприятными. Главная ценность этого мира — радость бытия со всем богатством ощущений, даруемых не тяжким трудом самоотречения, а гедонистической праздностью. Смещен оказывается фокус и в других отношениях: там, где ради достижения наиболее благоприятного и выигрышного впечатления личность должна быть "аранжирована", нет места ни естественности, ни искренности, ни истинности — главенствуют искусственность, "сделанность", изображение, в том числе и имитирующее естественность, словом, поза, игра, искусством которой баронесса владеет в совершенстве.

Взаимоисключающие позиции делают невозможным понимание и соответственно совмещение или даже сближение этих миров. Мистера Уэнтуорта смущает "чужеземность" его заокеанской племянницы, а различие ценностных ориентаций создает у него впечатление, что она "в некотором смысле говорит на другом языке. В ее словах было что-то странное" (8; p. 60). Разные "языки", на которых изъясняются персонажи, — один из неиссякаемых источников комизма в романе. Так, чистосердечное признание Феликса в том, что он не настоящий художник и "никогда этим серьезно не занимался... никогда не учился, не получил никакой подготовки", что он "только любитель", претерпевает в переводе на язык дядюшки и его друзей чудесное превращение: незнакомые со словом "любитель", они решают, что это — «..."европейское" выражение для брокера или экспортера зерна» (8; pp. 61, 62). С точки зрения Уэнтуорта, их мир — мир фривольный, что в его устах звучит едва ли не синонимом слова "развратный" или "порочный" и во всяком случае несет чисто негативные коннотации.

И все же Джеймс не желает принять ту или иную сторону. Он проводит противопоставление двух миров подчеркнуто объективно, чему немало способствует дух иронии, дистанцирующей изображение от автора. Джеймс уходит от необходимости оценивать их как совершенно несовместимые — выносить приговор одному, превозносить другой, — сохраняя в отношении них амбивалентность. Показывая достоинства или изъяны каждого, он уравновешивает их противоположными качествами, притом так тесно переплетенными, что разделить их невозможно. Скромные добродетели обитателей Новой Англии: естественность, искренность — соседствуют с узостью духовных и интеллектуальных горизонтов, с проистекающими из нее неподвижностью, косностью мысли, авторитарностью, ограничивающей

свободу личности, неспособностью воспринимать мир и его красоту во всей полноте.

Так же и аристократический, светский мир, несмотря на всю свою замкнутость на вещах, по мнению Уэнтуорта, второстепенных, несущественных, искусственных, заключает в себе определенные возможности саморазвития личности. Это подтверждает и финал романа. Крайности в нем не сходятся — мистер Уэнтуорт и баронесса остаются на своих местах, правда, понеся известные потери: Уэнтуорт в виде душевного дискомфорта, Юджиния — в том, что вынуждена вернуться в Европу ни с чем, парадоксальным образом объявив, что для нее она "гораздо просторнее Америки" (8; p. 173). Но как она ни старается показать, что "виноград зелен", ее игра не может убедить в правдивости ее слов. Переламывая меланхолический настрой, вызванный неудачей Юджинии, Джеймс одновременно завершает роман разрешением на брак, которое удается получить юным отпрыскам семейств. Феликс и Гертруд, младшая дочь Уэнтуорта, счастливо соединяют свою судьбу, собираясь построить жизнь на новых основаниях. В этом союзе противостоящие миры становятся хотя бы отчасти взаимодополняющими. Вдохновленная примером Юджинии, на которую она неизменно смотрела с восхищением, Гертруд полагает, что сумеет овладеть тайнами ее искусства. Светский блеск не просто обворожил девушку — он необходим ей, чтобы если не порвать с новоанглийской традицией, которой она уже бросила вызов своим замужеством, то хотя бы выбраться из-под колпака навевающего тоску угрюмого морализаторства с его эмоциональной сухостью и скудостью эстетических переживаний.

В "Европейцах" Джеймс не воспользовался фигурой комментатора, предоставив группе основных персонажей время от времени выступать в этой роли. Но для Гертруд он все-таки сделал исключение, хотя и не через одно из действующих лиц, а через круг ее чтения. Прием этот был широко распространен в литературе XIX в. В духовном облике девушки, сохранившей угловатость и ершистость подростка, Джеймс выделил влияние не окружения и традиций, а именно книги. Воспитанная на романтической или порождающей романтические мечты литературе, Гертруд, уловив необычность своих дальних родственников, раздувает ее до экзотичности: Феликс рисуется ей принцем из "Тысячи и одной ночи", Юджиния — царицей Савской. Ее будущее внушает определенный оптимизм: зерно, занесенное европейскими ветрами в Америку, пало на подготовленную почву. Границы духовного опыта Гертруд расширились благодаря знакомству с "европейцами".

Этого нельзя с уверенностью сказать о наделенном необычайно легким, неунывающим нравом Феликсе (видимо, бессознательно, но безошибочно Джеймс дал ему имя, соединившее два понятия: "счастливый" и "молодой", притом последнее принадлежит по рождению и

его сестре, выступающей в романе под искусственным, придуманным на случай именем "баронесса Мюнстер"). С подкупающей искренностью и трезвостью в оценке собственных возможностей как живописца рисует Феликс свое будущее. Опасаясь, как бы именно отсутствие у него средств не побудило Уэнтуорта отказать ему, он объявляет, что сможет зарабатывать на жизнь "...и вполне солидно — разъезжая по свету и рисуя скверные портреты". Смирившись с тем, что это "занятие не принесет славы", Феликс лишь пытается убедить будущего тестя в том, что оно "совершенно респектабельное", а бесконечные разъезды, в которых будет проходить его жизнь, — не знак фривольности: они необходимы для "поисков подходящих заказчиков... чувствительных к утонченной лести и не медлящих с оплатой" (8; p. 160).

Читатель остается в неведении относительно масштабов дарования Феликса. Возможно, оно и в самом деле годится лишь для исполнения описанных им планов. Тогда, распорядившись им таким образом, герой принимает единственно правильное решение. Суждения Феликса подтверждаются автором в части, касающейся льстивости его портретов, но это относится скорее к тому, как художник употребляет свой талант, чем к самому таланту. Известно также, что в годы юношеских странствий по Европе Феликс был актером и музыкантом, играл в шекспировском репертуаре, все в том же дилетантском статусе. Однако с того момента, когда он решает превратить свое ремесло в источник дохода, художник как служитель муз в нем кончился — начался (и, вероятно, в неизвестной читателю перспективе преуспел) художник как "делец", если воспользоваться меткой формулой Хоуэллса.

Но рядом с опытом Гертруд его будущность открывается обратной перспективой, сузившись на американских просторах до вульгарного "делания денег". В этом смысле она выглядит обратной также и при сопоставлении Феликса с Ньюменом: герой "Американца" истратил часть жизни на сколачивание состояния. Однако, обнаружив неожиданный даже для себя самого потенциал внутреннего роста, оставил дело, вступив на путь духовных исканий. Но для этого ему пришлось покинуть Америку. В Америке же, как бы говорит Джеймс через образ Феликса, потенциального творца духовных ценностей ждет неизбежное превращение в бизнесмена. И это также вносит щемящую ноту в мажорный по виду финал.

В том же, 1878 г., что и "Европейцы", увидела свет новелла "Дэзи Миллер" ("Daisy Miller"), ставшая своего рода вехой в творчестве Генри Джеймса. Она по сути открыла серию созданных за короткий срок маленьких шедевров. Она же принесла Джеймсу самый большой успех у широкой публики, какой ему довелось узнать в жизни, к которому он стремился, вопреки распространенному представлению о нем как писателе, сознательно ориентировавшемся исключительно на элитарные вкусы. Писатель недаром называл "Дэзи Миллер" "самым

удачным детищем своего воображения". Одновременно он вспоминал, однако, об "особом осуждении, которым сопровождалось" появление новеллы (2; p. 1270).

Чем же было вызвано это осуждение?

Причиной его стал, как ни странно это может теперь показаться, образ героини новеллы, Дэзи Миллер. Это юное прелестное существо, прибывшее в Европу из глубин Америки. К ней и в малой степени не пристала ни вульгарность ее повседневного окружения, ни иссушающая искусственность цивилизации. Сохранив в неприкосновенности естественность, которая олицетворяет ее близость к природе, Дэзи с открытой душой идет навстречу миру. В своей непосредственности и невинности она может служить символом американской юности или даже юности самой Америки, которая, как пишет Джеймс, всегда представляется "простодушной и юной" (2; p. 1210). Дэзи не ведает дурных помыслов и расчетов и потому не подозревает их в других. В Швейцарии, где происходит ее знакомство с Уинтерборном, она неосторожно отправляется с ним вечером на прогулку, не догадываясь, что этим нарушает предписания этикета, о котором она, выросшая в американском захолустье, не имеет никакого понятия. Вся дальнейшая история — это серия таких же невинных нарушений, которые, однако, в глазах ее нового окружения разрастаются до зловещих размеров. Окружения, надо заметить, отнюдь не европейского, хотя действие происходит в Европе, а американского, поскольку состоит оно из ее перебравшихся за океан соотечественников. Как всякие новообращенные, они оказываются наиболее одержимыми и ревностными приверженцами и хранителями устоев, запечатленных в жестких формах "хорошего тона". Они уверены, что за нарушениями скрывается порочность натуры.

Это один из самых тонких моментов повествования. Джеймс противопоставляет Дэзи как воплощение чистоты и невинности не европейской (европейская составляющая сохраняет в этом противостоянии нейтральность), а американской "искушенности" и "испорченности", направляя против них острие своей критики. Идеальное, таким образом, уравновешивается отрицательным в пределах американского же опыта. Формула решения "интернациональной темы", в которой "свое" несет положительные, а "чужое" — негативные коннотации, в "Дэзи Миллер" модифицируется так, что вместилищем и того, и другого представлено именно "свое". Это несомненно говорит о более глубоком и тонком прочтении темы по сравнению с "Американцем". Невинность делает Дэзи неуязвимой для подобного типа мышления, совершенно ей чуждого, и одновременно его жертвой.

Дэзи не может мыслить, как они, но не может и понять возмущения, которое вызывают ее поступки, ни того, что предрассудки имеют в обществе большую силу, ни до какой степени они властны над тем окружением, в которое она попадает. Не может она и вообразить, что

в полной зависимости от них находится, например, Уинтерборн, которого она с первой встречи отметила своей симпатией. Однако после долгого пребывания в Европе он утратил присущий ей инстинкт свободы. Он больше не полагается на себя — для поддержания отношений с Дэзи ему необходимо благословение авторитета, а его тетка, миссис Костелло, решительно выступает против.

Отношения героев по сравнению с привычными оказываются перевернутыми. "Слабая" девушка, первые шаги которой в обществе должны непременно проходить под строгим наблюдением старших, в своих поступках и в своем мышлении — это очевидно — гораздо свободнее, смелее, самостоятельнее "сильного" мужчины. И это ставит "создавшую (или "создающую", как уточнил Джеймс. — *М.К.*) самое себя девушку" (2; p. 1272) выше "ученого" Уинтерборна. Хотя ее кругозор достаточно узок, а познания ограничены, в ней нет ничего поддельного. У нее своя, более высокая система ценностей, оставшаяся Уинтерборну совершенно недоступной.

Фигура Уинтерборна очень важна, так как Джеймс помещает его между Дэзи и читателем: через его восприятие пропущено действие новеллы. Не разглядев сквозь очки пошлого света подлинную Дэзи, "эмерсоновскую, романтическую, руссоистскую"[10], как справедливо назвал героиню Джеймса один из современных критиков, Уинтерборн проявляет ту же робость и слепоту и в своем чувстве, предпочитая семь раз взвесить и примерить прежде, чем действовать, и тем подталкивает ход событий к трагической развязке. Он мог взять сторону Дэзи, когда скандализованные собственными домыслами обыватели обрушивают на нее потоки злобы и клеветы, и его вмешательство, которого Дэзи ждет по иным причинам, могло переломить ситуацию, однако, заботясь более всего о собственной репутации, Уинтерборн уклоняется от этого и тем усугубляет ее, подчеркивая ее двусмысленность. В конечном счете это приводит к гибели девушки.

Прямой связи здесь, на первый взгляд, нет — ведь Дэзи умерла, подхватив злокачественную лихорадку в Колизее, куда отправилась около полуночи с молодым итальянцем, что особенно шокировало светское общество. Сказать, что она погибла "оклеветанная молвой", было бы, пожалуй, слишком сильно, и все же, если пристально всмотреться в течение событий, это вполне оправдано. Несмотря на вялые уверения Уинтерборна, что Дэзи "совершенно невинное существо"[11], злословие по ее адресу не утихает. Дома благопристойных членов американской колонии захлопываются перед ней; в сущности отступается от Дэзи и Уинтерборн, хотя, судя по всему, не считает вынесенный ей суровый приговор справедливым. Он не только восхищается ее прелестным личиком, изысканным костюмом, изящными манерами — на всем протяжении новеллы он невольно выдает себя, когда непосредственная и потому непредсказуемая Дэзи поражает его своим умом, живостью речей, наблюдательностью, внутренней свободой,

но ответить достойно, преступить черту приличий этот прирученный человек не в силах. Принадлежащий к тому типу, который Джеймс в своих "Записных книжках" назвал впоследствии "европеизированным американцем" [12], он даже себе не осмелился ни признаться в своем чувстве, ни принять смысл предсмертных слов Дэзи, истолковав их как выражение желания пользоваться *уважением* окружающих.

Эдгар По считал смерть прекрасной молодой женщины самым поэтическим сюжетом. Смерть Дэзи, сраженной на пороге жизни, бросает тень на мир, оказавшийся недостойным ее. "Весь смысл этой истории, — писал Джеймс, — в маленькой трагедии светлого, наивного, естественного, ничего не подозревающего существа, принесенного в жертву, так сказать, светской суете, происходившей совершенно неведомо для нее и к которой она не имела абсолютно никакого отношения" [13]. В этом смысле такой финал закономерен. В дальнейшем перед Дэзи было открыто два пути: либо стать частью не принявшего ее, но и неприемлемого для нее, мелочно-жестокого европеизированного света, либо вернуться назад, в тот мир, мужская половина которого представлена американским бизнесменом.

Последний, погруженный в чисто меркантильные интересы, не представлялся Джеймсу достойным объектом. В равной мере отталкивала его и "женщина средних лет", "жена и мать", "извечная невыразительность" которой "не поддавалась воображению". "...любые поползновения на нее, — язвительно говорил писатель, мотивируя отказ живописать *их* приключения, — были бы неприличны и почти чудовищны" (2; p. 1203). Такой судьбы для Дэзи и юных героинь других рассказов он не желал. Вульгарность могла быть частью их окружения, но не их натуры, защищенной своей невинностью.

Образ Дэзи опоэтизирован Джеймсом, который впоследствии писал: "...мое маленькое свидетельство не только и в отдаленной степени не написано критически, но написано чрезвычайно и бесконечно поэтически". И далее добавлял: "...моя предположительно типичная фигурка была, конечно, чистой поэзией и никогда ничем иным не была" (2; pp. 1270, 1271). Поэтичности замысла отвечает тонкость авторской манеры. Созданная будто на едином дыхании новелла отмечена необычайной ясностью письма. Контур образа главной героини, выдержанного в светлых тонах, выполнен легкими штрихами, светлыми, прозрачными красками.

Как в таком случае объяснить вызванный "Дэзи Миллер" скандал? Дело в том, что значительная часть широкой читающей публики не сумела до конца разобраться в этой далеко не сложной новелле, уразуметь авторскую точку зрения. Это, пишет Хоуэллс, — «...вызвало затопившие наш континент слезы негодования, пролитые об "обыкновенной американской девушке", сатирой на которую сочли образ Дэзи Миллер, и помешало понять, что, насколько обыкновенная американская девушка вообще была выведена в Дэзи Миллер, ее несо-

крушимая невинность, ее неистребимая ново-светскость никогда еще не получали столь тонкой оценки». На Джеймса, которому, по словам Хоуэллса, не нравилось ее вульгарное окружение, обрушились те самые люди, которым он "показал ее глубинную прелесть и свет"[14]. Иначе говоря, многие смотрели на героиню новеллы глазами оскорбленной ее поведением светской толпы, возмущаясь тем, что Джеймс опорочил в ней "американскую девушку".

Это непонимание авторского замысла, впрочем, немало способствовало популярности "Дэзи Миллер". Хоуэллс со своей стороны связывает его вместе с тем с особой манерой повествования, избранной Джеймсом, с его "художественной беспристрастностью, столь многих поставившей в тупик, в изображении Дэзи Миллер". Для него же подобная "беспристрастность" была "одним из самых ценных качеств в глазах тех, кому не безразлично, как сделана вещь", а также, вероятно, "самым характерным качеством Джеймса-художника" (14; pp. 347–348).

Эта беспристрастность, в свою очередь, свидетельствовала не только об успешном прохождении Джеймсом французской, точнее флоберовской "школы". Прежде всего она означала искоренение морализующей дидактики, служившей нравственному наставлению читателя и в то же время надежным руководством по чтению любого данного текста, позволявшим без колебаний следовать за автором. Вместо этого Джеймс рисовал теперь перед ним картину жизни, предоставляя самому, без подсказки разгадывать ее смысл. В литературе США она означала и несомненное расширение возможностей реализма.

Словно затем, чтобы уравновесить ситуацию, Джеймс пишет новеллу "Интернациональный эпизод" ("An International Episode", 1878), в центр которой вновь ставит американскую девушку, но на этот раз отдает ей безоговорочную победу. Получив предложение английского лорда, она отвечает ему отказом: высокомерно-покровительственный тон его матери кажется оскорбительным героине, привыкшей к демократическому равенству. Такая концовка оптимистически открывается в сторону американской перспективы, но при всей привлекательности девушки, блистающей умом и изящными, хотя и колкими шутками, она лишена непринужденной грации и свободы, которой дышит поэтический образ Дэзи.

Последовавший за "Интернациональным эпизодом" роман "Доверие" (*Confidence,* 1879) не оставил заметного следа в творчестве Джеймса. Действие романа развертывается в Европе, среди достопримечательностей и курортов, в уже привычной для читателя по другим его произведениям обстановке. Центральная коллизия и хитросплетения сюжета, основу которых составляют любовные отношения персонажей, страдают очевидной искусственностью, особенно ощутимой в счастливой развязке. Навязав роману такой финал, автор вступил в противоречие как с первоначальным замыслом, так и с хо-

дом развития действия, явно требовавшего остродраматического завершения. На последнее обстоятельство единодушно обратили внимание едва ли не все, кто откликнулся на публикацию "Доверия".

Работая над романом параллельно с другими вещами, Джеймс, возможно, не смог сосредоточиться на особых свойствах заданного конфликта, вплоть до выхода меняя направление действия и даже имена героев (тот, кто был Гордоном, становится Бернардом и наоборот). Успеха роман не имел и после первого издания надолго выпал из поля зрения читателей и критики[15] — повторно он был выпущен только в 1962 г.

Макс Бирбом.
"Воспоминания о разговоре Генри Джеймса и Джозефа Конрада на послеполуденном приеме в 1904 г.".
1926

Наибольший интерес представляет ныне оценка романа современниками — не сама по себе, а с точки зрения литературной репутации Джеймса. Хотя почти все рецензенты единодушны в том, что роман не обозначил ничего нового в его творчестве, сам ход рассуждений показывает, что к тому времени уже сложилось довольно верное представление о тематике его произведений и своеобразии его художественной манеры. Один из критиков (предположительно, Джулиан Готорн), указывая, что Джеймс "неспособен описать страсть", признает, однако, что "последние пятнадцать лет, более или менее, он писал истории, отличающиеся замечательной тонкостью, очарованием и литературной отделкой", и "в своей области его можно назвать почти мастером"[16].

Автор другой заметки, сетуя на несообразность положения, в которое поставлены герои романа, также подчеркивает, что его счастливое завершение, "со свадебными подарками и общими рукопожатиями, только показывает, что он знает, как пользоваться своей властью романиста над собственными созданиями... В реальной жизни подоб-

ная запутанная ситуация завершилась бы убийством или сумасшедшим домом, и поистине достойно сожаления, что автор, чье перо способно создать столь утонченное и изысканное произведение, стал возиться с таким отвратительным и нелепым сюжетом" (16; p. 226). По мнению еще одного рецензента, хотя и высказанному в довольно язвительном тоне, именно художественное мастерство Джеймса заставляет ждать и требовать от писателя большего: "У тех, кто искренне восхищается м-ром Джеймсом, будет, должно быть, всегда вызывать удивление то, что, будучи так велик, он не станет еще более великим, что при всем художественном совершенстве его стиля, его острой наблюдательности, силе и блеске его мысли, ему так недостает подлинной глубины проникновения" (16; p. 227).

Поступательное движение вперед, застопорившееся на время "Доверием", возобновилось немедленно. Результатом стал роман "Площадь Вашингтона" (*Washington Square*, 1880). Он отличается характерной для всего периода простотой композиции, выразительной сжатостью и лаконизмом прозы и ясностью письма, а также редким в творчестве Джеймса накалом драматизма.

По каким-то одному лишь ему известным причинам писатель не включил его в нью-йоркское издание. Письма говорят о том, что он как будто невысоко ценил это произведение ("слабенькая история", "небогатый рассказ, довольно-таки малоинтересный"; 13; pp. 268, 308), хотя заниженная оценка вполне могла быть вызвана самолюбием автора, который предупреждал возможную критику со стороны, сопровождая свое сочинение собственным критическим комментарием, к чему он нередко прибегал, к примеру, в переписке с Уильямом. Однако этот небольшой роман, оказавшийся в тени опубликованного год спустя "Портрета дамы", представлял собой крупное завоевание реализма в литературе США, приближавшее Джеймса к вершинам мастерства.

Роман родился из истории, рассказанной Джеймсу Фанни Кембл, что засвидетельствовано в "Записных книжках", которые он начал регулярно вести по совету Уильяма в конце 1870-х годов (первая запись относится к роману "Доверие" и датирована ноябрем 1878 г., после чего в той или иной, иногда довольно пространной форме через них прошли все написанные им романы и почти все, за очень небольшим исключением, новеллы). Вкратце суть истории такова: красивый молодой человек, эгоист до мозга костей, в надежде на большое приданое начинает ухаживать за некрасивой, простоватой девушкой, но, поняв, что не может твердо на это рассчитывать, поскольку ее отец, разгадав его намерения, воспротивился браку, безжалостно ее покидает.

В "Площади Вашингтона" получили развитие темы и мотивы, представленные ранее в произведениях Джеймса. Новый роман вырастает непосредственно из предшествующих, не являясь, разумеется,

повторением сделанного. Судьба героини связывает его, с одной стороны, с "Американцем", притом одновременно с двумя образами — и Клер, и Ньюмена, а с другой — с "Дэзи Миллер".

Сохранив основное ядро сюжета в качестве центральной коллизии, Джеймс перенес действие из Англии в Америку. Это не был формальный момент. Писатель сам обращал на это внимание, называя "Площадь Вашингтона" «чисто американской историей, написание которой заставило меня остро ощутить нехватку "параферналий"» (2; p. 8). Перемена места действия привела к значительному углублению конфликта.

Если в "Американце" и "Дэзи Миллер" он решался во многом средствами внешними, определялся в первую очередь прямым противопоставлением, допуская полярное разделение позитивного и негативного, то в "Площади Вашингтона" такое упрощенное толкование было отвергнуто, что относится не только к характерам героев, но и к окружающему их миру. История, которую рассказывает Джеймс, не равнозначна положенному в ее основу банальному сюжету с легко подверстываемой моралью, не укладывается в рамки находящейся на переднем плане камерной темы утраченных надежд девушки.

Одним из общих мест критических работ, посвященных творчеству Джеймса, на протяжении многих десятилетий оставалось утверждение о слабой связи его произведений с действительностью, о безразличии писателя к проблемам современного бытия, от которого так далек созданный им художественный мир. В поле его зрения в самом деле не попадали картины жизни обездоленных, страдающих от невзгод, порождаемых нищетой и бесправием. Действие его романов замкнуто кругом людей, по видимости надежно защищенных от жизненных потрясений своим достатком и высоким общественным положением.

Но как истинный художник Джеймс не обольщался сверкающей оболочкой, не довольствовался воспроизведением фасада. Стремясь постичь суть явлений, он исследовал их изнутри. Его аналитический подход вел порой к безднам, разверзающимся *за* импозантным фасадом. В конечном счете Джеймс вскрывал коренное неблагополучие этого внешне благополучного, солидного и устойчивого мира, самого прочного сегмента американского общества того времени; раскрывая теневые стороны существующего порядка вещей, он занимал по отношению к действительности ту критическую позицию, которая отвечала требованиям реалистической эстетики.

"Площадь Вашингтона", имеющая в сюжете и коллизии немало точек соприкосновения с целым рядом известных литературных произведений, в том числе романами Джейн Остен и особенно с "Евгенией Гранде" Бальзака, служит одним из лучших тому доказательств. В образе доктора Слоупера на первый взгляд представлен пример редкостного жизненного успеха, составляющего символ американ-

ской веры, предмет вожделенных желаний его соотечественников, выпадающего, однако, лишь очень немногим.

Модный, преуспевающий врач, знаменитость Нью-Йорка, чьи услуги приносят вознаграждение, обеспечившее ему не только внушительный доход, но и завидную свободу, как в часы досуга, так и, главное, в выборе занятий, Слоупер, в отличие от своих менее удачливых коллег, поглощенных добыванием хлеба насущного, может отказаться от удручающей рутины и удовлетворять свои научные интересы. Но в активе доктора, наряду с накопленным капиталом или прекрасным особняком, недавно возведенным на площади Вашингтона, одновременно далеким и от бурного кипения жизни деловых кварталов, и от суеты погрязших в заботах кварталов бедноты, а также всеми прочими материальными ценностями, есть и нечто более существенное.

Слоупер — не просто образованный, а несомненно блестящий человек, пользующийся уважением света, где он принят, как свой, ценитель прекрасного, знающий толк в радостях жизни, в том числе в утонченной беседе, в которой проявляет великолепное остроумие, изобретательность, иронию. Последняя постоянно дает ему возможность демонстрировать свое превосходство над окружающими, не исключая и собственной дочери, питающей к нему благоговейную любовь. Самолюбование и ирония доктора неразрывно связаны между собой, безошибочно выявляя его жизненную цель и высшую ценность — власть.

Избрав Слоупера в качестве героя, Джеймс, как и в образе Ньюмена, не касается проблем деловой жизни, сосредоточив внимание на нравственно-этических вопросах. Но это не значит, что роман лишен социального смысла. Исследуя нравы своего времени, писатель через них освещает сферу социальных отношений. В этом не кто иной как Паунд видел значимость романа, по его мнению, одного из лучших в творчестве Джеймса, — благодаря истории нравов, воссозданных на страницах "Площади Вашингтона", считает он, Америка появилась на карте.

Развивая идеи Паунда, американские исследователи в последние десятилетия часто обращаются в связи с творчеством Джеймса к рассмотрению конкретных социально-экономических проблем. Этот аспект подчеркивает И.Белл, усматривающий прямую связь романа как со временем его написания, так и со временем его действия, то есть с 40-ми и 70-ми годами XIX в., эпохой "зарождения корпоративной Америки" и эпохой "возникновения потребительской культуры", в которых "развитие товарных отношений" понимается "как один из главнейших признаков буржуазной культуры... влияющий впоследствии на общественные нравы и поведение" [17]. Соглашаясь с основным тезисом автора относительно того, что «значение "Площади Вашингтона" заключается не просто в радикальном структурном преобразовании литературной формы, а в признании способности этой формы

служить свидетельством истории, делающей возможным ее создание» (17; p. 8), следует, однако, отметить, что связь между конкретными социально-экономическими фактами и реальностью художественного текста устанавливается исследователем с излишней настойчивостью и чрезмерной прямолинейностью.

Но образ Слоупера, удачливого, даже счастливого человека, мгновенно рассыпается, если перейти от его общественного положения к личной жизни, иначе говоря, от жизни внешней, осуществляемой и видимой для других, к жизни внутренней, для себя. Хотя он и был признанным светилом медицины, смерть унесла в раннем возрасте его горячо желанного первенца, затем скончалась от родов нежно любимая им жена. Тяжелые потери, за которые он как человек, сформированный пуританской традицией, не перестает казнить себя до конца жизни, стали, вероятно, причиной того, что доктор даже не пытался еще раз добиться личного счастья.

Рассказ о его несчастьях — отнюдь не сентиментальный жест со стороны писателя, укладывающийся в пошлую формулу "богатые тоже плачут". Джеймс-художник вообще не склонен к сентиментальности, чем во многом объясняется резкость его суждений о Диккенсе; исследуя нравы своего века, он выступает как аналитик, которому для создания целостной картины необходима полнота охвата явлений действительности, поскольку в каждом отдельном моменте он предполагает присутствие сущностных качеств изучаемого объекта.

В "Площади Вашингтона" подробности частной жизни доктора говорящи, "работают" на смысл целого, усиливая эффект объективности. Ничто не раскрывает внутреннего мира Слоупера, а также того мира, который он представляет, с такой беспощадной ясностью, как его отношения с дочерью. Казалось бы, горе и память о единственной любви его жизни должны были сблизить доктора с Кэтрин, от рождения оставшейся без матери. Однако он принял за образец идеал светской женщины, сложившийся на исходе начального республиканского периода, когда у буржуазных дельцов возникло стремление отделиться или хотя бы на время отдалиться от бизнеса, по крайней мере в часы досуга, обрести в глазах общества более благообразный облик, придав ему "аристократический" шарм, правда, без сословных притязаний. Кэтрин же, как скоро стало очевидно, этому идеалу не соответствовала — по жестокому определению отца, она была просто "тупа".

Вынеся этот вердикт, доктор был уже неспособен ни увидеть, ни тем более оценить других ее достоинств. Ведь ее личность, сама ее натура, ее живое естество нимало не интересуют этого "просвещенного" человека. Не помогает даже ее благоговейная любовь, которую Слоупер принимает, как должное, хуже того, считает лишним доказательством ее "тупости". Наедине с собой он размышляет: "Я ничего не ожидаю... так что если она меня удивит, это будет чистое приобретение. Если ж нет, потери не будет" (9; p. 13).

Действие "Площади Вашингтона" недаром отнесено к концу 30-х — 40-м годам XIX в. Это было золотое время трансцендентализма, когда с университетских кафедр и церковных амвонов, не говоря уже о печатных страницах, раздавались призывы обратиться к природе. Неудивительно, что слово "естественный" становится в романе одним из ключевых. Оно постоянно сопровождает Кэтрин. Доктор Слоупер этих призывов явно не слышит — природа в обличии дочери остается ему чуждой. Наследник все той же пуританской традиции, верный ее заветам, он пытается разрешить это противостояние в свою пользу, навязав Кэтрин свою волю, переделав ее согласно собственному понятию.

Показательно, что в оценках доктора его взаимоотношения с дочерью в значительной части переводятся в материальные измерения. Он говорит о "потерях" и "приобретениях" так, словно речь идет о банковском счете. Поездка в Европу (предпринятая, однако, с единственной целью заставить девушку отказаться от возлюбленного) также рассматривается им в этом свете.

"Знаешь, он должен быть мне очень благодарен, — без тени смущения заявляет он Кэтрин.— Я сделал для него отменную вещь, свозив тебя за границу; теперь, со всем тем знанием и вкусом, что ты приобрела, твоя ценность удвоилась. Год назад ты была, пожалуй, немного ограничена — немного провинциальна, а теперь ты все видела и все постигла и будешь ему интересной спутницей. Мы откормили для него овечку перед тем, как он будет ее резать" (9; p. 119).

В рассуждениях Слоупера бросается в глаза не только меркантильный поворот темы путешествия в Европу, прямо перекликающейся с первым романом Джеймса, но и намеренная жестокость доктора, который убийственным сарказмом разделывается за ослушание с собственной дочерью. Роль "викторианского отца"-деспота, ко времени написания книги развенчанного литературой (заслуга эта в первую очередь принадлежит, конечно, Диккенсу), вроде бы его не прельщала; ему хочется выглядеть привлекательнее. Зная о репутации литературного персонажа, Слоупер спешит от него отмежеваться. "Я не отец из старомодного романа" (9; p. 62), — заявляет он Кэтрин, видимо, опасаясь *возможных* обвинений в черствости. Но, следуя логике его характера, Джеймс заставляет доктора доиграть роль до конца.

В сущности жизнь Слоупера, лишенная малейшего проблеска чувства, пуста и бессмысленна, хотя это скрыто от окружающих под покровами едкой иронии, "иронии отчаяния"[18], по определению одного из критиков, несмотря на его более чем самоуверенный вид. Единственное удовлетворение доставляет ему ощущение своей неколебимой власти. Доктор требует от Кэтрин слепого подчинения, делая все, чтобы сломить ее волю. "Я не прошу тебя поверить в это, — говорит он, обвиняя ее жениха, Морриса Таунсенда, в меркантильных расчетах, — а принять на веру" (9; p. 90).

Противостояние Кэтрин и Слоупера представлено вместе с тем как конфликт разума и сердца, то есть вновь по природе законченно романтический, притом тяготеющий к форме чистой притчи, в которую мог бы обратиться, не будь он глубоко укоренен в действительности своего времени. Каждый проявляет в нем свою истинную сущность: доктор — холодную изощренность ума, обретающего порой дьявольские черты, "разрушительную силу материализма, не смягченного воображением" (15; p. 251), Кэтрин — стойкость верного сердца.

Чайльд Хэссем.
"Арка Вашингтона весной". 1890

"Единственное, что есть хорошего в этой истории, — писал Джеймс брату по поводу "Площади Вашингтона", — это девушка" (13; p. 316).

Его слова можно понимать по-разному. Если иметь в виду нравственную победу, она несомненно остается за Кэтрин. Джеймс, однако, скорее всего подразумевал то, как "сделаны" характеры героев. Думается, и с этой точки зрения, ее образ мало чем уступает образу отца, хотя писатель, конечно, максимально усложнил задачу: заинтересовать читателя фигурой доктора, блестящего ирониста и мастера афоризма, было неизмеримо легче, чем судьбой некрасивой девушки, с первых страниц объявленной "тупой". Это решение, безусловно, было призвано подчеркнуть реалистическую основу романа, который Джеймс стремился развести с романом романтическим, что нашло отражение в других элементах структуры "Площади Вашингтона".

В противопоставлении героев "Площади Вашингтона" присутствует еще один важный аспект: в отличие от доктора, который застыл в мертвой точке и на протяжении романа не обнаруживает движения, раскрывая во времени, наподобие веера, все новые черты своей чудовищной жестокости, Кэтрин представлена в развитии. Вначале она совсем ребенок, робкая, кроткая душа, буквально боготворящая отца. Для ее формирования как личности, кажется, нет никаких предпосылок — одни препятствия, главное из которых — в том, что она не может помыслить себя отдельно от него, не подозревает, что у нее могут быть *свои* мечты, желания, *свой* мир. Положение начинает меняться после знакомства Кэтрин с Моррисом Таунсендом. В ее сопротивле-

нии отцу, который решительно отверг возможность их брака, и происходит рождение ее личности. Она по-прежнему робка и послушна, надеясь смягчить его, заслужить его благосклонность "примерным" поведением.

По первому впечатлению, спор между ними идет о том, справедливы ли суждения доктора о Моррисе, на самом же деле, с его стороны — о незыблемости и безграничности авторитета, с ее — о самостоятельности и свободе, о том, сможет ли из беспомощного эмбриона вырасти полноценная личность. Здесь мы сталкиваемся с парадоксом: рождением собственной личности Кэтрин в большей степени обязана отцу, чем себе: не прояви он столько упорства, желая сломить ее, она, наверное, отступила бы. Лишь бесчеловечная жестокость доктора выталкивает ее, в конце концов, на страшное поле свободы — в одной из сцен это происходит буквально: вместо того, чтобы успокоить рыдающую девушку, жестом, словом, сочувственным взглядом передать ей свою любовь, отец безмолвно выставляет ее за дверь, точно безжизненный предмет (гл. 18). Хотя и вынужденное, становление личности приносит Кэтрин подлинную свободу и достоинство, сознание меры и ценности вещей, позволяющие ей перенести жизненное крушение.

Оно дорого оплачено героиней — трагедией полного одиночества: едва освободившись от тягостной опеки отца, она сталкивается с предательством любимого. Моррис, метивший на ее деньги, исчез, объявившись много лет спустя, когда жизнь была уже прожита. Их последняя встреча — свидетельство глубокого внутреннего роста Кэтрин. Она не только прекрасно владеет собой. Джеймс показывает, что она видит насквозь этого потрепанного судьбой, все еще неустроенного человека, все еще надеющегося — и не без основания — на свой шарм.

В интерпретации финала романа нет единства — Джеймс с исключительной тщательностью избегает каких-либо указаний на то, что происходит в душе Кэтрин во время этой встречи. Упоминание о том, что она "быстро вскочила с кресла", догадавшись о подстроенном тетушкой приходе Морриса, испугалась, бросилась дать распоряжение слуге никого не пускать и что "его присутствие причиняло ей боль и она хотела только, чтобы он ушел", могут толковаться поразному. Часто в решительном отказе Кэтрин от дальнейшего поддержания знакомства видят знак того, что ее любовь остыла.

Именно так и полагает Моррис, которого привел к ней интерес особого рода, но "человек, который был всем и, однако ж, стал ничем" (9; pp. 170, 171), не может разглядеть в Кэтрин грандиозной перемены. Можно прочесть в ее действиях страдание оскорбленной и обманутой женщины, но можно понять их как выражение проявляющейся в лихорадочной порывистости движений внутренней смятенности женщины, которая вопреки всему по-прежнему любит его. Его

шарм действует на Кэтрин, но он неспособен обольстить ее. Ведь для Морриса он только средство. Обретенная ею мудрость, позволяя понять его уловки, удерживает ее, фигурально выражаясь, от упреков нищему, представшему перед ней с протянутой рукой.

Образ Морриса, в отличие от Слоупера и Кэтрин, выписан не так скрупулезно — мы видим его глазами то влюбленной девушки, то его заклятого противника. Чтобы уравновесить полярные точки зрения и создать объективную картину, необходим взгляд изнутри, но Джеймс от этого воздерживается. В том, что Моррис преследовал корыстные цели, сомнений не возникает, но если принять во внимание то, что именно в этот период, по утверждению американских исследователей, в США в качестве основы экономики происходит установление системы товарно-денежных отношений, сопровождавшееся сменой культурных парадигм, поступки Морриса приобретают дополнительный смысл. Не исключено, что Джеймс вывел в этом образе новый тип, оказавшийся наиболее отзывчивым к изменившимся социальным условиям.

Не имея состояния, сферы деятельности, которая надежно обеспечивала бы ему безбедное существование, или особого желания трудиться, Моррис, как многократно подчеркивает Джеймс; обладает прекрасной наружностью. В известном смысле Моррис близок Феликсу, определяющая черта личности которого — наслаждение жизнью, однако последний не склонен к корыстным расчетам. Иное дело Моррис. Уловив особенности момента, он, по-видимому, с готовностью принимает участие в общем процессе купли-продажи, предлагая свои "прекрасные стати" в обмен на солидную сумму годового дохода и считая подобную *сделку* справедливой и проведенной на паритетных началах. Но его мотивы так и остаются неясны, а контуры образа, который является воплощением нравственного релятивизма, оказываются размыты.

Группу центральных персонажей замыкает образ миссис Пенниман, вдóвой сестры Слоупера, которой он доверил воспитание дочери. Суетная, взбалмошная, постоянно все путающая, она только вредит тому, что берется устраивать, вызывая недовольство всех заинтересованных лиц. В результате создается масса комических положений, в которых ярко проявился юмор Джеймса. В структуре романа этому образу отводится еще более значительная роль. Доктор Слоупер — не единственный, кто помнит о литературном контексте, в котором приходится действовать героям "Площади Вашингтона". Создавая реалистический роман, Джеймс использует множество приемов, способствовавших размежеванию его старых и новых форм.

В образе миссис Пенниман Джеймс соединил едва ли не весь набор традиционных положений и элементов действия романтического романа, включая "роковую страсть", побег, тайный брак и прочее, что видится этой энтузиастке возвышенных чувств как непременная при-

надлежность романтического сюжета, почерпнутого из соответствующих сочинений. Таким образом, писатель вводит в "Площадь Вашингтона" пародию, объектом которой служат именно формы романтического романа, в 70–80-е годы XIX в. воспринимавшиеся не просто как устоявшиеся или старомодные, а как шаблонные.

"Площадь Вашингтона" обозначила в творчестве Джеймса тот рубеж, когда писатель мог испытать ощущение полной свободы, какой обладает художник, вступивший в пору зрелого мастерства.

Весной 1880 г., когда в "Корнхилл мэгезин" еще во всю разворачивалась публикация "Площади Вашингтона", законченной в 1879 г. и выпущенной отдельным изданием в самом конце 1880 г., Джеймс фактически без передышки приступил к написанию нового романа. Это был "Портрет дамы" (*The Portrait of a Lady*, 1881).

* * *

В романе "Портрет дамы" Джеймс рассматривает, фактически, ту же ситуацию, что и в романе "Площадь Вашингтона": Изабель Арчер, так же как и Кэтрин Слоупер, становится жертвой денежного расчета. Однако в то время как перипетии истории Кэтрин изображаются на уровне житейской драмы, судьба Изабель поднимается до уровня возвышенной трагедии. Это определяется прежде всего характером самой героини.

Почти у каждого писателя есть один или несколько героев, которые, видоизменяясь и варьируясь, повторяются от произведения к произведению. Эти персонажи обладают как бы общей генетической формулой, определяющей их наследственность. Через эти образы писатель стремится выразить какой-то важный комплекс идей, к которому он упорно обращается на протяжении всей своей жизни, стараясь исчерпать его до дна, открыть и постичь все его грани и оттенки.

У Джеймса таких сквозных образов довольно много. Это "лишний" американец, художник в разладе с обществом, "бедный чувствительный джентльмен" поздних новелл (так называл этого героя сам автор), честолюбивая красавица, "порочная" и привлекательная одновременно, и пр. Одним из самых дорогих был для Джеймса образ американской девушки: мадам де Мов (одноименная новелла, 1874), Дэзи Миллер, Бесси Олден ("Интернациональный эпизод"), Изабель Арчер, Фрэнси Доссон ("Отражатель", 1888), Милли Тил ("Крылья голубки", 1902) и др.

Уже на склоне лет, в предисловии к повести "Отражатель", Джеймс объяснял свое пристрастие к изображению молодых американских девушек нежеланием изображать бизнесменов, которыми, по его мнению, неизбежно были их "отцы, братья, друзья детства, любые приложения мужского пола". Писатель признавался: "Перед амери-

канским бизнесменом я был абсолютно и непоправимо беспомощен, ни одна струна моего интеллекта не вибрировала в ответ на его тайну. Я никак не мог приблизиться к нему со стороны его бизнеса". Американская девушка не была связана с бизнесом — вот основная причина, по которой Джеймс находил ее более подходящим объектом для воплощения своего этического идеала. Что касается "женщины средних лет", "жены и матери" американского бизнесмена, то, по мнению Джеймса, она не давала никакой "пищи для воображения", ввиду крайней скудности своего внутреннего мира, и поэтому "любые поползновения на нее были бы неприличны и почти чудовищны" (2; 1203). Интересно отметить, что Марк Твен, реалист иного склада, нежели Джеймс, изображавший иную среду, иные прослойки американского общества, также нашел своих положительных героев, Тома Сойера и Гекльберри Финна, среди тех, кто еще не успел интегрироваться в систему существующих общественных отношений: среди подростков. Когда Твен попытался изобразить выросших Тома и Гека, сохраняя свое прежнее отношение к ним, он потерпел неудачу, и это было вполне закономерно.

Выразительницей своих демократических убеждений сделал американскую девушку Хоуэллс ("Предрешенный вывод", "Случайное знакомство" и др.). Очевидно, благодаря знакомству с женскими образами Джеймса и Хоуэллса, Оскар Уайльд ввел американскую девушку в число персонажей своей пьесы "Женщина, не стоящая внимания" (1894). Именно ей "поручает" Уайльд произнесение монологов, обличающих нравы великосветской среды; она делает это, пользуясь типично бостонской фразеологией.

Джеймс подходил к изображению своих героинь прежде всего с психологической стороны. Его интересовало то сочетание противоречивых свойств, которое иногда называют "ново-английским сознанием". Это нравственная бескомпромиссность — и нравственное самодовольство, детски-возвышенное представление о жизни — и нетерпимость при столкновении с обманывающей ожидания реальностью, стоицизм — и инстинкт самосохранения, стремление к моральному совершенству и отказ от счастья во имя некоего отвлеченно понимаемого идеала поведения. Это и многое другое в том же роде. Однако главное, что Джеймс выделяет и подчеркивает в своих героинях — это их бескорыстие и жажда независимости. С наибольшей тщательностью и полнотой Джеймс воплотил черты своего излюбленного женского типа в образе Изабель Арчер.

"Портрет дамы" представляет собой историю духовного развития главной героини. Это сложное, многоплановое произведение, где ставится много проблем. Проблемы эти так или иначе вращаются вокруг одного центра: жизненной проверки одного из ведущих принципов философии Эмерсона — принципа "доверия к себе". С одной стороны, Джеймс опирается на Эмерсона, с другой — опровергает его.

Изабель Арчер, впитавшая в себя традиции ново-английской культуры, руководствуется в своем поведении принципом "доверия к себе". Превыше всего на свете она ценит свободу и независимость. Изабель вступает в жизнь с гордым сознанием того, что "весь мир лежал перед ней — она могла делать все, что хотела". В финале она, рыдая, подводит итог: она хотела жить по-своему, хотела глядеть на мир своими глазами, но мир не позволил ей этого и наказал за самонадеянность и гордыню.

Доктрина "доверия к себе", на практике, демонстрирует двойственность. Ее основная слабость коренится в том, что, подобно просветительским доктринам, она исходит из предположения об изначальном совершенстве человеческой природы и игнорирует объективные противоречия общественного развития. Джеймс, фактически, угадывает эту слабость, но делает это не как философ, а чутьем художника-психолога. Он противопоставляет Изабель фигуры опытных светских авантюристов: мадам Мерль и Гилберта Осмонда. Когда эти двое расставляют для Изабель ловушку, они в высшей степени "доверяют себе", доверяют своим "деловым инстинктам". Их можно считать последователями Эмерсона в неменьшей степени, чем Изабель Арчер. Изабель олицетворяет идеальный вариант осуществления доктрины Эмерсона, тогда как Осмонд и мадам Мерль воплощают вариант реальный.

Показателен спор между мадам Мерль и Изабель. Первая говорит: «Что такое наше "я"? С чего оно начинается? Где кончается? Оно охватывает все, что нам принадлежит, — и, наоборот, все, что нам принадлежит, определяет нас. Для меня не подлежит сомнению, что значительная часть моего "я" — в платье, которое я себе выбираю. Я с большим почтением отношусь *к вещам*. Ваше "я" — для других людей — в том, что его выражает: ваш дом, мебель, одежда, книги, которые вы читаете, знакомства, которые поддерживаете, — все они выражают ваше "я"».

Порядок слов в этом перечислении знаменателен. Мадам Мерль начинает с недвижимого и движимого имущества, затем переходит к духовным ценностям, а заканчивает — людьми. Книги и знакомства стоят для нее в одном ряду с мебелью; и то и другое рассматривается как средство самоутверждения.

Изабель не согласна с этим: "По-моему, все как раз наоборот <...> По моим вещам никак нельзя судить обо мне, напротив, они скорее препятствие, преграда, к тому же еще совершенно случайная".

Объясняя Ральфу, почему она предпочла Осмонда лорду Уорбертону, Изабель говорит: "Ваша матушка так до сих пор и не простила мне, что я отвергла предложение лорда Уорбертона, что я готова довольствоваться мужем, у которого нет ни владений, ни титулов, ни почетных званий, ни домов, ни угодий, ни высокого положения в обществе, ни славного имени — ни единого из этих блистательных пре-

Чайльд Хэссем. "Импровизация". 1899

имуществ. Но мистер Осмонд тем мне и нравится, что у него ничего этого нет. Он просто очень одинокий, очень просвещенный, очень достойный человек, а не владелец огромного состояния". Изабель, таким образом, разводит по разным полюсам то, что мадам Мерль связывает воедино: человека, его "я", его духовную сущность, с одной стороны, — и то, чем он владеет, с другой. Для Изабель понятия "быть" и "иметь" находятся в разных измерениях.

Сама она предпочитает "быть". Принадлежа к числу тех, кого Джозеф Конрад назвал "прекрасными душами", Изабель заявляет: "Нельзя убегать от несчастья" и, в противоположность большинству, ищет места подальше от солнца. Неожиданно полученное наследство тяготит ее. "По сути деньги с самого начала легли бременем на ее душу, жаждавшую освободиться от их груза, оставить его на чьей-нибудь более приуготовленной к этому совести".

Осмонд и мадам Мерль "используют" Изабель Арчер точно так же, как они использовали бы любой предмет обихода. Когда Изабель осознает это в конце романа, это означает для нее крах целой системы моральных ценностей, ранее принимавшихся без рассуждения.

Толстой однажды выразил недоумение по поводу привычки многих писателей заканчивать роман свадьбой. С его точки зрения, это было равносильно тому, чтобы прервать описание путешествия на том месте, где путешественник попадает к разбойникам. В "Портрете дамы" героиня и в самом деле угодила из-под венца в капкан. Ей постепенно открывается, что муж ненавидит ее. В описании духовного поединка Изабель и Осмонда Джеймс достигает высот психологизма. Тонкость, изощренность, сложность, проницательность, глубина — во всем этом Джеймс не знает соперников среди своих американских и английских собратьев по перу, как предшественников, так и современников.

Одной из важных характеристик художественного метода является соотношение свободы и необходимости как определяющих факторов поведения героев. Романтизму присуща та или иная (обычно, очень значительная) степень преобладания свободы, натурализму — необходимости. Судьба романтического героя мало зависит от внешних обстоятельств и определяется, главным образом, им самим. Почти ничем не ограничены в проявлениях своей воли Манфред, Каин, Демон, Ахав и т.д. На противоположном полюсе находится герой натуралистического произведения, зажатый в тисках необходимости; его действия запрограммированы средой, моментом и наследственностью. Реалистический метод требует оптимального варианта в соотношении свободы воли и необходимости, их диалектического единства.

Джеймс, тесно связанный с романтической традицией, часто допускает определенный перевес свободы и иногда преуменьшает роль детерминированности (особенно, социальной). Человек никогда не изображается у него как жертва обстоятельств, мера его ответственности за свою судьбу (и даже виновности в постигшей его судьбе) всегда очень велика, хотя в разных произведениях она неодинакова.

Поступки Изабель диктуются желанием "самой выбирать свою судьбу", и автор очень целенаправленно помогает ей в этом, сводя до минимума ее зависимость от давления среды. Для сравнения можно вспомнить, что Флобер, например, нигде не оказывает такого рода "авторской помощи" Эмме Бовари, Мопассан — Жанне, Толстой — Анне Карениной. В изображении Изабель Арчер Джеймс пользуется романтическим средством преувеличения свободы, но пользуется им очень умело, с соблюдением необходимых пропорций, с большим художественным тактом.

"Портрет дамы" — это произведение писателя, мастерство которого достигло зрелости. Роман принадлежит к наивысшим достижениям американского реализма XIX в.

Закончив работу над романом "Портрет дамы", Джеймс ощутил необходимость поисков новых путей. Об этом можно судить на основании его писем, в которых он проявляет интерес к французскому натурализму и высказывает недовольство "романтическим глянцем",

который он воспринимал как недостаток своих произведений. Он был склонен очень низко оценить все, что успел написать к этому времени. Характерна следующая запись в его дневнике, сделанная в 1882 г.: "В апреле мне исполнится сорок — какой ужас! Но мне все же кажется, что я научился работать и что лишь в эти минуты вынужденного безделья, когда я почти один, я оказываюсь во власти меланхолических размышлений. Когда же я работаю, я счастлив, я полон сил, передо мной открываются многочисленные блестящие возможности. Только это и делает жизнь выносимой. Но если я не хочу, чтобы жизнь моя в целом оказалась неудачной, мне предстоит в ближайшие годы приложить немало усилий. Ибо я останусь неудачником, если не создам что-то великое" (12; p. 45).

Стремясь создать нечто "великое", Джеймс обратился к общественной теме: в 1886 г. появились его романы "Бостонцы" и "Княгиня Казамассима". Писатель, очевидно, не представлял себе великого романа иначе как в виде широкого социального полотна. Такие полотна создавали европейские реалисты — предшественники и современники Джеймса. Американский автор сделал попытку пойти тем же путем.

Этому способствовало изменение исторической обстановки в Англии и США. Британия в начале 80-х годов XIX в. переживала очередной экономический кризис, сопровождавшийся ростом массового недовольства. Произошло образование социалистических партий, усилилась деятельность анархистских террористических групп.

Джеймс никогда не проявлял по-настоящему глубокого внутреннего интереса к общественной жизни, однако обострение социальных противоречий поколебало его традиционную замкнутость в сфере психологии, эстетики и морали. Уличные столкновения происходили прямо под окнами его лондонской квартиры, газеты, подававшиеся к утреннему столу вместе с чаем, запугивали обывателей готовящимся социальным взрывом, интеллектуалы на все лады обсуждали проблему Ист-Энда, филантропы развернули шумную кампанию "хождения в трущобы". Что касается Соединенных Штатов, там назревали события, приведшие в 1886 г. к хеймаркетскому столкновению рабочих и полиции в Чикаго, в память о котором левыми силами был впоследствии учрежден международный первомайский праздник. Жизнь заявляла о себе очень властно. В рассказе "Точка зрения" (1882) Джеймс вложил в уста одного из персонажей мысль, полностью оправдавшую себя повсюду в мире: "Великие вопросы будущего — это социальные вопросы".

В 1883 г. Джеймс сделал в дневнике запись, указывающую на его желание обратиться к новой для себя тематике, результатом чего стало появление "Бостонцев": "Мне хотелось бы написать очень *американскую* вещь, в которой отразились бы наиболее характерные черты нашей общественной жизни" (12; p. 47).

Самые ранние истоки замысла "Бостонцев" (*The Bostonians*) можно отнести к очерку "Готорн". В этом очерке, в главе "Брук-Фарм и Конкорд", Джеймс высказал свое отношение к социальному эксперименту Брук-Фарм, а в связи с ним и ко всему демократическому движению в Новой Англии 40-х годов. В пору ранней молодости писателя, еще до начала и непосредственно после окончания Гражданской войны, ему доводилось встречать представителей этого движения на закате их деятельности. Эти ветераны демократии вызывали у Джеймса глубокую личную симпатию: "Они выглядели в высшей степени добродетельными. Казалось, будто мирская грязь не коснулась их, будто им были неведомы земные желания и принятые нормы, различные формы человеческой порочности, которые расцветают на высших стадиях цивилизации; будто образ мысли и действия, к которому они были склонны, простой и демократический, лишен претензий и аффектаций, зависти, цинизма, снобизма" (1; p. 382). Поскольку проект Брук-Фарм осуществлялся подобными людьми, "во всем этом предприятии должно было присутствовать достаточно известной свежести и чистоты духа, известного благородного упования убежденности и веры в совершенство человека" (1; p. 380). По мнению Джеймса, "если эксперимент провалился, об этом можно только сожалеть". В то же время Джеймс считал нереалистичной эту "оригинальную попытку нескольких склонных к умозрению людей усовершенствовать облик человечества" (1; p. 376). Она не принесла никаких результатов и стала "просто очаровательным личным воспоминанием для небольшого кружка добродушных энтузиастов, которые приложили к нему руку". Готорн, посвятивший эксперименту Брук-Фарм свой "Роман о Блайтдейле" был "слишком хладнокровен", чтобы разделять "великодушные иллюзии" утопистов, и "в соответствии со своей привычкой" отнесся к начинанию "слегка скептически". Отвечая одному из современников Готорна, упрекавшему его за этот скептицизм, Джеймс замечал, что, скорее, наоборот, следовало бы «пожалеть, что собратья автора по коммуне отделались так легко. Этого не случилось бы, будь автор "Блайтдейла" в большей степени сатириком» (1; p. 385). Джеймс был "в большей степени сатириком", чем Готорн, и в "Бостонцах" он явно постарался наверстать возможности, упущенные, как он считал, его предшественником.

Очень важной представляется следующая мысль Джеймса: "Было бы большой ошибкой прямо связывать эпизод Брук-Фарм с нравами и обычаями ново-английского общества, как такового, — и в особенности, с нравами и обычаями процветающей, богатой, состоятельной его части" (1; p. 376). Джеймс прекрасно видел, что бостонское "общество" не имело ничего общего с социалистическими проектами. Это существенно для понимания идейного замысла "Бостонцев": если даже в довоенную эпоху (которую писатель считал более демократической) бостонские столпы общества были далеки от каких бы то ни

было забот о благе человечества, то тем более в 70-е годы невозможно было всерьез принимать их претензии на радикализм. По рождению Генри Джеймс сам был близок именно к "процветающей, богатой, состоятельной" части ново-английского мира. Поэтому он имел определенное право назвать свой сатирический роман "довольно примечательным подвигом объективности"[19]. (Возможно, впрочем, что, говоря о "подвиге объективности", Джеймс ставил себе в заслугу изображение Бэзила Рэнсома; портрет этого южанина и, следовательно, недавнего врага, был нарисован им далеко не враждебными красками.)

"Бостонцы" — это роман-диспут, в котором участвуют, по меньшей мере, три стороны. Роль сюжетного стержня выполняет борьба участников спора за Верину Тэррент, отличительным свойством которой является отсутствие собственной сильной воли и повышенная внушаемость, благодаря чему она служит первоклассным медиумом для своего отца-магнетизера (эта деталь перекликается с гипнотизированием Присциллы в "Блайтдейле": подобных перекличек с Готорном у Джеймса немало). В каждый данный момент своей жизни Верина подчиняется тому из окружающих, чья воля сильнее и кто с наибольшей настойчивостью требует от нее подчинения. Вначале это мисс Оливия Ченселлор, которая занимает высокое положение в бостонском обществе и борется за освобождение женщин от ига мужчин ("Она ненавидела мужчин как класс"). Затем это мистер Барредж, приятный светский человек с неплохим состоянием, ухаживания которого заставляют Верину размышлять: "Как было бы прекрасно поступать так всегда — принимать мужчин такими, какие они есть, и не принуждать себя постоянно помнить об их испорченности. Было бы прекрасно не иметь так много вопросов, а думать, что все они удобно разрешены, и поэтому можно сидеть в старом испанском кожаном кресле при опущенных шторах, отгородившись от холода, темноты, от всего большого, страшного, жестокого мира". Впрочем, Верина быстро преодолевает это искушение. Встречаясь на улицах с картинами нищеты, она чувствует, что может прельститься уютным и эгоистичным существованием Барреджей не более чем на миг. И, наконец, в качестве третьего претендента выступает южанин Бэзил Рэнсом, который полагает, что место женщины не в обществе, а у домашнего очага, и нужно как можно скорее водворить ее туда, пока Америка не погибла от феминизации. "Наш век — женоподобный, нервный, истеричный, болтливый, лицемерный. Надо думать о возвращении мужества, а не о влиянии женщин, которое и так слишком велико и губительно". Рэнсому и достается Верина в финале романа. Не имея сил противостоять его неотразимой мужественности, она уходит с ним со слезами на глазах, предчувствуя, что в этом "далеко не блистательном супружестве" ей еще суждено будет проливать новые слезы.

Основное содержание романа составляет сатира на бостонских реформаторов послевоенной эпохи. То ли от скуки, то ли из тщеславия,

то ли в силу инерции, оставшейся от довоенных времен, они организуют разнообразные комитеты, вроде "Лиги коротких юбок", устраивают лекции, дискуссии, собрания, митинги и т.д. Вся эта шумная деятельность носит мелкотравчатый характер. Так, Оливия Ченселлор и ее сподвижницы ратуют, казалось бы, за дело женской эмансипации. Однако вся их борьба фактически ограничивается салонными словопрениями и лекциями о врожденной испорченности мужчин как таковых. Впрочем, "мужественный" Рэнсом тоже оказывается не на высоте. В одном из разговоров с Оливией, рассуждающей на свою любимую тему о "страданиях женщин", он предлагает ей поменяться с ним местами, поскольку у нее очень элегантный особняк и много слуг, а у Рэнсома, как сообщает Джеймс, завтрак состоит из чашки кофе, а обед — из чашки чая. Оливия стремится к близости с народом и сближается с ним следующим образом: "В Бостоне было много бедных девушек, которым приходилось по вечерам ходить пешком и втискиваться в вагоны конок <...> так почему же она должна ставить себя выше их?" И Оливия самоотверженно отказывается от кэба и путешествует на конке. Она не раз заявляет, что хочет отдать свое состояние беднякам, но, увы, этой мечте так и не дано осуществиться.

Считая себя демократкой, мисс Ченселлор, тем не менее, четко проводит границу между людьми, обладающими "домашним воспитанием" и не получившими оного. В изображении Оливии Джеймс касается темы "кающегося буржуа" и решает ее в сугубо сатирическом ключе.

Выступая за освобождение женщин, Оливия деспотически порабощает Верину Тэррент, требует от нее отказа от замужества и полного повиновения. Ей доставляет тайное удовольствие мысль о том, что Верина очень бедна, что бывали дни, когда она едва ли не голодала, что ее родители считают мисс Ченселлор благодетельницей. Джеймс очень разносторонне изображает Оливию психологически: с ее узостью, высокомерием, сухостью, замкнутостью, скованностью, скрытым властолюбием.

В качестве идейного противника бостонцев выступает Бэзил Рэнсом, разоренный войной плантатор, убежденный приверженец Томаса Карлейля. В первоначальных набросках к роману Джеймс наметил для себя этого героя как выходца с Дальнего Запада. Однако затем он, по-видимому, пришел к выводу, что проблема Юга была для США намного более актуальной, чем проблема Дальнего Запада, и что без южанина картина общественной жизни страны не была бы полной.

Джеймс называет Рэнсома "реакционером в политических и социальных вопросах" и "упрямейшим из консерваторов". Как и полагается южному джентльмену, он высказывает самые реакционные взгляды на образование, демократию, свободу, равноправие женщин и т.д. Издатель, которому он предлагает свою статью по этим проблемам, советует ему обратиться с подобными теориями "в какой-нибудь ор-

ган шестнадцатого века". Однако Рэнсом уверен, что он не отстал от своего времени, а ушел на три века вперед. "Одержимый колоссальной жаждой успеха", он, в конце концов, добивается своего: публикует статью, получает приглашение сотрудничать в редакции и предлагает руку и сердце Верине Тэррент. Но, по мнению О.Каргилла, "типичная для Джеймса ирония" (19; p. 137) заключается в том, что от рабства в доме Оливии Верину освобождает бывший рабовладелец. Думается, ирония Джеймса глубже: в сущности, Рэнсом с его взглядами на извечное предназначение женщин не освобождает Верину, как это кажется ему самому, а заменяет для нее одну форму рабства другой, действуя, таким образом, в полном соответствии со своей социальной природой. Поэтому столь неутешительно звучат последние строки романа.

В связи с вводом в роман фигуры Рэнсома, возникает вопрос: какова его роль в полемике с бостонскими реформаторами? Не соответствуют ли выражаемые им взгляды взглядам самого автора? Вопрос этот возникает по той причине, что весь запал своего язвительного красноречия Джеймс расходует на бостонцев; при этом на долю южанина достается всего лишь ирония, а не сарказм. Правда, финал звучит для Рэнсома нелестно, но не слишком ли все-таки выигрывает этот герой на фоне бестолковых либералов и либералок?

Ф.О.Маттисен отвечает на подобного рода вопросы отрицательно. Он считает, что "Рэнсом служит выразителем мыслей автора не в большей степени, чем Оливия, поскольку Джеймс, несмотря на свою политическую неактивность, никогда не колебался в своей преданности делу Линкольна и в других случаях с подозрением отзывался, так же, как и его отец, о заносчивости Карлейля" (19; p. 143). К этому надо добавить, что и в отношении к проблеме расширения прав и сферы деятельности женщин Рэнсома вряд ли можно отождествить с автором, создавшим столько женских образов, отличительными чертами которых является стремление к самостоятельности и независимости.

Перечисленные соображения говорят в пользу того, что между автором и его героем существует весьма значительное расстояние. И тем не менее, все акценты в "Бостонцах" расставлены таким образом, что фигура южанина выглядит не лишенной привлекательности (чего нельзя сказать об Оливии.). Очевидно, какими-то своими чертами Рэнсом все-таки импонировал автору.

От своего собственного имени Джеймс предпочитает не делать (ни в "Бостонцах", ни где-либо еще) тех высказываний, которые делает Рэнсом. Однако характерно, что он оставляет их в романе без всякого опровержения. Это доказывает, что, если он и не был активным приверженцем такого рода взглядов, то, во всяком случае, проявлял по отношению к ним большую терпимость.

На самых же первых страницах романа Рэнсом делает многозначительное заявление: "Прежде чем проводить реформы, нужно ре-

формировать самих реформаторов". В этих словах выражена квинтэссенция подхода к проблемам переустройства общества с этических позиций. Джеймс полагал, что источники зла коренятся в самой человеческой природе и поэтому без ее "реформирования" изнутри внешние преобразования ни к чему не приведут: зло лишь изменит свое обличье, но никуда не денется из человеческой жизни, а, может быть, даже умножится. Еще одно характернейшее рассуждение Рэнсома, оставленное автором без каких-либо возражений: "Он говорил, что его тошнит от всей современной ханжеской болтовни о свободе и что он не испытывает никакого сочувствия к тем, кто ратует за ее расширение. Он считал, что люди должны сначала научиться пользоваться той свободой, которую они уже имеют". Продолжая свою тираду, Рэнсом обрушивается на идею всеобщего образования, утверждая, что оно не идет человечеству впрок.

Это заявление Джеймсом также не оспаривается. Считать ли писателя на этом основании апологетом безграмотности и невежества? Вряд ли. Скорее, он хочет заставить читателя задуматься: а способствует ли образование, в том виде, в каком оно сложилось, повышению нравственного уровня в обществе? Джеймс был свидетелем франко-прусской войны и наверняка знал знаменитое высказывание Бисмарка о том, что в одной из битв немцев с французами победил немецкий учитель. Обычно эту фразу приводят, доказывая важность образования. Однако для французов, изведавших немецкую оккупацию, заслуги немецкого учителя были далеко не так очевидны (в этом можно убедиться, читая, например, касавшихся этой темы Золя, Флобера и Мопассана). Джеймс дожил до Первой мировой войны и имел лишний случай убедиться в том, что его Рэнсом был не совсем неправ, утверждая, что более высокий уровень образования не сделал человечество ни более добродетельным, ни счастливым.

Ряд американских критиков видит в Рэнсоме предтечу "южных аграриев". Поскольку школа "южных аграриев" имеет свои исторические корни, уходящие в эпоху напряженного идеологического, а затем и военного конфликта между Севером и Югом, постольку Рэнсом, естественно, выражает взгляды, в которых можно обнаружить зародышевые формы идей, разработанных впоследствии "аграриями".

Благодаря "Бостонцам" и "Княгине Казамассиме" Джеймс долгое время имел в США нелестную репутацию злостного консерватора, если не реакционера. Некоторые критики либерального направления до сих пор уличают его в антидемократизме. Так, А.Хэбеггер пишет, что "...с его отвержением Америки в пользу Старого Света, с его прохладным отношением к демократическим устремлениям и реформам, Генри Джеймс стоит особняком среди американских писателей XIX века"[20].

Но все же в целом современная критика интерпретирует Джеймса и, в частности, "Бостонцев", более глубоко и разносторонне. Так, на-

пример, С.Блэр считает, что этот роман отражает процесс создания после Гражданской войны в США единого культурного пространства, включающего "мириады" постоянно меняющихся форм. «Борьба между Оливией и Рэнсомом — обусловленная разрывом между буржуазным Бостоном и "старыми идеями Юга" — ведется не только за обладание Вериной, но и за обретение культуры <...> Здесь, как и во всех произведениях Джеймса 80-х годов, великим современным вопросом является не сам по себе суфражизм, но сложные изменения, происходившие в общественной жизни Англии и Америки» [21].

Особенности мировоззрения Джеймса сильно сказались на его трактовке образа мисс Бердсай, в котором он видел обобщение всех демократических традиций Новой Англии.

Когда в журнале "Сенчури мэгезин" появились первые главы романа, Джеймс получил из Бостона несколько разгневанных писем. Корреспонденты Джеймса (брат Уильям, тетушка Кейт и Дж.Р.Лоуэлл) упрекали писателя за то, что в образе мисс Бердсай он осмелился выставить в карикатурном свете Элизабет Пибоди, известную представительницу демократического движения, свояченицу Готорна. Уильям предупреждал: "Дело очень скверное". Не на шутку встревоженный Джеймс ответил длинным оправдательным письмом, где уверял, что, во-первых, мисс Бердсай — фигура вымышленная ("она полностью вышла из моего морального сознания"), а во-вторых, это самый лучший образ романа: "Она трактуется с неизменным уважением, и ей приданы все достоинства героизма и бескорыстия. Она представлена как воплощение самого чистого, чистейшего человеколюбия" [22].

Мисс Бердсай — это фигура ветерана, пережившего свое время — время молодости и успеха, предстающего в роли осколка прошлого, который потеснен новым вульгарным племенем. По сути своей, это Дон Кихот со всеми его чудачествами, полнейшей наивностью, неприспособленностью к реальной жизни, самоотверженностью и героизмом. Джеймс и относится к ней, как к Дон Кихоту: со смесью жалости, симпатии и насмешки.

Если в начальных сценах мисс Бердсай изображается, преимущественно, с гротескной, комической стороны, то чем дальше развертывается повествование, тем явственнее комедия превращается в трагедию (Джеймс настойчиво убеждал брата, что хотел сделать мисс Бердсай "трогательной" и "вызывающей сочувствие"). Трагикомедия завершается скорбной нотой: мисс Бердсай умирает, и с ее смертью "обрываются традиции простой жизни и высоких мыслей, чистых идеалов и серьезных стремлений, нравственного горения и благородных экспериментов".

Тот факт, что несколько человек, независимо друг от друга, узнали в мисс Бердсай Элизабет Пибоди, свидетельствует о том, что Джеймс все-таки воспользовался (бессознательно или полусознательно) некоторыми чертами этой деятельницы для своего образа. (Сам он, прижа-

тый к стенке Уильямом, вынужден был признать совпадение "съехавших с носа очков".) Во всяком случае, в своем отношении к ней писатель выразил отношение к довоенному поколению бостонских демократов: сознавая их высокие нравственные достоинства, он, однако же, считал их социалистические устремления нереалистичными, оторванными от действительности и обреченными на провал. Он был, несомненно, прав: утопистам не удалось и не могло удастся переделать Америку. Если бы Джеймс изобразил мисс Бердсай в ореоле победы, а не в унижении провала, это было бы отступлением от исторической правды. Утопический социализм был для Джеймса "великодушной иллюзией", и в образе мисс Бердсай писатель показал результат столкновения этой иллюзии с беспощадной реальностью американской действительности.

Почти одновременно с "Бостонцами" был опубликован второй роман Джеймса, посвященный социальной проблематике: "Княгиня Казамассима" (*The Princess Casamassima*). Прожив несколько лет в Англии, Джеймс убедился в существовании громадного контраста между блестящей жизнью общества и безграничной нищетой масс. В 1886 г. он писал Уильяму, что в Англии царит "громадная нищета" и "бедность все возрастает по причинам, которые, как я опасаюсь, будут продолжать действовать" (22; v. 1, p. 121).

Нежелание покорно мириться с бедностью привело к нарастанию волнений среди рабочих как в Англии, так и в континентальной Европе. Новой для европейской литературы теме забастовочной борьбы был посвящен роман Золя "Жерминаль" (1885). Джеймс познакомился с этим романом уже после появления своей "Княгини Казамассимы". Он оценил его очень высоко. В статье "Эмиль Золя" (1903) им было высказано мнение, что французский писатель войдет в историю литературы прежде всего как автор "Западни", "Жерминаля" и "Разгрома". По поводу "Жерминаля" он заметил, в частности, следующее: "Ощущение жизненной правды особенно значительно в исторической главе о забастовке шахтеров, еще одном явлении, для изображения которого автор установил совершенно новый образец подхода, после которого все банальные и мелкие способы трактовки этой темы, применявшиеся ранее, стали несовместимы для романиста ни с рудиментарной степенью его интеллектуального развития, ни с рудиментарным самоуважением"[23].

Говоря о "банальных и мелких способах" подхода к рабочей теме, "неприемлемых для уважающего себя" писателя, Джеймс, скорее всего, имел в виду широкий поток затопившей в те годы английскую литературу слащавой беллетристики, где средством спасения от всех зол объявлялись братание сословий и благотворительность.

Одним из характернейших образчиков такой беллетристики был, например, роман У.Безанта "Люди всех состояний" (1882), пользовавшийся большой популярностью у читателей того времени. В нем

рассказывалось о любви богатой аристократки и простого рабочего, которые боролись за улучшение условий жизни обитателей трущоб и возводили для них "Дворец удовольствий", где те могли бы отдохнуть и развлечься после трудового дня, вместо того, чтобы ходить на митинги.

Томас Уилмер Дьюинг.
"Дама в золотом". Ок. 1912

В "Княгине Казамассиме" Джеймс попытался подойти к теме со всей серьезностью. По воспоминаниям автора, это произведение выросло из представления о характере главного героя, Гиацинта Робинсона, который появился перед Джеймсом "на лондонской мостовой". (Строго говоря, заглавие "Гиацинт Робинсон" в большей степени соответствовало бы содержанию романа, так как роль княгини является вспомогательной.)

В первых главах романа явственно ощущается влияние Диккенса. В описании детства Гиацинта, незаконнорожденного сына аристократа, убитого своей любовницей из простонародья, в картинах грязного лондонского предместья, где мальчик живет с взявшей его на воспитание и спасшей от работного дома портнихой мисс Пинсент, в сцене посещения тюрьмы — во всем этом видны следы хорошего знакомства автора с "Оливером Твистом" и "Пиквиком".

Затем действие переносится на десять лет вперед. Гиацинт по-прежнему живет в доме мисс Пинсент и работает переплетчиком. Он любит бродить по лондонским улицам, заглядывая в витрины и окна роскошных домов и следя жадным взглядом за каждой раззолоченной каретой. После таких прогулок он возвращается домой и плачет от бессильной ярости. Узнав о своем происхождении, Гиацинт внутренне раздваивается. С одной стороны, его отталкивает грязь и убожество жизни низших классов, и он мечтает подняться наверх. С другой — в нем говорит своеобразная плебейская гордость. Джеймс мотивирует эту раздвоенность двойственностью его наследственности. Наряду с биологическим, дается и другое объяснение. Простодушная мисс Пинсент, насквозь проникнутая чувством преклонения перед королевской семьей и аристократией, чуть не с младенческого возраста заронила в

душу Гиацинта мысль о его знатном происхождении, о его исключительности. Сознание того, что он "джентльмен", навсегда осталось в нем. Его мучает обида и неудовлетворенность своей судьбой.

Эта грань в характере Гиацинта заставляет уловить в нем отзвук не умирающей в западной литературе темы: темы молодого человека из низов, наделенного незаурядными способностями и стремящегося вырваться из своей среды и подняться на более высокую ступень общественной лестницы. Как правило, это стремление связано с любовью к женщине высшего круга; чаще всего герой трагически погибает. Наиболее ярким, классическим образцом такого героя, воплощающим все его родовые признаки, является Жюльен Сорель; в американской литературе это Мартин Иден, Клайд Гриффитс и Джей Гэтсби.

Что касается Гиацинта Робинсона, то в предисловии к роману Джеймс так определил сущность зародившегося в его воображении характера: "Какая-то чувствительная натура или утонченный ум, какое-то маленькое, безвестное, умное существо <...> способное воспринять все плоды цивилизации <...> но обреченное видеть все это со стороны — с чувством тоски, зависти и отчаяния"[24]. По своему психологическому складу Гиацинт не похож на целеустремленных и энергичных героев того типа, о которых говорилось выше. Это безвольный мечтатель и фантазер, неуравновешенный, самолюбивый и нервный. Основной конфликт романа развивается не по линии Жюльена Сореля, а по линии столкновения такой натуры, как Гиацинт, с революционным движением.

К идеям социализма Гиацинта приобщает старый рабочий Эсташ Пупэн, бежавший из Франции после поражения Коммуны. Этот "ревностный стоик, хладнокровный конспиратор и удивительный художник" был "республиканцем старого типа, образца 1848 г., идеалистом и гуманитарием, бесконечно преданным идеям равенства и братства". Пупэн трудолюбив и обладает безупречным вкусом. В своем мастерстве переплетчика это артист; у него великолепные руки ("парижские руки"); худшее наказание для него — это вынужденное безделье во время болезни. О его политических идеалах Джеймс, однако, пишет со скептической усмешкой, хотя и без враждебности. "Он верил, что наступит день, когда все народы уничтожат свои границы, армии и таможни, расцелуются в обе щеки и покроют земной шар сетью бульваров, исходящих из Парижа, на которых человечество, слившееся в одну семью, рассядется за столиками сообразно сродству душ и будет попивать кофе (только не чай, боже упаси!) и внимать музыке сфер". Через Пупэна Гиацинт знакомится с молодым радикалом Полем Мьюниментом и леди Авророй, которая симпатизирует социалистам и оказывает им денежную поддержку. Леди Аврора чувствует себя предельно одинокой в своем светском кругу. "Она так стыдилась своего богатства, что удивлялась, как это до сих пор бедняки не ворвались в Инглфилд и не захватили все сокровища", которые там нахо-

дились, В образе Оливии Ченселлор тема "кающегося буржуа" была решена сатирически. В образе леди Авроры она решается с полной серьезностью.

Поворотным моментом в жизни Гиацинта становится его встреча с княгиней Казамассимой. Его радикализм, который с самого начала был неустойчив, постепенно исчезает под влиянием общения с аристократкой. Измена его своему классу как бы подчеркивается тем, что ради княгини он оставляет подругу детства, модистку Миллисент Хеннинг.

Близко познакомившись с миром красоты, изящества, искусства и отождествив все это с миром "счастливого меньшинства", Гиацинт полностью перерождается. «Слово "неравенство" не вызывало в нем больше возмущения». Революция кажется ему теперь "мерзким делом". Он чувствует себя не в силах совершить порученный ему террористический акт. Именно в это время у княгини Казамассимы появляется новое увлечение: Поль Мьюнимент. Гиацинт пытается встретиться с Миллисент, но безуспешно. Поняв, что он отстал от одного берега и не пристал к другому, чувствуя свое полное одиночество, преследуемый штабом заговорщиков, мучимый угрызениями совести, Гиацинт кончает с собой.

Джеймс не претендовал на роль знатока революционного движения. В предисловии к "Княгине Казамассиме" он писал: "Мой замысел требовал предполагаемой близости (ко всей нашей, казалось бы, упорядоченной жизни) некоего зловещего анархистского подполья, вздымающегося в своих муках, мощи и ненависти; показа не резких особенностей, а широких представлений, смутных движений, звуков и симптомов, едва уловимого присутствия и общих, неясно вырисовывающихся возможностей" (24; p. 76). Джеймс отдавал себе отчет в том, что "читатели, обладающие большей осведомленностью", могут "поставить под сомнение" достоверность его описаний; он учитывал "возможность оправданных иронических замечаний по поводу эскизности, смутности и неопределенности, действительно свойственных <его> картине".

Рабочие изображены в романе в состоянии беспомощного отчаяния. Они на все лады повторяют одну-единственную фразу: "Как я должен *жить* на семнадцать шиллингов, черт бы вас побрал!"

Джеймс готов был сочувствовать отдельно взятому "простому" человеку, но когда те же самые "простые" люди выступали не каждый сам по себе, а в составе "массы", — в нем сразу же срабатывал резкий негативный импульс и появлялась индивидуалистическая настороженность. Массы казались ему "темными", "непросвещенными", лишенными высших духовных запросов, руководимыми слепыми инстинктами и т.д.

Важное место в произведении занимают споры о соотношении революции и культуры. Победа аристократического начала в двойствен-

ной натуре Гиацинта во многом обусловлена тем, что, вырвавшись из серого и грязного Лондона на континент, он приходит в такой восторг при виде памятников культуры, что во имя их сохранения отрекается от революционной борьбы со старым миром, сумевшим создать эту красоту. Он пишет об этом княгине, однако добавляет: "Вы скажете, что я праздно рассуждаю об этих вещах, находясь в прекраснейшем городе, где я курю сигареты, сидя на пурпурном диване; я оставляю за вами право поиздеваться надо мной, когда я вернусь в Лондон без гроша в кармане и заговорю другим языком". Но и вернувшись в Лондон, Гиацинт продолжает отстаивать свою точку зрения. Княгиня спорит с ним. "Вы знаете, что я говорю мистеру Робинсону, когда он делает мне подобные заявления? Я спрашиваю его, что он подразумевает под цивилизацией. Пусть сначала цивилизация появится, и тогда мы поговорим о ней. А сейчас я презираю ее, я отрицаю ее".

Джеймса страшила грозная сила возможной революции, она представлялась ему в виде ужасной всесокрушающей стихии, нашествия варваров, апокалиптического возмездия, кары за грехи. Показателен в этом отношении следующий отрывок: «Люди приходят и уходят, покупают и продают, пьют и танцуют, делают деньги и занимаются любовью и, кажется, ничего не знают, ни о чем не подозревают и ни о чем не думают; а беззаконие процветает, а нищета половины мира объявляется "необходимым злом", а поколения гибнут и голодают посреди всего этого, и день идет за днем, и все к лучшему в этом лучшем из миров. Все это одна половина дела, другая же состоит в том, что все обречено! В молчании, в темноте, но под ногами каждого из нас живет и работает революция. Это замечательная, гигантская западня, на поверхности которой общество исполняет свой шутовской танец» [25].

Противоречивость владевших Джеймсом настроений отражена в одном из его личных признаний, сделанных в 1885 г.: "Я спрашивал себя, неужели я теряю весь свой радикализм, а потом спрашивал себя, да и было ли мне, в конце концов, что терять?.. Я так и не смог решить этот вопрос, так же как не смог прийти к определенному заключению относительно возможного будущего воинственной демократии или конечной формы цивилизации, которая должна будет смести все остальное" [26]. Из этого признания явствует, что в течение довольно долгого времени Джеймс безмятежно считал себя радикалом. Когда же ему пришлось вплотную столкнуться с проблемой революционного насилия (запись сделана в Лионе после волнений среди рабочих), его уверенность пошатнулась; его охватили сомнения, которые он так и не смог разрешить окончательно.

"Княгиня Казамассима" написана честным и искренним художником, лишенным предвзятости и тенденциозности. Джеймс признает, что социальная несправедливость существует, что она отнимает у людей труда возможность пользоваться плодами прогресса, что про-

тест против неравенства оправдан и обоснован. Однако писатель не верит, что эти проблемы можно решить путем революционного насилия. Результатом террора и кровопролития может стать, по его мнению, не торжество справедливости, а гибель цивилизации.

* * *

Важную роль в становлении Джеймса как художника сыграл Тургенев. Переводы его произведений начали появляться в Соединенных Штатах с 1867 г. и встречали восторженный прием. Слава русского писателя, распространявшаяся в те годы по всему миру, была в Америке особенно велика. Об этом свидетельствует и количество переводов (каждый год переводилось по два-три произведения), и единодушное одобрение прессы, и то, что в числе поклонников Тургенева оказались такие влиятельные критики, как Т.Перри, У.Д.Хоуэллс и Г.Джеймс. В те годы в Америке создалась благоприятная почва для восприятия русской культуры. Освобождение рабов совпало с отменой крепостного права в России. Во время Гражданской войны в США Россия, стремясь нейтрализовать усилия Англии, выступавшей на стороне южан, оказывала помощь Северным штатам. В виде дружеского жеста на Север США были присланы две русские военные эскадры. Любопытен такой факт: первый американский переводчик Тургенева сообщает в своих воспоминаниях[27], что он начал изучать русский язык благодаря знакомству с русскими морскими офицерами, прибывшими в Нью-Йорк в 1863 г.

Джеймсу принадлежала активная роль в пропаганде творчества Тургенева в Америке, а затем и в Англии. В 1874 г. он выступил с большой статьей о русском художнике. Джеймс не знал ни русского языка, ни русской жизни. Знакомство с книгами Тургенева было для него знакомством с Россией. Как и тысячи других американских читателей, он открывал через Тургенева новую для себя страну. Он нашел в пореформенной России некоторое сходство с Америкой, вступившей в новый этап развития после Гражданской войны: "Русское общество, как и наше, только еще формируется, русский характер еще не обрел твердых очертаний, он постоянно изменяется"[28]. Джеймсу показалось, что Тургенев не одобряет происходящих в России перемен: "Тургенев производит впечатление человека, который не в ладу с родной страной — так сказать, в поэтической ссоре с ней. Он привержен прошлому и никак не может понять, куда движется новое. Американскому читателю такое душевное состояние особенно понятно: появись в Америке романист большого масштаба, он, надо полагать, находился бы в какой-то степени в таком же умонастроении" (там же). К такому выводу Джеймс пришел, анализируя романы "Отцы и дети" и "Дым". Он ошибся, приписав Тургеневу консервативные взгляды. Эта ошибка представляется вполне объяснимой, так как и русскими читателями эти произведения были поняты далеко не сразу.

Генри Джеймс.
Фотогравюра Элвина Коберна

Тургенев вспоминал: «...я после выхода "Отцов и детей" замечал холодность, доходившую до негодования, во многих мне близких и симпатичных людях; получал поздравления, чуть не лобызания, от людей противного мне лагеря, от врагов»[29].

Социально-политической стороне творчества Тургенева Джеймс уделил сравнительно мало внимания. Однако при анализе "Записок охотника" он повторил широко распространенное в те годы сравнение этой книги с "Хижиной дяди Тома", подчеркивая ту роль, которую она сыграла в борьбе против крепостничества. Более того, полемизируя с приверженцами "искусства для искусства", Джеймс указывал именно на "Записки охотника" как на образец такого произведения, в котором идея и форма не только не противоречат друг другу, но, напротив, взаимно обогащают одна другую. Джеймса восхищало то, что предметом изображения Тургенева были "все классы общества, все типы характеров" (28; p. 217). Джеймс предположил — и это доказывает его проницательность, так как беседы с Тургеневым подтвердили правильность этого предположения, — что отправной точкой в развитии любой темы у русского автора всегда служил тот или иной человеческий характер. По Джеймсу, основной целью Тургенева, когда он приступал к написанию своих произведений, было следующее: "найти случай, характер, ситуацию, которые представляли бы моральный интерес" (там же). Слова "моральный интерес" значили для Джеймса очень многое. Мораль в его представлении охватывала всю совокупность человеческих отношений; любой конфликт, будь то конфликт социальный или идеологический, воспринимался им в понятиях и категориях морали, которые получали универсальное значение. При таком подходе становилось неизбежным, что тургеневские темы и образы истолковывались Джеймсом в широко понимаемом моральном плане. Так, темой "Рудина" Джеймс считал показ характера, терпящего "моральное крушение" из-за "фатальной сложности" своей натуры. Рудин "способен и все-таки, очевидно, не способен совершать великие дела; он силен в своих порывах, словах, увлечениях, но слаб в действии, спо-

собности согласовывать свои чувства и поступки" (28; p. 223). В "Отцах и детях" Джеймс увидел такой конфликт "старого и нового, прошлого и будущего", из которого рождается "половина всех трагедий в истории человечества". Все герои этого романа также терпят, по мнению Джеймса, "моральное крушение".

С живейшей симпатией отнесся Джеймс к женским образам Тургенева, так как именно в них он увидел "воплощение силы воли — способности ждать, сопротивляться, добиваться". "Самостоятельность и непосредственность" тургеневских женщин казались ему "близкими английскому идеалу женской привлекательности". В таких героинях, как Лиза, Татьяна, Мария Александровна (из "Переписки"), он нашел нечто родственное "ново-английскому темпераменту". Елена из "Накануне" представлялась ему "героиней в буквальном смысле этого слова", одной из тех женщин, "о которых создаются прекрасные легенды".

Много внимания Джеймс уделил в своей статье вопросу о реализме тургеневского творчества. Назвав русского автора "ищущим реалистом", Джеймс замечал, что, читая его произведения, то и дело говоришь себе: «Это сама жизнь, а не какое-нибудь более или менее умное "построение" жизни». То ощущение подлинности и полноты жизни, которое вызывали у читателей книги Тургенева, Джеймс объяснял его умением выбирать типы. Герои Тургенева оказывались настолько типичными фигурами, что полудюжины их было достаточно для того, чтобы воспроизвести реальную и сложную картину жизни. Но в то же время эти фигуры не были безликими обобщениями, каждая из них имела "нечто особенное, нечто своеобразное, нечто такое, чего не было у других".

Статья Джеймса о Тургеневе проникнута чувством восхищения. Даже обнаруживая недостатки у своего кумира, Джеймс говорил о них, как о пятнах на солнце. Недостатками русского писателя Джеймс считал его пессимизм и злоупотребление иронией. В самом деле: он не нашел у Тургенева ни одного счастливого конца, повсюду лишь несбывшиеся мечты, разбитые сердца, разрушенные надежды. И везде неудачники, неудачники, неудачники... Однако, вступая в спор с самим собой, Джеймс заметил, что в тургеневской скорби есть своя мудрость, ибо "человечество в целом несчастливо". Возможно, в отдаленном будущем мир достигнет такого совершенства, что романисты будут описывать "золотые города и сапфировые небеса". Но в настоящем, пока все "происходит так, как сейчас", манера Тургенева соответствует настроению большинства его читателей. "Если бы он был догматическим оптимистом... мы давно уже перестали бы держать его в своих библиотеках".

Джеймс послал свою статью Тургеневу, и она послужила формальным поводом для их знакомства. Тургенев весьма высоко оценил эту статью. Он писал своему американскому критику: "Ваша статья

меня поразила. Она вдохновлена тонким пониманием справедливости и истины; в ней есть мужественность, психологическая проницательность и отчетливо выраженный литературный вкус" (29; т. 10, с. 444). Близкое знакомство с русским писателем убедило Джеймса, что жизнь Тургенева в Париже была "случайным", а не необходимым фактом его биографии; вынужденное пребывание за границей только обостряло в нем чувство, связывавшее его с родной страной. Более того, огромное место в его жизни занимала "борьба за лучшее будущее России". В этой борьбе он "сыграл выдающуюся роль" (24; p. 115).

Джеймс встречался и переписывался с Тургеневым около десяти лет. После смерти Тургенева он в 1884 г. посвятил памяти друга большую статью. В отличие от первой, эта статья не была литературно-критической в строгом смысле слова. Она не содержала анализа художественных произведений Тургенева. Скорее, это был литературный портрет русского писателя. Джеймс делился воспоминаниями о встречах и беседах с Тургеневым в Париже, Буживале и Лондоне; он описывал образ жизни писателя, его привычки, внешность, раскрывая все обаяние его личности. Повторяя основные положения своей прежней характеристики творчества Тургенева, Джеймс развил и углубил ее. Он уделил значительное внимание сопоставлению Тургенева с "внуками Бальзака", как он называл членов флоберовского кружка. В тот период Джеймс не сумел в полной мере оценить французских писателей. Он ставил парижских "богов" гораздо ниже Тургенева и уверял Хоуэллса, что русский писатель "стоит их всех, вместе взятых" (22; v. 1, p. 49). В одном из писем сестре Джеймс недоумевал: "Я никак не могу взять в толк, для чего он так возится с этой кучкой сателлитов Флобера, людьми, недостойными расшнуровывать его ботинки" (23; p. 29). (Позднее американский писатель избавился от недооценки "внуков Бальзака", сохранив в то же время прежнее отношение к Тургеневу.) Джеймс порицал Флобера за преувеличенное внимание к форме: "Написать хорошую страницу — а его понятие о хорошей странице было трансцендентальным — казалось ему чем-то таким, ради чего стоило жить" (23; p. 114). Тургенев противопоставлялся Флоберу, ибо хотя он и "заботился о вопросах формы" (23; p. 103), хотя "никто более его не желал, чтобы искусство всегда оставалось искусством" (23; p. 104), существовало нечто такое, что волновало русского писателя в гораздо большей степени: "это были надежды и опасения, касающиеся его родной страны" (23; p. 115).

Джеймс сравнивал с Тургеневым и самого себя, причем это сравнение было откровенным и самокритичным.

Тургенев прочел начальные главы "Родрика Хадсона" и отметил, что они написаны "рукой мастера" (29; т. 11, с. 397). После этого он перестал, по утверждению Джеймса, читать его книги, хотя американский писатель регулярно посылал ему их. Одно из писем Тургене-

ва опровергает это утверждение. В 1880 г. Тургенев писал Джеймсу по поводу его романа "Доверие": "Благодарю вас за два тома, из которых первый я уже прочел; он мне очень понравился и заинтересовал меня. Ваш стиль стал тверже и проще" (29; т. 12; кн. 2, с. 200). Своему английскому переводчику У.Рольстону Тургенев писал о Джеймсе: «Он очень милый, разумный и талантливый человек — с оттенком "tristesse" (грусти), которая не должна пугать вас» (29; т. 12, кн. 1, с. 63). Итак, Тургенев считал Джеймса талантливым художником, но Джеймс, вероятно, имел основания говорить о безразличии русского писателя к его произведениям, хотя это безразличие было им несколько преувеличено. Оно объяснялось, по-видимому, тем, что Тургенев вряд ли мог найти у Джеймса что-то новое и интересное для себя, что он находил, например, у Флобера. Что касается догадок самого Джеймса, то в них, как нам кажется, наряду с долей истины содержатся и элементы самооговора. Автохарактеристика американского писателя свидетельствует не столько об отношении к нему Тургенева, сколько о его требовательности к себе и постоянном недовольстве собой.

В очерке 1884 г. наглядно представлены те изменения, которые претерпели за десять лет взгляды Джеймса на Тургенева. Во-первых, Джеймс понял, что в жизни Тургенева никогда не происходило ничего похожего на "ссору с родной землей". Во-вторых, ему пришлось отказаться от своей прежней мысли об аристократизме Тургенева. Эта мысль была ему когда-то очень дорога: отмечая "демократический интеллект" Тургенева, он в то же время приписывал ему "аристократический темперамент" и даже намекал, что автор "Отцов и детей" наверняка обладает благородной внешностью Павла Петровича Кирсанова. В письме своему американскому критику по поводу его статьи Тургенев не возражал против "демократического интеллекта", но решительно и не без юмора отмежевался от "аристократического темперамента", а заодно и от аристократической внешности. В очерке 1884 г. Джеймс признал свою ошибку.

Свою последнюю статью о Тургеневе Джеймс написал в 1897 г. Статья невелика по объему, и в ней в сжатом виде повторяются прежние оценки. Новым моментом было сравнение Тургенева с Толстым, который к тому времени завоевал мировую славу. Джеймс признавал, что "Война и мир" имела на Западе больше читателей, чем "Дворянское гнездо" или "Накануне". Многие былые почитатели Тургенева, и среди них Хоуэллс, стали оказывать предпочтение Толстому. Джеймс, однако же, остался верен своему кумиру. Хотя он называл Толстого "великим умом" (23; p. 119), художественная манера автора "Войны и мира", столь резко отличающаяся от тургеневской, осталась чуждой американскому писателю. Отношение Джеймса к Толстому напоминает до некоторой степени отношение французских классицистов к Шекспиру.

Как уже отмечалось, по мнению Джеймса, опыт Толстого мог быть полезен только таким же гигантам, как он сам. Напротив, опыт Тургенева казался ему универсальным, необходимым для каждого литератора. Эта мысль Джеймса перекликается с известными строками из писем к Тургеневу Флобера и Жорж Санд, в которых они называли русского писателя своим учителем.

Джеймс открыл для себя Тургенева, когда ему не было еще тридцати лет. Он успел написать к этому времени около двух десятков рассказов, один неудачный роман, о котором впоследствии старался не вспоминать, и множество критических статей. Уильям Дин Хоуэллс, обладавший поразительной способностью открывать таланты, еще в студенческие годы предрек Джеймсу будущность замечательного романиста [30]. Сильнейшим желанием Джеймса было создание реалистического американского романа. Тургенев помог Джеймсу найти себя. Он в ясной форме выражал то, что Джеймс пока еще лишь смутно ощущал и предугадывал. Беседы с Иваном Сергеевичем углубляли и усиливали то действие, которое производили его книги. Недаром Джеймс вспоминает, что он всегда возвращался от Тургенева "в состоянии сильного возбуждения, размахивая тростью и перепрыгивая через канавы", сознавая, что ему "были предложены настоящие россыпи идей". Рассказы Тургенева о своей работе были для Джеймса откровением. Творческий процесс всегда начинался у Тургенева с того, что в его воображении возникал определенный характер или несколько характеров. Писатель составлял их "формулярные списки" (Джеймс называет их "полицейскими досье"), вел от имени героев дневники, которые часто были объемистее самих романов, и ставил их в такие положения, в которых они могли ярче всего проявить себя. Именно правда человеческого характера, а не сюжет, не интрига и не "архитектура", должна была лежать в основе литературного произведения. Джеймс хорошо усвоил этот урок. Спустя десятилетия, уже в 1907 г., он вновь с благодарностью вспомнил о нем в одном из предисловий к нью-йоркскому собранию своих сочинений (в предисловии к "Портрету дамы"). Так же, как и для Тургенева, главным для Джеймса была правда человеческих характеров. Его замыслы нередко развивались из "образов в себе" (24; p. 44), которые преследовали его до тех пор, пока он не придумывал для них среду, ситуации, конфликты. Так, по его воспоминаниям, замысел "Портрета дамы" родился у него из представления о характере Изабель Арчер, а роман "Княгиня Казамассима" вырос из образа Гиацинта Робинсона, который "появился" перед автором "на лондонской мостовой" (24; p. 60).

Влияние Тургенева на Джеймса ограничено определенным периодом: 70–80-ми годами XIX в. В 90-х годах это влияние уже перестает ощущаться, но в предшествующее двадцатилетие оно, по замечанию К.Келли, "проникало в кровь Джеймса, подобно тонизирующему препарату" [31]. Под влиянием Тургенева Джеймс все увереннее овладевал

реализмом, освобождаясь от присущих его раннему творчеству условно-романтических схем. Но творчеству Джеймса был с самого начала свойствен и романтизм иного рода, который, допуская преувеличения и изменения пропорций, не искажал тем не менее жизненной правды. Такой романтизм Джеймс находил и у Тургенева. В Тургеневе он необычайно высоко ценил единство "красоты и реальности", "постоянное присутствие поэтического элемента" (23; p. 112). В "Записках охотника" он особо выделял наиболее поэтические рассказы цикла: "Бежин луг" и "Певцы" (по признанию самого Тургенева, он изобразил состязание народных певцов "в немного прикрашенном виде"; 29; т. 1, с. 401). Представляется бесспорным, что элементы романтического образного отражения занимали важное место в произведениях Тургенева на протяжении всего его творческого пути. Как справедливо отметил Г.А.Бялый, "романтическая предыстория его [Тургенева] творчества не прошла для него бесследно"[32]. В самом деле, в относительно ранний период Тургенев создавал такие чисто романтические произведения, как "Неосторожность" (1843), "Жид" (1847), "Три встречи" (1852); в последующие годы появляется окрашенный романтическими настроениями "Фауст" (1856), ряд "таинственных повестей" (60–80-е годы) и "Стихотворения в прозе", многие из которых являются настоящими образцами романтического искусства. В романах и повестях Тургенева нередко встречаются романтические сцены и образы: достаточно вспомнить эпизод вдохновенной игры Лемма ("Дворянское гнездо"), историю загадочной княгини Р. ("Отцы и дети"), которая восхитила Генри Джеймса, образы Сусанны ("Несчастная"), Джеммы ("Вешние воды") и т.д.

Очень интересно следующее высказывание Тургенева о романтизме, сделанное им в письме к Дружинину от 30 октября 1856 г.: "Вы говорите, что я не мог остановиться на Ж.Занд; разумеется, я не мог остановиться на ней — так же как, например, на Шиллере; но вот какая разница между нами: для Вас все это направление — заблуждение, которое следует искоренить; для меня оно — неполная Истина, которая всегда найдет (и должна найти) последователей в том возрасте человеческой жизни, когда полная Истина еще недоступна" (29; т. 3, с. 29).

Тургенев не считал романтизм заблуждением, он считал его истиной, хотя и неполной. Полной истиной был для него реализм, однако он полагал, что овладеть всей полнотой правды можно лишь постепенно, переходя от одной ее грани к другой. Поэтому, стремясь прежде всего к реалистическому (т.е. наиболее полному и правдивому) воспроизведению действительности, писатель в то же время обращался иногда к романтическому методу и стилю, поскольку они могли выразить одну из граней истины.

Генри Джеймс тонко уловил эту особенность тургеневского метода. Он заметил по поводу рассказа "Призраки": "Реальность здесь да-

же усиливается, так как она тронута элементом фантастического, не будучи извращена им" (29; p. 215). В этом частном замечании выражена более общая и глубокая мысль о роли и месте романтизма в творчестве Тургенева.

Тургенев назвал одного из своих героев (Нежданова) "романтиком реализма". Это определение, несмотря на его не совсем точный характер, часто применяют по отношению к самому писателю, когда хотят указать на своеобразие тургеневского реализма, отличающее его от реализма "натуральной школы" или Толстого.

Тургеневский метод чрезвычайно импонировал Джеймсу. В начале творческого пути романтические новеллы ("Трагическая ошибка", 1864, "Романтическая повесть об одном старом платье", 1868, "Де Грей", 1868, "Габриель де Бержерак", 1869 и т.д.) перемежались у Джеймса с попытками создавать реалистические картины ("История одного года", 1865, "Пейзажист", 1866, "Бедный Ричард", 1867, и т.д.). Хотя романтические новеллы на первых порах лучше удавались Джеймсу и пользовались бóльшим успехом у читателей, рамки романтизма были слишком тесны для него, и он стремился приблизиться к реализму. Реалистические тенденции одержали, в конечном счете, верх в его творчестве, однако романтические настроения, сцены и фигуры встречаются у него и в зрелом периоде (Пэнси в "Портрете дамы", Морган Морин в "Ученике", некоторые эпизоды с Мириам Рут в "Трагической музе" и т.д.). Они не выпадают из общего строя произведений, а, как и у Тургенева, естественно и органически входят в него.

Элементы романтизма нашли своеобразное проявление в "таинственных повестях" Тургенева: "Собака" (1866), "Странная история" (1869), "Стук... стук... стук!" (1870), "Сон" (1876), "Рассказ отца Алексея" (1877), "Песнь торжествующей любви" (1881), "Клара Милич" (1882). Обычно эти повести рассматриваются как дань писателя модному в те годы увлечению спиритизмом. Это отчасти справедливо, однако тут же возникает вопрос: почему все-таки Тургенев серьезно отнесся к этому увлечению, тогда как Толстой, например, пользовался любым случаем, чтобы высмеять его? Очевидно, интерес Тургенева к иррациональному связан с романтическими тенденциями его творчества. То же самое можно сказать и о Генри Джеймсе, создавшем ряд "фантастических новелл": "Сэр Эдмунд Орм" (1891), "Оуэн Уингрейв" (1892), "Друзья друзей" (1896), "Самая суть" (1899), "Милый уголок" (1908). Для "таинственных повестей" Тургенева и "фантастических новелл" Джеймса характерно тесное сочетание бытового и сверхъестественного; чаще всего загадочные явления врываются в самую будничную, прозаическую обстановку; духи и призраки действуют большей частью среди реалистически обрисованных персонажей. В рассказах Джеймса сильнее, чем у Тургенева, ощущается некоторая назидательность, его призраки не всегда воплощают

злое начало, иногда они играют роль Разбуженной Совести или Возмездия. У обоих писателей обращение к ирреальному служит для постановки морально-философских проблем, таких, как свобода воли и ее порабощение, возможность борьбы с неведомым злом и т.д.

Близость Тургенева и Джеймса отчетливо проявлялась в неразрывности их эстетического и этического идеалов. Речь идет не о том, что моральные ценности воспринимались ими в свете ценностей эстетических (иногда утверждают, будто добро привлекало Тургенева точно так же, как цветы или музыка)[33]. Суть дела в том, что эстетический идеал для обоих художников был немыслим в отрыве от его этической стороны. У них не было того эстетического смещения, которое в той или иной степени было присуще таким художникам, как Бодлер или Уайльд. Но при этом как Тургенева, так и Джеймса отличала глубокая артистичность и тонкое понимание красоты. Эстетика никогда не становилась у них служанкой этики, как это нередко бывало у такой, например, писательницы, как Джордж Элиот, которую Джеймс, впрочем, очень высоко ценил. Конкретное содержание этического идеала русского и американского писателей не было тождественным; сходным был сам принцип художественного мышления.

С особой силой единство этического и эстетического подхода к действительности сказалось в женских образах Тургенева и Джеймса. Как уже отмечалось, Джеймс восхищался тургеневскими героинями. В своих первых двух романах, "Родрик Хадсон" и "Американец", он сделал попытку создать образы, отличающиеся цельностью и чистотой Татьяны из "Дыма" и Лизы из "Дворянского гнезда". Обе эти попытки оказались неудачными. Джеймс механически использовал некоторые сюжетные схемы Тургенева, такие, например, как удаление Лизы в монастырь. Героини его оказались послушными в руках автора фигурками, выполнявшими все его требования, возникавшие по ходу сюжета. Заданность этих характеров обрекла их на неудачу.

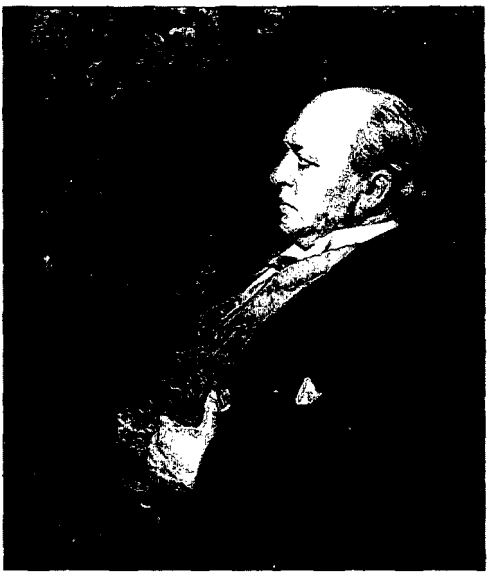
Успех встретил Джеймса тогда, когда он последовал не букве метода Тургенева, а его духу. Дэзи Миллер меньше всего можно назвать американской Асей, однако именно в ее образе Джеймс воплотил основные художественные принципы своего учителя. Дэзи Миллер выхвачена из жизни, она типична, и имя ее недаром стало на долгое время нарицательным. В то же время она, несомненно, опоэтизирована и чуточку приподнята над землей, хотя и не оторвана от нее. Дэзи чиста и наивна, как Ася. И так же, как Ася, она бесповоротно компрометирует себя в глазах "общества", единственно потому, что знать не знает о его лицемерных условностях. В Дэзи есть привлекательное упрямство молодости, которая верит, что ей незачем приспосабливаться к миру, что она может заставить мир приспосабливаться к себе. В наказание за свою самонадеянность она, конечно, терпит жестокое поражение. Такое же поражение терпит и другая героиня Джеймса, Изабель Арчер ("Портрет дамы"). Своим внутренним обликом она

до некоторой степени напоминает Елену Стахову. Джеймс не списывал Изабель с Елены (как он пытался списать Мэри с Татьяны или Клер с Лизы). Он шел от жизни, и у его героини был реальный прототип. Уроки Тургенева сказались в его общем подходе к образу, в стремлении воплотить в нем своего рода духовное совершенство, сконцентрировать все самое светлое, что присуще человеческой натуре. Как и Елена, Изабель живет в ожидании чего-то необыкновенного, она ждет осуществления каких-то самой ей неясных, но высоких идеалов. Она полуосознанно ищет трудностей и даже страданий; это заставляет ее отказаться от выгодных (с точки зрения окружающих) партий. Но если Елена находит, в конце концов, своего героя, то Изабель совершает ошибку и связывает свою судьбу с ничтожным эстетствующим снобом. Однако, несмотря на все разочарования, она сохраняет достоинство и благородство и не идет ни на какие компромиссы с совестью.

Андре Жид отрицательно относился к женским образам Джеймса. Он писал о них: "Это всего лишь крылатые фигуры, они лишены груза плоти, вздыбленного, запутанного подсознания, исступленного мрака"[34]. Эта характеристика, в противоположность намерению ее автора не воспринимается в отрицательном ключе. Действительно, многим героиням Джеймса свойственна та окрыленность, которая ассоциируется обычно с понятием "тургеневская женщина".

Тургенев часто избирал местом действия своих произведений Западную Европу. Гибнет на парижской баррикаде Рудин, Лаврецкий переживает во Франции крушение своих иллюзий, трагедия Аси разыгрывается в местечке на берегу Рейна, странствуют по Италии и Германии герои "Трех встреч" и "Переписки", Елена теряет в Венеции Инсарова, Павел Петрович Кирсанов умирает в Дрездене, во Франкфурте встречаются и расстаются Санин и Джемма, в Баден-Бадене и Гейдельберге спорят Губарев и Потугин, любят и страдают Ирина, Литвинов, Татьяна. Одним из последних, неосуществленных замыслов Тургенева был роман о русской революционерке, которая приезжает в Париж, выходит замуж за французского социалиста, а затем покидает его. В этом романе Тургенев намеревался дать широкий сравнительный анализ русского и французского социализма.

В творчестве Джеймса тема связи его соотечественников с Европой и европейской культурой занимала гораздо большее место, чем у Тургенева; это была его ведущая (хотя и далеко не единственная) тема, интерес обоих художников к которой объясняется не только их многолетним пребыванием в чужих краях. Дело также и в том, что послепетровская Россия и Соединенные Штаты в известном смысле были странами-ровесницами, сравнительно недавно выступившими на авансцену истории. Уолт Уитмен писал в 1881 г. в "Письме к русскому": "Вы — русские, и мы американцы! Россия и Америка, такие далекие, такие несхожие с первого взгляда! <...> И все же в некото-



Жак-Эмиль Бланш.
Портрет Генри Джеймса

рых чертах, в самых главных, наши страны так схожи <...> Огромные просторы земли, широко раздвинутые границы, бесформенность и хаотичность многих явлений жизни, все еще не осуществленных до конца и представляющих собою, по общему убеждению, залог какого-то неизмеримо более великого будущего, — вот черты, сближающие нас"[35]. Вопрос "кто мы среди других" имел для обеих стран несравненно большую актуальность, чем для старых наций с установившимися культурными традициями. Французы, немцы, англичане, испанцы были связаны друг с другом столетиями экономических и политических союзов, войн, религиозных уний и распрей, научных и прочих контактов. Когда Россия "прорубила окно в Европу", она стала внимательно рассматривать своих соседей и, конечно же, сравнивать себя с ними. Когда Америка завоевала независимость, она должна была осознать себя новой самостоятельной нацией, а это было невозможно без сравнения и сопоставления с другими народами. Все это нашло отражение в литературе: если у западноевропейских писателей интернациональная тема занимает относительно скромное место, то русские и американские писатели обращались к ней часто и охотно. Таким образом, в этом отношении Джеймс не мог не чувствовать своей близости к Тургеневу.

Джеймс воспринял у Тургенева многое. Однако в некоторых, весьма существенных, отношениях он был далек от русского писателя. Его социальный опыт был неизмеримо беднее и жизнь служила для него источником вдохновения и интереса лишь в определенных, строго ограниченных проявлениях. Характерно, что из всех произведений Тургенева наименьший творческий интерес американского писателя вызывали "Записки охотника". Тщетно было бы искать у Джеймса каких бы то ни было следов влияния этой книги, которая во многом является вершиной тургеневского творчества. Джеймс высоко ценил "Записки охотника"; как критик он сознавал их достоинства, но

как писатель он остался к ним совершенно равнодушным. Проблематика "Записок", сама их тема были чужды Джеймсу. Его писательское воображение волновали только те драмы, которые разыгрывались в дворянских гнездах, драмы в крестьянских лачугах интересовали его только как читателя и лишь в тех случаях, когда они были описаны рукой мастера, подобного Тургеневу.

Многие тургеневские образы служили для Джеймса как бы толчком к созданию собственных персонажей, они играли роль катализатора, ускорявшего его творческий процесс в определенном направлении. Очень часто, однако, Джеймс воспринимал и интерпретировал эти образы иначе, чем сам автор и большинство его русских читателей. Он находил в них то, что желал найти, что соответствовало его художественной индивидуальности, отбрасывая все то, что было ей чуждо. Характерен в этом отношении подход Джеймса к образу Рудина. Джеймс видел в нем обобщение некоторых сторон человеческого характера. Обстоятельства, сформировавшие этот характер, его общественное значение выпали из поля его зрения. Тургенев, как известно, изобразил в Рудине Михаила Бакунина, близкого друга своей молодости. Первоначальное ироническое заглавие "Гениальная натура" он отбросил, по-видимому, не только потому, что оно не отвечало всей сложности авторского отношения к герою, но также и оттого, что в процессе работы изображение личных качеств этого персонажа все более отступало на второй план, тогда как главным становилось стремление понять, почему русская жизнь производит таких героев и какое место они в ней занимают. Джеймс, напротив, воспринял Рудина только как "фатально сложного" человека, обреченного из-за этой сложности на поражение. Именно таким Джеймс изобразил героя своего романа "Родрик Хадсон". Родрик — тоже "гениальная натура". В начале романа этот молодой скульптор полон грандиозных замыслов: он мечтает создать величественный образ своей страны, воплотить в камне совершенство человеческого духа. Его первые опыты вселяют самые радужные надежды. Но — увы! — Хадсон "способен и все-таки очевидно не способен совершать великие дела; он силен в своих порывах, словах, увлечениях, но слаб в действии, способности согласовывать свои чувства и поступки". Он не осуществляет ни одного из своих великих замыслов и гибнет. В позднейшем предисловии к роману Джеймс определял главный недостаток книги как использование "неправильной временно́й схемы": "Моя ошибка в отношении характера Родрика заключалась в том, что быстрота, с которой совершается его распад, лишает его нашего понимания и сочувствия" (24; p. 12). Вряд ли можно согласиться с этим. Крушение Рудина совершается в течение очень и очень длительного периода, но разве в этом причина его убедительности? Даже если бы Джеймс растянул гибель Родрика на десятилетия, она не стала бы от этого более мотивированной.

Джеймс не мог не видеть, что одним из важнейших преимуществ Тургенева была его способность ставить в своих произведениях острейшие общественные проблемы, откликаться на самые животрепещущие события. Американский писатель сделал попытку пойти тем же путем: в 1886 г. появились два его романа — "Бостонцы" и "Княгиня Казамассима". В системе образов и сюжете "Бостонцев" мы не находим прямого влияния Тургенева, хотя с первых же страниц героиня Оливия Ченселлор объявляется "нигилисткой", а над всем романом витает тень émancipée Кукшиной и доносятся отголоски ее спора с Ситниковым о том, "что такое брак — предрассудок или преступление". Что касается "Княгини Казамассимы", то здесь Джеймс в какой-то степени отталкивался от своей интерпретации "Нови" (а отчасти и "Дыма": в образе княгини воплощены некоторые черты Ирины Ратмировой, а собрание заговорщиков в таверне "Солнце и луна" напоминает сборища у Губарева).

В своей рецензии на "Новь", которая была опубликована в 1877 г., Джеймс истолковал основной конфликт романа следующим образом: "Молодой человек с эстетическими наклонностями отваживается играть с революцией и находит ее грубой, безобразной, вульгарной и, более того, очень жестокой; реальность вызывает у него глубокое отвращение"[36]. В основу "Княгини" Джеймс положил точно такую же коллизию. Однако, в отличие от Тургенева, называвшего себя либералом и поддерживавшего дружеские отношения с Лавровым, Лопатиным, Кропоткиным и другими противниками самодержавного строя, Джеймс не питал никаких иллюзий ни относительно демократических механизмов правления, так как знал эту систему изнутри и видел ее изъяны, ни относительно перспектив создания совершенного общества, поскольку ново-английское духовное наследие, неотъемлемой частью которого была теория неискоренимой порочности человеческой природы, не позволяло ему уверовать в возможность наступления на земле золотого века. Поэтому "Княгиня Казамассима", несмотря на многочисленные параллели с "Новью", проникнута социальным пессимизмом, который Тургеневу присущ не был. В романе Джеймса не нашлось места таким светлым образам, как Марианна, готовая на самопожертвование во имя идеи справедливости. Даже в обрисованном с явной симпатией парижском коммунаре Джеймс с горечью обнаруживает тайную пружину его радикализма: зависть. Концепция "Княгини Казамассимы" оказалась ближе к "Бесам" Достоевского, о которых Джеймс ничего не знал, нежели к тургеневской "Нови", внимательно им прочитанной и отрецензированной.

Давая общую оценку влияния Тургенева на американского писателя, следует признать его исключительно плодотворным. Как художник-реалист Джеймс сформировался во многом благодаря урокам русского мастера. Это относится в равной степени и к его художественной практике, и к его эстетической теории. Тургенев был одним из

тех европейских классиков, которые помогли Джеймсу глубоко оценить значение правды в искусстве, освободиться от искажающих эту правду условностей, составлявших в том числе наследие романтизма. В то же время именно у Тургенева Джеймс находил поддержку в своем стремлении к романтически возвышенному изображению тех явлений действительности, в которых воплощался его эстетический и нравственный идеал. Джеймс научился у Тургенева сосредоточивать интерес повествования не на сюжете или интриге, а на самых обыкновенных человеческих характерах во всей их "изумительной сложности". В тургеневских характерах Джеймс находил единство частного и общего, типичного и индивидуального, и в своем собственном творчестве он также стремился руководствоваться этим важнейшим принципом реалистического метода.

Произведения Тургенева навсегда остались для Джеймса ярчайшим примером гармонии формы и содержания. Исключительное богатство содержания при безупречности формы делало творчество русского писателя в глазах Джеймса самым неоспоримым и веским доказательством ложности как теории "чистого искусства", так и распространившегося на рубеже XIX–XX веков взгляда на литературу как на средство воздействия на общественную жизнь, не требующее забот об эстетическом совершенстве.

* * *

Одно из важнейших мест в творчестве Джеймса занимает тема искусства. Опыт разочарований, наблюдений и самонаблюдений, раздумий и выводов отразился в особом цикле его рассказов. В нем затрагивается множество проблем: художник и общество, художник и привилегированный класс, личность художника и его произведения, писатель и читатель, писатель и критик, подлинный и мнимый успех, подлинное и мнимое поражение, правдивость и правдоподобие, искусство для искусства, искусство и действительность и т.д. Резко звучат авторские выпады против принадлежащих к высшему обществу "спонсоров", "ценителей" и "покровителей" искусства.

Цикл включает рассказ "Урок мастера" (1888). Джеймс предлагает читателю дилемму, аналогичную той, которая представлена в рассказе Томаса Манна "Тонио Крегер" (1903). Дилемма эта связана, во-первых, с противопоставлением художника бюргеру и, во-вторых, с противопоставлением художника нехудожнику, человеку, живущему непосредственной практической жизнью. Иными словами, речь идет о месте искусства в филистерском обществе и о месте искусства в человеческой жизни вообще. У Томаса Манна оба героя, Тонио Крегер и Ганс Гансен, выполняют каждый двуединую функцию. Тонио — это не только художник, но и "заблудший бюргер"; "голубоглазый Ганс" — это не только бюргер, но и нормальный, духовно здоровый человек, который, говоря словами Блока, "любит землю и небо боль-

ше, чем рифмованные и нерифмованные речи о земле и о небе". Мучения Тонио, его зависть и одновременно презрение к Гансу объясняются тем, что в Гансе невозможно отделить первое от второго. Тонио неспособен гармонично решить для себя вопрос о сущности и назначении искусства: искусство дает ему счастье, так как освобождает от цепей бюргерства, и в то же время составляет его несчастье, так как создает пропасть между ним и всем тем, что он так любит в голубоглазом Гансе. С одной стороны, искусство есть наивысший взлет человеческого духа, "путь к всепониманию", с другой — нечто болезненное, не только не нужное, но и враждебное "простым, бездумным и голубоглазым", "не знающим нужды в духовном".

В рассказе Томаса Манна проблема не только поставлена, но в какой-то мере дается и способ ее решения. В качестве арбитра в споре выступает русская художница. Но хотя Тонио Крегер и готов согласиться с тем, что русская литература самим фактом своего существования отвечает на мучающий его вопрос, он далек от того, чтобы понять причины этого и тем более воспользоваться предлагаемым опытом.

Рассказ "Урок мастера" в чем-то близок "Тонио Крегеру", рассматриваемая в нем проблема — та же самая. Урок, который начинающий писатель Поль Оверт, молодой, неопытный и доверчивый, получает от знаменитого мастера Генри Сент-Джорджа, немолодого, умудренного опытом и внушающего доверие, весьма парадоксален. Сент-Джордж — само олицетворение успеха. Внешне он похож на "процветающего биржевика", который "вершит большие дела в Сити и заключает сделки, более выгодные, чем те, что обычно заключают с издателями поэты". Он находится в зените славы, пользуется всеобщим вниманием. Его великолепный дом и умопомрачительный рабочий кабинет приводят Поля в восторг. Исповедь Сент-Джорджа ставит все на свои места. Мастер горько раскаивается в своем поклонении "ложным богам — идолам рынка, денег, роскоши, света", горячо советует Полю держаться в стороне от "грубой, пышной, лицемерной, вульгарной, торгашеской, омерзительной лондонской жизни". "Художник должен уметь быть бедным" — вот основное его требование, так как сознательно избранная бедность — эквивалент независимости.

Однако проповедь мастера направлена не только против "идолов успеха", но и против естественного человеческого стремления к счастью. Настоящий художник, по его мнению, должен уметь презирать не одни только деньги, но и все радости бытия, все привязанности, все увлечения. На вопрос Поля: "Но разве художник не человек?" мастер, чуть поколебавшись, отвечает: "Так оно и есть". Более того, само искусство, полагает он, есть не что иное, как болезненный нарост на общественном организме. "Уж не думаете ли вы, что я защищаю искусство? <...> Счастливы те народы, у которых его еще нет, ибо как только оно появляется, оно приносит с собой безостановоч-

ный распад, неутихающее страдание. Положение художника ложно по самой сути".

Впрочем, в этих словах нетрудно расслышать своего рода гимн тому, что предается проклятью. "Вы можете выбирать!" — с затаенным вызовом говорит Полю мастер. Поль Оверт решает неукоснительно следовать всем наставлениям Сент-Джорджа, а через два года до него доходит известие, что старый мастер женится на той самой девушке, от женитьбы на которой он отговаривал когда-то Поля. С чувством бессильного негодования одураченный Поль смотрит на них обоих: "...она была так счастлива, что это граничило с глупостью", а мастер до такой степени утопал в блаженстве, что "на нем уже можно было ставить крест как на писателе". Явно издеваясь над молодым человеком, Сент-Джордж сообщает ему, что писать он перестал и хочет теперь утешаться чтением шедевров Поля, которые, как он надеется, не замедлят появиться. Читатель вправе задать вопрос: не был ли весь его урок надувательством? И какой урок можно извлечь из этой иронической притчи?

Джеймс предпочел закончить рассказ знаком вопроса. Закончить его как-то иначе он не мог, ибо для разрешения вековечной тяжбы между искусством и жизнью первостепенное значение имеет то, о каком искусстве и о какой жизни идет речь. Если жизнь представлена "белокурыми и голубоглазыми", как у Т.Манна, или "процветающими биржевиками", как у Джеймса, то мысль о превосходстве искусства над такой жизнью выглядит не лишенной основания. Если же расширить понятие жизни до его подлинного всеобъемлющего значения, то положение коренным образом изменится. Но поскольку Джеймс не имел возможности исключить из понятия жизни "процветающих биржевиков", в которых он видел один из ее неустранимых составных компонентов, он не мог прийти к безоговорочному утверждению правоты ни одной из спорящих сторон. Говоря другими словами, в том виде, в каком поставлена задача, она и не может иметь иного — позитивного — решения. Чтобы получить позитивный ответ, нужно было бы иначе сформулировать вопрос. Отсюда ирония как по отношению к Полю, так и по отношению к Сент-Джорджу. Отсюда двойственность вывода.

Заостренной полемичностью отличается рассказ "Узор ковра" (1896). Ему можно было бы предпослать выдержку из статьи Джеймса о Тургеневе: "О любом поэте или романисте необходимо прежде всего спросить следующее: каково его отношение к жизни? Какова в конечном счете его философия? Когда выдающиеся писатели достигают зрелости, мы вправе составить из их произведений некоторое общее представление об их взгляде на мир, столь активно изучаемый ими. Это самое интересное из того, что предлагает нам их творчество. Детали представляют интерес в той пропорции, в какой они способствуют прояснению этого главного" (28; p. 243). Та же мысль выражена

Томас Уилмер Дьюинг. "За чтением". 1897

в одной из дневниковых заметок писателя: "Создать что-либо ценное в искусстве и литературе можно только в том случае, если обладаешь некоторым запасом общих идей" (12; p. 69).

Сумма общих идей, философия художника, его взгляд на мир — это и есть то, что Хью Верекер, герой рассказа, называет "узором ковра". "Это то, ради чего я пишу. Не у каждого ли писателя есть это особое нечто, которое, собственно, и заставляет его работать и без надежды выразить которое он не стал бы писать вообще?"

Двойная ирония рассказа заключается, во-первых, в том, что никто из читателей и критиков Верекера не только не может разгадать, в чем состоит его особая идея, но даже не подозревает о ее наличии и, во-вторых, в том, что нет никаких доказательств ее существования вообще. Не исключена возможность, что никакого "узора ковра" не было и нет, что Верекер (производящий, кстати, впечатление "жестоко самовлюбленного" человека) всего лишь разыгрывает "злую шутку" со своими читателями. Верекер умирает, тайна остается тайной.

С сюжетной стороны рассказ представляет собой цепь абсурднейших происшествий, выдаваемых автором за точный репортаж с места событий. Это заставляет некоторых исследователей (Р.Блэкмур, К.А.Хорст) говорить о близости структуры этого рассказа позднейшим построениям Кафки. Действительно, герои Джеймса одержимы манией интеллектуального любопытства, стремление отыскать тайну становится для них вопросом жизни и смерти, наваждением и кошма-

ром. Их неудача может трактоваться как выражение самого крайнего агностицизма.

Возможна и другая трактовка. В предисловии к рассказу Джеймс указывал, что ставил перед собой цель выразить "иронический или фантастический" протест против отсутствия в англо-американской критике "пристального аналитического подхода" (24; pp. 227–228) к литературным явлениям. В таком случае суть дела заключается не в определении того, существовал или не существовал "узор ковра" в книгах Верекера и что он собой представлял. Главное — в провозглашении необходимости для каждого писателя сохранять верность какой-то высшей идее, которая пронизывала бы все его творчество от первой и до последней написанной им строчки, и необходимости для каждого критика отыскать эту идею, составляющую "единственное значение, самую душу, самую сердцевину" произведения искусства.

Рассказ Джеймса послужил как бы перчаткой, брошенной им своим собственным критикам. Некоторым из них показалось весьма заманчивой попытка обнаружить у него "узор ковра", найти единую нить, связывающую все его произведения от "Родрика Хадсона" до "Золотой чаши".

В изображении Джеймса художник обречен на одиночество и фатальное непонимание. Это непонимание неизбывно и неизбежно. Джеймс и сам нередко с ним сталкивался, испытывая чувство горечи от того, что круг ценивших его читателей и критиков был невелик. Однако ничто не могло поколебать его убежденности в высокой миссии искусства, в том, что художник обязан стремиться к совершенству. В 1894 г. Джеймс записывает в дневнике: "Все сильнее чувствую, что значительность предмета, важность, эмоциональная глубина предмета — это единственное, на что хоть сколько-нибудь имеет смысл себя тратить. Все остальное рассыпается, рушится, выходит жалким, выходит скверным, выходит ничтожным — разочаровывает предательски. Нужны только вещи большие, прекрасные, сильные, простые, основательные, человечные" (12; p. 166).

Эстетические взгляды Джеймса, лишенные однолинейности и часто парадоксальные, нашли отражение в рассказе "Подлинные образцы" (1892). Рассказ представляет собой полуанекдот-полупритчу. Двое обедневших аристократов берутся позировать художнику, готовящему иллюстрации к романам из светской жизни. Выясняется, однако, что они не способны на это. Художник, обрадовавшийся было тому, что у него появились такие модели, вынужден, в конце концов, отказаться от них: на рисунке они выглядят слишком неуклюжими и неестественными. Оказывается, леди лучше всего рисовать с веснушчатой профессиональной натурщицы, исполняющей обязанности экономки, а наиболее подходящая модель для лорда — маленький слуга-итальянец, от которого пахнет чесноком и который едва говорит по-

английски. Дело кончается тем, что слуги, развалившись в креслах, изображают господ, а господа подают им чай и моют тарелки.

В чем смысл этой забавной истории?

По-английски рассказ называется "The Real Thing". В названии прочитывается проблема, над которой размышляет автор: что такое реализм и как он соотносится с реальностью.

Искусство не может копировать действительность. "Самое подлинное" лицо, явление или событие, взятое из жизни и аккуратно перенесенное в искусство, уже перестает быть настоящим. Жизненная реальность еще не есть реальность художественная. Реализм не терпит слепой привязанности к факту. С этими выводами автора нельзя не согласиться. Однако Джеймс готов полностью отбросить факт, полагаясь лишь на свое чутье и воображение. В мысли, что художник может не только без всякого ущерба, но и с видимой пользой для себя заменить "подлинный", "настоящий" объект чем-то другим, не имеющим с ним ничего общего, проявляется уверенность Джеймса в превосходстве внутреннего зрения над внешним.

С одной стороны, Джеймс не мыслит искусства вне реалистической правдивости (леди и джентльмены на рисунках художника должны выглядеть как настоящие леди и джентльмены). С другой стороны, он считает, что для достижения этой цели художнику достаточно черпать вдохновение в самом себе и довольствоваться самыми малыми крупицами внешнего опыта.

Такое представление об идеальном художнике до некоторой степени объясняет причины несоответствия между восторженным отношением Джеймса к школе Бальзака и весьма значительной удаленностью его произведений, особенно поздних, от тех образцов, которыми он восторгался. Самому писателю как будто никогда не приходила в голову мысль, насколько непохожи его собственные произведения на произведения того, кого он упорно, до конца жизни, продолжает называть своим "учителем", перед которым чувствует себя "вечным должником", не имеющим достаточных средств, чтобы "расплатиться" с ним и выразить ему свою признательность [37].

Еще в романе "Родрик Хадсон" Джеймс задавался вопросом о прямой и обратной связи между личностью художника и его творчеством. В то время его интересовало также, как соотносятся друг с другом гениальность и аморализм. Распространяются ли на художника общепринятые критерии оценки достоинств и недостатков личности? Не обязан ли художник, принуждаемый требованиями своей профессии, познать на личном опыте все мыслимые глубины нравственного падения, чтобы уметь правдиво изобразить их? Споры между Родриком, утверждающим *да,* и Роуландом, столь же решительно заявляющим *нет,* занимают в романе немаловажное место. Джеймс, по своему обыкновению, оставляет эти споры открытыми. Гибель Хад-

сона в финале может, впрочем, восприниматься как доказательство правоты Роуланда.

К некоторым из такого рода вопросов Джеймс возвращается в рассказе "Частная жизнь" (1892). В его основу положена мысль об изначальной раздвоенности человеческой личности. Раздвоенность эта обусловлена, по мнению Джеймса, тем фактом, что человек в обществе и человек наедине с самим собой никогда не бывают и не могут быть тождественны друг другу. Поэтому частная жизнь — единственное проявление подлинного "я", тогда как поведение в обществе есть демонстрация качеств "я" вторичного. С этой идеей в рассказе переплетается производная от нее мысль о двойственности личности художника.

Для выражения и развития этих идей автор прибегает к элементам фантастики. Герой рассказа, писатель Воудри, выступает со своим двойником. Двойник олицетворяет его обыденное, эмпирическое "я", в противоположность "я" творческому. "Один гений, другой буржуа; тот, кого мы знаем лично, — только буржуа". Воудри "не настолько глуп", чтобы самому присутствовать на званых обедах и развлекать дам — для этого есть его "заместитель". Пока тот учтиво раскланивается с друзьями, "настоящий" Воудри работает у себя в кабинете.

Полной противоположностью Воудри является лорд Меллифонт. У него нет подлинного "я", нет частной жизни, и потому он ведет половинное существование. Оставаясь один, он растворяется в воздухе и исчезает. Но стоит ему очутиться в обществе, и — о чудо! — пары сгущаются, и лорд, как ни в чем не бывало, улыбается, раскланивается, сыплет банальностями.

Мысль о раздвоенности писателя, о пропасти, которая разделяет того, кто пишет, и того, кто изо дня в день живет обычной жизнью, повторяется Джеймсом и в других рассказах ("Дом, где он родился", "Самая суть").

Немало горьких чувств вызывало у Джеймса сознание тяжелого положения художника в обществе, которое смотрит на искусство в лучшем случае как на забаву и развлечение. Об этом идет речь в рассказах "Смерть льва" (1894) и "В следующий раз" (1895). Эти произведения взаимно дополняют друг друга, составляя своеобразный диптих. В первом публика убивает художника своей "любовью", во втором — ненавистью. В обоих случаях итог повествования одинаков: погибает и знаменитый Нил Парадей ("Смерть льва"), и никому не известный Рей Лимберт ("В следующий раз"), причем, как выясняется, публика не читает ни того, ни другого. Оба рассказа написаны в комедийно-фарсовом ключе, с оттенком того, что впоследствии стали называть "черным юмором".

Художественный салон, куда попадает Парадей, принадлежит "супруге безмерно богатого пивовара, миссис Уикс Уимбуш". В числе его завсегдатаев — мистер Гай Уолсингам, автор повести "Наваж-

дения", который на самом деле оказывается женщиной, пишущей под мужским псевдонимом, и автор книги "Наоборот", мисс Дора Форбс, которая в действительности оказывается "плотным мужчиной с рыжими усами", пишущим под женским псевдонимом. Среди гостей салона — леди Августа Минч, лорд Доримонт, специально приглашенная Княгиня, "дородная дама атлетического телосложения, говорящая на всех языках, как швейцар международного отеля", и т.д. Все они собрались якобы для того, чтобы послушать чтение рукописи новой книги Парадея, однако вскоре рукопись бесследно исчезает: кто-то где-то не то забыл ее, не то растопил ею камин.

Рея Лимберта постигает та же судьба, что и Парадея, но происходит это в результате прямо противоположных причин. Всю свою жизнь Лимберт тщетно пытается добиться успеха. Основной закон издательской практики сводится к тому, что "книги должны приносить доход — как пиво или картошка". Книги Лимберта такого дохода не приносят, поэтому издатели от них отказываются. Писатель решает пойти на выучку к авторам бестселлеров. "Он испробовал все, что мог, был жалким, ползал на четвереньках, извивался, как червяк". Но все напрасно. Каждый раз, несмотря на все старания, из-под его пера выходит "бесстыдный безжалостный шедевр". Он теряет работу сначала в газете, потом в журнале и, наконец, выбившись из сил, умирает.

Судьба "успешной" писательницы, принадлежащей к тому типу авторов, которым тщетно пытается подражать Рей Лимберт, составила тему рассказа "Гревиль Фейн" (1892). В отличие от рассмотренных выше рассказов, в нем отсутствует элемент притчи. Это определяется характером самой героини: Гревиль Фейн предельно проста и незамысловата. Вначале она не вызывает в читателе ничего, кроме насмешки и добродушного презрения. Еще бы: искренне считая все разговоры о "поисках формы" и "муках слова" позой и притворством, она выпускает книги одну за другой. "Она полагала, что английскому роману прискорбным образом недостает накала страстей, и поставила перед собой задачу восполнить этот пробел. Страсти в высших кругах общества были ее основной темой. Ее изысканные персонажи встречались друг с другом и влюблялись друг в друга от Донкастера до Бухареста".

Но, одурманивая читателя картинами роскошной волнующей жизни "там наверху", Гревиль Фейн одурманивает и сама себя. Она работает, не зная отдыха, пальцы ее всегда в чернилах, она постоянно спешит, влачит жалкое существование литературной поденщицы — и все это для того, чтобы дать детям наилучшее воспитание в самых дорогих, в самых престижных учебных заведениях. Из них воспитывают там таких бездушных эгоистов, готовых ради денег и комфорта на любой неблаговидный поступок, что матери приходится несладко. В конце концов, Гревиль Фейн становится жертвой своих фальшивых

представлений о жизни и падает под тяжестью труда на книжном рынке.

Новеллы "Смерть льва" и "В следующий раз" впервые были опубликованы в журнале эстетского направления "Желтая книга". Это давало повод исследователям отождествлять Джеймса с эстетизмом "конца века". На самом же деле, писатель относился к эстетизму скептически, сравнивая его с "диковинным заморским плодом, созревшим под чужими небесами и передававшимся из рук в руки на торжественных банкетах, которые созывались специально для того, чтобы его отведать; он не был сочтен по-настоящему приемлемым для нас, и мы так и не смогли его полностью переварить" (23; p. XXII).

Неприемлемые для себя стороны эстетства Джеймс отобразил в рассказе "Фонд Коксона" (1894). В центре его — фигура Фрэнка Селтрема, играющего роль непризнанного гения. Это его первая роль; вторая же состоит в "эпатаже обывателей". Надо сказать, что в те времена "эпатировать обывателей" было чрезвычайно легко. Достаточно Фрэнку появиться к обеду в пурпурных домашних туфлях — и он уже приобретает репутацию опасного вольнодумца.

Вокруг Селтрема суетятся восторженные почитатели, которые смотрят на него как на учителя жизни, ибо "он давал уроки, как море дает рыбу". Поклонники хотят добиться для него почетной литературной премии — фонда Коксона. Разгорается борьба, ибо противники Селтрема высказывают основательные сомнения в его гениальности. К тому же Фрэнк слишком откровенно третирует общепринятые нормы морали. После долгих перипетий он получает награду, становится лауреатом и сразу же прекращает и свои уроки, и эпатаж обывателей. По словам его жены, он оказывается "таким же, как все".

В одной из поздних новелл — "Сломанные крылья" (1900) Джеймс подвел итог своим раздумьям о взаимоотношениях художника с привилегированным классом. Это рассказ о судьбе двух художников, которые, много лет отдав светской жизни, подчинившись всем ее стандартам, исковеркав этими стандартами даже свои отношения друг с другом, осознают, наконец, совершенную ими ошибку и принимают решение навсегда порвать с прошлым. "С этим покончено, — говорят они друг другу.— Нам это слишком дорого обходится — как и все, что делаешь для богатых <...> Мы не можем позволить себе общество состоятельных людей. Они отнимают у нас не только деньги. Они отнимают у нас наше воображение. А нам нужно иметь очень много воображения, чтобы защитить себя".

Этот вывод аналогичен тому, к которому приходит герой "Снегов Килиманджаро" Хемингуэя, долго обманывавший себя тем, что, живя среди "самых богатых", он остается всего лишь "шпионом в их стане"; только перед смертью он находит в себе мужество признать, что бесконечными компромиссами с совестью "загубил свой талант".

Рассказ "Сломанные крылья" имеет оптимистический финал. Освобождение художника от груза старых предрассудков означает для него обретение надежды на будущее. Этот оптимизм выделяет данный рассказ среди других новелл Джеймса, в которых обычно представлена безысходность ситуации. Как правило, Джеймс заостряет внимание на трагической стороне положения художника в обществе. Его герой всегда сверхчувствителен, сверхраздражителен, по-детски простодушен; он витает в облаках, теряется на земле и почти боится людей. Он никогда ни к чему не привыкает и не приспосабливается; он постоянно удивляется тому, чему не удивляется никто другой. Ричард Блэкмур назвал его "сверхутонченной рыбешкой"[38]. В изображении Джеймса художник уже одним психологическим обликом отрезан от повседневной жизни.

Искусство противостоит у Джеймса суетному миру, лишенному красоты и гармонии. По мнению К.Фэдимена, "его непоколебимая уверенность в том, что литература есть благороднейшее из дел, имеет тонизирующий эффект в наш век господства военных и технократов"[39].

* * *

Романы Джеймса "Бостонцы" и "Княгиня Казамассима" не имели успеха у читателей. По этой причине владельцы журналов и издательств объявили писателю чуть ли не бойкот. В 1888 г. Джеймс писал Хоуэллсу: «Для меня начались злые дни — но об этом только Вам, под строгим секретом. Звучит это мрачно, но означает только то, что я все еще не могу прийти в себя от потрясения, вызванного таинственным и (для меня) необъяснимым уроном, который нанесли мне два моих последних романа — "Бостонцы" и "Княгиня": так много я от них ожидал и так мало получил. Они свели к нулю заинтересованность и потребность в моих сочинениях, — сужу об этом на основании того факта, что хотя я написал несколько хороших небольших вещей, меня безнадежно не печатают. Издатели держат мои рукописи под спудом месяцами и годами, словно стыдятся их, и я, по-видимому, обречен на вечное безмолвие».

В этом же письме Джеймс продолжает: "Однако, я не отчаиваюсь, так как мне кажется, что я сейчас в лучшей форме, чем когда-либо раньше, и я еще собираюсь многое написать. Вполне возможно также, что в один прекрасный день все мои погребенные произведения вырвутся из своих гробниц. Поэтому не предавайте меня, пока я сам еще не сдался. А это будет не скоро"[40].

Джеймс не сдался как художник вообще, но он безоговорочно капитулировал как автор широких реалистических полотен. Трудно сказать, возобновил бы он свои попытки в области социального романа, имей они успех. Неудача заставила его вернуться в старую колею. В 1888 г. появилась его повесть "Отражатель", в которой сочетаются интернациональная тема и сатира на нравы американской журналис-

Мэри Кэссет.
"Молодая женщина в черном". 1883

тики, бесцеремонно вторгающейся в частную жизнь и не брезгающей никакими средствами в погоне за сенсацией. В 1890 г. увидел свет роман "Трагическая муза" (*The Tragic Muse*), посвященный начинающей актрисе, прокладывающей себе путь на сцену, и судьбе молодого аристократа, отвергающего парламентскую карьеру во имя занятий искусством.

Выбор между живописью и политической деятельностью оказывается для Ника Дормера очень непростым. Он талантлив в обеих сферах, но по рождению и воспитанию целиком принадлежит ко второй. Длинная череда предков — государственных деятелей, клятва, данная умирающему отцу продолжить семейную традицию, надежды, возлагаемые на Ника честолюбивой матерью и еще более честолюбивой невестой, — все это должно сделать выбор Дормера почти предопределенным.. Ник блестяще проводит свою политическую кампанию и без труда получает место в Палате общин. Единомышленники и друзья многого ожидают от него в будущем.

Единственный друг, близкий Нику по занятиям в Оксфорде, Габриэль Нэш, противится такому, казалось бы, неизбежному развитию событий. С самого раннего возраста Ник увлекается рисованием. Это увлечение дружно осуждается всей его семьей, но поделать ничего нельзя, природа берет свое. Конечно, Ник мог бы удовлетвориться ролью дилетанта, избрать живопись в качестве приятного дополнения к полезной общественной деятельности, но истинный художник, который живет в нем, не может смириться с такой перспективой. Нику приходится вести нелегкую борьбу с двойственностью своей природы, противоположным характером двух своих призваний.

Влияние друга, Габриэля Нэша, и молодой актрисы Мириам Рут, чей портрет он пишет, назвав его "Трагическая муза", решают дело, казалось бы, в пользу живописи. Однако финал остается не вполне однозначным: Габриэль мрачно предрекает, что когда-нибудь аристо-

кратические привычки Ника возьмут свое и он предпочтет охоту по утрам и пятнадцать блюд на обед скромному и ничем не вознаграждающему общению с мольбертом. Мириам Рут в этом отношении счастливее Ника: для нее, дочери биржевого маклера, театральная сцена — это все, что есть ценного в жизни, с призванием актрисы не может соперничать ничто.

Роман "Трагическая муза" оказался не более чем полуудачей. Грозные признаки исчерпанности материала, которые дали о себе знать после "Портрета дамы" и заставили писателя расширить привычный круг тем, — эти признаки проявились в "Трагической музе" с особенной очевидностью. Джеймс дописывал этот роман через силу, находя его "пустым и мертвым". О.Уайльд заметил по поводу "Трагической музы": «М-р Генри Джеймс пишет так, словно исполняет тягостную обязанность, и расточает на ничтожные мотивы и неуловимые "точки зрения" свой изящный литературный слог, свои блистательные фразы и свою стремительную едкую сатиру». С облегчением закончив утомившую его "Музу", Джеймс решил, что на романе пора поставить точку. Он писал Уильяму: «"Трагическая муза" должна быть моим последним романом. До конца жизни я собираюсь писать только короткие вещи» (40; p. 218).

Для романа в традиционном эпическом понимании, присущем XIX веку, у Джеймса теперь не хватало материала. Гораздо меньше требований предъявляла с этой стороны новелла, и последнее десятилетие века не случайно стало для Джеймса временем расцвета его новеллистики. В эти годы он создает большинство своих лучших рассказов: "Луиза Пэллент" (1888), "Письма Асперна" (1888), "Лжец" (1888), "Ученик" (1891), "Бруксмит" (1891), "Свадьбы" (1891), "Европа" (1899), "Жемчуг" (1899), "Чудесный край" (1900), "Мод Эвелин" (1900), "Унижение Нортморов" (1900) и др. В эти годы создается цикл рассказов об искусстве.

В поздних рассказах Джеймса появляется герой, которого сам автор именует "бедным чувствительным джентльменом". Это человек, обладающий столь тонкой и хрупкой внутренней организацией, что любое соприкосновение с жизнью вызывает у него мучительную боль, смягчить которую он может только, выковав для себя невидимый панцирь, предохраняющий его от контактов с примитивным и грубым миром, более всего напоминающим серпентарий. Нравственные проблемы, которые приходится решать "бедному чувствительному джентльмену", отчасти напоминают те, с которыми несколько позднее сталкивается герой романа Германа Гессе "Степной волк" (1927).

Герой рассказа "Алтарь мертвых" (1895), "бедняга Стренсом", ищет убежища от жизни, создав для себя особую "религию мертвых", или, как он называет их, "Других". Он приобретает в католической церкви алтарь и ставит свечу в память каждого умершего, который

был ему когда-то дорог. В ранней молодости он потерял невесту Мэри Энтрим и с тех пор предпочел остаться в одиночестве. Память о Мэри он бережно хранил всю жизнь. То же было и со всеми близкими, которых он терял. И хотя на его долю выпало не больше утрат, чем для большинства других людей, понесенные им потери он переживал с неведомой остальным горечью и трагической глубиной. У него создалась привычка вести строгий учет своих умерших. Когда все о них забывали, он считал своим долгом хранить их в сердце, как в чистилище. "Ведь они просили так мало, что получали, бедные создания, еще меньше, и умирали снова, умирали каждый день под жестким гнетом жизни".

Почитание умерших переросло у Стрэнсома в манию, заполнило жизнь и стало ее смыслом. Порой он едва не ловил себя на мысли, что желает смерти кому-то из друзей, дабы пополнить свой алтарь. Единственный человек, которому он ни за что на свете не желает возжечь свечи, — его бывший университетский товарищ Эктон Хейг, некогда нанесший ему смертельное оскорбление (в чем состояло это оскорбление, Джеймс, по свойственной ему привычке к недосказанности, умалчивает).

Как-то раз Стрэнсом встречает в церкви женщину, занятую тем же, чем он: поддержанием памяти о прошлом. Однако она посвящает воспоминания лишь одному умершему. После многих лет выясняется, что это не кто иной, как Эктон Хейг. Он оскорбил ее когда-то точно так же, как Стрэнсома, но она простила его и требует теперь от Стрэнсома, чтобы тот простил его также. Получив отказ, она отворачивается от Стрэнсома.

Отношения между героем и героиней выписаны в характерной для позднего Джеймса манере. Хотя оба чувствуют, что нужны друг другу, она не торопится сближаться, как будто боится какого-то разочарования. В течение нескольких лет они встречаются только в церкви, и лишь долгое время спустя женщина приглашает Стрэнсома в гости. Улица, на которой живет героиня, производит странное впечатление: она походит на пустой карман, где обветшалые домишки одновременно отстранены друг от друга и в то же время тесно друг к другу привязаны, подобно давно живущим вместе, но не ладящим супругам. Атмосфера рассказа пронизана невыносимой тоской, безнадежностью и отчаянием, в чем-то предвосхищающими атмосферу "Дублинцев" Джеймса Джойса.

Призрачные отношения героев все-таки приводят к тому, что Стрэнсом позволяет убедить себя в необходимости простить Эктона и возжечь в память о нем свечу. Однако, не успев осуществить этого намерения, он неожиданно умирает.

Еще один рассказ о "бедном чувствительном джентльмене" — "Зверь в чаще" (1903). Он также посвящен теме тотального человеческого одиночества, отчуждения, необходимости лицедействовать и

носить маску, чтобы выжить в обществе, не терпящем отклонения от общепринятого. Герой рассказа Джон Мартер живет двойной жизнью. Первую видят и знают все, но она является лишь внешней оболочкой его существования. Вторую до поры до времени не видит и не знает никто, но только ее и можно назвать настоящей. Однажды Джон проговаривается об этом своей случайной попутчице Мэй Бартрем, с которой когда-то путешествовал по Италии. С тех пор "она проникла в тайну разрыва между внешними формами его жизни — малоприметной государственной службой, обменом приглашениями и визитами с лондонскими приятелями, заботами о небольшом наследственном имуществе, о собранной им библиотеке, о загородном саде — и жизнью внутренней, настолько отстраненной от этих форм, что все поведение Марчера, все, хоть сколько-нибудь заслуживающее этого названия, превратилось в сплошное лицедейство. А в результате — маска с намалеванной приветливой улыбочкой, меж тем как глаза, глядевшие из прорезей, выражали совсем другое". Марчер признался Мэй, что с юных лет всеми фибрами чувствует "свою предназначенность для чего-то необыкновенного, разительного, возможно, даже ужасного, чудовищного", что наверняка сокрушит его.

Невольная откровенность Джона связала героев тесными узами, сделала их друзьями на долгие годы. Однако в то время как Мэй целиком отдается заботам о Марчере, живет исключительно его интересами, Джон, в своем инстинктивном эгоизме, о котором сам он даже не подозревает, всего лишь позволяет ей служить себе. Истина открывается ему только после смерти Мэй. "Теперь все осветилось до самых небес, и Марчер стоял, глядя в пустынный провал своей жизни <...> он оказался человеком своего времени, олицетворил собой человека, с которым ничего не может случиться <...> Спасением была бы любовь к ней; вот *тогда* его жизнь действительно стала бы жизнью. *Она* жила, <...> а он думал о ней с ледяным эгоизмом, греясь в лучах ее желания помочь ему <...> Он увидел Чащу своей жизни и Зверя, увидел, как этот огромный, уродливый Зверь, затаившись, припадает к земле, а потом, точно поднятый ветром, весь напружившись, взлетает для сокрушительного прыжка".

В Джоне Марчере угадывается тип человека, который стал прообразом для "полых людей" Т.С.Элиота, страшащихся глубоких чувств и привязанностей, цепляющихся за призрак свободы и обрекаемых этой свободой на одиночество. Парадокс в том, что Марчер, уповая на необыкновенность уготованного ему жребия и страшась его, пытался носить маску заурядности; в действительности же оказалось, что как раз заурядность — его удел, и именно это запоздалое открытие сразило его.

Победителем из схватки с судьбой выходит другой "бедный чувствительный джентльмен" Джеймса — Брайдон, герой рассказа "Милый уголок" (1908). Брайдон возвращается после многолетнего отсут-

ствия за границей в Нью-Йорк, город, где прошло его детство, с которым его связывает множество ностальгических воспоминаний. Брайдон терзается сомнениями: правильно ли он поступил тридцать три года назад, покинув родные места и переселившись в Европу? Не совершил ли он ошибки? Не следовало ли ему остаться дома, в "милом уголке"? Ведь за границей он не стяжал ничего — ни богатства, ни славы, ни любви.

Сомнения Брайдона разрешаются введением в повествование фантастического элемента. Герой встречается в доме со старым добрым обитателем многих старинных англосаксонских жилищ: привидением. И это привидение — не кто иной, как сам Брайдон, каким он стал бы, если бы не сбежал вовремя из "милого уголка". Это уродливый, обезображенный старик, "успешный бизнесмен", проворонивший собственную жизнь, но зато обзаведшийся миллионами. Теперь сомнениям Брайдона приходит конец, наваждение отступает. Он убеждается в правоте выбора, сделанного им много лет назад.

Привидения — нередкие персонажи в произведениях Джеймса. Это не удивительно, если учесть и литературную англо-американскую традицию, узаконенную со времен "Гамлета", если не раньше, и то, насколько серьезно призраки до сих пор воспринимаются в массовом сознании англоязычного мира. (С этим вынужден считаться даже риэлтерский бизнес: если за какой-либо недвижимостью закрепилась репутация "haunted", то есть облюбованной призраками, рыночная цена снижается во много раз.)

Тема привидений обыгрывается Джеймсом как в комическом, так и в трагическом ключе. Так, в рассказе "Мод Эвелин" (1900) супруги Дедрик, "безобидные маньяки", потерявшие дочь, уговаривают некоего молодого человека влюбиться в нее, жениться, а затем овдоветь. Невеста молодого человека, как ни странно, одобряет эту экстравагантную затею. В результате все довольны. Молодой человек обрастает жирком, хорошеет, чувствует себя счастливым. Это замечательный рецепт, как удержать прошлое, продлить его, воссоздавать снова и снова.

В рассказе "Как это случилось (друзья друзей)" (1896) некая женщина ведет дневник, где описывает свою помолвку и несостоявшуюся свадьбу. Разлучницей, как это нередко бывает, оказалась лучшая подруга невесты. Однако она не просто пошлым образом сманила жениха. Нет, она сначала умерла, а потом стала являться жениху в виде привидения. Тот, естественно, влюбился в это привидение без памяти. При жизни они никогда не встречались, хотя между ними было много общего (обоим являлись призраки, слышались потусторонние голоса, оба избегали фотографов). Пришлось живой невесте посторониться и уступить мертвой.

В рассказе "Оуэн Уингрейв" (1892) общение с призраками заканчивается трагически. Оуэн Уингрейв, отпрыск старинной аристокра-

тической семьи, должен, согласно семейной традиции, поступить на военную службу. Однако у молодого человека совсем другие интересы, и военная карьера внушает ему отвращение. Родные в панике, но хуже всего то, что любимая девушка отворачивается от него, заподозрив в трусости. Как быть?

Оуэн решается на неожиданный поступок. В замке, где он живет, есть комната, которую обитатели чуть ли не полвека обходят стороной, потому что там остановились на жительство привидения. Молодой человек решает бросить им вызов: он проведет ночь в этой комнате и тем самым докажет, что он не трус. Наутро его находят мертвым.

Самый знаменитый триллер Джеймса с участием призраков — "Поворот винта" (*The Turn of the Screw*, 1898). С сюжетной стороны, это традиционный "страшный" рождественский рассказ у камина в гостиной старинной загородной усадьбы. С философской точки зрения, — это повесть о природе зла и мифологии невинности. Здесь подспудно сталкиваются кальвинистская теория "первородного греха" и руссоистская доктрина об изначальном совершенстве человеческой природы. Как нетрудно догадаться, Джеймс не отдает предпочтения ни той, ни другой концепции.

В "Повороте винта" юной двадцатилетней гувернантке, дочери бедного деревенского священника (эта деталь имеет немаловажное значение), отдаются на попечение двое осиротевших детей, живущих в богатом сельском поместье среди добродушных и малообразованных слуг. Детям начинают являться зловещие привидения, которые, как считает гувернантка, хотят каким-то образом испортить их, приобщить к греху и пороку. Гувернантка принимает мужественное решение вступить в борьбу со злом за спасение невинных детских душ. Девушка любит детей, желает им добра и, в конце концов, как будто отвоевывает у зла. Но какой ценой? Спасенный от призрака мальчик умирает у нее на руках, а незадолго до этого бросает ей в лицо: "Вы дьявол".

Поскольку рассказ ведется от лица гувернантки, в нем представлена лишь одна — ее собственная — точка зрения на события. Читатели вправе усомниться в правоте изложенной версии. А что если ребенок прав, и воплощением зла являются не призраки, а сама воспитательница, с ее слишком ортодоксальным пуританским воспитанием? А что если греховность изначально заложена в самих детях и они в принципе неспасаемы? Содержание повести не дает ответа на эти вопросы, и этим, возможно, объясняется обилие критических работ, посвященных "Повороту винта". Критики отчаянно спорят друг с другом, но из этих споров так и не прорисовывается истина: кто же из двух знаменитых женевцев все-таки прав во взгляде на природу человека — Кальвин или Руссо?

Наряду с новеллистикой, Джеймс продолжал свои поиски в области драмы. В 1895 г. была поставлена его пьеса "Гай Домвилль". Од-

нако она была освистана зрителями, и автору еще раз представилась возможность изведать всю прелесть "возвышенного поражения". В поддержку Джеймса выступили Г.Уэллс и Б.Шоу, первая пьеса которого — "Дома вдовца" — вызвала за три года до этого столь же бурный скандал (хотя и в другом роде). Из каких соображений Уэллс и Шоу сделали это, понять довольно трудно: "Гай Домвилль" не принадлежал к числу удач автора. Единственным объяснением может разве что служить то обстоятельство, что репертуар английской сцены в те годы (до прихода на нее драматургии Шоу) был крайне непритязателен, в то время как в пьесе Джеймса были видны стремления — пусть даже и нереализованные — к определенным серьезным целям.

Джеймсу, по ряду особенностей его художественной манеры, было трудно следовать законам драматургической формы. В его произведениях чисто событийная сторона сведена, как правило, к минимуму, анализ же доведен до максимума. Действие, соответственно, развивается в предельно замедленном темпе. Требованиям традиционной сцены такая манера противопоказана, и сделаться популярным драматургом Джеймсу не удалось.

Одна из новелл, над которой писатель работал в 1896 г., неожиданно стала, к его собственному удивлению, сильно разрастаться в размерах. Поскольку Джеймс уже условился с издателем относительно объема своего труда и очень боялся, как бы в случае нарушения договора тот не вернул ему рукописи назад, он приложил все старания к тому, чтобы вогнать строптивую новеллу в предназначенные для нее рамки. Однако та оказала упорное сопротивление, и автору пришлось, в конце концов, уступить и примириться с тем, что она вышла у него в три раза длиннее задуманного. Таким образом, была написана повесть "Пойнтонская добыча" (1897): с нее в творчестве Джеймса начался поздний период. Почти все романы и повести этого периода были созданы так же, как "Пойнтонская добыча": они выросли из старых замыслов, первоначально предназначавшихся для новелл. Это говорит, с одной стороны, о том, насколько новый тип романа Джеймса отличался от его же прежнего, а с другой стороны — о том, насколько глубоко он уходил корнями в предшествующий период.

К позднему этапу относятся повести "Что знала Мейзи" (1897) и "Неуклюжий возраст" (1899), а также романы "Священный источник" (1901), "Крылья голубки" (1902), "Послы" (1903), "Золотая чаша" (1904), "Башня из слоновой кости" (1917) и др. Сюда следует добавить три тома автобиографии, около двух десятков новелл, книги путевых очерков, ряд литературно-критических статей, биографию американского скульптора У.Стори и серию предисловий к нью-йоркскому собранию сочинений, составивших впоследствии сборник "Искусство романа".

В поздних романах Джеймса интернациональная тема используется как фон, на котором развертывается действие, приобретающее характер морально-психологической притчи. Так, "Крылья голубки" (*The Wings of the Dove*) — это притча о борьбе в человеческом сознании двух начал: эгоистического, чувственного, стяжательского, гедонистического, с одной стороны, — и духовного, нестяжательского, жертвенного, с другой. Главный герой Мертон Деншер должен сделать выбор между двумя героинями, которые эти начала олицетворяют: Кейт Крой и Милли Тил. Аллегория присутствует подспудно, на уровне сюжета отчетливо просматриваются очертания мелодрамы. В "Крыльях голубки" используется прием постепенного расширения романного пространства. Первая книга романа знакомит читателя не с главной героиней, а с ее антагонистами. Героиня вступает во враждебный мир лишь после того, как его контуры подробно очерчены. В экспозиции явственно ощутима традиция Диккенса и Теккерея, однако диккенсовский мир, густо замешанный на быте и наполненный материальными объектами, соседствует с несвойственной Диккенсу аллегоричностью, которая в последующих частях романа становится преобладающей.

В "Крыльях голубки" Джеймс возвращается на новом уровне к теме разрушительного влияния денег на человеческие отношения. В одном из ранних рассказов он подробно описал страдания молодого человека, неспособного из-за своего богатства отыскать себе девушку, которая полюбила бы его ради него самого, а не ради денег. В "Крыльях голубки" в подобной ситуации оказывается Милли Тил — "бедная богатая девушка", чье огромное состояние становится приманкой для охотников за приданым. Вдобавок Милли неизлечимо больна, и это обстоятельство только усугубляет положение, так как предвещает возможному альфонсу радужную перспективу быстро овдоветь. Встреча с Деншером, журналистом, лишенным тяги к большим деньгам и вполне удовлетворенным своей профессией и положением в обществе, дающим ему как внешнюю, так и внутреннюю свободу, становится в жизни Милли поворотным моментом. Она мгновенно улавливает его бескорыстие и искренне привязывается к нему. Она не догадывается, что попадает в ловушку, ибо за Деншером стоит его любовница Кейт Крой, девушка необыкновенно красивая, но бедная и честолюбивая, для которой Деншер, хотя она искренне любит его, — неподходящая партия, так как она мечтает о настоящем, большом, ошеломляющем богатстве — как раз таком, каким обладает не придающая ему цены "голубка" Милли Тил. В бойком уме Кейт созревает хитрый план: заставить Деншера влюбить в себя Милли, завладеть ее наследством и после этого жениться на Кейт, обеспечив семье ту великолепную жизнь, о которой она так страстно мечтает.

План почти удается. "Голубка" попадает в сети и лишь перед самой смертью узнает страшную правду, что ускоряет ее кончину. Од-

Джеймс Эббот Макнил Уистлер.
"Девушка в белом"

нако она прощает Деншера и, действительно, завещает ему наследство. Деншер, игравший на протяжении всего повествования пассивную роль игрушки в руках Кейт, в самый последний момент как будто прозревает. Контраст между Милли и Кейт потрясает его. Кейт теряет былую власть над женихом. Тщательно разработанная и почти доведенная до конца интрига рушится.

Роман "Крылья голубки" не имеет ведущего технического принципа, определяющего характер других изобразительных средств, вместо "центральной перспективы" здесь используется постоянно смещающаяся повествовательная позиция.

В центре "Послов" (*The Ambassadors*) — столкновение между двумя типами сознания и отношения к жизни. Главный герой, Лэмберт Стрезер, на склоне лет, с чувством, близким к ужасу, осознает, что он не жил по-настоящему. Ему предстоит понять и решить для себя, совместима ли "настоящая жизнь" с теми принципами, которым он всегда следовал и которые вошли в его плоть и кровь. Перед глазами Стрезера проходит ряд жизненных картин, правильное понимание смысла которых зависит исключительно от степени подготовленности его сознания. Хотя Стрезер перешагнул порог пятидесятилетия, долгая жизнь в провинциальном захолустье сохранила в нем некоторые черты детской наивности. Его приезд в "столицу мира" Париж составляет поворотный момент всей его жизни. Сознание героя претерпевает радикальные изменения. Он открывает для себя истины, о которых ранее не подозревал. Житейское тесно переплетается с экзистенциальным. Развитию как сюжетного, так и аллегорического действия служит повествовательная перспектива. Тончайшее исследование перехода от незнания к знанию осуществляется драматическими средствами. Обособление личности рассматривается как позитивная ценность, ибо оно отделяет человека, наделенного тонким восприятием и богатым воображением, от вульгарности окружающего мира. В романе есть финал, но нет завершенности.

В "Послах" Джеймс как бы заново переписывает свой ранний роман "Американец". Жизнь ушла далеко вперед, герой постарел на

тридцать с лишним лет, представления автора о Европе и Америке претерпели существенные изменения.

Стрезер приезжает в Париж не в поисках жены-аристократки, как некогда Кристофер Ньюмен, у него совсем иная миссия. Он должен вернуть из Парижа в Новую Англию сына своей доброй знакомой, Чеда, который слишком надолго задержался в "столице мира" и забросил семейный бизнес. Стрезер не справляется с поручением. Напротив, изящная, аристократическая жизнь в Париже заставляет его горько пожалеть о тусклом существовании по ту сторону океана. У Стрезера завязывается платонический роман с мадам де Вьонне, которая по слухам, дошедшим до матушки Чеда, вознамерилась женить молодого американца на своей дочери (полная противоположность сюжетной линии "Американца", где гордые французские аристократы дают от ворот поворот выскочке-янки, несмотря на все его миллионы).

Однако Стрезер, очарованный Парижем, Францией, свободой, возможностью не смотреть каждую минуту на часы, напоминающие о каких-то неотложных делах, ослепленный красотой и обаянием пусть не совсем молодой, но такой блестящей и обворожительной мадам де Вьонне, вынужден испытать горькое разочарование. Как это часто происходит в книгах Джеймса, для него совершенно неожиданно и тем более болезненно наступает момент прозрения: он случайно видит мадам Вьонне в обществе Чеда — в таком положении, которое не оставляет ни малейшего сомнения в характере их отношений. Бедняга Стрезер чувствует себя преданным, красавица-француженка поразила его в самое сердце. Так, может быть, пуританские ценности скучного ново-английского городка все-таки и лучше и чище блистательного, но такого грязного, в сущности, Парижа? Решать этот вопрос Стрезеру придется, видимо, весь остаток жизни. Он уезжает в Америку, как, впрочем, и Чед, который под влиянием нагрянувших в Париж родственников осознал-таки, что делу — время, потехе — час, так что пора вернуться к бизнесу — производству каких-то изделий, о названиях которых лучше не упоминать.

В "Золотой чаше" (*The Golden Bowl*) внешнюю канву повествования составляет процесс взаимовыгодного обмена европейских аристократических титулов на американские миллионы. Американский миллионер Адам Вервер "покупает" для своей единственной дочери мужа-итальянца, не имеющего за душой ни гроша, но обладающего титулом, в котором для отстаивающих демократические ценности американцев таится какое-то неизъяснимое романтическое очарование. В этом романе, в отличие от двух предыдущих, отсутствует коллизия между противоположными полюсами нравственности. У каждого из четырех главных персонажей — своя правда, каждая из которых не хуже и не лучше других.

Оставшийся одиноким после замужества дочери Мегги Адам Вервер решает утешить себя женитьбой на юной американке Шарлот-

Мэри Кэссет. "Лето". 1894

те — подруге и ровеснице его дочери. Любвеобильный итальянец, принц Американо, не упускает случая поволочиться за своей тещей, найдя ее более привлекательной, чем жена. Ситуация создается пикантная — почти как во французском водевиле. Но Джеймс видит в ней отнюдь не забавную сторону, он оценивает ее как "порочный круг". Где французы смеются, ново-английские пуритане страдают.

Золотую чашу Американо и Шарлотта покупают в лондонском антикварном магазине. Однако вскоре выясняется, что чаша изготовлена вовсе не из золота, а из позолоченного хрусталя, к тому же в ней имеется глубокая, хотя и малозаметная трещина. Эта чаша становится символом семейных отношений великолепной четверки. Более того, Джеймс вкладывает в этот символ и более обобщающий смысл: прекрасная с виду чаша скрывает хрупкость, ненадежность, предательство, таящиеся в самой основе человеческой жизни. "Все ужасно в сердце человеческом", — меланхолически замечает принц Американо.

Благоразумная Мегги, пройдя сквозь горе и отчаяние, в конце концов восстанавливает — хотя бы внешний — порядок в семье. Понимая, что Американо женился на ней ради денег и по той же причине Шарлотта вышла замуж за ее отца, Мегги ставит лукавых изменников перед угрозой лишиться богатства — или вернуться к добропорядочной семейной жизни. Те выбирают второе. Финал романа — пронизанный типичной для Джеймса иронией, почти трагический хэппи-энд.

Последним романом Джеймса стало незавершенное произведение "Башня из слоновой кости". Писатель вернул действие в Америку: в "Башне" отразились его впечатления от последней поездки на родину. Впечатления были невеселыми, поэтому роман оказался пронизан социальной критикой. Мишенью критики стали распространившаяся в США страсть к приобретательству, дух конкуренции, убивающий дружбу и превращающий друзей в лучшем случае в партнеров, а в худшем — в злейших врагов. В период работы над "Башней" Джеймс писал жене своего брата Элис, которая звала его вернуться в Штаты: "Я мог бы вернуться в Америку (мог бы быть привезен туда на носилках), чтобы *умереть* — но никогда, никогда, чтобы жить" (25; v. 5, p. 504).

* * *

За годы пребывания в Англии Джеймс успел интегрироваться в британскую литературную среду. Он обзавелся в ней большим количеством не только друзей, но и почитателей. В 1915 г. он принял британское подданство. Этот поступок был непосредственно связан с событиями Первой мировой войны. Писатель хотел таким образом выразить свою солидарность с Британией, которая, как он полагал, защищала в этой войне идеи свободы и демократии. Важную роль сыграло и то, что Джеймс издавна испытывал сильнейшее чувство неприязни к прусскому милитаризму. Он выразил эту неприязнь еще в 1879 г., в рассказе "Связка писем", где набросал сатирическими штрихами портрет некоего доктора Штауба, разглагольствующего об "измельчании" и "вырождении" всех наций, кроме его собственной, и мечтающего о "великой экспансии и организованном завоевании мира широкогрудыми сынами Фатерлянда".

Америка преследовала в войне свои собственные цели. Она оттягивала вступление в конфликт, чтобы европейские страны успели в достаточной степени обескровить друг друга, после чего США смогли бы присоединиться к более сильной стороне и воспользоваться всеми плодами победы. Джеймс не имел понятия об этих целях, но полуофициальные переговоры американского правительства с Германией (в начале войны было еще неясно, кто окажется более сильной стороной) вызвали у него резкое возмущение. Он писал: «Что касается США, то я страдаю невыносимо от той осторожной "дружбы", в состоянии которой моя родина согласна оставаться с теми, кто творит такие систематические мерзости; мне хочется прикрыть голову плащом, когда я слышу эти дружеские словоизлияния, рассуждения, ободрения и отлагательства — и все это в то время, когда свирепствуют такое ужасное зло и жестокость» (40; v. 2, p. 502).

Опасаясь присоединения США к Тройственному союзу, Джеймс поспешил выразить свою солидарность с Великобританией. Его реакция на двойную политическую игру США выглядит, вообще говоря,

понятной (особенно если учесть, что аналогичная тактика была повторена правящими кругами Америки и в годы Второй мировой войны). Перемена гражданства явилась для Джеймса логическим завершением его сорокалетней отчужденности от Соединенных Штатов. Тем не менее, похоронить себя Джеймс завещал в Америке. Несмотря ни на что, он считал себя американским писателем.

* * *

Творчество Джеймса нередко сравнивают с мостиком, переброшенным из девятнадцатого столетия в двадцатое. Действительно, в нем скрестились многие важные тенденции развития литературного процесса на Западе на рубеже веков. С направлением художественных поисков писателя связан целый ряд явлений, характерных для современной английской и американской литературы.

Форму и содержание Джеймс считал неразрывными. Неустанное стремление к художественному совершенству он назвал однажды "поисками Святого Грааля". В этих поисках он не только использовал опыт предшественников, но и сам прокладывал новые пути.

Эстетическая теория Джеймса сложилась под влиянием эстетики европейского реализма. Это влияние, оказавшееся очень сильным и действенным, определило для Джеймса главное: взгляд на искусство как на отражение действительности, понимание того, что искусство создается жизнью и зависит от нее. Этого взгляда Джеймс придерживался на протяжении всей своей творческой деятельности. В 1889 г. в письме руководителям Дирфильдской летней школы в Массачусетсе он писал: "Скажите вашим леди и джентльменам, чтобы они всматривались в жизнь пристально и упорно, чтобы они были в этом добросовестны и не поддавались на низкий и ребяческий обман. Она бесконечно велика, разнообразна и богата. Каждый ум найдет в ней то, что ищет <...> Интерес представляет любая точка зрения, которая является непосредственным отражением жизни" (37; p. 29). Через два десятка лет в предисловии к повести "Неуклюжий возраст" (речь идет о ее структуре) он утверждал: "Мы полностью замкнуты в пределах взаимных соотношений, соотношений внутри самого действия, ни одна часть которого не соотносится ни с чем, кроме другой части, — посредством, разумеется, соотнесения всего целого с жизнью" (24; p. 114).

Критерием "соотнесения с жизнью" Джеймс пользовался постоянно. Его ведущий импульс заключался в том, чтобы наблюдать, изучать и как можно более адекватно передавать. Сами термины, которые он вводил в обращение: "зеркала" и "светильники" — показывают, что он видел их назначение в том, чтобы отражать и освещать нечто, существующее объективно. Джеймс как бы развивает известную метафору Стендаля, сравнивавшего литературу с "зеркалом, с которым идешь по большой дороге". Американский писатель заостряет внимание на качестве отражательной способности каждого

отдельного зеркала, с которым каждый художник идет по дороге жизни.

Рассуждения Джеймса, относящиеся к области эстетики, поразительно близки к аргументации его брата Уильяма, который в своей книге "Многообразие религиозного опыта" обосновывает правомерность появления в протестантизме все новых и новых направлений. Уильям Джеймс полагает, что в "жизни всех людей" не могут заключаться "одни и те же религиозные элементы". И объясняет, почему это так: "Основанием для такого ответа является убеждение в невозможности того, чтобы существа, находящиеся в столь различных положениях и обладающие столь различными свойствами, как человеческие индивидуальности, имели тождественные функции и одни и те же обязанности. Нет на свете двух людей, перед которыми бы вставали одни и те же жизненные затруднения и от которых можно было бы ожидать одинакового разрешения их. Каждый из нас имеет свой индивидуальный угол зрения на тот круг явлений и те трудности, среди которых он живет, и потому он должен относиться к ним и бороться с ними своим особенным, индивидуальным образом. Один должен смягчиться, — другой стать более суровым; один — отступить, другой непоколебимо держаться для того, чтобы лучше защитить предназначенную ему позицию. Если бы Эмерсон был обязан стать таким, как Уэсли, а Муди — таким, как Уитмен, то разрушилось бы все человеческое сознание божественного. Божественное не может быть сведено к одному какому-нибудь свойству; оно должно означать целую группу свойств, и в выявлении какого-либо одного из них люди различного склада и характера могут найти свое истинное призвание"[41]. В силу этих причин Уильям Джеймс считает "нормальным" тот факт, что "существует так много религиозных типов, сект и вероучений" (41; с. 379).

Дом литературы, который построил Джеймс, имеет так много общего с "домом религии", который построил его брат, конечно же, неслучайно. Фундамент обоих домов один — ново-английское религиозное и культурное сознание, наследие унитарианства, тринитарианства, трансцендентализма.

В предисловии к "Пойнтонской добыче" Джеймс пишет о жизни как о нагромождении нелепых случайностей, скоплении бессмысленных, разрозненных "фактов". Жизнь, способная лишь на "величественную растрату сил", подобна реке, которая "то и дело петляет, меняет русло и уходит в песок". Искусство обязано ввести ее в берега, установить — посредством "исключения и отбора" — порядок в беспорядке, найти закономерное в хаосе произвольного. Художник "в поисках твердого скрытого *смысла* вещей, который один только и является предметом его усилий, обнюхивает массу жизни со всех сторон, действуя так же инстинктивно и безошибочно, как это делает собака, почуявшая спрятанную поблизости кость. Разница та, что со-

бака ищет свою кость для того, чтобы ее уничтожить, тогда как художник находит <...> счастливейшую возможность для создания неуничтожимого" (24; p. 120).

Философом Генри Джеймс не был; он прежде всего писатель, который "мыслит образами" (в его сознании возникает то образ огромного дома, то уходящая в песок река, то вынюхивающая кость собака и т.д.). Неправомерно с нашей стороны ожидать от него четких формулировок и на их основании относить его к какой-либо философской школе. Правомерно говорить лишь об общей направленности, которая представляется реалистической в эстетике.

Соответствующий характер носит и его теория зеркал и светильников. Она сводится к признанию объективного существования Жизни (хаотичной, запутанной, бессмысленной, неуклюжей, вульгарной, глупой, грандиозной, гениальной, восхитительной и неожиданной — в общем, великой) и к признанию существования "миллиона" неповторимых точек зрения на нее — неповторимых потому, что каждая формируется неодинаковыми условиями и обстоятельствами. Задача писателя состоит, по мысли Джеймса, не просто в воспроизведении жизни, а в воспроизведении её через индивидуальное сознание.

Теория Джеймса оказалась более стройной, чем его практика. Первая относится ко второй примерно так же, как искусство по его схеме относится к жизни. Теория упорядочена, гармонична, строга. Практика хаотична, беспорядочна, "то и дело петляет, меняет русло и уходит в песок". Основная тенденция пробивает себе дорогу через нагромождение провалов, неудач, передержек и срывов, но в конечном счете достигает намеченной цели.

Попытку воспроизведения реальности через призму восприятия одного из действующих лиц Джеймс предпринял уже в самом первом своем романе — "Родрик Хадсон". В реальной действительности любой человек и любое событие неотделимы от того, как они воспринимаются другими людьми, участниками или свидетелями событий, а отнюдь не неким высшим судьей, в роли которого неизбежно приходится выступать автору, когда он ведет традиционное повествование от третьего лица. Джеймс был далеко не первым писателем, который стремился избежать роли верховного судьи и создать иллюзию того, что он будто бы вовсе не бог творимой им вселенной. Наиболее часто для такой цели используется форма рассказа от первого лица, обладающего, по словам Джеймса, "двойным преимуществом субъекта и объекта" (24; p. 46). Эта форма не устраивала Джеймса из-за ее условности: "ужасающий поток самораскрытия" (там же) главного героя при одновременном соблюдении всех литературных канонов казался ему неправдоподобным. Писатель прибег к следующему приему: при сохранении обычной авторской формы рассказа он повел повествование фактически от первого лица. Фактическим первым лицом "Родрика Хадсона" является Роуланд Мэллет. Все события романа показаны

так, как они представляются этому персонажу. В позднейшем предисловии к произведению Джеймс указывал, что драма происходящего развертывается в сознании Мэллета, и центр интереса сосредоточен именно в нем.

Джеймс строго и последовательно придерживался принятого метода, но результат оказался сравнительно малоудачным. Попытка предпринималась писателем впервые и осуществлялась на первых порах весьма неуклюже. Мэллету приходится присутствовать чуть ли не в каждой сцене романа. Как, к примеру, изобразить объяснение Родрика Хадсона с Кристиной Лайт? Свидание должно происходить наедине, но в то же время оно не может быть показано иначе, как через восприятие Роуланда. Выход — самый примитивный: Роуланд невзначай оказывается в нужный момент в нужном месте и слышит все, что он обязан услышать. Количество случайных встреч, непредвиденных столкновений, невольных подслушиваний явно превышает в романе все нормы, допускаемые теорией вероятности. После "Родрика Хадсона" Джеймс надолго отказался от применения своего метода в произведениях крупных форм. Он продолжал эксперименты в этом направлении главным образом в новеллах. Отшлифовав в достаточной степени технику, Джеймс вновь решился использовать ее в романах лишь в поздний период творчества.

В значительно большей степени Джеймсу удался в его романе другой прием, также связанный с экспериментом "субъект-объект", но имеющий противоположный характер: не множественный объект пропускается через сознание одного субъекта, а, наоборот, единичный объект представляется в многообразном освещении с нескольких противоположных сторон. Главная героиня романа Кристина Лайт нигде не показана непосредственно, но везде через восприятие и оценку других действующих лиц: Родрика Хадсона (который ее боготворит), Роуланда Мэллета (который настроен скептически), Мэри Гарленд (которая испытывает к ней чувство глухой вражды), компаньонки ее матери (которая силится понять ее), светских дам (которые ей завидуют) и т.д. В результате создается зыбкий, колеблющийся, но в то же время удивительно осязаемый характер с множеством граней и оттенков.

Новеллистика с самого начала служила для Джеймса своеобразной лабораторией, где он испытывал свои новые приемы. В ранней новелле "Вертопрах" (1869) он задался следующей целью: писать рассказ от имени главного героя ("отрицательного"), но таким образом, чтобы этот герой имел о себе одно мнение, а у читателя складывалось бы прямо противоположное. Эту цель он выполнил: рассказ представляет собой откровенное саморазоблачение прихлебателя старого миллионера — саморазоблачение, которого сам этот персонаж совершенно не осознает, в результате чего возникает очень тонкий иронический эффект.

В литературе США XX в. можно вспомнить выдающийся пример использования аналогичного повествовательного принципа с той же целью — развернутый внутренний монолог Джейсона Компсона, составляющий третью часть романа Фолкнера "Шум и ярость" (1929). Джейсон глубоко уверен в своей правоте, но автор строит его версию событий, происходящих в семье Компсонов, таким образом, что у читателя не остается никаких сомнений относительно неприглядной сущности этого героя.

В рассказах "Связка писем" (1879) и "Точка зрения" (1882) Джеймс усложняет свою задачу по сравнению с "Вертопрахом". Рассказы имеют эпистолярную форму; теперь автору нужно перевоплощаться, сохраняя дистанцию, не в одного героя, а в нескольких по очереди. Персонажи рассказов пишут в своих письмах об одних и тех же людях и событиях, но освещают их с разных, иногда противоположных точек зрения. Каждый делится своими впечатлениями о других, не подозревая, что и сам, в свою очередь, подвергается их суду и разбору. Все разоблачают друг друга (осознанно), и каждый разоблачает сам себя (бессознательно). Результат — несколько пластов иронии.

В рассказе "Ученик" авторская задача усложняется в другом направлении. Добиваясь "определенной полноты правды — правды диффузной, распределенной и, так сказать, атмосферической", Джеймс прибег к "ви́дению через что-либо — одного соответственно через другое и нового другого через *то*" (24; p. 120). Из трех символически противопоставленных друг другу сил — одиннадцатилетнего Моргана Морина, его семьи и учителя Пембертона — в качестве "центрального сознания" выступает Пембертон. Морган показан через его восприятие, а родители Моргана — через восприятие мальчика, отраженное в сознании учителя. Оправдана ли эта маленькая система призм? Содержание рассказа убеждает в ее необходимости.

Если бы родители Моргана были показаны в оценке учителя, это были бы самые обыкновенные представители американского среднего класса, разве что несколько ниже минимально допустимого для этого круга уровня порядочности. Иное дело суд их сына. Моргану мучительно стыдно за родителей, за их нечистоплотность в денежных расчетах, заискивание перед теми, кто хоть одной ступенькой выше их на социальной лестнице. Ему кажется, что у него одного такие родители. Поэтому его переживания необычайно остры. Морган обречен на полное одиночество в семье, и его смерть воспринимается как символ безвыходности его положения.

Детское восприятие отличается особой остротой, в этом его преимущество. Но Джеймс не хотел в данном случае ограничиваться пределами сознания одиннадцатилетнего мальчика; для выражения более зрелого, хотя и менее бескомпромиссного взгляда на вещи он использовал точку зрения взрослого человека, учителя Пембертона. С ним связана в рассказе другая проблема морального характера, чрезвычай-

Уильям Меррит Чейз. "Это вы мне говорите?" 1900

но интересующая писателя. Пембертон сильно привязан к своему ученику, но понимает, что не может бесконечно жертвовать ради него собственным будущим. В нем происходит борьба, в которой он сам не вполне отдает себе отчет: это, в сущности, борьба между разумным эгоизмом и неразумной жалостью. В конце концов, побеждает — хотя бы на время — первое; это и ускоряет смерть Моргана. Джеймс ни в коем случае не осуждает Пембертона, так как стоящая перед ним проблема выбора относится к числу почти неразрешимых, но, заставив Моргана умереть, автор показал, в какую все-таки сторону он хотел бы видеть ее разрешенной.

"Центральное сознание" в произведениях Джеймса (то есть тот персонаж, через восприятие которого передается происходящее) может быть либо непосредственным деятельным участником, либо стоящим в стороне наблюдателем событий (иногда он начинает как наблюдатель, а затем постепенно втягивается в действие). Фигура стороннего наблюдателя, выступающего в роли "центрального сознания", имеет во всех произведениях Джеймса ряд общих черт. Во-первых, этот персонаж знает вначале о других персонажах так же мало, как и читатель. Во-вторых, его отличает неодолимое любопытство, которое превращает его, по сути дела, в шпиона и соглядатая, стремящегося раз-

гадать секреты поведения интересующих его лиц. На основании данных и наблюдений, часто весьма скудных, он строит различные догадки и предположения, вовлекая в игру также и читателя.

Джеймс впервые применил подобный прием в новелле "Мадам де Мов" (1874), где вся эта техника находится как бы в стадии эмбрионального развития. Герой новеллы Лонгмор, познакомившись с мадам де Мов, замечает в ее лице выражение "скрытой печали", и этого оказывается достаточно для того, чтобы он начал за ней "слежку". Настоящей манией любопытства одержимы герои таких произведений Джеймса, как "Письма Асперна", "Лжец", "Узор ковра", "Священный источник" и т.д. В поздних романах прием изложения событий по принципу "наблюдение — выслеживание — догадка — разгадка" получает несколько гипертрофированное развитие.

В XX в. этот прием не раз использовался Фолкнером. Он лежит, например, в основе композиции романа "Авессалом, Авессалом!" (1936), где в качестве наблюдателей и следователей, реконструирующих прошлое, выступают Квентин и Шрив. Эта техника применяется также в романе "Дикие пальмы" (1938), где автор вводит фигуру "стороннего наблюдателя" — врача, а также в трилогии о Сноупсах.

В ходе выполнения своих задач "центральное сознание" у Джеймса часто получает помощь от персонажа, которого Джеймс называет "конфидентом" или "веревочкой". В "Мадам де Мов" в этом качестве выступает миссис Дрейпер, в "Американце" — миссис Тристрам, в "Частной жизни" — Бланш Одни, в "Послах" — Мария Гостри, в "Золотой чаше" — супруги Ассингам и т.д. Конфидент сообщает "центральному сознанию" необходимую информацию, обсуждает с ним те или иные факты, выслушивает его взгляды и наталкивает на размышления.

Точка зрения "центрального сознания" в произведениях Джеймса не всегда совпадает с точкой зрения автора (в "Мадам де Мов", например, позиция Лонгмора очень близка к позиции автора, но такая близость встречается у Джеймса не столь уж часто: обычно он стремится отделить себя от "центрального сознания", как, например, от Уинтерборна в "Дэзи Миллер"). В результате возникает особенность, которую можно назвать неоднозначностью смысла, вкладываемого автором в произведения (в англо-американской критике ее называют иногда "двусмысленностью" Джеймса). Разрешать неоднозначность автор предоставляет самому читателю. По этой причине критические интерпретации одного и того же произведения писателя сплошь и рядом оказываются противоположными.

На протяжении долгих лет Джеймс видел триумф артистизма в способности художника полностью отделить себя от своих персонажей, создать иллюзию полного отсутствия в произведении личности автора, продемонстрировать свою абсолютную незаинтересованность и беспристрастность. Он никогда почти не описывал своих героев

изнутри, полностью переселяясь в них, как Достоевский, например, переселялся в Раскольникова или Мармеладова. Критики находят этому разные объяснения, связанные с личными качествами писателя. Думается, однако, что последние играли здесь хотя и важную, но все-таки второстепенную роль. Опосредствованное изображение героев и событий, постоянное сохранение определенной дистанции между автором и героем (своего рода воздушной прокладки, исключающей возможность соприкосновения), частое использование конфидентов, рассказчиков, "веревочек" — все это было обусловлено в конечном счете особенностями миросозерцания писателя.

Джеймс часто любил повторять, что превыше всего он ценит "универсальную благожелательную иронию" и что у него "нет никаких мнений" (25; v. 4, p. 239). По этому поводу можно сказать следующее: отсутствие мнений есть не что иное, как вид самообмана, возможный лишь для лица или группы лиц, чьи важнейшие интересы не затронуты происходящим. Относительно Джеймса вернее было бы говорить не об отсутствии мнений (они у него, конечно же, были), а о беспрерывной внутренней борьбе противоположных взглядов в его сознании, которая очень часто не находила окончательного разрешения. Если точка зрения автора не имеет четкой определенности, ему удобнее всего воспользоваться точкой зрения того из персонажей, который является более или менее сторонним наблюдателем событий, и Джеймс поступал вполне логично и последовательно, когда прибегал к услугам такого персонажа — он стоит в стороне от развивающегося действия и потому может выполнять роль бесстрастного комментатора. Подобная форма расширяет возможности подтекста, перекрестного освещения предмета, поворота его в разных ракурсах и т.д. Она, однако же, создает для автора немало ограничений. Ее почти неизбежные спутники — эмоциональная сухость и отсутствие особой глубины проникновения в человеческий характер, которая часто достигается благодаря вводу alter ego.

В последние годы жизни субъективное начало в творчестве Джеймса усиливается. Этим объясняется почти полное исчезновение фигуры стороннего наблюдателя из его новелл, написанных после 1895 г. Исключения немногочисленны. Джеймс стремился преодолеть однообразие приемов и расширить арсенал применяемых художественных средств, не чуждаясь даже исповеди ("Алтарь мертвых", "Зверь в чаще"), которая в более ранние годы была для него немыслимой.

Присущее Джеймсу стремление к авторской нейтральности усиливает в его произведениях роль диалога, полемики, как прямой, так и косвенной. Герои Джеймса часто спорят друг с другом; автор не спешит вмешиваться в эти споры и делать одну сторону абсолютно правой, а другую — абсолютно неправой. У него есть обобщенное сознание того, что истинно и что ложно; но абсолютная истина представлена в виде цели, к которой разными путями и с разных сторон пыта-

ются подойти его герои. В реальной действительности абсолютная истина всегда мыслится как идеал, к которому человеческое познание может приближаться с различной степенью точности. Джеймс диалектичен: в его "да" всегда есть элемент "нет" и наоборот. Это относится, например, к его пониманию преимуществ и недостатков Нового и Старого Света. Писатель не стремится безоговорочно утвердить одно и отрицать другое. Незыблемостью и непоколебимостью в его сознании обладают только самые широкие категории этики.

Иногда Джеймс строил свои статьи, рассказы и даже целые повести в виде развернутых диалогов ("Даниэль Деронда: Диалог", 1876; "После представления", 1886; "Неуклюжий возраст", 1899; "Сюжет", 1902). Значение подтекста становится здесь особенно важным, поскольку объективность показа и отстранение автора от изображаемого неизбежно ведут к большей смысловой насыщенности пространства между строк. Вполне понятен и интерес Джеймса к драматической форме: в драме авторский голос звучит наименее слышно. Его "зеркала" и "светильники" служат во многом той же цели — изгнанию автора.

Структуру повести "Неуклюжий возраст" Джеймс изобразил графически в виде окружности, в центре которой находится "Событие". По линии окружности располагается десять "светильников", которые призваны равномерно освещать "Событие" со всех сторон. Повесть соответственно состоит из десяти частей, каждая из которых названа именем персонажа, чье сознание или чья роль являются в этой части ведущими ("Леди Джулия", "Маленькая Эгги", "Мистер Лонгдон", "Мистер Кэшмор" и т.д.). Писатель, следовательно, продолжал все дальше и дальше развивать эксперименты, которые были начаты им за двадцать с лишним лет до того.

Замысел Джеймса был верен и отвечал духу времени. Однако ему не удалось осуществить его до конца. Джеймс оказался в некотором смысле жертвой своего обширного плана. Он то падал под бременем множества трудноразличимых точек зрения, каждую из которых считал своим долгом непременно воспроизвести, то не выдерживал добровольно надетых вериг какой-то одной-единственной точки зрения и невзначай выходил за ее пределы, то где-нибудь в середине произведения забывал о принятом обязательстве, а в конце, спохватившись, вспоминал о нем снова. Несмотря на подобные промахи, его концепция "точки зрения" как центрального организующего принципа повествования заняла прочное место в эстетике современного романа.

В XX в. принцип "светильников" получил самое широкое распространение не только в "большой литературе", но и в находящейся на ее периферии беллетристике и даже в коммерческом кинематографе. Художники нашего столетия развили и разработали принцип множественного отображения значительно шире и разностороннее, чем было сделано в свое время американским писателем. Тем не менее,

предложенная им окружность из нескольких "светильников", опоясывающих и интерпретирующих расположенное в центре "Событие", как нельзя лучше подходит для описания структуры всех произведений, где один и тот же рассказ многократно передается в изложении нескольких лиц.

* * *

Многие особенности художественной манеры Джеймса определялись его интересом к психологической проблематике. В одной из статей 1888 г. Джеймс упрекал Доде, Мопассана и Гонкуров в том, что они, по его мнению, уделяют больше внимания миру внешнему, чем внутреннему; сам он отдавал предпочтение "более глубокой, загадочной, тонкой внутренней жизни, удивительным приключениям души"[42]. Противопоставление "внешнего" и "внутреннего" вряд ли можно считать правомерным с теоретической точки зрения, так как наилучшие результаты дает их равновесие и гармония. Однако на практике это равновесие, действительно, часто смещается у разных писателей в ту или иную сторону. У Джеймса оно смещалось — причем с годами все больше и больше — в сторону интроспекции.

Подчеркивая самодовлеющую ценность внутренней жизни личности, Джеймс глубоко погружается в ее анализ. Он все ниже и ниже опускает порог ощущений и стремится зафиксировать такие оттенки переживаний, для различения которых требуется все более высокая степень чувствительности. Надо сказать, что такое направление в общем совпадает с линией развития литературы, поскольку роль психологического анализа, равно как и его глубина, разветвленность и тонкость, возрастает в ней от столетия к столетию. В новеллистике, например, эту закономерность демонстрирует путь, пройденный, скажем, от Боккаччо до Чехова.

Однако у проблемы есть и другая сторона. Хорошо известно, что особая точность измерений является необходимой и осуществимой лишь применительно к малым объектам. Измерение значительных расстояний единицами, принятыми в микромире, — задача не только невыполнимая, но и прежде всего нецелесообразная. При всей приблизительности проводимой параллели можно, однако, утверждать, что в литературе, начиная с некоторого предела, также наблюдается обратно пропорциональная зависимость между масштабностью объекта и степенью детализации его исследования. Использование писателем психологических и иных миллимикронов, должно, по-видимому, неизбежно вести к сокращению участка действительности, который он изображает. Пример Джеймса, во всяком случае, свидетельствует об этом, как и пример Пруста.

Если бы — сделаем такое фантастическое предположение — кто-нибудь вздумал переписать "Войну и мир", пользуясь техникой позднего Джеймса, ему, вероятно, до конца своих дней не удалось бы вы-

браться из салона Анны Павловны Шерер. Толстой, имевший склонность к скрупулезнейшей точности детали, как внешней, так и внутренней, психологической, иногда подавлял в себе эту склонность вполне сознательно. В период работы над "Войной и миром" он заметил однажды: "Мнение Тургенева о том, что нельзя на 10 страницах описывать, как NN положила руку, мне очень помогло, и я надеюсь избежать этого греха в будущем"[43].

Джеймс не находил в подобных описаниях "греха", которого следует избегать; напротив, он все более и более культивировал их, так что 10 страниц на передачу жеста или взгляда отнюдь не составляли для него предела. Потери, которые Джеймс понес здесь, не всегда сопровождались завоеваниями. Результат мельчайшего анализа бывал иногда несоизмеримо мал в сравнении с потраченными усилиями. Это происходило, когда основой громоздкой аналитической конструкции служила ничтожная проблема или малозначительное происшествие.

* * *

Если бы нужно было дать самую краткую характеристику стиля Джеймса, мы воспользовались бы его собственными словами, сказанными по другому поводу: сущность его состоит в стремлении "избегать слишком резких определений" (37; p. 203). С годами это стремление все более и более увеличивалось. Что стоит за ним? Часто полагают, что за именем Джеймса стоят бесконечные намеки, обиняки, иносказания, оговорки, умолчания, недомолвки, хождение "вокруг да около". Короче говоря — уклончивость. Подобное мнение кажется нам ошибочным. Джеймс не уклончив, он открыт (порой даже слишком). Все дело в том, что он сверхдобросовестен. Джеймс стремился к столь недосягаемому идеалу точности, что все резкие и категоричные формулировки казались ему слишком приблизительными, лишь в самой малой мере отражающими сложность действительности. Джеймс хотел отразить сложность наиболее адекватно. Он боялся неосторожным словом или выражением исказить истину, представить ее более элементарной, чем она виделась ему и была в действительности. Поэтому при всей многоречивости и словесном изобилии Джеймса никоим образом нельзя обвинить в пустой болтовне. За каждым его очередным "уточнением" стоит какой-то оттенок мысли, иногда очень важный. Нужно, однако, заметить, что в обширном наследии писателя далеко не все является равноценным по своим достоинствам. У него есть и слабые вещи, в которых необходимая содержательность отсутствует. Не будем также отрицать, что иного читателя стиль Джеймса может, пожалуй, довести до исступления. Джек Лондон, по воспоминаниям С.Льюиса, например, «отшвырнул "Крылья голубки" и взвыл: "Да кто же мне скажет, в конце концов, что это за белиберда»[44]. Однако сам Льюис находил строки романа "легкими, сверкаю-

щими" и советовал начинающим литераторам учиться у Джеймса "без устали".

Стиль Джеймса начал заметно усложняться с середины 90-х годов. Современники писателя, привыкшие к более ясной манере других авторов, были шокированы его новизной и необычностью. Эдит Уортон, близко познакомившись с Джеймсом в 1904 г., с удовлетворением отмечала: "Слава богу, он говорит яснее, чем пишет"[45]. Джеймс сознавал, что он стал более труден и, возможно, в какой-то степени сочувствовал своим немногочисленным читателям. Так, в одном из писем герцогине Сатерленд он рекомендовал ей читать "Послов" по пять страниц в сутки. Художественная манера Джеймса до сих пор считается в Англии и США трудной для восприятия. Однако все те новшества, которые возмущали когда-то читателя 1900 г., не вызывают никаких недоумений у тех, кто успел привыкнуть к стилю некоторых "трудных" писателей двадцатого столетия.

* * *

Одной из важных отличительных черт Джеймса, выделяющих его среди других английских и американских романистов, является ярко выраженный художественный рационализм. Английская литература никогда не имела своего Буало. Импровизационное начало всегда преобладало в ней над строго осознанным. По замечанию Голсуорси, «английский роман от "Клариссы Гарлоу" до "Улисса", хотя в общем, может быть, и более многообразный и богатый, чем роман любой другой страны, склонен к расхлябанности. Он часто укладывается спать навеселе»[46]. Аналогичное мнение высказывал Флобер: «Прочел "Пиквика" Диккенса. Есть превосходные места; но сколько недостатков в композиции! Все английские писатели таковы. У них нет плана <...> Мы, латиняне, не выносим этого»[47]. Генри Джеймс относился к композиционной рыхлости с еще более страстной нетерпимостью, чем любой из "латинян". В предисловии к "Трагической музе" он признавался, что произведение со смещенным композиционным центром вызывает у него такое же досадное ощущение неловкости, как плохо нарисованная человеческая фигура с непропорционально длинным туловищем и слишком короткими ногами (в молодости Джеймс брал уроки живописи). Свои собственные произведения писатель строил с необыкновенной тщательностью, стремясь к гармонии всех частей и целостности производимого эффекта. Тяготение к композиционной стройности особенно усилилось у него в поздний период.

Он не всегда достигал полного успеха и нередко проявлял не только авторскую самоудовлетворенность, но и самокритичность. Больше всего он гордился композиционной завершенностью двух романов: "Послов" и "Портрета дамы". В то же время он утверждал, например, что у "Крыльев голубки" — "слишком большая голова".

Продуманность техники, отшлифованность речи, логичность построения, точный расчет производимого эффекта и полное отсутствие "расхлябанности", на которую сетовал Голсуорси, — вот качества, высоко ценимые в Джеймсе группой критиков (среди них Т.С.Элиот и Э.Паунд), склонных полагать, что интуитивность и непосредственность в литературе отжили свой век и должны уступить место осознанности, теоретической обоснованности, заранее запланированному эксперименту.

Сюжеты произведений Джеймса часто представляют собой легкие, ажурные конструкции, где все логически объяснимо и рационально оправдано. Взаимоотношения его героев обычно строятся в виде изящного равностороннего многоугольника, все вершины которого связаны друг с другом тончайшей сеткой прямых пересекающихся линий. Рационализм Джеймса проявлялся также и в его тяготении к конструированию искусственных ситуаций, лабораторных в своей симметрии и правильности. Содержание отдельных его произведений может быть выражено с помощью простейших математических формул. Так, например, содержание рассказа "Дневник пятидесятилетнего человека" (1879) может быть сведено к следующей цепочке рассуждений. Дано: $A = A_1$. Если $B = B_1$, то $A + B = A_1 + B_1$; если $B \neq B_1$, то $A + B \neq A_1 + B_1$. Какое из двух "если" справедливо? Тождество правой и левой частей уравнения остается под сомнением до конца рассказа.

В основу новеллы "Древо познания" (1900) положена следующая ситуация: рассматривается группа из четырех лиц *(A, B, C, D)*, тесно связанных между собой. Трое из них знают некий секрет, касающийся четвертого, причем каждый из троих уверен, что секрет знает только он один, а потому притворяется, что ничего не знает, и хранит свою, как ему кажется, тайну. *A* заботится о том, чтобы секрет не стал известен *B* и *C; B* соответственно, прилагает усилия к сохранению тайны от *A* и *C; C* делает вид, что усилия *A* и *B* достигают своей цели; общее стремление *A, B* и *C* состоит в том, чтобы скрыть тайну от *D*.

В 1892 г. в дневнике Джеймса появляется такая запись: "В Париже в одно и то же время сочетались браком (или, кажется, только объявили о помолвке) отец и дочь. Дочь — само собой, американка — обручается с молодым англичанином, а отец, хотя овдовевший, но еще моложавый, именно в это время подыскивает для второго брака девушку-американку абсолютно того же возраста, что и его дочь... Думаю, может выйти повестушка, n'est-ce pas? — если повернуть дело так, что все они, как и предполагалось, переженятся в одно время, а последствия это даст такие — дочери не удастся удержать любовь своего молодого мужа-англичанина, чьей условной тещей отныне станет вторая хорошенькая жена отца" (12; p. 130). Эта абсолютно рассудочная схема стала впоследствии каркасом "Золотой чаши".

Столь же механически построена с сюжетной стороны повесть "Что знала Мейзи" (1897). Двенадцатилетняя Мейзи, дочь разведенных ро-

дителей, попеременно живет в доме каждого из бывших супругов в соответствии с решением суда. Через некоторое время оба супруга вступают в новый брак, после чего вторая жена мужа вступает в связь со вторым мужем жены. Все четверо используют Мейзи в качестве инструмента для нанесения друг другу обоюдных ударов и оскорблений.

Мэри Кэссет.
"Сэра с собачкой". Ок. 1901

"Священный источник" (1901) рассматривается многими критиками как пародия, которую Джеймс написал на самого себя. Действительно, ряд особенностей его манеры предстает здесь в утрированном, порой доходящем до гротеска виде. Основным действующим лицом является "сторонний наблюдатель", который ищет доказательств своей гипотезы "священного источника", состоящей в том, что в любых отношениях между двумя близкими людьми одна сторона всегда играет роль вампира, а другая — роль добровольной жертвы. Когда одна сторона расцветает и наливается соками, другая соответственно чахнет и увядает; одна сторона молодеет — другая старится; одна становится умнее — другая глупее и т.д. Именно такие отношения устанавливаются между двумя лицами, *A* и *B*. Чтобы подтвердить правильность своей гипотезы, "стороннему наблюдателю" необходимо обнаружить еще одну пару, связанную аналогичными отношениями: *X* и *Y*. Он обнаруживает лицо *D*, которое по всем признакам подходит на роль *B* (*Y*). Отсюда *X* : *D* = *A* : *B*. Наблюдатель делает предположение, что *X* = *C*. Тогда *C* : *D* =*A* : *B*. Наблюдатель выясняет также, что две "жертвы", *B* и *D*, устанавливают между собой контакт в поисках взаимного утешения. Логично предположить, что точно в такую же связь вступят *C* и *A*. Тогда будет справедливо равенство *A* : *C* = *B* : *D*. Если это второе равенство будет доказано, подтвердится также справедливость и первого. Однако в процессе доказательства наблюдатель наталкивается на скрытое сопротивление "конфидентки", которая путает ему все карты, поскольку он отводит ей роль одного из членов своего тождества, а она стремится отвлечь от себя подозрения. "Конфидентка" выдвигает свою контрверсию объяснения фактов, которая выглядит не менее убеди-

тельной, чем гипотеза "стороннего наблюдателя". Гипотеза остается неподтвержденной и повисает в воздухе, а самого "наблюдателя" чуть не выгоняют за двери того дома, где он вздумал заняться своими психологическими изысканиями.

Почти математическая рассудочность и логичность Джеймса тесно связана с его привычкой мыслить полярными категориями: невинность — развращенность, вульгарный успех — возвышенное поражение, порок — добродетель и т.д. Контрастность подобных противопоставлений естественно порождает определенный схематизм в развитии сюжета и композиции. Эта отличительная черта художественной манеры Джеймса особенно характерна для произведений, относящихся к самому раннему и более позднему этапам его литературной деятельности. В центральном периоде она дает о себе знать в значительно меньшей степени. Причины очевидны: раннее творчество писателя отмечено естественной печатью его ново-английского происхождения; в нем преобладает пуританское, моралистическое начало. На следующем этапе это начало приглушается и ослабляется, благодаря сильным европейским влияниям. В поздний период Джеймс как бы вновь возвращается к своим ново-английским истокам, но уже на новой, более высокой, чем в молодости, ступени, обогащенный литературным и жизненным опытом.

* * *

В ранних новеллах Джеймс часто обращался к использованию таких художественных средств, как символ и аллегория. В рассказе "Последний из Валерио" пуританская дилемма "христианство — язычество" решается в символическом ключе. Борьба христианского и языческого начал в душе графа Валерио находит свое внешнее проявление в его поклонении каменной статуе Юноны, перед которой он устанавливает алтарь, совершая на нем кровавые жертвоприношения. Христианство, по Джеймсу, оказывается для графа всего лишь внешней оболочкой, тонким поверхностным слоем культуры, за которым скрыты темные глубины дремлющих инстинктов. После того как статую закапывают в землю, граф излечивается от наваждения, но цивилизованным человеком так и не становится: усыпленный в нем язычник всегда готов проснуться, скрытое пламя всегда может вырваться на поверхность.

В форме абсолютно прозрачной аллегории написан и рассказ "Бенволио". Каждая деталь этого рассказа "работает" на развитие основной схемы, выражающей опять-таки борьбу двух противоположных стремлений, живущих в душе героя: гедонистического и аскетического.

В книге "Готорн" (в период усвоения уроков европейского реализма) Джеймс отзывался об использовании аллегории крайне пренебрежительно: "На мой взгляд, аллегория относится к числу наиболее облегченных упражнений фантазии. Я знаю, что немало знатоков

отдает ей явное предпочтение; их увлекают поиски символов и соответствий, увлекает, что рассказ ведется так, как если бы это был совершенно другой рассказ с совершенно другим значением. Откровенно признаюсь, что я не питаю к аллегории особой склонности и не считаю ее, так сказать, первоклассной литературной формой" (1; p. 366). Неоправданная резкость высказываний Джеймса объяснима: он хорошо понимал, что исторический этап романтизма клонится к закату. На этом основании он готов был отрицать все атрибуты романтической поэтики, лишь бы расчистить путь новому.

В ранних новеллах самого Джеймса аллегория была незамысловата и очевидна; она лежала на поверхности, не сливаясь с прямым событийным повествованием, а существуя отдельно от него. Неудивительно, что Джеймс хотел освободиться от этой формы. Его влекли уже иные образцы. Аллегория на долгие годы почти исчезла из его произведений: ее нет ни в "Дэзи Миллер", ни в "Четырех встречах", ни в "Связке писем", ни в "Леди Барберине" ни в "Осаде Лондона", ни в "Площади Вашингтона", ни в "Портрете дамы", ни в "Трагической музе", ни в "Бостонцах", ни в большинстве других вещей, относящихся к центральному периоду. Однако с конца 80-х годов она появляется в творчестве Джеймса снова, прежде всего в новеллах, а затем в романах. Ранняя тенденция подверглась основательной переработке и изменилась почти до неузнаваемости. Аллегория в таких новеллах, как "Бруксмит", "Узор ковра", "Подлинные образцы", "Мод Эвелин", "Чудесный край", становится более сложной, более ассоциативной и разносторонней. Новеллы уже не имеют структуры "сэндвича", когда аллегория образует верхний слой, механически накладывающийся на нижний. Аллегория приобретает новое качество, превращаясь в плоть и кровь рассказа; при этом она маскируется под самую реальную доподлинность, чуть ли не документальность.

Новеллы, подобные "Бруксмиту", "Подлинным образцам", "Замку Фордхем" или "Зверю в чаще", представляют собой, с одной стороны, фактически верное отображение реальных или могущих быть реальными событий, а с другой — развернутое иносказание, спрятанное под внешней оболочкой рассказа, как маленькая "матрешка" внутри большой. Читатели конца XIX в. в большинстве своем замечали только самую крупную наружную "матрешку", ту, которая была на виду, и удивлялись бессмысленному выражению ее лица. Прошло немало времени, прежде чем критики догадались, в чем дело, раскрыли большую "матрешку" и извлекли на свет маленькую.

В качестве примера можно указать на рассказ "Бруксмит" (1891). Слуга помогает своему хозяину создать салон, где каждую неделю собирается для дружеской беседы кружок респектабельных джентльменов. После смерти хозяина встречи прекращаются, и Бруксмит вынужден искать новую работу. Он нигде не задерживается, опускается все ниже и ниже и, наконец, пропадает из поля зрения. Такова внеш-

няя канва событий, которая с первого взгляда может показаться довольно странной и невразумительной, но только с первого взгляда. Основная же идея рассказа имеет очень обобщенный характер. По словам Ф.О.Матисена, в "Бруксмите" представлена "драматизация дилеммы высокочувствительного интеллекта, погибшего от недостатка необходимой пищи и отсутствия должных условий для своего развития" (12; p. 65). Действительно, рассказ Джеймса — это ироническая притча на тему несоответствия между внутренним потенциалом личности и внешними условиями для его реализации. Положение слуги мешает Бруксмиту развить свой природный ум; природный ум, в свою очередь, мешает ему после смерти хозяина получить место слуги. Старый хозяин имел обыкновение читать своему дворецкому Монтеня и Сен-Симона. Слуга, способный цитировать Сен-Симона, — это такое "сокровище", приобрести которое не стремится ни один из респектабельных джентльменов. В "Бруксмите" Джеймс развивает один из своих обычных парадоксов: причиной крушения героя становятся не те или иные его недостатки, а, наоборот, оказавшиеся неуместными достоинства.

Основная мысль новеллы обобщена почти до степени аллегории. Это позволяет интерпретировать ее и как притчу о художнике. Если рассматривать Бруксмита как своеобразного артиста, мастера, достигшего совершенства в своем деле, то его гибель воспринимается как гибель художника, не нашедшего поддержки в обществе, равнодушном к искусству. Возможны и другие варианты трактовки.

В новелле "Чудесный край" (1900) Джеймс задается вопросом: как уберечь неповторимую человеческую индивидуальность от угрозы стандартизации в буржуазном обществе в условиях всевозрастающего ускорения темпов жизни? Это ускорение кажется Джеймсу бессмысленным, "маниакальным". Оно подобно безостановочному бегу на месте, создающему иллюзию движения вперед. Для избавления от последствий этой отупляющей гонки автор рекомендует совершать время от времени путешествия в некий аллегорический "Чудесный край". Это фантастическое место, описанное в рассказе со всеми бытовыми подробностями, есть не что иное, как мир самопознания, размышления, духовной сосредоточенности.

Фантастические новеллы составляют в творчестве Джеймса особый цикл, создававшийся главным образом в последнее десятилетие века. Унаследованный от пуританства строй мышления автора находил для себя в этих новеллах возможность адекватного художественного выражения. Джеймс ставит здесь проблему "Зла", которое в его понимании имеет вневременную природу и либо гнездится в человеческой психологии (проклятие эгоизма, порок стяжательства и т.д.), либо выступает как иррациональная внешняя сила. Для персонификации моральных категорий Джеймс чаще всего использует такой традиционный романтический прием, как ввод в действие привидений,

духов, призраков. Однако основным предметом авторского интереса являются не призраки, а те, с кем они сталкиваются. Гости из потустороннего мира действуют у Джеймса в самой заурядной обстановке, среди самых обыкновенных людей.

Своеобразное "возвращение" Джеймса к готорновской традиции в поздние годы иллюстрируется характером возникающих у него замыслов будущих произведений, которые часто начинают походить на записи в дневниках Готорна. "Молодой человек, на душе которого лежит какая-то тайная печаль, вина, забота, ищет кого-нибудь, кто захотел бы выслушать его, и не находит" (12; p. 151). «Сухой, черствый, нелюдимый, хотя и абсолютно "прямой" в каком-то смысле человек неожиданно становится все более мягким, нежным, участливым, добрым <...> Это следствие того, что он пристрастился к какому-то пороку, совершил какой-то бесчестный поступок. У него появляется желание искупить вину» (12; p. 280). Эти наброски сделаны в 1894 г.; они послужили основой для рассказа "Круг визитов" (1910).

Романтические тенденции в творчестве Джеймса выражались не только через характер его сюжетостроения, обращения к символу, аллегории и т.д. Они повлияли также на многие особенности его языка. Язык писателя богат, ритмичен, красив. Фраза строится плавно и свободно и не создает впечатления громоздкости даже в тех случаях, когда занимает три четверти страницы. По своей метафорической насыщенности и образности язык Джеймса иногда приближается к языку поэзии. Его часто отличают приподнятость и эффектность. В пору приобщения к европейскому реализму писатель уже склонен был смотреть на это как на серьезный недостаток. Он с неудовольствием называл свои книги "разукрашенными", сетовал на обилие в них "цветочков и бантиков". В 1884 г. он советовал Хоуэллсу освободиться от "романтических призраков и пристрастия к искусственному глянцу" и тут же добавлял: "Впрочем, не мне упрекать Вас за это, поскольку этот глянец — постоянный недостаток моих персонажей; у них его слишком много — чертовски много. Но я неудачник — сравнительно. Прочтите последнюю вещь Золя" (19; p. 124).

Джеймс находил Золя и французских натуралистов "серьезными и честными". Он писал: "Только они выполняют сейчас работу, которую я уважаю... Потоки тепловатой мыльной воды, которые под именем романов извергаются в Англии, делают, по контрасту, мало чести нашей расе" (там же).

Но как бы Джеймс ни ценил Золя, сам он был писателем совершенно иного склада. Хотя он и делал попытки бороться с романтическими тенденциями, ему так и не удалось избавиться от своих мнимых пороков. Более того, в поздние годы в его стиле прочно утвердились орнаментальность, декоративность, пышность. Развернутая, тяжело нагруженная смысловыми обертонами метафора нередко стала играть роль повествовательного стержня.

Язык Джеймса, включая речевые характеристики персонажей, всегда оставался по преимуществу книжным. Разговорной речи, уличному жаргону, простонародным интонациям места в нем, как правило, не находилось. Даже изображая героев из демократической среды, Джеймс сохранял верность привычному стилю. Так, например, Гиацинт Робинсон, герой романа "Княгиня Казамассима" (1886), был задуман автором в качестве "чумазого" лондонского переплетчика. Однако точное воссоздание социального типа не входило в задачи Джеймса, его интересовала прежде всего интеллектуальная, духовная жизнь героя, противоборство идей в его сознании. Поэтому он наделил Гиацинта превосходными аналитическими способностями, неисчерпаемым словарным запасом, великолепным строем речи. Почти так же поступил он и с подругой Гиацинта, модисткой Миллисент Хеннинг. Хотя он заставил ее в неумеренных количествах поглощать пиво и старательно опустил все "h" в ее произношении кокни, она оказалась малоубедительной в роли девушки из рабочего предместья. Ее облик был воспринят читателями как яркий символ дерзкого вольнолюбия.

Что касается "глянца", раздражавшего Джеймса в своих и чужих произведениях, то наиболее эффективным средством борьбы с ним стала для писателя ирония. Она неизменно умеряла вспышки сентиментальности по отношению к излюбленным персонажам, побуждала к сдержанности, трезвости, осторожности.

Ирония выполняет у Джеймса безграничное разнообразие функций. Она может быть сочувственной и беспощадной, беззаботной и трагической, почти неуловимой и резко откровенной. Ее отличает легкость, изящество, блеск, неистощимость. Порой кажется, что сама атмосфера книг Джеймса насквозь пропитана иронией.

Зачастую ирония помогает понять расхождение между видимостью и сущностью. Стремясь подчеркнуть сложность действительности, Джеймс нередко прибегал к парадоксам. В его произведениях герои совершают иногда поступки, противоречащие их предыдущим намерениям, говорят нечто такое, что не соответствует ожидаемому, ведут себя в высшей степени двусмысленно и алогично. Писатель заметил однажды, что он любит двусмысленность и не терпит яркого света. Его любовь к ироническим парадоксам связана с тем, что он часто смотрит на привычное с непривычной точки зрения. Парадокс обнажает скрытые противоречия, он заставляет задумываться и открывать сложное в обманчиво простом.

В развитие художественной практики американского реализма Джеймс внес весьма значительный вклад как мастер реалистического портрета. Считая важнейшей задачей литературы изучение человека, он видел особое достоинство романиста в его умении рисовать образы, создающие иллюзию реального существования. Этому искусству американский писатель научился не сразу. Не все воплощенные им

образы одинаково удачны, однако лучшие из них производят впечатление реально существующих. Они остаются в памяти читателя со всеми подробностями своей внешности, походки, манеры разговаривать и т.д. Джеймс добивается этого, так как через внешнее всегда стремится выразить внутреннее, отбирая только детали, которые "работают" на раскрытие духовной сущности героя. Приведем несколько примеров.

В одной из проходных сцен "Портрета дамы" мельком упоминалось, что одна из "отрицательных" героинь, мадам Мерль, играла Бетховена. Пересматривая роман для новой редакции, Джеймс заменил Бетховена Шубертом. Деталь мелкая, но она очень показательна. Мадам Мерль, в общем, могла играть кого ей вздумается, в том числе и Бетховена; но, поскольку героический характер бетховенской музыки абсолютно не согласовывался с характером исполнительницы, автор счел необходимым произвести "отбор" и Бетховена исключить, заменив его композитором более нейтральным.

В "Родрике Хадсоне" писатель замечает об одном из персонажей: "Он вставлял свои реплики с таким видом, как будто подавал вам какие-то ценные предметы, которые вы случайно обронили". Этот беглый штрих выражает важную черту характера: речь идет о маленьком, скромном, трудолюбивом художнике, разговаривающем с Роуландом Мэллетом, на которого он смотрит как на "богатого патрона", покровительствующего Родрику Хадсону. Отсюда и преувеличенная почтительность его интонаций.

Давая портрет лорда Кентервилля в "Леди Барберине", автор сосредоточивает свое иронически восторженное внимание на его бороде. Пространное описание этой выхоленной бороды, "цвет которой замечательно гармонировал с мастью восхитительной лошади" ее обладателя, достигает желаемой цели: оно создает общее представление о лорде Кентервилле как о человеке, "замечательно гармонирующем" со своим рысаком. Это представление подкрепляется всем дальнейшим ходом рассказа.

* * *

Поздний Джеймс не уставал повторять свое гуманистическое кредо, которое отстаивал всю жизнь. Он писал: "Если жизнь вокруг нас за последние тридцать лет не дает оснований для таких примеров (примеров "интеллектуального благородства". — *Т.М.*), то тем хуже для этой жизни. Констатация этого факта была бы столь удручающей, что вместо того, чтобы признать этот факт, мы обязаны его отвергнуть: существуют такие принципы порядочности, что, во имя самоуважения, мы должны принять их на веру, есть какая-то рудиментарная интеллектуальная честность, в которую мы должны, во имя цивилизации, хотя бы сделать вид, что мы верим" (24; p. 222). Джеймс считал необходимым "поддерживать горение факела добродетели в

атмосфере, грозящей вот-вот потушить его <...> вносить благоухание идеала в воздух, пропитанный всеми запахами <...> эгоизма, сеять на бесплодной пустоши семена нравственной жизни" (24; p. 143).

Джеймс оказал заметное влияние на развитие американской литературы, способствуя укреплению в ней реализма и сохранению в то же время наиболее плодотворных завоеваний романтической эстетики. Поиски писателя в области формы способствовали процессу обновления техники письма, процессу расширения и обогащения средств художественной выразительности в литературе XX в. Творческое наследие Джеймса и поныне продолжает оставаться замечательной школой художественного мастерства.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *James, Henry.* Literary Criticism. Essays on Literature. American Writers. English Writers. N.Y., Library of America, 1984, v. 2, p. 629.

[2] *James, Henry.* Literary Criticism. French Writers. Other European Writers. Prefaces to the New York Edition. N.Y., Library of America, 1984, v. 3, p. 33.

[3] *Джеймс, Генри.* Искусство прозы // Писатели США о литературе. М., Прогресс, 1982, с. 128.

[4] *Greene, Graham.* Collected Essays. Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1970, p. 48.

[5] *Izzo, Donatella. The Portrait of a Lady* and Modern Narrative // New Essays on "The Portrait of a Lady". Cambridge, N.Y. a.o., Cambridge Univ. Press, 1990, p. 41.

[6] Проблема взаимоотношений Г.Джеймса с британским эстетизмом, если и затрагивавшаяся ранее, то лишь вскользь, получает освещение в книге американского исследователя Дж.Фридмана (*Freedman Jonathan.* Professions of Taste: Henry James, British Aestheticism, and Commodity Culture. Stanford, Calif., Stanford Univ. Press, 1990).

[7] *Armstrong, Paul B.* The Phenomenology of Henry James. Chapel Hill and L., The Univ. of North Carolina Press, 1983, p. 57.

[8] *James, Henry.* The Europeans. Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1967, p. 27.

[9] *James, Henry.* Washington Square. Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1970, p. 26.

[10] *Bellringer, Alan W.* Henry James. Houdmills, Basingstoke, Hampshire, and London, Macmillan, 1988, p. 48.

[11] *Джеймс, Генри.* Дэзи Миллер // Американская новелла. М., 1958, т. 1, с. 446.

[12] *James, Henry.* The Notebooks of... Ed. by F.O.Matthiessen and K.B.Murdock. N.Y., Oxford Univ. Press, 1961, p. 85.

[13] *James, Henry.* Letters. Ed. by L.Edel. L., Macmillan, 1978, v. II, p. 304.

[14] *Howells, William Dean.* Representative Selections. N.Y., Hill and Wang, 1961, p. 347.

[15] Л.Эдел отвел роману особое место в своей биографии Джеймса, представив его как порождение смятенности чувств писателя, которую вызвала

женитьба Уильяма и необходимость радикальной эмоциональной и чувственной переориентации Генри в пределах личностной сферы. *Edel, Leon.* Henry James: A Life. N.Y., Cambridge, Philadelphia, a.o., Harper & Row, 1985, pp. 244–246.

[16] *James, Henry.* Confidence. N.Y., Grosset and Dunlap, 1962, p. 220.

[17] *Bell, Ian F.A. Washington Square:* Styles of Money. N.Y., Twayne Publishers, 1993, pp. 66, 41.

[18] *Hutchinson, Stuart.* Henry James: An American as Modernist. L. and Totowa, NJ, Vision Press and Barnes and Noble Books, 1982, p. 12.

[19] Цит. по: *Cargill O.* The Novels of Henry James. N.Y., Macmillan, 1961, p. 134.

[20] The Heath Anthology of American Literature. Lexington, Toronto, D.C. Heath and Company, 1990, v. 2, p. 548.

[21] *Blair S.* James and *The Bostonians* // The Cambridge Companion to Henry James. Ed. by J.Freedman. 2003, p. 152.

[22] The Letters of Henry James. Sel. and ed. by Percy Lubbock, N.Y., Scribner, 1920, v. 2, pp. 117–118.

[23] *James H.* The Art of Fiction and Other Essays. N.Y., 1948, p. 179.

[24] *James H.* The Art of the Novel. N.Y., 1934, p. 60.

[25] *Edel L.* Henry James. A Biography. L., 1962, v. 3, p. 126.

[26] *James H.* A Little Tour in France. N.Y., 1885, pp. 238–239.

[27] См.: *Schuyler E.* Memoir and Essays. N.Y., 1901, p. 42.

[28] *James H.* French Poets and Novelists. N.Y., 1904, p. 210.

[29] *Тургенев И.С.* Собр. соч. и писем в 28 т. М.; Л., 1964, т. 14, с. 98.

[30] *Howells W.D.* European and American Masters. N.Y., 1963, p. 164.

[31] *Kelly C.P.* The Early Development of Henry James. Urbana, Univ. of Illinois Press, 1965, p. 176.

[32] *Бялый Г.А.* Тургенев и русский реализм. М., 1962, с. 4.

[33] См.: *Cecile D.* Turgenev // *Fortnightly*, July, 1948, pp. 42–49.

[34] Цит. по: *Dupee F.* Henry James. L., 1951, p. 125.

[35] Писатели США о литературе. М., Прогресс, 1982, т. 1, с. 120.

[36] *James H.* Literary Reviews and Essays. N.Y., 1957, p. 191.

[37] *James H.* The Future of the Novel. N.Y., 1956, p. 104.

[38] *Blackmur R.* In the Country of the Blue // The Question of Henry James. A Collection of Critical Essays. Ed. by F.W.Dupee. N.Y., H.Holt, 1945, p. 201.

[39] *James H.* The Short Stories. Ed. by C.Fadiman. N.Y., 1945, p. XV.

[40] The Letters of Henry James. L., 1920, v. 1, p. 136.

[41] *Джеймс У.* Многообразие религиозного опыта. М., 1993, с. 379–380.

[42] Цит. по: *Wright W.* The Madness of Art. Lincoln, 1962, p. 16.

[43] *Толстой Л.Н.* Собр. соч. в 20-ти тт. М., 1965, т. 17, с. 306.

[44] *Льюис С.* Кингсблад, потомок королей. Л., 1960, с. 679.

[45] *PMLA*, 1959, December, p. 621.

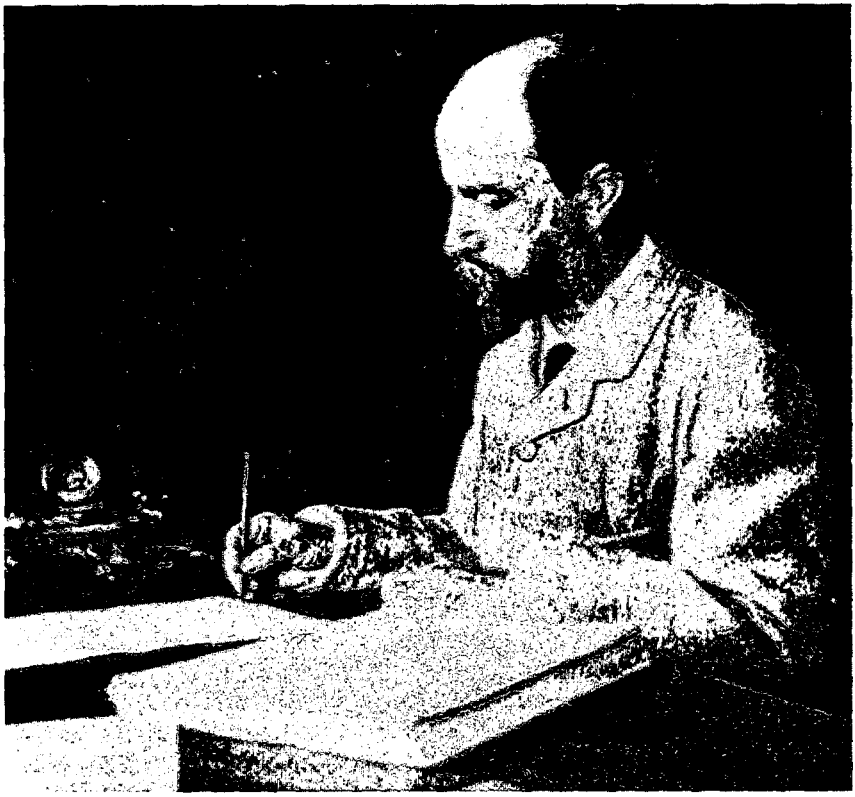
[46] *Galsworthy J.* Castles in Spain and Other Screeds. L., 1927, p. 152.

[47] *Флобер Г.* Собр. соч. в 5-ти тт. М., 1956, т. 5, с. 377.

ГЕНРИ АДАМС

Генри Адамс вошел в историю американской литературы прежде всего как автор автобиографической книги "Воспитание Генри Адамса". В 1907 г. семидесятилетний Адамс печатает "Воспитание" небольшим тиражом и рассылает экземпляры своим друзьям, с просьбой внести исправления и написать комментарии — случай столь же беспрецедентный, сколь и показательный. Адамс — авторитетный историк, автор, хотя бы и анонимный, нашумевшего романа "Демократия", к тому времени уже написавший и переиздавший "Мон-Сен-Мишель и Шартр", — считает себя писателем-дилетантом, а свое лучшее произведение — незаконченным, неудачным, предназначенным для узкого круга, пусть даже узкий круг в числе прочих представлен Генри Джеймсом, Уильямом Джеймсом и Теодором Рузвельтом.

Приватное пространство письма имело для Генри Адамса особый ценностный смысл. В "Шартре" (как обычно называл "Мон-Сен-Мишель и Шартр" сам автор) он ведет воображаемый разговор с племянницей и предлагает читателю книги стать его "племянницей в мечтах" (niece in wishes), перефразируя строки из одной елизаветинской драмы: "Кто прочтет меня, когда я обращусь во прах, // Будет моим сыном в мечтах" ("...Who reads me, when I am ashes, // Is my son in wishes...")[1]. Правда, как Адамс будет шутить в дальнейшем: "Моих племянниц значительно больше, чем я предполагал, и я теперь думаю, зачислять ли в их ряды президента"[2]. Подобно тому, как "Шартр" — книга для "племянниц", "Воспитание Генри Адамса" было написано в основном для тех, кто в нем упомянут, а также для "лиц, компетентных внести коррективы и предложить изменения" (2; p. 117). "Эта книга, — настаивает Адамс в одном из писем, — не предназначена для чтения" (2; p. 117). Посылая "Воспитание" друзьям, его автор смиренно извиняется за несовершенство литературной формы, подчеркивает, что это всего лишь черновой набросок произведения, которое могло бы быть написано: "Вряд ли я должен говорить *тебе*, — пишет он Генри Джеймсу, — что моих собственных заметок на полях значительно больше, чем у любого читателя, и это делает публикацию совершенно немыслимой"[3].



Генри Адамс. Фотография. Начало 70-х годов XIX в.

Любопытно не только то, что Адамс публикует книгу "для друзей", но то, что он предлагает друзьям стать критиками, редакторами и в конечном счете соавторами его произведения. Последнее говорит не только о присущей ему почти гипертрофированной скромности, но и о непреходящем стремлении к совершенствованию. Неудачи, которыми, по мнению самого Адамса, венчались все его начинания, в реальности оборачивались важными творческими импульсами, благодаря которым Генри Адамс стал тем, кем он стал. Его эксперимент с рассылкой "Воспитания" друзьям, правда, так и не удался. Лишь очень немногие, как Уильям Джеймс, вернули книгу с комментариями и критикой. Большинство, как Рузвельт, "Воспитание" не вернули и отказались комментировать. Ректор Гарвардского университета Чарльз Элиот, мнения которого Адамс больше всего, по его собственному признанию, боялся (3; p. 477), отослал свой экземпляр без всяких поправок, чтобы впоследствии бросить: "И автора, и книгу

сильно переоценили". Элиот был лично задет нелестным мнением Адамса о гарвардском образовании, но этот запоздалый комментарий лишь подчеркивает то, что Адамс избрал наиболее трудный путь, предоставив героям своего произведения право участвовать в его доработке.

"Воспитание Генри Адамса" было опубликовано в 1918 г. уже посмертно, хотя и с согласия автора, и круг его читателей предельно расширился. Книга стала бестселлером, претерпела множество переизданий, а в 1919 г. получила Пулитцеровскую премию. «Влияние "Воспитания", действующего почти как скрытая сила, безошибочно угадывается, помимо Элиота, в творчестве столь разных писателей, как Шервурд Андерсон, Вэчел Линдсей, Ф. Скотт Фицджеральд, Эрнест Хемингуэй, Юджин О'Нил, Натаниэль Уэст, Норман Мейлер и Томас Пинчон», — отмечает один из исследователей[4]. Список, поистине, впечатляющий и едва ли "переоценивающий" роль Адамса в американской литературе XX в. "Воспитание Генри Адамса", которое нередко сравнивают с "Автобиографией" Бенджамина Франклина, с "Моби Диком" Мелвилла, с трудами Гиббона, Мишле и де Токвиля, составило посмертную славу его автора и выделило его из семьи Адамсов, в свою очередь оставившей след в истории США.

Генри Брукс Адамс (*Henry Brooks Adams*, 1838–1918) родился в Бостоне 16 февраля 1838 г. Его отец, Чарльз Фрэнсис Адамс, был сыном шестого президента США, Джона Квинси Адамса (*John Quincey Adams*), и внуком второго президента — Джона Адамса (*John Adams*), после Джорджа Вашингтона и перед Томасом Джефферсоном. Адамсы жили в Массачусетсе в восьмом поколении — семейные традиции уходили далеко в национальное прошлое страны. Жизнь самого Чарльза Фрэнсиса, конгрессмена и лидера фрисольеров в годы Сецессии, посла в Англии во время Гражданской войны, была непосредственно связана с государственной политикой и историей Соединенных Штатов. После войны он считался одним из возможных претендентов на президентское кресло, хотя так и не был выдвинут в кандидаты. Мать Генри, Абигайль Браун, была дочерью бостонского миллионера, Питера Чэндлера Брукса. По свидетельству самого Адамса, после смерти он завещал семерым наследникам "состояние в два миллиона долларов — крупнейшее, как считалось тогда, в Бостоне"[5].

Генри Адамс, четвертый ребенок Чарльза Фрэнсиса Адамса и Абигайль Браун, с самого рождения был приобщен к особой, отличной от остальных, если не исключительной жизни людей, "делающих" американскую историю. Он воспитывался в атмосфере ново-английской пуританской семьи, которая стремилась привить детям идеалы и принципы Просвещения. Подобное воспитание оказалось тем более убедительным, что перед глазами подрастающих Адамсов был пример самого Джона Квинси — меньше, чем за десять лет до рождения Генри уступившего Белый дом Эндрю Джексону (Дж.К.Адамс умер

Дом Генри Адамса в Квинси (Масс.), XVIII в., где до него жили 4 поколения Адамсов. Фотография. XIX в.

в 1848 г.). Детство будущего автора "Воспитания" проходило большей частью в Квинси — резиденции бывшего президента, олицетворявшей для него "нравственный принцип — принцип противодействия Бостону" (5; с. 31), где на Стейт-стрит жил его второй дед, Брукс. Просветительская вера в "Истину, Долг и Свободу" (там же) вступала в противоречие с материальными выгодами, которые сулил Бостон.

Одним из важнейших событий в жизни маленького Генри стала болезнь скарлатиной в 1841 г., хотя и считается, что на склоне лет Адамс сильно преувеличивал ее значение. Скарлатине, по его мнению, он был обязан своим невысоким ростом. "Homunculus scriptor... Henricus Adams" (5; с. 440), как он назовет себя в шутливом стихотворении, написанном на латыни. Адамс считал также, что болезнь повлияла на его "характер и духовные склонности" (5; с. 12). "Он не блистал в драках и отличался более чувствительными нервами, чем положено мальчику" (там же). Одним из проявлений чувствительности было отвращение к школе. В "Воспитании" рассказывается о том, как однажды "старший Адамс победил младшего" (5; с. 19): "старый джентльмен" Джон Квинси взял взбунтовавшегося ребенка за руку и, не говоря ни слова, повел его в школу. Эта история послужила началом дружбы между внуком и дедом, однако неприязнь к школе у

Адамса так и не прошла. Вместе с тем, с самого раннего детства он увлеченно читал (у Адамсов была самая богатая библиотека в Бостоне); в круг его чтения входили книги Теккерея, Диккенса, Бульвера-Литтона, Теннисона, Маколея, Карлейля, Вальтера Скотта (5; с. 52).

В 1854 г. Адамс, следуя семейной традиции, поступает в Гарвард, где в течение своего четырехлетнего пребывания пишет для студенческого журнала "Гарвард мэгезин" и проявляет ораторские таланты — его даже избирают оратором курса. Безусловно, он получил лучшее образование, какое тогда можно было получить в Америке, невзирая на довольно скептическую оценку своих университетских лет в "Воспитании". «При всем желании Адамс не мог вспомнить, чтобы в университете упоминалось имя Карла Маркса или название книги "Капитал". И об Огюсте Конте он ничего не слыхал. А ведь эти два автора всех сильнее повлияли на мысль его времени» (5; с. 76). Увлечение Марксом и особенно Контом, равно как и модной дарвиновской теорией эволюции, относится к более позднему этапу воспитания Генри Адамса. Пока же, выпускник Гарварда, он уговаривает отца отправить его изучать гражданское право в Германию. В Берлине, обнаружив, что для слушания лекционного курса он недостаточно знает немецкий, Адамс поступает в обычную школу и занимается изучением языка.

Любопытно, что Генри Адамс единственный из своей семьи так и не состоялся как юрист. Юридическое образование, правда, сыграло немаловажную роль в его дальнейшей профессии историка: его первая серьезная монография была посвящена англо-саксонской правовой системе. Годы обучения в Европе Адамс посвятил в основном путешествиям, побывав в Италии и Австрии, где ему посчастливилось встретиться с Виктором Эммануилом II и Джузеппе Гарибальди. Он писал путевые заметки, которые под названием "Письма из Австрии" и "Письма из Италии" были отосланы в Америку и напечатаны его старшим братом Чарльзом Фрэнсисом в "Бостон дейли ревью".

Вернувшись через два года, Адамс стал личным секретарем своего отца, избранного в Конгресс. В этом его назначении не было ничего необычного: Джон Квинси был секретарем своего отца, Джона Адамса; дядя Генри, Джон Адамс, занимал ту же должность при Джоне Квинси. В семье Адамсов должность секретаря рассматривалась как своего рода инициация молодого человека, его приобщение к государственной или дипломатической службе. Генри не только высоко ценил семейные традиции, но и всецело разделял политические взгляды отца. Отдав свой голос Аврааму Линкольну на президентских выборах, он был убежденным аболиционистом.

Годы Гражданской войны Генри Адамс провел в Лондоне, продолжая исполнять обязанности личного секретаря при отце-после. Положение будущего писателя было непростым. В свои двадцать с

небольшим лет он был лишен возможности участвовать в военных действиях, как большинство его ровесников. В Лондоне, настаивал его брат, Чарльз Фрэнсис, он был нужнее, чем на фронте. Действительно, американская дипмиссия, возглавляемая Адамсом старшим, оказалась во враждебном лагере: английское общество открыто сочувствовало Югу, тогда как английские политики — премьер-министр Великобритании лорд Пальмерстон, лорд Гладстон и лорд Рассел — тайно оказывали южанам поддержку, ожидая разгрома союзных войск. Генри Адамс, со свойственным юности максимализмом, не смог простить даже своим литературным кумирам — Уильяму Мэйкпису Теккерею и Томасу Карлейлю — их неприязни к федералистам. "Разбивать идолы всегда мучительно, а Карлейль был идолом. Тень, брошенная на его авторитет, подобно теням при закатном солнце, протянется далеко, погрузив все во мрак" (5; с. 159). Тонкая дипломатия отца, наравне с известиями о победах на фронте, помогла восстановить авторитет правительства Линкольна в Англии. Перед глазами сына вершились великие дела, но сам он оставался все же скорее наблюдателем, чем участником. Из всех доступных ему средств самовыражения было только слово: и в Вашингтоне, и в Лондоне Адамс тайно писал для "Бостон дейли адвертайзер" и "Нью-Йорк таймс".

Уже ранние публикации Адамса, в их числе: "Капитан Джон Смит" ("Captain John Smith"), "Британские финансы в 1816 г." ("British Finance in 1816"), "Банковские ограничения в Англии" ("The Bank of English Restriction") — отличаются обстоятельной, почти научной разработкой проблемы. В статье "Великая сецессия зимы 1860–1861 г." ("The Great Secession Winter of 1860–1861") Адамс рассуждает о причинах политического кризиса в США. Роковой ошибкой, по его мнению, оказалось отсутствие в американской конституции положения, затрагивающего вопрос о рабстве. В статье обосновывалась необходимость внесения поправок в конституцию, ее пересмотра в соответствии с изменившейся исторической ситуацией. В годы жизни в Лондоне Адамс интересовался учением Дарвина и его последователя, английского геолога Чарльза Лайелла, на книгу которого написал рецензию для "Норт американ ревью" в 1866 г. Рецензия свидетельствует не только о способности автора к анализу и рефлексии (Адамс критикует эволюционную модель, строя аргументацию на основе теории "катастрофизма" своего гарвардского профессора Луи Агассиса), но и о его удивительной любознательности — любознательности, которая стала его жизненным кредо и которую сам он считал проявлением дилетантизма. На протяжении всей жизни Адамс с неиссякаемым интересом штудировал новейшие труды по биологии, геологии, физике, философии, социологии, в дальнейшем пытаясь применить достижения современных наук к своим профессиональным занятиям историей.

Возвращение Адамса на родину летом 1868 г. ознаменовало новый этап в его жизни. Так и не став ни юристом, ни дипломатом, он решил попробовать свои силы в политике и переехал из Бостона в Вашингтон. Здесь он пережил большое разочарование, столкнувшись с коррупцией власти во время правления бывшего генерала федералистов Улисса Гранта. В Гранте избиратели видели второго Джорджа Вашингтона, но жестоко обманулись. Адамс мечтал о реформах, а Грант «с самого начала... декларировал политику бездействия — государственный корабль ложился в дрейф. Но при дрейфе корабль обрастает ракушками, а государственный аппарат — "бессменными" чиновниками, крепко засевшими в своих креслах. В тридцать лет податься в бессменные мало привлекательно — к тому же Адамс в этом звании смотрелся бы очень плохо» (5; с. 320). Идеалы Просвещения, впитанные в детстве, столкнулись с произволом и беспринципностью "позолоченного века", и внук Джона Квинси был вынужден отступить. Новыми "делателями" истории стали коррумпированные конгрессмены, а также промышленники и банкиры, к которым Адамс всегда испытывал неприязнь. Его взгляды на современную политику нашли отражение в рубрике "Сессия" (Session) в "Норт америкен ревью" и в статье "Золотая афера" ("Gold Conspiracy") о финансовых махинациях двух крупных дельцов, Джея Гульда и Джеймса Фиска. Статья была опубликована в 1870 г. в английском журнале "Вестминстер ревью" с расчетом на то, что американские газеты пиратски скопируют материал и он будет прочитан в США.

В 1870 г., по настоянию семьи, Адамс оставил Вашингтон и принял предложение стать преподавателем истории в Гарвардском университете, а также редактором "Норт америкен ревью". В течение семи лет он успешно совмещал оба рода деятельности — преподавательскую и журналистскую. Несостоявшийся реформатор, Адамс постарался преобразовать систему университетского образования, в частности, в дополнение к лекционным курсам он ввел семинарские занятия со студентами, что было большим новшеством. Ему самому пришлось в короткий срок освоить историю Средних веков, чтобы разработать курс: так Генри Адамс стал профессиональным историком-медиевистом. В своих лекционных курсах и научных изысканиях он ориентировался прежде всего на методологию немецких ученых, в частности, он был последователем популярной в то время и давно дискредитированной сегодня "тевтонской теории". Идеи этой теории он развивал в своей первой исторической монографии "Очерки англосаксонского права" (*Essays in Anglo-Saxon Law*, 1876). В монографию вошла статья самого Адамса и работы трех его одаренных студентов, защитивших по ним диссертации. Уже здесь наблюдается характерное для Адамса стремление найти "мостик" между прошлым и настоящим. В отдаленных эпохах его интересовали прежде всего истоки нынешнего общественного устройства, например, истоки современ-

Сэмюэль Лоуренс. Портрет Генри Адамса. 1868

ной демократии в англосаксонском законодательстве. В том же, 1876 г., Адамс читает лекцию "Первичные права женщин" ("The Primitive Rights of Women"), во многом предвосхитившую основополагающие идеи его будущих литературных произведений — "Демократии", "Эстер" и особенно "Шартра". Здесь он показывает, как под натиском церкви женщина постепенно теряла свои права и занимала все более подчиненное положение, которое ей не было свойственно в архаической древности и раннем Средневековье. Однако едва ли можно ставить Адамса в один ряд с поборниками современного ему женского движения и тем более с феминистками XX в.[6], хотя бы потому, что он идеализировал патриархальный семейный уклад.

Адамс женился в 1872 г. на дочери известного бостонского врача Мариан ("Кловер") Хупер. Как он впоследствии напишет о семнадцати годах своего брака, "у меня было все, о чем только можно мечтать на земле" (3; p. 238). По его собственным воспоминаниям, Мариан не отличалась красотой, но умела выглядеть привлекательной; природный ум компенсировал отсутствие глубоких знаний[7]. Их с Адамсом воспринимали как идеальную пару, во многом благодаря сходным вкусам и пристрастиям; именно через свою жену Адамс, например, завязал знакомство с Генри Джеймсом, которое с годами переросло в дружбу. В 1877 г. чета переезжает в Вашингтон. Адамс оставляет Гарвард, приняв предложение от сына Альберта Галлатина подготовить к публикации письма отца, министра финансов при Томасе Джефферсоне, и написать его биографию. Так появляется книга "Жизнь и труды Альберта Галлатина" (*Life and Writings of Albert Gallatin*, 1879). Генри был не первым и не последним биографом в семье Адамсов. Джон Квинси Адамс начал писать биографию своего отца, второго президента США. Его замысел реализовал Чарльз Фрэнсис Адамс в книге "Жизнь Джона Адамса". Биографию самого Чарльза Фрэнсиса написал Чарльз Фрэнсис младший, тогда как Брукс Адамс, историк, как и Генри, стал автором "Жизни Джона Квинси Адамса". Интересно, что Генри Адамс отошел от семейной традиции, взявшись за жизнеописание не члена своей прославленной семьи, а государственного деятеля, который находился в тени Джона Адамса и Томаса Джефферсона. Вместе с тем, как считает исследователь Дж.С.Левенсон, жизнеописание Галлатина дало Адамсу возможность подробно изложить те принципы, которым следовал его прадед[8]. Кроме биографии Галлатина, его перу принадлежат биографии известного виргинского политика начала XIX в. Джона Рэндольфа — "Джон Рэндольф" (*John Randolph*, 1882) и поэта Джона Кэбота Лоджа, рано умершего сына его близких друзей — "Жизнь Джона Кэбота Лоджа" (*The Life of John Cabot Lodge*, 1911).

От создания биографий Адамс постепенно переходит к подготовке 9-томной "Истории Соединенных Штатов во времена правления Джефферсона и Мэдисона" (*History of the United States During the Administrations of Jefferson and Madison*). В эпохе Джефферсона Адамс видит и апофеоз, и кризис идеалистической политики, для которой больше нет места в современном мире. Измерение прошлого современной системой ценностей и оценок — один из принципиальных моментов в "Истории", объемном, документированном и понемецки обстоятельном труде (полностью он был опубликован в 1892 г.).

Живя в Вашингтоне, на Лафайет-стрит, Адамсы вели довольно активную светскую жизнь. Адамс, его жена, Джон Хей, миссис Хей и геолог Кларенс Кинг даже учредили дружеский союз, названный "Пять сердец" ("Five of Hearts"). Если говорить о литературных связях Адам-

Дом Генри Адамса в Квинси

са, то кроме Генри Джеймса он был лично знаком с Уильямом Дином Хоуэллсом, Суинберном, Редьярдом Киплингом. Оскара Уайльда, совершавшего свое знаменитое американское турне, Адамсы принять у себя отказались. Нужно сказать, что Адамс придерживался довольно консервативных вкусов в литературе. Ему не нравились "скрежетания гнилых зубов Верлена" и, по его собственному выражению, "других отбросов" современной литературы (7; p. 224). К натуралистам, декадентам и символистам он не испытывал особой приязни. Разделяя антисемитские взгляды, во многом под влиянием работ Эдуарда Дрюо, он равнодушно относился к общественному резонансу, вызванному делом Дрейфуса, этого "воющего еврея" (7; p. 225), и тюремным заключением Золя. Круг чтения Адамса составляли в основном серьезные труды по истории, философии и социологии, в том числе работы Карла Маркса; в литературе же он ориентировался на традицию Теккерея, Готорна, Диккенса, Джордж Элиот, психологическую прозу Джеймса, что нашло отражение в написанных им в этот период романах — "Демократия" (*Democracy*, 1880) и "Эстер" (*Esther*, 1884). "Демократия" была опубликована анонимно, и об авторстве Адамса знали только жена и самые ближайшие друзья, "Эстер" — под псевдонимом Фрэнсиса Сноу Комптона, в фамилии которого угадывается анаграмма имени его любимого философа Огюста Конта (Compt — Compton).

В 1885 г. мирное течение жизни было оборвано семейной трагедией. Мариан Адамс, пребывая в состоянии нервно-маниакальной депрессии после продолжительной болезни и смерти отца, к которому она была очень привязана, отравилась цианистым калием. Добровольный уход жены из жизни был тяжелейшим ударом для Адамса; как вспоминает его брат Брукс[9], после ее смерти он нередко говорил, что сам умер для мира. Однако он сделал все возможное, чтобы продолжать жить дальше: "Я все равно выберусь из этого — как мне его назвать? — из этого ада!", — писал он в ответ на соболезнования Джона Хея (3; p. 186). Чтобы "вырваться из ада", Адамс начинает путешествовать. В 1886 г. он отправляется вместе с другом, художником Джоном Ла Фаржем в Японию, еще через несколько лет, похоронив родителей, он посещает Гавайи, Самоа, Таити, Фиджи, Австралию и Цейлон. Под влиянием Ла Фаржа занимается акварелью, на Цейлоне пишет стихотворение "Будда и Брахма" — критики нередко говорят о "брахманизме" как о жизненной философии Адамса. Наиболее творчески плодотворной оказалась поездка на остров Таити. Затянувшиеся и скучные дни в ожидании парохода неожиданно сменяются увлекательным для историка занятием: жена короля и претендентка на престол Марау Таароа соглашается рассказать Адамсу историю своей жизни, ее мать делится с ним знаниями о традициях и обычаях таитян. Как писал Адамс, работа над "Мемуарами" доставила ему больше удовольствия, чем его "унылая американская история, которая для меня была тем же, чем Эмма Бовари для Гюстава Флобера" (8; p. 217). Результатом поездки стали "Мемуары Марау Таароа, последней королевы Таити" (*Memoirs of Marau Taaroa, Last Queen of Tahiti*), изданные в 1895 г., переработанные и переизданные в 1901 г. Тем временем странствия Адамса (впрочем, так и не излечившие его от хронической бессонницы) продолжались: Куба, Мексика, Карибы, тур по Европе, еще один тур, в 1901 г., с посещением Вены, Варшавы, Москвы, Санкт-Петербурга, а также Швеции и Норвегии. К России у Адамса был особый интерес, связанный с семейной историей: благожелательность Александра I в 1810 г. к Джону Квинси Адамсу, первому американскому послу в России, заложила основу "для его блестящей дипломатической карьеры, которая в итоге привела его в Белый дом. У самого Адамса — человека, ведшего незаметное существование, — также имелись достаточно веские причины испытывать благодарность к Александру II, чья политика твердого нейтралитета в 1862 г. уберегла его от многих гнетущих дней и ночей" (5; с. 523–524). В то же время, ближайшие друзья Адамса, особенно Джон Хей и Герберт Лодж, в начале века проводили антирусскую политику, оказывая экономическую и финансовую помощь Японии в рамках нового политического курса "открытых дверей", и Адамс их поддерживал. В идеале же он мечтал о "сообществе разумного равновесия, основанном на разумном распределении сфер деятельности", в который вхо-

Джон Ла Фарж. "Полинезийские парикмахеры". 1890

дила бы и Россия (5; с. 600): "последним и величайшим триумфом в истории было бы присоединение России к странам Атлантики и честный и справедливый раздел зон влияния в мире между цивилизованными державами" (5; с. 524). В заключительных главах "Воспитания" русскому вопросу уделено много внимания. Применяя физические термины к описанию исторических процессов, наций и рас, Адамс писал о силе инерции — vis inertiae — которая движет Россией и которая несет в себе скрытую угрозу любому политическому равновесию. Любопытна параллель, которую Адамс проводит между инерцией расы и инерцией пола, подразумевая под последней материнство и продолжение рода. И в России, и в женщине — в понимании Адамса — заключена энергия, которая не поддается разумному объяснению и не подчиняется законам разума, но именно эта энергия, ее накопление, распределение и т.д., привлекала историка и писателя в рамках его философских штудий последних лет.

Особое отношение к женщине, граничащее с культом, нашло воплощение в книге "Мон-Сен-Мишель и Шартр", изданной небольшим, частным тиражом в 1904 г.; книга была отредактирована автором и выпущена еще раз в 1912 г., опять же частным образом, и только в 1913 г., по настоянию Американского архитектурного общества, была опубликована для широкой публики. Идея написания "Шартра" также пришла Генри Адамсу во время путешествия — проведенного

им лета в Нормандии. Вообще же, Франция становится любимой страной писателя на склоне лет; теперь он живет попеременно то в Вашингтоне, то в Париже. Любопытно, что в юности Генри Адамс относился к Парижу — известной школе "воспитания" молодых людей — скорее с неприязнью; в старости же, напротив, Париж становится местом непрекращающегося паломничества. В 1907 г. появляется "Воспитание Генри Адамса", задуманное как продолжение "Шартра". В свою очередь, "Закон фазы в применении к истории" (*The Rule of Phase Applied to History*, 1909) и "Письмо американским преподавателям истории" (*A Letter to American Teachers of History*, 1910) — философские работы Адамса, изданные после его смерти Бруксом Адамсом под названием "Деградация демократической догмы" (*The Degradation of the Democratic Dogma*, 1919), — развивают многие мысли и идеи, высказанные в "Шартре" и "Воспитании". Отношение Адамса к исчезающему на его глазах старому миру становится все более тревожным: прежние политические идеалы оказываются несостоятельными в условиях власти капитала и технологической гонки. Строительство железных дорог, производство паровых машин все более актуальны для общества, чем абстрактные идеалы "Истины, Долга и Свободы" — наследство XVIII в. Растерянность Адамса лучше всего выражает его ироническое самоименование — "христианский консервативный анархист" (C.C.A. — Christian Conservative Anarchist).

Последнее десятилетие жизни Генри Адамса, таким образом, оказалось на редкость плодотворным. Активная творческая деятельность сочеталась с довольно тихой, подчеркнуто "незаметной" старостью, в окружении "племянниц", знакомых молодых дам, взявших на себя опеку над неизменно благожелательным и признательным "дядей". Адамс нисколько не кичился своими заслугами, скорее, наоборот, их недооценивал, относился к себе очень критически, не без доли разочарования и пессимизма. Показательно, что он избегал любых форм общественного признания. Звание почетного доктора Вестерн-Резерв Юниверсити было присуждено ему in absentia (заочно). Точно так же Адамс "случайно" оказался за границей, когда был избран вице-президентом Американской ассоциации историков. Нежелание принимать воздаваемые обществом почести можно назвать такой же странностью Адамса, как его отказ ходить на чужие свадьбы (вплоть до 1906 г., когда исключение было, наконец, сделано для одной из "племянниц"). Однако в этом можно увидеть (наряду с частными изданиями книг, "для племянниц" и "для друзей") стремление умалить значение своей деятельности, оградить ее частным кругом понимающих, сочувствующих лиц.

По роковой случайности в 1911 г. он покупает обратный билет в Европу на "Титаник". Гибель "Титаника" отозвалась в жизни Генри Адамса апоплексическим ударом, от которого он так до конца и не

оправился. Последние годы жизни он провел сначала в Париже, потом в Вашингтоне, читая, работая, занимаясь благотворительной деятельностью, слушая песни менестрелей XIII в. в исполнении своих "племянниц". Генри Адамс умер в возрасте восьмидесяти лет — 27 марта 1918 г., когда рубеж веков подошел к концу и в свои права вступил XX в.

Романы Адамса — "Демократию" и "Эстер" — традиционно относят к так называемой литературе "второго ряда". Их изучение, тем не менее, важно для понимания творческого пути писателя, в конечном итоге отыскавшего наиболее подходящий для себя жанр и выработавшего собственный оригинальный стиль. Более того, "Демократия" во многом непосредственно предвосхищает "Воспитание", по крайней мере его главы, посвященные правлению Улисса Гранта. В образе главной героини — Маделины Лайтфут Ли — критики отмечают многие черты личности самого Адамса. Миссис Ли — богатая молодая вдова, постоянно проживающая в Нью-Йорке — переезжает в Вашингтон, чтобы "проникнуть в самое сердце великой тайны американской демократии и правления" [10]. Ее цель — познание и воспитание, приобщение к национальной истории — очень схожа с той, которая руководила и автором. Интерес Маделины к Конгрессу и Белому дому скорее частный, дилетантский, чем профессиональный: "она решила выяснить, какие удовольствия можно получить от политики" (10; с. 9).

Среди мотивов переезда в Вашингтон упоминается и жажда власти, однако власть героиня понимает довольно абстрактно: "Ее привлекало... столкновение интересов — интересов сорокамиллионного народа и целого континента, сконцентрировавшихся в Вашингтоне и управляемых, сдерживаемых, контролируемых людьми обыкновенного склада (или, напротив, не поддающихся их влиянию и контролю), гигантские силы управления и механизм общества в действии" (10; с. 12). Маделина выступает в роли неофита, стремящегося проникнуть в тайну тайн, найти ключ к первоистокам государственной мощи; ее честолюбие, как мы видим на протяжении всей книги, чуждо низких целей, связанных с личной выгодой. В начале романа героиня читает немецких философов в оригинале — именно философия или, точнее, разочарование в ней приводит ее в Вашингтон. Лишь в финале автор предлагает более тонкую, "женскую" мотивацию интереса Маделины к политике: потеряв мужа и ребенка, тридцатилетняя вдова стала тяготиться бездействием, испытывая мучительную зависть к тем женщинам, "чья жизнь была наполнена, а инстинкты удовлетворены"; с помощью новой для себя деятельности она стремилась заполнить "зияющую пустоту, образовавшуюся, когда судьба лишила ее семейного счастья" (10; с. 171). По иронии, жажда познания и действия едва не привела миссис Ли к вторичному замужеству, что заставляет ее горько вопрошать: "Неужели семья — это единственный удел жен-

щины? Неужели нельзя найти других интересов за пределами семейного очага?" (10; с. 170). Андрогинность героини, таким образом, отчасти преодолевается в финале: за "мужскими" чертами характера Маделины обнаруживается женская беспомощность и неудовлетворенность, которая принимает отчетливо депрессивные формы: миссис Ли говорит о том, что жизнь отвратительна и что она хотела бы умереть. Как опять же нередко подчеркивается в критике, одним из прототипов героини "Демократии", безусловно, была миссис Адамс [11]; у четы Адамсов не было детей; Мариан страдала приступами депрессии задолго до смерти отца. Из нескольких намеченных перед ней путей Маделина, правда, выбирает, не самоубийство, как это сделает Мариан, а туризм — как Адамс шестью годами позже: разочарованная и потрясенная миссис Ли отправляется за утешением в Египет.

Вопрос о прототипах весьма актуален в связи с "Демократией", поскольку почти у каждого персонажа есть хотя бы один. Так, у Маделины их, по крайней мере, три. Кроме Адамса и миссис Адамс, это некая миссис Биджлоу Лоуренс, богатая вдова и соседка Адамсов. Младшая сестра миссис Лоуренс — Фэнни Чапмэн — послужила моделью для сестры миссис Ли, Сибиллы Росс. На Лафайет-стрит было хорошо известно, что сенатор Джеймс Блейн — самый "узнаваемый" прототип романа, прообраз коррумпированного сенатора Сайласа Рэтклифа — испытывал к миссис Лоуренс особую симпатию, по поводу которой Мариан однажды заметила: "Если бы Блейн был вдовцом, она бы недолго оставалась вдовой" (11; p. 93). В романе Адамса Рэтклиф холост, что позволяет ему строить матримониальные планы в отношении Маделины. У автора "Демократии" были личные причины не любить Блейна. Он дважды проголосовал против выдвижения кандидатуры Чарльза Фрэнсиса Адамса старшего на президентские выборы. К тому же, Блейн был известен своей нечистоплотной политикой. Скандальная история с железнодорожной компанией в 1869 г. почти с точностью переносится в роман: Рэтклиф, как и Блейн, за взятку помогает крупному тресту получить правительственную субсидию (11; p. 89). Никто из читателей не сомневался, что Рэтклиф — это Блейн; их безусловное сходство было вполне осознанным политическим шагом Адамса.

Что касается прототипов президента, то здесь автор поступил осторожнее: его президент — это так называемый "сборный" образ, соединивший в себе неотесанность уроженца Запада Линкольна, грубость и непритязательность Гранта, шокирующую посредственность Хейза (11; p. 93). Жена президента, которую, по словам миссис Ли, она не наняла бы даже в кухарки, была во многом списана с миссис Хейз. Из религиозных соображений первая леди страны запретила вино, бильярд и карты в Белом доме, а также ввела в моду закрытые платья с длинными рукавами — так и в романе Адамса супруга президента негодует по поводу выписанных из Парижа платьев миссис

Ли и ее сестры и обещает положить конец "подобным безобразиям" (10; с. 202). Сильной стороной Адамса, безусловно, был личный опыт знакомства с политической "кухней" во всем ее неприглядном виде. Тем более курьезными были те газетные рецензии после публикации романа, в которых утверждалось, что анонимный автор "в действительности никогда не вращался в лучшем столичном обществе" ("Бостон транскрипт"). Рецензенты доходили до того, что обвиняли Адамса в светской неискушенности, провинциальности и незнании исторических фактов (!) (11; p. 87). Тем временем вашингтонские знакомые Адамса угадывали себя в Натаниэле Горе, бароне Якоби, Виктории Сорви и других персонажах романа.

Несмотря на то, что герои действительно были "узнаваемы", Адамс наделил сразу нескольких персонажей, подобно миссис Ли, чертами собственного характера — мнение, с которым опять же трудно не согласиться. Мистер Френч, член конгресса от штата Коннектикут, является поборником реформ и терпит сокрушительное поражение в споре с Рэтклифом — во многом, как и сам Адамс, который мечтал о реформах и при Гранте оказался не у дел. Образ Натаниэля Гора, уроженца Массачусетса и автора "Истории испанцев в Америке", тоже отсылает к автору. Гор — это до некоторой степени герой-резонер романа. По крайней мере, именно ему принадлежит речь о демократии, под которой Адамс скорее всего поставил бы свою подпись: "...Я допускаю, что демократия — это единственный путь, по которому обществу стоит идти, единственная концепция его функций, достаточно широкая, чтобы удовлетворить его стремления, единственный результат, который стоит усилий и риска. Всякий другой возможный шаг есть шаг назад, а я не хочу повторять прошлое" (10; с. 45). Наконец, мистер Каррингтон — положительный герой романа и характерный типаж "печального южанина", — занимается адвокатской практикой, которой вполне мог бы заниматься и Адамс. Политик Френч, историк и несостоявшийся посол Гор, юрист Каррингтон — все это до различной степени ипостаси авторского "я".

В построении системы образов Адамс пошел по достаточно простому пути. Он сгруппировал почти всех своих героев вокруг миссис Ли, поставив ее в центр небольшого вашингтонского кружка. Практически каждый мужской персонаж испытывает к Маделине большую или меньшую сердечную привязанность; политические баталии получают характер любовного соперничества. В Маделину без памяти влюблен Каррингтон, она нравится Гору и небезразлична старому цинику, болгарскому послу Якоби; миссис Ли восхищается английский посол лорд Скай, наконец, на нее делает свою "ставку" Рэтклиф. На долю ее сестры — очаровательной юной особы, играющей важную роль в основной интриге романа, — приходится, что характерно, внимание второстепенных, чисто функциональных персонажей, вроде молодого еврейского финансиста Шнейдекупона или русского посла Попова.

Неудивительно, что сенатор ведет атаку на Маделину по всем правилам успешной политической кампании. Обезоружив и подчинив себе президента, бывшего политического соперника из Индианы, Рэтклиф надеется проделать такой же трюк с Маделиной, прибегая "к привычным ему методам политической коррупции в отношении слабого пола" (10; с. 127). Заняв пост министра финансов в Белом доме, он делает вид, что советуется с миссис Ли относительно каждого своего решения. И она начинает верить, что наконец-то прикоснулась к источнику политической власти. Рэтклиф терпит неудачу отчасти потому, что недооценивает "противника". Миссис Ли оказывается гораздо меньше заинтересованной в политике, чем полагает сенатор: по крайней мере, она не готова идти на сделки с совестью. Разоблачительное письмо мистера Каррингтона становится решающим: героиня с негодованием отворачивается от "человека, который вместо того, чтобы по законам справедливости сидеть в тюрьме, благодаря удачному мошенничеству сидит в министерском кресле" (10; с. 186). Но и сама миссис Ли, до чтения рокового письма, почти готова подменить семейные узы политическим союзом.

Адамс актуализирует устойчивые метафорические отношения между любовными ухаживаниями и военными действиями, правда, замещая войну политикой. Физическое превосходство над соперником, например, в дуэли, уступает место закулисной политической игре. Влюбленный в Маделину барон Якоби сетует на старость: "Из чего Каррингтон справедливо заключил, что в былые времена, когда подобные действия еще не вышли из моды, старый дипломат непременно нанес бы сенатору оскорбление и всадил ему пулю прямо в сердце" (10; с. 62). Между Якоби и Рэтклифом происходят словесные поединки, которые, в конце концов, венчаются карикатурной дуэлью: возвращаясь от Маделины, Рэтклиф грубо отталкивает явившегося с визитом Якоби, за что получает удар тростью в лоб. Эта написанная в теккереевской манере сцена (лорд Стайн и Родон Кроули меняются местами) иронически оттеняет драму "утраченных иллюзий" миссис Ли. Старый Якоби оказывается верен себе и остается в проигрыше: его высылают из страны. Рэтклиф, напротив, быстро сообразив, "какой фатальной ошибкой станет для него, человека еще молодого и сильного, избиение дряхлого дипломата" (10; с. 187), вовремя ретируется и отделывается небольшим скандалом. Из противостоящих сенатору персонажей самым успешным образом, как выясняется, действует Каррингтон, получивший доступ к секретным, шифрованным документам — чисто политическому средству борьбы: удар, нанесенный Рэтклифу, не требует даже его физического присутствия. Сенатор думал, что "убрал" соперника, выхлопотав ему хорошее место юрисконсульта в Мексике (еще один теккереевский обертон), но проглядел союзника или, точнее, союзницу — мисс Сибиллу Росс, которая передала письмо сестре в нужный момент. Рэтклиф, таким образом, пред-

ставлен в романе как незаурядный и умный политик, и вместе с тем политик ограниченный, делающий просчеты: он недооценил Сибиллу точно так же, как и Маделину, — отчасти потому, что в политике привык иметь дело с мужчинами, а не с женщинами: в "Демократии" уже пунктирно прорисовывается идея женского превосходства — основной мотив более поздних работ Адамса.

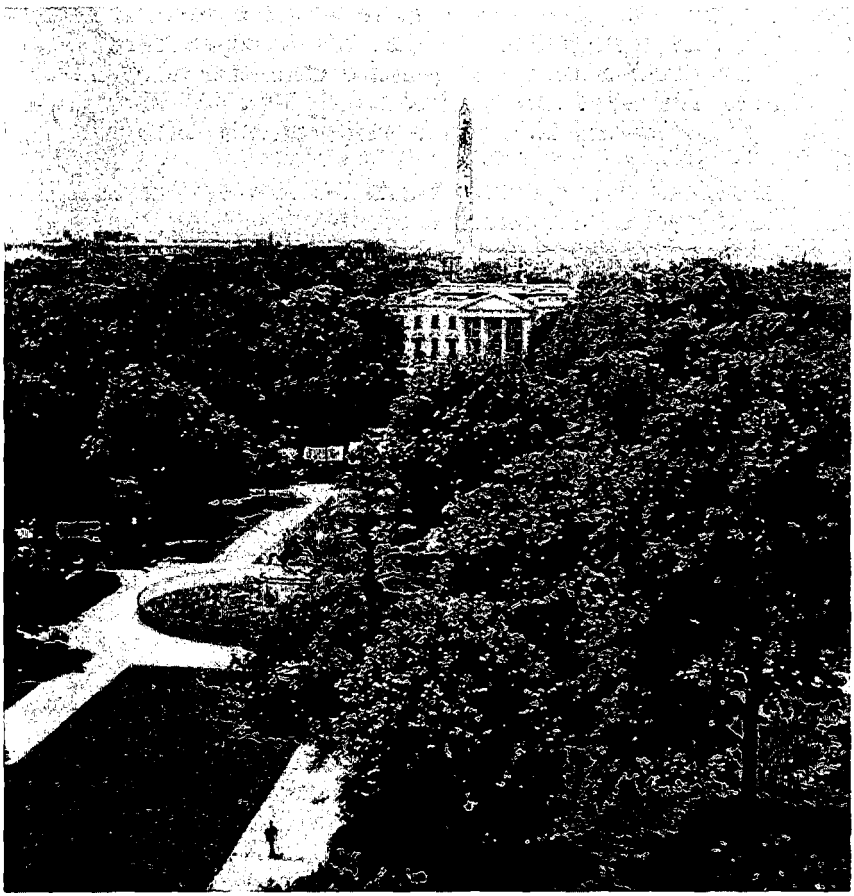
Образ Рэтклифа — один из самых убедительных в "Демократии": очевидно, Адамсу-историку и биографу важно было иметь перед глазами конкретный исторический портрет. Любопытно, что даже "холодные, стальные, свинцово-серые глаза" сенатора (10; с. 19) были взяты у Блейна. Уроженец Новой Англии, Рэтклиф сделал себе карьеру на Западе, поднявшись на волне аболиционистского движения. Он — сенатор от Иллинойса, отсюда его прозвище Колосс Прерий. Сибилла, которая боится, что Рэтклиф увезет ее сестру в "родную Пеонию", рисует в своем воображении мрачную картину ее будущей жизни в американском захолустье: "Маделина сидит на диване, набитом конским волосом, перед железной печкой в убогой комнатке с белеными голыми стенами, украшенными лишь несколькими литографиями, рядом столик с мраморной столешницей, а на нем — стеклянная ваза с засохшими иммортелями; единственное ее чтение — журнал Фрэнка Лесли и "Нью-Йорк леджер", и по всему дому стоит сильный запах кухни" (10; с. 164). Видение Сибиллы состоит из набора штампованных представлений о диком Западе, автор торопится осудить ее невежественность. И все же политическое происхождение Рэтклифа является символически нагруженным в романе. "Пеония" — столь же экзотическое название, как и Скенектеди в "Дэзи Миллер" Генри Джеймса (разве что Скенектеди — город в штате Нью-Йорк), а картина, описанная Сибиллой, заставляет вспомнить заднюю веранду фазенды Сан-Диего в его же "Осаде Лондона". Западный штат — знак того, что Рэтклиф политик нового толка, отказавшийся от ново-английского наследия "весьма почтенной семьи... не то Вермонта, не то Нью-Гэмпшира, а возможно, и Массачусетса" (10; с. 19) ради провинциального электората.

В отличие от нью-йоркской аристократки миссис Ли, Рэтклиф неотесан и небогат; более того, он невежествен — на чем играет Якоби, заговаривая с сенатором по-французски и расставляя ловушки, в которые тот легко попадает, например, перепутав Мольера с Вольтером. Показательна сцена, когда сенатор обнаруживает у Маделины том Дарвина. Свое невежество, к тому же воинствующее, Рэтклиф прикрывает политической риторикой: "Такие книги, — начал он, — позор для нации. Они унижают и искажают нашу божественную натуру. Они хороши лишь для азиатских деспотий, где человек низведен до уровня скота" (10; с. 57). Азиатские деспотии — намек на несовместимость Дарвина и демократии. Ирония Адамса достигает кульминации, когда в конце своей филиппики Рэтклиф взывает к "принципам

свободы", которые должна исповедовать Маделина. Внутреннее противоречие монолога сенатора: демократия, свобода — и нежелательная книга! — совершенно очевидно. Вместе с тем, вся риторика Рэтклифа строится на таких противоречиях, плохо прикрываемых общими местами. "Миссис Ли слушала очень внимательно. — И вы ни разу не отказались идти вместе с партией? — спросила она. — Ни разу, — твердо сказал он. — Значит, для вас нет ничего дороже верности партии? — задумчиво спросила она. — Ничего, кроме верности своей стране, — прозвучал ответ еще тверже" (10; с. 47).

Верность стране и партии — главный козырь в игре краплеными мистера Рэтклифа. Каррингтон намекает на историю с подлогом голосов на выборах в штате Иллинойс во время Гражданской войны, но Рэтклиф с легкостью выходит из затруднительного положения: да, он подтасовал итоги выборов, но это было сделано во имя спасения страны от раскола. "Каррингтон не достиг своей цели. Тот, кто совершает убийство ради отечества, уже не убийца, а патриот, даже если долей добычи получает место в сенате" (10; с. 60). Более того, Рэтклиф использует совершенное им должностное преступление как аргумент в свою защиту, когда Маделина в конце романа обвиняет его во взяточничестве. "Разве я здесь, на этом самом месте, не изложил вам свою позицию в истории куда менее невинной, чем эта, когда Каррингтон бросил мне вызов? Разве не сказал вам тогда, что нарушил свято соблюдаемые законы всенародных выборов и подтасовал их результаты?... Но ведь по сравнению с этим история с деньгами — пустяк..." (10; с. 181). В первом случае он якобы был верен стране, во втором — партии, которой не хватало денег. За казуистикой Рэтклифа стоят, однако, более серьезные проблемы, которые поднимает роман Адамса. Совместима ли политика с моралью? Как примирить абстрактные идеалы демократии с реальным положением вещей? Наконец, можно ли преступить закон, даже ради собственного народа?

О том, что проблема демократического общества в современных политических обстоятельствах была далеко не безразлична Адамсу, свидетельствуют введенные в композицию романа экскурсы в национальное прошлое страны. Дважды основная сюжетная линия прерывается интермедиями: поездкой в Маунт-Вернон в VI главе и в Арлингтон в IX. Главы как бы нарушают "единство места" романа — история взаимоотношений миссис Ли и Рэтклифа разворачивается в Вашингтоне: на светских раутах, в зале заседания конгресса, в гостиной дома на Лафайет-стрит. Обе поездки (в первой участвует вся компания, во второй — Каррингтон и Сибилла) не только размыкают городское пространство романа, но и помогают придать происходящему историческое измерение. Маунт-Вернон и Арлингтон отмечают собой две вехи в истории США — Войну за независимость и войну между Севером и Югом.



Дом Генри Адамса на Лафайет-сквер, Вашингтон

В центр VI главы (поездка в Маунт-Вернон) поставлена, что вполне закономерно, фигура первого президента США. Портрет Вашингтона, во всей его противоречивости, складывается из различных мнений о нем участников прогулки. "Ну скажите нам, в общих чертах, каким, по-вашему, был Джордж Вашингтон", — просит ветреная американка Виктория Сорви ирландского лорда Данбега (10; с. 67). Данбег дает "официальное" описание "наружности Вашингтона, соединив в нем портрет кисти Стюарта и гриновскую статую Юпитера с чертами генерала Вашингтона, стоящую перед Капитолием" (10; с. 67). Это взгляд со стороны, более того, взгляд иностранца, желающего польстить своим американским знакомым. Виктория слушает Данбега с выражением превосходства: ее дедушка "был накоротке" с

президентом, и уж она-то знает, кем был *настоящий* Вашингтон — обыкновенный фермер, тощий, неуклюжий, необразованный, скучный, "к тому же дурного нрава, ругался самыми скверными словами, а после обеда всегда бывал под хмельком" (10; с. 68). За идеальной скульптурной маской проступают неприглядные, отталкивающие черты.

В дальнейшем к дискуссии о Вашингтоне присоединяются остальные члены группы. Английский посол лорд Скай упрекает первого президента в том, что он не был дипломатом, — "мог хотя бы раз выйти за пределы Маунт-Вернона" (10; с. 73). Для уроженца Новой Англии Натаниэля Гора Вашингтон — прежде всего виргинец, чье "сердце целиком было отдано Маунт-Вернону": "Что сделал Вашингтон для нас? Он ведь даже и не притворялся, что мы ему не по нраву" (10; с. 73). Гор затрагивает важную для самого Адамса проблему — проблему идеализации президента. "И тем не менее мы боготворим генерала Вашингтона. Для нас он олицетворение Нравственности, Справедливости, Долга, Истины; все это и с полдюжины римских богов, которые пишутся с прописной буквы" (10; с. 74). Монолог Гора дополняет портрет, нарисованный лордом Данбегом (ср.: статуя Юпитера с чертами Вашингтона — полдюжина римских богов) — но, в отличие от Данбега, Гор ироничен. Есть Вашингтон-человек, который не жаловал северян и любил сельскую жизнь, и есть Вашингтон — отец Соединенных Штатов Америки, набор абстрактных истин и достоинств, перед которыми должны преклоняться все американцы без исключения.

"Последнее слово" о Вашингтоне остается за двумя антагонистами — Рэтклифом и Каррингтоном, причем разногласие в их взглядах переходит в открытый спор. Рэтклиф с готовностью подхватывает шутливый тон Гора. В детстве его заставляли заучивать наизусть Прощальную речь президента, однако "Запад — плохая школа для почитания кумиров" (10; с. 74). "Честный служака", "добропорядочный, дотошный президент" — все эти качества Вашингтона упоминаются Рэтклифом вскользь, их заслоняют собой посредственность, незначительность, никчемность. "В нынешнем правительстве не меньше десятка людей, равных ему по способностям, но мы не станем делать из них кумиров" (10; с. 74). Более того, Вашингтон даже не был политиком. "Он стоял вне политики. У нас бы сегодня это бы не прошло" (10; с. 76). Снисходительность Рэтклифа вызывает язвительную реплику Каррингтона: "Мистер Рэтклиф хочет сказать, что Вашингтон был слишком порядочен для нашего времени" (10; с. 76). Для виргинца Каррингтона Вашингтон, безусловно, кумир и идеал для подражания. Любопытно, что в начале романа миссис Ли сравнивает самого адвоката с Вашингтоном: "Он — личность.... Таким я представляю себе Джорджа Вашингтона, когда ему было тридцать" (10; с. 18). Чтобы защитить Вашингтона от нападок Рэтклифа, Кар-

рингтон выбирает тонкую стратегию — он не следует традиции официозного восхваления отца-основателя, но, на правах человека знающего, рассказывает анекдотические истории о "прижимистости генерала по части денег" (Рэтклиф обвинил Вашингтона в скупости). Одна из таких историй — Вашингтон потребовал, чтобы трактирщик сравнял его счет и счет его слуги — призвана показать, что мелочность президента проистекала не из скупости, но из чувства справедливости: у великого человека могут быть странности, не имеющие ничего общего с "низменностью" чувств (10; с. 76). Каррингтон, даже в большей степени, чем Данбег, мифологизирует Вашингтона: фигура, о которой ходят легенды и рассказываются анекдоты, кажется недосягаемой.

В своих работах Адамс-историк стремился лишить первого президента мифического ореола, затемняющего его и как историческую личность, и как человека. Тем более интересно, что в романе происходит как бы самоустранение авторской позиции. Более того: самыми ярыми противниками идеализации Вашингтона оказываются легкомысленная сплетница и коррумпированный сенатор. Даже Гор, мнение которого можно назвать до определенной степени авторским, в конце концов, говорит о Вашингтоне в высоких тонах и уже без иронии: "Если бы остальные наши президенты были такими, как он... на нашей короткой истории значилось бы меньше безобразных пятен" (10; с. 77).

Маделина — едва ли не единственная из всех — не высказывает никакого суждения о Вашингтоне. Но, покидая Маунт-Вернон, она начинает испытывать недовольство собой. "Чистый воздух" этих мест не имеет ничего общего с "густыми испарениями большого города" (10; с. 79). Оппозиция чистоты и грязи мгновенно переводится в метафорический регистр: "Неужели она, сама того не зная, уже впитала грязь окружающей жизни? Или прав Рэтклиф, равно принимающий и добро и зло, являющийся частью своего времени, поскольку он в нем живет? Почему, с горечью спрашивала она себя, все, чего коснулся Вашингтон, он очистил от скверны, вплоть до ассоциаций, связанных с его домом? И почему все, чего касаемся мы, кажется осквернённым? Почему, глядя на Маунт-Вернон, я чувствую себя нечистой? Не лучше ли — вопреки всему, что говорит Рэтклиф, — оставаться ребенком и желать того, чего нет и не будет на свете?" (10; с. 79) Словно в подтверждение мыслей миссис Ли, к ней подбегает маленькая девочка и начинает играть ее зонтиком. Но эта девочка — дочь миссис Сэм Бейкер, по чистой случайности совершающей поездку в Маунт-Вернон на том же пароходе. Благодаря миссис Бейкер, клиентке Каррингтона, Маделина узнает о грязной истории с субсидиями, в которой замешан Рэтклиф. Независимо от отношения героев и автора к первому президенту, зазор между прошлым и настоящим, Маунт-Верноном, Вашингтоном, Просвещением и "позолоченным веком" очевиден. Зазор

во всей полноте ощущается миссис Ли, на уровне не столько интеллектуальной рефлексии, сколько чувственного восприятия. Чистый воздух Маунт-Вернона предвосхищает "покой", к которому Маделина устремится в финале: "когда мы будем жить подле великих пирамид и наблюдать только Полярную звезду" (10; с. 187).

Конная прогулка в Арлингтон Сибиллы Росс и Каррингтона приоткрывает другую страницу истории США — ее недавнее прошлое, Гражданскую войну. Для Сибиллы война между Севером и Югом успела стать сухим историческим фактом: «тогда ее куда больше интересовала битва при Ватерлоо; она как раз читала "Ярмарку тщеславия" и оплакивала судьбу бедной Эмми, чей муж Джордж Осборн лежал на поле сражения с пулей в сердце» (10; с. 114). Тем не менее, на Сибиллу производит сильное впечатление длинный ряд белых могильных камней, под которыми — сотни таких же, как Джордж Осборн, солдат федеральных войск. Гражданская война, далекая и абстрактная, неожиданно бросает тень на настоящее: "Каррингтон — предатель! Каррингтон — убийца ее друзей!" (10; с. 115) Но вот мисс Росс посещает разоренный северянами дом генерала армии южан Роберта Ли — и приходит в еще больший ужас. Если Каррингтон — мятежник и "предатель", то войска северян — "орда грубых захватчиков", "полчища Аттилы". Перед двадцатипятилетней девушкой открывается "живая история" (10; с. 117), во всей неоднозначности ее оценок.

Сам Генри Адамс был, безусловно, всецело на стороне Союза, но войну воспринимал как чудовищное бедствие для страны, которое разумнее было бы предотвратить. Отвращение к рабству не исключало особой привязанности к Виргинии, знакомой Адамсу с детских лет. В IX главе, как и в VI, история не дает "готовых" ответов. Тем не менее, Арлингтон выбран не случайно. Северянка Сибилла Росс и южанин Каррингтон именно здесь заключают свой союз в борьбе против Рэтклифа. "Союз наступательный и оборонительный, — рассмеялся Каррингтон. — Война против Рэтклифа будет не на жизнь, а на смерть. Если потребуется, мы снимем с него скальп, но, мне кажется, если мы предоставим ему свободу действий, он сам сделает себе харакири" (10; с. 120). Рэтклиф становится олицетворением сил зла. После отъезда Каррингтона Сибилла со страхом думает, каким образом она одна будет "сражаться с темнотой и опасностью", обступившими ее (10; с. 141). В годы Гражданской войны на стороне "правого дела" не всегда были порядочные люди: Рэтклиф сделал себе политическую карьеру на аболиционизме — и наоборот: Каррингтон, втянутый в войну, был скорее жертвой, чем "убийцей". Таким образом, Маунт-Вернон и Арлингтон не только задают необходимую историческую перспективу для понимания основной сюжетной линии романа, но и формируют определенную метафорическую рамку: чистота и грязь в первом случае, союз единомышленников и борьба со злом во втором.

Нужно сказать, что изображая современную *демократию*, Адамс актуализирует самые различные метафорические ресурсы, причем, ряды метафор нередко пересекаются, вступая между собой во взаимодействие, образуя сложные соединения. Прежде всего это метафоры механизма, машины. В начале романа Маделина ощущает себя пассажиром парохода, "который не находит себе покоя, пока не спустится в машинное отделение и не потолкует с механиком" (10; с. 11): ей хочется "потрогать собственными руками гигантский механизм, приводящий в движение общество" (10; с. 12). По мере повествования механизм принимает гротескные и даже угрожающие черты. В финале говорится о том, что героиня "едва не попала под колеса чудовищной машины, что привело бы к ее преждевременной гибели" (10; с. 173). Рычаг власти и готовые раздавить колеса — части одной и той же машины, получающие, однако, различную эмоционально-смысловую нагрузку.

Другой метафорический ряд представляют образы театра: Маделина хочет затесаться в толпу статистов, чтобы одновременно наблюдать за ходом сценического действия и заглядывать за кулисы, видеть и актеров, и режиссера (10; с. 13). Но уже первое зрелище — прием, устроенный президентом в Белом доме — вызывает у нее отвращение. Президент и его супруга напоминают восковые фигуры, заводные куклы и автоматы (10; с. 50). Именно соединение метафорических рядов определяет основную смысловую нагрузку эпизода, его оценку героями, его тональность в контексте романа. Весь церемониал — это "шутовское обезьянничание монархических ритуалов" (10; с. 51). Вместо драмы — фарс, вместо первоклассной игры — механические, марионеточные движения: "Минуту-другую они (Маделина и лорд Скай. — *А.У.*) стояли молча, наблюдая медленно змеившийся танец демократии". К карлейлевской метафоре танца (ср.: танец революции в его "Французской революции") Адамс обращается не раз на протяжении повествования: "Танец демократии вокруг президента теперь возобновился с еще большей силой" (10; с. 92); "Этот дикий перепляс шел на его (президента. — *А.У.*) глазах с зари до полуночи, пока от попыток хоть что-то понять у него не начала пухнуть голова" (10; с. 93).

Наконец, Адамс использует не менее традиционную метафору общества как больного организма, пораженного недугом тела. В конце романа Маделина узнает, почему политический пульс бьется не так ровно. Если она и не проникла к истокам демократии, она "добралась до самой сути политики в той мере, в какой врач со своим стетоскопом докапывается до причины болезни" (10; с. 179). Политик вроде Рэтклифа — это человек с атрофированным нравственным чувством, дальтоник, не различающий добра и зла.

Эффект перегруженности романа метафорами возникает неслучайно. Одна из особенностей повествования заключается в его рито-

рическом, декларативном характере. Автор эксплицирует внутренние переживания и мысли героев, а также мотивы их поведения, что создает впечатление некоторой статичности, абстрактности характеров, которые раскрываются или в развернутых авторских комментариях, или в прямой речи. В ряде случаев автор обращается "за помощью" к литературным авторитетам — Теккерею, Свифту, Диккенсу, чтобы прояснить тот или иной момент своего романа. Вместе с тем, в "Демократии" есть и менее явные аллюзии на литературные произведения, среди которых — уже упоминавшиеся "теккереевские сцены", равно как и "говорящие" фамилии в духе того же Теккерея или литературной традиции XVIII в. (вроде Лайтфут — "Легконогой" или Сорви: в оригинале Dare; 10; с. 98).

Если первые профессиональные читатели "Демократии" обвиняли ее автора в дилетантизме и отсутствии высокой художественности, американские газеты обсуждали сюжет и его верность политической реальности. В Англии роман стал настоящей сенсацией; анонимный писатель попал в один ряд с Хоуэллсом и Джеймсом. Помимо сенсационности политических разоблачений, главной интригой была личность автора. Началась увлекательная (не в последнюю очередь для самого Адамса), почти детективная история поиска сочинителя. Авторство приписывалось — сочувствующему южанам английскому писателю; вашингтонскому джентльмену; даме из вашингтонского общества (11; p. 99). Сенатор Блейн посчитал, что автор — друг Адамса, Кларенс Кинг; брат Генри, Чарльз Фрэнсис Адамс, давший нелестную оценку книге, был убежден, что "Демократия" была написана тем же лицом, что и вышедший впоследствии анонимный роман "Кормильцы" (*Breadwinners*, 1883), в действительности роман Джона Хея. Даже Мариан Адамс — и та оказалась в числе претенденток. «Меня очень позабавило, но не удивило твое предположение, будто я написала "Демократию", — призналась Мариан в письме отцу, — поскольку я уже попала в "черный список" вместе с мисс Лоринг, Артуром Седжвиком, Мантоном Марблом, Кларенсом Кингом и Джоном Хеем...» (11; p. 100).

Генри Адамс, который, по свидетельству людей, его близко знавших, любил заниматься самонаблюдением, смотреть на себя как бы со стороны, безусловно, испытывал ко всему происходящему неподдельный интерес. Анонимную публикацию романа можно назвать его первым экспериментом по воображаемому отчуждению собственного "я": Адамс, историк, человек, вращающийся в высших кругах вашингтонского общества, тайно следил за литературной карьерой автора "Демократии", которого превозносили, критиковали, обвиняли в антипатриотических чувствах, ставили в пример, раскупали, наконец, рядили во всевозможные одежды, национального и иностранного покроя, мужского и дамского шитья. Любопытно, что метонимическое замещение личности одеждой, вдохновленное "Sartor Resartus" Кар-

лейля и столь важное в "Воспитании Генри Адамса", появляется уже в "Демократии". "Маделина анализировала свои чувства, пытаясь разобраться, насколько они подлинные; она имела обыкновение отчуждать от себя свои переживания, словно сбрасывала платье, и разглядывать их, как если бы они принадлежали кому-то другому, словно чувства были материальны и скроены, как одежда" (10; с. 114).

Написанный вслед за "Демократией" роман "Эстер" не вызвал столь бурного общественного резонанса. И хотя в "Эстер" затрагивается актуальная, даже болезненная для рубежа веков тема, он носит во многом более камерный, "частный" характер, на что указывает уже вынесенное в заглавие имя главной героини. Место действия переносится из Вашингтона в Нью-Йорк, центром повествования, вместо Белого дома, становится собор Св. Иоанна, проблемный узел образуют вопросы не общественно-политического, а нравственно-религиозного характера. "Эстер" скорее как бы дополняет "Демократию": критики не случайно предпочитают рассматривать их в паре. Сюжет "Эстер", как и сюжет "Демократии", — это история несостоявшегося замужества: Эстер Дадли, как и Маделина, спасается от жениха бегством, предпочитая одиночество нежелательному браку. Но в отличие от Маделины, Эстер любит мистера Хазарда, да и самого священника Стивена Хазарда нельзя назвать подлецом и интриганом, как сенатора Рэтклифа. Не разоблачение, но постепенное осознание героиней невозможности их союза инициирует разрыв.

Роберт Генри.
"Маскарадное платье"
(портрет жены художника). 1911

В этом смысле в "Эстер" дана более тонкая психологическая мотивировка отношений между персонажами; душевная драма Эстер помещается в центр, тогда как сюжетная интрига отодвигается на второй план. Роман, который едва не завязывается между художником, мистером Уортоном, и Кэтрин Брукс, юной девушкой из Колорадо, опекаемой Эстер и ее тетушкой, история прошлой жизни Уор-

тона во Франции, неожиданное возвращение его жены-француженки, развод — все эти элементы, представляющие собой прежде всего "сюжетный" интерес, оттеняют дескриптивные паузы, связанные с линией Эстер. Любопытно, что литературность данных элементов подчеркивается в самом романе. Мистер Хазард приходит в дом Дадли, чтобы рассказать о странных событиях, связанных с приездом жены Уортона, и предваряет свое повествование следующей репликой: "Если вы читали Тургенева, вы можете себе представить, что мы пережили. У меня такое чувство, будто я украл главу из его произведения" [12]. По сравнению с "тургеневской" историей Уортона, смерть старого мистера Дадли и драма Эстер кажутся более реальными, подлинными; в дальнейшем линия Кэтрин и Уортона и вовсе сходит на нет, так и не завязавшиеся отношения ничем не заканчиваются.

Однако, стоит заметить, что и сама Эстер Дадли не "свободна" от литературных ассоциаций. "Кто она? Ее имя кажется мне знакомым", — недоумевает Хазард. На что кузен Эстер, Джордж Стронг, отвечает: "Столь же знакомым, как и Готорн. Так назван один из его рассказов. Ее отец происходит из старинного пуританского рода Дадли, вот ему и понравилось имя, которое он встретил в одной из готорновских историй" (12; p. 220). Имеется в виду рассказ Готорна "Старая Эстер Дадли", но, как справедливо отмечают критики, Адамс здесь намекает на еще одну Эстер — Эстер Принн из "Алой буквы". В центре обоих романов — драматические отношения главной героини со священником, причем и Артур Диммсдейл, и Стивен Хазард неистово преданы своему религиозному призванию. Адамс, правда, перенеся действие из пуританской Новой Англии в современный Нью-Йорк, существенно смещает акценты. В век скептицизма и ценностного релятивизма церковь напоминает оперу, служба — театральное представление, а паства — арабские кочевые племена: "глупо говорить о спасении души нью-йоркцам, у которых", по словам Джорджа Стронга, "нет души и значит нечего спасать" (12; p. 217). Вместе с тем, прихожане Хазарда, как и ново-английские пуритане в "Алой букве", осуждают Эстер Дадли и ее помолвку: жена священника должна верить в Бога, а Эстер — атеистка. "...Его (Хазарда. — *А.У.*) влияние было огромным; но не настолько, чтобы предотвратить скандал, который вызвал бы его брак с женщиной, известной своими радикальными взглядами. В этом он не сомневался, если уже одно подозрение, что они помолвлены, подняло бурю в стакане воды. Наиболее ортодоксальные прихожане были возмущены, и не без основания (...). Они прямо заявили, что мистер Хазард никогда не заставит их поверить в излагаемое им учение, если свяжет себя подобным союзом" (12; p. 320). Артур Диммсдейл отказывается порвать со своим призванием и бежать с Эстер Принн. В "Эстер" возможность бегства вдвоем только намечается, чтобы тут же быть отброшенной: "Иногда я хотел бы перестать думать о религии как о работе и просто получать

от нее удовольствие. До чего было бы хорошо отправиться вместе в Японию и заняться рисованием" (12; p. 323), — говорит Хазард и сразу же спешит отказаться от необдуманного предложения, оставляя Эстер напрасные надежды.

Социальный аспект проблемы был, безусловно, важен для Адамса. Религия — это нечто большее, чем профессия, это понимает Эстер и в конце концов вынужден признать сам Хазард. "Я последняя женщина на земле, которая годится вам в жены. Со временем я буду все меньше и меньше подходить на эту роль. — Вы бы думали так же, — переспросил он быстро, — если бы я был адвокатом или брокером? (...) — Нет! — сказала она. — Если бы вы были брокером, меня бы это вполне устроило" (12; p. 336). Во время последнего объяснения эта мысль звучит еще определеннее. Эстер говорит Хазарду: "Не моя вина, если вы и ваша профессия — единое целое; и из всех вещей на свете самое ужасное — быть замужем только наполовину. — Вы совершенно правы, — ответил он. — Моя профессия и я — единое целое, и это делает мою жизнь труднее, я должен выиграть две битвы, одну у любви, другую у долга..." (12; p. 367). Брак с Эстер становится равнозначным ее обращению. Социальная сторона предполагаемого замужества только оттеняет центральную в романе проблему нравственного выбора. Герои Адамса, без всякого сомнения, располагают куда большей свободой, чем герои Готорна: они не живут в строгой пуританской общине XVII в.; характерно, что отец Эстер, мистер Дадли, несмотря на пуританскую фамилию, проповедует атеистические взгляды. Общественное мнение имеет для них определенный вес — но Хазарда беспокоят не столько сплетни и кривотолки его прихожан, сколько их влияние на решение Эстер. Конфликт, таким образом, постепенно интериоризируется, что, однако, не снижает, а лишь усиливает напряжение в романе.

Более того, Хазард, несмотря на свою истовую веру, прогрессивный священник; он ни в коем случае не фанатик и не ретроград. Описывая его библиотеку, автор подчеркивает, что "его книги далеко не все были религиозными. Здесь было собрание самой разной классики, в том числе восточной литературы; поэзия на всех языках; множество романов и, что самое подозрительное, богатая коллекция иллюстрированных книг по египетскому, греческому, средневековому, мексиканскому, японскому и индийскому, а также любому другому искусству" (12; p. 219). Хазард не видит ничего предосудительного в чтении романов и в карточных играх, хорошо рисует, водит дружбу с художником Уортоном и геологом Стронгом. Репутация Уортона, который провел много лет в Париже и вращался в артистической среде, оставляет желать лучшего. Джордж Стронг — убежденный скептик, и Хазард мирится с его взглядами. Конфликт возникает лишь в самом конце, когда Стивен несправедливо подозревает друга в предательстве и — вполне справедливо — в более, чем родственных или

дружеских чувствах к мисс Дадли. Хазард догматик только в том, что касается церкви; он успешно сочетает широту взглядов с безоговорочной верой в религиозные догмы. Таким образом, Адамс усложняет выбор своей героини. Хазард — подходящий муж для Эстер, не подходит только его профессия; сюжет о расторгнутой помолвке, тем самым, актуализирует волновавший Адамса вопрос о месте религии в жизни его современников, о возможности компромисса с верой как такового.

Важнейшим ключом к пониманию проблематики романа является, безусловно, характер Эстер. Известно, что роман был любимым детищем самого Адамса — возможно, отчасти потому, что в образе мисс Дадли, в значительно большей степени, чем в фигуре Маделины Лайтфут Ли, угадываются черты Мариан Адамс. Роман оказался до некоторой степени пророческим: кульминационным моментом повествования становится болезнь и смерть мистера Дадли, отца Эстер. Роман был написан за несколько лет до смертельной болезни и кончины отца Мариан, и это позволяет предположить, что Адамс предчувствовал силу удара, который предстояло перенести его жене. Эстер оказывается более стойкой, чем Мариан, но и она переживает тяжелейшую депрессию, только усугубившуюся ее драматическими отношениями с Хазардом.

В образе Эстер Адамс во многом избавляется от схематизма, присущего героине "Демократии". Эстер уже нельзя назвать абстрактно-идеальной, как Маделину. Она некрасива, хотя и не лишена привлекательности; она не только не читает немецких философов в оригинале, но вообще читает мало; книги по теологии, которые она находит у отца и которые ей дает Хазард, вызывают у нее недоумение и в конечном счете неприятие. Эстер рисует, но рисует посредственно; так, Уортон убежден, и не без оснований, что Эстер никогда не станет первоклассным мастером, ее удел — дилетантство. При этом героиню отличает сила характера, как Эстер Принн, и оригинальность ума, как Изабель Арчер. Эстер похожа на героиню Джеймса, правда, иначе, чем Маделина. Об их сходстве или родстве говорит весьма показательная цитата. В начале романа Уортон признается, что его интересует мисс Дадли: "Я хотел бы узнать, как она поступит со своей жизнью. Она похожа на легко оснащенную яхту в открытом океане; там, где не ожидаешь ее увидеть; ты спрашиваешь себя, какого черта она здесь делает. Она радостно плывет, хотя земля далеко и ее яростно обступают волны. (...) Она все схватывает на лету, без усилий, и ничего по-настоящему не знает, но кажется, понимает все, что ей говорят. Ее ум такой же неправильный, как ее лицо, но в этом есть нечто совершенно особенное, своеобразное. Я заметил в линии ее бровей, носа и рта чуть устремленный вверх изгиб, почти как у парусов яхты, что придает выражению ее лица оптимизм и самоуверенность. У лица и ума одни и те же изгибы" (12; p. 223). В этом монологе несложно услы-

шать отзвук разговора Ральфа Тачита с отцом: "Меня очень интересует моя кузина, но не в том смысле, в каком тебе бы этого хотелось. Меня ненадолго хватит, но я надеюсь еще несколько лет пожить и увидеть, что станется с Изабель. Она ни в чем от меня не зависит, и вряд ли я смогу всерьез вмешиваться в ее судьбу. Но я хотел бы кое-что для нее сделать. — Что же? — Наполнить ветром ее паруса"[13]. Приподнятость, устремленность вверх во внешнем облике Эстер тоже заставляет вспомнить об Изабель, фамилия которой, Archer (стрелец, лучник) — это и производная от арки, дуги, свода (arch).

Как и Джеймса, Адамса несомненно интересовала проблема американского характера — самобытного, еще до конца не оформленного, устремленного в неизвестность. За описанием Уортона следует вопрос Стронга: "Это твоя идея национального типажа?" (12; p. 223). Такие "американские" черты мисс Дадли, как сосредоточенность на проблеме выбора, прямота, сдержанность, самостоятельность, жизнестойкость и упорство, не случайно оттеняет более ярко выраженный "типаж", представленный мисс Брукс из Колорадо. В образе Кэтрин, непосредственной, невежественной и наивной девушки с дикого Запада, Адамс также следует устойчивой литературной традиции. В частности, он играет на противопоставлении Нового и Старого Света, невинности и искушенности, чистоты и порока. Жена Уортона, парижская натурщица и актриса, женщина с сомнительной репутацией, являет собой полный контраст мисс Брукс; эффект контраста создается еще и потому, что героинь дублируют их изображения на стенах собора Св. Иоанна. Собор расписывает Уортон — и придает ликам святых страдальческое выражение своей бывшей жены. Мисс Дадли пишет в нише портала Кэтрин в образе св. Цецилии. Недовольный ее работой, художник сам набрасывает портрет мисс Брукс: зауживает лицо, углубляет линии, делает глаза жестче и темнее, а лицо лет на десять старше. " — Где-то я видела глаза этой женщины, — говорит Эстер, встретив незнакомку у входа в собор. — А ты не знаешь где? — спросила Кэтрин, не дожидаясь вопроса. — Ну и где же? — На моем портрете. Мистер Уортон дал мне ее глаза. Я уверена, что эта женщина — его жена" (12; p. 278). Жена Уортона приезжает из-за океана, в потертой и грязной, одетой не по погоде меховой шапке польского или венгерского покроя, но одновременно она как бы сходит со стен собора, обретает плоть. Уортон буквально накладывает, как кальку, ее облик на портрет Кэтрин.

Еще до появления жены Уортона между ним и Эстер имеет место своего рода идейно-творческое противостояние: художник хочет, чтобы Эстер писала св. Цецилию в его манере, но героиня, со свойственным ей упорством, отказывается. Эстер не согласна с Уортоном в главном. Она не принимает его представления о вере как о мученичестве. "Для меня религия — это страдание. Чтобы попасть в рай, нужно пройти ад, и ад оставляет следы на твоем лице и теле. Я не могу

изобразить невинность без греха, но вы можете, и церковь это любит" (12; p. 273), — объясняет Уортон мисс Дадли. Эстер идеи художника глубоко чужды. Чтобы Кэтрин стала св. Цецилией, ей не нужно меняться. "Если я буду ее писать, я буду писать ее такой, как есть. В ее лице больше ангельского, только бы мне суметь это передать, чем во всех святых мистера Уортона вместе взятых. И пусть я совершу святотатство, но я скорее буду верна ей, чем мистеру Уортону" (12; pp. 261–262). Уортон, прошедший западную школу, Италию и Париж, утрачивает присущую Эстер ясность восприятия — мисс Дадли не хватает только мастерства, чтобы осуществить свой замысел. Интуиция не обманывает Эстер: в Кэтрин воплощена сама невинность — столь чаемая первопоселенцами идея божественного начала в человеке до грехопадения, тогда как роспись Уортона рассказывает не только о страдании, но и о грехе. "А вы знаете, — спросила Эстер Хазарда, — что мистер Уортон настаивает на том, чтобы я написала Кэтрин как сорокалетнюю, страдающую ревматизмом женщину?" (12; p. 261). Уортону Эстер говорит, что в соборе, благодаря его фрескам, появилась гротескная, театральная атмосфера; действительно, моделью для святых оказывается актриса небольшого парижского театра. Собор перестает быть сакральным местом, местом общения с Богом, и Эстер глубоко чувствует этот изъян.

Показательно, что ни для Хазарда, ни для его паствы изъяна, зазора между сакральным и профанным, храмом и оперным залом как бы не существует. Мистер Хазард, которого еще в колледже прозвали святым Стефаном, сам похож на пророка из оперы Мейербера или на христианского мученика в амфитеатре. "Я чувствовал себя совсем как святой Павел, который молился Богу перед невежественными афинянами" (12; p. 220), — говорит Хазард. Он хорошо осознает, что лишь *представляет* святость и мученичество, и это является неотъемлемой частью его религиозной практики. Он пишет проповеди, они имеют успех и производят должное впечатление на паству, даже если их смысл понимают лишь немногие избранные. Хазард тщеславен, он привык к лести и успеху; Эстер не приходит на его службу, и он чувствует себя уязвленным, как актер или оперный певец, талант которого недооценили. Он искренне и страстно верит в Бога, но при всем при этом его вера предполагает компромисс.

В отличие от Хазарда, для Эстер компромисс неприемлем: она не терпит фальши, даже если эта фальшь необходима для высших целей. "В ней (Эстер. — *А.У.*) нет ничего средневекового, — рассуждает Уортон. — Если она чему-нибудь принадлежит, кроме настоящего, так это тому миру, о котором мечтают художники, миру, в который вернется язычество и где у каждого источника будет свое божество" (12; p. 223). В монологе Уортона, с его идеей неоязычества, звучат отголоски декадентства конца века. Но Уортон и прав, и не прав одновременно. В Эстер, действительно, нет ничего средневекового, но

вместе с тем она гораздо ближе к идеалу мученичества, средневековому или античному, чем Хазард. Эстер ничего не *представляет*, она во всем хочет идти до конца. Символичной можно назвать сцену объяснения Эстер и Стронга. "Что тебе нужно, так это католичество, — не жалея ее, продолжал Стронг. — Они знают, что делать с гордостью и волей. Миллионы мужчин и женщин терзают себя так же, как и ты, и церковь говорит им: смотрите на символ веры, не отрываясь, и бичует их, если они отводят глаза. — Он взял маленькое резное распятие из слоновой кости, которое стояло на каминной полке вместе с разными безделушками, и, держа его перед собой, сказал: — Вот оно! Как ты думаешь, сколько людей приходило к нему, этому ничего не значащему для тебя Христу и, борясь с сомнениями, прижимало его к груди, пока из их сердец не начинала сочиться кровь? Спроси себя! — И это все? — спросила Эстер, взяв у него распятие и с любопытством его разглядывая. Затем она молча прижала его к сердцу и стала прижимать все сильней и сильней, пока встревоженный Стронг не схватил ее руку и не отдернул ее" (12; p. 319).

Эстер, в своем богоборчестве и сопротивлении, занимается самоистязанием, и эпизод с распятием лишь показывает, что она способна на очень многое. Эстер должна докопаться до правды, до самой сути вещей, она должна узнать, как все есть на самом деле. Ее бегство от Хазарда — поездка вместе с тетей, дядей и Кэтрин на Ниагарский водопад — проявление скорее силы и стойкости, нежели слабости. Стивен едет за ней, с твердым намерением не отступать. Его самолюбие задето, он хочет, чтобы все было так, как он задумал, — но он не может быть до конца честен даже с самим собой, ему нужен предлог, повод. "Это не борьба из эгоистических побуждений, — думал он. — Я пытаюсь спасти человеческую душу и я сделаю это, пусть даже мне предстоит сразиться со всеми силами тьмы..." (12; p. 346). Хазард входит в роль, рядится в борца за веру, облекает свою страсть, прихоть, привычку к успеху в духовные одеяния. И Эстер, со свойственной ей чуткостью, не может этого не почувствовать.

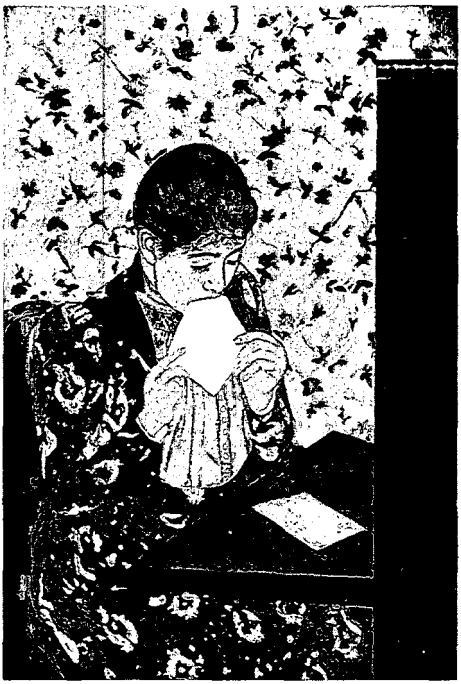
"Вы действительно хотите знать, почему я сломалась и убежала? Хорошо! Я вам скажу. Это случилось потому, что после жестокой борьбы с собой я поняла, что не смогу войти в церковь без чувства — без чувства враждебности к ней. (...) Вы рассердитесь на меня за то, что я сейчас скажу, но каждый раз, когда вы служили службу, мне казалось, что вы жрец в языческом храме и что нас разделяют века. Каждую минуту я почти что ждала, что вы схватите козла или барана и принесете его в жертву на алтаре. Как могла я, с такими мыслями, разделить с вами причастие?" (12; p. 368). И далее: "Наверное, мы живем в другом мире, но я не вижу ничего духовного в церкви. Все в ней индивидуально и эгоистично. Какая мне разница, молюсь ли я одному человеку, или трем, или трем сотням, или трем тысячам? Я не понимаю, как вы вообще можете молиться человеку" (12; p. 369).

В этих словах Эстер звучит не только неприятие религиозных доктрин, но и отказ мириться с тем, с чем легко мирится Хазард, — с неуместностью сакрального действа в современном мире, которое неизбежно превращается в подобие костюмированного представления. Хазард делает роковую ошибку, решив воззвать к "женским инстинктам" Эстер — к естественному желанию любой женщины встретить в загробном мире умерших родителей и детей. Это лишь окончательно отчуждает героиню, которой нужна истина, а не утешение: "Почему церковь взывает к моей слабости, а не к моей силе?" (12; p. 370). Эстер отказывается выйти замуж за Хазарда, потому что не способна себя обманывать.

Джордж Стронг, прототипом для которого послужил друг Адамса, Кларенс Кинг, предлагает Эстер то, чего не может ей дать Хазард: право ни во что не верить. На вопрос Эстер "истинна ли наука?" он отвечает отрицательно. "Тогда почему ты веришь в нее? — Я в нее не верю. — Тогда почему ты принадлежишь ей? — Потому что я хочу сделать ее более истинной, чем она есть" (12; p. 317). Характерно, что Стронг влюбляется в Эстер по мере того, как она демонстрирует силу своего характера. Если Хазарду нужно подчинение и единомыслие, Стронгу — партнерство на равных, и тем самым он оправдывает свою фамилию (strong — сильный). Роман заканчивается роковой фразой Эстер: "Но Джордж, я люблю его, а не тебя" (12; p. 371). Это опять-таки выбор мисс Дадли, столь же осознанный, как и разрыв помолвки с Хазардом — упущенный шанс или благоразумие, благодаря которому она избегает опасности ("hazard" означает "случай, шанс, возможность", но и "опасность", "риск"). Кстати, родные Эстер, прежде всего тетя и дядя, стремятся оградить ее от рискованного брака с Хазардом — почти так же, как сестра и друзья Маделины в "Демократии" пытаются предотвратить союз последней с Рэтклифом.

В "Эстер" Адамс избавляется от излишней декларативности, присущей "Демократии". Тем не менее, и здесь наблюдается тенденция к подробной экспликации мотивов и внутренних переживаний персонажей. Симпатия автора, безусловно, на стороне героини, однако его позиция, как и в "Демократии", тщательно замаскирована, как бы отодвинута на задний план. Отчасти Адамс наделил Эстер собственными сомнениями и тревогами в отношении религии. Так, в "Воспитании" мы читаем: "Впоследствии, когда Генри стал взрослым, многие обстоятельства его юности вызывали у него недоумение, и более всех остальных — утрата религиозности. Мальчиком он посещал церковь дважды каждое воскресенье, читал Библию, учил наизусть духовные стихи, исповедовал своего рода деизм, произносил молитвы, ... но ни у него, ни у его сестер и братьев не было подлинного религиозного чувства. Даже необременительные установления унитарианской церкви были им в тягость, и они при первой же возможности прекратили их выполнять, а потом перестали посещать и церковь.

Религиозное чувство атрофировалось и не могло восстановиться, хотя позже предпринималось немало попыток обрести его вновь". Здесь же утрату "одного из сильнейших человеческих чувств, уступающих разве что любви," Адамс называет "любопытнейшим социальным явлением, над объяснением которого он бился всю свою долгую жизнь" (5; с. 46). Пытливое вопрошание Эстер, ее внутренняя борьба и терзания — прямое следствие секуляризации общества, повсеместного безверия и потому тем более интересны для анализа. Роли резонера Адамс предпочитает позицию стороннего, хотя и сочувствующего наблюдателя.



Мэри Кэссет. "Письмо". 1879–1880

Можно сказать, что и здесь авторская позиция рассеяна в романе. Герой, выражающий мнение Адамса, это прежде всего, конечно, Джордж Стронг: в "Эстер" он занимает то же место, что Натаниэль Гор в "Демократии". И если Гору принадлежит монолог о демократии как форме общественного устройства, Стронг высказывает идеи, направленные на модернизацию религии, на ее переосмысление в контексте новейших научных представлений. Он не верит в Бога-человека и не верит в воздаяние по заслугам после смерти. Но вместе с тем, он принимает идею бессмертия: "Если наш разум постигнет хотя бы одну абстрактную истину, он будет бессмертен до тех пор, пока эта истина существует. (...) Если я правильно понимаю святого Павла, это и есть церковная доктрина, только из нее нужно убрать Троицу, на которой так настаивает Хазард" (12; p. 355). В то же время о самом Хазарде говорится, что он был истинно предан XIII в., во многом как и сам Адамс. Наконец, в уста Уортона, художника-декадента, Адамс вкладывает важнейшую идею, которая получит художественное воплощение в его следующей книге — "Мон-Сен-Мишель и Шартр": "Я хотел бы сейчас, невзирая на то, что уже сделано, вернуться к веку красоты и поместить Мадонну в церковь, в ее сердце. У этого места нет сердца". От "Эстер" к "Шартру" ведет прямая линия: от бездуховности со-

временной жизни — к религиозности Средневековья, от церкви Св. Иоанна на Пятой авеню к Шартрскому собору. Адамс делает то, что мечтает сделать Уортон: помещает Мадонну в центр своего повествования и воздает ей должные почести.

Интересно, что Адамс обретает себя как художника, отказавшись от романной формы. Как уже не раз отмечалось, и "Демократия", и "Эстер" страдают многими изъянами с эстетической точки зрения — прежде всего в разработке сюжетной и композиционной схемы, в построении характеров и отдельных сцен. И, напротив, "Шартр" уже нельзя свести к какому-либо определенному жанру; свободная, "открытая" повествовательная модель оказалась наиболее подходящей для Адамса — писателя, историка и философа.

У книги "Мон-Сен-Мишель и Шартр" (*Mont Sent Michel and Chartres*) есть предыстория — путешествие Адамса с племянницей по Нормандии, — что уже придает ей отчасти документальный характер, делает ее как бы развернутым фрагментом будущей автобиографии Генри Адамса: нормандская поездка будет описана в "Воспитании". Сама тема воспитания возникает уже в конце, в форме своеобразной морали. "Следующим летом, когда ты станешь старше (...) ты можешь заняться изучением того, что было дальше, после смерти святого Людовика, святого Фомы и Гийома де Лорриса, после неудачи в Бове. (...) Но теперь ты хотя бы не будешь винить своих родителей в том, что в XIX в. они утратили чувство единства в восприятии искусства" (1; p. 369). Племянница извлекает урок из путешествия, но урок ни к чему ее не обязывает, это даже не урок, а пожелание, совет. Отношения дяди и племянницы "легкие и удобные, они могут стать чем угодно, а могут и не стать ничем, как захочет та или другая сторона, вроде мусульманского, или полинезийского, или американского брака" (1; p. 17).

Адамс и ироничен, и серьезен одновременно, строя отношения писателя и читателя по модели дяди и племянницы. "Отношения между читателем и писателем, как сыном и отцом, может быть, и существовали в елизаветинскую эпоху, но они чересчур близки, чтобы быть сегодня правдоподобными. Все, на что может надеяться писатель в наши дни — это, чтобы читатели считали себя его племянниками, но даже и здесь он может встретить более или менее вежливый отказ" (1; p. 17). Автор предпочитает племянницу племяннику, потому что племянники "как социальный класс, больше ничего не читают, тогда как племянницы читают с детства и даже известны случаи, когда они читали своих дядей" (1; p. 17). Чтобы состоялся акт письма, нужна легкая дистанция; слишком близкие отношения скорее будут препятствовать самовыражению. В то же время Адамсу было комфортнее видеть в читателе родственника или, точнее, родственницу: "слушательницу" одновременно внимательную и рассеянную, сочувствующую и не принимающую ничего слишком близко к сердцу. Между

писателем и его адресатом должна быть ни к чему не обязывающая симпатия, дружеское расположение, взаимная снисходительность.

Известно, что во многих архаических культурах отношения дяди, особенно по материнской линии, и племянников имеют повышенную значимость, играют даже более важную роль, чем отношения отца и сына (в скобках можно отметить важность родственной метафоры дядя/племянник для концепции литературной преемственности у русских формалистов). Не удивительно поэтому, что эта рамочная, маргинальная тема то и дело возвращается в текст Адамса как мотив, в том числе возникает в контексте священной истории. «Согласно "Золотой легенде" и традиции, принятой иерусалимскими паломниками и крестоносцами, у Девы Марии была большая семья. Ее мать Анна, похоже, трижды выходила замуж, и от каждого мужа у нее была дочь Мария, так что всего было три Марии, сводные сестры. Симон и Иуда были, таким образом, племянниками Марии и двоюродными братьями Христа, чья жизнь свидетельствовала не об истинности Писания, но о сугубо личных, семейных достоинствах их тети, Матери Христа» (1; p. 167). Итак, у Девы Марии был не только Сын, но и племянники. Сын заставлял ее страдать, племянники, напротив, радовали, стремились ей угодить. Безусловно, легенда, приводимая Адамсом апокрифична, но апокриф, в отличие от Писания, и возникает тогда, когда есть возможность отступления от прямой линии, когда есть не только Сын, но и племянники. Книгу самого Адамса, как мы увидим, можно назвать апокрифической — с точки зрения теологии, истории, истории искусств, философии, наконец, даже литературы. Поэтому автору столь важна читательница-племянница ("Пусть будет племянница!" — Niece let it be!; 1; p. 17), которая не станет судить "дядю" за вольность изложения, за жанровый синкретизм и неканоничность взглядов.

Книга "Мон-Сен-Мишель и Шартр" была задумана как путеводитель (a travel book). Действительно, формально она напоминает прежде всего путеводитель. По замечанию Левенсона, на это указывает, во-первых, название (в название вынесены два наиболее часто посещаемых туристических места), во-вторых, воображаемое передвижение вокруг и внутри соборов, наконец, собственно "племянница", которая, как сказано во вступлении, то и дело прерывает рассказ дяди вспышками Кодака (8; p. 236). И название, и племянница с фотоаппаратом, и обязательный для путеводителя "визуальный ряд" суть коды, организующие восприятие, устанавливающие правила чтения. Но если "Шартр" — путеводитель, то, без всякого сомнения, коварный путеводитель. В этом смысле очень ценно наблюдение Льюиса Мамфорда: "...несмотря на очень подробное изложение, Адамс рассказывает только об одной части Шартрского собора. Правда, он настолько основательно описывает эту часть, что лишь после нескольких повторных посещений Шартра, я обнаружил, как много важных деталей

здания было попросту опущено. Адамс любовно задерживается у главного западного входа в собор, с его двойными башнями разной высоты, которые он тщательно описывает; но он не говорит ни слова о величественном южном фасаде, где суровость старой норманнской архитектуры подчеркнута динамизмом новой. В сущности, он никогда не обходит весь собор целиком с тем, чтобы обнаружить, что единство Шартра — пусть достигнутое лишь отчасти — это синтез той множественности, которой он как раз и не учитывает" (1; pp. 9–10).

Более того, сам автор то и дело "забывает" о своей роли гида. Если первые главы, действительно, посвящены тщательному описанию соборов — Мон-Сен-Мишеля и Шартра, в дальнейшем повествование смещается в сторону более общих вопросов по средневековой истории и культуре. Можно ли назвать "Шартр" историческим или, точнее, историко-культурным трактатом, книгой по медиевистике? В конце четвертой главы, "Нормандия и Иль-де-Франс", Адамс предлагает нам опыт герменевтического вчитывания, сочувственного вживания в отдаленную эпоху, конечной целью которого должно стать ее понимание: "...Мы отправляемся из Мон-Сен-Мишеля в Шартр, пробираясь сквозь три столетия, одиннадцатое, двенадцатое и тринадцатое, и по пути стараясь обрести не технические знания, не точные сведения, не правильное понимание истории, искусства и религии, ничего из того, что было бы полезным или поучительным, но лишь то, что сами эти века нам могут сказать, и сочувствие к тому, что они рассказывают" (1; p. 75). Тем не менее, в "Шартре" есть и точные даты, и информация технического характера; здесь есть архитектурные планы, карты, родословные таблицы, цитаты, стихотворения с подстрочным переводом и без перевода, отсылки к научным трудам, средневековым трактатам и современным работам по искусству, архитектуре или теологии — иными словами все то, что вряд ли может представлять сколько-нибудь серьезный интерес для среднестатистического туриста или даже для любителя-неспециалиста.

Читать "Шартр" как научное исследование по архитектуре и истории, конечно, можно. Но коварство книги в том и состоит, что едва начнешь углубляться вместе с автором в тонкости и детали научных вопросов, как "дядя" неожиданно вспоминает о "племяннице", гид — о туристе. Изложение может быть прервано следующей фразой: "...турист не должен учиться, иначе он перестанет быть туристом; поэтому для нас достаточно знать лишь то, что..." (1; p. 138). Или: «Написал ли Шекспир "Первую часть Генриха VI", вызывает сомнение и множество споров, но это слишком глубоко для туриста» (1; p. 254). "Для путешествующих летом туристов (summer tourists) изучать все эти запутанные теологические вопросы было бы абсурдно, но для нас, напротив... " (1; p. 340). В одних случаях автор причисляет себя самого к туристам ("для нас достаточно знать..."), в других —

отделяет себя от них ("но для нас, напротив..."). Правила чтения меняются по ходу, что в свою очередь, по свидетельству того же Мамфорда, вызывает недоумение и раздражение у узких специалистов. Адамс "забывает" о туристе ради более серьезного адресата — ученого или философа, и с той же легкостью бросает его на полпути, вспомнив, что пишет путеводитель.

Наконец, в книге есть еще одна немаловажная жанровая формация. В какой-то момент автор оставляет и туриста, и профессионального читателя, чтобы принести хвалу Мадонне. "Шартр" можно назвать в том числе и поэмой в прозе, исполненной лиризма, неуместного ни в путеводителе, ни тем более в научной работе. Туризм превращается в паломничество; историк преклоняет колени перед Святой девой. Недоумение усиливается и потому, что в ряде глав остается неясно — что перед нами, мистическая теодицея или реконструкция мировидения человека XIII в.? Насколько автор позволяет нам принимать себя всерьез, где начинается лицо и кончается маска?

Эффект подобной неопределенности связан уже даже не столько с жанровыми, сколько со стилистическими особенностями письма Генри Адамса, с его манерой повествования. В "Шартре" далеко не всегда можно с определенностью ответить на вопрос: кто говорит? И трудность ответа принципиальна для выявления специфики книги. В самом деле, научный и тем более исторический дискурс предполагает степень ответственности автора за высказывание, что обеспечивает саму возможность его верификации. В литературном произведении, напротив, высказывание по своей природе не может быть ни истинным, ни ложным, в том числе и потому что между автором и читателем вводится опосредующая повествовательная инстанция. К примеру, кто такие "мы" в "Шартре"? "Дядя" и "племянница", совершающие прогулку по нормандским окрестностям в ясный июньский день? Американские туристы? Научное, архитектурное, историческое и т.д. сообщество? Паломники XIII в.? Автор и читатели?

Переменность субъектов в повествовании в "Шартре" хорошо иллюстрирует финал главы "Двор Небесной царицы". "...С технической точки зрения, эти окна в апсидах плохо известны; о них мало пишут в книгах; путешественники редко на них смотрят; они настолько высоки, что, даже вооружившись лучшим биноклем, мы не в состоянии оценить качество их отделки. *Мы* видим, и так было задумано художниками, лишь общие контуры, цвет и Святую деву. Толпа молящихся перед клиросом устремляет взгляд вверх, на светлые, чистые линии синего и красного цвета, и ощущает небесный покой и красоту Марии и ее жилища. Вот он рай! И Мария смотрит вниз, обозревает свою церковь и видит *нас* на коленях и знает каждого из *нас* по имени..." (курсив мой. — *А.У.*; 1; p. 194). Уже на примере этого небольшого фрагмента можно заметить, как "мы" наполняется разным содержанием по ходу повествования. Вначале "мы" — это посетители Шар-

тра, туристы, осматривающие собор и сопровождаемые знающим гидом. Потом "мы" — прихожане собора, пришедшие на службу XIII в. и приносящие молитвы Богоматери. Люди, которые "хотят увидеть Бога и знать, что Он присматривает за своими" (1; p. 194), матери, потерявшие детей и просящие Святую деву присмотреть "за моим маленьким мальчиком до тех пор, пока я не приду". "...И *мы* поднимаемся с колен, мы закончили наше паломничество. *Мы* покончили с Шартром..." Все возвращается на свои места: "мы" — это теперь современные "туристы-паломники" (tourists-pilgrims), обогащенные новым опытом, "по-детски" преклонившие колени перед алтарем, посетители, закончившие осмотр, дядя и племянница, читатели, дочитавшие главу до конца. "Мы покончили с Шартром" (We have done with Chartres) (1; p. 194).

Приведенный фрагмент не оставляет сомнений в том, что перед нами *художественное* произведение по преимуществу, каковы бы ни были его достоинства с точки зрения медиевистики, истории архитектуры и искусства. Об этом говорит не столько воображаемый экскурс в Средние века, сколько та непринужденность, с которой автор меняет перспективу, вводит "чужое слово" в свое повествование. Истинность присутствия Святой девы в Шартре не ставится под сомнение, оно не нуждается в доказательствах как для религиозно-мистического, так и для поэтического чувства. Поэтому Адамс, когда он пишет о чудесах Мадонны, о ее вкусах, требованиях и желаниях, не считает нужным делать какие-либо оговорки; Святая дева становится героиней "Шартра", наравне с Абеляром, Фомой Аквинским или Франциском Ассизским.

Тем не менее, было бы неверно сбрасывать со счетов тщательно продуманную *философскую* концепцию книги, которой сам Адамс придавал большое значение и которую впоследствии пытался организовать в единую мировоззренческую систему. Разнообразный материал, составляющий "Шартр" — архитектура, религия, поэзия, повседневность, история, — в конечном счете служит аргументом в пользу теории "единства", точки отсчета для дальнейших размышлений автора в области истории, его понимания современности. Книга буквально балансирует на грани факта и воображения, серьезного высказывания и художественной игры, мистического откровения и философии истории.

По контрасту с нестрогими, "размытыми" жанровыми характеристиками, "Мон-Сен-Мишель и Шартр" отличает стройность и продуманность композиции — уже здесь ощутимо внимание Адамса к форме как эстетической категории. Первая глава описывает собор архангела Михаила в Нормандии (Мон-Сен-Мишель), за ней тотчас следует глава "Песнь о Роланде". И Мон-Сен-Мишель, и "Песнь о Роланде" — памятники культуры XII в., они как бы отражаются друг в друге, воплощая в себе одну и ту же идею: военной мощи, мужественности,

преданности Богу или сеньору. В Мон-Сен-Мишеле нет места для Святой девы, в "Песни о Роланде" — для любовной линии и героини. Третья и четвертая главы служат своего рода переходом, "мостиком" между Мон-Сен-Мишелем и Шартрским собором, одиннадцатым/двенадцатым и тринадцатым веками. Этот переход осуществлен через описание ряда известных норманнских и готических соборов, продолжающих линию Мон-Сен-Мишеля и предвосхищающих Шартр. Главы с пятой по десятую посвящены Шартрскому собору и Святой деве, образуя смысловой и композиционный центр книги.

Одиннадцатая глава "Три королевы" продолжает тему женского превосходства в культуре XIII в., которая звучит уже в "шартрских" главах. Следуя принципу от Мадонны — к Еве (1; p. 196), автор приводит полулегендарные истории трех французских королев, Элеоноры Гюйеннской, Марии из Шампани и Бланки Кастильской. Его выбор оправдан и тем, что "великий период готической архитектуры начинается с Элеоноры (1137) и заканчивается Бланкой (1252)" (1; p. 199); именно тогда "общество отказалось от преклонения перед военным идеалом, архангелом Михаилом, ради преклонения перед социальным идеалом, Святой девой" (1; p. 201). Уже здесь Адамс много пишет о куртуазности и куртуазной поэзии, чтобы в следующей, двенадцатой, главе "Николетт и Марион" перейти от исторических лиц к героиням фабльо и пасторалей. Тринадцатая глава — "Les Miracles de Notre Dame" ("Чудеса Богоматери") — как бы подводит итог уже сказанному, развивая важнейшие для Адамса идеи о месте Мадонны в культуре XIII в., о концентрации духовного "единства", которое постепенно, на протяжении последующих веков будет рассеиваться, утрачивать свою сакральную силу.

Три последних главы — "Абеляр", "Мистики" и "Святой Фома Аквинский" — излагают соответственно три философско-теологические системы, две из которых рациональны и одна, напротив, в своей иррациональности возвращает нас к культу Богоматери (религиозно-мистическому чувству Франциска Ассизского). Адамс тем самым не просто ведет нас от архитектуры к философии, от конкретного к абстрактному, но подчеркивает их внутреннее родство. Так, Фома Аквинский строит свою теодицею, как если бы он строил готический собор; готический собор, в свою очередь, является воплощением его схоластики. (Любопытно, что Адамс в чем-то предвосхищает профессиональные искусствоведческие изыскания в данной области, в частности, известную статью Эрвина Панофского "Готическая архитектура и схоластика" [14].)

Таким образом, в основе построения книги лежит, с одной стороны, принцип контраста (XII и XIII века, норманнское и готическое искусство, Бог/архангел Михаил и Святая дева, Святая дева и Фома Аквинский, мужское и женское начало), с другой стороны, принцип тождества (культ Святой девы отражается в куртуазных кодах, поэзии

и легендах; "Песнь о Роланде" соответствует Мон-Сен-Мишелю, теология Фомы Аквинского — Шартрскому собору и т.д.). Стремление обнаружить целостность в архитектуре, искусстве, литературе, философии и религиозном чувстве, как и сама идея единства стиля, духа и т.д. эпохи, восходит, без сомнения, к романтической эстетике. XIII век, время наивысшего развития искусства, по Адамсу, предстает как своего рода Золотой век, утраченный рай. Наконец, Адамс следовал и прямым эстетическим требованиям своего времени; о культе средневекового искусства можно говорить на примере творчества прерафаэлитов, Мэтью Арнольда, Джеймса Рассела Лоуэлла, работ Ньюмена и Рескина.

При всем при этом в восприятии Средних веков Адамс был довольно далек от своих современников, например, от того же Рескина. Интересно мнение Левенсона о том, что у Адамса Средневековье заполнено светом, в нем нет ничего темного, мрачного и таинственного. Действительно, свет проникает сквозь окна Шартрского собора, его излучает само его внутреннее убранство, что неоднократно подчеркивает Адамс. "Святая дева требовала три или, если хотите, четыре вещи: простора, света, удобства, а также цвета, который, украшая собор, привел бы все в единство и гармонию" (1; p. 108). Святая дева была куртуазной дамой XIII в., а в дамах того времени "не было ничего туманного, мечтательного или мистического в современном понимании. Они заботились только о том, чтобы все тайны были освещены ярким светом; ярким не в буквальном, физическом смысле — они, как все женщины, предпочитали полутона в своих нарядах — но просветляющим, в смысле религиозном" (1; p. 109).

В начале главы "Шартрская Мадонна" Адамс суммирует различные взгляды на готическое искусство: "Большинству оно кажется слишком сумрачным, окутанным тайной, а за тайной для людей, как правило, скрывается страх. У других готика — воплощение древности и ветхости, и ее тени говорят о смерти. Куда любопытнее фанатизм страстного поклонника готического искусства (Gothic enthusiast), убежденного, что двенадцатый век — это цветущая юность, вечное дитя Вордсворта, для которого бессмертие все равно что один день..." (1; p. 99) Под поклонником готического искусства Адамс имеет в виду, разумеется, самого себя. Представлению о темном Средневековье Адамс предпочитает метафору детства, не знающего ни сомнений, ни страха. Тема детства — опять же романтическая, вордсвортская — принципиальна для книги. "Церковь, несомненно, видит в соборе прежде всего административное здание, одну из епископских резиденций — как раз то, что нас меньше всего интересует. Для нас это выдумка ребенка; игрушечный дом, построенный для угождения Царицы небесной — для того, чтобы она была всегда рада — чтобы она улыбалась" (1; p. 100). Или: "Только если ты сможешь вернуться к своим куклам, ты почувствуешь себя здесь (в Шартрском соборе. —

А.У.) своей" (1; p. 100). Эта фраза явно предназначена для племянницы (не игрушки, а куклы!), вновь отсылая нас к проблеме адресата. Для того, чтобы проникнуться духом средневекового искусства, нужна беззаботная юность — юная особа с кодаком и ясный июньский день. Читатель, согласившись стать "племянницей в мечтах", должен быть и немного ребенком. "Каждый видит ее (Мадонны. — *А.У.*) личное присутствие повсеместно. Каждый может это почувствовать, только если будет воспринимать мир как ребенок" (1; p. 179). Если в "Эстер" героиня отрицает человеческое в Боге, то повествователь в "Шартре", напротив, рассматривает Святую деву прежде всего как женщину; на этом антропологическом допущении держится вся выстраиваемая им художественная конструкция.

Так, он настаивает на том, что Шартрский собор — "сердце" средневековой архитектуры и его собственной книги — был построен и убран в соответствии с требованиями Мадонны, по ее усмотрению и вкусу — женскому, разумеется. Например: "Святая дева велела архитектору собора дать ее пастве больше места для молитвы, не разрушая при этом старый портал и шпиль, которые она любила. То, что этот приказ шел непосредственно от Святой девы, можно принять на веру. В Шартре видишь только Святую деву, здесь нет никакого другого авторитета, видишь, как она отдает приказы и архитекторы выполняют их; лишь изредка возникает сомнение, что архитектор что-либо сделал на собственное усмотрение" (1; p. 119). Архитектор, "как великий полководец, сосредоточил всю свою энергию на розе, потому что Святая дева сказала ему, что роза символизирует ее самое..." (1; p. 119) "Шартрский собор — это окна, столь же ликующие, как и сама Святая дева, они были одним из ее чудес" (1; p. 121). Можно приводить множество примеров подобного рода. Сам угол зрения — архитектура Шартрского собора с точки зрения Святой девы — позволяет Адамсу создать совершенно оригинальную, своеобычную концепцию средневекового зодчества. Мадонна становится генератором собора, стиля в архитектуре, наконец, целой культуры (тема концентрации и распределения энергии уже намечена в "Шартре" и получит развитие в более поздних работах). Отсюда — свет, красота, куртуазность, любовь и взаимная симпатия, твердость веры и реальность чуда, присущие изображаемой эпохе.

Конечно, Адамса можно упрекнуть в идеализации XIII в., но для этого нужно понимать его слишком буквально. Вместе с тем автор, словно предвосхищая подобные нападки, пускает в ход иронию. "Чтобы измерить веру (в Деву Марию. — *А.У.*) и доказать, избегая придирок, американскому религиозному сознанию всю ее серьезность и практичность, укажем на ее стоимость. Согласно статистике, только между 1170 и 1270 годом французы построили восемьдесят соборов и почти пятьсот церквей, равных соборам, и это им обошлось, по расчету, сделанному в 1840 г., больше, чем в пять миллионов. Пять мил-

лионов франков — это тысяча миллионов долларов..." (1; p. 103) Адамс "переводит" веру в франки и франки в доллары для религиозных (sic!) американцев. Или: "...в настоящий момент мы больше заняты стеклом, чем верой, и перед нами целый мир стекла, который еще предстоит изучить" (1; p. 151). Ироническое переключение точек зрения подчеркивает, что всегда есть место для еще одной перспективы, той, которую избирает и предлагает нам Адамс.

Вместе с тем, автор "Шартра" и не стремится никому угодить. Как опять-таки верно заметил Мамфорд, взгляды Адамса во всех отношениях "еретические" (мы, правда, сказали бы "апокрифические": Адамс не столько отрицает канонические, принятые в разных областях знания представления, сколько предлагает иную, равно возможную когнитивную модель). Во-первых, с точки зрения католической церкви, потому, что он пренебрегает Святой Троицей. Во-вторых, с точки зрения науки — он утверждает несостоятельность научных объяснений жизненной силы. В-третьих, с феминистской — ведь феминистки того времени во имя женских прав отказались от своего права быть женщиной. И, наконец, с викторианской — викторианцы культивировали образ "женственной женщины", а Адамс признал, что "у средневековой француженки был мужской характер" (1; p. 12).

Все эти наблюдения можно проиллюстрировать на примере образа Святой девы: ее власть и превосходство над мужчинами оттолкнули бы викторианцев, любовь к украшениям и женский вкус были бы неприемлемы для феминисток; ученые не стали бы воспринимать ее всерьез, ни один ортодоксальный верующий не преклонил бы перед ней колена. Ведь, по Адамсу, Святая дева Шартрская превосходит и Бога, и Сына, и по сути властвует единолично. Движимая чувством любви, сочувствия и милосердия, она пренебрегает законом, которым не может пренебречь ни Бог, который его дал, ни Сын, который пришел его проповедовать и учить. В главе "Чудеса Богоматери" Адамс приводит множество примеров того, как Мадонна прощала и спасала служивших ей грешников, — не потому, что так было должно, но потому что ей хотелось защитить своих: как истинная куртуазная дама, она умела ценить верность и преданность вассалов. Святая дева поступала "нелогично, неразумно и по-женски" (1; p. 258), но именно в непоследовательности, иррациональности заключалась ее сила. Она не подчинялась закону, но была выше его, и уже одно это давало ей абсолютную власть. Мысль Адамса, как нетрудно заметить, направлена прежде всего против протестантизма: без Матери Сын бессилен, без чуда вера иссякает, как это и случилось в современной западной культуре. "Если и существует Единство, в котором и к которому устремлены все энергии, оно должно объяснять и включать в себя Двойственность, Разнообразие, Бесконечность — Пол" (1; p. 259).

Женское начало, которое то и дело подчеркивает Адамс в Мадонне, в сущности выводит его за пределы религии и религиозного. "На-

учный разум атрофируется (...) когда ему приходится иметь дело с вечными женщинами (eternal women) — Астартой, Изидой, Деметрой, Афродитой и, последней и величайшей из богинь, Святой девой" (1; p. 196). Религиозное чувство Адамса не исключает культурного релятивизма, признания других верований и других идолов. Деву Марию и Афродиту или Изиду объединяет прежде всего их пол и обусловленное полом превосходство. Адамса нельзя назвать мистиком, когда он пишет, что Шартрский собор построен для Мадонны точно так же, как храм Изиды построен для Изиды. Вечная женственность, в гетевском смысле, становится и предметом культа, и источником силы. Не архангел Михаил, а Дева Мария, не Тристан, а Изольда, не Окассен, а Николетт, не племянник, а племянница...

Культ Богородицы, который Адамс попытался реконструировать в "Шартре", правда, ограничен всего лишь одним, тринадцатым веком — веком расцвета куртуазности и готического искусства. Единство было настолько абсолютным, что не могло, по законам сохранения и распределения энергии, не распасться. Его постепенно сменила другая фаза исторического развития — множество. Контрастная пара единство/множество (unity/multiplicity) — дихотомия, традиционная в контексте романтической диалектики — переосмысляется Адамсом в декадентском ключе: то, что было в XIII в., несохранимо, утрачено безвозвратно, история движется по пути рассеяния, все большей дифференциации движущих сил. Последняя глава книги "Святой Фома Аквинский", наиболее удачная, по мнению самого автора, рассматривает теологическую концепцию Аквината как единую, стройную систему мироздания, попытку примирить Бога и человека. Адамс то и дело подчеркивает, что для него учение Фомы Аквинского — это в первую очередь произведение искусства, и оценивает его исключительно с точки зрения художественной формы. "Мы изучаем только искусство. Мы видим, как шаг за шагом, камень за камнем он возводит свою церковь..." (1; p. 356). Единство, достигнутое рациональным, умозрительным путем, полно противоречий и допущений; однако искусство Аквинского совершенно: ему удается создать стройную систему и сохранить в ней равновесие. Последняя глава, тем не менее, оставляет ощущение неустойчивости: вот-вот и равновесие будет нарушено. К вере нельзя прийти путем разума, единство невозможно удержать сколь угодно слаженной и безупречной системой; можно только восхищаться талантом и мастерством архитектора.

Художественное решение Адамса, безусловно, является оригинальным, даже если его взгляды спорны и неоднозначны. Он выбрал один, достаточно короткий отрезок времени (три века, а точнее даже один: книга посвящена преимущественно Шартру, а не Мон-Сен-Мишелю) как наивысшую, кульминационную точку исторического развития. Движущей силой средневековой культуры была религия, Бог и, даже в большей степени, Святая дева. Процесс секуляризации,

таким образом, связан не только и не столько с переосмыслением религиозных догм, с одной стороны, и историко-политическими событиями — с другой, сколько с невосполнимой утратой единого, центрированного мировидения, лежавшего в основе религиозного чувства. Можно сказать словами Вальтера Беньямина, развивавшего свои идеи в очень близком направлении несколькими десятилетиями позже, что одновременно с угасанием религиозного культа была утрачена и "аура" вещей[15]. Собственно, "Мон-Сен-Мишель и Шартр" — это попытка восстановить, воссоздать "ауру" Шартрского собора — не музея и не епископской резиденции, но дома Святой девы.

Как и в исторических трудах Адамса, конечным пунктом назначения в "Шартре" неизменно является современность. Поэтому, как ни далека Нормандия XIII в. от Соединенных Штатов XIX в., американская история присутствует в книге, прочитывается между строк. Адамс не случайно начинает свое путешествие-паломничество в Нормандии. "Мы были частью, и немалой частью, Церкви, Франции, Европы" (1; p. 23). "Норманны были везде в 1066 г. и везде они шли в авангарде. Мы были важной расой" (1; p. 24). "Мы" — это в данном случае американцы, прямые наследники англосаксонской и норманнской культуры. 1066 г. — важнейший год в американской праистории, тогда как Нормандия — это своего рода прародина, начало и исток. Современное состояние общества, и не в последнюю очередь американского, есть неизбежный результат, следствие того процесса, который начался когда-то в Средние века. Переход Адамса от Средневековья к современности был не только закономерным, но и глубоко осознанным.

"Воспитание Генри Адамса" (*The Education of Henry Adams*), не побоимся повторить, Адамс задумал именно как продолжение "Мон-Сен-Мишеля и Шартра". Собственно, на этом он сам настаивает в предисловии к изданию "Воспитания", опубликованному посмертно и вышедшему за подписью издателя — Генри Кэбота Лоджа. "Эта книга, написанная в 1905 г. как продолжение "Мон-Сен-Мишеля и Шартра", книги того же автора...", — так начинается предисловие[16].

Однако, вопреки авторскому "завещанию", воспринимать оба произведения как две части одной и той же книги довольно сложно. И хотя "Шартр" и "Воспитание", как "Демократию" и "Эстер", уместно рассматривать в паре, "Воспитание" читается как совершенно самостоятельная книга; в "Шартре" можно увидеть скорее текст, предвосхищающий автобиографию Адамса, проливающий свет на отдельные ее моменты и на структуру в целом. Так, Адамс пишет, что в "Воспитании" он во многом следовал традиции "Исповеди" блаженного Августина. Только "блаженный Августин, как большой писатель, шел от множественности к единству, а он (Адамс. — *А.У.*), как маленький писатель (a small one), был вынужден выбрать прямо противоположную стратегию и направиться от единства к множественности" (16;

pp. vii–viii). Можно говорить, однако, не только об общей идейно-философской интенции автора, но и о вполне конкретных перекличках и параллелях. Так, в конце "Воспитания Генри Адамса" есть "хрестоматийная" глава "Динамо-машина и Святая дева", непосредственно отсылающая к "Шартру".

Между "Шартром" и данной главой из "Воспитания" следует отметить "промежуточное звено", а именно стихотворение "Молитва Богоматери Шартрской" ("Prayer to the Virgin of Chartres"), написанное, по-видимому, во время работы над "Шартром" и после найденное среди бумаг Адамса. Лирический герой обращается с молитвой к Святой деве и просит у нее прощения за утрату веры. "Я" Адамса в стихотворении, как и "я" Уолта Уитмена в "Листьях травы", многолико. "Я" — это "английский ученый с норманнским именем", но это же и воображаемый ученик Абеляра ("Я молился здесь с моим учителем Абеляром"), и помощник св. Бернарда («я пел "Ave Maria" со святым Бернардом»), и мыслитель, заблудившийся в поисках Бога: "Я не нашел Отца, но я потерял / То, что мне дороже всего — Мать, / Тебя!" (2; p. 127) "Я" превращается в "мы": мы пересекли враждебное море, мы искали Божье царство в обетованной земле и, получив его, свергли Отца. "Мы" в данном случае — американцы, но это и современные люди как таковые, живущие без веры и надежды. О последнем говорит интересный композиционный ход: лирический герой предлагает Святой деве послушать самую странную молитву из всех ею слышанных — молитву динамо-машине.

"Молитва динамо-машине" ("Prayer to Dynamo") — текст в тексте — начинается со своеобразной похвалы: "Таинственная сила! Милый друг! / Деспотичный хозяин! Неутомимый мотор! Мы с тобой приближаемся к Концу. / Или ты, или мы должны согнуться, чтобы нести мученический Крест" (2; p. 128). Сакральная риторика здесь как нигде уместна. Динамо-машина — это новое божество, механизм, помещенный в центр мироздания, заменивший собой Бога-человека и его Мать. Но в таком случае кто такой человек? "Кто мы тогда? Хозяева мира? / Повелевающий тобой разум?.. / Или мы атомы, которые быстро вращаются по кругу, / Созданные и контролируемые тобой?" (2; p. 129). "Молитва" отличается крайним пессимизмом, говорит о страшных последствиях совершенной подмены: вместо любящей Матери — "мертвый Король атомов" (там же). Пессимизм отчасти преодолевается только тогда, когда лирический герой вновь обращается к Мадонне и просит ее о помощи.

Глава "Динамо-машина и Святая дева" в "Воспитании" проясняет, откуда появился образ динамо-машины. Собственно, глава описывает посещение Адамсом Всемирной выставки 1900 г. в Париже, на которой были представлены технические новинки. Динамо-машина, экспонат выставки, "искусное устройство для передачи тепловой энергии, скрытой в нескольких тоннах жалкого угля, сваленного кучей в

каком-нибудь тщательно спрятанном от глаз специальном помещении" (5; с. 454), для Адамса стала "символом бесконечности", "источником той нравственной силы, каким для ранних христиан был крест" (там же). Сравним: "Хотелось молиться на это чудище: врожденный инстинкт диктовал этот естественный для человека порыв — преклоняться перед немой и вечной силой" (там же). В отличие от стихотворения, в главе нет пафоса отрицания, чувства безысходности, ощущения конца и смерти. Скорее, напротив, Адамс с историко-философской позиции фиксирует важный культурный и социальный сдвиг: переход от пара к электричеству и соответственно к сверхчувственному восприятию мира человеком, "где он ничего не мог измерить", где "физика свихнулась в метафизику" (5; с. 456). Динамо-машина оттого и божество, что ее работа и устройство неуловимы невооруженным глазом и вообще плохо представимы. Особое отношение Адамса к электричеству как к духовной, нравственной силе имеет вековую традицию: уже начиная с романтизма в электричестве видели особую энергию, соединяющую материю и дух, воздействующую на органы чувств.

Если динамо-машина — современная замена креста, а рентгеновские лучи — атрибуты божественной субстанции, древняя Диана была "одушевленным генератором, динамо-машиной, воспроизводительницей рода — величайшей и самой таинственной из всех энергий" (5; с. 459), тогда как "сила, таившаяся в Святой Деве (...) была по-видимому столь же могущественной, как сила рентгеновских лучей" (5; с. 458). Вместо контраста, который столь сильно ощутим в "Молитве Богоматери Шартрской", подчеркивается принцип соответствия, а точнее, говоря языком Адамса, закон сохранения энергии. "Он знал, что только с 1895 года стал воспринимать Святую Деву и Венеру как силу, да и то не всегда" (5; с. 464), — пишет Адамс, сетуя на знакомых художников и поэтов, которые видели энергию только в локомотиве тогда, как «все запасы энергии пара в мире не могли, подобно Святой Деве, "воздвигнуть" соборы Шартра» (там же).

В главе "Динамо-машина и Святая дева" Адамс суммирует основные идеи "Шартра", делая их в некотором смысле более ясными, определенными, философски отточенными, а также соотнося их с американской действительностью. Святая дева, как Изида, Диана и Венера, — это Женщина, которая некогда властвовала над миром и была движущей силой цивилизации. "Но американскому уму энергия эта неизвестна. В Америке Святая Дева не осмелилась бы властвовать, Венера — существовать" (5; с. 460). Последнее связано, согласно Адамсу, как с характерным для американской культуры подавлением чувственного, сексуального начала, так и с почитанием "буквы" вместо "духа" (там же). Адамс пишет, что когда он был мальчишкой, "лучший аптекарь в его округе если и слышал о Венере, то только в связи с чем-то скандальным, а о Мадонне — только как о католиче-

ском идоле" (5; с. 458). Венера и Мадонна — два мощнейших генератора энергии, чувственной и духовной, превратились в окаменевшие знаки — метонимическое обозначение дурной болезни и символ идолопоклонства.

Устанавливая отношения преемственности между различными типами и воплощениями энергий, Адамс также обозначает и разрыв между ними. В современном обществе утрачивается антропологическая составляющая религии. Новые божества — тема, которая звучит и в "Молитве", и в "Воспитании", — безличны, в них нет ничего человеческого. И в этом отношении Адамс предвосхищает многие философские идеи XX в., например, симулякры Жака Бодрийяра и не только. Более того, согласно Адамсу, если раньше можно было говорить о едином источнике или генераторе энергии, то теперь божественная сила распалась на множество самых разных, разнонаправленных сил. Плюралистическая картина мира сменила сингулярную — мысль, которая все сильнее укоренялась в сознании художников рубежа веков (чего стоит, например, один только "Искусственный Рай" Шарля Бодлера!).

В мире хаотическом, множественном, децентрированном получить воспитание или, точнее, образование (education) становится невероятно сложно. "Адамса волновал вопрос: что мог почерпнуть на этой выставке наиболее информированный человек в мире?" (5; с. 452). "Самый поразительный феномен образования — это огромный груз невежественности, которое оно накапливает в мире мертвых фактов. На своем веку Адамс пересмотрел чуть ли не все произведения искусств, скопившиеся в хранилищах, именуемых художественными музеями; однако он не знал, как смотреть на художественные выставки 1900 года" (5; с. 453). Глава "Динамо-машина и Святая дева", как, впрочем, и другие главы книги, пытается ответить на вопрос, глубоко волновавший Адамса: что такое знание в современном мире, какое образование нужно современному американцу, и, наконец, возможно ли вообще воспитание в наше время?

"Воспитание Генри Адамса" вышло в 1918 г. с подзаголовком "автобиография", который и закрепился за книгой впоследствии. Многие американские исследователи, среди которых такие авторитетные фигуры, как Сэмуэльс (7) и Левенсон (8), отказываются видеть в "Воспитании" автобиографию, несмотря на то, что Адамс излагает здесь историю собственной жизни. Причина, конечно, не в том, что, как "хорошо известно каждому исследователю Адамса", "Воспитание" не только "искажает и замалчивает многие события его жизни, но и часто страдает обычными фактическими ошибками" (7; p.ix). Автор автобиографии не обязан быть точным. Нельзя назвать причиной и момент недоговоренности, сокрытия сведений о себе. Сам этот факт был замечен еще первыми читателями — друзьями и родственниками. «Простой читатель "Воспитания" может восхищаться его содержани-

ем или критиковать его. "Племянницам" же наиболее интересно то, что в нем опущено», — вспоминала Мэйбл Ла Фарж (2; p. 6). "Какой же из тебя Руссо!... Зачем ты опустил свои самые яркие воспитания?" — сказал Генри брат, Чарльз Фрэнсис, во время чтения в семейном кругу (7; p. ix). Но Адамс и не претендовал на роль Руссо, более того, уже в предисловии к книге он прямо обозначил свою откровенно антируссоистскую позицию: "Как воспитатель Жан Жак в одном аспекте был зачинателем: он воздвиг монумент-предостережение против Ego" (5; с. 6). Поэтому, чтобы "найти образец для самовоспитания, ученику приходится возвращаться, минуя Жан Жака, к Бенджамину Франклину" (там же), а то и еще дальше, к блаженному Августину, о чем мы читаем в предисловии к изданию 1918 г. Протест американских критиков можно объяснить, суммировав мнения, следующим образом: в "Воспитании" Генри Адамса нет присущей автобиографиям интенции, установки рассказать о себе самом; автор не случайно ведет повествование от третьего лица и, как мы увидим в дальнейшем, предельно обобщает свой автобиографический образ.

Однако то, что Адамс пишет о себе от третьего лица, подчеркивая размежевание автобиографического субъекта на повествователя и героя, и то, что он акцентирует важность литературной, "романной" формы "Воспитания", не может быть весомым доводом против принадлежности произведения к автобиографическому жанру. В современных исследованиях биографии и автобиографии все больше внимания уделяется чисто художественным аспектам этих жанровых форм. Так, например, Айра Нэйдел выступает против чтения биографии как "прозрачного" изложения событий, документирования жизни, показывая, что в ее основе лежат принципы художественного построения текста и образный, фигуративный язык: "биографии не хватает Аристотеля и Нортропа Фрая"[17]. Известный исследователь Хейден Уайт еще раньше предложил удачный термин "emplotment"[18] (превращение в сюжет) для описания фактографического повествования как такового; "замалчивание или затушевывание одних событий и выделение других, характеристики, сквозные мотивы, варьирование тона и точек зрения, альтернативные дескриптивные стратегии и тому подобное" (цит. по: 17; p. 8) — все это переводит "историю" в "рассказ". Мы будем рассматривать "Воспитание Генри Адамса" как *автобиографию*, в то же время учитывая ее оригинальную, экспериментальную форму, специфику самого письма, в некоторых случаях (о них мы поговорим особо) имитирующего приемы характерного "романного" повествования.

Знаком высокой степени рефлексии писателя по поводу выбранного им жанра является уже хотя бы то, что Адамс сознательно конструирует "себя" как автобиографического героя. Уже в предисловии он пишет о "Генри Адамсе" как о "манекене", "на котором примерялись ризы воспитания, чтобы проверить, годятся ли они служить одеждой.

При этом предметом изучения стал покров, а не сама фигура. Портной подгоняет как манекен, так и одежду по желанию патроназаказчика" (5; с. 6). "Для целей этой книги без него (манекена. — *А.У.*) не обойтись: он является единственной мерой движений, пропорций, человеческих состояний; ему необходимо придать вид реально существующего; необходимо принимать за реально существующий; необходимо обращаться с ним, как если бы он был живой. И кто знает — может быть, так оно и есть!" (5; с. 7)

Адамс, взяв метафору из "Sartor Resartus" Томаса Карлейля, сводит Ego к вспомогательной функции. На всем протяжении повествования он представляет себя как *любого* (everyman), словно говоря: на моем месте мог бы оказаться *ты*, но мог бы оказаться и *он*. Не случайно уже в первой главе, "Квинси", Адамс обыгрывает собственную фамилию: "колено Адамово" (5; с. 24). Адам — это не только первочеловек, это и человек вообще. "Не каждый человек может быть Гаргантюа — Наполеоном — Бисмарком, не каждому дано похищать колокола из Собора Парижской богоматери, но каждый должен нести в себе всю свою вселенную, и большинству из нас интересно знать, хотя бы в общих чертах, как справляется с этой ношей его сосед" (5; с. 10).

Любопытно, что автор не только пишет о себе в третьем лице, но и зачастую предпочитает давать себе нарицательные наименования. Например, профессиональные: "личный секретарь" или "наш личный секретарь" (местоимение "наш", часто используемое Адамсом, отсылает к традиционному для литературы XVIII в. способу характеристики персонажа). Или ситуативные: "наш гуляка", "наш рыбак", "наш турист" и т.д. Или иронические, скажем, "наш седовласый мотылек, порхавший во времена многих мотыльковых правлений, лишь слегка опалив себе крылышки при каждом из них" (5; с. 499). Наконец, опять же иронические, названия неодушевленных предметов: бегония, комета, шарик.

Адамс сознательно старается обойти стороной все, что связано с переживаниями личного, интимного характера. Парадоксально, что обвиняя американцев, в том числе писателей и поэтов (за исключением Уитмена и Брета Гарта) в пренебрежении чувственной стороной жизни, сам Адамс следует по тому же проторенному пути. Он ни слова не говорит даже о своей жене, ни тем более о ее самоубийстве. Не то, чтобы автор избегал описания смерти. О роли мотивов смерти в композиции "Воспитания" мы поговорим ниже, пока же отметим, что один из самых драматичных эпизодов книги — сцена внезапной гибели старшей сестры Генри, умершей от столбняка после падения с лошади. Потрясенный горем Адамс высказывает соображения, созвучные идеям его героев — Эстер и Джорджа Стронга: "...мысль о том, что какой бы то ни было личный бог мог получать удовольствие или выгоду, подвергая ни в чем не повинную женщину страданиям,

какие способен причинить лишь человек извращенных наклонностей или охваченный безумием, не укладывалась в сознании. (...) Бог, возможно, и был Субстанцией, как учит церковь, но он не мог быть Личностью" (5; с. 345). Смерть близкого человека переживает в своей жизни каждый, в такой трагедии нет ничего исключительного. Самоубийство любимого человека, напротив, есть нечто выходящее из общего правила, и это делает его переживанием приватным, сокровенным. Случившееся наложило отпечаток на всю последующую жизнь Адамса, но само осталось почти никак не отмеченным, не обозначенным в "Воспитании": горе было слишком сильным, чтобы выставлять его на всеобщее обозрение, переводить в слова, и одновременно оно имело мало отношения к жизненной истории двойника-"манекена", которого подставил вместо себя автор.

Парадокс такого подхода заключается в том, что, всячески стремясь умалить собственное Ego, свести свое "я" к некому среднему знаменателю, Адамс, тем не менее, повествует о жизни совершенно особенной, не похожей на другие. В одном из хрестоматийных эпизодов произведения рассказывается, как ирландец-садовник небрежно бросил маленькому Генри: "Небось думаешь, тоже выйдешь в президенты!" Эти слова произвели на него сильнее впечатление — "для него было новостью, что можно сомневаться, станет ли он президентом" (5; с. 24). Внук и правнук президента США, личный секретарь посла в годы Гражданской войны в Англии, профессор Гарвардского университета, друг государственных деятелей и президента — такую жизнь нельзя назвать обычной: развивая сравнение Адамса, автор-портной наряжает манекен в свои собственные одежды строго индивидуального покроя.

Уже в первой главе Адамс использует целый ряд метафор для описания выпавшей ему исключительной судьбы. Например, телесной метки или клейма: "Родись этот мальчик под сенью Иерусалимского храма, где дядя-первосвященник, совершив обрезание, нарек бы его Израилем Коганом, судьба вряд ли наложила бы на него более четкое тавро и убрала с его пути больше преград в скачках на призовые места, уготованных грядущим веком" (5; с. 8). С одной стороны, отмеченность, с другой — везение: "Вряд ли существовало еще хоть одно дитя из родившихся в том же, 1838 году, которому сдали больше козырей" (5; с. 9). Счастливый случай, правда, влечет за собой ответственность, от которой нельзя уйти: Адамс "не мог отказаться играть: ведь на руках у него были одни козыри" (там же). Но в то же время "он так по-настоящему и не вступил в игру; он с головой ушел в ее изучение, в наблюдение над ошибками участвовавших в ней — и в этом смысл последующего рассказа..." (5; с. 10).

Жизненный опыт Генри Адамса был достойным предметом описания сам по себе, поскольку непосредственно соприкасался с американской историей рубежа XIX и XX веков. Характерно, что советский

литературовед А.Н.Николюкин называет свое послесловие к изданию "Воспитания" на русском языке "Живой свидетель истории США", а само произведение относит к жанру мемуаров. "Наряду с прославленными жанрами романа, поэмы, драмы издавна существует жанр более скромный, но не менее почтенный. Это мемуары — повествование о реальных событиях и людях прошлого на основе личных впечатлений" (5; с. 603). С этим трудно поспорить и не менее трудно согласиться. Адамс пишет о реальных людях и реальных исторических событиях, представляющих общекультурную и социальную значимость, но едва ли его роль сводится к "скромной" роли мемуариста. Мемуары — совершенно особый, специфический жанр. От мемуариста мы вправе требовать документальной точности в изложении исторических событий — в противном случае это будет мистификация. Автор автобиографии может погрешить против истины, тогда как ложные или неточные мемуары перестанут представлять какую-нибудь ценность. И хотя Генри Адамс подходит к своей роли "живого свидетеля истории США" с высокой степенью ответственности, "Воспитание" столь же сложно использовать в качестве мемуаров, как "Мон-Сен-Мишель и Шартр" — в качестве путеводителя.

Так, например, Адамс в подробностях описывает перипетии дипломатической миссии своего отца в Лондоне, дает характеристики друзьям и врагам, приводит уникальную документацию, проливающую свет на истинные намерения Пальмерстона и Рассела, — и вдруг, в какой-то момент, обрывает рассказ: "Еще до перелома при Виксбурге и Геттисберге посланнику Адамсу приходилось не раз атаковать британскую твердыню, но эта часть его деятельности принадлежит истории и не имеет отношения к воспитанию его сына" (5; с. 207). В другом месте автор отсылает читателя к более компетентному источнику, воздерживаясь от собственных комментариев. "Как мистер Адамс (отец. — *А.У.*) воспринял это известие, рассказано в "Биографиях" лорда Хьютона и Уильяма Э. Форстера, находившихся тогда среди приглашенных во Фрайстон" (5; с. 145). "Воспитание Генри Адамса" не отвечает задачам мемуарной литературы, ибо автор отказывается от описания исторических событий, если только они не служат главной цели книги.

Основной повествовательной стратегией "Воспитания" можно назвать, таким образом, продиктованную философией прагматизма *экономию письма* (по аналогии с — ключевыми понятиями книги — экономией сил или энергии) — селекцию материала в жестком соответствии с поставленной задачей. Нижеследующий пример еще более показателен, чем предыдущий. Вторая глава книги, "Бостон", начинается с перечисления братьев и сестер героя. "В 1830 году первой родилась у них дочь, которую назвали Луиза Кэтрин в честь бабушки с отцовской стороны, вторым на свет появился сын, названный Джоном Куинси в честь деда-президента, третьему ребенку, тоже сыну, дали

имя отца — Чарлз Фрэнсис, а четвертого, чьему рождению придавалось уже меньше значения, предоставили в известном смысле попечению матери, и та назвала его Генри Брукс в память любимого брата, незадолго до того скончавшегося. За ними последовали еще дети, но они, как младшие, не воздействовали на многосложный процесс воспитания Генри Адамса" (5; с. 32). Автор "опускает" имена младших Адамсов как ненужные, избыточные для своего рассказа. Младший брат, Брукс Адамс, появляется только тогда, когда становится "полезен", когда начинает сказываться его влияние на старшего Генри.

Несмотря на солидный объем книги и пространное изложение, ее ни в коем случае нельзя назвать многословной. Как раз напротив, пробелы и слепые пятна письма создают эффект внутреннего напряжения — постоянного самоограничения, сдерживания, в иных случаях подавления. Адамс — в высшей степени дисциплинированный автор, не позволяющий себе отклониться от намеченного курса, сказать лишнее слово. Его самодисциплина — это одновременно и самоирония (как хорошо видно в приведенном примере), и художественный метод, предвосхищающий прежде всего знаменитый принцип "айсберга" Хемингуэя. В "Воспитании" умалчивается больше, чем рассказывается, но сам факт умолчания или прямо обозначается на письме ("За ними следовали еще дети..."), или подразумевается.

Особенностью автобиографии Адамса является то, что он не просто "переводит" историю собственной жизни в повествование, но и оформляет ее как *роман воспитания* — вполне конкретный жанр в литературе XIX в. (что, тем не менее, романом ее не делает). Молодой человек пускается в жизненный путь, обретает опыт, разочаровывается в своих иллюзиях и ожиданиях... "Эта книга — позволю себе повторить — не о приключениях, а о воспитании!" (5; с. 375) Генри Адамс — прямой наследник великих французских романистов, Стендаля, Бальзака и особенно Флобера, хотя сам он нигде об этом не пишет. Например, "Воспитание чувств" Флобера приводит нас к идее бессмысленности воспитания как такового: в конце романа Фредерик и Делорье понимают, что неудачное посещение борделя у Турчанки — лучшее, что было в их жизни. "Воспитание Генри Адамса" — это не просто книга об "утраченных иллюзиях", но именно о воспитании, которое не удалось, не сложилось, иными словами, о жизненной неудаче. Слово "неудача" (failure) нередко фигурирует в связи с именем Генри Адамса, скажем, в названиях работ о нем [19]. Адамс пишет о событиях своей жизни, развертывая перед нами процесс познания — в итоге своем ненужный, не приносящий никакой пользы. Каждый новый отрезок жизненного опыта упирается в пустоту, в отрицание его ценности для последующего развития личности.

Адамс посвящает целую главу Гарвардскому университету и заканчивает ее следующей фразой: "Его знания равнялись нулю. Воспитание ("education") еще не начиналось" (5; с. 87). В Берлине "вос-

питание пошло вспять"; в Берлинском университете "ни метод, ни материал, ни способ изложения ровно ничему американца не учили и ничего не прибавляли к его воспитанию" (5; с. 94). Должность личного секретаря предоставляла герою уникальный опыт, он отправлялся "за новыми знаниями" в школу, которая всем миром "воспринималась как годная для воспитания юношества, хотя индейцы из племени сиу не могли бы причинить своими уроками больше вреда" (5; с. 122). Адамс не без иронии пишет о лондонских годах "обучения": "Самые дорогостоящие наставники были предоставлены ему за общественный счет — лорд Пальмерстон, лорд Рассел, лорд Уэстбери, лорд Селборн, м-р Гладстон, лорд Гранвилл и иже с ними, оплачиваемые британским правительством; Уильям С.Сьюард, Чарлз Фрэнсис Адамс, Уильям Максуэлл Эвартс, Терлоу Уид, нанятые американским правительством" (5; с. 180–181). Но истинное знание раскрылось Адамсу много позже: приводимая им переписка Рассела и Пальмерстона свела на нет полученный им в юности опыт — "через сорок лет, после того, как он считал, что все уже усвоил" (5; с. 216). Более того, получив дипломатическое образование, Адамс выяснил, что "вне Англии приобретенные там знания не имеют никакой цены" (5; с. 217). Опыт личного секретаря не выдержал испытания ни временем, ни пространством. Разве что он оглядывал Англию "привычным взглядом, словно старый, изрядно поношенный костюм". Пожалуй, это и было то, что англичане называют «"светским воспитанием". Во всяком случае, ничего иного за семь лет пребывания в Лондоне он не приобрел» (5; с. 284). Подобных примеров можно привести множество: автор на всем протяжении книги описывает процесс воспитания в одном и том же ключе: знания оказываются ни к чему непригодными, опыт — обесцененным.

Мотив бесполезного воспитания становится, таким образом, рефреном в произведении Адамса и заставляет вспомнить о рефренной структуре другой книги — мы имеем в виду книгу Екклезиаста, где каждый фрагмент, описывающий новый опыт познания, заканчивается фразой: "И это — суета!" или "И это — суета и томление духа!" "Екклезиаст" тем более уместно рассматривать как возможный претекст "Воспитания", учитывая непрекращающийся диалог Адамса с Теккереем, автором "Ярмарки тщеславия". В то же время, подобно Соломону, Генри Адамс ставит своей задачей наставить юношество, помочь молодым людям. Книга о бесполезности воспитания призвана воспитывать и наставлять! Парадокс разрешается в последней главе, где Адамс задается вопросом: "что является главным фактором воспитания — человек или природа, разум или движение?" Склоняясь в пользу "закона массы", "поступательного движения" и "ускорения сил", сформулированных механистической теорией, автор предостерегает против излишних усилий, тщетной работы ума: "Пусть это еще не было воспитанием, но здесь открывался путь к рациональному ис-

пользованию сил, необходимых для воспитания нового американца. И на этом Адамс мог считать свое дело конченым" (5; с. 597). Книга выполняет свою задачу — преподносит урок, показывая, как классическое воспитание, в центре которого находился субъект познания, терпит крах при столкновении с новым веком.

И все же главный вопрос остается открытым. Воспитание героя оказалось несостоятельным с практической точки зрения, но почему? Адамс то и дело подчеркивает бесталанность, посредственность, даже никчемность своего alter ego, но понятно, что это не может служить объяснением, будучи лишь частью стратегии умаления и усреднения собственного "я". Сквозной темой книги, важной для понимания этого вопроса, становится тема несовпадения во времени, трагического разлома или зазора между двумя очень разными эпохами, уходящей и наступающей. Уже в первой главе автор формулирует, в сущности, главную мысль "Воспитания": "Что могло выйти из ребенка, который с детства впитывал дух семнадцатого и восемнадцатого веков, но, обретя сознание, оказался перед необходимостью вести игру картами двадцатого?" (5; с. 9). Говоря о XVII и XVIII веках, Адамс имеет в виду прежде всего идеалистические ценности ранней американской демократии, воплощенной в фигурах его прославленных предков. Именно "развитием и воспитанием" отличался маленький Генри от своих товарищей: "и различие это явилось, прямо или косвенно, результатом приверженности к традициям восемнадцатого века, которую он унаследовал вместе с именем" (5; с. 13). Приверженность к XVIII в. диктовала даже вкусы в литературе: "мальчик Генри" томами заглатывал поэзию Поупа и Грея, но до Вордсворта "дорос" только, когда ему было уже за тридцать (5; с. 48).

И вот Адамс столкнулся с явлениями, которые он не мог объяснить, используя имеющийся у него "просветительский" инструментарий. "...пар и электричество уже породили новые политические и социальные представления (или заставляли их становиться в один ряд с его собственными нравственными принципами в отношении свободы, воспитания, экономического развитии и прочего), а они требовали альянса со столь сомнительными союзниками, как Наполеон III и грабеж с насилием в широких масштабах" (5; с. 104). Строительство железных дорог, изобретение динамо-машин, телефонов, велосипедов, автомобилей — все это внедряло новые законы и в экономике, и в политике, и в науке. Знание утратило свой смысл, если только оно не было узкоспециальным. Лишь однажды, пишет Адамс, он "оказался на полвека впереди своего времени", когда в 60-е годы XIX в. — годы правительства Улисса Гранта — "выставлял себя на продажу. Он хотел, чтобы его купили. По самой дешевой цене..." (5; с. 321) Превращение человека в специалиста, более того, в товар на свободном рынке — вот, что обещало наступающее двадцатое столетие; и Адамс, прилежный ученик Маркса, не мог этого не усвоить.

Поиск истины опять-таки завел в тупик. Сторонники дарвинизма "смотрели на естественный отбор как на догму, призванную заменить веру в триединство..." (5; с. 277), тогда как Адамса они убедили лишь в том, что "его ничуть не заботит, является ли Истина истиной" (5; с. 278). Современный мир расставался с прежними иллюзиями — интересно, что Адамс попытался определить точную дату разрыва с предшествующей традицией. "...в 1900 году непрерывность пресеклась. Сознавая, хотя и смутно, что произошел катаклизм, ученый мир отнес его начало к 1893 году — открытию рентгеновских лучей — или к 1898 году — открытию радия супругами Кюри. Но в 1904 году Артур Бальфур заявил от имени британской науки, что вплоть до последнего года предшествующего века человеческая раса жила и умирала в мире иллюзий. Что ж, примем, эту дату: она удобна, а что удобно, есть истина. Итак, ребенок, родившийся в 1900 году, вступит в новый мир, который будет уже не единой, а многосложной структурой — мультиструктурой, так сказать" (5; с. 546–47). Понятно, что сам Адамс "предпочитал свой восемнадцатый век, когда бог был человеку отцом, а природа — матерью, и все было к лучшему в этой объясненной наукой вселенной" (5; с. 547). Поэтому прагматизм — "что удобно, есть истина" — остается единственным, что может предложить будущему поколению человек, сожалеющий, что когда-то принялся за свое воспитание (там же). "Но что бы они (учителя. — *А.У.*) ни делали, сами силы будут продолжать воспитывать человека, а человеческий ум — на них реагировать. Все, на что может рассчитывать учитель, — это учить, как реагировать" (5; с. 593).

В книге Адамса выражено трагическое мироощущение человека рубежа веков, на глазах которого рушатся прежние идеалы и ценности, а взамен им навязываются новые — без его на то согласия или желания. Для нас наиболее интересно художественное решение этой темы. Сталкивая XVIII и XX век, Адамс, как нетрудно заметить, начисто забывает о девятнадцатом столетии, хотя бóльшая часть его жизни приходится именно на этот период. XIX век лишен того символического значения, которое придается предшествующей и последующей эпохам. Это своего рода век-транзит, осуществляющий перемещение из одного мира в другой, на нем еще лежит тень XVIII века, но он уже захвачен, поглощен XX веком. Адамсу важно показать разрыв, нарушение преемственности в историческом развитии и его восприятии. И он находит оригинальный композиционный прием.

Из своего жизнеописания Адамс убирает более двадцати лет, с 1871 г. по 1892 г. "Воспитание" можно условно разделить на две части. Первая часть автобиографии заканчивается главой "Провал", вторая начинается с главы "Спустя двадцать лет". В 1871 г. Адамсу исполнилось тридцать три года, в 1892 г. — пятьдесят четыре. В эти двадцать лет, годы зрелости, Адамс сложился как историк, редактор и писатель; женился, испытал радости семейной жизни и перенес лич-

ную трагедию. Безусловно, причины, почему повествование было внезапно прервано и в самом центре книги оказался пробел, могут быть самыми разными и не сводятся только к соображениям композиционного порядка. Как уже говорилось, автор стремился устранить все, что касалось его семейной жизни как сугубо личное. Можно также предположить, что эти годы были изъяты из прагматических соображений — как ничего не дающие сюжету о воспитании. Так, по крайней мере, хочет нас уверить сам Адамс: "Воспитание завершилось для него в 1871 году, жизнь пришла к концу в 1890-м, дальнейшее уже мало что значило" (5; с. 377).

И тем не менее композиционное значение такого хода не стоит сбрасывать со счетов. Время, из которого были изъяты разом двадцать лет, стремительно сжимается; и жизнь, и повествование распадаются надвое (5; с. 378); рассказываемой истории не хватает середины, в ней есть только начало и конец, но нет развития. "Манекен" Адамса также раздваивается: с одной стороны, перед нами молодой человек, начинающий свой жизненный путь, с другой стороны, старик, этот путь заканчивающий, более того, "мертвец", как он себя теперь называет. Стремительные перемены, прошедшие за эти двадцать лет, сформировали новую реальность, с ней приходится мириться старому Адамсу, и он пытается, начиная все сначала, понять ее и переосмыслить. Трагедия человека рубежа веков заключалась как раз в неожиданной смене вех, в предательстве времени, непрерывность которого оказалась иллюзией. Разрыв в последовательности изложения жизненной истории передает это на уровне художественной структуры, производит соответствующий эстетический эффект.

Мотив времени в "Воспитании" требует особого, пристального изучения. Хронологическое время *не совпадает* с временем символическим, XVIII и XX веками, образующими повествовательную "рамку", и одновременно служит выражению символического ощущения сдвига или разлома, временной лакуны. Также в автобиографии Адамса можно наблюдать не только поступательное движение времени (от юности к старости, от прошлого к будущему, минуя настоящее), но и мотив постоянного возвращения. В ходе своего первого путешествия в Италию Адамс посещает Рим и, сидя на ступенях церкви Санта-Мария ди Арачели, размышляет о погибших цивилизациях: "Два величайших эксперимента западной цивилизации оставили в Риме главные памятники своего краха. И — кто знает? — не предстояло ли Вечному городу выразить крах еще и третьего?" Молодой человек задает себе "вечный вопрос — за что! за что!! за что!!!", вкладывая в него особое содержание: «Ведь стоило поставить слово "Америка" на место слова "Рим", и вопрос становился личным» (5; с. 113). Выбор самой церкви далеко не случаен; он повторяет другую историю, другую автобиографию. В своей "Автобиографии" любимый историк Адамса Гиббон пишет о том, что не раз сидел на ступ-

пенях этой церкви, и именно здесь, в Риме, созрел его замысел написать об упадке и разрушении Вечного города.

На всем протяжении повествования Адамс вновь и вновь возвращается в памяти к Санта-Марии ди Арачели, и это возвращение становится лирическим, сквозным мотивом книги. Ступени церкви — точка опоры, неподвижный центр, мимо которого стремительно проходит жизнь, вокруг которого сжимаются концентрические круги времени. "Сицилия не знает себе равных и полностью отрицает эволюцию. Сиракузы учат большему, чем Рим. Но и Рим не был безгласен, а церковь Арачели, казалось, еще сильнее стягивала в единый узел все нити мысли, и каждое новое путешествие — в Карпак, Эфес, Дельфы, Микены, Константинополь, Сиракузы — все возвращало Адамса на ее ступени, все лежало на его пути в Капитолий" (5; с. 439).

Правительство Гранта, с его коррумпированными чиновниками и политикой стагнации, обернулось утратой иллюзий для молодого Адамса, крахом его веры в прежние демократические идеалы. Во время загородной прогулки Адамс смотрит на вашингтонский Капитолий, удивившись, "какую чарующую чистоту придает Капитолию дальность расстояния, когда видишь его купол за много миль сквозь кружево лесной листвы. В такие минуты память возвращала Генри к далекой красоте собора св. Петра, к ступеням Арачели" (5; с. 339). С одной стороны, перед нами все та же параллель — Капитолий в Риме и Вашингтоне, Рим, погибшая цивилизация, и Америка, цивилизация, которая, возможно, движется к своей гибели; с другой, — Арачели выступает как некий идеальный ориентир, отсылающий к вечному, незыблемому, непреходящему.

Или другой пример, из конца книги. Гуляя по улицам французского города Труа, Адамс прочел в газете, что в Петербурге убит министр Плеве. "Все перемешалось в его мыслях — Россия и крестоносцы, ипподром и Ренессанс, и Адамс поспешил укрыться в стоящей неподалеку очаровательной церковке св. Пантелеона. Мученики и мучители, всевозможные цезари, святые и убийцы — одни в витражах, другие в газетах — какая хаотическая смесь времен, мест, нравов, силы, побуждений! Кружилась голова. Неужели ради этого вся его жизнь прошла на ступенях Арачели? Неужели убийство всегда было, есть и будет последним словом прогресса?" (5; с. 563) Размышлениям о России посвящено много страниц в последней части книги; как уже упоминалось выше, автор рассуждает об инерционной движущей силе страны, ее скрытой энергии, которой он мечтал противопоставить разумное начало. Убийство Плеве — знак надвигающегося хаоса, высвобождения стихийных сил, чего после революции 1905 г. уже не мог не опасаться автор "Воспитания". Образ Арачели возникает в книге тогда, когда мир сбивается с пути, переживает катастрофы.

Точно так же Адамс вспоминает о римской церкви, рассуждая о столь пугающем его будущем Америки и о новом американце — "детище энергии угля, явно неисчерпаемой, и химической, и электрической, и лучевой, и других новых видов энергии, еще не получивших наименования". Этот новый американец, "по сравнению со всеми иными прежними созданиями природы есть не иначе как бог" (5; с. 591–592): в 2000 г. он будет "решать задачи, далеко выходящие за пределы компетентности" современников Адамса, будет разбираться в явлениях, не доступных сегодня даже воображению. Учить его человеку 1900 г., давать ему воспитание XIX в. бессмысленно и абсурдно. И все же... "Возможно, (ему. — *А.У.*) даже захочется вернуться назад, в год 1864-й, и посидеть с Гиббоном на ступенях Арачели" (5; с. 592). В будущем, которое Адамс провидчески рисует как время ускорения скоростей и неслыханного технического прогресса, должно остаться место для возвращения на ступени церкви, где великий историк однажды задал Риму свои вечные вопросы.

Итак, "ступени Арачели" вводят в повествование иную, альтернативную концепцию времени и истории: стремительному движению вперед противопоставлено движение вспять, по кругу; течению времени противопоставлена вечность, что подчеркивается уже на уровне фразового построения, включая перечислительные конструкции (Карпак, Эфес, Дельфы, Микены, Константинополь, Сиракузы), сочинительную связь между явлениями разного порядка, относящимися к разным эпохам и культурам ("Россия и крестоносцы, ипподром и Ренессанс"). С другой стороны, динамике жизненного потока противопоставлена пауза, остановка, смерть. Мотивы смерти участвуют в построении структуры произведения, сопровождая и как бы акцентируя, дублируя наиболее значимые моменты повествования. Так, сцена смерти Луизы Адамс фактически завершает первую часть автобиографии. Адамс получает страшный жизненный урок — его первый этап воспитания подходит к концу. Размышляя о смерти молодой женщины — внезапной, трагической, несправедливой, — автор несомненно имел в виду не только Луизу, но и Мариан, о которой не сказано ни слова. Мы ничего не знаем о кончине Мариан, и неискушенному читателю тем более непонятно, почему "спустя двадцать лет" Адамс называет себя мертвым американцем, непрестанно подчеркивает, что он мертв для мира и т.д.

Единственным *знаком* смерти жены в книге становится ее надгробие, созданное по проекту скульптора Огастеса Сент-Годенса, друга Адамса. Об этом надгробии автор пишет, не поясняя, для кого оно было заказано (!), и это лишний раз напоминает нам, что "Воспитание" было изначально задумано как книга для друзей, для приватного чтения. Друзья *и так* знают, зачем лишний раз повторять? Поэтому Адамс просто рассказывает, как часто ходил на кладбище, "подолгу сидя перед статуей и вглядываясь в нее, чтобы уловить, что нового она

Огастес Сент-Годенс. Надгробие миссис Адамс. 1891.
Кладбище Рок-Крик, Вашингтон

могла ему сказать". Надгробие выражает древнейшую идею, известную любому жителю Азии, от Кипра до Камчатки, "будь то мужчина, женщина или ребенок" (5; с. 393). Оно вызывает любопытство и недоумение туристов, яростное негодование священников: Адамс описывает не столько его само, сколько реакцию, которую оно провоцирует. Смерть, переводимая в текст, так или иначе подвергается символизации. Адамс отказывается это делать, выбирая собственный путь: вот вам готовый символ, произведение искусства, артефакт, думайте сами, что он может означать. Рассказ о смерти, таким образом, замещает *экфрасис*, который, в свою очередь, не столько описывает, сколько называет свой предмет. Данный фрагмент тем более ценен в структуре "Воспитания", что соотносится с повествовательной лакуной, подразумевая то, что опущено, и тем самым обозначая отсутствие как таковое.

Книга заканчивается смертью друга Адамса, Джона Хея. То, что Адамс решил завершить автобиографию смертью лучшего друга, очевидно, не случайно. "Трое друзей начали жить вместе, и у последнего из троих не было ни основания, ни соблазна продолжать жить, когда другие ушли из жизни. Воспитание завершилось для всех троих, и теперь лишь за далеким горизонтом можно было бы оценить, чего оно стоило, или начать его сначала" (5; с. 602). Смерть Хея ставит точку в воспитании Адамса, лишний раз напоминая ему, что его собственный жизненный путь подходит к концу. Вместе с тем, такой финал важен с точки зрения композиции книги.

"Воспитание Генри Адамса" начинается с рождения героя — Генри Брукса Адамса — и завершается смертью близкого ему человека, более того, ровесника. Отметим, что глава о первых годах жизни Генри отличается ярко выраженным индивидуальным началом. Адамс вспоминает, что сперва "различал только желтый свет", рассказывает о первом воспоминании — "желтый кухонный пол, на котором он сидит в ярком солнечном пятне", о скарлатине, о блюдечке с печеным яблоком, которое приносит ему тетушка (5; с. 11). По мере повествования все личное в той или иной степени затушевывается, изгоняется ради общего, ради "типажа".

Точно так же и последняя глава проникнута сдержанной грустью, в ней Адамс-автор чуть больше, чем обычно, приоткрывает свое лицо. Дважды в этой главе упоминается год рождения Генри Адамса — 1838-й и один раз 1938-й, в самом финале, где Адамс пишет, что хотел бы в год своего столетия встретиться с друзьями и посмотреть на мир, когда его уже не будет. Логичное завершение повествования длиною в человеческую жизнь — это смерть героя. Написать о смерти Генри Адамса Генри Адамс, разумеется, не мог. Поэтому уход из жизни Джона Хея фактически замещает его собственный "уход" — не случайно Адамс пишет о воспитании трех друзей, своем собственном, Хея и Кларенса Кинга, хотя ранее о воспитании двух последних ничего не говорилось.

В заключительной главе много говорится о смерти. В Антарктике были обнаружены мертвые тюлени: "животные, собрав последние силы, выбросились на ледяное поле, чтобы спокойно умереть". "В Индии Пуран Дасс, завершив свою политическую деятельность, предпочел уединиться и умереть среди ланей и обезьян, а не среди людей" (5; с. 598). Размышления о смерти сопровождаются мотивами и образами разрушения. Американские тресты и корпорации "круто ломали прежнее, круша все вековые устои и ценности, как винты океанского парохода — сельдяной косяк" (5; с. 595–596). Россия после падения Порт-Артура "продолжала ждать — ждать уничтожения своего флота" (5; с. 599). Пятая авеню напоминает Адамсу "годы правления Диоклетиана" (5; с. 595): анархию, насилие, ожидание удара.

После смерти сестры Адамс был поражен "ликующим" равнодушием природы. "Адамс был смертен и видел перед собой только смерть. И в этом благодатном, пышном краю она обретала для него новые черты. Природа словно радовалась смерти, играла ею, ужас смерти сообщал ей новую прелесть, ей нравились страдания, и она умерщвляла свою жертву, баюкая ее. (...) Стояло жаркое итальянское лето, солнце заливало улицы, рыночную площадь, живописных крестьян, и в неповторимых красках тосканской атмосферы Апеннинские горы и виноградники, казалось, вот-вот прыснут красным, как кровь, соком" (5; с. 344). В последней главе, напротив, природа как бы становится на сторону смерти. Разрушения и бесчинства чинит человек и даже не человек, а силы, которые все больше выходят из-под его контроля, тогда как природа "воспитала своего рода сочувствие к смерти" (5; с. 598). Гибель Луизы ликованием встретило тосканское лето, смерть Хея — Париж. "Кругом веселым половодьем разливался вольный Париж — любимое пристанище Адамса, — где земная тщета достигла высшей точки своей суетности за всю человеческую жизнь и где теперь ему слышался тихий зов — дать согласие на отставку" (5; с. 601–602). Ни в любимом Париже, ни тем более в Нью-Йорке, в городском суетном потоке Адамс больше не находит себе места: "Пора было уходить" (5; с. 602).

Итак, мотивы смерти — смерть Луизы Адамс, Мариан Адамс и Джона Хея — обозначают собой как бы три вехи книги: конец юности, нерассказанную трагедию зрелых лет, старческое ожидание конца. Все это вновь возвращает нас к вопросу об эстетической форме, на которой столь настаивал в предисловии 1918 г. сам Генри Адамс. Действительно, он не просто художественно организовал историю своей жизни, создав собственного вымышленного двойника путем редукции и умолчания, но и придал ей форму — через структурные повторы, идущие вразрез с хронологией событий: бесполезность и суетность каждого акта познания и узнавания; мотивы смерти, ступени Арачели; через пропуски и обрывы, опущенные главы, нарушение непрерывности изложения. Адамс посчитал возможным претворить

материал собственной жизни в художественное произведение, формальный момент которого для него представлялся наиболее важным.

Последние главы "Воспитания Генри Адамса" носят преимущественно философский характер, что заставляет вспомнить о структуре "Мон-Сен-Мишеля и Шартра". Описание архитектуры соборов увенчалось описанием архитектоники умозрительного, рационального построения, здания, воздвигнутого разумом. Можно провести и аналогию с "Исповедью" блаженного Августина, где повествование о жизни биографического субъекта завершается эзотерически сложными, философскими рассуждениями о Боге, времени и т.д. "Воспитание" так же ведет нас от частного к общему, от конкретного к абстрактному: философская концепция историка Генри Адамса становится, в сущности, результатом описанного процесса воспитания, каким бы бесцельным и бесполезным это воспитание ни провозглашалось. Размышляя, наблюдая, приобщаясь к современной истории и накапливая "ненужные" знания в самых разных областях, Адамс пришел к собственной теории, к определенной логической системе, к пониманию исторических и жизненных процессов. "Манекен" постепенно уступает место философу, который говорит уже "от себя", не скрываясь под маской вымышленного персонажа-двойника. Главы "Динамомашина и Святая Дева", "Vis inertiae", "Грамматика науки", "Vis nova", "Динамическая теория истории", "Закон ускорения" посвящены уже частично обсуждавшимся выше взглядам Адамса на пол, религию, расу, историческое развитие, судьбу цивилизации, прошлое и современность.

Теоретические главы отличаются во многом и по своему стилю. Например, если в рассматриваемой выше главе "Динамо-машина и Святая дева" еще есть сюжет: посещение Всемирной выставки 1900 г. в Париже, "Динамическая теория истории" по форме напоминает научную статью (сюжет — Адамс, в парижской мансарде, "как усердный школьник" излагает свои идеи — выносится в предыдущую главу). Уже в первом абзаце даны определения, приведены примеры. "Динамическая теория, подобно большинству теорий, начинается с постулата — с определения Прогресса как развития и экономии сил. Далее следует определение силы: это то, что выполняет или способствует выполнению определенного количества работы. Человек есть сила; и солнце — сила; силой является и математическая точка, хотя она не имеет измерений и вообще является абстракцией" (5; с. 564, 564–565).

Более того, в конце концов, Адамс все же отвечает для себя на "вечный вопрос", который его волновал на протяжении всей книги, "возвращая" на ступени Арачели. Он дает свою собственную версию крушения Римской империи, как и любой другой цивилизации. По его мнению, "прогресс, который совершался в мире, происходил скорее за счет экономии энергии, чем ее развития" (5; с. 568), за счет недо-

статка, а не избытка действия; ускорение сил приводит к разрушению и распаду. Взяв за точку отсчета 305 год н.э., дату отречения императора Диоклетиана, когда империя, казалось бы, решила проблемы, стоявшие перед Европой, учредила Pax Romanae, гражданское право и свободную торговлю, Адамс приходит к неожиданному выводу: цивилизация гибнет в тот момент, когда она достигает наивысшего успеха. "Беда, по-видимому, заключалась в том, что империя развила слишком большую энергию и в слишком бурном темпе" (5; с. 569). Адамс утверждает неизбежность повторения истории — вполне в духе философии начала XX в., размышляющей о "закате Европы", о "восстании масс" и крахе цивилизаций. Сравнение Пятой авеню с империей Диоклетиана в последней главе вносит в повествование тревожную нотку. Мир вступил в новую фазу исторического развития, фазу непрестанно ускоряющегося развития, и человеку придется сделать немалое усилие, чтобы сохранить равновесие.

Философия истории Адамса, попытка обнаружить и объяснить закономерность в историческом процессе, используя достижения современных естественных наук, не случайно впоследствии выделилась в две отдельные работы — "Закон фазы в применении к истории" и "Письмо американским преподавателям истории", в которых тоже — до некоторой степени — затронута проблема образования. Так, Адамс настаивает на несостоятельности изучения и преподавания истории без соответствующей научной и философской базы. "Университеты продемонстрировали нервозное нежелание обучать философии, испытывая особенную неприязнь к философам истории, развивающим идеи Гегеля или Конта, Бокля или Карла Маркса"[20] (20; p. 145). Историки же, вместо того, чтобы исследовать законы развития общества, стали всего лишь собирать факты, "как геологи собирают ископаемые" (20; p. 145). Сам Адамс, в своем анализе западноевропейской и американской истории, обращается прежде всего к двум законам термодинамики (сохранения и потери энергии) и к закону энтропии. Энергия, не только физическая, но и социальная, ослабевает пропорционально силе ее растраты. "Думать о том, что Разум может быть отнесен к наиболее интенсивным формам энергии, само по себе неразумно" (20; p. 229). Чем больше сил затрачивается на развитие цивилизации, тем больше энергии убывает. Сознание ведет к тому, что жизненная энергия иссякает: жук или скорпион сильнее обезьяны и человека.

Само применение понятия *энергии* к явлениям социального и исторического порядка было во многом вдохновлено трудами Анри Бергсона и особенно Эмиля Дюркгейма, на которых Адамс ссылается в "Письме американским преподавателям истории". Согласно Бергсону, изначальный жизненный импульс утрачивал свою силу по мере воплощения в многообразных формах. Дюркгейм в монографии "Самоубийство" (1898) называл социальные силы, управляющие индивидами, "совокупностью энергий, которые извне направляют наши по-

ступки точно так же, как некоторые физико-химические явления, действию которых мы подвергаемся"[21]. Любопытно уже не столько влияние, сколько совпадение мыслей Дюркгейма и Адамса. «В последней опубликованной при жизни большой монографии "Элементарные формы религиозной жизни" (1912) Дюркгейм рассмотрел представления "первобытных" народов о магической сакральной силе, которая может облекать предметы, животных, людей, определенные места и т.д. Эта идея *маны*, которая, по мысли ученого, стала источником научных физических представлений о *силе* и *энергии*, отличается дискретным характером отношения между силой и объектом» (21; с. 61). Адамс, как и Дюркгейм, трактует сакральную силу как энергию, но обращается не к первобытному обществу, а к своему любимому Средневековью. "Согласно нашим западным стандартам, наиболее интенсивная фаза человеческой энергии обнаружила себя в форме религиозного и эстетического переживания, — возможно, во время крестовых походов и в готической церкви, но с тех пор, несмотря на огромное увеличение в массе, человеческая энергия утратила свою интенсивность и продолжает терять ее со все увеличивающейся скоростью, как это доказывает пример Церкви" (20; p. 229).

Адамс развивает многое из того, что было высказано в "Шартре" и "Воспитании", выходя на новый уровень теоретических обобщений. Перед нами та же мысль о единстве и множестве, о сохранении энергии и ее растрате, о новой фазе исторического развития, в которой ортодоксальное религиозное мышление будет окончательно заменено релятивным научным. Новое понятие, появившееся в этих уже собственно научных, философских работах, это как раз понятие энтропии. Генри Адамс вошел в историю не только как философ и писатель, но и как исследователь этого сложного явления в применении к исторической эволюции. И хотя "Закон фазы в применении к истории" и "Письмо американским преподавателям истории" выходят за рамки собственно литературного наследия Адамса, они как бы подводят итог той мировоззренческой системе, которую он создавал на протяжении многих лет.

Концепция истории Адамса, хотя и не поднялась до уровня работ его великих учителей и современников, Маркса и Конта, Дарвина, Бергсона и Дюркгейма, заняла определенную нишу в истории идей начала XX в. Любопытно, что Адамс во многом предсказал реорганизацию науки и преподавания, которая наметилась только во второй половине XX в. — то, что мы сегодня называем "междисциплинарностью". В "Письме американским преподавателям истории" говорится буквально следующее: "Исторический факультет должен разработать сообща с факультетами биологии, социологии и психологии некую общую формулу или схему, которая бы служила студентам рабочей моделью для изучения жизненной энергии, и эта схема должна быть согласована со схемами и формулами, которые используются

на факультете физики и механики как рабочие модели для студентов, изучающих физическую, химическую и механическую энергию" (20; p. 261).

Как художник Генри Адамс отличался поистине удивительной чуткостью к темам и проблемам своего времени. Эстетика Средневековья, вопросы эволюции и упадка, тема динамики жизненных сил и витальных энергий, экономии и растраты, чувство "утраченного времени", разрыва прошлого и будущего, смены эпох, кризис религиозного сознания, проблема истории, культуры и цивилизации — все это получает соответствующее художественное и философское осмысление в его произведениях. В то же время определить место Генри Адамса в контексте литературных направлений конца XIX и начала XX века не так просто, учитывая его вполне осознанное стремление находиться в стороне от современной литературы. Выше мы говорили о его неприязни к французским символистам и английским декадентам, при том что его собственное творчество проникнуто декадентскими мотивами, а Святую Деву Шартрскую и динамо-машину следует прежде всего воспринимать как образы-символы: символическое измерение придает им почти чувственно ощутимую реальность.

Вероятно, с большой степенью допущения, можно сказать, что Адамс хотя бы частично прошел тот же путь, что его друг и современник Генри Джеймс. Он начал с реалистических романов ("Демократия" и "Эстер") и пережил кризис жанра. Необходимость следовать таким романным факторам, как построение интриги, разработка характеров, развитие сюжетных линий, оказалась скорее сковывающим, чем стимулирующим фактором. И "Шартр", и "Воспитание", как мы старались показать выше, трудно однозначно отнести к какому-либо жанру, более того, по замечанию Дж.К.Роу, специфику обеих книг как раз составляет их "напряжение" между наукой и искусством, историей и литературой (6; p. 663). "Шартр" — это и путеводитель, и исторический трактат, и исследование по архитектуре. И одновременно ни первое, ни второе и ни третье. "Воспитание Генри Адамса", как непрестанно подчеркивал в своих письмах его автор, — "литературный эксперимент" (3; p. 485). Эксперименты с художественной формой, а также с повествовательными техниками и стратегиями делают Генри Адамса в чем-то одним из зачинателей литературы модернизма.

Переход от традиционного письма к литературному эксперименту не исключает почти детерминистской закономерности творческого пути писателя и целостности его художественного наследия. Роман "Демократия" предвосхищает отдельные главы "Воспитания" и образует пару с "Эстер", одновременно контрастную и взаимодополняющую. "Эстер", в свою очередь, непосредственно предшествует "Шартру". "Воспитание Генри Адамса" отсылает, с одной стороны, к "Мон-Сен-Мишелю и Шартру", будучи написано как его продолже-

ние, с другой — к последующим научным трудам по философии истории, вошедшим в книгу "Деградация демократической догмы". Опыт историка и биографа опять же оказался необходимым для того, чтобы Адамс состоялся как писатель.

"Homunculus scriptor, Henricus Adams" — Адамс всегда стремился к незаметной, скромной роли стороннего наблюдателя жизни. В политике он был другом государственных деятелей и первых лиц государства. В литературе — тоже друг первоклассных писателей того времени — он, в своих собственных глазах, занимал опять-таки маргинальное, второстепенное место. Он вел со своим читателем (и читательницей!) доверительный, задушевный разговор, частную беседу, писал "черновые" варианты текстов, чтобы впоследствии, когда-нибудь после, переписать их "набело", занимаясь сочинительством для себя и для узкого круга. Но отказ от публичности, от успеха в обществе — столь не характерный для семейного клана Адамсов — дал писателю свободу выражения, не скованную ни литературной традицией, ни требованиями книжного рынка. И Адамс получил, вероятно, то, что хотел: читателей, которые не гонятся за громкими именами и модными темами, но готовы согласиться на время стать его "племянницами в мечтах", "nieces in wishes".

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Adams, Henry.* Mont-Saint-Michel and Chartres. N.Y., Collier Books, 1963, p. 17.

[2] *Adams, Henry.* Letters to a Niece and Prayer to the Virgin of Chartres. Boston and N.Y., Houghton Mifflin, 1920, p. 112.

[3] *Adams, Henry.* Selected Letters. Ed. by E.Samuels. Cambridge, Mass., and L., The Belknap Press, 1992, p. 488.

[4] *Monteiro G.* in: The Correspondence of H.James and H.Adams. 1877–1914. Ed. by G.Monteiro. Louisiana, Louisiana State Univ. Press, 1992, p. xii.

[5] *Адамс, Генри.* Воспитание Генри Адамса. М., Прогресс, 1988, с. 32.

[6] *Rowe, John Carlos.* Henry Adams // Columbia Literary History of the United States. General Ed. E.Elliott. N.Y., Univ. of Columbia Press, 1988, p. 652.

[7] *Samuels, Ernest.* The Young Henry Adams. Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1948. p. 234.

[8] *Levenson J.C.* The Mind and Art of Henry Adams. Boston, Houghton Mifflin, 1957, pp. 20–21.

[9] *Adams, Brooks.* The Heritage of Henry Adams // *Adams, Henry.* The Degradation of the Democratic Dogma. N.Y., Macmillan, 1919, p. 1.

[10] *Адамс Г.* Демократия. Романы. М., Прогресс, 1989, с. 12.

[11] См., например: *Samuels, Ernest.* Henry Adams. The Middle Years. Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1959.

[12] *Adams, Henry.* Democracy and Esther. N.Y., Anchor Books, 1961, p. 12.

[13] *Джеймс, Генри.* Женский портрет. М., Наука, 1981, с. 147.

[14] *Панофский Э.* Перспектива как "символическая" форма. Готическая архитектура и схоластика. СПб., Азбука-классика, 2004.

[15] *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости. Избранные эссе. М., Медиум, 1996, с. 73.

[16] *Adams, Henry.* The Education of Henry Adams. N.Y., The Modern Library, 1918, p. vii.

[17] *Nadel, Ira.* Biography. Fiction, Fact, and Form. N.Y., Macmillan, 1985, pp. 150–151.

[18] *White H.* Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973; *White H.* Historical Emplotment and the Problem of Truth // Probing the Limits of Representation. Ed. by Saul Friedlander. Cambridge, Harvard Univ. Press, 1992, pp. 37–53.

[19] См., например: *Dusinberre W.* Henry Adams: The Myth of the Failure, 1980.

[20] *Adams, Henry.* The Degradation of the Democratic Dogma. N.Y., Macmillan, 1919, p. 145.

[21] Цит. по: *Зенкин С.Н.* Вещь, форма и энергия (Русские формалисты и Дюркгейм) // *Новое литературное обозрение.* № 80, 2006, с. 61.

ЭДИТ УОРТОН

Литературное наследие Эдит Уортон (Edith Wharton, 1862–1937) обширно и впечатляюще: четырнадцать романов (последний остался незавершенным), десять изданных отдельными книгами повестей, одиннадцать сборников рассказов, три сборника стихотворений, книги по архитектуре и садоводству, путевые заметки и очерки, литературно-критические работы и автобиография, переводы с французского и немецкого.

При жизни Уортон ее творчество получило широкое признание, она была не только популярна, но и уважаема в литературных кругах: в 1927 г. ее выдвигали на Нобелевскую премию по литературе, в 1930 г. избрали членом Американской Академии искусств и литературы, писатели более молодого поколения (Ф.С.Фицджеральд, С.Льюис) относились к ней как к признанному мэтру [1]. Однако после смерти Уортон ее репутация пошатнулась, и на некоторое время ее творчество было фактически предано забвению, чему в немалой мере способствовала и ограниченность литературно-критических оценок тех лет. Уортон поместили в категорию писателей-регионалистов, мемуаристов старого Нью-Йорка [2], за ней утвердилась репутация холодной, высокомерной великосветской дамы, литературной аристократки, презрительно относящейся к своим же героям из более низких общественных слоев и чуждой духу современной демократичной Америки [3]. С тех пор критика не раз пыталась отдать Уортон должное и вернуться к серьезному и вдумчивому рассмотрению ее жизни и творчества [4].

В опубликованной автобиографии Уортон была достаточно сдержанна, рассказывая о своей личной жизни, но не побоялась сохранить для потомков много сугубо личных материалов, переписки и рукописных набросков художественных произведений. Она принадлежала своему веку и вынуждена была считаться с его жесткими требованиями, но, как верно отмечает ее биограф Р.У.Б.Льюис, обращала свой взор вперед, в век "большей свободы и прямоты" [5], о чем свидетельствуют и оставленные ею специально для исследователей материалы: хотя при жизни Уортон и не любила излишней публичной откровенности, она хотела, чтобы в дальнейшем люди знали о ней правду. Сейчас, когда стали доступны ее архивы, были опубликованы ее

Эдит Уортон в 1905 г., когда она познакомилась
с Генри Джеймсом. Фотография

новые биографии и переписка[6], несостоятельность прежнего представления об Уортон как о чопорной аристократке стала вполне очевидна.

Уортон была открыта новому знанию, новому опыту, новым людям. В ее юности путешествовали в каретах — она одной из первых женщин приобрела автомобиль и объездила на нем всю Европу. Уортон относилась к числу наиболее образованных и начитанных людей своего времени, ее познания в истории, философии, искусствах, науках поражали современников. У нее гостили многие писатели тех лет: она создавала и поддерживала вокруг себя тот насыщенный интеллектуальный климат, который был необходим для дальнейшего развития американской культуры.

Исследователи смогли шире взглянуть и на художественное творчество Уортон. Интерес к нему не затухает[7]. Без наследия писательницы сегодня трудно представить себе историю американского реалистического романа, сатиры и новеллы, развитие в литературе США женской темы. Творчество Уортон служит мостом из века XIX в век XX — оно было своеобразным прощанием со "старой Америкой" и попыткой осмыслить, что же несет с собой для страны новое столетие.

Семья Эдит Уортон, в девичестве Эдит Ньюболд Джонс (Edith Newbold Jones), и по отцовской, и по материнской линии восходит к самым истокам американской нации, и в XIX в. она по праву принадлежала к высшим слоям Нью-Йорка. Уортон сформировалась в атмосфере этого аристократического по американским меркам общества и навсегда унаследовала многие его черты, она же оказалась его ярой противницей и бросила ему решительный вызов: у нее хватило силы характера стать выше своей среды.

Образ жизни этого вполне буржуазного круга строился по аналогии с жизнью английского нового дворянства; своими манерами и бытом нью-йоркская элита желала уподобиться английским леди и джентльменам. При всей ограниченности элитарного мира старого Нью-Йорка у него были и определенные достоинства: четкие представления о нормах морали, честность в финансовых делах, спокойное отношение к богатству, уважение к вкусу. Однако этот круг был весьма далек от художественного творчества, даже его мужская половина. (Эдит Уортон приходилась дальней родственницей Герману Мелвиллу, но родня относилась к нему без всякого почтения и интереса — как к инородному элементу.) Для женщины же желание посвятить себя всецело литературному труду казалось немыслимым: ей полагалось украшать светские приемы и гостиные, быть женой и матерью. Литературное призвание потребовало от Эдит Уортон преодоления сложившихся в ее общественном круге стереотипов.

Раннее детство Уортон прошло в Нью-Йорке, летом семья (Эдит была третьим ребенком, намного младше своих братьев) выезжала отдыхать в Ньюпорт. Но после Гражданской войны из-за финансового кризиса Джонсы были вынуждены отправиться на длительное время в Европу, где жизнь была дешевле. Эдит исполнилось тогда четыре года; с этого возраста и до десяти лет она жила в Европе — в Германии, Франции, Италии, Испании. Знакомство с европейской культурой в столь раннем возрасте оказало огромное влияние на духовное формирование Уортон; европейская культура навсегда приобрела для нее значение источника и образца. Сопоставление европейской и американской культур, размышления об их взаимоотношениях и судьбах станут в дальнейшем, как и у ее великого современника и друга Генри Джеймса, одной из центральных тем творчества Уортон.

Европа была для нее культурным миром, где века цивилизованной жизни придали определенность формы и ландшафту, и архитектуре, и

всему устройству человеческой жизни, закрепленному в нравах и манерах. Свое предпочтение этому культурному миру она отдала еще в книге очерков "По Франции на автомобиле" (*A Motor-Flight Through France*, 1908): "Здесь, на севере Франции, где сельское хозяйство не устранило поэзии, а соединилось с ней, понимаешь, насколько выше красота земли, развитой, гуманизированной, приведенной во взаимосвязь с жизнью и историей, по сравнению с сырым материалом, каким по-прежнему остается большая часть нашего собственного полушария"[8].

В 1906 г. Уортон поселилась в Париже, хотя тогда она еще не знала, что вскоре превратится в одного из американских экспатриантов и будет наведываться в Америку лишь иногда и по делам, как, например, в 1923 г. для получения почетного звания доктора Йейльского университета.

Уортон остро чувствовала свою причастность к судьбам Европы. Когда началась Первая мировая война, писательница с головой ушла в благотворительную работу: организовала сбор средств в помощь семьям, пострадавшим от войны, работала без устали по налаживанию медицинской помощи и питания, не раз выезжала на фронт для непосредственного ознакомления с ситуацией. Уортон организовала публикацию "Книги бездомных" (*The Book of the Homeless*), которая вышла одновременно в Нью-Йорке и в Лондоне в октябре 1915 г. В ней были собраны прозаические произведения, стихи, ноты и иллюстрации. Все средства, полученные от продажи, пошли на содержание приютов и в комитет по спасению бельгийских детей. Том открывался словами признательности французского командования и письмом Теодора Рузвельта. Среди участников книги были Руперт Брук, Поль Клодель, Жан Кокто, Эдмон Ростан, Джордж Сантаяна, Томас Гарди, У.Б.Йейтс, Игорь Стравинский, Джозеф Конрад, Морис Метерлинк, Пол Элмер Мор и другие, в том числе и сама Уортон, которая к тому же перевела на английский практически все включенные в сборник французские стихотворения. В 1916 г. за свою огромную работу во время войны Уортон была принята в кавалеры Почетного легиона — высшая награда Франции для иностранца, а в 1918 и 1919 годах удостоена государственных наград Бельгии.

Уортон умерла во Франции, ее похоронили на кладбище в Версале. Среди провожавших ее в последний путь были французские ветераны Первой мировой войны.

Литературные склонности Уортон проявились еще в детстве. Эдит с жадностью читала все, что было в обширной семейной библиотеке, и рано начала придумывать различные рассказы, которые, когда она еще не умела читать и писать, за ней записывала ее мать. В пятнадцать лет под псевдонимом "г-н Оливьери" Уортон тайно написала новеллу "Легкомыслие" ("Fast and Loose"), сопроводив ее разгромной

рецензией, предназначавшейся для публикации в "Нэйшн", в которой автор сравнивался с сентиментальной школьницей, возомнившей себя писателем. Когда Эдит было шестнадцать, родители анонимно опубликовали ее стихотворения (*Verses*, 1878) — вероятно, надеясь тем самым положить конец юношеским литературным забавам. Но этого не случилось.

Внешне жизнь Эдит протекала согласно канонам, предписанным девице из высшего общества Нью-Йорка: она дебютировала в свете, была помолвлена и в двадцать три года вышла замуж за Эдварда (Тедди) Уортона, состоятельного светского человека, который вел праздный образ жизни. (Брак Уортон не был счастливым, в 1913 г. она с мужем развелась, хотя в старости вспоминала о Тедди не без теплоты.)

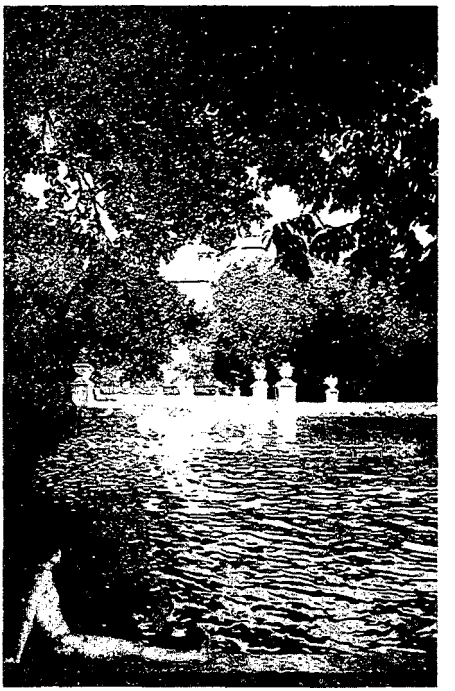
Но Эдит не могла не чувствовать отчужденности от общества, ее реальной жизнью, "ее страной", как она писала об этом позже, стала литература. В 1889 г. Уортон опубликовала три стихотворения, а в 1891 г. в свет вышел ее первый рассказ. В 1897 г. совместно с архитектором Огденом Кодменом она опубликовала книгу "Убранство домов" (*The Decoration of Houses*), где ставила задачу рассмотреть данный предмет как серьезный раздел архитектуры. В дальнейшем в этом ряду появились такие работы, как "Итальянские виллы и их сады" (*Italian Villas and Their Gardens*, 1904), "Итальянские виды" (*Italian Backgrounds*, 1905).

Но двойная жизнь оказалась не под силу Уортон. В 90-е годы она пережила ряд нервных срывов, доктора предписали ей полный покой и изоляцию, что дало Уортон возможность прервать свою весьма насыщенную светскую жизнь и добиться творческого прорыва: в 1899 г. она опубликовала свой первый сборник рассказов "Более сильная склонность" (*The Greater Inclination*); за ним появился следующий — "Критические случаи" (*Crucial Instances*, 1901), а позже — «"Происхождение человека" и другие рассказы» (*The Descent of Man, and Other Stories*, 1904). Уортон, наконец, смогла найти самое себя, закончился период неуверенности и раздвоенности между желанием жить жизнью, которую предписывали ей устои и нравы ее общественного круга, и зовом призвания.

Первый роман Уортон "Долина решения" (*The Valley of Decision*) вышел в свет в 1902 г. Его действие происходит в Италии в XVIII в. накануне Рисорджименто. Критики справедливо сетовали на неразработанность и схематичность характеров, их второстепенность по сравнению с описаниями архитектуры, религиозных и философских споров, хорошо воссозданной атмосферой эпохи, деталями быта. Все же, несмотря на художественные просчеты романа, в нем прозвучали мысли, оказавшиеся затем весьма существенными для творчества писательницы. Это относится прежде всего к описанию гедонистического и расточительного аристократического общества: оно довольствуется игрой в карты в великолепных старинных залах и не интересу-

ется вопросами, волнующими весь мир, не задумывается о нравственных проблемах. Устами героя Одо Валсекки Уортон разоблачает лицемерие и ограниченность аристократического круга. Косвенно, на историческом материале, она пыталась провести аналогии с американским высшим светом 70–90-х годов XIX в., который позже станет объектом ее пристального писательского интереса.

К тому же, уже в этом первом романе проявились консервативные, антируссоистские настроения Уортон, ее далеко не однозначное отношение к схемам и планам социального переустройства, к вере в возможности человека, освобожденного от традиций и установлений сложившейся культуры. Эти ноты весьма знаменательны, они затем со всей силой прозвучат в ее зрелых романах и эссе, в автобиографии.



Мэксфилд Пэрриш.
"Пруд виллы д'Эсте".
Иллюстрация к книге Эдит Уортон
"Итальянские виллы и их сады". 1904

Накануне Великой французской революции Италия живет проникающими с севера освободительными идеями, которые в романе горячо обсуждают либерально настроенные интеллектуалы. Но в итоге герой романа Одо разочаровывается в высоких либеральных принципах, с которыми он и его возлюбленная Фульвиа Вивальди вступали в жизнь. Реформы Одо в герцогстве Пианура, чьим правителем он становится, терпят крах: их подрывают те самые люди, которым реформы должны были помочь. Конституция, предложенная Одо, не принята; старые злоупотребления остаются в силе. Довелось Одо увидеть и плоды вдохновлявшей его Французской революции — само герцогство Пианура аннексировано Наполеоном. Уставший от разочарований Одо в итоге приходит к полной переоценке своих взглядов: "Новый год родился в крови и двигался к еще более кровавому полдню. Все старые линии обороны пали. Религия, монархия, закон — все засосал омут освобожденных страстей. И на этой окровавленной сцене, как насмехающееся привидение, витает идея философов о способности че-

ловека к совершенствованию. Человек был, наконец, свободен — свободнее, чем его освободители когда-либо мечтали, — и он пользовался своей свободой, как зверь"[9].

Уортон в своем творчестве больше не возвращалась к жанру исторического романа, но размышления над Великой французской революцией и ее уроками, прозвучавшие в "Долине решения", выразили ее представления об историческом процессе и повлияли на ее понимание исторических событий, современницей которых она стала. Роман писался в период так называемых прогрессистских реформ в США и косвенно выразил отношение Уортон к многочисленным программам преобразования американского общества, питавшимся просветительской верой в способность человека к совершенствованию. Для Уортон всегда было характерно недоверие к социальным панацеям, она утверждала необходимость и жизненную важность существующих общественных структур. Вместе с тем, она полагала, что реформы назрели, и была горячей поклонницей президента Теодора Рузвельта, разделяя его стремление к постепенному и планомерному реформированию социальных институтов. (Они были лично знакомы; в 1905 г. Уортон была приглашена на обед в Белый дом.)

Роман "Долина решения" имел для Уортон существенное значение и в том плане, что, создав его, она определила характер своего творческого дарования и смогла трезво проанализировать собственные художественные просчеты, формируясь как сознательный мастер художественной прозы — это качество она особенно ценила в Генри Джеймсе, и оно стало отличительным свойством ее письма.

Уже позже, после того, как Уортон написала свои лучшие произведения, в книге "Искусство прозы" (*The Writing of Fiction*, 1925), она обобщила опыт предшествовавших романистов и свой собственный и дала четкий рецепт: «Впечатление, производимое пейзажем, улицей или зданием, всегда должно быть для романиста событием в истории души, а использование "описательного отрывка" — и его стиль — должны определяться тем правилом, что следует изображать только то, что отметил бы ум данного героя, и всегда так, чтобы это соответствовало уровню его сознания»[10]. Уроки Флобера и Джеймса не прошли для Уортон даром, но воплотить их в своем творчестве она смогла не сразу.

Дебют писательницы в жанре романа показал ей и ценность собственного жизненного опыта. В 1902 г. Генри Джеймс, познакомившись с произведениями Уортон, дал ей совет "держаться родных пастбищ, даже если это ограничит ее задворками Нью-Йорка", он призывал ее изучать человеческую жизнь вокруг себя и "полностью использовать свой замечательный иронический и сатирический дар" (5; pp. 126, 125). В лучших своих вещах Уортон следовала этим советам.

Первым крупным произведением такого рода стал ее следующий роман "Дом веселья" (*The House of Mirth*, 1905). Именно с него начи-

нается наиболее плодотворный период в творчестве писательницы, продолжавшийся вплоть до первых послевоенных лет. В эти годы сформировались эстетические взгляды Уортон, были написаны ее лучшие произведения. Данный период отмечен разнообразием творческих интересов Уортон: она пишет путевые заметки "По Франции на автомобиле" (1908), а затем "В Марокко" (*In Morocco*, 1920); выходит сборник ее стихов «"Артемида Актеону" и другие стихотворения» (*Artemis to Acteon, and Other Verse*, 1909); сборники рассказов "Отшельник и нелепая женщина" (*The Hermit and the Wild Woman*, 1908), "Истории о людях и призраках" (*Tales of Men and Ghosts*, 1910), «"Зингу" и другие рассказы» (*Xingu, and Other Stories*, 1916); повести — и среди них самая известная ее повесть "Итан Фроум" (1911). В этот период, помимо "Дома веселья", написан целый ряд значительных романов, внесших весомый вклад в развитие реализма в литературе США: "Плод древа" (1907), "Риф" (1912), "Обычай страны" (1913) и "Век невинности" (1920). Еще при жизни Уортон — в 1936 г. — "Дом веселья" был издан в серии "Мировая классика".

Замысел этого романа родился осенью 1903 г., но работа над книгой откладывалась из-за различных обстоятельств. Она возобновилась в августе 1904 г., когда Уортон получила заказ написать к январю роман для журнальной публикации в "Скрибнерс мэгезин", и ей впервые пришлось привыкать к дисциплине ежедневного писательского труда. Так она стала настоящим профессионалом. Роман оказался бестселлером, и нетерпение читателей, ожидавших выхода в свет каждой следующей части, дало ей почувствовать, что значит признание публики.

Заглавие романа — аллюзия к Екклезиасту (7:4): "Сердце мудрых — в доме плача, а сердце глупых — в доме веселья". Объектом творческого исследования на этот раз становится "дом веселья" — процветающее, богатое и поглощенное поиском удовольствий общество Нью-Йорка на рубеже веков — то общество, какое она знала не понаслышке. Глубокое проникновение в атмосферу Нью-Йорка в этом и других произведениях надолго закрепит за Уортон репутацию прекрасной бытописательницы. Она действительно умела, как никто другой, скрупулезно и точно воссоздать приметы повседневной жизни города тех лет. Мир ее романов исполнен такой достоверности, что создает ощущение реального присутствия.

Однако ее главной творческой задачей было не воссоздание хорошо знакомого жизненного материала. Уортон стремилась к постижению глубинных законов социального бытия и в этом сознательно опиралась на опыт реалистической прозы. Ее приверженность реалистической традиции проявилась в желании создать типические характеры в конкретных исторических обстоятельствах, поставить проблему нравственного выбора человека и его внутреннего достоинства.

Уортон признавалась, что в "Доме веселья" ее занимал, в первую очередь, вопрос о "типичной человеческой значимости" этого материала, поскольку "общество безответственных искателей удовольствий может иметь более глубокое значение, чем об этом могут догадаться сами его представители". Уортон предчувствует тему, которая будет волновать многих американских писателей XX в., особенно в 20-е годы: об "очень богатых" будут писать Ф.С.Фицджеральд, Э.Хемингуэй. Писательница нащупала в этом романе и ракурс, дающий данной теме особый поворот: она полагала, что подобное бездумное и пустое общество может обрести драматическое значение только через то, что его пустота и бездумность уничтожают. "Его трагический смысл, — писала Уортон, — лежит в его способности унижать достоинство людей и идеалов"[11]. Современная критика справедливо видит в этом романе "одно из самых красноречивых обвинений против социальной системы", основанной на богатстве и привилегиях[12].

Обществу искателей удовольствий противостоит главная героиня романа Лили Барт, хрупкая, очаровательная девушка. Ее история — это борьба человека с враждебной средой, где невозможно полноценное человеческое существование. Лили не выдерживает выпавших ей на долю испытаний: измученная физически и морально, она неосторожно принимает слишком большую дозу снотворного и умирает.

С самых первых страниц романа Лили оказывается в фокусе читательского внимания. Мы видим ее глазами одного из главных персонажей — Лоуренса Селдена, который невольно выделяет Лили из толпы на вокзале: "Все в ней было одновременно полно жизни и изысканно... У него было странное чувство, что для того, чтобы создать ее, каким-то таинственным образом немало скучных и некрасивых людей должны были быть принесены в жертву. Он понимал, что качества, отличающие ее от массы других представительниц ее пола, были в основном внешними: как если бы тонкий слой красоты был нанесен на простую глину. Но эта аналогия не убедила его, ведь грубая основа не принимает тонкой выделки; и разве невозможно, что и сам материал был хорош, но обстоятельства придали ему бесполезную форму?"[13] Этот вопрос Селден задает себе, но и читатель романа убеждается в итоге, что "материал" действительно был хорош, но оказался растраченным впустую.

Селден прав: немало людей было принесено в жертву, чтобы создать богатства того общества, к которому Лили принадлежит, — общества искателей удовольствий. Но сама Лили небогата. Она прислуживает богатым друзьям в обмен на их гостеприимство, выполняя обязанности секретаря, компаньонки, посредника и т.п. Ее цель — выгодный брак, который избавил бы ее от нужды и унизительной зависимости. Имя главной героини исполнено смысла. Лили — цветок, полевая лилия, что "не трудятся, не прядут" (Мат. 6:28). Ее миссия декоративна. Значима и фамилия — Барт: подобно товару, она пред-

назначена для обмена, для бартерных сделок. Неслучайно в описаниях Лили так много деталей чисто внешнего свойства и так много аналогий и сравнений с вещами и предметами. Она драгоценна не как человеческая личность, а как драгоценный камень, и в браке ее роль — быть красивой витриной для богатства мужа.

Уортон с самого начала дает читателю почувствовать всю отчуждающую силу такого положения. Критический пафос ее творчества проявляется здесь в полной мере: в мире, где поклоняются только материальным ценностям, человек отчужден и унижен до такой степени, что оказывается пленником материальных продуктов цивилизации. Так, Селден разглядывает руку Лили, "отполированную, как слоновая кость, с ее тонкими розовыми ногтями и сапфировым браслетом, спадающим с запястья... Она была ... жертвой породившей ее цивилизации, ... звенья ее браслета казались ручными кандалами, приковавшими ее к ее судьбе" (13; p. 7).

Реалистическая трактовка материала дает Уортон возможность воссоздать и проанализировать не просто опыт человека определенного социально-экономического положения в определенный исторический период времени, но и показать, что это именно опыт женщины. Уортон специально отмечает, что Селден, как и Лили, тоже небогат, но в его ситуации есть принципиальные отличия. Он может жить один, в своей собственной квартире и быть при этом уважаемым членом общества, ему не нужно для этого жениться. Селден, не теряя респектабельности, даже имеет роман с замужней женщиной, Лили же выброшена из общества совершенно безвинно, ее репутация подорвана по одному лишь подозрению в любовной связи с женатым мужчиной. Она сама прекрасно разъясняет Селдену разницу их положения в отношении брака и материальной стороны жизни: "...Девушка должна вступить в брак, а мужчина может, если захочет... Твое пальто немного потерто, но кому до этого дело? Это не мешает людям приглашать тебя на обед. Если бы я была в потертой одежде, никто не захотел бы меня видеть: женщину приглашают в гости в такой же мере из-за ее одежды, как ради нее самой. Одежда — фон, рамка, если угодно, она не создает успеха, но она — часть его. Кому нужна плохо одетая женщина? От нас ожидают, что мы будем привлекательны и хорошо одеты до самой смерти, и если мы не можем делать этого сами, мы должны вступать в партнерство" (13; pp. 11–12).

Взаимоотношения мужчины и женщины в романах Уортон развиваются всегда непросто. Селден рисует перед Лили идеал "республики духа" — личной свободы "ото всего: от денег и от нужды, от комфорта и от тревог, от всех материальных случайных обстоятельств" (13; p. 69) — привлекательный, но нереальный идеал. Он критикует то будущее, которое Лили уготовила себе. Лили обладает незаурядным критическим умом и с ним вполне согласна. Но Селден, как и многие мужчины в романах Уортон, оказывается не в состоянии

предложить ей реальную альтернативу, взять на себя ответственность и сделать решающий шаг. Лили бросает ему справедливый упрек: "Зачем? Зачем ты делаешь то, что я выбрала, ненавистным для меня, если не можешь дать мне ничего взамен?" (13; p. 72). Селдену действительно нечего предложить девушке: ведь он выбрал свободу от жизни, от чувства, неуязвимость, основанную на отстраненности. Его поза в отношении Лили — поза превосходства, осуждения и невмешательства. Но Селден не живет в "республике духа", он участвует в жизни общества искателей удовольствий и не стыдится этого, воспринимая себя как наблюдателя. Он так до конца и не осознает уязвимости своей позиции. В гибели Лили его вина ничуть не меньше, чем вина других членов общества и всей его системы ценностей.

Единственной альтернативой выгодному браку, которую жизнь реально предлагает Лили, служит в романе судьба Гертруды Фэриш, подруги Лили и родственницы Селдена. Но сознательно выбрать судьбу Герти — одинокой женщины, занятой социальной работой, живущей безрадостно в жалкой квартирке, — Лили, будучи тем, что она есть, не может. Оглядывая свою украшенную цветами спальню, свои кружевные и шелковые наряды, она с содроганием вспоминает обстановку дома Герти.

Что же препятствует Лили в достижении желанной цели — выгодного замужества? И что неуклонно ведет ее по общественной лестнице вниз к положению простой работницы в шляпной мастерской, откуда ее, в конце концов, тоже увольняют? Можно сказать, что и в том, и в другом случае причиной оказываются ее достоинства, ее лучшие человеческие качества, то, что выделяет ее из убогой и ничтожной среды: честность и внутреннее благородство, нежелание портить репутацию других, разборчивость в средствах, наивная вера в аналогичные качества у других людей. Лили дается несколько возможностей поправить свое положение, но всегда ценой компромисса с совестью, и она эти возможности отвергает. Лили выше окружающих, поэтому ее судьба волнует и автора, и читателя, а ее гибель создает ощущение утраты.

С этим романом женская тема становится в творчестве Уортон одной из центральных. Критическое отношение писательницы к современной действительности, ее вера в человеческое достоинство, сопротивляющееся враждебным обстоятельствам, проявляются в трактовке данной темы особенно остро. Уортон подчеркивает, что существующие общество и культура навязывают женщинам ложные представления о самих себе и о своем месте в мире, лишая их тем самым возможности личностного развития, обрекая на неполноценное и фактически безнравственное существование в рамках закосневших норм и правил, в то время как истинный нравственный выбор в таких условиях неизбежно требует от женщины героического противостояния среде. Многие героини Уортон оказываются на него способны, они

проходят сложный путь внутреннего развития и через сознательный нравственный выбор обретают подлинное "я".

Такова и Лили Барт. Вначале в ее образе Уортон мастерски рисует женщину, которую общественные представления и установки деформировали так, что она сама себя не понимает. На протяжении практически всего романа Лили сознательно ставит себе те цели и строит те планы, которых ожидает от нее общество. Ее продвижение к цели, однако, постоянно отклоняется от намеченного курса из-за внешне случайных обстоятельств, как, например, вдруг возникающего желания выпить чая с Селденом в его квартире. Почти неизменно эти спонтанные порывы ведут Лили к Селдену, как и Селдена они ведут к Лили. Читатель понимает, что между героями есть взаимное притяжение, но сами герои не позволяют себе думать об этом. Селден небогат и потому как возможный претендент на руку Лили ни ею, ни им самим не рассматривается. Отчасти именно поэтому между ними возникают дружеские отношения: они откровенны друг с другом, свободны от потенциальных отношений "продавца" и "покупателя".

В обществе Селдена Лили ощущает себя самой собой. Любовь могла бы связать героев и составить счастье их жизни, но они, находясь в плену диктуемых обществом установок, ее не распознают и не принимают до того момента, когда уже слишком поздно: Селден, решивший, наконец, предложить Лили руку, находит ее уже мертвой. Все же оба героя оказываются способны на искреннее человеческое чувство — нечто, далеко выходящее за рамки ценностей их общественной среды.

Тема социального успеха традиционно важна для американской литературы и культуры в целом. На рубеже веков в этом ряду появились и женские "истории успеха". Для становления американского реалистического романа характерна критическая трактовка этого типа сюжета ("Сестра Керри" Драйзера, "Дом веселья" и затем "Обычай страны" Уортон).

В "Доме веселья" Уортон полностью перевертывает сюжетную схему: история Лили — это история социального крушения. Уортон убедительно бытописует различные слои общества, куда по мере понижения своего социального статуса попадает Лили, пока не становится наемной работницей. Но успеха Лили все же достигает, и заключается он в том, что она, в конце концов, пусть в малой мере, смогла реализовать свое истинное человеческое предназначение, свое истинное "я". Лили проходит путь к самой себе и осознает суетность и тщету тех ценностей, которым поклоняется общество искателей удовольствий. В конце романа ее пугает более всего не материальная бедность, а одиночество и отчужденность людей в "доме веселья". Ориентиром в ее жизни становится образ Нетти Струзерс, которая нашла в себе внутренние силы преодолеть свое прошлое уличной женщины и наладить новую жизнь. Нетти, простая работница, живет

постоянно на грани нужды, но ее дом, ее семья, ее ребенок становятся прибежищем для души Лили, картиной подлинной "солидарности жизни", в отличие от той разъединенности и разобщенности, которую Лили наблюдала среди людей своего прежнего круга: "Все люди, которых она знала раньше, были подобны атомам, разбегающимся прочь друг от друга в каком-то диком центробежном танце; вечер, проведенный на кухне у Нетти Струзерс, стал для нее первой возможностью увидеть неразрывную целостность жизни". Лили приходит к выводу, что именно Нетти своей жизнью "коснулась центральной истины существования" (13; p. 319).

В связи с этим романом встает вопрос о существенном воздействии на творчество Уортон натурализма. Писательница была хорошо знакома и с теориями, повлиявшими на формирование этого художественного направления, и с творчеством его наиболее ярких представителей. В своей автобиографии, например, она писала о том огромном впечатлении, какое произвело на нее чтение трудов Дарвина, Гексли, Спенсера, Геккеля и других сторонников эволюционной теории. Тема "Дома веселья" — пагубное влияние определенной среды на судьбу человеческой личности, сформированной данной средой, но, вместе с тем, беззащитной перед ней, — в целом характерна для натуралистического романа. Детерминистский взгляд на человека, аналогии с миром природы играют в "Доме веселья" немаловажную роль. Однако даже в этом романе Уортон выступает как писатель, лишь частично согласный с посылками натуралистической школы. В нем уже вполне отчетливо звучит центральная тема ее творчества — тема духовного развития человека, его нравственного выбора.

В своих литературно-критических работах Уортон не раз подвергала сомнению художественные возможности натуралистического метода (10; pp. 10–11). Ее творческими ориентирами всегда были классики европейского реалистического романа — Бальзак, Стендаль, Джейн Остен, Теккерей, Толстой, Тургенев. Рассматривая историю развития прозы, она писала о "поверхностности" натуралистического письма, подчеркивая, что "в то время, как менее талантливые писатели бились головой о глухую стену натурализма, более одаренные пошли путем, который прокладывали своим творчеством великие русские романисты"[14].

В собственном творчестве Уортон использовала в первую очередь жанр романа нравов (novel of manners). Для нее нравы не были поверхностью бытия — она была убеждена, что в них находит свое выражение культура как сложная совокупность общественного образа жизни. Этот культурологический аспект станет в дальнейшем одним из центральных в книгах Уортон. Традиционная жанровая форма романа нравов помогала ей творчески освоить конфликт человеческой личности с нормами и ценностями культуры.

Уильям Меррит Чейз. "Визит приятельницы". 1895

В рассуждениях Уортон о романе нравов отчетливо проявляется реалистический склад ее художественного мышления. В эссе "Великий американский роман" ("The Great American Novel", 1927) — тема, весьма популярная в американской литературной среде, особенно в начале XX в., — Уортон писала, что человеческая природа как объект творческого освоения вряд ли может быть взята писателем вне контекста культуры. Что вообще представляет собой "человеческая природа", лишенная одежд культуры, — восклицала Уортон, — "и сколько ее остается, если ее отделить от ткани обычаев, манер, культуры, которую она тщательно сплела вокруг себя?" [15] Уортон интересовали культурные формы, поскольку они есть объективные свидетельства и знаки, по которым мы судим о "человеческой природе" в тех или иных конкретных исторических обстоятельствах.

Этому Уортон училась у Генри Джеймса. Джеймс в свое время писал У.Д.Хоуэллсу: "Именно нравами, обычаями, принятыми нормами, привычками, заведенными формами — всем этим вызревшим и традиционным живет романист: они тот самый материал, из которого он создает свои произведения" [16]. В статье о Джеймсе — "Генри Джеймс в его письмах" ("Henry James in His Letters", 1920) — Уортон цитирует эти строки: они созвучны ее собственному пониманию творческих задач и самой природы труда романиста (15; p. 146).

Как и для Джеймса, "материал нравов" не был для Уортон самодостаточным, он помогал ей рассмотреть психологические и нравственные коллизии. Этические проблемы всегда составляют суть ее произведений — черта, связывающая Уортон с такими классиками

отечественной литературы, как Готорн, Эмерсон и, конечно, Джеймс. Нравственное чувство Уортон считала камертоном для искусства романиста. Касаясь творчества глубоко ценимого ею Марселя Пруста, она, в частности, писала, что, когда сам Пруст не осознает безнравственности поступка, совершаемого тем или иным его героем, этот герой теряет отчасти свое жизнеподобие: автор, тем самым, отнимает жизнь у своего творения, превращая его в камень (10; p. 174). Нравственные конфликты составляют существо романов Уортон, и ее собственное нравственное чувство в них активно участвует.

Психологизм, акцент на внутренней жизни человека потребовали от Уортон особого подхода к эстетической системе романа нравов. В своих поисках она опиралась и на Джеймса, и на достижения европейских прозаиков, в том числе русских. Размышляя над историей прозы, Уортон писала, что современный роман вообще начался в тот момент, когда действие "переместилось с улицы внутрь души человека" (10; p. 3), а следующим шагом было превращение персонажей из марионеток в живые, конкретные и узнаваемые человеческие существа. Важнейшими вехами на этом пути романа к современности были для Уортон Бальзак и Стендаль, которые сумели увидеть в своих героях продукт материальных и социальных условий, но при этом наделить их конкретной жизненной индивидуальностью. Уортон писала о том, что под пером Бальзака жанры психологического романа и романа нравов образовали новый союз, плодом которого стал современный роман, "способный менять свой цвет и форму в зависимости от занимающего его предмета" (10; p. 61).

Этот новый, "гибридный" (10; p. 70), социально-психологический роман Уортон считала своеобразным итогом развития европейской реалистической традиции, и как таковой он был воспринят ею. "В великом романе нравов, самыми выдающимися фигурами в истории которого были Бальзак, Теккерей и Толстой, в конфликт вовлечены не только отдельные личности, но социальные группы, и положение, в котором оказывается отдельная личность, обычно является результатом — одним из множества результатов — социального конфликта" (10; p. 144); в таком романе социальный анализ постоянно переплетается с анализом психологическим (10; p. 81). Этот тип романа был наиболее близок Уортон. Ее собственное творчество развивалось в данном направлении, и она по праву считается одним из создателей американского реалистического социально-психологического романа.

Мерой художественности романа Уортон всегда считала жизненность его героев: "...Качество, объединяющее всех великих романистов, — это способность делать своих героев живыми" (10; p. 157). Ее особенно восхищала способность Толстого населять романы множеством персонажей и раскрывать внутреннюю работу души героев, соотнося ее с общечеловеческим нравственным опытом. Уортон была убеждена, что роман должен "проливать свет на наш моральный

опыт", давать "суждение о жизни" (10; pp. 28, 27). Эти качества классического реалистического романа были для Уортон высшими эстетическими критериями, она всегда стремилась воплотить их в своем творчестве.

Необходимо отметить, что для формирования эстетических принципов Уортон немалое значение имел и романтизм: она впитала и по-своему преломила его опыт в собственном художественном творчестве. Уортон не оставила специальных работ, посвященных анализу романтического наследия, но о его актуальности для нее красноречиво свидетельствуют ее проза и те замечания, что содержатся в ее эссе и письмах. Так, "Алую букву" Готорна Уортон выделяла в ряду великих романов, написанных по-английски (5; p. 521), высоко оценивала поэтические достижения американских романтиков (5; pp. 236, 237).

Учет романтического мировидения трансформировал внутреннее строение реалистических произведений Уортон. В этом она продолжила работу Джеймса, который тоже учился не только у европейских реалистов, но и у американских романтиков. Обостренное внимание романтиков к этической проблематике, к нравственному облику человека, постижению внутреннего смысла бытия было глубоко созвучно и Джеймсу, и Уортон, поэтому эстетическое наследие романтиков стало для них обоих источником творческого развития.

Для художественного освоения и осмысления всей полноты действительности Джеймс нередко обращался к средствам романтической поэтики, соединяя реалистический тип повествования с романтической метафоризацией текста: использовал сквозные образы-метафоры, аллегории, символы, миф, элементы таинственного и сверхъестественного. Уортон шла аналогичным путем, используя различные типы повествования, что также помогало ей более глубоко и емко отображать действительность.

Однако было бы неверно полагать, что опорой в этих поисках для Уортон был только Джеймс. Знаток европейской традиции, Уортон находила в ней различные источники, в том числе весьма необычные для американской литературы. Так, она указывала на роман Готфрида Келлера "Зеленый Генрих" как на пример нового типа романа, не поддающегося однозначной классификации, поскольку Келлер использовал в нем элементы романтического романа (romance) и соединил повседневную реальность с фантазией (10; p. 67); она писала о поэтической образности как средстве постижения действительности в произведениях Келлера[17].

Тексты произведений самой Уортон всегда глубоко метафоричны. Эта сторона ее творчества долго оставалась в тени, непрочитанной и незамеченной. Но недавние исследования показали, насколько пропитаны символическим подтекстом ее самые реалистические романы[18]. Так, например, повествовательный ряд в них постоянно соотносится с образами произведений изобразительного искусства, литературы, му-

зыки, что позволяет Уортон в сжатой форме раскрыть важные пласты смысла. Скажем, в "Доме веселья" одним из любимых развлечений великосветского общества является представление "живых картин" — копий работ известных мастеров. Лили выбирает для себя один из женских портретов Рейнольдса, поскольку этот портрет отвечает духу ее красоты и она может представить его, не утратив самое себя. "Казалось, она не сошла с полотна Рейнольдса, а вошла в него", — пишет Уортон (13; p. 135). Но для ничтожных искателей удовольствий "живая картина" Лили — лишь повод восхититься линиями ее тела и съязвить по поводу откровенности туалета. И только Селдену и Герти именно произведение искусства помогает понять Лили: "...Он впервые увидел перед собой истинную Лили Барт, свободную от пошлости окружающего ее маленького мирка и уловившую на мгновенье ноту той вечной гармонии, частью которой и была ее красота" (13; p. 136). Метафоричность характерна в целом для эстетической системы американского романа XX в., что по-новому высвечивает место Уортон в истории американской прозы.

Уортон явилась и прямой наследницей американских романтиков в жанре новеллы и рассказа. На протяжении всей жизни она много работала в этих жанрах. Рассказы Уортон можно подразделить на два типа: те, что написаны в реалистическом духе и опираются на опыт Бальзака, Толстого, Тургенева, например, "Зингу" ("Xingu") — заглавный рассказ сборника 1916 г., "Римская лихорадка" ("Roman Fever", 1934); и те, где Уортон обращается непосредственно к традициям романтической новеллы, в первую очередь Готорна и По.

В рассказах второго типа большую роль играет иносказание, формы притчи и сказки, элементы фантастического, готического, чудесного и таинственного, детективные повороты сюжета. Они строятся на принципе столь характерного для романтического произведения дуализма мира видимого и мира невидимого. Социальная ткань жизни, с таким умением воссоздаваемая Уортон, в них нередко приподнимается, словно завеса, давая почувствовать дыхание сверхъестественного и потустороннего.

Так, в рассказе "В духе Гольбейна" ("After Holbein", 1928) (имеется в виду картина Гольбейна "Пляска смерти") неожиданно готическую окраску приобретает трактовка темы старого Нью-Йорка. Дело происходит в респектабельнейшем нью-йоркском обществе. Некогда известная великосветская дама впала в старческий маразм и в своем воображении по-прежнему принимает в особняке на Пятой авеню несуществующих гостей, спускаясь к ним в своих фамильных драгоценностях и нелепом парике. Однажды к ней забрел по ошибке избегавший ранее ее скучных обедов известный светский лев, ныне также страдающий провалами памяти. Вместе они, ничтоже сумняшеся, ведут в пустоте всю церемонию обеда, выпивая за старые времена, а после обеда хозяйка удаляется в гостиную, предоставляя вымышлен-

ным мужчинам выкурить по сигаре и поговорить. Когда же ее единственный реальный гость уже собрался уходить, с ним случился удар.

Уортон до самых последних дней продолжала писать рассказы о призраках, ею были созданы классические образцы современной новеллы подобного типа; в 1937 г. вышел в свет сборник ее рассказов "Призраки" (*Ghosts*). Писательница относилась к этому жанру вполне серьезно, считая его важной и отличительной частью англоязычной литературной традиции. В книге "Искусство прозы" она писала о методах построения рассказа о сверхъестественном, о необходимости создания в нем атмосферы естественности, о чувстве меры и умении "экономить ужасы" (10; p. 40). Образцом в этом отношении для нее был "Поворот винта" Генри Джеймса.

Романтическая новелла (рассказ о призраках как ее частное проявление) давала Уортон возможность проникнуть в тайную, непостижимую суть бытия, показать глубины жизни, оставляющие на поверхности лишь едва различимые и мало кому внятные знаки. Эти знаки подобны таинственным письмам из потустороннего мира, которые получает от своей покойной жены герой новеллы "Зернышко граната" ("Pomegranate Seed", 1931). Ни мать, ни новая жена героя Шарлотта не в силах разобрать написанного, но призрачные письмена осязаемо вторгаются в реальность и уводят героя за собой. Устами Шарлотты Уортон говорит о значении сверхъестественного для современного человека: "Там на улице, — думала она, — небоскребы, рекламы, телефон, телеграф, самолеты, кинотеатры, автомобили и все прочие атрибуты двадцатого века, а у меня в доме за дверью нечто такое, что я не могу объяснить и не могу соотнести с этой действительностью. Нечто старое, как мир, таинственное, как сама жизнь..." [19] А в рассказе "Впоследствии" ("Afterward", 1910), когда герой исчезает и все попытки найти его оказываются безуспешны, его жена с горечью вспоминает, как, по приезде в Англию, они шутили, что в Англии трудно потеряться, но этот маленький, густо населенный остров, так хорошо охраняемый полицией и так хорошо описанный, оказался "подобен сфинксу, хранящему ужасные тайны" (19; p. 691). Герои Уортон на своем опыте убеждаются, что жизнь нельзя исчислить, она не укладывается в рациональные схемы, не поддается одномерной трактовке.

Заслуживает внимания тот факт, что именно в такого рода рассказах Уортон нередко обращается к теме женщины и ее особого положения в мире, в частности к судьбе женщины-писателя. Так, в рассказе "Полнота жизни" ("The Fullness of Life", 1893) героиня, верившая в учение Дарвина (но отмечавшая для себя, что и Дарвин не был вполне уверен в существовании души), умирая, к удивлению и радости, проникает в иную реальность, где ей суждено встретиться с Духом жизни, которому она сетует, что на земле не смогла вполне испытать "полноту жизни", лишь приоткрывавшуюся ей в редкие мгновенья религиозного опыта, упоения красотой природы и искусства, общения

с другим человеком. Душа героини страдает от невозможности в мире земном выразить самую сокровенную суть и обрести спутника: "Мне иногда кажется, что женщина подобна большому дому со множеством комнат: есть прихожая, через которую туда-сюда проходят все; есть гостиная, где принимают официальных посетителей; общая комната, куда приходят, когда им вздумается, все члены семьи; но, помимо этих, есть много других комнат, двери которых, возможно, никогда не открываются; никто не знает, как к ним пройти, никто не знает, куда они ведут; и в самой дальней комнате, в святая святых, душа сидит одна и ждет звука шагов, который так и не раздастся"[20].

Нередко Уортон ассоциирует женщину с Персефоной, вынужденной покинуть этот мир и уйти в мир скрытый, потусторонний. Этот образ лейтмотивом проходит через многие произведения Уортон на протяжении всего ее творческого пути: он находится и в центре ее новеллы "Зернышко граната", само заглавие которой является аллюзией к мифу о Деметре и Персефоне, отведавшей зернышко граната и тем обрекшей себя на то, чтобы часть времени проводить во тьме подземного мира; а героини ее ранней повести "Пробный камень" (*The Touchstone*, 1900) и рассказа "Копия" ("Copy", 1901), женщины-писательницы, обе являются авторами произведений под названием "Зернышко граната". Женщина живет в ином измерении, изгнанная или вытесненная из земной реальности, но иногда она возвращается из мира призраков в мир людей или сохраняет в нем присутствие благодаря сотворенным ею текстам — письмам, дневникам и художественным произведениям — их находят и прочитывают оставшиеся в живых (что и происходит с героями названных произведений).

Этот романтический мотив помогал Уортон символически и иносказательно приоткрывать ту личную психологическую драму, которую она пережила на пути к творческому самоутверждению. Знаменательно, что и в реалистических романах Уортон сотворенные тексты играют немалую роль в судьбе героинь, нередко воссоединяя их с миром, который они, по той или иной причине, вынуждены были покинуть. Так, в "Доме веселья" бумаги Лили, найденные Селденом после ее смерти, свидетельствуют о ее честности и благородстве и служат герою укором.

Уортон жила и творила в эпоху кардинальных перемен во всех сферах человеческой жизни. В ее произведениях традиционные нравственные нормы сталкиваются с новой общественной реальностью XX века, с меняющимся человеческим сознанием. Психологические и нравственные коллизии, вызванные таким столкновением, были в центре творческого внимания Уортон. Эту тему развивали и написанные в реалистическом ключе романы, и свидетельствовавшие о ее романтических пристрастиях повести и рассказы.

Роман "Плод древа" (*The Fruit of the Tree*, 1907) затрагивал проблемы социальных реформ и положения рабочих. Тема производствен-

ных отношений была далека от реального человеческого опыта Уортон. Чтобы вжиться в мир задуманного романа, она специально ездила на текстильные фабрики в Массачусетсе, но, несмотря на все усилия, приблизиться к теме произведения ей не вполне удалось. В связи с этим писательницу нередко упрекают в том, что ее интерес к реформаторству был поверхностным и лишь позой и данью времени[21].

Это не совсем справедливо. Реформаторское движение и его программы не составляют сути романа (такой цели Уортон и не ставила), но нельзя сказать, что они — лишь его поверхностный слой. В центре повествования лежит проблема брака и супружеских отношений (на что указывает и библейская аллюзия, заключенная в заглавии). Роман "Плод древа" открывает эту проблематику в творчестве Уортон, являясь ее первым крупным произведением, посвященным данной теме. В дальнейшем практически все творчество Уортон в той или иной мере будет вращаться вокруг этой стороны человеческой жизни. В контексте брака она будет рассматривать и все важнейшие моральные и социальные конфликты. В данном романе брак героев оказывается самым непосредственным образом связан с их профессиональной и общественной жизнью, с общепринятыми нормами и представлениями, а отход героев от этих представлений имеет серьезные последствия и для их супружеских отношений.

На рубеже веков, не в последнюю очередь ввиду важнейших перемен в жизни общества, коснувшихся самых первооснов социального бытия, проблемы брака волновали многих писателей — и американских, и европейских (в этом ряду стоят и такие произведения, как "Живой труп" и "Анна Каренина" Льва Толстого).

Несмотря на собственный неудачный опыт супружества, Уортон навсегда сохранила уважение к институту брака как таковому. В полемике с крайними феминистскими взглядами она выступала против стереотипного представления о войне полов и о безусловном несовпадении интересов мужчины и женщины. Напротив, Уортон не уставала повторять, что именно во взаимодействии и партнерстве наилучшим образом раскрываются и мужчина, и женщина. Она особо подчеркивала, какое значение для развития женщины имеет возможность не ограничивать себя чисто женским обществом, а выйти в традиционно более открытый и интеллектуально более широкий мир мужчин. В равной мере она указывала, насколько важно для развития мужчины полноценное общение с женщинами. Брак был для Уортон тем институтом, где любовные, дружеские и партнерские стороны взаимоотношений между мужчиной и женщиной получают наиболее полное выражение. Поэтому реформаторские программы и увлечения героя романа "Плод древа" во многом определяют его отношения с женой.

Композиционно роман строится вокруг двух браков главного героя Джона Амхерста. Он работает мастером на крупной текстильной фаб-

рике в Новой Англии и приходит к выводу, что условия труда на производстве, как и весь подход к управлению, нуждаются в реформах. Он убеждает в этом и владелицу фабрики Бесси Уэстмор, человека весьма далекого по своим интересам от реформаторства. На некоторое время она загорается идеями реформ, влюбляется в Амхерста, выходит за него замуж, но вскоре утрачивает интерес к социальным преобразованиям. Постепенно разрушается и их брак. Мелочная, поверхностная, эгоистичная Бесси оказалась не в состоянии подняться до уровня нравственных интересов мужа. В результате несчастного случая она повреждает себе позвоночник. Ухаживать за ней в качестве сиделки приезжает ее школьная подруга Джастин Брент. Невыносимые муки, которые испытывает больная, и бесперспективность лечения, поскольку Бесси обречена, заставляют Джастин пойти на то, чтобы ввести ей смертельную дозу морфия. Через некоторое время Амхерст и Джастин все больше сближаются и вступают в брак. В конце концов, виновность Джастин в смерти Бесси обнаруживается, Амхерст потрясен, он не в состоянии понять жену; их брак распадается. Во искупление своего греха Джастин приходится много страдать, затем супруги примиряются, но от того таинственного внутреннего союза, который окрашивал и обогащал их прежнюю жизнь, ничего не осталось.

Джастин — это новый тип героини Уортон. С ней женская тема приобретает в ее творчестве новое звучание. Джастин как бы продолжает линию Герти Фэриш из романа "Дом веселья". Но Герти принадлежит второстепенная роль и, несмотря на свои человеческие достоинства, она мало интересна: она всецело занята социальной работой, жизнь ее довольно убога. Герти — синий чулок поневоле, она знает о своей непривлекательности и не помышляет о любви и браке. В этом смысле она маргинальна в женском мире, как он изображен в романе "Дом веселья". Джастин — иная. Сфера ее жизни включает значительно больше: она и женщина, живущая своим трудом, и женщина привлекательная для мужчин; она реализует себя и профессионально, и в браке, свой моральный выбор она также совершает одновременно и в сфере профессиональной деятельности, и в сфере семьи. Джастин умна, независима и способна смотреть жизни прямо в глаза. Это деятельная и активная личность, она делает свой выбор вопреки общепринятым нормам, исходя из личного представления о благе и моральном долге.

Но Джастин дано узнать, что человеческий выбор всегда влечет за собой цепь непредвиденных последствий для многих людей, он не может быть абсолютно отвлеченным и свободным, поскольку человеческая жизнь составляет сложнейшую ткань, и ее изменение в каком-либо одном месте неизбежно сказывается во всем: то, что она делала из лучших побуждений, оказывается жестоким и аморальным по отношению ко многим людям. На своем горьком опыте Джастин учится

рассуждать не только абстрактно и воспринимать жизнь в ее реальной сложности, включая компромиссы, уступки давним традициям, обычаям и привязанностям.

Особое место в изображении конфликта личности с традиционными нормами культуры занимает повесть "Итан Фроум" (*Ethan Frome*, 1911). Она не была первой в творчестве Уортон: к тому времени уже вышли в свет повести "Пробный камень" (1900), "Святилище" (*Sanctuary*, 1903), "Мадам де Треймс" (*Madame de Treymes*, 1907). Но ни одна из них не была столь удачной. С повестью "Итан Фроум" Уортон, по ее собственному признанию, достигла творческой зрелости и ощутила свободу мастера в работе с материалом.

Действие повести происходит на заброшенной ферме в Новой Англии. Читатель видит простую и суровую жизнь людей далеких от светского общества Нью-Йорка, и эта жизнь воссоздана убедительно и достоверно. Уортон подтвердила силу и разнообразие своего таланта — ее творческому воображению был подвластен не только мир богатых и привилегированных, в чем ее неоднократно упрекали, но и людей обездоленных. "Итан Фроум" в этом плане далеко не исключение: можно упомянуть и такие известные повести, как "Сестры Баннер" (*Bunner Sisters*, 1916), "Лето" (*Summer*, 1917).

Уортон начинала писать повесть "Итан Фроум" по-французски, просто чтобы попрактиковаться в этом языке после переезда в Европу. Затем забросила, но через несколько лет недолгое пребывание писательницы в Америке в своем поместье в Массачусетсе вдохнуло в старый замысел новую жизнь, и вскоре по возвращении в Париж Уортон вновь приступила к повести и завершила ее.

В "Итане Фроуме" выразилось непростое отношение Уортон к пуританскому наследию Америки и его трактовке в американской романтической традиции, особенно у Готорна, чье присутствие ощущается и в выборе сюжета, и в характерах, и в самой стилистике повести. Уортон выбирает местом действия глубинку Новой Англии, где, в отличие от больших городов, пуританское мышление и в начале XX в. еще сохраняло влияние. Ее герои живут нормами традиционной пуританской морали, которые определяют их внутреннюю жизнь (и во многом выражают взгляды самой Уортон, верившей в общечеловеческий нравственный смысл этих норм). Но в то же время Уортон показывает, что пуританские нормы губят жизнь героев, никому из них не принося счастья и радости. Естественному стремлению человека к счастью и самореализации противостоят долг и ответственность, но самопожертвование оказывается тщетным и бессмысленным, духовные силы растрачиваются впустую, что создает в повести неразрешимый конфликт.

Итан Фроум — единственный сын фермерской семьи. В течение года он учился в технической школе, но вынужден был вернуться домой, чтобы управлять фермой и лесопилкой. Его отец умирает, а мать

теряет рассудок; во время ее последней болезни за ней ухаживает родственница Фроумов Зина. После смерти матери уставший от одиночества и безрадостности своей жизни Итан из чувства благодарности женится на Зине. Зина же после свадьбы превращается в домашнего тирана, вечно недовольную жену, занятую своими реальными и вымышленными недомоганиями. Теперь уже, чтобы заботиться о Зине, в дом приезжает ее бедная родственница, юная Мэтти Силвер. Итан и Мэтти влюбляются друг в друга, но долго не признаются в своих чувствах даже самим себе. Их любви так и не суждено реализоваться. Зина, подозревая их, решает отослать Мэтти из дома, наняв вместо нее прислугу, хотя ехать Мэтти некуда, а Итану не по карману дополнительные расходы. Ему приказано отвезти Мэтти на станцию. В отчаянии герои пытаются совершить самоубийство — спускаются в темноте на санях с холма, рассчитывая врезаться в старый вяз. Их план не удается, оба остаются живы, но Итан изуродован, а Мэтти навсегда прикована к постели. Теперь уже Зина становится сиделкой при Мэтти, а Мэтти неожиданно превращается в домашнего тирана, мелочного и неутомимого.

В характеристике Итана много качеств, выделяющих его из фермерского окружения: его интересы шире, он почитывает специальную техническую литературу, способен видеть красоту природы, добр и щедр, наделен чувством долга, ответственности, благодарности. Его впечатляющий внешний облик также отличает его от прочих обитателей деревушки.

И вот этот человек, обладающий неординарными качествами, оказывается в плену старого нравственного закона, имеющего для него силу непреложной необходимости. К моменту, когда появляется Мэтти Силвер, Итану исполнилось всего двадцать восемь лет, а жизнь его уже замкнулась в мертвящих рамках безрадостного и вынужденного брака, тяжелого труда и нищенского существования на семейной ферме. Сам пейзаж и окружающий мир символически перекликаются с положением героев: действие повести происходит в зимнюю стужу (французский набросок так и назывался "Зима" ("Hiver"), а свою повесть "Лето", продолжающую развитие намеченных тем, Уортон называла "Жарким Итаном"); покрившийся дом Итана подобен его собственному изуродованному телу; Итан живет рядом с кладбищем, где похоронены его предки и его собственная жизнь, лишенная радости бытия.

Итан благороден и готов к самопожертвованию, но все жертвы напрасны. Как он ни старается, Зина становится все более озлобленной и недовольной. Вся его природа восстает против такой пустой растраты душевных и физических сил. Мэтти дает возможность вырваться из замкнутого круга бытия, и в какой-то момент Итан даже готов пойти на обман, чтобы раздобыть у соседей денег для бегства с Мэтти, но голос совести не дает ему покоя. Он беспощаден сам с собой, ему от-

Чайльд Хэссем. "Пятая авеню зимой"

крывается страшная двойственность собственной сути, он воспринимает свои планы как настоящее безумие: "Он был бедняком, мужем нездоровой женщины, его бегство оставило бы ее в одиночестве и бедственном положении; и даже если бы ему хватило духа покинуть ее, он мог бы сделать это, только обманув двух добрых людей, пожалевших его"[22].

В этих размышлениях Итана нельзя не увидеть пуританской традиции самоанализа, оценки своих внутренних побуждений согласно суровой и непреложной моральной норме. Убежденность в аморальности его стремлений к освобождению останавливает Итана и парализует его волю, закрывая ему все пути к бегству, замыкая его в бесплодном и омертвелом существовании. Уортон рисует в повести образ человека, лишенного нравственным законом способности к действию, что ставит под сомнение и сам нравственный закон.

Спор с традиционной моралью Уортон вела всю жизнь. К тому же, на рубеже XX в. герои Уортон уже не могут вполне принять непреклонную пуританскую мораль, их разъедает внутренняя двойственность в отношении к ее нормам, в их сознании произошел разрыв между индивидуальными стремлениями и требованиями канона. Для

Уортон это было выражением кризиса культуры и одной из проблем современности. Неустойчивый, релятивистский мир XX в. подрывает традиционные устои внутреннего мира героев. Это делает конфликт повести глубоко современным.

Современное звучание ему придает и авторская ирония. Уортон использует устойчивые повествовательные формы (романтической повести, сказки), но под ее пером они переживают неожиданные метаморфозы: традиционная почва словно уходит у читателя из-под ног, как уходит она из-под ног самих героев. Так, Уортон подвергает иронической трактовке романтическую любовную коллизию: все переворачивается и меняется местами. Женщина, пылающая страстью, готовая встретить смерть, чтобы не расставаться с любимым, — такой мы видим Мэтти в предпоследних эпизодах повести. Но в завершающей картине она предстает брюзгой, ворчащей на Зину, которая вдруг демонстрирует терпение и благожелательность. Повесть дает возможность рассматривать ее и как ироническую травестию традиционных сказочных сюжетов: юная Белоснежка, которую внешне так напоминает Мэтти, в итоге превращается в сварливую домашнюю тиранку.

"Итан Фроум" — одно из лучших произведений Уортон. Она тщательно работала над текстом, отсекая все лишнее, стремясь к сдержанности и экономности. Стиль повести соответствует ее содержанию, он так же суров и неприкрашен, исполнен внутреннего драматизма, как пейзаж Новой Англии, герои повести и те моральные дилеммы, что встают перед ними.

Конфликт между стремлением человека к личному счастью и традиционными моральными нормами получает дальнейшее развитие в романе Уортон "Риф" (*The Reef*, 1912). Нравственные дилеммы в этом романе становятся предметом переживаний героев образованных, душевно развитых и утонченных, что дает Уортон возможность рассмотреть проблему не только в самых общих чертах, как в "Итане Фроуме", но детально, во всех оттенках мысли и чувства, проникая в нюансы психологии человеческой личности.

Это один из наиболее "джеймсианских" романов Уортон. Повествование в нем выдержано в технике смены "точек зрения". Ситуация предстает читателю попеременно с "точек зрения" двух главных героев — Джорджа Дэрроу и Анны Лит. Сюжет строится вокруг истории их отношений. Дэрроу любит Анну и хочет жениться на ней. По пути во Францию, уязвленный в своих чувствах и находящийся с Анной в размолвке, Дэрроу встречается с девушкой по имени Софи Вайнер. Они вместе осматривают Париж. Но их отношения для Дэрроу — лишь случайная и мимолетная связь, в то время как для Софи они означают значительно больше, и ее репутация находится под угрозой. Дэрроу уезжает в Лондон. Когда он через некоторое время вновь приезжает во Францию, то узнает, что пасынок Анны, Оуэн, помолвлен с девушкой, работающей в их семье гувернанткой. Дэрроу затем узна-

ет, что эта девушка — Софи Вайнер. Софи порывает с Оуэном, потому что все еще любит Дэрроу. Анне становится известно о связи между Софи и Дэрроу.

Анна — человек строгих нравственных правил. Они составляют часть ее человеческого существа. Это и нормы поведения, предписанные ее общественным кругом, и — в более высоком смысле — нормы человеческой морали вообще, подразумевающие уважение прав других людей, ответственность, необходимость самопожертвования, недопустимость построения своего счастья за счет счастья других. Анну коробит все происшедшее, но она слишком любит Дэрроу и не может оставить его. Жизнь ставит Анну перед реальной сложностью человеческих отношений. В выборе между личным счастьем и чувством долга она предпочитает первое, причем ей помогают те герои, которым приходится заплатить за счастье Анны своим собственным счастьем — Оуэн и Софи Вайнер: они просто выходят из борьбы, предоставляя Анне и Дэрроу возможность воссоединиться.

В романе очень мало внешних событий. Субъективные переживания, оттенки чувств героев, их самоанализ, движения души, развитие человеческих отношений, все происходящее подспудно в глубинах сознания — вот его истинное содержание.

Весьма показательно, что об этом романе высоко отозвался Генри Джеймс, считавший "Риф" "прекрасной книгой"[23], которой суждено долгое плавание. Это ясно говорит о воздействии Джеймса на творчество Уортон и о родственности их творческих позиций. Джеймс особо отмечал прекрасный выбор предмета и мастерство Уортон. Он писал, что "Риф" "сделан" (23; p. 148) лучше, чем все другие, даже самые удачные произведения Уортон, указывал на внутреннюю значимость и художественность избранного материала, восхищался достоверностью главных героев. Но даже Джеймс полагал, что нюансы душевных переживаний и колебаний героини все же слишком утонченны (23; p. 148). Подметил он и другое. Действие романа происходит в основном во Франции, но его герои не французы, их душевные переживания окружающей обстановкой никак не определяются, что придает конфликту литературность и отстраненность. Джеймс сравнивал роман Уортон с трагедиями Расина по обостренности ситуации нравственного выбора. Только этой близостью с французской классической трагедией можно, по его мнению, оправдать тот факт, что действие романа происходит во Франции (23; p. 149). Джеймс вновь, как и десять лет назад, указывал Уортон на необходимость для художника держаться своего отечества, приводя ей и самого себя в качестве горького примера.

В дальнейшем местом действия произведений Уортон были и Европа, и Америка, но выбор определялся содержанием: после переезда Уортон в Европу сравнение культур Старого и Нового Света стало одним из неизменных компонентов ее творчества. Оно присутствует и

в ее следующем романе "Обычай страны" (*The Custom of the Country*, 1913).

Роман носит сатирический характер, открывая новую грань таланта Уортон. Она создает образ "девушки с Главной улицы"[24] — женского аналога тех мужчин со Среднего Запада, что все настойчивее заявляли о себе в сфере деловой активности и все настойчивее вытесняли на периферию социальной жизни остатки прежней элиты Нью-Йорка. Напористые, свободные от сковывающих условностей и традиций, далекие от норм морали и сентиментальности, эти провинциалы, уроженцы городков с одной главной улицей, становились новыми королями бизнеса и поклонялись только одной богине — богине успеха. Своей силой, энергией, способностью преодолевать обстоятельства такие герои порой вызывали восхищение, а не только критику (таков, скажем, драйзеровский Каупервуд.)

Героиня романа Уортон никакой симпатии не вызывает. Ундина Спрагг — существо весьма примитивное и лишенное критического отношения к себе. Она стремится к оригинальности и хочет поразить окружающих, но всегда лепит себя по шаблону человека, который на тот момент был ее последним собеседником. Деньги, наслаждения, удовольствия, с одной стороны, и респектабельность, с другой, — вот круг ее желаний. Эта женщина абсолютно эгоистичная и бесчеловечная, она обладает внешней привлекательностью и беззастенчиво превращает ее в свое орудие. В отличие от героини "Дома веселья", Лили Барт, Ундине Спрагг ничто человеческое не мешает продвигаться к "успеху". Она живет в то время, когда деньги и респектабельность становятся почти синонимичны. Старое общество переживает кризис, его прежняя устойчивая структура распадается под натиском пришельцев со Среднего Запада, и оно довольно быстро идет на компромисс с новым богатством.

Провинциалка Ундина переходит от брака к браку, успешно создавая в уме каждого из претендентов тот образ, который он хотел в ней видеть. Так, Ральф Марвелл, с которым она обретает вожделенную респектабельность, воображал себя Персеем, спасающим ее от чудовища в лице общества. Но Ундина делает для себя важное открытие: выйдя за Марвелла, она попала в круг людей разборчивых и немодных, а будущее принадлежит неразборчивым и живущим напоказ. Ундина очень точно чувствует ход общественных перемен, и брак с Ральфом ее перестает удовлетворять. Она вступает в новый блестящий брак: выходит замуж за французского аристократа. Но феодальные европейские представления о долге, чести, нормах поведения, о ценности традиций — все это глубоко чуждо Ундине. Она, наконец, обретает достойную себе пару в лице Элмера Моффата — такого же беспринципного выскочки и проходимца со Среднего Запада, сколотившего огромное состояние и, по иронии судьбы, бывшего некогда ее первым мужем, брак с которым она тщательно скрывала.

Между старой Америкой и Европой прослеживаются определенные параллели: старый Нью-Йорк стремился взять у Европы хотя бы некоторые черты ее уклада и норм, новая же Америка, в лице ее типичного представителя, Ундины, Европе чужда, не понимает языка ее культуры и с полным презрением невежды и варвара относится к ее ценностям. Новая Америка может только скупать европейский антиквариат, поскольку ценностью для нее обладает лишь материальное и вещественное. Свадебным подарком Моффата Ундине стали ожерелье и тиара, принадлежавшие некогда Марии Антуанетте, ее дом в Нью-Йорке — точная копия дворца Питти во Флоренции, а весенние сезоны семейство Моффатов собирается проводить во Франции — во всем проявляется показное, поверхностное, потребительское и грабительское отношение к старой культуре. Единственное, что нарушает счастье Ундины, так это то, что ее заветная мечта о респектабельности все же не вполне осуществима. Она хочет быть женой посла, но узнает, что, увы, это невозможно: ее мужа не могут назначить послом, так как она была в разводе. На этой саркастической ноте завершает свой роман Уортон: "Она обнаружила, что есть нечто такое, чего она никогда не сможет иметь, чего ни красота, ни влияние, ни миллионы не смогут никогда ей купить" (24; pp. 377–378).

Но сама Уортон не могла не видеть, что в современном обществе сфера недоступного для купли-продажи стремительно сокращается. Один из мужей Ундины, Ральф Марвелл называл свою семью и других представителей старого Нью-Йорка аборигенами, которые, как и настоящие аборигены американского континента, на рубеже веков были загнаны в резервацию и обречены на быстрое вымирание под натиском современных завоевателей (24; pp. 46, 47). Ральф тоже хотел когда-то быть современным и восставал против ограничений и табу старого общества, но, познакомившись ближе с новой Америкой, увидел в Америке старой скрытые от него ранее достоинства и смысл — настроение, которое испытывала и сама Уортон в условиях натиска, а затем и торжества "позолоченного века".

У романа "Обычай страны" было немало литературных предшественников. Он вобрал в себя черты романа нравов, авантюрного романа, романа пикарескного, которые традиционно сочетались с задачами социальной сатиры. Эта линия богато представлена в наиболее близких Уортон французской и английской литературах, например, в творчестве любимых ею Фильдинга, Смоллета, Теккерея, Бальзака. Но роман Уортон не только наследует и продолжает определенную традицию, он предвосхищает и намечает темы и образы, которые займут важное место в американской литературе XX в. Уортон одной из первых создала сатирический образ победившей и торжествующей провинциальной новой Америки и сделала это с поразительной художественной силой и пониманием. Шервуд Андерсон и Синклер Льюис учились у нее. Недаром свой роман "Бэббит" (1922) Синклер Льюис посвятил Эдит Уортон.

Для Уортон такое общественное явление, как Ундина Спрагг, — это проблема американской культуры в целом, всей системы американской жизни — "обычая страны". В потребительстве Ундины, в ее безграничной жадности, в ее поверхностно-материалистическом отношении к браку Уортон, в частности, видит следствие тех отношений между мужчинами и женщинами, которые сложились в США, и роли женщины в американском обществе. Устами одного из героев романа, Чарльза Боуэна, она разъясняет свою позицию. Жизнь современного американца, рассуждает Боуэн, проходит не в гостиной у женщины, а в кабинете, он занят не тем, что разбивает сердца дамам, а тем, что сокрушает своих конкурентов. Женщины же в деловой жизни мужчин никак не участвуют и не интересуются ею, а мужчины, в свою очередь, мало интересуются реальной жизнью женщин. Страсть к деланию денег развилась раньше умения тратить их, и американец тратит деньги на жену, потому что не знает, как еще их потратить. Он полагает, что это все, что он должен дать женщине. Отсюда и американский парадокс: мужчины, дающие женщинам больше всего денег, дают им меньше всего с точки зрения романтической и эмоциональной. Женщинам достаются крохи, а они выставляют их напоказ, полагая, что эти крохи и составляют жизнь, хотя на деле это только взятка женщине, чтобы она не стояла на пути. Ундина — торжество этой системы, ее триумф (24; pp. 131, 132). В отличие от американки, европейская женщина уделяет значительно больше внимания работе мужа и относится к ней с большим интересом, поэтому она оказывается в самом центре его жизни. Насколько важны были для Уортон эти рассуждения ее героя-резонера, можно судить и по тому, что они получают развитие в ее эссе о Франции и французах.

Многие из этих эссе были написаны во время и сразу же после Первой мировой войны: "Воюющая Франция, от Дюнкерка до Бельфора" ("Fighting France, from Dunkerque to Belfort", 1915), "Французский образ жизни и его значение" ("French Ways and Their Meaning", 1919). Война дала Уортон основания размышлять о природе французской культуры и Старого Света вообще в их отличиях от Света Нового. Несмотря на экспатриацию, Уортон оставалась американкой и писала эссе для американцев — в первую очередь, для американских солдат-участников мировой войны, чтобы сделать для них более доступными и "уроки" европейской культуры.

Франция была для Уортон высшим выражением западной цивилизации — по утонченности манер и вкуса, высокой степени развития интеллектуальной жизни и общественных институтов. По мнению Уортон, данные качества наблюдались в определенной мере в высшем обществе старого Нью-Йорка, но перечеркивались отрицательными сторонами его культуры, во Франции же все достоинства цивилизации существуют в счастливом взаимодействии.

Важнейшим свойством французской культуры Уортон считала особое почтение к прошлому как накопленному опыту, желание сохранить в целости как можно больше связей между прошлым и будущим. Рассматривая значение традиции с точки зрения культуролога, она отмечала: "Все, что смогло пройти сквозь тонкое сито времени, вероятно, отвечает какой-либо глубокой моральной или эстетической потребности народа"[25]. Уортон полагала, что наряду с такими чертами, как предприимчивость и новаторство, которые достались американцам от их английских предков, следует культивировать французское чувство преемственности с великими мировыми традициями искусства, поэзии и знания. Обретение этого чувства прошлого необходимо, по мнению Уортон, для зрелости американской культуры.

Первая мировая война послужила материалом и для ряда художественных произведений Уортон: рассказа "Возвращение домой" ("Coming Home") из сборника «"Зингу" и другие рассказы» (1916), повести "Марна" (*The Marne*, 1918), романа "Сын на фронте" (*A Son at the Front*, 1923), но ее отношение к происходящему осталось в них на уровне всплеска патриотических эмоций. Уортон воспринимала защиту Франции как дело сохранения западной культуры, Германия представала в роли "новых гуннов". В годы, когда вызревала и создавалась литература "потерянного поколения", вдохновленные войной произведения Уортон звучали анахронично, напоминая мобилизационные призывы и пропагандистские плакаты. В них ощущалась искусственность построений, свидетельствовавшая об упрощенном видении конфликта и европейской ситуации в целом.

Однако вскоре Уортон почувствовала, что с Первой мировой войной в мире произошли кардинальные изменения, началась новая эпоха. Свою автобиографию "Оглядываясь назад" (*A Backward Glance*, 1934) она фактически завершает на 1918 г. — ведь война разрушила тот мир, который она знала, в котором была воспитана. Писательница не могла не ощущать, насколько она чужда новому миропорядку, насколько привязана к миропорядку старому, процесс крушения которого отобразила в своем творчестве. "Оглядываясь назад", она стремилась осознать процесс смены эпох.

Такова центральная тема романа "Век невинности" (*The Age of Innocence*, 1920), фактически завершающего наиболее плодотворный период творчества Уортон. В 1921 г. роман получил Пулитцеровскую премию, а Уортон стала первой женщиной, удостоенной этой престижной награды[26]. Действие романа охватывает жизнь нескольких поколений, но в основном развертывается в 70–80-е годы XIX в. в высшем обществе Нью-Йорка, для которого, по ироническому определению Уортон, то был "век невинности": и в смысле известной неиспорченности общества, и в смысле его незрелости и ограниченности. Все определяли избранные семейства с давними традициями, вокруг которых выстраивалась элита в строгом иерархическом порядке,

согласно родословной и финансовому положению, что в тот период времени было еще взаимосвязано. Не без ностальгии и неизбежной в таком случае идеализации Уортон рисует этот мир, где деньги еще не были всевластны и не могли ввести в избранное общество, где деловая честность и незапятнанность ценились весьма высоко, где жизнь текла размеренно по накатанной колее. Замкнутый мир старого Нью-Йорка крепостной стеной отгораживался от всяких новшеств, посторонних веяний и влияний, а главное — ото всего неприятного. В сочетании этих качеств — упорядоченности, традиционности, верности твердым нравственным нормам, с одной стороны, и уклонения от ответственности, слепого страха перед всем новым, отказа от воображения и реального человеческого опыта, с другой, — видит Уортон достоинства и недостатки той эпохи нью-йоркской "невинности".

Основы миропорядка старого Нью-Йорка были безвозвратно подорваны Гражданской войной, но и в 70-е — в разгар "позолоченного века" — герои Уортон еще пытаются "по-детски" закрыть глаза и не видеть нависшей над ними опасности. А ее симптомы налицо: они дают о себе знать, в частности, появлением в высшем свете таких чужаков, как финансист Джулиус Бофорт, чьи сомнительные деловые операции ведут затем к его позорному изгнанию из высшего света Нью-Йорка. Но его дочери суждено оправдать предсказание одного из героев книги и вернуться в лоно респектабельного общества, выйдя замуж за сына главного героя романа Ньюленда Арчера.

В центре романа история отношений Ньюленда Арчера с его невестой, а затем женой Мэй Уэлланд и ее кузиной Эллен Оленской. Эллен рассталась с мужем — польским аристократом, чья жестокость и аморальность вынудили ее покинуть Европу и возвратиться в Америку. Вначале Арчер, как и большинство представителей старого Нью-Йорка, относится к Эллен осуждающе, но, когда он знакомится с документами, подтверждающими правомерность действий Эллен, его внутреннее благородство берет верх: он хочет помочь Эллен, которую отторгают даже члены ее собственной семьи. Постепенно между ними возникает серьезное чувство, но Ньюленд женится на Мэй. Однако его любовь к Эллен не проходит. Весь Нью-Йорк считает Ньюленда и Эллен любовниками, но это не так: нравственные барьеры, выстроенные в их душах воспитанием, прочнее любых внешних запретов. Ни для Эллен, ни для Арчера личное счастье за счет счастья другого невозможно. Эллен покидает Нью-Йорк и уезжает в Европу, но не к мужу, а чтобы поселиться отдельно и обрести, наконец, собственное пространство, свой дом как обитель души и символ внутренней свободы. Ньюленд становится отцом семейства, и жизнь его возвращается в ту накатанную колею, из которой он стремился выбраться. Заключение романа дает возможность ощутить ход времени, историческое расставание с "веком невинности". Выросший сын Арчера, Даллас, едет вместе с отцом в Европу, они вместе отправляются на-

вестить Эллен, но, в отличие от своего сына, Ньюленд Арчер так и не решается зайти в ее дом.

Метафора, вынесенная Уортон в заглавие, затрагивает один из стержневых символов американской культуры — символ "невинности", лежащий в основе американского мифа о Новом Адаме. Этот символ дает Уортон возможность соотнести свое повествование с глубинным анализом национального самосознания. Благодаря сложному метафорическому рисунку текста она раскрывает неоднозначный, многоликий и внутренне противоречивый характер "невинности" (ей помогают в этом и Библия, указывающая на исходный религиозный смысл данного символа, и его трактовка в произведениях искусства, скажем, в "Фаусте" Гете, и само слово "невинность" в его многозначности).

Заглавие романа подразумевает и исторический период времени, и определенный человеческий возраст; кроме того, "The Age of Innocence" — это название хорошо известного детского портрета работы Джошуа Рейнольдса (1788). Ощущение того, что переворот, происходивший в национальном сознании с конца XIX в., можно образно определить как некое человеческое взросление, было характерно для современников Уортон; этот образ использовал, скажем, В.В.Брукс в книге "Америка на пороге зрелости" (*America's Coming of Age*, 1915). Метафора Уортон относится и к описываемой ею эпохе, и к героям романа: некоторые, несмотря на солидный возраст, так и остаются в состоянии детства и "невинности", другие же путем непростого человеческого опыта все же достигают зрелости, которая для Уортон и является выражением полной человеческой состоятельности. Ведь "невинность" есть отказ от подлинного знания самих себя и человеческой природы, от реальной сложности жизни, это та "невинность", что, по определению Ньюленда, "закрывает ум для воображения, а сердце — для опыта"[27]. Воображение и опыт, ум и сердце идут рука об руку в движении к человеческой зрелости. Когда женщины семейства Арчеров подвергают суровой критике творчество Диккенса и Теккерея, их неприятие серьезной литературы фактически выражает и неприятие тревожащих их покой мыслей и новых форм действительности. Тем самым, и литературные аллюзии, используемые Уортон, играют в романе глубоко содержательную роль как выражение духовного опыта.

В начале романа Ньюленд Арчер, несмотря на просвещенность и некоторый житейский и любовный опыт (за его спиной продолжительный роман с замужней женщиной), по сути своей предстает как пленник "века невинности" с его закрытостью, зашоренностью, узким пониманием человеческой жизни и желанием всячески отгородиться от всего неприятного, с его приверженностью устойчивым стереотипам мышления и эгоцентризмом. Уортон тщательно рисует изменения, происходящие в душе героя вследствие его отношений с Эллен.

Эта любовная история становится историей воспитания Ньюленда, его расставания с "невинностью", его вступления в свой век зрелости. Уортон использует образ телескопа, который до сих пор для Ньюленда был повернут не в ту сторону, и весь мир казался ему маленьким, а старый Нью-Йорк — центром земли и незыблемым оплотом. Эллен перевернула телескоп: она открыла Ньюленду реальную многосложность человеческого опыта, пробудила в нем способность сильно чувствовать.

Пройти путь к зрелости американцу Ньюленду помогает европейская культура и европейское сознание Эллен. Но и Эллен, в свою очередь, тоже учится. Ньюленд укрепляет в ней веру в моральные нормы, веру в самопожертвование ради того, чтобы спасти другого от разочарований и несчастья. Этот урок Эллен усваивает в Америке. "Невинный" старый Нью-Йорк в романе Уортон оказывается достоин не только осуждения, но и уважения.

Глубоко ошибочно бытовавшее представление о "Веке невинности" как историческом романе[28]. Говоря о веке XIX, Уортон постоянно, хотя и не столь явно, говорит о веке XX. Вся повествовательно-композиционная структура выстроена так, что образ времени играет в ней решающую роль. Время заявляет о себе и в смене поколений, и в смене всех примет жизни. XX век присутствует незримо в разговорах героев XIX в., еще не знающих, что им готовит будущее: живущие в 70-е годы, они воспринимают как фантазию телефон, самолеты и — как невероятный социальный прогноз — демократизм в отношениях между людьми разных социальных групп, но все это сбывается в жизни самих героев, в их судьбах.

В завершающих эпизодах романа действие переходит в современность. Век старого Нью-Йорка остался позади, но миновал ли "век невинности"? Ирония Уортон в трактовке этой проблемы особенно глубока. Молодой Даллас олицетворяет новое поколение. В нем много привлекательного: ему не важны социальные барьеры и иерархические представления прежнего поколения, он влюблен и собирается жениться на дочери того самого Джулиуса Бофорта, которого старый Нью-Йорк изгнал из своих рядов. Но фактически, как показывает Уортон, с приходом этого поколения произошла лишь смена одной "невинности" другой: Даллас представляет новую "невинность" XX в. Он слепо верит в неограниченный потенциал научно-технического прогресса, в возможность безболезненного решения всех социальных проблем, он исполнен оптимизма и лишен способности к самоанализу. Даллас и сам признает, что поколение отца знало о мыслях друг друга больше, чем его поколение знает о своих собственных (27; p. 225). Не в меньшей мере, чем у поколения отцов, ум нового поколения, хотя и по-другому, закрыт для воображения, а сердце — для опыта. В его шумном и энергичном поведении проглядывает все то же "детское" желание отгородиться ото всего неприятного.

Эта мысль Уортон тем более важна, что роман был опубликован сразу же после Первой мировой войны — катастрофы, обнаружившей всю иллюзорность и поверхностность оптимизма поколения Далласа. Критическому анализу в книге подвергается, тем самым, не только традиционалистское сознание людей 70-х, но и новое отношение к жизни. Этому способствует и новаторская открытая композиционная структура романа, предполагающая активность читательского воображения: поколение 900-х годов вступает в жизнь с безоблачной уверенностью в себе и своих силах, оно не ведает о том, что время готовит ему мировую войну и боль "потерянного поколении", — этого не знают герои, но это уже хорошо известно и автору романа, и его даже самым первым читателям. Таким образом, движение времени в романе ведет читателя в XX в. с его конфликтами, сомнениями, его духовным кризисом.

Эдит Уортон.
Фотография 10-х годов (?)

Видя кризисное состояние современного ей общества, Уортон все чаще обращала взор к традициям и исторически сложившимся, устойчивым культурным формам как к спасительному якорю в хаосе действительности. С распространением после мировой войны вкусов и морали "века джаза", "ловившего мгновение", не верившего ни в какие идеалы и стремившегося только к наслаждениям, консерватизм Уортон только укреплялся. Она все с большим недоверием встречала поверхностный оптимизм современников, идею прогресса цивилизации, романтическое утверждение индивидуальных эмоций и индивидуального счастья как высшей ценности и цели человеческой жизни, возможность совершенствования человеческой природы. Уортон скептически относилась и к религии и ее абсолютным истинам, но все более притягательными и ценными становились для нее, по контрасту с современным миром, такие принципы, как верность традиции, преем-

ственность, подчинение индивидуальной воли и таланта нормам, устойчивым формам и порядку. Она писала о значении вкуса как выражения этих норм и в общественной, и в эстетической сферах жизни.

Уортон была, конечно, далеко не одинока в этих своих настроениях: в 20–30-е годы XX в. с консервативных позиций выступали Т.С.Элиот, П.Э.Мор, И.Бэббит, представители более молодого поколения — А.Тейт, Дж.К.Рэнсом, Р.П.Уоррен и другие. В противовес убеждению в бездонности и неисчерпаемости человеческой природы, они выдвигали тезис о ее ограниченности, о необходимости для индивидуального счастья и развития человека учитывать весь опыт рода людского, выраженный в традиции и ее установлениях.

В 20–30-е годы Уортон написала восемь романов и четыре повести, в свет вышли сборники рассказов "Некоторые люди" (*Certain People*, 1930), "Человеческая природа" (*Human Nature*, 1933), "В другом мире" (*The World Over*, 1936) и посмертно "Призраки" (1937), а кроме того, книга эссе "Искусство прозы" (1925) и автобиография "Оглядываясь назад" (1934).

В целом творчество Уортон 20–30-х годов производит противоречивое впечатление. Ее произведения послевоенного периода далеко не равноценны. Некоторые рассказы этих лет относятся к числу ее лучших — например, "Римская лихорадка" (1934), где она с поразительной экономией средств мастерски выстраивает интригу, ключом к пониманию которой становится последняя фраза новеллы. Однако, по сравнению с вершинами ее творчества первого периода, многое несет на себе налет поверхностности, творческой усталости, коммерциализации творчества. Ряд произведений, как, например, романы "Отблески луны" (*The Glimpses of the Moon*, 1922) и "Награда матери" (*The Mother's Recompense*, 1925), были вначале опубликованы в журналах для домохозяек. Выбор такой аудитории, вызванный в том числе финансовыми затруднениями, которые испытывала в то время Уортон, диктовал и качество текста: отлаженный, механический стиль, набор словесных и образных штампов, поворотов сюжета. Эти произведения продолжали старую, привычную канву массовой беллетристики и закладывали шаблон для современной "женской литературы" и "мыльных опер". К сожалению, подобные черты проявились даже в наиболее серьезных и удачных произведениях Уортон двух межвоенных десятилетий.

Но основная причина творческого спада Уортон, думается, состояла в ее душевном кризисе: она рано разочаровалась в обществе, к которому принадлежала по рождению, даже в юности оно казалось ей подобным "пустому сосуду, куда уже никогда не нальют нового вина"[29]. Но она не могла принять и общества, пришедшего ему на смену, и видела в нем лишь признаки полной дезынтеграции: мир "века джаза" был для нее удручающе однообразен, беспорядочен, поверхностен и вульгарен. Своим культом удовольствий он обесценивал са-

мо представление о человеческой жизни и ее идеалах. Уортон не на что было опереться. Не случайно в ее произведениях мало жизнеутверждающих, позитивных начал, много суровой и горькой иронии, мотивов растраченной человеческой энергии, униженного человеческого достоинства.

Горечью и сарказмом пропитаны и ее литературные эссе этих лет. Она писала о мертвящей стандартизации жизни в США, о превращении всей страны в "Главную улицу" с ее "внутренней пустотой посреди изобилия", не дающей пищи воображению[30]. Горечь не позволила Уортон разглядеть плодотворные новые явления в американской литературе и литературной критике 20–30-х годов: она высоко оценила творчество Льюиса и Драйзера, но в целом ее статьи и письма свидетельствуют о том, что состояние отечественной культуры вызывало у нее чувство отчаяния.

Ощущение бесперспективности исторического развития Америки выразилось в цикле повестей под общим заглавием "Старый Нью-Йорк" (*Old New York*, 1924), где достойное критики прошлое лишь еще ярче оттеняет пустоту и ничтожность настоящего. В него вошли четыре повести: "Ложный рассвет (40-е)" (*False Dawn. The 'Forties*), "Старая дева (50-е)" (*The Old Maid. The 'Fifties*), "Искра (60-е)" (*The Spark. The 'Sixties*), "Новый Год (70-е)" (*New Year's Day. The 'Seventies*). Герои этих повестей не приемлют ограниченные вкусы и представления общества. Но в то же время своей внутренней нравственной целостностью они оказываются во многом представителями того уклада жизни, который сложился в старом Нью-Йорке. Новое же поколение совершенно не способно ценить наследие предков. Так, герой повести "Ложный рассвет" Льюис Рейси, вопреки вкусам своего отца и всего тогдашнего светского общества, к возмущению близких собирает в Италии произведения Джотто, Мантеньи и Пьеро делла Франческо. В результате он оказывается отверженным и лишенным средств к существованию. Много лет спустя, когда вкусы изменились и наступило время Джотто, следующее поколение семьи распродает его коллекцию, превращая дело всей жизни Льюиса Рейси в источник наживы и развлечений.

Роман "Вечерний сон" (*Twilight Sleep*, 1927) дополнял сатирическую картину американских нравов, рисуя образ типичной американки. В данном случае она занята не поиском наслаждений и легких удовольствий, а бурной деятельностью в погоне за последней новомодной идеей. Цель, однако, все та же, что и у детей "века невинности", — отгородиться от всего неприятного. Жизнь героини романа "Вечерний сон", женщины средних лет и матери семейства, Полин Мэнфорд, наполнена бессмысленной активностью и всецело посвящена непрестанной борьбе против всех видов страдания. По мнению Полин, ему нет места в человеческой жизни, в ней не должно быть ничего, кроме красоты. Она привыкла откупаться от страданий день-

гами или отрицать их существование словами. Конечно, жизнь опровергает моральную философию Полин и ставит под угрозу счастье ее детей. Характерно, что теперь, в 20-е годы, уже следующее поколение — дети — критически относится к дешевому оптимизму родителей, не удовлетворяется новой американской "невинностью" и вынуждено за нее расплачиваться. Дочери Полин, Ноне, приходится нести на себе груз моральной ответственности, который не взяла на себя мать. Нона не может принять радостной решимости людей старшего поколения игнорировать горе и зло как пережитки старого европейского суеверия, недостойного просвещенных американцев.

Эту тему Уортон развивает и в своем следующем романе "Дети" (*The Children*, 1928). Его герой, инженер Мартин Бойн, холостяк средних лет, возвращается из дальних стран в Италию, чтобы встретиться со своей давней возлюбленной Роуз Селлерс, с которой он намерен вступить в брак. На борту корабля он знакомится с детьми его знакомых от разных браков. Дети заброшены, никто не занимается ни их воспитанием, ни образованием. Родители в поисках сиюминутного счастья заводят новые семьи, а жертвами их безответственности и человеческой незрелости становятся дети. Мартин Бойн привязывается к детям и влюбляется в старшую из них, Джудит. Но Мартин совершенно не понял отношения к нему девочки: ее детскую привязанность он принял за возможную влюбленность, и его неловкое предложение брака встречает полное непонимание. Ведь Джудит — ребенок, она не может ни понять чувств Мартина, ни ответить на них. Волею родителей ей было назначено играть роль матери и воспитательницы, но она не готова к этой роли в силу своей человеческой незрелости. Этот роман вновь дает в полной мере почувствовать мастерство психологического анализа Уортон. Его основной сюжет — возникновение и развитие любовного чувства. Драма героя разыгрывается в его душе, проявляясь внешне лишь в отдельных, для постороннего глаза несущественных деталях. Одним жестом, словом, образом Уортон раскрывает внутренние движения души героя, когда он и сам порой не отдает себе в них отчета. Уортон относила этот роман к числу своих лучших и любимейших произведений (5; p. 490).

Уортон глубоко ощущала, насколько она чужда новой Америке, но нельзя сказать, чтобы она не предпринимала попыток как-то более позитивно осмыслить и освоить новую действительность. Об этом, в частности, говорят два ее последних завершенных романа: "Постройка в стиле, принятом на реке Гудзон" (*Hudson River Bracketed*, 1929) и его продолжение — "Боги спускаются" (*The Gods Arrive*, 1932). В центре этих романов — тема творчества и судьбы писателя в Америке.

Незрелость американской культуры, отсутствие в США насыщенной интеллектуальной атмосферы, писательской среды, ощущение ненужности художника в обществе, где единственным достойным

занятием является предпринимательство, — все это переживали американские писатели и до, и после нее, в том числе и сама Уортон. Однако в этих романах она рассматривает данную тему в несколько ином ракурсе, в них чувствуются те изменения, которые произошли в США в XX в. и в отношении Уортон к вопросу о путях развития отечественной культуры.

В дилогии тема судеб американской культуры развивается как история отношений мужчины, в котором словно воплотилась творческая мощь и сила Среднего Запада, и женщины, несущей в себе традиции старого Нью-Йорка. Героя — молодого писателя — притягивает очарование этого прежнего образа жизни, оно неодолимо влечет и питает его воображение как живая нить времени, связывающая Америку и Европу. Женщину же привлекает энергия героя, резко отличающая его от представителей того общества, в котором она выросла, ибо, культивируя рафинированность вкуса, оно при этом утратило свой созидательный потенциал. Их отношения неизбежно осложняются взаимным непониманием, все же оба стремятся к союзу, и для обоих он необходим, как необходим он, по мнению Уортон, и для всей культуры США в XX в.

Главный герой этих романов, Вэнс Уэстон, живет в мире, где все находится в процессе обновления. Он родился на Среднем Западе, в городе, не имеющем истории и архитектуры, но полном всепобеждающего духа предпринимательства. Вэнсу, однако, предстоит, как и многим американским литературным героям тех лет, как бы повернуть вспять движение американской истории: поехать на Восток, а затем и в Европу, чтобы, наконец, обрести прошлое.

История Вэнса начинается с момента, когда он обнаруживает девушку своей мечты, Флосс Делани, в объятиях своего деда. В результате потрясения Вэнс заболевает, и родители отправляют его лечиться к родственникам. Там он обретает прошлое в доме под названием "Ивы" на реке Гудзон, там же Вэнсу суждено встретить и новую возлюбленную — Хейлоу Спир. Очарование старого дома и молодой женщины пробуждают в Вэнсе талант писателя. Этот дом, построенный в первой трети XIX в. в характерном для тех мест стиле, а сейчас заброшенный, сохранил нетронутой прежнюю атмосферу и обстановку: даже томик Кольриджа раскрыт на той же странице, которую читала перед смертью последняя хозяйка. И дом, и Хейлоу символизируют реальную, живую традицию. В библиотеке в "Ивах" Вэнс, наконец, чувствует реальность прошлого и мечтает проникнуть в нее. Но прежде чем ему это удается, он не раз ошибается. Жизненным неудачам сопутствуют неудачи творческие. Только позже, под влиянием вновь обретенной атмосферы "Ив", он принимается за повесть, которая принесет ему творческий успех и известность.

Вэнс — человек послевоенной эпохи, которая, по замечанию одного из героев романа, каждое утро предлагает новый рецепт бессмер-

тия. Он подвержен ее искусам легкого освобождения от тягот и бремени жизни, ее нестабильности, ее хаосу и неразберихе — и в нормах жизни, и в эстетических критериях. Вэнс испытывает давление этого хаоса, ему трудно обрести себя. В романе "Боги спускаются" Вэнс и Хейлоу отправляются в Испанию. Столкнувшись с обилием впечатлений, с непонятной культурой, Вэнс испытывает вначале творческий кризис. Он не может сложить разрозненные впечатления в связную картину, в результате пишет неудачный исторический роман, меняет свои эстетические пристрастия, берется то за одно произведение, то за другое. Он отдаляется от Хейлоу, а затем оставляет ее, чтобы возобновить роман с Флосс Делани, чья неверность стала для Вэнса первым столкновением с действительностью. Но связь эта мимолетна, и Вэнс возвращается к Хейлоу. Она для него — словно осязаемое и живое присутствие традиции, насыщенного смыслом исторического прошлого, без которого творческая энергия Вэнса не может обрести формы и реального выражения.

Стремление Уортон по-новому выстроить свое представление о культуре Америки нашло своеобразное преломление и в ее последнем, незавершенном романе "Пираты" (*The Buccaneers*, 1938). Роман писался долго, он стоял в центре творческих интересов Уортон несколько последних лет ее жизни. Судя по всему, Уортон удалось написать немногим более половины задуманного. Роман был подготовлен к печати ее литературным душеприказчиком Гэллардом Лэпсли и опубликован с приложением авторского плана развития действия и с послесловием Лэпсли, где тот отмечал, что рукопись не уступает лучшему из написанного Уортон и слишком хороша, чтобы оставить ее в столе. В 1993 г. в издательстве "Викинг" вышел текст романа, завершенный согласно плану и заметкам Уортон исследовательницей ее творчества Манон Мейнуэринг, которой, по мнению критиков, в целом удалось сохранить стиль автора.

Действие романа происходит в 70-е годы XIX в., когда беднеющая европейская аристократия обратила взоры на состоятельных американцев, а богатые американские невесты возжелали браков с европейской знатью. Действие романа открывается в Саратоге, затем переносится в Нью-Йорк, а потом продолжается в Англии. В трактовке образов своих юных завоевательниц Европы Уортон отходит от сатирического подхода, хотя есть в романе место и сатире, неизбежной при данной теме. Юные "пиратки" Уортон милы и очаровательны и существенно отличаются от завоевателей Европы типа Ундины Спрагг и Элмера Моффата ("Обычай страны"). Главную героиню романа, Аннабель, когда она выходит замуж за герцога Тинтаджельского, привлекает не только титул, но и ощущение живого прошлого, которое в стенах его замка говорит с ней тихим, но полным смысла голосом. По контрасту ей становится очевидной пустота и вульгарность умственной и моральной обстановки в родительском доме. Неожиданно ари-

стократическая английская традиция превращается для Аннабель в источник смысла и человеческого роста, в то время как для ее супруга, представителя старой культуры, она — лишь обуза, которую он несет по необходимости и из гордыни. Англия дает возможность героине по-иному почувствовать себя как человеческую личность, и, несмотря на герцогский титул мужа, она оставляет его ради истинного чувства. О данном романе трудно судить, поскольку он не был завершен, но и в поворотах сюжета, и в облегченной трактовке характеров и конфликта явственно проглядывают приемы массовой литературы.

А ведь Уортон была взыскательным мастером прозы, много размышлявшим о ее законах, и одним из самых начитанных писателей своего времени. В 1925 г. некоторые ее критические статьи были собраны в книгу "Искусство прозы". Немало интересных наблюдений содержится и в ее автобиографии "Оглядываясь назад".

Сторонница традиции во всем, Уортон полагала, что современное стремление к оригинальности и новизне ведет к забвению уроков мастерства и создает угрозу для дальнейшего развития прозы, подрывая само представление о ее великой традиции. Высокое качество ее собственного творчества, ее вклад в развитие реалистической литературы США определяются не в последнюю очередь и тем фактом, что Уортон впитала в себя уроки европейской школы письма.

Уортон обнаружила незаурядную проницательность в определении важнейших вех прозаической традиции. Так, она указывает на "Племянника Рамо" Дидро как на первую великую книгу в истории современной прозы, что, по признанию американских исследователей, было абсолютно новаторским для англо-американского литературоведения тех лет (5; p. 521). Гете, Бальзак, Стендаль, Флобер, Джейн Остен, Теккерей, Джордж Элиот, Мередит, Толстой, Тургенев, Достоевский и современники — Джеймс, Гарди, Конрад, Пруст — вот ее важнейшие ориентиры.

Уортон одной из первых среди англоязычных писателей смогла по достоинству оценить творческие достижения Пруста. Заслуживает внимания тот факт, что она выделяла Пруста из числа писателей-модернистов. Эксперименты с "потоком сознания" Дж.Джойса и В.Вульф в целом вызвали негативную реакцию Уортон. Писательница полагала, что они переносят в сферу ментального старые натуралистические приемы фотографического копирования, технику "куска жизни", превращенную молодыми писателями в самоцель (10; pp. 10, 12). Пруст же, по мнению Уортон, как никто другой, проник в глубины человеческой психики, но сам в них не заблудился (10; p. 155). Он был для нее художником, воспринявшим и обновившим традицию классического романа XIX в. (10; p. 154).

Размышляя о роли традиции в современной литературе, Уортон специально подчеркивала, что прозе нужны не новации (innovation), а

нечто более существенное — обновление (renovation) классической традиции (10; pp. 153, 154). Только такой подход она считала плодотворным, именно в нем видела источник художественных достижений. Пруст был для Уортон наиболее ярким примером реализации этой задачи современной прозы.

Уортон не раз вспоминала слова Гете о том, что, находясь в плену ложного представления о своей оригинальности, художник никогда не сможет в полной мере реализовать отпущенный ему талант, — эту мысль она называла "гетевским принципом" (10; p. 34) и сама никогда не забывала о нем, вплетая свой индивидуальный голос и в классическую традицию социально-психологического реалистического романа, и в традицию романтической новеллы, обновляя их изнутри, делая их действенной силой современной ей американской литературы.

Уортон нередко представляют как своего рода "женский вариант" Генри Джеймса. Действительно, их многое объединяло, однако творческие интересы Уортон были куда шире прямого следования Джеймсу. Близость этих писателей лишь ярче высвечивает их различия[31]. Как и Джеймс, Уортон рассказывала об Америке переходного периода, о крушении старых традиций под натиском нового, ее интересовала проблема нравственного выбора и человеческого счастья, ее центральной темой также было сравнение культур Европы и Америки. В своей автобиографии Уортон писала, что Джеймс принадлежал старой Америке, где выросла и она сама; последние остатки этого мира можно было найти в Европе, куда отправились Джеймс и по той же причине Уортон. Создавая романы нравов, Джеймс описывал этот исчезающий мир и часто сетовал на свою неспособность использовать "материал" современной финансовой и индустриальной американской жизни (11; pp. 175, 176). В отличие от Джеймса, Уортон смогла использовать этот "материал". Она стала жестким критиком новой, плутократической Америки, элемент сатиры силен во всех ее романах, она развивает традицию английского сатирического романа; в этом ее вполне можно назвать предшественницей Синклера Льюиса.

Джеймс, конечно, был важен для Уортон и тем, что он — чуть ли не единственный среди американских прозаиков, ее предшественников и современников, кто сформулировал свои представления об искусстве романа. Она многим обязана его теории и практике романиста. Уортон отмечала, что, когда Джеймс начал писать, "англоязычным романистам еще и в голову не приходило, что роман может быть чем-то иным, кроме последовательно нанизанных эпизодов", Джеймс же сумел показать "трехмерность" пространства романа, который до него рассматривался только как плоскость; это изменило структуру повествования (она стала подобна системе звезд, вращающихся вокруг единого центра), поставило новые задачи перед романистом[32].

В понимании этих задач Уортон была во многом солидарна с Джеймсом. Она, в частности, писала: "Две центральные трудности в написании романа связаны с выбором точки, с которой рассматривается предмет, и с созданием у читателя впечатления движения времени" (10; p. 86). Уортон была согласна с тем, что "точка зрения" дает возможность построения концентрированного и достоверного повествования. Но Уортон не пошла так далеко, как Джеймс, в этом направлении, хотя сейчас, имея опыт последующей литературы XX в., можно сказать, что и эксперименты Джеймса были еще весьма сдержанны. Уортон в принципе была против чрезмерного дробления текста, выступала за то, чтобы романист ограничивался одной, двумя, максимум тремя точками зрения, причем выбирал для этого людей близких друг другу в интеллектуальном и нравственном отношениях, с тем чтобы драматический конфликт, представленный с разных позиций, все же воспринимался читателем как единое целое.

К тому же, Джеймса в значительно большей мере, чем Уортон, интересовали собственно эстетические поиски, дальнейшее развитие самого искусства прозаического письма, а также углубление психологизма повествования; его "точка зрения" была своего рода пересечением эстетического и психологического в построении романа. В прозе Джеймса, особенно поздней, намеренно осложненный словесный рисунок каждой фразы и текста в целом становится существенным элементом общего эстетического воздействия произведения. Уортон же по характеру своего дарования и темперамента — иной писатель. Ее письмо всегда стремилось к ясности и четкости, к норме хорошей английской речи, ориентированной на устойчивое, традиционно принятое словоупотребление и синтаксис. Она подчеркивала эти требования к речи как немаловажную сторону своего воспитания и сохранила их в своем отношении к сотворенному тексту. Проза Уортон четко сбалансирована и соразмерна. Таким образом, используя достижения Джеймса в искусстве прозы, она писала романы более доступные широкой читающей публике.

Не случайно Уортон довольно прохладно отнеслась к поздним произведениям Джеймса, полагая, что им недостает "плотной, питающей атмосферы, в которой люди живут и двигаются"[33]. Она писала о том, что с годами и по мере того, как его технические способности становились все блистательней, Джеймс "оказывался все больше под властью своей собственной формулы", которая все больше превращалась в "неумолимую условность" (32; p. 149). Однако в Джеймсе Уортон видела "истинного пионера" — кому не суждено завершить свою работу, но кто строит дом следующего поколения (10; p. 117). Сама она была одной из первых, кто стал обживать этот дом, приспосабливая его для себя.

Такая неоднозначная преемственность Джеймса и Уортон была важна для развития американского романа. Она дает основания согла-

ситься с английской исследовательницей К.Д.Ливис, полемизировавшей с теми, кто принижал значение Уортон: "Американский роман вырос с Генри Джеймсом и с Уортон обрел традицию" (28; p. 75). Ведь Уортон как бы подхватила то, что Джеймс начал, и продолжила его работу на новом материале. Мера ее дарования меньше, но лучшее из созданного Уортон обладает несомненным достоинством. Ее проза, впитавшая и опыт романтизма, и традиции классического реалистического романа, стала знаменательной вехой в развитии американской литературы, обеспечив ей преемственность и непрерывность.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Уортон как признанному мастеру прислал своего "Великого Гэтсби" Ф.С.Фицджеральд, и именно от Уортон он, по его собственному признанию, получил одно из двух высказанных ему разумных критических замечаний. См.: *Lewis R.W.B.* Edith Wharton: A Biography. N.Y., Hagerstown, San Francisco, L.; Harper Colophon Books, 1977, p. 467.

[2] Литературная история Соединенных Штатов Америки. Под ред. Р.Спиллера, У.Торпа, Т.Н.Джонсона, Г.С.Кэнби. М., Прогресс, 1979, т. III, с. 325.

[3] См.: *Kazin, Alfred.* Edith Wharton // Edith Wharton: A Collection of Critical Essays. Ed. by Irving Howe. Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, Inc., 1962, pp. 89–94; *Parrington, Vernon L.* Our Literary Aristocrat // ibid., pp. 151–154.

[4] Одной из первых таких попыток была появившаяся еще в 1941 г. статья выдающегося американского критика Эдмунда Уилсона, включенная затем в сборник под редакцией Ирвинга Хау, в свою очередь ставший вехой в истории литературно-критического осмысления наследия Уортон: *Wilson, Edmund.* Justice to Edith Wharton // Edith Wharton: A Collection of Critical Essays, pp. 19–31. В 1953 г. появилась первая монография о творчестве Уортон, вышедшая затем и вторым изданием: *Nevius, Blake.* Edith Wharton: A Study of Her Fiction. Berkeley, Univ. of California Press, 1953.

[5] *Lewis R.W.B.* Edith Wharton: A Biography. N.Y., Hagerstown, San Francisco, L., 1977, p. XII. Среди этих материалов откровенно эротический фрагмент задуманной новеллы "Беатрис Палмато" ("Beatrice Palmato"); материалы, рассказывающие о ее романе с журналистом Мортоном Фуллертоном; автобиографический набросок "Жизнь и я" (*Life and I*) и др.

[6] См.: *Wharton, Edith.* The Letters of Edith Wharton. Ed. by R.W.B.Lewis and Nancy Lewis. N.Y., Charles Scribner's Sons, 1988; *James, Henry, Wharton, Edith.* Letters: 1900–1915. Ed. by Lyall H. Powers. N.Y., Scribner's, 1990; *Lewis R.W.B.* Edith Wharton: A Biography. N.Y., Harper and Row, 1975 (эта работа была удостоена Пулитцеровской премии и ряда других наград); *Wolff, Cynthia Griffin.* A Feast of Words: The Triumph of Edith Wharton. N.Y., Oxford Univ. Press, 1977 (1995 — второе издание); *Erlich, Gloria.* The Sexual Education of Edith Wharton. Berkeley, Univ. of California Press, 1992; *Benstock, Shari.* No Gifts from Chance: A Biogarphy of Edith Wharton. N.Y., Scribner's, 1994; *Dwight, Eleanor.* Edith Wharton: An Extraordinary Life. N.Y., Henry A.Abrams, 1994; и др.

[7] В 80–90-е годы XX в. о творчестве Уортон было написано немало интересных работ; упомянем здесь лишь некоторые: *Ammons, Elizabeth.* Edith Wharton's Argument with America. Athens, Univ. of Georgia Press, 1980; *Wershoven, Carol.* The Female Intruder in the Novels of Edith Wharton. Rutherford, N.J., Fairleigh Dickinson Univ. Press, 1982; *Fryer, Judith.* Felicitous Space: The Imaginative Structures of Edith Wharton and Willa Cather. Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1986; *Kaplan, Amy.* The Social Construction of American Realism. Chicago, Univ. of Chicago Press, 1988; *Holbrook, David.* Edith Wharton and the Unsatisfactory Man. N.Y., St.Martin's Press, 1991; Edith Wharton: New Critical Essays. Ed. by Alfred Bendixen and Annette Zilversmit. N.Y., Garland, 1992; *Hadley, Kathy Miller.* In the Interstices of the Tale: Edith Wharton's Narrative Strategies. N.Y., Peter Lang, 1993; *Bauer, Dale M.* Edith Wharton's Brave New Politics. Madison, Univ. of Wisconsin Press, 1994; *Singley, Carol J.* Edith Wharton: Matters of Mind and Spirit. Cambridge Univ. Press, 1995. С 80-х годов выходит журнал "Эдит Уортон ревью" (*Edith Wharton Review*), являющийся официальным органом Общества Эдит Уортон.

[8] *Wharton, Edith.* A Motor-Flight Through France. N.Y., Charles Scribner's Sons, 1908, p. 5.

[9] *Wharton, Edith.* The Valley of Decision. L., John Murray, 1902, pp. 641–642.

[10] *Wharton, Edith.* The Writing of Fiction, N.Y., Scribner's, 1925, p. 85.

[11] *Wharton, Edith.* A Backward Glance. N.Y., Appleton Century, 1934, p. 207.

[12] *Trilling, Diana.* "The House of Mirth" Revisited // Edith Wharton: A Collection of Critical Essays, p. 106.

[13] *Wharton, Edith.* The House of Mirth. N.Y., Berkley Books, 1982, p. 5.

[14] *Wharton, Edith.* Tendencies in Modern Fiction // *Wharton, Edith.* The Uncollected Critical Writings. Princeton, N.J., Princeton Uniy. Press, 1996, p. 171.

[15] *Wharton, Edith.* The Uncollected Critical Writings, Princeton, N.J., Princeton Univ. Press, 1996, p. 155.

[16] *James, Henry.* The Letters of Henry James. N.Y., Scribner's, 1920, v. I, p. 72.

[17] См.: *Wharton, Edith.* Introduction to "A Village Romeo and Juliet" // *Wharton, Edith.* The Uncollected Critical Writings, p. 243.

[18] См., например: *Donovan, Josephine.* After the Fall: The Demeter-Persephone Myth in Wharton, Cather, and Glasgow. University Park, Pennsylvania State Univ. Press, 1989; *Salmi, Anja.* Andromeda and Pegasus: Treatment of the Themes of Entrapment and Escape in Edith Wharton's Novels. Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1991; *Waid, Candace.* Edith Wharton's Letters from the Underworld: Fictions of Women and Writing. Chapel Hill and L., The Univ. of North Carolina Press, 1991; *Fedorko, Kathy A.* Gender and the Gothic in the Fiction of Edith Wharton. Tuscaloosa, Univ. of Alabama Press, 1995; *Killoran, Helen.* Edith Wharton: Art and Allusion. Tuscaloosa and L., The Univ. of Alabama Press, 1996.

[19] *Wharton, Edith.* The Ghost Stories of Edith Wharton. N.Y., Charles Scribner's Sons, 1985, p. 205.

[20] *Wharton, Edith.* The Collected Short Stories of Edith Wharton. N.Y., Charles Scribner's Sons, 1968, v. 1, p. 14.

[21] *Nevius, Blake.* Edith Wharton: A Study of Her Fiction. Berkeley and Los Angeles, Univ. of California Press, 1961, pp. 100, 107.

[22] *Wharton, Edith.* Ethan Frome and Other Short Fiction by Edith Wharton. Toronto, N.Y., L., a.o., Bantam Books, 1987, p. 70.

[23] *James, Henry.* On "The Reef": A Letter // Edith Wharton: A Collection of Critical Essays, p. 147.

[24] *Wharton, Edith.* The Custom of the Country. N.Y., Toronto, L., a.o., Bantam Books, 1991, p. 364.

[25] Цит. по: *Nevius, Blake.* Edith Wharton: A Study of Her Fiction. Berkeley, Univ. of California Press, 1953, p. 79.

[26] Жюри при этом проявило поразительное непонимание сути романа и его реального места в американской литературе XX в.: премию роману Уортон присудили как произведению, которое наилучшим образом рисует "здоровую атмосферу американской жизни и высочайший стандарт американских нравов" (см.: *Lewis R.W.B.* Edith Wharton: A Biography, p. 433). Именно на этих основаниях "Веку невинности" отдали предпочтение перед "Главной улицей" Синклера Льюиса, также представленной на суд жюри. Это вызвало у Уортон немало горьких и саркастических замечаний, о чем свидетельствует, в частности, ее переписка по данному поводу с С.Льюисом (см.: *Wharton, Edith.* The Letters of Edith Wharton, p. 445).

[27] *Wharton, Edith.* The Age of Innocence. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1994, p. 93.

[28] *Leavis Q.D.* Henry James's Heiress: The Importance of Edith Wharton // Edith Wharton: A Collection of Critical Essays, p. 82.

[29] Цит. по: Edith Wharton: A Collection of Critical Essays, p. 76.

[30] *Wharton, Edith.* The Great American Novel // *Wharton, Edith.* The Uncollected Critical Writings, pp. 153, 152, 154.

[31] Незадолго до книги Уортон в свет вышла работа ее друга, а затем и биографа Перси Лаббока "Мастерство прозы" (*Lubbock, Percy.* The Craft of Fiction, 1921). Уортон одобрительно отзывалась об этом труде Лаббока, где он взял за образец прозаического искусства, в частности, творчество Джеймса. Все же, несмотря на свое восхищение Джеймсом, Уортон выделяла для себя и другие ориентиры, и само представление об искусстве прозаика она хотела трактовать шире, о чем свидетельствует и, возможно, намеренно, полемическое смещение акцента в названии книги ("craft" у Лаббока и "writing" у Уортон).

[32] *Wharton, Edith.* Henry James in His Letters // *Wharton, Edith.* The Uncollected Critical Writings, pp. 146–147.

[33] Цит. по: *Auchincloss, Louis.* Edith Wharton and Her New Works // Edith Wharton: A Collection of Critical Essays, p. 32.

ЭЛЛЕН ГЛАЗГОУ

К числу писателей, чье творчество неразрывно связано с новой литературной эпохой, начало которой обозначилось в литературе США на рубеже XIX–XX веков, бесспорно принадлежит Эллен Глазгоу. Выступив с первыми романами во второй половине 90-х годов, писательница разделяла устремления многих своих собратьев по перу к обновлению художественного языка. Изначально понимая свою задачу как освобождение литературы из-под власти застылых канонов, более не отвечавших запросам времени, тормозивших движение литературы, Глазгоу сознательно связала свою писательскую судьбу с утверждением реализма. В этом смысле ее творчество развивалось в том же русле, что и творчество крупнейших писателей-новаторов этого периода, хотя все они шли к цели разными путями. Не будет преувеличением сказать, что в определенной мере перед Глазгоу стояла более сложная задача, поскольку она стремилась воплотить свои идеи в рамках южной литературной традиции, отмеченной наибольшей консервативностью.

Эллен Глазгоу прожила в литературе долгую и плодотворную жизнь. В целом ее писательская судьба складывалась довольно успешно. Обратив на себя внимание первым же своим произведением, она и в дальнейшем продолжала находить сочувственный отклик у широкой читающей публики, заинтересованность издателей и, в общем, понимание и доброжелательный прием со стороны критики, что подтверждает присуждение ей в 1942 г. Пулитцеровской премии, которой, по убеждению ряда литераторов и критиков, Глазгоу давно заслуживала. Что гораздо существеннее, первые литературные успехи Глазгоу не привели к самодовольству и самоуспокоенности. Ее творчество продолжало развиваться как благодаря углублению художественного видения, так и не прекращающимся поискам новых средств выражения, о чем свидетельствуют ее лучшие произведения, созданные маститой писательницей на склоне лет. Значимость творчества Глазгоу не исчерпывается, однако, ее личным успехом. Утверждение реалистического метода в повествовательной традиции Юга, ознаменовавшее ее полную эстетическую переориентацию, определяет вклад писательницы в становление школы "южного романа", у истоков которой она стоит и с которой связаны

высшие художественные достижения всей американской литературы двадцатого столетия.

Эллен Глазгоу (Ellen Anderson Gholson Glasgow, 1873–1945) родилась и выросла на Юге, в Ричмонде (шт. Виргиния). Ее мать происходила из старинного южного аристократического рода, пустившего корни на американской почве вместе с первыми поселенцами в самом начале XVII в. Отец будущей писательницы, Фрэнсис Томас Глазгоу, был потомком шотландцев-пресвитериан из Ольстера, переселившихся в Америку еще до Войны за независимость, так что ко времени рождения Эллен, девятого ребенка в семье, род Глазгоу насчитывал в Америке уже более века. Хотя в их владении довольно скоро оказалась достаточно большая плантация, основной интерес членов этого рода составляли коммерция и промышленность. Ф.Т.Глазгоу не составил исключения и, получив юридическое образование, пошел по другой стезе, став управляющим одного из крупнейших на Юге железоделательных заводов в Ричмонде. В семье Эллен Глазгоу сошлись впрямую "Старый" и "Новый Юг", столкновение которых в культурном, психологическом и даже экономическом плане девочка могла наблюдать едва ли не с первых дней своего существования.

Для столкновений в семье Глазгоу было немало и других причин: отец, пресвитерианин самого сурового толка, отличался чрезвычайно крутым нравом, граничившим с жестокостью. И если, по религиозным убеждениям, он освободил принадлежавших ему рабов, то в силу тесной связи его интересов с экономикой, одним из первых записался в армию Конфедерации (хотя служить ему не пришлось). Он мало считался с чувствами окружающих — среди самых ранних воспоминаний Эллен, не только сохранившихся на всю ее жизнь, но и несомненно оказавших большое влияние на формирование ее личности и творческую судьбу, были как раз картины бессердечия отца. Болезненно-чувствительная по натуре, которую она унаследовала от матери, девочка не могла ни простить, ни забыть его бесповоротного решения отправить в богадельню старого слугу, "дядюшку Генри", судя по всему, негра, отчаянно сопротивлявшегося и тщетно молившего оставить его в его хибарке, ни нетерпимого обращения отца с животными. Много лет спустя это привело к их полному разрыву, Глазгоу покинула родной дом и возвратилась туда лишь после смерти отца. Мало что связывало ее и со старшими детьми в семье, со стороны которых она часто слышала насмешки. Это ощущение собственной неприкаянности, чужеродности в родительском доме, сопровождавшее Эллен с первых дней жизни, вызвало "то чувство утраты, изгнания в одиночество, — пишет она в своей автобиографии, "Женщина изнутри", — которое мне пришлось пронести до самого конца" [1].

Хотя ее детство и проходило в привилегированных условиях, его вряд ли можно назвать счастливым. Девочка был бессильна изменить свое положение, но смириться с ним не могла. Семейный уклад, ос-

Эллен Глазгоу. Фотография, 1900-е годы

нованный на суровой дисциплине и непререкаемой власти отца, главы семейства, предписывавший женщине беспрекословное подчинение воле мужчины (отца, мужа), требовавший от нее полного отказа от собственной личности, делал ее не только несчастной, но и вызывал у нее глубокий протест. Страдание порождало бунт. Изгнание и бунт — два ключевых понятия, какими Глазгоу определяет собственную жизнь, собственную сущность, собственное творчество.

Проявились эти свойства ее натуры и в том багаже знаний, с которым Глазгоу вступала в жизнь. Слабое здоровье было причиной того, что она не получила систематического образования. Школьные уроки Эллен после первого же посещения школы заменила самостоятельными занятиями, без помощи взрослых овладев грамотой, открывшей ей доступ в обширную библиотеку отца. Что существенно — Эллен сама определяла и круг предметов, подлежащих изучению, и круг собственного чтения. Она прекрасно знала литературу — и классическую, и современную, и притом не только английскую, в которой особенно любила Вальтера Скотта, Диккенса, Вордсворта, но и французскую. Впрочем, в этом нет еще ничего удивительного, раз уже в семь-восемь лет, когда было написано ее первое "сочинение", Эллен решила стать писательницей.

Но ее интересы не замыкались областью гуманитарных наук, которые, согласно южной традиции, признавались допустимыми для южной леди, или тем более "светским" воспитанием, считавшимся совершенно необходимым. Отличаясь большой любознательностью, Эллен, буквально "сделавшая сама себя", и в своем образовании шла наперекор установленному порядку — она проявляла живой интерес к естественным наукам, особенно же увлекалась биологией, став горячей поклонницей Дарвина, а также социологией, экономикой и философией, где ее развитие отчасти направлял муж любимой сестры (его самоубийство при непроясненных обстоятельствах четыре года спустя после их знакомства было для Глазгоу тяжелой психологической травмой). Под его руководством Эллен познакомилась с трудами Джона Стюарта Милля, Генри Джорджа, Герберта Спенсера, Томаса Гексли, Вейсмана и многих других властителей умов того времени, чьи идеи, плохо согласовывавшиеся с Библией, встречали на Юге в штыки, а если говорить о Дарвине, то предавали анафеме.

Это обстоятельство, так же, как и религиозная истовость и кальвинистский ригоризм отца, далеко не всегда следовавшего в жизни заповедям и нравственным принципам, которые так обильно уснащали его речи, породили разочарование в религии у юной Эллен, постепенно отдалившейся от "веры отцов", а впоследствии питавшей склонность к религиозным верованиям Востока, которые, на ее взгляд, лучше согласовывались с дарвиновскими теориями.

Подготовка Глазгоу по названным теоретическим дисциплинам была не только необычной для того времени для женщины ее круга, но достаточно серьезной — во всяком случае, в шестнадцать лет она выдержала студенческий экзамен по политэкономии у профессора Виргинского университета, ведущего американского специалиста в данной области. Однако она отнюдь не была "синим чулком" — согласно традиции и положению это был год ее первого выезда в свет. Светский дебют очаровательной и умной девушки прошел необычайно успешно, но амплуа "южной красавицы" не прельщало юную Эл-

лен, уже тогда не просто помышлявшую о литературе, но и приступившую к написанию первого романа. Для нее началась пора ученичества, растянувшаяся, несмотря на талант, надолго и не сулившая быстрых успехов.

Глазгоу принято считать "традиционалисткой"[2]. Ее творчество, с современной точки зрения, вполне укладывается в русло традиций реалистического романа, и все же, чтобы понять его направление и характер, необходимо взглянуть на него сквозь призму того времени, когда Глазгоу вступала на литературное поприще, не упуская из виду того обстоятельства, что реалистического романа на Юге, не говоря уже о его "традициях", вообще не существовало.

Вспоминая то время, Глазгоу писала: "Я чувствовала, что в умонастроениях 90-х годов что-то было не так. Я знала, я чувствовала это, хотя и не могла сказать, в чем дело. Мысль, как и американская литература, стала дряблой. В том мире и в ту эпоху, которые просто ждали, что их будут изучать и изображать в плане реальности... поклонники литературы исступленно зачитывались романами, которые едва сойдя с печатного станка, выглядели перезрелыми, так и не достигнув подлинной зрелости. Критика и публика в равной мере спешили проглотить невероятные романтические истории, действие которых происходит в самых немыслимых странах. Литературная сцена Америки превратилась в какой-то детский сад. Бешеным потоком неслись романтические истории" (1; p. 103).

Романтические истории и впрямь составляли основную массу книг, выходивших из-под пера южан, да и не только южан, и нарушение принятых норм редко встречало одобрение в литературных кругах Юга. Побежденный, разоренный войной, политически и нравственно униженный, экономически подавляемый мощным промышленным Севером, Юг крепко держался старых канонов, позволявших повернуть историю вспять, сохранить на страницах произведений то, что в жизни оказалось потерянным навсегда. И тем самым достичь высшего, духовного торжества над победителем. Вся подобная литература была пронизана ностальгическими настроениями, уводившими в прошлое, которое изображалось в идиллических тонах. Идеализация плантаторского уклада стала главной чертой южной традиции. Примером могли бы послужить романы Т.Н.Пейджа, где аристократы-южане предстают рыцарями без страха и упрека, людьми беспримерной отваги, беззаветной самоотверженности и благородства, хранителями чести и защитниками красоты. В изображении приверженцев традиции жизнь довоенного Юга протекала под сенью магнолий полная безоблачного счастья, в равной мере составлявшего удел и безупречных джентльменов, которых судьба облагодетельствовала, щедро наделив земельными владениями, и их черных рабов, озабоченных единственно перипетиями любовных драм южных красавиц, которые неизменно завершались заключением союза, обещавшего еще более

невообразимое счастье. Таким образом, литературная ситуация, сложившаяся на Юге на рубеже XIX–XX веков, не благоприятствовала художественным исканиям тех, кто стремился раскрыть в своих произведениях суть изменившейся действительности, ответить на вопросы, поставленные временем. В предисловии к одному из своих романов Глазгоу вспоминала, как однажды к ней живым воплощением южных литературных вкусов явилась некая женщина и, упрекая ее за написанный роман, сказала: "Я не отрицаю, в вашей книге есть правда, но, по-моему, это ошибка, что южные писатели перестали писать о войне... Будь у меня ваши таланты, я посвятила бы их тому, чтобы доказать всему миру, что Конфедерация была права"[3]. Это было, по существу, требование, которое Юг предъявлял своей литературе.

Глазгоу восстала против существующей традиции. Она стремилась развеять легенду о старом Юге, выпестованную писателями-южанами, представить подлинный Юг, как он открылся ей в своей новой сущности, с реальными людьми, отношениями кланов и классов, изломами социальной структуры. Обращаясь к своему раннему творчеству, Глазгоу вспоминала: "С самого начала я пыталась писать правдиво и искренно, представляя жизнь такой, какой я ее знаю и вижу. Даже в те годы, когда только литература в маскарадном костюме (костюмированные романы) могла найти читателей, я стремилась отбросить фальшь и сентиментальность, которыми по большей части так сильно отравлена история Юга и южное мировоззрение в целом"[4]. В другом письме мы читаем: "То были дни, когда люди процветали и богатели на иллюзиях, но даже тогда я была верна голой и трезвой действительности" (4; p. 70).

Писательница считала себя провозвестницей и защитницей реализма в южной литературе. Так думала она в зрелом возрасте, в этом была уверена, и выпуская первые книги. Однако отношение Глазгоу к традиции, с которой она была связана рождением, воспитанием, жизненными привычками, было гораздо сложнее. Не приемля литературных канонов Юга, романистка стремилась опрокинуть и разрушить их. Но интеллектуальный бунт против южного общества, казавшегося Глазгоу застойным в духовном и нравственном отношении, сочетался с любовью к тому, что окружало ее с детства. Эта раздвоенность сохранялась на протяжении всей жизни писательницы, приобретая разные оттенки.

В молодости протест Глазгоу против традиционных воззрений воспринимался ее окружением как неслыханная ересь. Увлечение будущей писательницы философией, а не балами и светскими беседами, как то подобает юной леди из "хорошего общества", само по себе представлялось странным. Но Глазгоу шла дальше в стремлении к духовной независимости. Она отказывается ходить в церковь и принимать участие в чтении Библии в семейном кругу, становится последовательницей "фабианского социализма", а впоследствии — участ-

ницей движения за права женщин. Символом ее "бунтарства" стала роза, возложенная во время первого путешествия в Англию на могилу Дарвина.

В двадцать с небольшим лет Глазгоу приступила к сочинению романа, где собиралась сокрушить фальшивые традиции. "Я буду писать, решила я, — вспоминала в своей автобиографии романистка, — как не писал ни один южанин: о всеобщем человеческом начале, скрытом под покровом различий места и характеров. Я буду писать обо всей грубой действительности, скрытой под покровом хороших манер, приличий, общественных нравов, поэзии прошлого и современной романтической ностальгии" (1; p. 98).

Возможно, начинающая писательница несколько преувеличивала степень понимания ею в те годы стоявшей перед серьезным художником литературной задачи. Но войну южной традиции Глазгоу объявила в первых же своих романах: "Потомок" (1897) и "Фазы низшей планеты" (1898). Видимо, поэтому она и перенесла действие в Нью-Йорк, куда устремлялись юные виргинские радикалы, считавшие нормы южного общества узкими и ложными. Помимо естественной в начинающем авторе неумелости в раскрытии сюжета и характеров, налета мелодраматизма и вычурности стиля, слабое знакомство с жизнью артистической богемы Нью-Йорка, которая служила фоном действия, обусловило их неудачу.

По-видимому, почувствовав ограниченность своих возможностей, Глазгоу возвратилась на родную почву. "Глас народа" (1900) — первый ее роман, посвященный Виргинии, с изображением которой связаны ее дальнейшие творческие успехи. Писательнице удалось нащупать клубок реальных противоречий, противопоставив аристократическую семью Бэттлов выходцу из семьи бедных фермеров Нику Берру. Поднимаясь к вершинам власти и даже заняв пост губернатора, он так и не может покорить сердце дочери генерала Бэттла, Юджинии, и заставить аристократическое семейство признать в нем равного себе.

В написанном вслед за этим романе "Поле битвы" (1902) Глазгоу обратилась к событиям, которые как истинная южанка она, конечно, не могла обойти молчанием, — войне Севера и Юга. По мнению одного из американских исследователей, Б.Рауза, ее роман порывал с традицией изображения Конфедерации южными романистами в духе "оправдания Проигранного дела"[5] и в художественном отношении превосходил многие посвященные этой войне книги. Традиция, однако, оказалась необычайно живучей, как о том дают знать ее отголоски в ряде произведений XX в., в частности в романе М.Митчелл "Унесенные ветром". Другой исследователь, Фр.Макдауэлл, даже сравнил позицию молодой романистки с позицией Фолкнера: "Рабство, таким образом, становится в романе, как и в произведениях Фолкнера, символом человеческой вины, которую необходимо искупить"[6].

Такое суждение явно преувеличивает достижения писательницы. Хотя образ генерала Эмблера, еще до войны осознавшего несправедливость рабства, открывал возможность в подходе к войне отойти от стереотипа, и Глазгоу удалось придать героям больше жизненности, нежели Т.Н.Пейджу, окончательного разрыва с фальшивой традицией в этой книге не произошло. Роман оспаривал трактовку поражения южан как незаслуженного наказания, но не разрушал созданного легендой вокруг защитников Конфедерации ореола мученичества. Несмотря на введение в него новых акцентов, не они определяли его общую направленность. Дело даже не в том, что перед лицом опасности вторжения северян все южане, включая генерала Эмблера, отбросив сомнения, выступают единым фронтом. Важен общий эмоциональный настрой повествования. Защитники Конфедерации бесспорно предстают у Глазгоу героями. Не требовалось даже расписывать жестокость и злодеяния северян, которые так любили живописать южане, — достаточно было показать благородство, мужество и готовность к самопожертвованию конфедератов, превзойти которых могли разве что очаровательные южные красавицы.

Глазгоу вступила в литературу в тот период, когда традиции великих американских романтиков были уже далеким прошлым, а реалистический американский роман двадцатого столетия был еще впереди. Провозвестниками его грядущей мощи были книги Марка Твена, в особенности "Приключения Гекльберри Финна". Важную роль играла и так называемая областническая литература, воспроизводившая жизнь в отдельных уголках страны с их особыми нравами и обычаями. Лучшие произведения, созданные в рамках этого направления, как, например, "Проезжие дороги" Х.Гарленда, приобретали общенациональное звучание. Да и само художественное освоение многочисленных областей обширной страны, отличавшихся как географическими условиями, так и жизненным укладом и своеобразием духовного облика обитателей и культурных традиций, отвечало — при всей скромности творческих достижений региональных писателей — общим задачам развития реалистического метода в литературе США.

В русле областнической литературы развивалось в известной степени и творчество Глазгоу. Ее предшественником на этом пути был Дж.Б.Кейбл, который в своих романах и рассказах рисовал разрушающийся под натиском "нового Юга" патриархальный мир креолов, жителей Нового Орлеана, французов по происхождению. Уходящий в небытие мир, живописный, жизнерадостный и утонченный, привлекал писателя, делая невозможным его примирение с действительностью. В то же время в произведениях Кейбла звучало и осуждение рабства, исключавшее идеализацию прошлого, и это тоже роднит с ним Глазгоу.

Но, как признавалась писательница, она рано почувствовала узость такого подхода. Стремясь расширить свои представления об амери-

канской жизни, Глазгоу, по ее собственному утверждению, опиралась не столько на завоевания отечественной литературы, сколько на опыт литературы европейской. С восхищением читала романистка Флобера и Мопассана, и все же знакомство с их произведениями оставляло у нее впечатление, что "чего-то не хватает". "Роман, конечно, должен быть формой искусства, — пишет Глазгоу, — но, оказалось, одного искусства недостаточно. Он должен вобрать в себя не только совершенство искусства, но и несовершенство природы" (1; p. 125).

С благодарностью вспоминала писательница встречу с творчеством Толстого, открывшего ей глаза на роль художника и задачи искусства. «Потом, неожиданно, в самый разгар моих сомнений, — писала она, — я совершенно случайно прочла "Войну и мир" Толстого и узнала, чего именно не хватает. Узнала, чего хочется мне самой. Жизнь должна пользоваться искусством, искусство — жизнью. Первое чтение Толстого было для меня божественным откровением, трубным гласом в Судный день. Он не вызвал у меня желания подражать ему, но заставил понять бессмысленность подражания... От Толстого я узнала неизмеримо больше (чем от Мопассана. — *М.К.*), хотя не в смысле понимания техники. Видение жизни, которое у меня было еще незрелым, предстало у него в высшей форме зрелости. Я всегда стремилась не к частному, а к общему, не к провинциальному, а к всеобщему. Начиная с самых ранних моих слепых поисков правды в искусстве и правды в жизни, я никогда не испытывала побуждения писать о какой-то отдельной области или каких-то региональных особенностях. С самого начала я решила писать не элегию о Юге, завоеванной провинции, а писать живо, представляя Юг частью широкого мира» (1; pp. 125, 127–128).

Отблески этого решения, рожденного под влиянием русской литературы, заметны в романе "Избавление" (*The Deliverance*, 1904). Отмеченный острой наблюдательностью, живостью характеристик, трезвостью иронического взгляда, он открывает новую страницу в творчестве Глазгоу. В центре романа — выразительная ситуация, которая дает представление об отношениях, сложившихся на Юге после Гражданской войны, о столкновении двух сил — теснимой со сцены аристократии и поднимающегося "нового Юга".

Война положила конец благоденствию семьи Блейков. Потеряв состояние и поместье, они вынуждены переселиться в дом прежнего надсмотрщика за рабами Билла Флетчера, а тот, завладев с помощью махинаций их родовым поместьем, водворяется в Блейк-холле. Но это составляет предысторию романа. Сам роман повествует о мести Кристофера Блейка Биллу Флетчеру. Переселение в дом надсмотрщика произошло, когда Кристоферу было лет 10–11. С тех пор он и вынашивает планы отмщения. Сначала, еще мальчишкой, он хочет убить Билла. Нанявшись поденщиком к Флетчеру, он долго копит деньги, заработанные тяжким трудом на табачном поле. Купив ружье, он дол-

го выслеживает Билла, но, когда желанный миг близок, Биллу удается спастись: дядюшка Боаз, один из немногих оставшихся верными его матери слуг-негров, выбивает у мальчика ружье. Кристофер переживает неудачу, но, повзрослев, начинает искать более тонкие средства борьбы.

Он останавливает свой выбор на Уилле, внуке старого Флетчера, которого тот жаждет увидеть в блеске аристократической культуры. Мечту старого Билла и решает разрушить Кристофер, подчинив Уилла своей воле. Хрупкий, изнеженный мальчик проникается восхищением к смелому, независимому Кристоферу, который не боится даже его деда и, будучи всего лишь простым рабочим, кончает работу, когда вздумается. Таких вольностей Билл не потерпел бы ни от кого другого. К тому же у Кристофера лучшая свора собак, и сам он — лучший охотник. Он же спас Уилла от верной смерти, когда, упросив возницу дать ему управлять экипажем, тот не мог справиться с лошадьми. Отвращая Уилла от учения, прививая ему вредные привычки, Кристофер расшатывает его волю, превращает Уилла в моральную и физическую развалину. Вместе с тем, у него пробуждается нечто вроде презрительного сочувствия и привязанности к Уиллу. Когда разъяренный Флетчер выгоняет внука из дому, дав ему клочок земли, с которым Уилл бессилен что-либо сделать, Кристофер, испытывая угрызения совести, старается помочь ему. Но поздно — Уилл катится вниз, как пущенный с горы камень, и, когда Флетчер отказывается выделить ему часть состояния, убивает старика.

В образе Билла Флетчера Глазгоу выражала свое отношение к укладу, приходившему на смену старому плантаторскому хозяйству. Билл груб и жаден, невежествен и жесток. Но в отличие от персонажей, олицетворявших "новый Юг" в более поздних ее романах, — Сайруса Тредуэлла ("Вирджиния") или дядюшки Уильяма ("В этой нашей жизни"), в нем все еще дышит землей, все примитивно: и желания, и методы их осуществления, — за ними еще не стоит изощренная политическая игра, сложный механизм финансовых операций. Билл — хищник, но хищник, умеющий драться только когтями и зубами, неспособный отвлечься от конкретного, "вещественного" содержания богатства, увидеть в нем путь на арену политики, средство достижения власти.

Представляя в неприглядном виде "новый Юг", Глазгоу не щадила и старого. Это особенно проявилось в образе матери Кристофера, Люси Блейк. В прошлом знаменитая южная красавица, Люси Блейк вот уже двадцать лет, со времени падения Конфедерации, разбита параличом и поражена слепотой. Эти недуги, бесспорно, — символическое воплощение судьбы аристократического Юга, его упадка и умирания. Ощущение отрыва от реальной жизни усугубляется тем, что все эти годы миссис Блейк была окружена ложью. Она не знает ни о том, что пала Конфедерация, ни о том, что живет в другом доме, что

они разорены, что их триста рабов отпущены на свободу, что ее собственный сын не ходит в школу, а работает в поле по найму. Глазгоу не отказывает героине в остроте ума. Но ее блестящие речи содержат в себе собственное опровержение, ибо она рассуждает о вещах несуществующих: о достоинствах руководителей Конфедерации, о победах светских красавиц и т.д. За ними вырисовывается неумение и нежелание старого Юга смотреть в глаза реальности: стремление укрыться от нее за внешне безукоризненными, но безжизненными нормами. Дети миссис Блейк скрывают от матери истинное положение вещей, считая, что она не вынесет правды. Тем самым еще раз подтверждается неспособность старого Юга трезво оценить действительность, противостоять новому жизненному укладу.

Романистка прощалась с прошлым как будто без сожалений, не отказывая себе в удовольствии послать ему вслед ироническое замечание. И все же то, что она делала одной рукой, другой она в какой-то мере разрушала. Это особенно заметно в образе главного героя романа, Кристофера, превосходящем по психологической сложности все, что было до того создано писательницей. Глазгоу идет вразрез с романтической традицией, подчеркивая в герое отсутствие аристократизма. Вместо изящного, лощеного светского молодого человека мы видим дерзкого и непокорного парня в рабочей одежде, а паркет бальных залов сменяется простором табачного поля. Кристофер невоспитан, груб, почти неграмотен, захаживает в кабак и не только неспособен поддержать тонкой беседы, но даже не желает держаться в рамках приличий.

Невозможно, однако, рассматривать Кристофера лишь как отрицание господствующей традиции изображения героя-южанина. Одев его в костюм простого фермера, заставив его заниматься самым прозаическим делом, писательница все же строит его образ так, что то одно, то другое напоминает о его благородном происхождении. Уже по своему облику Кристофер резко выделяется среди окружающих фермеров, среди простонародья, или, как сказано в одном из романов Глазгоу, — "хороших людей", тогда как, по ее классификации, он — представитель "хороших семейств". Не раз лицо Кристофера сравнивается с изваянием из слоновой кости. Сопоставление, разумеется, банальное, но в нем открывается присущая взглядам писательницы двойственность.

Если разум подсказывал Глазгоу необходимость разрушения традиции "возвышенного" изображения аристократов, то какой-то внутренний голос твердил, что "природа свое возьмет". Внешность Кристофера как бы помимо воли автора доказывает превосходство человека "благородного происхождения". Само его возмущение Биллом Флетчером, его непокорность, наконец, их столкновение выглядят в конечном счете как неприятие и месть крови. Создается впечатление, что только голубая кровь может пробудить в человеке благородные

чувства. Получается как в традиционном романе "с переодеванием", где рубище, наброшенное на плечи героя, — чисто маскарадный костюм, призванный лишь ярче оттенить его достоинства. Нельзя сказать, чтобы подход Глазгоу к центральному конфликту целиком определялся этим. Напротив, она показала столкновение Кристофера и Билла как порождение перемен в укладе Юга после Гражданской войны. Но наличие противоречий в ее взглядах, по большей части неосознанных, несомненно.

Представители народа составляют фон романа, и их образы не получают в его структуре самостоятельного значения. Высшей похвалы они удостаиваются за добропорядочность, трудолюбие и упорство (фермер Джим Уэзерби после десятилетнего безропотного ожидания добивается согласия Блейков на брак с младшей сестрой Кристофера, Лайлой). Но в южном своде добродетелей достоинства, присущие таким, как Уэзерби, занимают скромное место. В основном же писательница видит в фермерах заурядность, серость, которой они не в состоянии преодолеть. Даже наделяя их физической привлекательностью, Глазгоу изображает ее проявлением низменной природы. Это особенно заметно в образе Молли Петеркин, хорошенькой, но легкомысленной девицы, одарявшей своей любовью чуть ли не всю округу. Когда несчастный Уилл женится на ней, его гибель становится неизбежной.

Глядя на золотые кудри Молли, одна из влиятельных местных дам размышляет: какой это стыд и грех для деревенской девушки иметь такие локоны и красивые голубые глаза. Писательница иронизирует над суровой блюстительницей нравственности, но ее собственное отношение к героине во многом сходно. Красота "оправдана" в романе только у людей благородного происхождения. Лишь золотые кудри Лайлы вызывают в памяти мадонн Боттичелли. Кудри Молли таят в себе порок, гибель и разрушение.

Печатью двойственности отмечена и любовная коллизия романа. Любовь Кристофера и Марии, внучки Флетчера и сестры Уилла (с этим чувством связано возрождение героя, его избавление от мук, вызванных жаждой мести), описывается в сугубо романтическом духе. Любопытно, что, начав строить образ Марии в реалистическом ключе, Глазгоу затем резко меняет тональность повествования. При первом представлении ее читателю в облике Марии подчеркнуты черты, отличавшие ее от традиционной героини: некрасивое умное лицо, отсутствие светской легкости общения. Даже контраст сдержанных манер Марии с неотесанностью Флетчера призван подчеркнуть не присущее ей чувство собственного достоинства, а искусственность позы нуворишей, которые, переняв чужие манеры, чувствуют себя словно в платье с чужого плеча. В реалистическую концепцию изображения жизни, которую отстаивала писательница, любовь входила как чисто романтическое понятие. Оттого по мере развития любовно-

Эллен Глазгоу. Фотография конца XIX — начала XX в.

го конфликта в романе и появляются пассажи, словно в нетронутом виде перенесенные из какой-нибудь книги Пейджа. Как будто не находя собственных красок, Глазгоу черпает их из арсенала псевдоромантической южной традиции. "Проскользнувший под дверь широкий желтый луч внезапно пробудил Марию, и она, быстро поднявшись с соломы, где оставленные ее телом очертания отличались почти полным совершенством линий, пересекла тускло освещенное и пахнувшее потоптанным зерном пространство и вышла навстречу раннему солнцу, бросавшему косые лучи на серые поля"[7].

Чувствуется одновременно и стремление Глазгоу придерживаться реалистической манеры (особенно удачно упоминание о запахе потоптанного зерна), и желание приподнять героев ("совершенство линий"). Позднее стремление приукрасить одерживает верх: "Дав ему руку, Мария перешагнула через опущенный им (Кристофером. — *М.К.*) забор и потом, остановившись на расстоянии вытянутой руки, посмотрела ему в лицо, которое в мягком лунном свете обрело красоту, напомнившую ей изваяние из старой слоновой кости" (7; pp. 488–489).

По счастью, любовная коллизия, трактуемая в духе южной традиции, не занимает в романе центрального места. Самые впечатляющие образы писательница создает тогда, когда остается верна реалистическому методу. Примером может служить эпизод опьянения Уилла, убедительно передающий его душевное и физическое состояние. С большим мастерством написана сцена, непосредственно предшествующая убийству Билла Флетчера. Решив, что дед лишил его наследства из-за происков Марии, Уилл приходит в Блейк-холл для решительного объяснения с сестрой. Не застав ее, он остается ждать в пустой комнате. Ощутимо переданы тревога и беспокойство героя, как бы служащие мостом к сцене убийства. Детали обстановки, привлекающие его внимание, придают эпизоду зловещий колорит. Внезапно Уилл замечает горсть окровавленных перьев — великолепный штрих, психологически подготавливающий убийство, мысль о котором раньше не приходила ему в голову. Эмоциональная насыщенность сцены, безошибочный отбор деталей, подчинение описания обстановки передаче душевного состояния героев во многом предваряют завоевания зрелого Фолкнера.

Хотя для Глазгоу характерна любовь к длинной, сложно сконструированной фразе, развертывающейся в целые пассажи, которые особенно удачны, когда окрашены в иронические тона (и здесь Фолкнер тоже, пожалуй, кое-чему научился у писательницы), иногда она умела добиваться желаемого эффекта и лаконичными средствами. Так, в последней (на наш взгдляд, неудачной) главе романа, рисующей пребывание Кристофера в тюрьме, где он добровольно отбывает наказание, приняв на себя вину за совершенное Уиллом убийство, есть небольшой кусок, говорящий о незаурядном мастерстве Глазгоу в создании сжатой прозы. Впрочем, в целом конденсированность описания была ей недоступна.

В романе много натяжек, несообразностей, назойливых символов. Порой событиям и образам героев дается слишком упрощенное толкование. Формирование Кристофера под воздействием двух противоположных начал: уходящего в прошлое мира аристократии и среды бедняков, в которую попадает герой, предполагает фигуру более сложную. И все же "Избавление", где полнее и правдивее, чем раньше, отразилась жизнь послевоенного Юга, можно считать значительным явлением в развитии американского критического реализма.

Роман "Колесо жизни" (1906) — последняя попытка Глазгоу создать произведение, действие которого целиком проходит в Нью-Йорке. В описании развлечений, празднеств, двусмысленных, а то и цинично откровенных бесед светского общества, в обрисовке погони за весельем, которое герои близоруко путают со счастьем, дарование Глазгоу проявилось довольно ярко. Многое в книге говорит о тонкости ума, язвительной наблюдательности. М.Гайсмар даже утверждал, что "Колесо жизни" "был, вероятно, лучшим романом ее первого периода"[8].

Представляется, однако, что эти частные достоинства не спасают романа. В целом он неудачен. Центральная ситуация — кончающаяся мучительным разрывом любовь поэтессы Лоры Уайльд к крупному дельцу Арнольду Кэмперу — надуманна. Глазгоу противопоставляет Лору светской красавице Герти Брайдуэлл, которую она рисует холодной искательницей приключений, но результат противоположен ее намерениям. Читатель сочувствует Герти, пытающейся удержать любовь легкомысленного супруга, но его не трогает добродетельная духовность Лоры. Как заметил критик Л.Окинклосс: "Без Виргинии, которую мисс Глазгоу знала, как историк, и чувствовала, как поэт, ее герои никогда не были по-настоящему живыми"[9].

Новым этапом стал в творчестве Глазгоу роман "Вирджиния" (*Virginia*, 1913), действие которого снова происходит на Юге. Волнение, вызванное романом, вполне объяснимо. Хотя писательница и раньше выступала против южной традиции, теперь, войдя в его "святая святых", она покусилась на идеал, воплощенный в образе южной леди. Выделяя как главную черту этого идеала искусственность и оторванность от жизни, Глазгоу решительно отвергает бегство от действительности, стремление видеть лишь то, что приятно. Роман открывается блестяще написанной, иронической по тону главой, рисующей заштатный южный городишко Динуидди. Здесь каждое слово — насмешка над умственной немощью Юга, утратившего понимание происходящих событий и упорно цепляющегося за дедовские обычаи, убеждения, привычки.

Вот портрет мисс Присциллы, которой доверено воспитание благороднейших девиц города Динуидди: "...на невинность, составлявшую самую суть ее души, не повлияли ни мимолетные радости, ни многолетние разочарования. Опыт мог подорвать эту невинность, ибо она была порождением смелости, которая не страшилась ничего, кроме необходимости думать. Как город бился за принципы, не понимая их, так и мисс Присцилла была способна умереть за идею, но не уразуметь ее. Она вынесла все невзгоды, обрушенные на ее голову войной, но так и не приобрела способности самостоятельно судить о ней. Хотя потом память о войне стала для нее столь священна, что она редко ее тревожила, мисс Присцилла по-прежнему страстно придерживалась обычаев предков в уверенности, что придерживается их идеалов"[10].

Поручив мисс Присцилле воспитание своих чад, "лучшие люди" города не требовали от нее ничего, кроме того, чтобы она старательно оберегала их неведение. «Ее (героини романа, Вирджинии. — *М.К.*) воспитание основывалось на той простой теории, что чем меньше девушка знает о жизни, тем больше она подготовлена к противоборству с ней. От любых знаний (кроме основ чтения и письма, географии стран, в которых ей никогда не суждено побывать, и дат сражений из древней истории) ее оберегали столь тщательно, словно в них были заложены микробы какой-нибудь заразной болезни. Считалось, что это неведение относительно всего, что могло пойти ей на пользу, неким таинственным образом должно было увеличить ее ценность как женщины и сделать более желанной для мужчины, который, как предполагалось, должен был с помощью опыта или инстинктивно "знать мир"... Главной целью ее воспитания, ничем почти не отличавшегося от тогдашнего воспитания других южанок хорошего происхождения, было настолько парализовать мыслительные способности, чтобы в будущем всякая возможность духовной неудовлетворенности или хотя бы колебаний была исключена. Конечной целью всякого образования было, по убеждению века, укрепить умственные способности через твердые представления, унаследованные от предков» (10; p. 20).

Эта воспитательная доктрина вытекала из системы оторванных от реальной жизни взглядов, господствовавших на Юге. Глазгоу показывает, что по сути дела южане выдвигают иллюзию не только как противовес реальности, но и как некую высшую реальность. Характеризуя родителей Вирджинии, романистка язвительно замечает: «...совершавшийся у них в уме процесс искажения реальности они называли "видеть жизнь в истинном свете". "Видеть жизнь в истинном свете" значило верить в то, что приятно, а не в то, что, хотя и очевидно, но мучительно, ...считать, что в Виргинии довоенное время было временем совершенства и что нынешние времена лишь потому не достигают совершенства, что южане были вынуждены капитулировать» (10; p. 32).

Именно с бегством от реальности как наиболее характерной чертой мировоззрения южан связывает Глазгоу вопрос о рабстве, который, по существу, возникает здесь в ее творчестве впервые. Образы негров встречались у нее и в более ранних произведениях. Но, хотя американские исследователи обычно ставят в заслугу романистке удачное воспроизведение особенностей характера, быта и речи негров, раньше они составляли лишь колоритный фон, имевший по преимуществу юмористическую окраску.

В "Вирджинии" судьба негров изображена как трагическая и ставится в прямую зависимость от идеологии Юга, которая не только давала возможность не видеть темных и страшных сторон жизни, но "таинственным путем" представляла самое рабство благодеянием для

негров. Глазгоу иронизирует над Югом, воспроизводя ход мысли миссис Пендлтон. Если бы та задумалась «о трагической судьбе пулярок, она, вероятно, пришла бы к заключению, что для них же "лучше", что их жарили и съедали, иначе Провидение, в чьей благодатной мудрости она никогда не сомневалась, не допустило бы ничего подобного. Точно так же она хорошо знала, где именно в старые годы находился рынок рабов, не осознавая ни в малейшей степени,... что там продавали мужчин и женщин. "Бедняжки, это выглядит ужасно, но полагаю, что им следует иногда переменить обстановку", — несомненно рассудила бы она, если б ей открылся весь ужас этого обычая, потому что сердце ее было так чувствительно к боли, что она, и жить-то могла, только создав вокруг себя мир тонкого вымысла» (10; p. 61).

Глазгоу видит порочность не только старого Юга. В ее изображении послевоенное время закрепляет историческую несправедливость. Эмоциональным центром романа становится сцена, когда негритянка Мэнди приходит к Сайрусу Тредуэллу, самому влиятельному человеку в городе, прося у него защиты для сына, который в драке убил полицейского. Но это и сын самого Сайруса. Однако, если, согласно южным представлениям, белому позволительно иметь черных детей, то одно предположение о том, что он мог бы позаботиться о них, истинный южанин воспринимает, как оскорбление. Еще недавно полновластный хозяин черных рабов, он видит в такой заботе ущемление своих исконных прав. Характерно, что Мэнди, моля о помощи, почти не апеллирует к чувствам Сайруса, едва осмеливаясь упомянуть о его отцовстве. Но и в обращении к общечеловеческому чувству сострадания ему чудится неслыханная дерзость, чуть ли не попытка стать с ним на равную ногу. Сайрус твердо охраняет свои позиции. Извечным жестом всех развратников он утверждает свое общественное превосходство над Мэнди: прогоняя, сует ей в руку деньги.

Явление, на которое обратила внимание Глазгоу, романисты-южане, предпочитавшие не замечать теневых сторон действительности, стыдливо обходили молчанием. Идя вслед за Твеном, Глазгоу смело порывала с обветшалой традицией изображения расовых отношений как идиллического союза заботливых хозяев и преданных слуг, что свидетельствует о существенном углублении ее реализма. Однако история Мэнди в романе — трагедия примитивного существа. Ее боль пробуждает сострадание, но это — сочувствие к раненому животному.

Особенно значим в "Вирджинии" образ Сайруса, олицетворяющего новый, индустриальный Юг. Невольно вспоминается его предшественник, Билл Флетчер. На смену мародеру приходит грабитель-финансист. Он постиг высшую власть чистогана и использует ее, чтобы подчинить сограждан. Запуская в самые дальние уголки щупальца, высасывающие деньги, он опутывает край сетью банков, фабрик, железных дорог, содействуя вытеснению старой аграрной системы индустриальной. "Как философ может разглядеть в любой жизни раз-

личные проявления божества, — пишет Глазгоу, — так и он видел в любом несчастье проявлявшуюся в разных обличьях нужду в деньгах. Он всегда считал, что бедствия, в которых отсутствие денег не играет никакой роли, бессмысленны и обычно навлекаются на себя самими страдальцами" (10; p. 151).

Сравнивая старый и новый уклад, Глазгоу находит их равно несправедливыми. Но если в старом Юге можно увидеть "его бесстрашную веру в себя, его боевой дух, его силу, его узость, его благородство, его слепоту", то в новом — лишь "бесплодную цивилизацию, откуда последние остатки красоты изгнаны навсегда" (10; p. 12). Выход из тупика, бесстрашно нарисованного в "Вирджинии", писательница видит в отзывчивости, сострадании, а главное — ответственности за свои личные и коллективные деяния. Воплощением ее кредо становится образ пастора Гэбриэля Пендлтона — осознав вину и ответственность белых за судьбу бывших рабов, он находит в себе силы победить предрассудки своей среды и гибнет, защищая от белых негодяев негритянского юношу, которого обвиняют в оскорблении белой женщины. Жизнь Гэбриэля завершается схваткой с линчевателями, описание которой принадлежит к лучшим страницам романа. Глазгоу и здесь вводит излюбленные иронические тона, сохранив, однако, равновесие иронии и патетики. Она слегка подтрунивает над рвущимся в бой героем — духовный сан обязывает его к смирению, и благодаря этой мягкой усмешке героизм Гэбриэля освещается теплотой и человечностью, а вся сцена обретает живость и выразительность:

«Он увидел, что предстоит сражение, и в тот краткий миг, когда он это понял, навсегда сделал выбор между проповедником и бойцом. Скинув сюртук, он схватил у обочины дороги палку, потом, обернувшись к этой троице, размахнулся, что было сил, и в это время у него перед глазами проплыло лицо человека, которого он убил в первой атаке под Манассас. Прежняя ярость, прежнее торжество, прежнее обагренное кровью величие вернулись к нему. Он снова почувствовал запах дыма, услышал гул пушек и долгий, рыдающий треск ружей, и внезапная мысль пронзила его: "Прости мне, Господи, что я люблю драться".

Потом борьба прекратилась. Послышался быстрый топот ног молодого негра, который, как заяц, мчался по пыльной дороге к Динуидди. Один из мужчин перепрыгнул через забор и скрылся в густых зарослях; двое других, мгновенно протрезвев, медленно двинулись по вспаханному полю. Через десять минут Гэбриэль лежал один на помятой траве у обочины дороги, и кровь медленно сочилась у него изо рта. Тень сосны еще не успела сдвинуться с тех пор, как он видел ее; на плоском камне перед хижиной стояла старая негритянка, жмуря глаза против неяркого солнца; а по длинной дороге все еще гулял мартовский ветер, такой же нежный, такой же зовущий, все так же напоенный запахом почек» (10; pp. 346–347).

В свои последние мгновения Гэбриэль, всю жизнь наставлявший паству в принципах "уклончивого идеализма", решается взглянуть в лицо действительности, и смерть его становится не поражением, а победой.

Такой подход во многом близок позиции, которую десятилетия спустя занял в своих произведениях Фолкнер, но это сходство нередко ускользает от внимания исследователей. Так, хотя в книге К.Х.Холмана[11] и выделяются общие черты южного романа, каким он представлен в книгах Фолкнера, Глазгоу и Томаса Вулфа, они истолкованы абстрактно, лишены конкретно-исторического содержания. Важнейшую роль в формировании мировоззрения этих авторов он отводит не общим для всего Юга факторам, а различиям в укладе трех обширных южных регионов. В результате от внимания критика ускользает ряд узловых моментов, в частности проблема рабства, без чего немыслимо постигнуть сущность творчества этих писателей.

Определение элементов сходства в творчестве Глазгоу и Фолкнера, разумеется, не ставит целью "уравнять" их между собой. И по своим устремлениям, и по художественным принципам, и, наконец, по масштабам дарования это писатели очень разные. В произведениях Фолкнера, помимо конкретного изображения реальной жизни Юга, покоряет чувство глубинного движения Вселенной. В романах Глазгоу привлекает точность, "прециозность" работы мастера-ювелира, которому ирония служит резцом. И все же в их творчестве возникает своеобразная перекличка мотивов: центральная для Фолкнера тема проклятья, тяготеющего над Югом за ограбление индейцев и рабство негров, и непосредственно из нее вытекающая тема искупления вины родственны взглядам его предшественницы, которые нашли выражение в образе Гэбриэля. Это говорит о преемственности гуманистической традиции в южном реалистическом романе, который складывался в борьбе с традицией псевдоромантической. У истоков такого романа и стояла Эллен Глазгоу.

Жизнь главной героини романа "Вирджиния" кончается полным крахом. Воспитанная в "лучших" южных традициях, ни к чему не подготовленная, кроме слепого обожания того, кому суждено стать ее мужем, Вирджиния, прекраснейшая роза из цветника мисс Присциллы, цветет одну короткую весну, когда она встречает юного Оливера Тредуэлла — неотразимо привлекательного и потому, что он окутан тайной дальних странствий, и потому, что приносит с собой неслыханные идеи, правда, недоступные ее пониманию, и потому, что в духе, характерном для романтически настроенной южанки, она воспринимает его ссору с дядей, Сайрусом Тредуэллом, как некий героический подвиг.

В описание зарождающейся любви Вирджинии Глазгоу вносит много свежих, ярких красок. Коронная ситуация традиционного южного романа, проникнутая фальшивой символикой и условностью,

которых ей не удалось преодолеть в "Избавлении", согревается здесь подлинной человечностью чувства. Умело используя иронию, писательница, по сути дела, пародирует возвышенные обороты речи, заимствованные из псевдоромантического романа ("проникновенный взор", "золотые крыла" любви и т.п.). В ироническом контексте повествования они звучат прощанием с изжившей себя литературной практикой и, вместе с тем, дают представление о духовном облике героини, воспитанной в правилах хорошего тона и приученной изъясняться таким высоким штилем.

Неожиданно смелой была прозаичность обстановки, в которую романистка помещает влюбленных. Одна из первых встреч Вирджинии с Оливером происходит не на балу, не под сенью фамильных портретов, не при лунном свете среди цветущих магнолий, а на рынке. Вдобавок бумажный кулек с помидорами лопнул в руках у растерявшейся девушки, "и его содержимое, штука за штукой, покатилось по замусоренному полу к его ногам. Они вместе наклонились, чтобы собрать их, и когда руки их встретились среди чуть увядших капустных листьев, девушка почувствовала, что любовь, взмахнув золотыми крылами, улетела навсегда!" (10; p. 63).

Глазгоу непоследовательна в решении образа героини. Начав с развенчания идеала южной леди, она завершает роман сожалением о трагической судьбе Вирджинии, которая, не понимая духовных запросов возлюбленного, отдаляет его от себя, а затем теряет навсегда. По замыслу романистки, трагический финал — неизбежное следствие верности героини кодексу южного общества, которая выступает в таком случае как несомненное достоинство. Это подкрепляют и слова самой Глазгоу. В письме к А.Тейту она писала через двадцать лет после выхода романа: "Тема книги — судьба совершенства в несовершенном мире. Вирджиния — воплощение идеала, и ирония направлена не против нее, а против человеческой природы, которая создает идеал лишь затем, чтобы отбросить его, когда идеал этот достигнет расцвета" (4; p. 134).

В некоторых ситуациях наше восприятие существенным образом расходится с отношением писательницы к героине. Яснее всего это заметно в нью-йоркском эпизоде. Вирджиния отправляется в Нью-Йорк, чтобы убедить соперницу в том, что Оливер должен вернуться к ней. Но она не в состоянии ни требовать, ни даже просить о чем бы то ни было. Мы готовы проникнуться уважением к ее гордости и внутреннему достоинству. Однако сама писательница Вирджинию осуждает. Отвергая немую покорность судьбе, которую она считает одной из главных черт неприемлемого для нее идеала, Глазгоу объявляет проявлением слабости то, в чем читатель скорее видит достоинства героини. Можно сказать, что романистке не всегда удается без потерь совершить переход от общих положений к частному, индивидуальному случаю, увидеть за явлением отдельную судьбу во всей ее

неповторимости, отчего психологическая дилемма получает однобокое истолкование. Возникающий при этом разнобой оценок позволяет говорить о недостаточной писательской чуткости, о том, что глуби́ны психологического анализа оказались ей недоступны. Чтобы двигаться в этом направлении дальше, потребовался могучий талант Фолкнера, Томаса Вулфа, но первые шаги были безусловно сделаны Глазгоу.

Судьба покинутой Вирджинии, вызывая сочувствие, не потрясает читателя. Но сравнивая ее с теккереевской Амелией, Л.Окинклосс отдает предпочтение героине Глазгоу: "В образе Вирджинии Пендльтон, верной, нежной, смелой, но лишенной воображения и ни на что не жалующейся, удивительно то, что она нагоняет тоску на всех, кроме читателя. В этом она превосходит Амелию Теккерея: та нагоняет тоску на всех, кроме Доббина" (9; p. 22). Стоит все же отдать предпочтение Амелии: она хотя бы остается в тени, а Вирджиния претендует на наше безраздельное внимание.

За романом "Вирджиния" у Глазгоу последовал долгий период неудач. Казалось, она исчерпала свои возможности и повторяла — только в ухудшенных вариантах — свои прежние романы.

Начало новому плодотворному периоду в творчестве Глазгоу положил роман "Бесплодная земля" (*Barren Ground*, 1925; русский перевод под заглавием "Доринда" был выпущен в 1926 г.). Выход из кризиса обусловили сдвиги в мировоззрении писательницы на рубеже второго и третьего десятилетий XX в. Наиболее полно это отразилось в позднейших романах Глазгоу. Однако и "Бесплодная земля" свидетельствует о переменах в ее художественном мышлении.

Роман вышел одновременно с "Американской трагедией" Драйзера, "Великим Гэтсби" Фицджеральда, "Фиестой" Хемингуэя и некоторыми из лучших книг Льюиса и Ш.Андерсона. Все они несут на себе печать пережитых человечеством глубоких социальных и общественных потрясений, связанных с мировой войной и революцией в России, отголоски которой прокатились по всей Европе. Отзвуками этих настроений пропитана и "Бесплодная земля", где на первый план выходит тема труда.

Писательница не просто продолжает то, что было намечено в образе Кристофера. Судьба героини, Доринды Оукли, органически сливается с изнурительной борьбой фермеров с бесплодной землей, отнимающей у них все силы. Земля выступает олицетворением могучей, всепобеждающей стихии, с которой человек находится в состоянии вечной вражды. Символом ее становится в романе бурьян. Словно живой участник не прекращающегося ни на миг незримого сражения, он окружает со всех сторон фермерские поля, чтобы, воспользовавшись любым проявлением человеческой слабости, поглотить труды нескольких поколений.

В отце Доринды, Джошуа, зависимость от земли перерастает в покорность, в безропотное подчинение. Недаром неоднократно возника-

Джон Сингер Сарджент.
"На сеновале". Ок. 1904–1907

ет сравнение этого человека с лошадьми, которые стали для него самыми близкими существами. Земля подавляет его своим могуществом, и с годами он все больше и больше уступает ей, словно сам врастая в нее. Доринда, напротив, не может и не хочет принять поражения. Бросив вызов всемогущей земле, она выходит победительницей из битвы, проигранной отцом. Но ей выпадает другое, более тяжкое поражение — крушение любви.

Образ Джейсона Грейлока, которого полюбила Доринда, типичен для позднего творчества Глазгоу. Обаятельный, импульсивный, по-своему добрый и даже талантливый, он лишен внутренней силы и чувства ответственности. Во многом он похож на своего отца, спившегося, морально опустившегося человека, медленно умирающего в окружении полуголых ребятишек, которых родила ему любовница-мулатка. Промотавшийся отец вынуждает Джейсона жениться на дочери богатого соседа, и он, бросив Доринду, избирает путь, приводящий его к деградации, нищете, смерти. Глазгоу пытается убедить нас, что место чувства к Джейсону в душе Доринды заняло удовлетворение, которое доставляет ей ферма. Но трудно отделаться от ощущения, что налицо не победа, а поражение героини. Доринда отвоевывает у бурьяна землю предков, но ее душа превращается в бесплодное, поросшее глухим бурьяном поле. В ней гаснет огонек расположения к людям.

Л.Окинклосс называл "Бесплодную землю" "лучшим романом" Глазгоу (9; p. 25). Вряд ли можно согласиться с этим, тем более что ее лучший роман был еще впереди. Писательница не сумела понять и с должной силой передать трагедию Доринды. Кроме того, презрение героини к отцу во многом подрывает читательское расположение к ней. Вполне оправдан бунт Доринды против жизненных устоев отца. Однако ее снобизм по отношению к человеку, жизненные невзгоды которого не были и в малой степени его виной, человеку, знавшему всю жизнь только тяжкий труд, затравленному женой, непрестанно

твердившей о своем "благородном" происхождении, говорит о ее душевной черствости и слепоте. Но соответствующая авторская оценка в романе отсутствует.

Да и образ Джейсона не раскрыт писательницей изнутри. Мы знаем о его поступках, но от нас скрыты их мотивы. А ведь Джейсон играет в развитии романа очень важную роль. Психологически не объяснено и сумасшествие его жены Джинивы, которая бродит по округе, наводя на всех ужас своими рассказами, а потом кончает жизнь самоубийством, что сообщает роману сильный налет мелодрамы, не вяжущейся с суровым тоном повествования.

Самым значительным событием в творческой жизни Глазгоу стал выход трилогии, в которую вошли "Романтические комедианты" (1926), "Они подчинились безумию" (1929) и "Тепличная жизнь" (1932). Собственно говоря, эти романы, не связанные ни единством сюжета, ни общностью героев, лишь условно можно назвать трилогией, исходя из их принадлежности к одному и тому же жанру комедии нравов. Общим является и социальный фон, на котором развертывается их действие, — "аристократическое" общество города Куинборо (имеется в виду крупный центр южных штатов, Ричмонд).

Нет сомнений, что, подобно другим американским писателям, Глазгоу пережила в канун 20-х годов глубокое разочарование в действительности. Мучительно далось ей осознание бесчеловечности империалистической войны, хотя какое-то — очень непродолжительное, по ее утверждению, — время она была заражена военным психозом. Не обманула ее и маска беззаботного веселья, под которой Америка вступала в недолгую пору послевоенного "процветания". Звуки джаза, сменившего в 20-е годы трубы военных оркестров, не возвестили о наступлении золотого века. Лучшие произведения американской литературы, переживавшей в это время мощный подъем, проникнуты горечью и болью за человека, которого общество в неуемной жажде богатства безжалостно приносит в жертву.

Новые романы Глазгоу также рождены возросшим неприятием окружающей действительности. При этом в них сильнее, чем когда-либо раньше, зазвучал мрачный мотив безысходности. Вскормленная иной эпохой и средой, Глазгоу не видела сил, способных противостоять обесчеловечивающим началам современной цивилизации, и замечала вокруг лишь упадок и разрушение.

"Юность в машине и старость под колесами"[12], — говорит об окружающем мире Эйза Тимберлейк, герой ее последнего романа "В этой нашей жизни". Таков был взгляд романистки на новый век. Она чувствовала, как безвозвратно уходит в прошлое уклад, рожденный системой рабовладения, понимала неизбежность его гибели и содействовала этому своим творчеством. Но после мировой войны Глазгоу не видела в окружающем мире ничего, кроме признаков всеобщей деградации, хаоса, бессмысленных метаний, гибели нравст-

венных устоев. Исключения не составляли ни классы, ни личности. С достаточной проницательностью Глазгоу разглядела в лихорадочной радости "века джаза" болезнь общества. Но она совершенно не понимала духовных запросов молодого поколения, отказывая ему в каких бы то ни было положительных качествах, и оно отплатило ей тем, что в поисках ответов на мучившие его вопросы обратилось к другим писателям, признав их выразителями своих дум и стремлений.

Неприятие современной жизни, в котором преломился протест Глазгоу против современной цивилизации, сказалось и в ее литературных вкусах. Свидетельство тому — ее статьи и особенно письма. Романистке нельзя отказать в острой наблюдательности, в точности многих оценок, умении остроумно и лаконично высмеять художественную слабость. Но общие закономерности литературного развития США того времени ускользнули от нее. Писатели, пришедшие в американскую литературу после Первой мировой войны, с чьими именами связаны ее крупнейшие достижения, вызывали у Глазгоу чувство неприязни и раздражения, хотя в ее критике было немало справедливого. Так, Хемингуэя она называла представителем "школы просвещенных варваров" (4; p. 144).

Больше всех из ее младших собратьев по перу доставалось от нее Фолкнеру. Это и понятно. Столкнувшись с ним на общей почве "южного романа", Глазгоу не могла принять той картины Юга, которую рисовал Фолкнер. Он отпугивал ее откровенностью воспроизведения темных сторон жизни, которое казалось ей копанием в грязи. Острую неприязнь Глазгоу вызывало то, что в формировавшейся школе современного южного романа обильные всходы давали модернистские веяния. Упадок и деградация стали непременной принадлежностью не только картины, нарисованной в произведениях многих южных писателей, но и мировосприятия художников, что вело к нарастанию болезненных мотивов, к вытеснению психологии патологией, утверждению иррационализма, к тому, что страшный лик действительности, подобно медузе Горгоне, одновременно отталкивал и неодолимо притягивал их, рождая леденящий ужас, сознание бессилия и обреченности.

Избежав увлечения модернизмом, Глазгоу не принимала его и в творчестве своих современников. Кроме того несогласие вызывала у нее соседствовавшая с картинами порока известная идеализация старого Юга, непоследовательность в решении проблемы расового неравенства, которая встречается порой у Фолкнера или Р.П.Уоррена.

В 1935 г. Глазгоу писала о современной школе южного романа: "Если бы я могла поверить, что нынешнее увлечение насилием и непристойностью возникает и в литературе, и в жизни из сочувствия к страданиям людей и благородного возмущения социальной несправедливостью, я охотно возблагодарила бы любого из придуманных

людьми богов... Признаюсь, мне трудно отличить некоторые стороны нравственного возмущения от изображения или использования ужасов ради ужасов" (4; pp. 188–189). Имя Фолкнера не названо в этом письме, но, поскольку известно, что Глазгоу считала его главой новой южной школы, можно сделать вывод, что речь идет в первую очередь о нем. Высказывалась писательница и более определенно. В письме 1934 г. говорится: "...готические ужасы Уильяма Фолкнера составляют вполне законный материал для гротескных сказок, наподобие фантастических сказок Гофмана, но нечего считать их реализмом или хотя бы натурализмом" (4; p. 150). Или: "К сожалению, истина состоит в том, что я нахожу большинство теперешних американских романов трудным и неприятным чтением ...я не люблю... просвещенного варварства, но я достаточно старомодна, чтобы предпочесть цивилизованный стиль" (4; pp. 143–144).

Человек большого и проницательного ума, богатого литературного опыта, Глазгоу во многом справедливо указывает на слабости литературного движения 20–30-х годов. Ее язвительный взгляд мгновенно схватывал действительные промахи, просчеты, издержки поисков, для которых ее колючий язык легко находил эпиграмматически точные определения. И все же ее суждениям существенно не хватает доброты и щедрости маститого писателя по отношению к собратьям, недавно вступившим на литературную стезю. Можно подумать, что она сознательно пыталась не видеть того ценного, что создавали писатели младшего поколения.

Распад связи поколений становится ведущей темой и в ее собственном творчестве этого времени. В романе "Романтические комедианты" (*The Romantic Comedians*), повествующем о поздней любви судьи Хониуэлла к юной ветреной красавице Эннабел, довольно ясно проступают очертания конфликта, лежащего в основе ряда поздних произведений писательницы. С одной стороны, — юность, беспокойная, куда-то стремящаяся, бездумно и безжалостно сокрушающая все на своем пути. С другой, — старость, бессильная и отмеченная печатью смерти, но не более мудрая, чем эгоистичная юность, которую она пытается удержать в своих объятиях. Ирония, которую Глазгоу обращает одновременно против нового и старого, придает книге очарование и легкость, хотя ее критика часто скользит по поверхности, не затрагивая сущности явлений.

Во втором романе трилогии, "Они подчинились безумию" (*They Stooped to Folly*), господствуют более мрачные тона. Во всех возрастных и социальных группах идет внутренний распад. В центре книги — образы Вирджиниуса Литтлпейджа и его жены Виктории, подчинивших свою жизнь, как требовала аристократическая традиция, кодексу "прекрасного поведения". Это дало им устойчивое положение, но, как с очевидностью следует из романа, не принесло счастья. Повествование пронизано всепроникающей иронией, ко-

торая становится, как и в других романах трилогии, доминантой стиля.

Центральной группе персонажей противопоставлены образы женщин, нарушивших общественное табу. Они принадлежат к трем поколениям и отражают постепенное угасание и деградацию южной традиции. Первая, тетушка Агата, платит за свой "грех" пожизненным заключением в комнатке под крышей, откуда ей разрешается выходить, только когда в доме нет посторонних. Как ни странно, освобождение ей приносит мировая война. Блюстители нравственности решают, что Агате можно доверить такое важное дело, как шитье пижам для нужд Красного Креста.

Миссис Дэлримпл — веселая вдовушка. Она предпочла парижское веселье оплакиванию умершего супруга или искуплению собственных грехов, за что, в конце концов, получила своего рода "международное" признание. Алая буква Эстер Принн преображается на прекрасной груди неунывающей миссис Дэлримпл в орден, которым отмечены ее выдающиеся заслуги по "вдохновлению" французской армии.

Самая молодая из трех, Милли Бёрден, олицетворяет непокорный дух современной молодежи. Потеряв возлюбленного, она отказывается и от вечных угрызений совести тетушки Агаты, и от того, чтобы, подобно миссис Дэлримпл, нести свой грех как украшение. Продолжая линию Доринды, Милли отказывается признать себя побежденной. Ей претит мысль о полупрезрительном сочувствии окружающих. Поражение кажется ей уделом слабых духом. Она горделиво отвергает все выражения сострадания, видя в них попытки заставить ее смириться с поражением. И если Литтлпейдж может наслаждаться собственным великодушием, прощая прегрешение тетушки Агаты, если миссис Дэлримпл удается пробудить в его душе экстатическую радость, которой он тщетно искал в чувстве к жене, то настойчивость, с какой Милли твердит: "Я имею право на свою жизнь", — лишь отпугивает его.

В еще более отталкивающем виде предстает перед Литтлпейджем современное поколение в лице его собственной дочери, Мэри Виктории. Девушка с ангельским лицом и способностью неизменно вызывать в окружающих стремление к "самосовершенствованию", Мэри Виктория приводит все, к чему ни прикоснется, к гибели. Отец поручает ей разыскать во Франции возлюбленного Милли, Мартина. Справившись с этой миссией, она отнимает его у Милли. Однако Мэри Виктория не может принять его таким, каков он есть. В результате ее "спасательных" мер Мартин, слабый и безвольный, теряет остатки самостоятельности. Личность его буквально рушится на глазах, и, не выдержав "испытания" воспитанием, он бежит от Мэри Виктории.

К сожалению, к середине роман начинает расползаться, повествование утрачивает цельность, и даже такие значительные события, как

смерть жены Литтлпейджа, Виктории, и бегство Мартина, не могут удержать читательского интереса.

В романе "Тепличная жизнь" (*The Sheltered Life*) происходящее показано через восприятие старого генерала Арчбалда, чья жизнь, как жизнь Литтлпейджа и судьи Хониуэлла, прожита впустую. Арчбалд подчиняется так называемой легенде Юга, требующей принести всю радость бытия в жертву мертвому кодексу правил. В детстве, живя в окружении людей, видевших высшую доблесть в силе, создавших культ воина, бойца, охотника — того, кто, пролив кровь, утверждает свое верховенство, он мечтал об иной жизни, о том, что станет поэтом. Но мечта его не осуществилась. Два события: "омовение кровью" и встреча с беглым рабом, которому помогает маленький Арчбалд, снабдив его едой и одеждой, — определяют духовное становление героя.

Интересно сравнить сцену "омовения кровью" у Глазгоу со сходным эпизодом из рассказа Фолкнера "Старики": Сэм Фазерс, сын последнего индейского вождя, омывает лицо мальчика кровью первого убитого им оленя. У Фолкнера эпизод выражает приобщение ребенка к миру природы — началу справедливости и гармонии. В романе Глазгоу охота выступает как выражение жестокости южной традиции, и, отказываясь от участия в ней, мальчик сопротивляется насилию, всему, что ненавистно ему в окружающей жизни. Когда один из родственников, убив на охоте лису, вымазывает лицо маленького Арчбалда кровью, весь эпизод предстает как надругательство над человеческим достоинством, над человеческой природой, обнажая жестокость и насилие как внутреннюю сущность южной традиции.

И все же, несмотря на давнюю и глубокую неприязнь к традициям старого Юга, Арчбалд подчинился им. Более того, на закате жизни некогда отвергнутые им традиции составляют его единственное достояние, все, на что он может опереться перед лицом враждебного мира. Особенно ясно это проявляется в его отношении к Еве Бёрдсонг, блистательная красота которой становится символом умирающей легенды старого Юга.

"Но он знал, век скользил куда-то, окружающий мир становился однообразным; форма, по которой отливали героев, разбита. Как и страсть, любовь станет достоянием посредственности. Вместе с утраченным чувством величия изменится и придет в упадок сила индивидуальности. Возможно, даже наверное, человек вернется к стаду, из которого он так недавно вышел. Может, это и к лучшему. Кто может сказать?" [13] — такие безрадостные мысли вызывает у Арчбалда окружающий мир, из которого, как ему кажется, навсегда уходят красота, героика, индивидуальность.

Но роман не ограничен изображением внутреннего мира генерала Арчбалда, хотя Глазгоу и называла его "действительным героем романа". В образе Арчбалда она, по ее собственному признанию, пыталась "раскрыть судьбу цивилизованного духа в мире, где даже те ци-

вилизации, которые мы создаем, нецивилизованы...” (4; p. 124). Относя его к группе особо значимых в системе поздних романов Глазгоу персонажей, “цивилизованных мужчин”, Б.Рауз считает, что из них он “быть может, обрисован с наибольшей живостью и полнотой”[14]. Параллельно повествование ведется в иной плоскости — через восприятие юной внучки генерала, Дженни Блэр. Контраст их отношения к южной традиции, обусловленный разницей возрастов, жизненного опыта, взглядов, темперамента героев, позволяет Глазгоу раскрыть как собственное неприятие этих традиций, так и причины их неизбежной гибели. Как и прежде, она подчеркивает ложность принятых норм и принципов. “Если она умрет, — пророчески говорит о Еве Бёрдсонг один из персонажей романа, — ее убьет притворство, длившееся всю ее жизнь” (13; p. 207).

Действие романа подтверждает правоту этих слов. Красавица Ева пытается жить в соответствии с созданными традицией идеалами. Но это оказывается невозможно, поскольку сама традиция, противопоставляя манеры нравственному облику человека, предполагает несоответствие внешнего и внутреннего. На этом и строится образ мужа Евы Джорджа, в котором Глазгоу дала еще одну модификацию неоднократно встречающегося в ее поздних произведениях мужского характера — слабого, лишенного внутренней цельности и стойкости человека. Джордж наделен большей привлекательностью, чем Джейсон или Мартин. Он добр, обаятелен, дружелюбен, щедр. Но это сочетается у него с полным отсутствием чувства ответственности, о чем свидетельствуют многочисленные любовные связи. Одновременно в нем проявляется то торжество посредственности, о котором говорит генерал Арчбалд. Любовь Евы, поднимающая Джорджа на высоту идеала, ему не под силу, и, сознавая это, он ищет возможности остаться на свойственном его природе уровне.

Одна из наиболее интересных сцен романа, из которой в дальнейшем развивается основной конфликт, — встреча десятилетней внучки Арчбалда, Дженни Блэр, с Джорджем в доме негритянки Мемории. Джейн отправляется кататься на роликовых коньках и, нарушая запрет матери, едет в сторону Пенитеншери Боттом, где построен химический завод, отвратительное зловоние которого символизирует торжество индустриального Юга. (Оно вынуждает аристократические семейства покинуть насиженные места. Лишь Арчбалды и Бёрдсонги остаются там, где жили, хотя смрад делает их жизнь невыносимой.) Испуганная незнакомой обстановкой, окруженная толпой полуголых черных ребятишек, девочка теряет равновесие и падает. Мемория уносит ее в дом, где, придя в себя, Дженни и видит Джорджа. Девочка не может объяснить себе присутствия белого джентльмена в доме черной прачки. “Вы тоже разбились?” — наивно спрашивает она. И Джордж, представив дело так, будто его появление вызвано тревогой о состоянии девочки, связывает ее обетом молчания — ведь мать бу-

дет ругать Дженни, если узнает о случившемся. Из общей "тайны", которую доверил девочке этот красивый, взрослый человек, позднее вырастает любовь к нему Дженни, ставшая узловым моментом в развитии конфликта. Связанная кодексом "прекрасного поведения" и "уклончивого идеализма", жена Джорджа, Ева, отказывается видеть его в истинном свете. Она видит лишь то, что хочет видеть, веря во все те сказки, что ей внушали с детства. Даже когда она находит мужа в доме одной из любовниц, Ева убеждает себя, что его пребывание там — случайность. В конце концов, жизнь заставляет ее взглянуть правде в глаза. И тогда, убедившись в изменах мужа, Ева убивает его, прервав едва ли не самый невинный из его романов — роман с Дженни Блэр.

С большой выразительностью написана заключительная сцена романа, в которой Дженни Блэр — виновница трагедии — входит в комнату, где лежит убитый Джордж. Описание битых уток, которых Джордж накануне принес с охоты, сгущает мрачную атмосферу. «Волоча ноги, она вошла в комнату и, прежде чем успела осмотреться, остановившись, подумала: "Я знаю, что сейчас увижу". Но, подняв глаза, она сначала увидела только мертвых уток на столе и конторке. Одна пара уток свалилась на пол, и их вытянутые шеи были связаны кусочком зеленой ленты. В клювах еще стояли капли крови, словно утки кормились ею. Их головы покоились на широкой кружевной оборке халата миссис Бёрдсонг. Дженни Блэр, с усилием переводя глаза, посмотрела на миссис Бёрдсонг, которая сидела очень прямо и с застывшей улыбкой смотрела в окно. Ее лицо было столь безучастным, что казалось вылепленным из воска. Ее волнистые волосы прилипли к черепу, кожа была бледна, как у мертвеца, а рот и глаза, зияли, как темные дыры... Дженни Блэр почувствовала, как в голове у нее промелькнула мысль: "Она убила его. И на нем тоже будет кровь. Когда я взгляну, на нем будет кровь"... Медленно повернувшись, она взглянула, — у него на губах действительно была кровь. Слегка привалившись к конторке, он сидел, откинувшись на спинку деревянного кресла, и, казалось, смотрел на нее с выражением беспомощного упрека, которое так часто было у него при жизни» (13; p. 393).

Дженни выступает в романе как воплощение разрушительной молодости, которая в эгоистическом, безрассудном стремлении к счастью несет гибель окружающим. Глядя на Дженни Блэр и сравнивая ее с Евой, Арчбалд приходит к мысли, что его внучке не хватает законченности, цельности, без которых невозможна настоящая красота. Это-то отсутствие цельности Глазгоу и выделяет как главную отличительную черту молодого поколения, вместе с тем, подчеркивая невинность Дженни, отчего приносимое ею бессмысленное зло приобретает еще более страшный характер.

Безрадостно смотрит романистка в будущее, которое несет в себе Дженни, героиня завтрашнего дня. Но и прошлое, вторгаясь в судьбы

героев мертвой традицией, таит в себе только гибель. Роман завершается тем, что Арчбалд, объединившись с соседями, принимает решение выдать смерть Джорджа за несчастный случай. Интересы клана требуют скрыть неприглядную правду, обесценивая прозрение Евы, оплаченное жизнью любимого человека.

Как почти всегда у Глазгоу, изображенная в романе трагедия окрашена иронией. Но если раньше ирония чаще всего заключалась в своеобразном авторском комментарии, то теперь она перемещается внутрь конфликта. Дело не только в решении представить случившееся несчастным случаем. Звучит иронией и стремление генерала Арчбалда пощадить чувства внучки: ведь она, по его мнению, так невинна и неопытна в житейских делах. Но как раз она-то и есть главная причина всех несчастий (в отношениях между Дженни и Джорджем он занимал скорее оборонительную, нежели наступательную позицию).

Глазгоу не любила, когда ее называли "виргинской" писательницей. В одном из ее писем говорится: "...я пишу не о южной натуре, а о человеческой" (4; p. 124). Но общие проблемы американской цивилизации, которых она касается в романе "Тепличная жизнь", возникают в связи с углубленным анализом именно "виргинского общества". "Тепличная жизнь" — самый "виргинский" из всех романов Глазгоу, — возможно, в силу этого и самый удачный.

В романе "Стальная нить" (1935) писательница покидает аристократическое общество и возвращается к миру, довольно близкому миру Доринды, героине "Бесплодной земли". Его начальные главы достигают большой выразительности. Книга открывается ярким эпизодом, рисующим погоню жестоких деревенских ребятишек за идиотом Тоби. Интересен образ бабушки Финкастл, сохранившей лучшие черты пионеров — мудрую доброту, мужество, стойкость.

М.Гайсмар писал, что в "Стальной нити" выразилось разочарование писательницы в новом Юге — "Юге независимых фермеров, бизнесменов и промышленников, на который в 900-е годы она возлагала надежду..." (8; p. 275). Рассуждения критика не вполне точны. Олицетворяющие новый Юг фигуры торговцев или промышленников всегда представлены у Глазгоу в отрицательном свете (достаточно вспомнить Флетчера или Сайруса Тредуэлла). Что касается фермерства, то в ее творчестве оно никогда не выступало как класс, способный противостоять разрушительным силам буржуазного прогресса.

Свой последний роман "В этой нашей жизни" (*In This Our Life*, 1941) Глазгоу считала незаконченным. Но и в том виде, в каком книга дошла до нас, она представляет известный интерес. Внимание привлекает прежде всего образ Эйзы Тимберлейка, оказавшегося, подобно Арчбалду, жертвой унаследованных принципов. Вся его жизнь была пленом, из которого он мечтал вырваться, но влачил узы ненавистного брака, ибо такова "традиция". Жена Эйзы, Лавиния, на вид слабая и болезненная, подчиняет своей воле окружающих и в первую

очередь мужа. Интересен образ родственника Лавинии, Уильяма Фицроя, промышленного короля Юга, нарисованный сатирическими красками. Даже стоя на краю могилы, "дядюшка Уильям" (он болен раком — этот мотив отзовется впоследствии в пьесе Теннесси Уильямса "Орфей спускается в ад") пытается удержать ускользающую юность. Он вечно окружен стайкой юных прелестных созданий, но, не заблуждаясь относительно их нравов, все свои надежды на успех связывает с деньгами. Рисуя неизлечимую болезнь Фицроя, писательница словно хотела сказать, что разложение и упадок, охватившие новый Юг, смертельны, что он обречен, ибо несет в себе собственную гибель.

Дочери Эйзы — Рой и Стэнли — воплощают представления Глазгоу о молодом поколении. К Рой с ее непокорностью, дерзким вызовом авторитетам тянется нить от Доринды и Милли. Легкомысленная, взбалмошная Стэнли продолжает тему всеразрушающей юности. Накануне свадьбы она бросает жениха и бежит из дому с женихом сестры, Питером Кингсмиллом. Добившись всего, чего ей хотелось, Стэнли по-прежнему не находит успокоения. Измученный капризами жены, отчаявшись пробудить в ее пустой душе хоть какое-то живое чувство, кроме не знающего насыщения холодного любопытства, Питер кончает жизнь самоубийством. А Стэнли, возвратившись как ни в чем не бывало под родительский кров, продолжает приносить людям горе, сохраняя притом вид беззащитной невинности. Сбив на улице девочку, она сваливает вину на своего шофера, Пэрри, отлично сознавая, что он — негр — не может оспорить свидетельство белой женщины.

И все-таки находится человек, который дает Стэнли отпор. Им оказывается тихий Эйза, вставший, подобно пастору Пендлтону, на защиту справедливости. Эйзе удается добиться освобождения Пэрри, но тот уже внутренне надломлен. В образе Пэрри Глазгоу отразила судьбу молодых негров, заразившихся, как ей казалось, от белых растерянностью и всеразъедающим скепсисом.

Прощание с "традицией" затянулось у Глазгоу на долгие годы. При всей очевидной для романистки мертвенности она обладала в ее глазах тем неоспоримым достоинством, что в самой своей регламентации была способна вносить принципы порядка и устойчивости, являя контраст всеобщему хаосу и брожению.

Разрыв с традицией в ее последних романах нашел принципиально новое художественное выражение в их общем ироническом складе. Глазгоу придавала большое значение иронии и в ранних произведениях, но тогда ирония выступала как одно из средств построения образа. Теперь она вырастает в целую систему взглядов, выражая отношение писательницы к действительности, неприятие ею как аристократической традиции, так и вставшей на ее обломках буржуазной цивилизации. Но ирония зачастую не позволяла Глазгоу преодолеть

известное отчуждение по отношению к персонажам. Такой подход, плодотворный в произведениях сатирического склада, в жанре бытового романа препятствует возникновению у читателя сочувствия и доверия к героям.

Своеобразно отразилось это в узости круга персонажей ее романов. В обрисовке выходцев из иных слоев, кроме южной аристократии, писательница сплошь и рядом не находила ни нужного ключа, ни верного тона. Они были для нее внутренне закрыты. Это уже отмечалось в связи с образом Джошуа в "Бесплодной земле". К иной категории принадлежит Питер Кингсмилл, нереализованный трагический герой последнего романа Глазгоу. То, что происходит с ним — помолвка с Рой, бегство накануне свадьбы с ее сестрой, самоубийство, — столь значительно, что оставить его на периферии романа, где его роль исчерпана потребностями развития сюжета, было упущением со стороны опытной писательницы. Но там, где ей удавалось преодолеть позицию стороннего наблюдателя, выражавшего свое отношение к происходящему лишь язвительной усмешкой, ее ждали, как свидетельствует "Тепличная жизнь", творческие победы.

Своим творчеством Глазгоу внесла большой вклад в развитие отечественной литературы. Она, как говорится в "Колумбийской истории литературы Соединенных Штатов", "начала писать в первые годы столетия, привнеся реализм в свои виргинские романы и переломив столь удручавшее Марка Твена пристрастие южан к романтическому роману"[15]. Правдивым изображением реальных отношений на Юге, осуждением старого плантаторского уклада, безжалостной насмешкой над претензиями уходящей со сцены аристократии, стремившейся остановить часы истории, и пришедших им на смену дельцов она способствовала становлению реалистического романа в литературе американского Юга, а ее творчество стало прологом к становлению школы южного романа.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Glasgow, Ellen.* The Woman Within. London, Eyre and Spottiswoode, 1955, p. 30.

[2] *Hoffman F.J.* The Modern Novel in America. Chicago, Henry Regnery, 1963, p. 71.

[3] *Glasgow E.* A Certain Measure. N.Y., Harcourt, Brace & Co., 1943, p. 84.

[4] *Glasgow E.* Letters. N.Y., Harcourt, Brace & Co., 1958, pp. 186–187.

[5] *Rouse, Blair.* Ellen Glasgow. N.Y., Twayne Publishers, 1962, p. 54.

[6] *McDowell F.P.W.* Ellen Glasgow and the Ironic Art of Fiction. Madison, The University of Wisconsin Press, 1960, p. 63.

[7] *Glasgow E.* The Deliverance. N.Y., Doubleday, Page & Co., 1905, p. 385.

[8] *Geismar M.* Rebels and Ancestors. The American Novel 1890–1915. N.Y., Hill & Wang, 1963, p. 236.

[9] *Auchincloss L.* Ellen Glasgow. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1964, p. 10.
[10] *Glasgow E.* Virginia. Garden City, N.Y., Doubleday, Doran & Co., 1929, p. 11.
[11] *Holman Cl.H.* Three Modes of Modern Southern Fiction. Athens, University of Georgia Press, 1966, p. 8.
[12] *Glasgow E.* In This Our Life. N.Y., Harcourt, Brace & Co., 1941, p. 34.
[13] *Glasgow E.* The Sheltered Life. Garden City, N.Y., Doubleday, Doran & Co., 1932, p. 377.
[14] *Rouse, Blair.* Ellen Glasgow's Civilized Men // Ellen Glazgow: Centential Essays. Charlottesville, Univ. Press of Virginia, 1976, p. 141.
[15] Columbia Literary History of the United States. General Ed. Emory Elliott. N.Y., Columbia Univ. Press, 1988, p. 781.

УИЛЛА КЭЗЕР

В ряду блестящих современников, составивших цвет классической американской литературы XX в., творчество Уиллы Кэзер обычно оставалось в тени, не всегда и не сразу привлекая внимание читателей или критиков. Действительно, ни стилистическая яркость Хемингуэя и Фолкнера, ни горькая романтика Фицджеральда, ни экспериментальная дерзость Дос Пассоса, ни острота социальной ангажированности Льюиса и Драйзера словно бы не свойственны ее таланту.

Однако представление о роли, которую сыграла Кэзер в американской литературе, по прошествии времени изменилось самым кардинальным образом. Из автора "второго ряда" она превратилась в глазах общественности в крупного и по-своему дерзкого художника-новатора, в признанного мастера, от которого можно получить немало откровений. Время, поступательно "работавшее" на повышение статуса писательницы, выявило немало причин для такого рода метаморфозы, и все они углубили, но одновременно и усложнили восприятие феномена Уиллы Кэзер. Одна из причин связана с особенностями ее ценностного ряда, который постепенно все больше расходился с ведущими тенденциями национальной жизни, тем самым как бы расширяя брешь между этой творческой личностью и обществом. Так, например, Кэзер всегда сторонилась политики — в ее творчестве невозможно найти прямых политических пристрастий или антипатий; однако интерес к простому труженику, приоритет красоты и творца-художника в безбрежном море тусклой и меркантильной повседневности, горькая и сладкая тайна бытия — темы "вечные" для писательницы. Поэтизация простых людей, в том числе иммигрантов, противоречивый, неустоявшийся жизненный уклад американской провинции или глубинная самодостаточность женской души — эти темы заметно выпадали из общего направления развития национальной прозы первых десятилетий XX в. Другой причиной можно назвать поверхностное восприятие творчества Кэзер, оказавшегося в тени яркого новаторства ее литературных современников. Третья причина, скорее всего, обусловлена, на первый взгляд, как будто частным, периферийным, "региональным" пафосом ряда романов Кэзер, ошибочно распространяемым на весь ее художественный мир и масштаб эстетических исканий. Ни Америка, ни Европа во времена Кэзер не со-

Л.С.Бакст. Портрет Уиллы Кэзер. 1923

зрели еще до восприятия ценностей собственного регионализма — это случится только во второй половине XX в.

Конечно, быть современницей Драйзера или даже Синклера Льюиса, не говоря уже о Фрэнсисе Скотте Фицджеральде или Уильяме Фолкнере, — участь нелегкая. Риск потеряться в их тени вполне реален. Впрочем, творчество многих из них также далеко не сразу было

принято и тем более понято современниками — как известно, в случае с Хемингуэем и Фолкнером на это ушли многие десятилетия. Кэзер явно принадлежит к категории писателей, которым суждено нескорое, постепенное признание. И, конечно, следует различать общественное признание современников, нынешнего массового читателя и литературной критики. Все это следует учитывать при попытках обозначить место Кэзер в американской и мировой литературе. Показательная ирония прозвучала в словах Максвелла Гайсмара, в 50-е годы XX в. назвавшего писательницу "дамой в глуши"[1], — критику явно виделась в феномене Кэзер некая оксюморонность. Однако тот же Гайсмар утверждает: "Между прочим, Уилла Кэзер является одним из самых сложных, если не проблематичных и противоречивых умов в нашей литературе. Если мы в состоянии восхищаться ее сознанием, нам не всегда удается проследить ее логику как художника" (1; p. 156).

Постепенно, на пороге XXI в., Кэзер обрела ореол элитарности, "писателя для писателей". Сегодня уже никому не приходит в голову отзываться о ней с пренебрежением, хотя ее творчество по-прежнему не вызывает широкого читательского отклика. Время выявило огромную внутреннюю культуру писательского мастерства Кэзер, отчего любые высказывания ее современников приобретают сегодня новый смысл. Можно говорить о своеобразном буме вокруг ее наследия, породившего десятки статей, биографических исследований, критических монографий. В результате третьего общенационального семинара, посвященного творчеству Кэзер, прошедшего в 1987 г. в Небраске, был основан научный журнал, "Кэзеровские чтения" (*Cather Studies*). Разумеется, становление межрегиональных, сопоставительных и гендерных исследований также способствовало повышению интереса к личности писательницы. Представители практически всех ведущих критических направлений сегодня пишут о творчестве Кэзер. Из сказанного со всей очевидностью вытекает, что феномен Уиллы Кэзер к началу XXI в. как никогда нуждается в углубленной комплексной оценке.

* * *

Обманчиво простыми выглядят вехи биографии писательницы. Родившись в 1873 г. в городке Гор (шт. Виргиния), в семье смешанного англо-ирландско-эльзасского происхождения, Уилла Кэзер (Willa Sibert Cather, 1873–1947) в десятилетнем возрасте переехала с родителями в штат Небраска. Здесь, в городке Ред-Клауд, прошли ее детские годы, воспоминание о которых сообщило неповторимую перспективу и колорит ее дальнейшему творчеству. Там она получила и образование. В годы учения в Небраскском университете (г. Линкольн) впервые обнаружилась страсть Кэзер к писательству. С 1896 по 1905 г. она работала редактором в журнале "Хоум мансли" в Питтсбурге (Пен-

сильвания), когда ее первые стихи и новеллы начали появляться в печати. Это были две книги — сборник стихов и сборник новелл. "Апрельские сумерки" (*April Twilights*, 1903) объединили в основном книжные стихи, навеянные по большей части различными литературными впечатлениями и влияниями, где, однако, уже обозначились важные мотивы творчества Кэзер: элегия и идиллическая тема Аркадии. В сборнике новелл "Сад троллей" (*The Troll Garden*, 1905) нашла воплощение одна из сквозных тем творчества Кэзер — тема художника и общества. Но только позже, в 1906 г., по приглашению редактора журнала "Макклюрс" она приехала в Нью-Йорк, центр интеллектуальной и творческой жизни страны. Для начинающей писательницы из провинции подобный поворот судьбы и сегодня кажется экстраординарным. Здесь начался важный — прямо скажем, знаменательный и в то же время характерно американский — период ее карьеры. За пятнадцать лет своего существования, с 1895 г. до конца первого десятилетия XX в., "Макклюрс" занимал одно из ведущих мест в общественной жизни страны, публикуя на своих страницах материалы о важнейших современных и историко-культурных проблемах. Особое значение придавалось литературной политике — поиску и публикации произведений одаренных литераторов, зарубежных и отечественных. Выполняя различные задания редакции и одновременно печатая на страницах "Макклюрс" собственные новеллы, Кэзер через два года заняла должность исполнительного директора журнала. В дальнейшем она стала "свободным" автором, посетив немало мест в Европе и США. Таким образом, годы работы в журнале "Макклюрс" (1906–1912) составили важный самостоятельный период творческого пути начинающей писательницы, способствовав формированию ее эстетических взглядов, став высшей школой жизненного и профессионального опыта. Наконец, что немаловажно, она обрела известность в писательском и издательском мире страны. Отныне Нью-Йорк стал для нее местом обитания до конца дней.

Дом, в котором У.Кэзер жила в детстве. Ред-Клауд, Небраска. 1936 г.

Все исследователи творчества Кэзер сходятся на том, что по самому складу своей личности она испытывала нарастающую отчужден-

ность от формирующегося коммерческо-индустриального уклада американской культуры и литературы, а ее постоянные попытки окунуться в патриархальный "пионерский" колорит Дальнего Запада, в атмосферу колониального Юго-Запада США либо раннюю историю Канады лишь подтверждают тот факт, что она так и не смогла найти места в новой действительности. В конце жизненного пути Кэзер, к тому времени автор двенадцати романов, шестидесяти новелл и ряда эссе ("Только после сорока", *Not Under Forty*, 1936), практически перестала писать, а семь последних лет провела, лишь упорядочивая собственный архив. Пережив глубокое разочарование в связи с единственной попыткой экранизации ее романа, оказавшейся неудачной, она в завещании запретила впредь использовать собственные произведения для экрана. Уилла никогда не была замужем и, пережив в 1927 г. смерть родителей, а позже — двух братьев и нескольких близких друзей, оказалась в глубоком одиночестве. Избегая общественной жизни, она прожила свои последние дни в Нью-Йорке, где умерла в 1947 г. от кровоизлияния в мозг.

Как и многие ее коллеги, первые шаги в литературном творчестве Кэзер сделала в поэзии. Стихи она писала и позже, иногда включая их в текст романов, но только однажды, в начале пути, собрала стихотворения под одной обложкой. Поэтический сборник "Апрельские сумерки" в основном интересен тем, что он способствует пониманию ее прозаических произведений, ибо репутация Кэзер сегодня, конечно же, основывается на ее романном и новеллистическом наследии, а также на эссеистике и эпистолярном наследии. Поэтическое начало неотделимо от мировосприятия и художественного мира Кэзер в целом, так что лирический импульс, обозначенный в начале пути, остался навсегда, органично слившись с прозой. Известная трудность в осмыслении писательской лаборатории заключается в том, что Кэзер запретила публиковать и цитировать собственную переписку, поэтому основным материалом для исследователя остается ее творчество.

Среди важнейших литературных влияний на писательскую манеру Кэзер справедливо называют творчество Генри Джеймса, которым она в юности увлекалась. Однако это увлечение не повлекло за собой безусловной зависимости; даже такая чисто джеймсовская тема, как сопоставление США с Европой, проявилась в исканиях Кэзер, в отличие от, например, Эдит Уортон, по-своему. Второе, более позднее влияние на творчество Кэзер оказала Сара Орн Джуитт. Автор "Страны островерхих елей", напутствуя в письме молодую писательницу, любопытным образом высказала нечто близкое тому, что сказал Шервуд Андерсон Фолкнеру в начале его творческих исканий: "...Вам следует найти собственный тихий жизненный центр и писать, исходя из него, обращаясь ко всему миру... короче, нужно писать для человеческого сердца..."[2].

Конечно, литературные влияния на Кэзер значительно обширнее и не ограничиваются двумя названными именами, однако первый роман писательницы, "Мост Александера" (*Alexander's Bridge*, 1912), отдает несомненную дань наследию Джеймса. Герой романа, Бартли Александер, инженер по строительству мостов, женатый на знатной американке, преуспевает и в личной жизни, и в профессиональной. Профессионально он вовлечен в строительный эксперимент: создание самого длинного в мире консольного моста (материалом для романа послужило историческое событие — падение моста в Квебеке в 1907 г.). Образ моста у Кэзер символичен и в какой-то степени навеян временем, соотносясь с техническим прогрессом, охватившим США в начале столетия: Бруклинский мост уже был исторической реалией и стал олицетворением Америки XX в.

Уилла Кэзер. "Женщина-редактор". "Питтсбург-пресс", 28 марта 1897 г.

У Кэзер мост является символом индивидуальной судьбы и прообразом социально-нравственных, духовных "мостов", возникших под пером Харта Крейна и Т.Уайлдера. Но инженерный, как и жизненный эксперимент героя, сопряженный с поисками собственной культурной идентичности, терпит фиаско: герой гибнет под обломками своего творения. Причина катастрофы, по замыслу автора, лежит в нравственной сфере. Внешний успех признанного архитектора, выходца из глубинки, скрывает, с одной стороны, его честолюбивые помыслы, с другой — глубокую внутреннюю неудовлетворенность собой и жизнью. Александер внутренне разрывается между миром свободного творчества и бременем славы, внешнего благополучия. Это и обусловливает "скрытую трещину в фасаде" судьбы героя, приведшую к двойной трагедии. В Лондоне герой влюбляется в молодую актрису Хильду Бергойн, юность и жизненная энергия которой притягивают его. Приняв решение о разрыве с женой и ее кругом, Александер в глубине души понимает, что тем самым одновременно обрекает себя на отказ от собственных национальных корней, на бессмысленное существование среди таких же лишенных внутреннего стержня людей Старого

Света. Его гибель под обломками моста становится одновременно возмездием за приверженность ложным идеалам и символом национально-исторической драмы. Замысел Кэзер значителен тем, что продолжает давнюю традицию осмысления Америкой любовно-враждебных отношений с Европой, начатого еще Кревкером, продолженную Ирвингом и Купером, Лонгфелло и Джеймсом, а в XX в. — Хемингуэем, Э.Спенсер и другими их современниками. Катастрофа, вызванная крушением моста (образ символичный, соединяющий прошлое с будущим, европейскую культуру с культурой американской), драматичнее и чревата финалом более трагичным, нежели конфликты умеренно-викторианского Джеймса, а использованный Кэзер сюжетный ход пессимистичнее решает вопрос о культурной преемственности по отношению к Старому Свету.

Некоторые критики скептически приняли роман Кэзер, утверждая, что автор, не обладая непосредственным знанием материала, выстраивает в нем умозрительную картину. Отчасти это мнение опирается на высказывания самой Кэзер, назвавшей роман "студийным этюдом". Однако писательница не отказалась от переиздания произведения, снабдив его предисловием; в последующем она никогда не боялась экспериментировать с самыми разными романными формами — оттого-то ее произведения и непохожи одно на другое, как непохожи они ни на одно произведение любого другого писателя.

Знаменательно, что развитие "джеймсовской" линии в дальнейшем творчестве Кэзер, выросшей в Небраске, оказалось невозможным. Три последующих произведения обозначили важный этап в становлении писательницы, который можно назвать обретением своего голоса, а затем и зрелости. Критика нарекла эти романы "Небраскской трилогией" — это относится к книгам "О пионеры!", "Песнь жаворонка" и "Моя Антония", новаторским по тематике, выбору конфликта, повествовательной тональности и разработке характеров. С ними обычно и принято связывать важнейший вклад, внесенный Кэзер в национальную литературу. Местом действия всех этих романов стал маленький железнодорожный городок Ред-Клауд, названный в честь известного вождя сиу, всего десятилетием ранее заключившего мир с американским правительством. В творчестве Кэзер этот "уездный городок" сделался основой ее художественного мира, послужив толчком для создания ряда романов и новелл. В этой связи Джеймс Вудресс, автор большой литературной биографии Кэзер, категорично пишет: "Есть три знаменитых американских городка, ставших принадлежностью истории и литературы: Оксфорд, Миссисипи, Фолкнера, Ганнибал Марка Твена, и Ред-Клауд, Небраска, Уиллы Кэзер"[3].

Магистральная тема и сопутствующие ей образы выявились уже в первом из романов "трилогии". В нем, по словам одного из многочисленных критиков-биографов Кэзер, она открывает для себя "принцип органики" — иначе говоря, особый формирующий принцип романно-

го жанра, который станет использовать и далее. Суть его состоит в том, что структура романа задается материалом, предопределяющим конфликт и систему героев, всю тональность произведения. При этом сюжет произведения не "выстраивается", не конструируется логически, но, навеянный окружающей природой и действительностью в целом, естественно вытекает из творческого сознания автора. Именно такой сюжет и такой роман, по мысли писательницы, и могут быть наиболее точными в художественном отношении. В предисловии, предварявшем переиздание романа "Мост Александера" в 1922 г., Кэзер формулирует тот же принцип несколько по-другому. Когда писатель обращается к глубоко близкому для него материалу, "он все меньше и меньше волен в выборе его структуры. Кажется, будто она уже там, уже имеется в готовности... Работая с таким материалом, он обнаруживает, что ему не нужно обращаться к литературным приемам; он больше и больше начинает полагаться на нечто иное — так же, как наши ноги находят во тьме дорогу к дому" (3; pp. 231–232).

Основываясь в романе "О пионеры!" (*О Pioneers!*, 1913) на воспоминаниях детства, Кэзер создает архетип героини, девушки-иммигрантки, женщины сильной физически и духовно, самостоятельной личности, свободной от мужской поддержки, одинокой, но не страдающей от одиночества, способной победить все жизненные невзгоды и трудности освоения дикого края.

Главным конфликтом произведения является борьба, которую вынуждены вести с девственной природой иммигранты, поселившиеся на просторах Небраски. Тяготы освоения целины приводят многих жителей к необходимости продавать свои участки и перебираться в город. Этот выбор представлен в романе как исторически поворотный — но в каждом индивидуальном случае он оборачивается драмой нравственного выбора. В центре романа помещены девушка-иммигрантка из Швеции Александра Бергсон и ее братья. Старшие, Лу и Оскар, уже не веря в фермерский успех, все настойчивее убеждают сестру продать их общую семейную собственность — землю. Она отказывается и в финале романа, даже прикупив ряд других наделов, в конце концов, преуспевает. Счастливый удел достается героине не без борьбы, и можно почувствовать, что он — явление весьма и весьма нечастое: об этом свидетельствуют трагические сюжетные линии молодых любовников Эмиля и Марии Шабаты, безвременная смерть молодого фермера-француза Амедея Шевалье, надорвавшегося в заботах о будущем урожае, отчаяние братьев Александры и, наконец, фиаско многих фермеров-соседей, распродавших свои земли и сгинувших в больших городах.

Кэзер обычно черпает аналогии человеческой жизни в окружающей природе. Так, старик Ивар уподобляет клин перелетных птиц людям: те, что летят впереди стаи, испытывают трудности первопроходцев, потом на смену им приходят другие. Александра, беседуя с

соседом Карлом, за которого в финале она решит выйти замуж, получает от него сходное откровение: "Не странно ли — есть всего только две-три человеческих истории, и они повторяются до бесконечности, с такой яростью, словно никогда не происходили раньше; совсем как жаворонки этого края, что выпевают те же пять нот на протяжении тысячелетий"[4]. В этом романе впервые Кэзер описывает человеческую жизнь в ее основополагающих циклах: рождение, взросление, борьба, любовь и смерть, вновь циклично переходящая в другие жизни. Критики сходятся на том, что, в сущности, подлинным героем небраскских романов Кэзер является земля. Это верно в том смысле, что земля определяет поведение и жизненный выбор главных героев — и даже больше: земля выступает почти мистической силой, притягивающей людей, ей созвучных. Благодаря этому и сами героини обретают огромную духовную (и художественную) мощь. Итоговый вывод романа исходит из уст Александры: "Мы приходим и уходим, а земля остается. И только люди, которые любят и понимают ее, овладевают ею — ненадолго" (4; p. 308).

Уже в этом первом романе проявились характерные для Кэзер особенности: мифологизация и символизация героев и обстоятельств, элегичность тона, второстепенность сюжетного фактора, приносимого в жертву "органике" чувственного критерия и "естественности" всех связей повествования. Здесь впервые доминирует женский характер — героини всегда будут интересовать писательницу больше героев. В самом деле, галерея ярких женских характеров, созданная Кэзер на протяжении всего творческого пути, несравнима ни с кем из ее великих соотечественников, мастеров большой прозы США. Дело тут не только в художественной убедительности, а скорее в своеобразии точки зрения на героиню — быть может, близкой той, что утвердилась в русской классической литературе. Александра недаром предстает в романе как символ земли, почвы, на которой укореняются поселенцы. Она — средоточие тайны жизни, в ней — ее загадка и разгадка одновременно, и потому женские характеры Кезер часто предстают как центры бытия, вокруг которых вращается все остальное.

Итак, роман "О пионеры!" привносит в американскую прозу героику иммигрантов, фермеров-первопоселенцев, освоителей просторов Запада, рисуя их как характеры эпического масштаба — об этом говорит и цитата из Уитмена, вынесенная в название романа. «Я искала книги, — писала Кэзер, — в которых рассказывалось бы о красоте края, который я любила, о его романтике, о героизме и силе, и мужестве тех людей, что врезаны глубоко, словно борозды, в его почву, — и не находила их. И потому-то я написала "О пионеры!"»[5]. В то же время А.А.Елистратова, автор первой фундаментальной отечественной статьи о Кэзер, справедливо назвала роман "фермерской утопией"[6], выделив в пафосе Кэзер "романтическую символику". Уместно,

однако, отметить, что такого рода образы, создаваемые писательницей, шире чистой романтики — они обретают у Кэзер торжественно-гимновые черты, мифологической мощью связуя феномены женщины, земли и жизни, разрастаясь до общенационального и общечеловеческого значения.

Второй роман этой своеобразной трилогии, "Песнь жаворонка" (*The Song of the Lark*, 1915), придает теме провинциализма и первооткрывательства особый поворот. В нем прослеживается карьера Теи Кронборг, иммигрантки шведского происхождения, которой ценой неимоверных усилий, благодаря собственной воле и таланту удается выбиться из глуши и обрести профессиональный успех большого мастера. Перед нами разновидность романа воспитания — повествование о становлении художника (Kunstlerroman) — жанр, близкий писательнице, с которым она соотносила и собственный путь в жизни и искусстве. Путь художника волновал Драйзера в "Гении", Томаса Вулфа в романе "Взгляни на дом свой, ангел", Хемингуэя в ряде его вещей. Творческим исканиям Кэзер эта тема оказалась глубоко созвучна — ей посвящены целые новеллистические сборники (например, "Сад троллей" или "Юность и блеск Медузы"); по-иному коснется писательница той же проблематики в романе "Люси Гэйхарт". Судьба художника, путь незаурядной творческой личности, человека подлинного искусства является предметом непреходящего интереса Кэзер, и потому обращение к образу оперной певицы Теи Кронборг глубоко закономерно.

Здесь мы с неизбежностью касаемся вопроса о роли музыкального начала в творчестве Кэзер. Ей приходилось писать музыковедческие рецензии — прежде всего потому, что она была глубоким поклонником оперы и классической музыки в целом. Как известно, в Нью-Йорке Кэзер стремилась не пропускать концертов сколько-нибудь известных исполнителей; известна ее дружба с семьей выдающегося скрипача Иегуди Менухина. Интересно проследить, до какой степени различные музыкальные элементы сливаются с создаваемыми ею литературными формами и романной стилистикой. Лирический, интимный настрой, позволяющий говорить об особой "мелодике" произведения, представляет собой важную особенность прозы Кэзер. С течением времени эта тенденция усиливалась, распространяясь на композицию, диапазон мотивов и образность. В сборнике "Сад троллей", целиком посвященном проблеме творческих судеб и творческих исканий, мастера искусства предстают загадочными троллями; окруженные тайной, вдали от глаз профанов они творят величайшие сокровища земли. Разумеется, такое внимание к теме художника неотделимо от личности самой Кэзер: в романе о Тее Кронборг просматривается и автобиографическая струя — Кэзер воспринимает себя ищущим художником слова, стремящимся к совершенству мастером.

Уилла Кэзер. 1900-е годы. Фотография

Как и во многих случаях, у героев романа имеются прототипы. Олив Фремстад из Метрополитэн-опера, чья личность глубоко впечатлила писательницу, подружившуюся с ней в это время, как-то высказала Кэзер следующую мысль: "Мы рождаемся в одиночестве, в одиночестве пролагаем себе путь и в одиночестве умираем" (3; p. 257). Одиночество подлинного художника — иногда радостное, а чаще пронзительно-трагическое — Кэзер ощущала на протяжении всего творческого пути.

В шести частях романа прослеживаются все этапы жизни Теи. О первой, "Друзья детства", особенно одобрительно отзывалась критика; здесь выведен ряд близких автору и героине персонажей, связанных с далекой глубинкой — городком Мунстоуном в Небраске. Каждый из них чем-то помог становлению будущей артистки (порой почти буквально подарив ей свою жизнь, как учитель музыки немец Вунш или железнодорожник Рэй Кеннеди). Легко понять, что без душевного тепла этих людей певица не состоялась бы. Роман "Песня жаворонка" помогает понять, что для Кэзер — в не меньшей степени, чем для Т.Драйзера, — важен жанр романа-биографии, только не социальной, а бытийной, психологической своей стороной.

Вторая часть "Песни жаворонка" рассказывает о пробуждении в Тее художника, что оказалось возможно только в большом городе. Символом времени стал Чикаго, где состоялось открытие героиней подлинного искусства.

Любопытно, что постижение собственного пути и секретов профессионального мастерства ведет через драматизм третьей части к следующей, "Древний народ". Стремясь поправить пошатнувшееся здоровье, героиня устремляется на Запад, посещая места, в паломничество к которым отправилась перед тем и создательница романа. Кэзер побывала в Аризоне, затем двинулась северо-восточнее, в Колорадо, посетив знаменитое плоскогорье Меса-Верде (Зеленое плоскогорье), незадолго перед тем открытое и вскоре ставшее национальным парком. Десятки доисторических индейских поселений, больших и малых, укрытых в живописных стенах каньонов, вознесшихся над

просторами прерий, поразили воображение американцев — правда, не всех и не сразу: нужно было прозреть в увиденном не отжившие курьезы, а глубинные корни Америки, чудо народного гения, вместилище красоты. В плане главной идеи романа — становление художника — эта часть вдвойне примечательна. Героиня задается вопросом: к чему доисторическим аборигенкам было так искусно декорировать столь простые в повседневном быту вещи, как кувшины? Озарение приходит к Тее от Древнего Народа — купаясь в ручье, протекающем по дну каньона близ руин древней индейской деревни, героиня, словно проходя символическое очищение, обретает прозрение: "Ручей и осколки керамики: что такое искусство, если не стремление создать футляр, форму, в которую следует заключить сверкающую, неуловимую стихию, которая и есть сама жизнь — жизнь, бегущая мимо нас и убегающая; то, что невозможно удержать, но горько утратить? Индейские женщины удержали ее в своих сосудах... А в пении ты делаешь сосуд из горла и ноздрей и удерживаешь ее в своем дыхании, держишь ручей в гамме естества интервалов"[7]. Здесь, конечно, читатель слышит голос самой Кэзер — такова ее концепция искусства.

Таким образом, вопрос обретения культурных корней, вечная для Америки проблема истоков, предстает необходимым шагом в эволюции большого художника. Мотив "поправки здоровья", ради которого Тея и вынуждена отправиться на Запад, конечно, символичен — речь идет о здоровье духовном, о необходимости вырваться из обывательского мирка. Итак, искусство, художественная форма, естество природы, личностные корни, наконец, сама жизнь — этот ряд понятий сплетается, образуя вязь бытия, необходимую для становления истинного творца, который обязан осознать и синтезировать ее в себе. Постижение художником собственной природы, своего предмета и мотив верности своему призванию, невзирая на жизненные препоны и кризисы, составляют тему, чрезвычайно близкую автору. Песня становится здесь метафорой жизни, тогда как образ жаворонка соотносит героиню с глубинкой, из которой она вышла в большой свет.

Вторым фактором духовного роста героини становится ее неудачный роман с Фредом, зародившийся в идиллическом окружении. В дальнейшем она вынуждена отказаться от надежды на счастливый финал: герой женат и развода получить не сможет. Кэзер словно хочет поведать читателю, что для становления истинного мастера нужны озарения, воля, труд, незаурядные учителя, наконец, счастливый случай, но также и страдания, утраты и самопожертвования — и, конечно, одиночество. Даже финальный триумф Теи (ей доверяют исполнить главную партию в "Валькирии" Вагнера), состоявшийся в присутствии друзей и наставников, гордых ее успехом, не отменяет одиночества истинного художника, который лишь сам в состоянии измерить собственный успех и уплаченную за него цену.

В "Песне жаворонка" (Кэзер была несколько разочарована буквальным прочтением названия, проскальзывавшим в читательских письмах и критике) становятся яснее некоторые приемы, отличающие повествование: мифологический символизм и пастораль. Мифологизм проявляется в символике имен персонажей и реалий, выстраивающих духовный мир героини. Так, учитель Вунш (по-немецки "желание") приводит ее к восприятию Глюка ("счастье") и знакомит с арией из его оперы "Орфей и Эвридика". Но обретение неотделимо от утрат — "Ах, я потерял тебя!" — фраза из этой арии относится к самому Вуншу и судьбе художника в целом. Орфей, конечно, символизирует Художника, тогда как Эвридика — само Искусство. Говорящим качеством обладает и имя героини — Теа ("богиня"). Можно сказать, что в этом романе Кэзер вплотную экспериментирует над соединением музыки и слова, идя не столько по пути своего современника Томаса Манна, сколько по пути Тургенева.

Критика в целом доброжелательно оценила роман, с особым энтузиазмом отозвался о нем Г.Л.Менкен, правда, отметив его "затянутость": "Песнь жаворонка" по объему втрое больше, чем "О пионеры!", и во втором издании 1932 г. Кэзер приняла решение сократить роман на 7000 слов — практика, к которой писательница прибегала в своем творчестве и позже.

Вершина творчества Кэзер — роман "Моя Антония" (*My Antonia*, 1918). Так оценивала его она сама, считая своим важнейшим вкладом в американскую литературу. Русскоязычная критика разделяет такую оценку — в одном из пространных предисловий к русским изданиям говорится: «В этом сочетании эпической широты в охвате действительности и проникновенного лиризма и заключается один из секретов художественного своеобразия "Моей Антонии"»[8].

В переводе с латыни Антония означает "состязательница" — и это качество героиня в полной мере реализует в контексте романа. Однако образ Антонии как характер нового типа в литературе США обладает и иными гранями. В романе бедная, но трудолюбивая девушка-иммигрантка противопоставлена, вместе со множеством тех, чьи судьбы она представляет, всем благополучным и вполне прижившимся в Америке "коренным" — а, по сути, таким же пришельцам, только раньше них обосновавшимся здесь семьям. Собственно, повествование об Антонии и днях их общей юности ведет ее бывший сосед, Джим Берден, — он написал об этом книгу. Имя его тоже символично: оно указует на "бремя" уклада, круг ценностей, определяемых обывательским кодексом умеренности и благопристойности, собственнической стихией. Для него, в зрелости переживающего счастье прошлого, оно становится горько-сладким бременем воспоминаний. Но в равной мере имя повествователя может выражать и бремя жизненных утрат и разочарований, заставляющих отделить ложные ценности от истинных, переоценить былое в свете более позднего опыта.

Анни Павелка. Прототип героини романа У.Кэзер "Моя Антония". Фотография начала XX в.

У Кэзер, впрочем, никогда не бывает никаких жестких оппозиций и определений, однако совокупностью стилевых приемов и атмосферой повествования она в силах передать всю горечь Джима, для которого с Антонией связано самое дорогое, что может произойти в жизни. Введение Джима в качестве рассказчика как литературный прием важно вдвойне. Во-первых, своей точкой зрения повествователя, "из бремени лет" извлекшего печальный опыт — и глубинное понимание бытия. Кэзер отмечала, что "романы чувства" нужно писать от первого лица, а "романы действия" — от третьего; поэтому исповедальный тон Бердена принципиально необходим автору. Во-вторых, Джим важен как мужской персонаж и человеческий тип, выступающий по этим двум линиям контрастом к главной героине, Антонии.

По справедливому замечанию Дж.Вудреса, писательница всегда стремилась избегать формальной романной структуры. С ее точки зрения, в романе должна идти речь о мелочах, составляющих самую суть человеческой жизни. Правда, эти мелочи должны быть тщательно отобраны, в соответствии с традициями классического реализма. «В "Моей Антонии", — писала Кэзер, — нет любовной интриги, нет ухаживания, свадьбы, разбитого сердца, нет погони за успехом. Я знала, что погублю свой материал, если подчиню его обычной романной структуре. Я просто использовала его так, как мне это казалось абсолютно правдивым» (5; p. 290).

С точки зрения структуры, "Моя Антония" состоит из ряда эпизодов, составляющих хронику жизни в Небраске богемского семейства Шимерда. Сюжет линеен, параллельно прослеживая судьбы Антонии и Бердена. Однако хаотичность отобранных эпизодов во многом кажущаяся. Часть первая знакомит нас с героиней как главным объектом повествования, но мысленно перед глазами Джима выстраиваются картины "золотых дней" их общего детства на просторах Небраски. Эти дни не безоблачны — здесь рассказывается о самоубийстве старика Шимерды, не выдержавшего разлуки со Старым Светом, одиночества в глуши, трудностей нищего быта и эпического противоборства с природой. Во второй части романа девочки-подростки Антония и

Лена Лингард взрослеют, их судьбы и характеры начинают расходиться. Дабы полнее оценить вклад иммигрантов в освоение девственных земель Дальнего Запада, автор вводит в финал этой части классическую сцену на пикнике. Джим и девушки, глядя на великолепие окружающих просторов, вспоминают легенды об испанских конкистадорах, которые пришли сюда первыми. Они переживают подлинное откровение — видение освещенного закатным солнцем плуга, по зрительной иллюзии на мгновение представшего в виде вселенского орудия созидательного труда. Не покорители земель и народов, а труженики — труд, словно военный подвиг, под стать героям Гомера — вот метафора, утверждаемая Кэзер в этой сцене. О том, что она перекликается — и вполне сознательно — с близкой ей сценой из "Прерии" Фенимора Купера, где фигура первопроходца Натти в закатных лучах вырастает до исполинских размеров, уже неоднократно писалось. Перед нами — героический апофеоз безвестных освоителей края. Солнце меж тем закатывается над плугом, и все погружается во тьму, словно бы накрывая грустным покровом не только прошлое, но и будущее героев Кэзер, отмечая уход эпохи первопроходцев и первопоселенцев. Действительно, ностальгическая тональность присуща всему роману писательницы и выражена здесь, быть может, сильнее, чем в прочих.

Структура романа сильно задействует античные пасторальные мотивы, а общий ход повествования постепенно движется через смены мифологических эпох — от золотого века к железному. "Героиня создает дивный райский сад" на своей земле, пишет М.Тугушева о финальном триумфе Антонии[9]. Для таких, как Берден, это утраченный рай. Этот роман в большей степени, нежели прочие, ставит проблему влияния античности на прозу Кэзер, что не выглядит неожиданным, если вспомнить, что Кэзер в отрочестве, живя уже в Небраске, получила домашнее образование на основе английских и древнегреческих классиков и латыни. В критической литературе мелькают определения ведущего настроя романа как пасторального, идиллического либо элегического. Из античных авторов, повлиявших на Кэзер, называют прежде всего Вергилия, причем в зависимости от доминанты воспринимаемого пафоса — "Энеиду" (героического) или "Георгики" (пасторально-элегического). Часто встречается у писательницы образ Аркадии. Обращение к античной мифологии наблюдается и на уровне аллюзий, сюжетных параллелей и конкретных образов: в новеллистике Кэзер нередки имена Федры, Крессиды, Афродиты или Медузы.

Примечательно, что во время своего первого визита в Англию в 1902 г. Кэзер поставила себе целью увидеться с обожаемым ею поэтом А.Э.Хаусменом. Факт этот показателен: пронзительная элегичность стихов Хаусмена из сборника "Шропширский парень" непосредственно вышла из античности (он преподавал в Лондоне и Оксфорде латынь и греческий). Элегия была вызвана драмой уходящего

мира сельской Англии и ее добродетелей, невозможностью примирить классическую гармонию с нарастающим хаосом бытия.

В романе Кэзер Антония и Джим расстаются, первая остается на полях Небраски, второй отправляется в университеты больших городов; оба таким образом утрачивают друг друга во времени и пространстве. Джим расходится и с подругой Антонии, Леной Лингард (в части 3): любовь и ухаживание не соответствуют требованиям карьеры, долга, усредненным и меркантильным ценностям мегаполиса. Фраза из "Георгик" Вергилия, "Optima dies prima fugit" ("Лучшие самые дни убегают для смертных несчастных / Ранее всех" — пер. С.Шервинского)[10] превращается в жизненную правду, задающую тональность и отчасти — лирический "лейтмотив" повествования. Однако, если для Джима жизнь становится бременем, "его Антония", подобно земле, на которой она живет, мистически обновляется духовно: ни самоубийство отца, ни трудности выживания в годы неурожаев, ни холод зим, ни измена мужа не умаляют ее жизненных сил и цельности характера.

Мифологическое начало в романе как бы выстраивает вертикаль бытия, формулируя то, что никогда не исчезает из человеческой жизни. Так, Антония говорит Джиму, в финале романа навестившему ее на процветающей ферме, что отец не умер для нее, он жив и помогает жить ей. Из логики повествования следует: расставание Джима с Антонией происходит оттого, что он личность созерцательная, а не деятельная, он отчужден от естества почвы, придающей героине силы, он не борец, как Антония, и оттого его жизнь в конечном счете принадлежит прошлому, а не будущему. В финале романа мы присутствуем при символичной сцене: Джима приглашают взглянуть на урожай (итог года) и на многочисленное потомство Антонии (урожай жизни). Глядя на детей, выбирающихся, словно из рога изобилия, из погреба, где хранятся яблоки, на солнечный свет, Джим воспринимает их как мифологическое рождение на свет людей из мрака небытия.

"Небраскская трилогия" Кэзер отметила вершину ее творческой эволюции — этап обретения писательского мастерства, собственного региона, литературным "пионером" которого она явилась. И, говоря шире, того "тихого жизненного центра", точки отсчета, с которой можно было говорить со всем миром.

Однако героическое решение "западной" темы не способно было исчерпать творческого потенциала и эстетических исканий Кэзер. Тема роли иммигрантов в освоении дикого края все же сужала сферу жизненного материала, открытого писательнице, но очевиднее то, что она ограничивала возможности художественного эксперимента. Названные обстоятельства предопределили дальнейшую ее эволюцию. С начала 20-х годов творчество Кэзер начинает ощутимо меняться — по всей видимости, вследствие ряда социальных изменений, внесенных в американскую жизнь войной и усилением коммерциализма,

индустриализацией и ее воинствующим отношением к традиционным ценностям, природе, коллективизму. "Где-то в 1922 году или около того мир раскололся надвое", — отметит писательница в эссе 1934 г. (3; p. 335). Этот рубеж, как полагают некоторые биографы Кэзер, реально мог проявиться не сразу в ее мировоззрении и творчестве, но растянулся на несколько лет.

Каждый роман Кэзер представляет особый интерес для критика и подготовленного читателя, поскольку за обманчивой внешней простотой скрывает самобытность деталей и несет в себе след дерзких эстетических экспериментов. Что касается мировоззренческого рубежа, переходным от "небраскских" произведений к последующему творчеству Кэзер стал роман "Один из наших" (*One of Ours*, 1922). Замысел его навеян Первой мировой войной, а материалом послужила история сына тетки Кэзер, погибшего на фронте во Франции. Кэзер с энтузиазмом восприняла окончание войны и высоко оценила роль, сыгранную в ней ее соотечественниками, тем более что в ее понимании борьба шла за судьбы культуры и за будущее Франции, которую она успела полюбить во время своих поездок в Европу. Критики справедливо отмечают проамериканские иллюзии автора, проявившиеся в этом произведении — захватническая сущность и антигуманность мировой бойни прошли мимо авторского внимания.

В романе прослеживается жизнь молодого человека из глубинки, Клода Уилера, с девятнадцатилетнего возраста до гибели спустя шесть лет на фронте. Этот чувствительный юноша растет на ферме материалиста-отца и авантюристов-братьев. Он чувствует себя вдвойне одиноким, живя вдали от мировых событий, под гнетом авторитарных и грубых родичей. Слабой опорой способны послужить ему догматичная, набожная мать и черная служанка. Человек романтического склада, он запутывается в сложных отношениях с двумя девушками и в результате женится на красивой, но холодной Энид Ройс, которая вскоре заставляет его разочароваться в семейной жизни, а сама, оставив мужа, уезжает миссионеркой в Китай. От душевной тоски и жизненной скуки героя в состоянии избавить только война, которая пробуждает его личностные силы. Наблюдая реакцию на войну у соотечественников из глубинки, Кэзер подмечает истинно американскую черту: жажду найти выход на фронте из жизненного тупика. Пройдя военную подготовку, Клод вместе с другими добровольцами отбывает на транспортном судне на европейский фронт. Критики сравнивают судьбу Клода с гибелью Парсифаля, так и не завершившего своего обетованного поиска. Заглавная формула, "один из наших", относится, конечно, к региональному, так же как и к национальному измерению характера героя.

Кэзер всегда волновала проблема соотношения искусства и бытия. Необычность ситуации, связанной с этой книгой, состояла в том, что к теме мировой войны обратилась женщина. Кэзер не побывала на

европейском театре военных действий, тема войны была ею почерпнута из бесед с ранеными и из чтения их дневниковых записей. Поэтому, оценивая роман, критики заговорили о недостатках Кэзер, отметив высокое качество небраскских глав и осудив военные; особенно усердствовали при этом Генри Менкен и Эдмунд Уилсон. Позднее о военных главах романа весьма пренебрежительно отозвался и Хемингуэй. Однако, сопоставляя сцены ранения и гибели Клода с соответствующими сценами романа "Прощай, оружие!", можно легко увидеть, что автор, скорее всего, извлек из чтения романа Кэзер не только негативные впечатления, но и обрисовку психологии раненого человека.

Роман Кэзер вызвал в то же время немало положительных критических отзывов и на волне времени даже получил Пулитцера, хотя, вручая премию, У.Лайон Фелпс все же сделал оговорку, сказав, что "ее худший роман... в этот год оказался лучше шедевров всех остальных писателей". Вместе с тем, книга явилась, быть может, одной из ранних попыток исследовать феномен "потерянного поколения" в жанре романа. Это произведение также показало, что, создавая его, писательница берется рассказывать сразу о многом и что для нее важнее не столько предмет, сколько повествовательная манера (позднее, в новелле "Старая миссис Харрис", она скажет по этому поводу, цитируя Мишле: "конец — ничто, главное — дорога" [11]). Новаторство достигалось романисткой не посредством авангардных техник, а путем глубинного освоения реалистического арсенала, накопленного мировой литературной традицией.

"Один из наших" — роман переходный в творчестве Кэзер в том смысле, что если в "небраскской трилогии" выведены эпика борьбы и апофеоз победившей личности, то здесь герой уже не в силах остаться в замкнутом мире глубинки, явно переживающей кризис, — это равносильно его духовной, а затем и физической гибели. Размыкание для себя дверей мира внешнего (война) катастрофично и не случайно завершается гибелью героя, для которого, по логике романа, не остается места в мире, охваченном милитаризмом и делячеством, которые приводят к хаосу и личность, и общество. Характеризуя роман, А.А.Елистратова говорит об отразившейся в нем "глубокой трещине в социальном оптимизме Кэзер" (6; с. 249). Можно сказать, что роман свидетельствует о начале нового этапа в творчестве писательницы, хотя можно, согласившись с Елистратовой, все же отнести этот роман к группе "небраскских".

После 1922 г. романы Кэзер в значительной мере уже ставят проблему психологического, духовного и физического состояния личности и общества, стоящих на гребне катастрофических перемен. Сказанное относится к "Погибшей даме", к "Дому профессора" и, в известной степени, к роману "Смерть приходит за архиепископом", во всех остальных отношениях произведениям весьма разным.

"Погибшая дама" (*A Lost Lady*, 1923) — небольшой по объему роман, где действие происходит в маленьком железнодорожном городке на западе США. Из среды местных жителей выделяется капитан Форрестер, в фигуре которого выведен состарившийся покоритель дикого края, и его молодая жена Мэриан. Эта женщина становится воплощением женского очарования для мужской части населения городка, в особенности же для подростка по имени Найл Герберт. От лица Найла в сочетании со "всезнающим рассказчиком" и ведется повествование. Найл необходим, с одной стороны, как доминирующая точка зрения для создания истинного образа героини романа — его восприятие задает однозначно высокий тон восхищения личностью Мэриан. Читатель ощущает, что подобное восхищение юноши граничит с другим, более глубоким чувством, в котором он еще не отдает себе отчета. С другой стороны, Найлу суждено, пережив сильнейшее потрясение, разочароваться в своем кумире после того, как он узнает, что Мэриан неверна разоренному, а затем и разбитому параличом мужу. Подросток не в силах простить своего кумира, хотя внешне и стремится не показать этого. Сама Мэриан предстает в романе загадкой — в ней воплощена тайна бытия, неутомимая энергия, изящество, обаяние, жизнелюбие. Изменяя мужу, она все же не покидает его до самого конца, не прекращая неустанной заботы о нем. Найл, осуждая ее и ощущая себя преданным, все же подозревает, что капитан знает о тайном романе своей жены, однако предпочитает не замечать его. Таким образом, героиня играет главенствующую роль в "жизненном воспитании" Найла.

Другой важный персонаж романа — Айви Петерс, сначала жестокий и циничный подросток, наглый в своем эгоизме и коммерческих интересах; впоследствии беспринципный предприниматель. В общем плане, смысл романа заключается в драматичной смене эпох: старая, воплощенная в капитане Форрестере (человечность, благородство, чувство прекрасного) уходит в прошлое, а на смену ей приходит новая, которую олицетворяют хищные прагматики вроде Айви Петерса. Юный Петерс хладнокровно калечит дятла на глазах сверстников-мальчишек. Точно так же он позже, после смерти капитана Форрестера, закабалит Мэриан, отняв у нее поместье, которым Форрестеры когда-то так гордились, а после разорения не смогли удержать. В лице этого зловещего персонажа Кэзер словно продолжает прояснять для себя ту катастрофу, в которой оказался мир, расколовшись надвое. "Сынок, — замечает Найлу друг Форрестеров, — я рад, что ты мечтаешь стать архитектором. Я не вижу никакой чести в профессии юриста в этом новом предпринимательском мире, который надвигается на нас. Оставь право таким, как Айви Петерс, и найди себе чистую профессию..." [12] По смерти мужа, в финале романа Мэриан все же уезжает, как намеревалась, в Лос-Анджелес, где возвращает себе положение в обществе и достаток — правда, незадолго до собственной смер-

ти. Но для Кэзер важно, что Мэриан не идет на поводу у обстоятельств, она сама творит свою судьбу, при этом не поступаясь человеческими качествами.

Трудно удержаться от впечатления, что многое в романе навеяно русским классическим реализмом XIX в.: например, рассказом "Первая любовь" Тургенева, где подросток подсматривает за свиданием отца и его возлюбленной, в которую влюблен сам, а также драмой Чехова "Вишневый сад" — в частности, Айви Петерс выступает дельцом, в какой-то мере родственным российскому Лопахину. И конечно же, все произведение проникнуто щемящим чувством исчезающей из мира человечности. В названии романа проскальзывает ирония — или, по крайней мере, амбивалентность — во взгляде на главный характер. В героине словно бы скрывается мистерия бытия, разгадать которую ни читателю, ни протагонисту не под силу. Помочь в разгадке характера способен разве что эпиграф из "Гамлета" — а именно, прощальные слова Офелии: "Подайте мне карету! — Покойной ночи, ... дорогие сударыни, покойной ночи, покойной ночи" [13]. Трагедия Офелии — и Мэриан — становится во многом следствием гнилости всего "Датского королевства". Примечательно, что критика высоко оценила роман, а Скотт Фицджеральд даже растерянно признался Кэзер в неосознанном плагиате одного пассажа в пору работы над "Великим Гэтсби". Именно это произведение Кэзер попробовал дважды экранизировать Голливуд, но писательница была столь разочарована результатом, что наложила запрет на все дальнейшие попытки такого рода.

Покинутая ферма в Небраске, напоминающая место, где происходит действие ряда эпизодов романа У.Кэзер "Погибшая дама"

Начиная все с того же 1922 г. — кризисного, на взгляд писательницы, — она сближается с Юго-Западом, а с точки зрения духовной — с католицизмом. Этот регион обретает все большее значение в художественном мире Кэзер. Правда, следует отметить, что лирико-романтическое решение "западной" темы назревало в творчестве Кэзер много раньше, так что при всем отличии "небраскских" романов от произведений, навеянных Юго-Западом, можно уловить между ними определенную преемственность. Не исключено, что конец эпохи фронтира и исчезновение его духа в прериях заставило Кэзер ис-

кать альтернативы — островки естественной красоты — в других регионах Америки. С учетом эстетических и духовных исканий Кэзер, выбор Юго-Запада, можно сказать, был предрешен.

Начиная с 1912 г., Кэзер приезжает на Юго-Запад регулярно. Всего она побывала там четырежды, посетив красивейшие места этого обширного края. Здесь ей удалось глубоко проникнуться очарованием мексикано-индейской культуры, которая и сообщила неповторимый колорит таким произведениям, как "Песня жаворонка", "Дом профессора" и "Смерть приходит за архиепископом". Стоит напомнить, что сказочная атмосфера Юго-Запада послужила духовной пищей для творческих исканий не одной лишь Кэзер. Такие места, как Санта-Фе или Таос, уже стали местом паломничества либо пристанищем для творческой элиты — там устроил себе ранчо Д.Г.Лоуренс, поселились художники: ученик Репина Николай Фешин (написавший портрет Кэзер) и Джорджия О'Киф, сюда приезжали Николай Рерих, Диего Ривера и другие знаменитости. "Тьерра енкантада" (зачарованная земля), как именовали уже тогда штат Нью-Мексико, привлекала к себе и писателей, в том числе Э.Сетона-Томпсона, Мэри Остин, О.Ла Фаржа.

В романах, посвященных Юго-Западу, с уникальным, одной ей присущим даром, Кэзер удалось передать красоту природы и человеческих типов, создав образ региона, каким он был в середине XIX в. Прежде, в "небраскских" романах, описание края было все же подчинено логике развития характеров, теперь оно приобретает словно бы самодовлеющее значение. Важно, что еще в новелле "Заколдованный утес" соприкосновение (пока еще только в легенде) с древним народом, жившим в гармонии с природой и самим собой, превращается в откровение, которого хватает мальчишкам на целую жизнь, давая им альтернативу окружающей бездуховности.

Как в "Заколдованном утесе", так и в "Песне жаворонка" с древним Юго-Западом было связано важнейшее откровение, переживаемое героиней. Тот же прием находит развитие в романе "Дом профессора" (*The Professor's House*, 1925). Это произведение, вызвавшее немало разноречивых критических отзывов, по сей день порождает все новые прочтения и, по выражению Вудресса, напоминает собой некий кроссворд.

Внешнее, хотя и заметное, новаторство романа заключается в том, что перед нами — первый в американской литературе роман об университетском профессоре, сопровождающийся проникновением читателя в его быт — но еще больше в духовный мир. Мы сопереживаем внутренним конфликтам героя, раздираемого императивами былого и обступающей его современности. Однако важно, что с этим профессором легко отождествляет себя каждый человек. Действие романа происходит в вымышленном университетском городке Гамильтон у озера Мичиган. В центре повествования находится профессор-историк

Годфри Сент-Питер, который занимается изучением завоевания американского Запада конкистадорами — этой теме посвящен труд всей его жизни. Современникам Кэзер предмет такого рода вполне мог показаться отвлеченным, далеким от действительности. Однако для англо/испаноязычного Юго-Запада США он — живая реальность, во многом отличающая его от остальной части страны.

Роману свойственна композиционная простота; в его структуре всего три части. В первой, "Семья", мы узнаем об отношениях профессора с женой, от которой он давно отдалился духовно, и дочерьми — Розамунд и Кэтлин, вместе с их молодыми мужьями, преуспевающим Луи Марселлусом и неудачливым Скоттом Макгрегором. У читателя быстро возникает ощущение, что Годфри переживает духовный кризис — при внешне успешной карьере он отчего-то страшится смотреть в будущее, всей душой стремясь остаться в прошлом — историческом и личном.

В отношении структурном "Дом профессора" выстроен безупречно. Небольшое по объему произведение экономично по своей архитектонике и многослойно по смысловым уровням. Можно сказать, что здесь автор уподобляет романную форму трехчастной симфонии, каждая из составляющих которой различна и самостоятельна по смысловой окраске, но углубляет общий замысел, являясь его неотъемлемой частью. Через весь роман проходит сложная сквозная метафора дома. Мы узнаем, что на призовую сумму, вырученную за фундаментальный исторический труд, жена профессора уговорила его выстроить новый дом. В нем, однако, Годфри не ощущает себя "как дома": он просит не прекращать оплачивать прежний домик, где писался его труд и где явно по-прежнему пребывает духовная сущность профессора, которая возможна только в жизнетворной связи с прошлым. Мало того — рядом с новым профессорским домом Луи и Розамунд возводят собственный дом в "норвежском стиле", который, по мнению профессора, выглядит в Мичигане совершенно неуместно.

Глубоким контрастом к первой и последней частям романа выступает средняя его часть — вставная ретроспективная новелла, рассказанная от лица любимого ученика профессора, Тома Аутленда, погибшего в Первую мировую войну. Память Годфри постоянно воскрешает личность Тома, которая помогает понять весь замысел произведения. Том рассказывает о совершенном им ненароком открытии индейских развалин в Синей месе (намек Кэзер прозрачен: имеется в виду знаменитый археологический заповедник "Зеленая меса" или Меса-Верде). Индейские жилища и весь их быт были прекрасны, поскольку красота происходила из гармонии с окружающим (в отличие от современного общества, где индивиды отчуждены друг от друга так же, как и от внешнего мира). Однако эти загадочные, прекрасные и величественные дворцы — духовные и физические — оказываются невостребованными современным обществом, которое не принимает

их в качестве собственного наследия: Том тратит последние деньги на поездку в Смитсоновский институт с сообщением о сенсационной находке, где его открытие тонет в бюрократическом карьеризме "ученых мужей". Возвращаясь, герой обнаруживает, что компаньон в его отсутствие продал все найденные предметы приезжему археологу из Европы. Рассорившись и порвав с партнером, Том остается на лето в древнем каньоне. Здесь он переживает духовное возрождение, принимает решение ехать учиться в университет и до своего ухода на фронт успевает совершить великое открытие в технике. После гибели Тома результаты его открытия, согласно авторской воле, были завещаны Розамунд, с которой герой был помолвлен. Открытию, которым он так и не успел воспользоваться, также надлежит подобрать правильный "дом" — заходит речь о создании музея Тома Аутленда, но чисто коммерческие аспекты этого предприятия представляются неприемлемыми Годфри Сент-Питеру.

В третьей части романа, "Профессор", кризис внутреннего мира героя достигает кульминации — он не в силах больше оставаться в мире, наполненном меркантилизмом, всеобщей рознью (сильнее всего воплощенной в собственной семье), и чувствует безнадежность разрешения личной дилеммы. Перед ним встает вопрос о том, как сохранить в мире самое для него дорогое — человечность, уходящую в прошлое вместе с Томом Аутлендом и его эпохой. "Несомненно, — признается себе герой, — печальнейшая в мире вещь — это перестать любить, если уж полюбил однажды. Перестать же означало для него выпасть из всех домашних и общественных отношений, воистину — с собственного места в общечеловеческой семье" [14].

В сущности, роман является сильнейшим социально-обличительным документом, направленным против губительной силы денег, так что обвинения в недостатке критического пафоса у Кэзер выглядят неправомерно. Преуспевающий Луи "совращает" в свою прагматическую веру Розамунд, которая становится скупой и черствой, а Кэтлин и Скотт, осознавая себя неудачниками, в свою очередь, проникаются ненавистью к Луи и Розамунд. Тот же материализм захватывает и Лилиан, жену профессора. Можно сказать, что Том Аутленд и Годфри Сент-Питер — представляют собой две разделенные части одной личности, противопоставленной остальным: Том воплощает ее ушедшую молодость и внутреннее естество (Аутленд в переводе с английского означает "окружающий край, дальняя земля"); оттого-то профессор так не желает расставаться с памятью о своем ученике. Замкнувшись в безысходном одиночестве, Сент-Питер задумывает самоубийство (он даже размышляет об этом как о своем последнем "доме"), однако от случайной смерти он оказывается избавлен Августой, престарелой смотрительницей старого домика. Профессору пришлось переродиться, буквально "вернуться с того света", чтобы обрести силы жить дальше в современном обществе, пусть уже и "без вдохновения".

Роман построен на многослойных дихотомиях, ставящих вопрос о том, что является подлинно американским достоянием — Европа или индейские руины? Можно ли совместить нацеленность на чисто материальные ценности и духовность, творчество, любовь? Где, наконец, находится подлинный "дом" профессора — в прошлом или в настоящем? Герой со значащим именем, вызывающим прямые ассоциации со Св. Петром, который хранит ключи от рая, не в силах отворить туда дверь, ибо рай его принадлежит былому — он безвозвратно утерян. Однако именно в этом романе, в лекции перед студентами, герой произносит важную для него и всего творчества Кэзер фразу о том, что "искусство и религия, в конце концов, суть одно и то же": ведь то и другое сакрально в своей сущности и обращено к мистическому откровению.

Таким образом, в этом романе герой не торжествует и не гибнет, а остается, несмотря на горькие разочарования, верным себе стоиком посреди катастрофически меняющегося мира. Фактически же основным "героем" произведения становится метафора непознаваемого бытия, предвосхищающая поздние романы Кэзер.

Небольшой роман "Мой смертельный враг" (*My Mortal Enemy*, 1926) усиливает тему кризиса, завладевшую в эти годы сознанием писательницы: мистерия бытия теперь прямо соотносится с мистерией небытия. Перед читателем — трагичная история девушки-сироты Майры, внучатной племянницы богатого ирландского католика Джона Дрисколла. До тех пор, пока она проживает в его доме, отношения с приемными родителями остаются очень близкими, но едва лишь героиня, влюбившись, решает бежать с молодым человеком по имени Освальт Хеншоу, ей отказывают от наследства, и всякие контакты с семьей Дрисколла прерываются. Какое-то время молодые счастливы, устроившись в Нью-Йорке, однако героиню ожидает разочарование в избраннике, который не в силах ее обеспечивать и, по-видимому, не верен ей. Когда он теряет работу, супруги переезжают на западное побережье, где пытаются начать жизнь и карьеру заново. Однако Майра вскоре умирает от неизлечимой болезни. Эта простая история рассказана как бы "с птичьего полета" — устами молодой женщины с говорящим именем Нелли Бердсай (взгляд птицы). Как и ее мать, она восхищается Майрой, ее энергией и обаянием. Так в произведении возникает двойная точка зрения, высвечивающая основную проблему, присущую зрелым романам Кэзер — онтологическую мистерию бытия. Все случившееся непоправимо, но закономерно ли оно? Почему все должно случиться именно так? А если было как-либо обусловлено, то чем именно — характером героини, цепью роковых случайностей, "путем всякой плоти", судьбой или же законами неумолимой действительности? Процесс жизни всегда неоднозначен у Кэзер и в существе своем неопределим; все происходящее захватывает и поглощает, но одновременно оно непостижимо и трагично. Показатель-

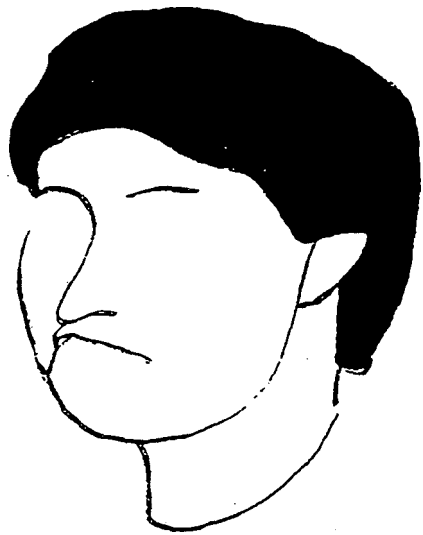
но, что в своих религиозных исканиях Кэзер дистанцировалась от определенных конфессий, словно бы утверждая значимость самой веры, что "вера всегда дар".

Как личность Майра экстравагантна, она пребывает в состоянии вечного непокоя, вызванного жаждой обеспеченности, что в немалой степени определяет ее путь. Сожалея о загубленной судьбе, она начинает помышлять о вере (тема, близкая исканиям автора и знакомая многим героям Кэзер), "потому что в религии поиск — всегда обретение"[15]. Угасая, но не смиряясь с собственной судьбой, в предсмертном отчаянии героиня восклицает, задаваясь риторическим вопросом: "Отчего я должна умирать так, наедине со своим смертельным врагом?" Примечателен мотив выбора собственной смерти: на прибрежной скале Майру находят словно озирающей в последний миг окружающие дали; "и есть все основания полагать, что она дождалась рассвета". И хотя сама Кэзер недвусмысленно указывала, что жизненным противником героини является Освальт, многие критики, исходя из логики повествования, видят в "смертельном враге" именно Майру; следует учитывать, что многозначность содержания романа допускает и иные трактовки — например, врагом может быть судьба, непознаваемая логика бытия, в сетях которой бьется героиня, ее собственный характер и т.д. В предисловии к одному из изданий романа Маркус Кляйн проницательно замечает по этому поводу: "...в конце концов не исторические обстоятельства современности являются врагом. Способом самовыражения для Кэзер была элегия, а для любого автора элегий врагом является время, сама бренность"[16]. В таком ключе героиня способна предстать как воплощение кричащих жизненных противоречий; автор словно хочет сказать, что человек, в сущности, достоин лучшей доли: для чего должно быть растрачено втуне столь редкостное жизнелюбие и обаяние, сила характера героини — как и всякого человека? Подобно "Погибшей даме", в "Моем смертельном враге" налицо чеховские интонации — легко вспоминаются откровения "Ионыча" на его несостоявшемся "кладбищенском свидании", а также коллизии героев многих других историй великого старшего современника Кэзер.

Как можно видеть, в творчестве писательницы со все большей отчетливостью углубляется интерес к смерти, которая вырисовывается как онтологическая тайна, мистический итог столь же непостижимого человеческого бытия. Симптоматично, что в романах, так или иначе связанных с Востоком США, жизнь и смерть находятся в борьбе, тогда как в "юго-западных" сюжетах Кэзер трагизм бытия подчинен цикличности происходящих перемен.

Особое место в творчестве Кэзер, в том числе и в свете названной проблемы, занимает роман "Смерть приходит за архиепископом" (*Death Comes for the Archbishop*, 1927). Дробность структуры, свойственная многим ее романам, особенно сильно сказывается в этом про-

изведении. Об "Архиепископе" накопилось немало разноречивых критических суждений, нередко прямо противоположного характера. Так, авторы "Энциклопедии фронтирной и западной прозы", наряду с Вудрессом, относят "Архиепископа" к лучшим романам писательницы, тогда как целый ряд критиков (в том числе А.А.Елистратова) считает его ущербным или просто слабым произведением. Поэтому попытаться понять, что происходит в творчестве Кэзер в этот период, лучше всего именно на примере этого неоднозначного и, в сущности, этапного произведения.



Уильям Ауэрбах-Леви. Уилла Кэзер. Дружеский шарж. По общему мнению, на нее было "невозможно сделать карикатуру". "Нью-Йорк уорлд", 19 апреля 1925 г.

С первых же страниц мы узнаем о назначении Ватиканом нового священника в далекую Америку, на Юго-Запад, в дикий край, где отсутствуют дороги, минимальные удобства, медикаменты, средства связи и прочие необходимые условия для жизни и взаимопомощи. Следовательно, для местных условий требуется жертвенная, самоотверженная личность. Таковая вскоре находится в лице отца Латура — его подвижническим деяниям и посвящен роман. Прототипом героя был реальный миссионер, отец Лами. Кстати говоря, Мэри Остин, чье творчество было прочно связано с Юго-Западом, не смогла простить Кэзер, что та вывела героем своего романа не испанского, а французского католика — первое было бы более типично для истории края, о котором идет речь; однако здесь, очевидно, сказались франкофильские симпатии писательницы.

Повествование в "Архиепископе" строится как последовательность отдельных биографических эпизодов из жизни отца Латура — здесь и встречи с индейцами, и разъезды по епархии, мессы, моменты истории Юго-Запада. Все это придает роману фрагментарность, к которой Кэзер стремилась сознательно: она хотела, по примеру испанцев и французов эпохи Средневековья, вставлять в эпическую ткань самостоятельные истории, считая, что такая структура для современного романа вполне возможна — этот вывод следовал из ее идеи "органической формы", развиваемой от произведения к произведению. Неоднократно указывалось на условность изображаемых Кэзер в "Ар-

хиепископе" исторических фигур — таких, как заведомо неоднозначный образ скаута и замирителя индейцев Кита Карсона. Очевидно, что "соль" романа кроется не в историзме, а в чем-то другом. Одно из главных достижений автора заключается в способности передать магию общения с краем, атмосферу, ставшую, против ожидания, откровением для тонко чувствующего и полюбившего его интеллектуала, сострадательной души, каковой и является отец Латур.

В финале романа архиепископ умирает, почитаемый всеми, оставляя за плечами многотрудную и добродетельную жизнь. Кэзер упоминала, что создает нетрадиционный роман, в значительной мере навеянный жизненным укладом американского Запада. Однако существует и еще один источник этого замысла: агиография, повествования о деяниях святых и подвижников, таких, как, например, средневековая компиляция, именуемая "Золотой легендой"; на этот источник указывала и сама Кэзер. Стоит напомнить, что жанр христианской легенды — народной и литературной — составляет значительный пласт в народно-католической культуре Юго-Запада США. В духе такого рода агиографического повествования как раз и написан роман Кэзер об отце Латуре. Но содержание произведения значительно шире: подспудный, символический план важнее событийного; к тому же он отличается глубоко лиричным настроем. Романный лиризм Кэзер — прием глубоко функциональный. Прав М.Гайсмар, указывая на близость ее стиля Фрэнсису Скотту Фицджеральду, который к тому же кое-что позаимствовал у этой примечательной "дамы из глуши". Во всяком случае, трагедия героев Фицджеральда очень близка той, которую очерчивает в своих героях Кэзер и которую она сама переживает в собственной жизни.

В "Архиепископе" романный фон (Юго-Запад) впервые предстал в литературе в виде самостоятельного героя. Интереснее и ярче всего те места, где речь идет о восприятии аборигенов европейским сознанием, ибо через эту коллизию происходит соотнесение ключевых ценностных категорий Запада и Востока США — оппозиции, естественно продолжившей на национальной почве оппозицию Европы и Америки. Промышленный, индустриальный Восток США — в отличие от сознания жителя американского Запада — малочувствителен к природе. Так, индейского проводника отца Латура автор именует "оживший пейзажем", а затем раскрывает образ подробнее: «в природе индейца — растворяться в пейзаже, а не выделяться на его фоне... Им, казалось, было чуждо свойственное европейцу стремление "покорить" природу, организовывать и переделывать. Свой гений они направили в другую область: приспособление к тому окружению, в котором выросли. Происходило это, думал епископ, не столько от праздности, сколько от прирожденной осторожности и почитания. Словно бы могучий край пребывал в дреме — а они старались жить, не тревожа его сна; или как если б духи земли, воздуха и вод остава-

лись дружественными, неотчужденными от них. Если они охотились — им была свойственна та же скрытность: индейская охота никогда не перерастала в бойню... К земле и всему, что она рождает, они подходили с душой; не стремясь улучшить ее, они никогда не подвергали ее осквернению» [17].

Человеческие типы, создаваемые здесь Кэзер, существуют в соединении романтической и реалистической поэтики, а угол их восприятия смещается в сторону поэтической прозы, настроя, передающего размеренный ток времени, вечный природный ритм, исподволь меняющий людей. Символична в романе финальная нота, вообще близкая поэтике прозы американского Запада, которая именно в эти годы проходила процесс интенсивного становления. Перед смертью архиепископа посещают видения: в воспоминаниях он разрывается между Старым Светом (родиной своего детства) и краем, который полюбил навсегда. Ему хотелось бы соединить обе эти любви — он потрясен драматизмом жизненной логики, ставящей человека перед самой возможностью подобного выбора.

Из того, что роман имеет дробную структуру, что он проникнут нотами ностальгии, не следует, будто в нем отсутствуют интересные художественные находки. Например, в простом описании воздуха Дальнего Запада отцу Латуру видится конфликт природы и цивилизации, особенно остро проявляющийся на стыке миров и эпох. Чаша весов при этом клонится в сторону чистоты природной, с мастерским лиризмом передаваемой Кэзер: "Эстетическое окружение, общество ученых мужей, очарование благородных дел, изящество произведений искусства не смогли бы восполнить ему утрату этих легких духом пустынных рассветов и ветра, возвращающего юность. Он заметил, что эта особенность воздуха диких стран всегда исчезала по укрощении человеком, который заставлял их платить ему дань урожаем... Этот воздух исчезнет в свое время с лица всей земли; но придет это еще не скоро, не в его жизни. Он не мог бы сказать, когда именно этот воздух стал столь необходим ему, чтоб он вернулся сюда, дабы умереть ради него в изгнании и затворничестве. Что-то нежное, дикое, вольное, что-то нашептывает на ушко на подушке, когда легчает на сердце, нежно, нежно, поднимает затворы, распахивает ставни, растворяя путь плененному духу человеков — к ветру, в синеву и золото, в утро, в утро!" (17; pp. 275–276). Столь естественно и мощно выразить стилистически упоение мистерией бытия не удалось никому из американских современников Кэзер, исключая, быть может, Фицджеральда и Фолкнера.

Обращение к творчеству Кэзер с неизбежностью выдвигает вопрос о регионализме. Оно, разумеется, несводимо к регионализму, однако со всей определенностью ставит проблему писателя-регионалиста как феномена литературы США. При этом надо иметь в виду, что регионализм, широко представленный практически в любой национальной

истории и литературе в сфере идеологии, культуры и искусства, бывает двоякого типа, и уметь четко определять, о чем именно идет речь. Регионализм первого типа связан с процессом формирования нации. В странах Старого Света он приходится, как правило, на период феодальной раздробленности, предшествующий образованию единого национального государства (например, Прованс, Бургундия, Бретань во Франции, Ломбардия, Генуя, Венеция в Италии и т.д.), после чего регионализм утрачивает свое значение как одного из главенствующих факторов, отступая на задний план. В Соединенных Штатах, где такой период не представлен, роль регионализма обусловлена поэтапным освоением континента, сохраняющим свою значимость и поныне. Регионализм второго типа связан с определенным этапом развития реализма и явился одним из способов освоения живой действительности через обращение к местным обычаям и нравам, получившим в искусстве определение "областничество", "местный колорит".

Что касается литературы, регионалистом в этом смысле (областничества) следует считать писателя, для которого ценности региона самодостаточны и заслоняют все остальное, как это проявляется в творчестве Гертруды Атертон, Сары Орн Джуитт, О. Ла Фаржа, Мэри Остин и ряда других писателей, обладающих по-своему незаурядным дарованием.

Вместе с тем, феномен регионализма может заключать в себе и нечто прямо противоположное — как правило, у писателей первого ряда. Так, "регионализм" пронизывает все творчество Фолкнера, но не подчиняет себе его художественного мира, поскольку служит не выражением авторского кредо, а составляет необходимую точку зрения, с которой только и возможно видеть окружающий мир. Региональное здесь подчинено выражению общечеловеческого.

Нечто похожее находим и в творчестве Кэзер. Вспоминая свое детство в Небраске, она признается: "Я была мала, скучала по дому и испытывала одиночество... и вот мы с краем объединились душой, так что к концу первой осени эта скудная травой земля захватила меня страстью, от которой я уже никогда не смогла освободиться. Она стала счастьем и проклятием моей жизни" (5; p. 140).

Тематика, связанная с Юго-Западом, со временем отразила степень разрыва между авторскими идеалами и современностью. Католицизм в соединении с патриархальностью привел Кэзер к замыслу следующего романа. Побывав в Канаде, писательница увлеклась тем неповторимым синтезом, который порождает в человеке соединение природы и истории, и поскольку свидание это состоялось в Квебеке, франкофонные симпатии Кэзер смогли усилить это впечатление. В результате писательница обратилась к замыслу, связанному с историей франкоязычной Канады, что нашло воплощение в романе "Тени на скале" (*Shadows on the Rock*, 1931). В символике названия соедини-

лось несколько идей. Город Монреаль, столица провинции, как известно, расположен на высокой скале. "Для меня квебекская скала является не только твердыней, на которой немало необычных исторических личностей оставило свои тени под солнцем, — писала она, — это и поразительное выживание своеобразной культуры... Там еще жив былой век" (3; p. 425). Несомненно, "скалой" является и церковь, что находит воплощение в теме миссионерства и особо — в конфликтной сюжетной линии между епископом Лавалем и графом Фронтенаком, личностями историческими. С точки зрения структуры, в романе больше характеров, чем событий. Действие происходит в XVII в., охватывая один год. Сюжета практически нет, перед нами произведение, в котором время повествования структурировано по временам года. И когда неторопливый ход времени совпадает с историческими переменами, это меняет судьбы персонажей, заставляя их, каждого по-своему, делать жизненный выбор. Герои романа — жители Квебека, аптекарь Юклид Оклэр и его дочь Сесилия. К ним порой наезжает друг аптекаря, лесовик Пьер Шардон. Корпус произведения составляют незначительные события, происходящие с героями и людьми их окружения.

Постепенно в качестве основного вырисовывается конфликт между Европой и Америкой (в канадском варианте). Надо сказать, что многие мотивы и общая атмосфера "Теней на скале", продолжая основные темы Кэзер, ощутимо перекликаются с романом "Смерть приходит за архиепископом". Если в Европе отношения между людьми ожесточены и обусловлены практически неразрешимыми конфликтами и обстоятельствами, в Канаде, с точки зрения Кэзер, основополагающим критерием остается человечность, для проявления которой имеется немало возможностей. Это различие подчеркивается даже на физическом уровне: епископ Лаваль, ярый оппозиционер губернатора Фронтенака, которого к тому же не любит король, обходя наградами и признанием, уезжает во Францию, питая коварные политические планы. Спустя годы он возвращается сильно состарившимся, тогда как жители Квебека по-прежнему остаются молодыми душой и телом: неумолимое время здесь словно замедлило свой ход. Основной конфликт романа подчеркнут выбором, который надлежит сделать героине: Сесилия, в начале повествования мечтающая уехать во Францию, в финале принимает решение остаться "в глубинке" и даже выходит замуж за Пьера Шардона, навсегда связав свою судьбу с Канадой. Размышляя над прихотями истории и человеческими свершениями, аптекарь говорит: "...мы находимся на пороге нового века, но периоды истории не всегда соответствуют вехам столетий" [18].

Чем дальше, тем мудрее и глубже начинала писать Кэзер, способная в одной фразе, "брошенной" по ходу действия, схватить сущностные противоречия жизни — как, например, в реплике аптекаря по поводу Жака, младшего друга Сесилии: "Школы существуют не для то-

Уолтер Тайтл.
Портрет Уиллы Кэзер. 1925

го, чтобы мальчики обрели счастье, но для того, чтобы научить их, как обходиться без него" (18; p. 232). Герой Кэзер, как и прежде, живет и размышляет над жизнью, порой обретая прозрения, хотя истинный смысл происходящего ускользает от него, и он сам, будучи погружен в процесс бытия, становится примером непознаваемости мира, передавая это ощущение читателю. Словно адресуя нас к философии бытия — и одновременно, к смыслу романа, — автор замечает: "Порой сосед, которого мы всю жизнь не любили за его заносчивость и скрытность, роняет одну-единственную фразу, открывающую другую его сторону, а на самом деле, другого человека; неуверенного и озадаченного, блуждающего во тьме, подобно нам самим" (18; p. 279).

Смерть в этом романе Кэзер (умирает аптекарь Оклэр, в образе которого проявились черты отца Кэзер) становится итогом в процессе самопознания, как это уже происходило в романе об архиепископе. Онтология бытия и выражающая ее символика, в особенности финалы у Кэзер не могли не привлечь внимания Хемингуэя, превратившего смерть в константу своего художественного мира и жизненной философии.

Хотя среди героев Кэзер немало самых разных типажей, особое тяготение, как можно видеть, автор по-прежнему испытывает к женским персонажам, их внутреннему миру и судьбам (об этом свидетельствует немало новелл и семь романов). Когда писательница приступила к роману о Люси Гэйхарт (*Lucy Gayheart*, 1935), ей пошел уже седьмой десяток, и она опасалась трудностей, связанных с отражением сознания юной героини. Однако тревоги оказались напрасными. Уроженка провинциального городка Хэверфорда, Люси предстает на протяжении всего романа "в постоянном порыве, в вечном движении". Сюжет напоминает историю жизненного поражения, уже описанного в романе "Мой смертельный враг" и отчасти в "Доме профессора", но тональность "Люси Гэйхарт" интимнее и трагичнее. Зачин сразу завораживает читателя: "Люди по-прежнему говорят о Люси Гэйхарт", — автор словно настаивает на общечеловеческой значимости ее урока.

Мы знакомимся с героиней на катке Хэверфорда, где она сближается с богатым молодым банкиром Харри Гордоном; оба переживают радость юности, нерастраченных жизненных возможностей и надежд, оба счастливы, ощущая полноту переживаемого момента. Однако Люси тесно в условиях провинциального городка. Стремясь к музыкальной карьере, героиня уезжает в Чикаго, где начинает брать уроки игры на фортепиано. Вскоре она встречает здесь стареющую знаменитость — певца Клемента Себастиана, находящегося в жизненном и творческом кризисе. Она влюбляется в него без памяти — в образе Себастиана неповторимым образом соединяются для героини обаяние личности и сила искусства — и становится на время его личным аккомпаниатором. Окончательной близости между ними, правда, не происходит. Однако возвращение из-за границы прежнего аккомпаниатора Себастиана, Мокфорда (в обрисовке их отношений присутствует гомосексуальный мотив), рождает соперничество между ним и Люси за душу певца. Когда тот с аккомпаниатором отбывает на лето в Европу, Люси остается в чикагской квартире Себастиана совершенствовать мастерство, отвергая советы своего учителя музыки Ауэрбаха вернуться домой, в Хэверфорд. Она отвечает, что жизнь в провинциальном городке подобна смерти. Как и в ряде других произведений Кэзер, здесь возникают ассоциации с контекстом русской прозы — в частности, вновь с интонациями чеховского "Ионыча". Героиня жаждет высокого служения искусству, однако не обладает необходимой волей для достижения цели — особенно когда искусство превращается в альтернативу жизни. Автор хочет показать, что героиня создана для полноты любви и жизненного счастья, но судьба отказывает ей в этом. Себастиан и Мокфорд тонут в лодке на озере Комо. Смысл имени Мокфорда — "ложный брод"; не умея плавать, он топит Себастиана. Пережив крушение надежд, Люси возвращается в Хэверфорд. Далеко не сразу она вновь обретает волю к жизни, решив уехать в Чикаго и вернуться в большое искусство. Она задумывает покататься в последний раз на льду реки. Ситуация, таким образом, образует рамочную конструкцию, отсылающую читателя к началу романа. Поскольку день очень холодный, героиня просит первого встречного подвезти ее до дома. Им оказывается Харри Гордон, который, помня обиду, отказывает ей. Люси продолжает катание, не ведая, что река изменила русло со времен ее юности, и проваливается под лед.

Итак, при разительном несходстве их судеб, оба героя тонут в жизненной реке, так и не найдя счастья. Кэзер придавала большое значение эпилогам, которые у нее всегда разнообразны и функционально значимы. Мы застаем Гордона четверть века спустя — он доживает жизнь под гнетом вины за смерть Люси, в браке, уже давно ставшем обузой. После смерти родителей Люси он откупает их дом и показывает управляющему отпечатки ног, оставленные Люси в тринадцать лет на незастывшем цементе дорожки.

Хотя критика восприняла роман не слишком тепло, да и сама Кэзер не считала его лучшим в своем творчестве, время выявило немало скрытых достоинств произведения, в котором проявился ряд итоговых суждений автора об искусстве и бытии, о философии человеческой судьбы. Дэвид Стоук, выдвигая тезис о роли готики в произведениях Кэзер, указывает на автобиографическое начало — критик полагает, что автор через Себастиана осознает собственную смертность. Думается, что в романе в образах героя и героини вообще спорят два начала: усталости от жизни, угасания в Себастиане и жизнеутверждения, воплощенного в Люси (недаром ее имя означает "свет", а фамилия — "веселое сердце").

Последний роман Кэзер, "Сапфира и девушка-рабыня" (*Sapphira and the Slave Girl*, 1940), основан на материале раннего детства, проведенного в Виргинии. Книга рассказывает о семье мельника Колберта, женившегося на южной аристократке Сапфире, властной женщине сложного характера, владелице двадцати невольников. Действие романа развертывается в маленьком южном городке на исходе периода рабства, перед Гражданской войной. Мы застаем владелицу поместья на склоне лет, в инвалидной коляске; она глубоко переживает ушедшую полноту жизни. Кресло на колесиках предстает метафорой ущербной системы, основанной на рабстве, и предвосхищает основной конфликт произведения — между Сапфирой и черной служанкой, миловидной девушкой Нэнси Тилл. Часть первая начинается и оканчивается за завтраком четы Колбертов, в ходе которого обсуждается будущая судьба Нэнси. Мы узнаем, что Колберт симпатизирует Нэнси, любуясь обаянием ее юности, но у Сапфиры это предпочтение вызывает ненависть к молодой служанке, от которой она решает избавиться любым способом — в том числе приглашая на постой беспутного юнца Мартина Колберта, который только и ищет, как бы насильно овладеть Нэнси. Попутно, в двух вставных новеллах, составляющих отдельные части книги, мы узнаем о судьбе старой негритянки Иезавели, словно вобравшей в себя всю рабовладельческую историю Америки, а также историю миссис Блейк, дочери Сапфиры, пережившей трагедию безвременной смерти мужа и сына, а спустя много лет — и одной из двух дочерей. Однако именно миссис Блейк решается помочь Нэнси — устроить ее побег по "дороге свободы" в Канаду. Это вызывает временный разрыв между матерью и дочерью, однако после смерти внучки Сапфира возвращает дочь в поместье. Финал наступает спустя пятнадцать лет, после Гражданской войны, с возвращением Нэнси домой, уже по смерти Сапфиры и ее мужа. Эпилог написан от первого лица, в отличие от нейтрального стороннего рассказчика, повествующего о предшествовавших событиях. Таким образом, благодаря смене точки зрения, в финале романа звучит сильный аккорд: мнение о происходящем молодой девушки сообщает всей книге смысловой поворот, драматично отделяя прошлое от на-

стоящего — то, что помнит рассказчица, от того, что она знает ныне. Считается, что слово в эпилоге принадлежит самой Кэзер, однако здесь возможна и точка зрения какой-либо родственницы либо воспитанницы семейства Колбертов, без конкретизации ее имени. Здесь, как и в предыдущих романах писательницы, интересны эксперименты с точкой зрения — прием, который в литературе США развивался очень активно. Критика без особого энтузиазма приняла этот роман Кэзер, хотя отмечала верность типажей и особенно достоверный психологизм главного характера.

Характеризуя наследие Кэзер-новеллистки, приходится отметить неоднородность и неравноценность составляющих его частей. Однако писательница постоянно обращалась к новеллистическому жанру, что говорит о важности места, занимаемого новеллистикой в ее сознании. При жизни было издано четыре небольших сборника новелл Кэзер, и отдельные новеллы получили особое признание. Следует заметить, что в жанровом отношении малая проза Кэзер развивалась в традициях Генри Джеймса и Тургенева, влияние которых на ее творчество в целом трудно переоценить. Возможно, также и частичное влияние поздней новеллистики А.П.Чехова. Американская же "журналистская" традиция "короткого рассказа" в духе Твена, О.Генри и Э.Хемингуэя явно не была близка писательнице.

В тематическом отношении наиболее значительные новеллы посвящены драме художника, его наследия или судьбе творческого сознания в обывательской среде. Эта тема переплетается с темой провинции как "счастья и проклятия" автора, выводя к теме героики простого труженика ("Сосед Розицки", "Neighbour Rosicky"). Ощутимое число новелл посвящено перипетиям личной жизни представителей света, хотя и здесь сюжет часто связан с мотивом творчества ("Золотая жила" — "The Diamond Mine"). В этих новеллах наиболее заметно влияние Джеймса ("Дом Элеоноры", "Eleanor's House"; "Профиль", "The Profile", и др.). Небольшая группа новелл написана на материале Юго-Запада США — таковы "Заколдованный утес" и "Рассказ Тома Аутленда" ("Tom Outland's Story").

К сильным сторонам новеллистики Кэзер относятся разработка характеров, создание лирического и эмоционального настроя, неожиданные манипуляции с точкой зрения; интересны метафоры, выполняющие роль концептуальной художественной детали. Поскольку в новеллистическом жанре на каждый художественный элемент приходится бóльшая, нежели в романе, идейно-эстетическая нагрузка, ощутимее в нем и потери. Так, например, диалоги у Кэзер явно уступают описаниям и часто вторичны, так же, как и событийная сторона; рыхло выглядит порой и структура новеллы. Несмотря на эти общие недостатки, ряд новелл Кэзер можно справедливо отнести к числу шедевров, способных сделать честь самой взыскательной антологии.

К числу их относится неизданный при жизни писательницы "Заколдованный утес". Новелла создана на основе творческого переосмысления шедевра Тургенева "Бежин луг", однако явные переклички не умаляют самобытности и мастерства Кэзер. Важно отметить, что в разговорах ватаги мальчишек с Дикого Запада девственный край предстает еще исполненным надежд и колдовских чар, притягивающих жар человеческих душ. Детская естественность, открытость красоте и тайне составляют наследие, утраченное современным миром. Высказывая свои самые сокровенные, затаенные мысли, мальчики "породняются" с краем посредством воображения. Финал новеллы Кэзер куда трагичнее тургеневского: никому из тех, кто так страстно мечтал добраться до живой легенды — скалы с заброшенной индейской деревней на вершине — никогда не доведется сделать этого. И не из-за физических преград (скала далека, высока и отвесна), но оттого, что реальность бытия жестоко крушит планы, ломает человеческие судьбы, и каждому из героев предстоит либо соблазниться материальным успехом, либо быть затянутым бытом, или стать калекой, а то и вовсе сгинуть ни за что ни про что. Но хотя мечта отступает все дальше, она остается мечтой. Перед читателем вновь исторический и нравственный барьер между общей для всех древней волей и современной духовной и физической неволей, закабаляющей каждую личность.

В русской критике справедливо отмечались достоинства рассказа "Похороны скульптора" ("The Sculptor's Funeral"), в котором удачно сочетаются темы одиночества художника в глубокой провинции и социальная критика. Тонкость замысла заключается в том, что с самого начала мы сталкиваемся не с героем, а с его телом, которое прибывает на маленькую станцию его родного городка в глубинке, где, по завещанию, и должно состояться погребение этого известного скульптора. После передачи тела родне ученик покойного, приехавший из Нью-Йорка, с изумлением наблюдает за обывательской, лицемерной реакцией на это событие самых близких скульптору людей. Значительная часть содержания новеллы посвящена бдению над телом героя, во время которого присутствующие перемывают косточки покойному, приходя к единодушному мнению о том, что он был ни на что не годен — а именно, не смог сделать больших денег. Внутреннее убожество обывателей, в конце концов, вызывает гневную отповедь местного юриста, знавшего скульптора и знающего каждого из присутствующих. Его речь звучит обвинением образу жизни, характерному, как можно понять, не только для этого городка, но для всей страны — отсюда и безысходность финала рассказа.

Фактически, этот рассказ показывает, что новеллы Кэзер о людях искусства посвящены на самом деле не только специфике внутреннего мира избранных личностей, но в значительной мере повествуют обо всех остальных людях, в жизни которых красота и ее творцы ни-

чего не значат — поскольку они-то заняты настоящим делом: добыванием денег. Способ автора говорить о разных аспектах творческих судеб — это также способ говорить обо всех остальных людях. Кэзер удается показать, что без красоты, приносимой искусством, общество (у нее это всегда общество соотечественников) непоправимо деградирует. Сильные рассказы Кэзер всегда несколько графичны, идейно заострены — но это только прибавляет им выразительности. Так, в рассказе "Вечер с Вагнером" провинциальная тетушка рассказчика глубоким восприятием музыки заставляет его задуматься над тем, как способно искусство снимать социальную пропасть, паутину предрассудков и стереотипов. А в рассказе "Золотая туфелька" "перекраивается" сюжет "Золушки": выдающаяся певица по окончании концерта оказывается в одном купе с ее незадачливым "принцем" — трезвым предпринимателем, пришедшим на концерт против воли. Как джентльмен герой спасает певицу от опоздания на поезд. Однако он не в силах подняться до понимания, что певица — не пустое существо, а тоже труженик-"колодник", и что красота необходима всем и не как второстепенное развлечение, а как насущная необходимость. В разгоревшемся споре аргументом становится граф Толстой с его трактатом об искусстве, хотя и он не в силах поколебать узости взглядов героя. В финале рассказа мы видим дельца сидящим в конторе за созерцанием золотой туфельки, намеренно оставленной певицей ему для самоуглубленных раздумий... Увы — художники и обыватели живут в разных мирах, и первые платят за высокие откровения дорогой ценой, для вторых же понятие цены не выходит за рамки меркантилизма.

Постоянные раздумья о сути писательского мастерства, глубоко занимавшие Кэзер, пронизывают ее эссеистику. Ее эссеистическое наследие невелико, но интересно по мысли. Оно состоит из переписки, ряда рецензий, предисловий и нескольких статей. В них она писала о По, Карлейле, Рескине, Шекспире, Мэнсфилд, Джуитт и Стивене Крейне. Особняком стоят два теоретических эссе, "Роман без реквизита" ("The Novel Démeublé") и "Об искусстве прозы" ("On the Art of Fiction"). Писательница развивает в них традиции классического реализма применительно к условиям XX в. Общей для обоих эссе является мысль о том, что, поскольку характер реализма с прошлого века сильно изменился, это должно отразиться на эстетических принципах, сказавшись на всех уровнях произведения. "Существует распространенное заблуждение, будто реализм состоит исключительно в том, чтобы заносить в реестр огромное число окружающих предметов, объяснять суть механических процессов, методов управления фабриками и различными отраслями..."[19] С точки зрения Кэзер, напротив, главным в искусстве романиста является отбор. Именно он встал ныне на повестку дня. Фактически, об этом говорил Чехов, а после Кэзер — Хемингуэй, намечая коренное отличие реализма XX в. от классического реализма предшествующего столетия. За счет отбора роман

становится компактнее, насыщеннее смыслом при меньшем объеме — а это немаловажно в век стремительных ритмов и глобальных процессов. В этом плане писательница ставит Мериме и Толстого выше Бальзака, а "Алую букву" Готорна — выше "Радуги" Д.Г.Лоуренса. Главное — отношение писателя к материалу.

Что же понимает Кэзер под искусством отбора? "Не назвать, а только намекнуть — вот, в сущности, к чему сводится творчество. Необъяснимое присутствие вещи неназванной, отголосок, угаданный, а не услышанный, настроение, запечатленное в слове, эмоциональная подкладка факта, явления или поступка — вот что придает роману, драме и, конечно, поэзии их наивысшую ценность"[20]. В "Об искусстве прозы" Кэзер выразится даже категоричнее: "Искусство, думается мне, должно упрощать. В самом деле, в этом и заключается практически весь процесс высокого художества. Обнаружить, без каких приемов формы, без каких деталей можно обойтись — и, однако, сохранить дух целого — так, чтобы все, что вы подавили и вырезали, осталось там же, в сознании читателя, как если бы оно было напечатано на странице" (19; p. 102).

По прошествии почти столетия, отделившего от нас эпоху Кэзер, становится ясно, за что мог так глубоко ценить ее искания Э.Хемингуэй — как и у других, он учился у нее "неназванной вещи", искусству подтекста, а также и тому, что стоит за подтекстом — "чего ни при каких условиях знать не можешь", чего ни один писатель не в силах выразить, но в состоянии дать почувствовать читателю. Теория хемингуэевского "айсберга" уже практически обрела свои сущностные формулировки в творчестве Кэзер, так же как и хемингуэевская философия жизни и смерти.

Эссеистика и переписка Кэзер выявляют и круг ее чтения. Он обширен и включает не один десяток имен, от античных авторов до классики XIX в. и от нее к современности. К тому же, следует учесть, что отбирала для себя Кэзер только тех, кто был ей интересен по-писательски. Из мирового литературного наследия писательница, по свидетельству критиков, знала лучше французов — она высоко отзывается о Мериме, по-своему отличает Бальзака и особенно Флобера, пишет о Доде и цитирует Дюма, находя у каждого черты, которым следует поучиться, либо недостатки, которые следует учесть. Из англичан внимания Кэзер удостоились Дефо, Фильдинг, Джейн Остен и ряд других. О глубоком понимании вклада испанцев в мировую литературу и писательское мастерство говорят ее отсылки к Сервантесу и его современникам.

Среди других американских писателей Кэзер выделяется несомненным влиянием на ее творчество русской литературы. Об этом специально писали в своих работах канадские исследователи Майлер Уилкинсон и Дэвид Стоук. Кэзер не только в 14 лет прочла "Анну Каренину", "Казаков", "Смерть Ивана Ильича" и "Крейцерову сонату"

Толстого, но и постоянно перечитывала их в течение ряда лет. В письмах и эссеистике писательница приводит имена Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Толстого, Достоевского и Чехова — ряд поистине феноменальный на фоне ее американских писателей-современников. Что касается ее художественного наследия — чуть перефразируя Д.Стоука — можно сказать, что мы постоянно слышим "русское эхо" на страницах произведений Кэзер. Исследователь полагал, что русская классика оказала влияние на фон и построение характеров, на стиль и нравственный идеал писательницы. "Быть может, долг и заслуга Кэзер перед русскими состоит просто в переводе. Из круга чтения она взяла мощные образы русской степи и крестьянства и воссоздала их в духе прочувствованной истины, вынесенной ею из небраскского опыта. Русский конфликт лишнего человека, мучимого утраченной привязанностью к дому и земле, она перевела в отчаяние беспокойного, лишенного корней юного американца, который явился свидетелем того, как девственная земля в течение одного поколения превращается в городской промышленный пустырь. А русское понимание искусства как миссии для установления общечеловеческого братства она обернула трудом человека и церкви. С русского, можно сказать, она перевела для американцев универсалии человеческого сердца"[21].

К 40-м годам Кэзер как писательница была уже национально известной личностью. Несмотря на возраст, ее писательская карьера могла бы продолжиться, если бы не ряд обстоятельств, послуживших этому препятствием. Главным среди них оказался несчастный случай: издатель прислал первые 500 экземпляров "Сапфиры" — в них следовало за три дня проставить автограф, и эта изнурительная операция вызвала у писательницы воспаление сустава большого пальца правой руки. Отныне Кэзер лишилась возможности писать. Ей было всегда необходимо видеть текст, а писать под диктовку, по ее словам, было то же, что играть в карты с собой, повернувшись спиной к карточному столу. Некоторые критики, правда, дают "молчанию" Кэзер другое объяснение: "Начало Второй мировой войны убедило Кэзер в том, что американское общество XX в. с его материализмом и технократией отрекается от духовных ценностей, которые она стремилась утверждать в своих романах. Она перестала писать" (2; p. 42). Действительно за последние годы жизни Кэзер были написаны всего два рассказа: "Перед завтраком" ("Before Breakfast") и "Лучшие годы" ("The Best Years"); остался незавершенным задуманный роман об Авиньоне. Помимо физического недомогания, нарастали мировоззренческие и личные невзгоды. Вторая мировая война, как ей казалось, с каждым днем уничтожала мир ее прошлого — в Европе так же, как и в Америке. Семьи у Кэзер не было никогда, родители давно умерли; теперь к этому добавилась смерть подруг, а затем и брата, отчего писательница и вовсе пала духом. Ее смерть от инсульта последовала вскоре после этого события.

Говоря о значении творчества Кэзер в национальном и мировом масштабе, необходимо обобщить своеобразие ее вклада. Предпринятые ею поиски путей обновления прозы — романа и новеллы — проходили в русле общего процесса становления литературы США XX в., однако отмечены глубокой неповторимостью. Достойно внимания то, что каждый из ее романов, слабый или сильный, обладает отчетливой самостоятельностью облика, композиционной структуры и лирическим настроем. В эссе, посвященном творчеству Кэтрин Мэнсфилд, Кэзер явно высказала выношенную мысль, применимую к ее собственному творчеству: "Легко определить качество второстепенного писателя, однако мастерство первоклассного писателя можно только переживать. Именно то, что в нем не поддается анализу, и делает его первоклассным. Можно перечислить все качества, которые он делит с другими писателями, но то, что принадлежит ему, его тембр — это поддается определению или объяснению не больше, чем качество красиво звучащего голоса" (19; p. 68).

Проза Кэзер сообщила новое измерение дилектике регионального, национального и общечеловеческого. Героический вклад труженика-иммигранта в американскую историю, необходимость для человеческой жизни откровений красоты, ее непримиримый конфликт с эгоистическим обывательским сознанием и меркантилизмом, нравственная стойкость женщины, воплощающей щедрость земной силы, представляют собой темы национального и мирового значения. Что же до регионализма — видное небраскское издательство взяло своим логотипом плуг на фоне заходящего солнца как дань освоителям края. А на центральной площади Санта-Фе вмонтирована в бетон бронзовая плита с портретом Уиллы Кэзер, личности, навсегда вписавшей свое имя в историю Юго-Запада США. И, наконец, Кэзер оказалась одной из первых женщин, уверенно вступивших на традиционно "мужское поприще", в большую литературу на пороге XX в. и одержавших здесь решительную победу, подарив читателям ряд женских образов, которым суждено долгое будущее. В этом качестве она первой из американок завоевала почетное звание в Принстоне, а в 1933 г. — первой получила Prix Femina Americana. Читатели и критики вправе отдавать дань уважения Кэзер за глубину и остроту наблюдений над собственным ремеслом, за неуклонную верность "одиночеству", присущую истинному художнику, за убедительность диалектики регионального и всемирного, за мастерство выражения в точных деталях "вещей неназванных", поскольку для них и не может быть названия.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Geismar, Maxwell.* Willa Cather: Lady in the Wilderness // *Geismar, Maxwell.* The Last of the Provincials. N.Y., Hill and Wang, 1959.

[2] *Tuska, Jon, Piekarski V.* Encyclopedia of Frontier & Western Fiction. N.Y., a.o., McGraw-Hill Book Company, 1983, p. 42.
[3] *Woodress, James.* Willa Cather. A Literary Life. Lincoln, University of Nebraska Press, 1987, p. 44.
[4] *Cather, Willa.* O pioneers! Cambridge, Mass., Houghton Mifflin, 1962, p. 119.
[5] *Bennett, Mildred R.* The World of Willa Cather. Lincoln, University of Nebraska Press, 1961, p. 139.
[6] *Елистратова А.А.* Уилла Кэзер (Социальная сатира и фермерская утопия) // Проблемы литературы США XX века. М., Наука, 1970, с. 221.
[7] *Cather, Willa.* Song of the Lark. Boston, Houghton Mifflin, 1987, p. 273.
[8] *Савуренок А.* Американский Запад в романах Уиллы Кэзер // *Уилла Кэзер.* Моя Антония. Ленинград, Художественная литература, 1979, с. 14.
[9] *Тугушева М.* Мечта и действительность. Предисловие // *Кэзер Уилла.* Моя Антония. *Маккаллерс Карсон.* Сердце — одинокий охотник. М., Радуга, 1985, с. 5.
[10] *Вергилий.* Георгики, книга третья // *Вергилий.* Буколики. Георгики. Энеида. М., Худ. лит., 1971, с. 93.
[11] *Cather, Willa.* Collected Stories. N.Y., Vintage Books, 1992, p. 299.
[12] *Cather, Willa.* A Lost Lady. N.Y., Alfred A. Knopf, 1923, p. 93.
[13] *Шекспир У.* Трагедии. Сонеты. Московский рабочий, 1977, с. 249.
[14] *Cather, Willa.* The Professor's House. N.Y., Vintage Books, 1990, p. 250.
[15] *Cather Willa.* My Mortal Enemy. N.Y., Vintage Books, 1990, p. 77.
[16] *Klein, Marcus.* Introduction // *Cather W.* My Mortal Enemy., N.Y., Vintage Books, 1990, p. xvii.
[17] *Cather, Willa.* Death Comes for the Archbishop. N.Y., Alfred A. Knopf, 1968, p. 234.
[18] *Cather, Willa.* Shadows on the Rock. N.Y., Houghton Mifflin, 1970. p. 277.
[19] *Cather, Willa.* Not Under Forty. N.Y., Alfred A. Knopf, 1936, pp. 107–109.
[20] *Кэзер, Уилла.* Роман без реквизита // Писатели США о литературе. М., Прогресс, 1982, т. 2, с. 38.
[21] *Stouck, David.* Willa Cather and the Russians // *Cather Studies*, № 1, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990, p. 18.

ДЖЕК ЛОНДОН

Американские академические истории литературы, как правило, не удостаивали Джека Лондона отдельным портретом, ограничиваясь лишь упоминаниями, сжатой общей, как правило, очень односторонней концепцией творчества писателя, иногда более или менее развернутым анализом его конкретных произведений или его творчества в целом. В России интерес к ярким и мужественным героям Лондона был огромным еще до революции[1] и значительно вырос после нее. Лондон воспринимался как писатель-социалист, четко и постоянно проявлявший симпатии к русским катаклизмам, как певец активного, волевого и в то же время весьма демократического человека, близкого и понятного миллионам трудящихся. Наконец, он был автором рассказа "Любовь к жизни", который, по свидетельству Н.К.Крупской, так полюбился вождю мирового пролетариата. Его произведения издавались фантастическими тиражами, творчество изучалось на всех уровнях: было написано несколько монографий, популяризаторских книг, диссертаций, а также множество юбилейных брошюр и статей, отдельных глав в учебниках для обучающихся всех ступеней, предисловий и разделов в коллективных работах... Так же массово издавались исследования и биографии писателя, написанные "левыми" американцами — Филипом Фонером, Р.Балтропом, популярным биографом Ирвингом Стоуном.

Сегодня, на постсоветском пространстве, Лондон почти выпадает из поля зрения исследователей. В США же он стал включаться в академические антологии — Нортоновскую, Колумбийскую[2]. Современные американские литературоведы предлагают углубленное прочтение написанного Лондоном, достойно вводят его творчество в контекст национальной литературы, что вполне закономерно, потому что Джек Лондон — явление сугубо американское. Джоан Д.Хедрик, автор одной из наиболее глубоких новейших работ о писателе, подчеркивает то, что делает Лондона ценным для истории американской литературы, достоянием культуры США: он был одновременно и участником, и наблюдателем творения "американской мечты", и этот опыт прошел через его сердце[3].

Феномен Джека Лондона (John / Jack / Griffith London, 1876–1916) почти в равной мере принадлежит и американской литературе, и аме-

Джек Лондон.
Фотография 1900-х годов

риканской идеологии. Той самой, которая в середине XX в. ярче всего выразилась в "звездной болезни", в растиражированной "американской мечте". Лондону, мальчику из глубин демоса, удалось только благодаря собственной энергии и труду стать богатым и известным, прославиться и "войти в вечность". С дистанции времени несомненно просматривается некоторый параллелизм в судьбе Лондона и современных "звезд" (скажем, Мэрилин Монро), для которых основным жизненным императивом была жажда успеха — всепобеждающая и всепоглощающая американская страсть, своеобразный и достаточно уродливый отпрыск пуританской мечты, где талант жестоко эксплуатировался в служении идее.

Рождению Джека Лондона предшествовала сенсация: за полгода до его появления на свет газеты Сан-Франциско рассказали жителям города душераздирающую историю женщины, пытавшейся покончить с собой из-за того, что ее выгнал из дома человек, от которого она ждала ребенка. Героями скандальной хроники были Флора Уэлмен и Уильям Чэни, а ребенком — будущий писатель Джон Гриффит Лондон, который появился на свет 12 января 1876 г. в том же Сан-Франциско. Его родители были стопроцентными американцами — не только по происхождению, но по судьбе и характеру. Дочь торговца пшеницей в штате Огайо, Флора получила хорошее образование в доме отца. И хотя ко времени ее рождения он обанкротился, денег семье еще хватило бы, чтобы устроить судьбу самой младшей из пяти дочерей. Но девочка решила по-своему: она довольно рано покинула родительский дом, чтобы никогда больше в него не возвращаться. Вместе с кузиной-актрисой она колесила по Америке, подрабатывая на жизнь: учила детей музыке, танцевала, шила, вышивала и, наконец, увлеклась астрологией. Это увлечение и сблизило ее с "профессором" Чэни.

Звание профессора Чэни, детство и юность которого прошли в бедности, присвоил себе сам, поскольку учиться ему просто не довелось. Очевидно, это был способный человек, отличавшийся большим оптимизмом, жизнелюбием и стойкостью. Он увлекался языками и математикой, оккультными науками и историей. На его лекциях аудитория всегда была переполнена, и бывшие студенты вспоминали "профессора" тепло и доброжелательно. В отличие от Флоры, Чэни никогда не отличался склонностью к бизнесу, а к деньгам относился пренебрежительно. Флора Уэлмен была не женой, а только подругой "профессора", ребенка он действительно не хотел (а позже доказывал, что в таком возрасте уже и не мог его иметь) и свое отцовство категорически отрицал даже тогда, когда Джек, начинающий писатель, обратился к нему с письмом, ничего не требуя, кроме правды о своем происхождении. Шум, поднятый прессой вокруг Чэни, заставил его поспешно бежать из Сан-Франциско, оставив женщину, ожидающую ребенка, в чужом городе без средств к существованию. Однако судьба послала ей вдовца Джона Лондона, человека работящего и порядочного, ветерана Гражданской войны, который на своем веку был и плотником, и каменотесом, и фермером, и бакалейщиком, и сторожем, и шерифом, и дьяконом... После женитьбы Лондоны часто меняли место жительства: Джона вела любовь к земле, Флору — неспокойный характер и безудержное желание разбогатеть во что бы то ни стало. Но ее финансовые аферы заканчивались банкротством, и каждый раз Джону приходилось начинать все сначала.

В семье Лондонов было трое детей — две дочери мужа Флоры от первого брака и Джек. Старшая из сестер, Элиза, вынянчила мальчика и на всю жизнь осталась его лучшим другом. Теплотой и любовью окружала детей и кормилица, няня Дженни, которая тоже сохранила

привязанность к ним на всю жизнь. Передоверив дом Элизе и няне, Флора ни детьми, ни хозяйством по сути не занималась. Она увлекалась музыкой и спиритизмом. Часто в ее сеансах принимал участие и маленький Джек.

Из-за постоянных переездов мальчик был лишен друзей и привязался к книгам. Потом он говорил, что не может вспомнить, когда научился читать, и вообще не помнит себя не умеющим читать. В школу он пошел вместе с Элизой, потому что его не на кого было оставлять дома. Когда, наконец, семья осела в Окленде, мальчику было 10 лет, и он впервые встретил человека по-настоящему образованного, влюбленного в литературу и поэзию — поэтессу Айну Кулбрайт, которая заведовала местной библиотекой и прилагала максимальные усилия, чтобы развить детскую любовь к чтению.

Обстоятельства складывались для Лондонов плохо. Вообще детство будущего писателя не было ни сытым, ни безоблачным, но накануне 1886 г. семья совершенно обнищала, так как отчим остался без работы. Единственный "мужчина", который теперь мог и должен был поддерживать родителей — десятилетний Джек, — устроился разносчиком газет. Это было началом трудовой жизни, преждевременным и таким обычным для Америки. Приходилось подниматься затемно в любую погоду и до школы разносить утреннюю прессу, вечерняя же партия газет доставлялась после школы. За все это платили 12 долларов в месяц. Кроме того, Джек подрабатывал, где мог: разносил лед, прислуживал в кегельбане. Заработанное — все до пенни — приносил домой. Но и при таком перенапряженном ритме он все же успевал читать, урывая время у сна, читал за едой, каждую свободную минуту, когда и где мог. Основной массив его чтения составляли распространенные тогда книжки в мягкой обложке про американский рай для всех — о том, как бедные продавщицы становились женами миллионеров. И когда Джеку попала в руки книга рассказов Вашингтона Ирвинга "Альгамбра", это стало событием и запомнилось на всю жизнь. Даже такое неприхотливое чтение, как дешевая популярная беллетристика, раздвигало горизонты впечатлительного мальчика, звало за пределы Окленда, наполняло мечтами о другой жизни, об отважных и сильных людях и необыкновенных приключениях.

А рядом шумел океан, приходили в порт корабли, отплывали яхты... Это привлекало смелого паренька с буйным воображением — почти так же неудержимо, как и чтение. С большим трудом Джеку удалось собрать от сверхурочных заработков несколько долларов на покупку и оснастку старого парусника. И вот, наконец, он вышел в море. С тех пор море на всю жизнь становится его стихией, его настоящим домом, где во всю ширь раскрывается душа, которая жаждет простора, свободы и подвигов.

Но и такое счастье — урывками, после тяжелого трудового дня — вскоре оказалось недоступным для подростка. Ему не исполнилось

еще и пятнадцати лет, когда с отчимом случилась беда: он попал под поезд и с тех пор работать уже не мог. Так окончилось детство Джека — голодное, убогое, оборванное... Как вспоминал впоследствии писатель, с тех пор вся его жизнь была подчинена неослабевающему чувству долга. Работа на консервной фабрике (цент за час, самый короткий день — 11 часов) даже в тяжелой и сложной жизни Джека Лондона осталась кошмарным воспоминанием. В течение года сил у него хватало только на то, чтобы после трудового дня кое-как доплестись домой. Утром матери с огромным трудом приходилось его будить, поднимать на работу. И хотя он был физически здоров и достаточно терпелив, такое "механическое" существование оказалось ему не под силу. Все существо подростка восставало против превращения в придаток машины, и он стремился выйти из этой ситуации во что бы то ни стало. Выход нашелся. Джек одолжил у няни Дженни деньги, купил себе дырявую лодку и подружился с устричными пиратами. Незаконная ловля устриц в Калифорнийском заливе была достаточно прибыльным, но и опасным занятием. И Джек выходит в мир приключений...

Сильный и отважный, в 15 лет он своими поступками и мужеством не только утверждает собственное равенство со взрослыми мужчинами, но и доказывает свое превосходство, получив полушутливое прозвище "король пиратов". Одна ночь пиратского промысла давала гораздо больше прибыли, чем месяц изнурительного труда на фабрике. Но деньги как приходили, так и уплывали из рук легкомысленного доброго паренька. Он отдавал матери причитавшееся на содержание семьи, вернул долг няне Дженни, а остальное прогуливал в портовых кабаках, среди веселых и не обремененных мыслями приятелей. Но и в это время он много читает: Киплинга, Мелвилла, Шоу, Золя... Круг авторов расширяется, страсть к чтению растет, хотя и тщательно скрывается от друзей-"пиратов".

А вообще ему все равно — защищать или нарушать закон. Когда Джеку предлагают служить в рыбачьем патруле, он соглашается, не раздумывая. Оказалось, что для борьбы с пиратами смелости требуется не меньше, чем для разбоя, потому что полиция была подкуплена и не хотела воевать по-настоящему. Именно здесь он вплотную столкнулся с дном общества и, в то же время, испробовал свои силы, полюбил простор и свободу превыше всего. Будущее не вызывало никаких сомнений: он хотел стать моряком. И как только представился случай, нанялся матросом на шхуну "Софи Сазерленд", которая отправлялась за котиками к далеким берегам.

Чукотка, Камчатка, экзотические страны, тайфуны и морские бури — через все это прошел Джек Лондон за год плавания на "Софи Сазерленд" и показал себя человеком сильным, компанейским, мужественным, добрым товарищем и квалифицированным матросом. Во время плавания он читает книги, глубже воспринимая прочитанное.

Но его привычки и быт меняются мало. Дома повзрослевшего и возмужавшего Джека ожидала все та же бедность. Все, что удалось привезти из плавания (кроме того, что прогулял), пошло на уплату Флориных долгов. Себе он приобрел только самое необходимое — белье, шляпу, пару рубах.

1893 и 1894 были в Америке годами кризиса. Для Джека это означало безработицу, несмотря на полученную закалку, трудолюбие и трезвость оценок. Максимум, что он смог получить, — это место рабочего на джутовой фабрике с оплатой, которую получал мальчиком на консервной фабрике. И опять изнуряющее однообразие будней, а чтение — урывками, по ночам, когда измученный организм отказывается подчиняться разуму.

В это трудное время Джек впервые пробует силы в литературе. Флора натолкнулась в газете "Колл" на объявление о конкурсе на лучший рассказ начинающего автора и уговорила сына испытать судьбу — описать что-то из того необычного, что ему довелось увидеть и пережить во время плавания. Джек за две ночи сочиняет рассказ "Тайфун у японских берегов" о том, как юному матросу удалось во время бури удержать корабль, о бурном разъяренном море, о трагических минутах, о силе человеческого духа. Лондон получил первую премию (вторую и третью присудили студенткам университета), составившую двадцать долларов, которые оказались большой финансовой поддержкой для семьи. Но еще бóльшим для юного автора было моральное значение неожиданного успеха. С тех пор убежденность в собственном литературном призвании никогда его не покидала. И хотя рукописи новых рассказов еще долго возвращались из редакций, он терпеливо трудился над ними каждую свободную минуту, считая именно их, а не изнуряющий фабричный труд, главным делом своей жизни.

Между тем по-прежнему надо было содержать себя и семью. Джек хочет овладеть какой-нибудь профессией, ради чего готов тяжко трудиться. И как всегда получается с людьми чистыми и талантливыми, его страстное желание "выйти в люди" сразу же было использовано человеком хитрым и жадным. Хозяин электростанции пообещал выучить Джека на электрика, то есть дать специальность, тогда весьма модную и перспективную, а сам принудил юношу работать кочегаром и выполнять работу двух взрослых мужчин, которых он для экономии уволил. И когда один из тех, чье место он, сам того не зная, занял, покончил жизнь самоубийством, Лондон оставил работу на электростанции и остался без места.

Начинается новый период в его жизни — период мытарств, блужданий, знакомства с "дном" общества. И хотя продолжался он недолго, для становления Лондона-писателя оказался весьма важным. Шел кризисный 1894 год, на родине Лондона формировался отряд "безработных армии генерала Кокси", его сан-францисским подразделени-

ем руководил бывший наборщик Чарльз Т.Келли. В Окленде полуторатысячная "армия Кокси" задержалась на несколько дней, поскольку железнодорожные компании отказали ей в бесплатном проезде через страну. Там и присоединился к ним Джек Лондон.

"Армия Кокси" не была однородной. Основную ее часть составляли рабочие, потерявшие место. К ним присоединились люди, которые давно утратили связь с обществом — бродяги, проходимцы, "дорожные парни" (hobo). И если половина армии горела желанием вступить в борьбу за свои права, то другую более всего прельщала возможность бесплатно "путешествовать" по стране. Джек хотел участвовать в борьбе за справедливость, а с дорогой и "дорожными парнями" он встречался задолго до того. Потом, в рассказе "Местный колорит" ("Local Color", 1903) Джек провел настоящее мини-исследование самого понятия "hobo", которое прочно вошло в английский язык. «Хобо... это название тех камер в городских и окружных тюрьмах, где содержатся бродяги, пьяницы, нищие и прочие мелкие нарушители закона, подонки общества. Само слово это, "хобо", довольно красивое и имеет свою историю. "Hautbois" — вот как оно звучит по-французски. "Haut" означает высокий, а "bois" — "дерево". В английском языке оно превратилось в "hautboy" — гобой, деревянный духовой инструмент высокого тона... Но... по другую сторону океана, в Нью-Йорке, "hautboy" — "хо-бой", как произносят англичане, становится прозвищем для ночных метельщиков улиц. Возможно, что в этом до известной степени выразилось презрение к бродячим певцам и музыкантам. И вот в своем следующем воплощении это слово — последовательно и логически — уже относится к бездомному американцу, бродяге. Но в то время, как другие исказили лишь смысл слова, бродяга изуродовал и его форму: и "хо-бой" превратился в "хобо". И теперь громадные каменные и кирпичные камеры с двух- и трехъярусными нарами, куда закон имеет обыкновение заключать бродяг, называют "хобо"»[4].

На самой нижней ступеньке общества Лондон встретился с людьми разумными и сильными, трудоспособными и одаренными. Среди них он впервые услышал разговоры о социализме и угнетении, о классовой борьбе, но все же оставался индивидуалистом. Он не был склонен к дисциплинированности и коллективизму. Осознавая несправедливость общественного устройства, более всего он верил в собственные силы, молодость, здоровье и непобедимость. Но именно здесь его американскому оптимизму был нанесен удар. Главное, что поразило Лондона во время пребывания в "армии Кокси", — судьба, которую общество готовит людям физического труда. Использовав их мускулы и волю, при первом же проявлении слабости или неудачах с их стороны оно выбрасывает их за свои пределы в холод, тьму, нищету. И Джек твердо решает продавать не физическую силу, а мозг, стать пролетарием не физического, а умственного труда.

Собственно, в формировании взглядов Лондона существенную роль сыграло не только близкое знакомство с жизнью тысяч безработных, но и личная встреча с американской полицией. 1 мая 1894 г. генерала Кокси и еще двух руководителей похода арестовали в Вашингтоне за нарушение общественного порядка (на территории Капитолия поломали кустарник). Лишенная руководства армия частично была разогнана, а частично разбежалась сама. За бродяжничество и попрошайничество Лондон попал на месяц в тюрьму. Опыт "революционного бродяжничества" привел юношу к осознанию необходимости учиться. Вернувшись в Окленд, девятнадцатилетний Лондон поступает в среднюю школу, зарабатывая на жизнь чем придется: моет окна, стрижет газоны, топит печи... Но желание учиться было сильнее всего. Привлекала и возможность печататься в школьной газете.

Конечно, в основном жизнь Лондона была заполнена не школой и школьными программами. Чужой среди детей и подростков, он чувствовал себя значительно лучше среди взрослых мыслящих людей. Так он сделался постоянным участником и членом Дискуссионного клуба Генри Клея, где собиралась интеллигентная молодежь, обсуждавшая проблемы общественной жизни, науки и культуры. Клуб стал той питательной средой, которая содействовала развитию литературных вкусов и культурных запросов Лондона, помогала ему расширять кругозор. Здесь у него появились друзья, здесь зародилась любовь к девушке из интеллигентной семьи, Мэйбл Эпплгард, к той, которая со временем стала прототипом Руфи Морз в "Мартине Идене". Беседы и дискуссии способствовали росту его интереса не только к художественной литературе, но и к социальным наукам.

Лондон стремится к философскому осмыслению жизни, считая его необходимым условием успешной карьеры писателя. В статье "О писательской философии жизни" ("On the Writer's Philosophy of Life", 1903) он утверждал: "Если вы мыслите ясно, вы и писать будете ясно; если ваша мысль ценна, будет ценным ваше сочинение. Но если ваше изложение неинтересно — это потому, что неинтересна ваша мысль; если оно ограничено, то это потому, что ограничены вы сами. Если ваши идеи спутаны и перемешаны, разве можно ожидать ясности выражения? Если ваши знания скудны и беспорядочны, разве может ваше изложение быть свободным и логичным? А без прочной основы, без рабочей философии разве можно из хаоса сделать порядок?"[5] И дальше он призывает писателей, желающих достичь успеха, неуклонно трудиться над созданием своей неповторимой индивидуальности, вырабатывая *собственную* философию жизни, изучая основы науки и культуры, а не только окружающую действительность.

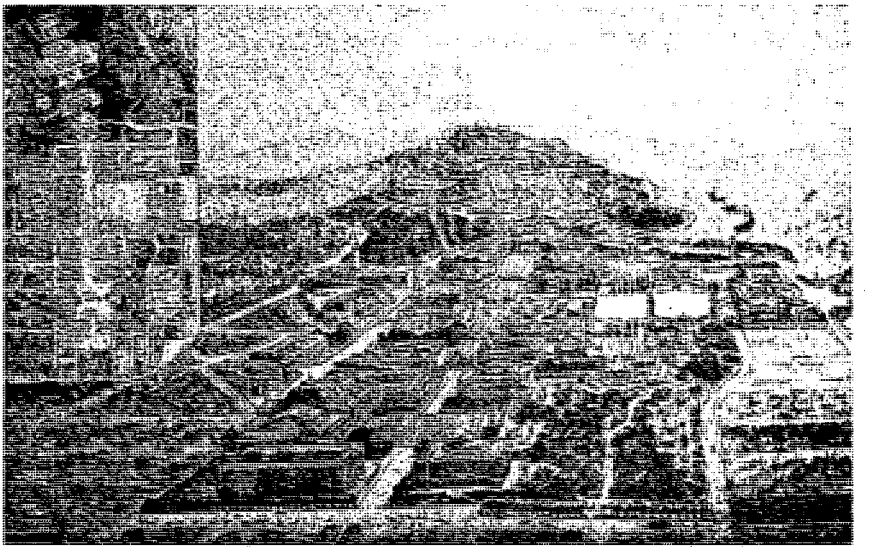
Сам Лондон старательно штудирует работы Дарвина, Мальтуса, Смита, Рикардо, Гоббса, Гиббона, Локка, Спенсера, Лейбница, Геккеля и, конечно же, Ницше. Его интересует антропология, биология,

экономика, история, философия. Сначала он открывает для себя учение Дарвина, поражаясь тому, что во всем живом мире идет непрерывная борьба за выживание, в которой самый сильный диктует свои законы. Его личный опыт тоже свидетельствовал: в обществе нужны недюжинные силы, смелость, мужество, умение рисковать для того, чтобы выйти победителем в битве жизни. Учения Спенсера и Геккеля стали для Лондона важной вехой в познании мира. Зерна социал-дарвинизма падали в хорошую почву: сильный юноша, индивидуалист, полный веры в себя, жаждал пользоваться всеми радостями жизни сегодня, сейчас, а потому принимал, всей душой впитывал учение, столь созвучное его внутреннему восприятию мира.

Со временем пришло понимание специфических человеческих законов и норм существования. Оно было во многом связано с американской духовной традицией, в которой, согласно убеждениям пуритан, человек напрямую (даже без посредничества церкви) мог связаться с Богом, а в трансцендентализме — и с универсумом, то есть выступал как органическая часть не только социума, но и мироздания. Стремление к философскому постижению жизни естественно приводит Лондона и к весьма популярному в те годы социалистическому учению. Возможно, под влиянием "Манифеста Коммунистической партии" (цитаты из этого документа, мысли, возникшие при его чтении, он в те годы записывает в тетради), а скорее по совокупности интересов Лондон принимает предложение вступить в оклендское отделение социалистической партии Америки.

Директор Центра науки и культуры при университете Делавэра профессор Рональд Е.Мартин в своей книге "Американская литература и вселенная силы" (1981) посвящает Джеку Лондону специальную главу ("Джек Лондон: радикальный индивидуализм и социальная справедливость во вселенной силы"). Констатируя, что идея восприятия действительности как системы сил была широко популярной и влиятельной в Соединенных Штатах, Мартин считает, что она опиралась на открытый и сформулированный относительно незадолго до этого закон сохранения энергии. Ученый приходит к выводу, что такие писатели, как Генри Адамс, Теодор Драйзер, Фрэнк Норрис, в своем творчестве распространяли эту механистическую точку зрения и на статус человека, и на человеческое поведение. Именно из их произведений "мы получили возможность впервые почувствовать, какой угнетающей, аморальной, абсурдной может стать для человека вселенная в определенных нетрадиционных, неантропоморфических концепциях; они впервые дали нам возможность ощутить вкус натуралистического отчуждения"[6].

Лучшим в этом ряду писателей Мартин считает Джека Лондона: он к "индивидуализму и детерминизму Спенсера добавил социализм, который был им частично сымпровизирован, а частично позаимствован у марксизма из третьих рук" (6; p. 185).



Новый университет в Калифорнии.
Общий вид с птичьего полета по проекту М.Бенара. Гравюра Рашевского

Сам же Лондон к своей деятельности социалиста в этот период относится чрезвычайно серьезно и с полной ответственностью. Еще будучи учеником средней школы, он помещает в школьном журнале статью "Оптимизм, пессимизм и патриотизм", в которой призывает американский народ избрать такое правительство, которое сумеет обеспечить образование всем гражданам. Он выступает с речью от социалистической партии на митинге, запрещенном мэром города, за что попадает в тюрьму. И, наконец, на школьном вечере он неожиданно для администрации произносит речь о социализме. Это означало конец школьного обучения. Да у него и времени не было растягивать это удовольствие на несколько лет. Совсем уже взрослому человеку, каким он себя чувствовал, обремененному заботой о несчастной родительской семье, необходимо было зарабатывать больше, учиться быстрее, жить энергичнее.

Одолжив деньги у сестры Элизы, Джек за несколько недель проходит двухгодичный университетский подготовительный курс. И вот он уже зачислен на первый курс Калифорнийского университета. Но и здесь долго учиться ему не пришлось: тяжело заболел отчим, да и учение не доставляло удовольствия. Лондон понял, что фактически все, о чем говорится на лекциях, если очень напрячься, можно усвоить самостоятельно. В это время ему обещают должность почтового чиновника, а это значит — спокойное существование, возможность

жениться на любимой девушке, относительно скромный достаток. Но Лондон был человеком другого склада и хотел большего — быть известным, знаменитым, победителем. И он садится за пишущую машинку. Начинается активная, напряженная, изнуряющая жизнь Лондона-писателя.

В одном из писем 1898 г. он так объясняет любимой девушке, Мэйбл Эпплгард, свой характер, свою железную волю к победе над жизнью: "Хорошо, первая битва выиграна. Если я не победил, то и не признал поражения. Вместе с тем, я изучил сильные и слабые стороны своего противника, и это станет моим приобретением, когда наступит вторая битва. Я пройду через нее, и то, чему я в ней научусь, поможет мне в третьей битве, и так далее"[7].

Лондон пишет новеллы и рассылает их по журналам, но отовсюду приходят отказы. Ему приходится жить на те жалкие гроши, которые удается выручить, отдавая в залог самое необходимое — пальто, часы, наконец, пишущую машинку. Он устраивается на работу в прачечную, чтобы зарабатывать более или менее нормально — не для себя, а для родственников. Прачечная, которая не оставляет сил ни для чтения, ни для писания, делает существование Джека бессмысленным. И когда на Клондайке начинается "золотая лихорадка" и в Окленд прибывают удачливые золотоискатели, он собирается на север. Для покупки снаряжения пришлось опять обращаться к единственному близкому человеку — Элизе. Взяв деньги под залог дома, сестра одалживает Джеку полторы тысячи долларов. Вместе с ее мужем, Шеппардом, 25 июня 1897 г. на корабле "Уматила" Лондон отправляется на Клондайк. Что потянуло его туда? Прежде всего надежда быстро разбогатеть, получить возможность стать мужем Мэйбл Эпплгард и, конечно, желание писать — писать, не страдая от постоянной нужды, не занимаясь изысканием способов добыть деньги на жизнь. Но к этому еще нужно прибавить и жажду новых приключений, новых впечатлений.

Среди искателей золота и авантюристов, тысячами прибывавших на Клондайк, почти не было равных Джеку Лондону по умению преодолевать трудности и находить выход из, казалось бы, безысходных ситуаций. Особенно пригодились его морской опыт и закалка. Он проводит через бурные реки лодки не только со своей поклажей, но и с поклажей других золотоискателей, менее приспособленных городских жителей. Он переносит груза больше, чем привычные к этой работе индейцы. Лондон встречает на севере интересных людей, наблюдает за новыми для себя человеческими отношениями, проникается новым пониманием природы. Единственное, чего он не смог найти в ту клондайкскую зиму — это золота, богатства. Достигнув берегов Юкона, золотоискатели должны были пройти еще тяжелый путь до поселка Доусон и дальше на север, через пороги и перевалы, по суше и рекам. Джеку Лондону это не удалось. Зиму он провел в

хижине, на полпути к Доусону, посвящая время чтению и беседам с разными людьми, которых судьба забросила в эти края. Там он наслушался рассказов северных старожилов, увидел, понял и почувствовал на себе значение товарищеской спайки перед лицом безжалостной природы, наблюдал за исполненным сурового мужества, близким к природе бытом индейских племен. Тишина и молчание Севера ("Белое безмолвие") настраивали по-особому, располагали к раздумьям. А главным предметом размышлений для молодого писателя оставалось не столько общество и его устройство, сколько место и положение человека в мире. Здесь, на севере, он продолжает свое социал-дарвинистское образование, укрепляется в выработанной философии жизни.

В тяжелых условиях Лондон сумел проявить те лучшие качества, которые притягивали к нему людей: дружелюбие, смелость, выдержку, мужество, открытость. Дружбу, которая родилась в ту зиму, некоторые его товарищи пронесли через всю жизнь. После смерти Лондона один из тех, с кем свела его судьба, Хоргейв (прототип Мэйлмюта Кида, героя многих рассказов писателя) писал его вдове: "Юноша, он не страдал юношеской застенчивостью; он был идеалистом, который прошел жизнь, человеколюбом, чье сердце было наполнено мечтами; мечтателем, который был мужчиной среди сильных; человеком, который встречал жизнь с удивительной уверенностью и который мог бы встретить смерть без страха"[8].

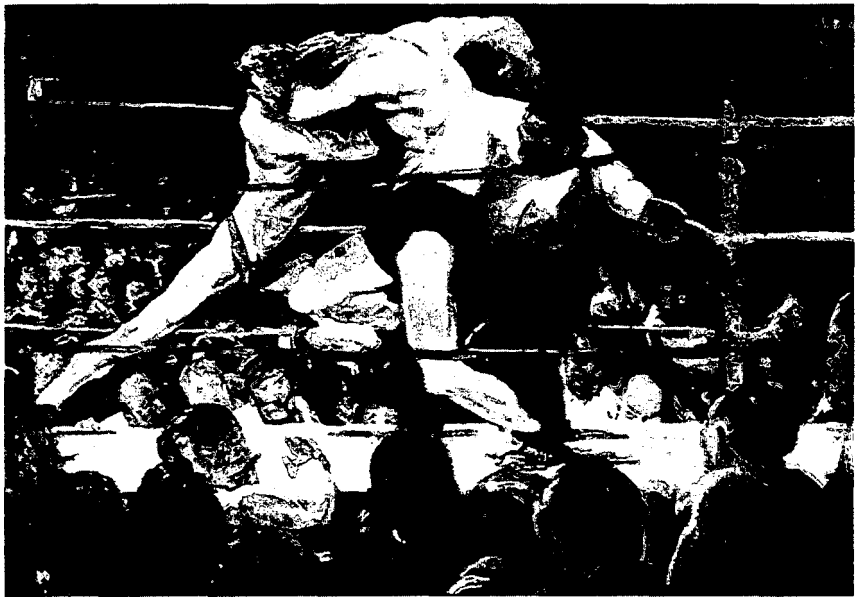
Проведя зиму около Доусона, Джек весной заболел цингой. Обратный путь был очень тяжелым — на плотах, безбилетником в поездах или на случайных машинах, кочегаром на пароходе. Домой он вернулся летом 1898 г. без единого цента. Отчима уже не было в живых, и ему пришлось вновь полностью брать на себя ответственность за семью. Лондон старается найти хоть какую-нибудь работу, но во время очередного экономического кризиса ему приходится перебиваться случайными заработками. И тогда, переполненный мыслями, впечатлениями и наблюдениями, он опять садится за машинку.

На Аляске Джек Лондон уже не был новичком, способным только удивляться увиденному, неизвестному, — он сознательно собирал материал и делал заметки для будущих произведений. Так же осмысленно он постигает литературное мастерство, которое должно обеспечить ему успех, не говоря уже о том, что работает над грамматикой и стилистикой, овладеть которыми в школе ему не довелось. Очевидно, что Лондон учится мастерству у любимых писателей: у мастера морских романов Мелвилла, у своеобразного преобразователя английских традиций Киплинга, который привлекает начинающего автора и неоромантическим героем, и всей экзотической аурой своего творчества. Чармиан Лондон свидетельствовала, что и Мэйбл Эпплгард оказалась чрезвычайно привлекательной для Лондона главным образом потому, что вызывала ассоциации с киплинговской героиней

Лили Мейд. Но мастерство было необходимо ему для достижения немедленного успеха и популярности, а потому главная учеба проходила у тех, кто сумел в те годы завоевать книжный рынок. Даже призывая писателей вырабатывать собственную философию жизни, Лондон обращался не к гениям, уверяя, что те так или иначе проложат себе дорогу в литературу, а к "работягам", труженикам, желающим пером зарабатывать на жизнь. Совсем в духе господствующей идеологемы, Лондон уверен, что труд — и есть основа писательского (как и любого другого) ремесла. Тут нет и намека на романтическое вдохновение, так же как нет и упоения радостью творчества.

На литературном рынке наибольшим спросом пользовалась тогда прямая, незамысловатая пропаганда "американской мечты". Это истории, в которых сильные, мужественные, не разъедаемые сомнениями, терпеливые и удачливые герои выходят победителями из жизненных испытаний. Истории могут быть грубыми и жестокими, мелодраматическими и сентиментальными, но, даже если они экзотически оформлены, это житейские истории, рассчитанные на непосредственное "включение" чувств и инстинктов читателей. Трогательный "романс" или кровавая авантюра (литература "красной крови") в широких массах формировали тот образ "маскулинной культуры" (так безгранично удаленный от поисков Готорна или Джеймса), который шел от фронтира, получал определенную философскую поддержку, почерпнутую из популяризаторских версий учений Ницше и Спенсера, и со временем расцвел в культуре массовой.

В 1899 г. Лондон писал Клаудсли Джонсу, начинающему автору, с которым переписывался достаточно интенсивно: "Я ищу, ищу и ищу собственный особенный стиль, который должен быть только моим и которого я никак не могу найти" (7; p. 42). Поиски его шли в жанре short story — рассказа. "Как выросло значение новеллы в современной литературе! Кажется, роман обречен на вымирание в течение одного или двух поколений", — писал он тогда же Джонсу (7; p. 33). Он пытался овладеть мастерством сюжетосложения ("Проклятый сюжет, я не уверен, что мог бы сконструировать хоть один достойный даже под страхом смерти. Да и кто из самых хороших новеллистов пишет истории, которые ближе к новелле, чем к скетчу?" — письмо от 24.10.1899; 7; p. 61). Лондон глубоко задумывается над теми проблемами, которые попадут в центр внимания писателей последующих поколений: "Атмосфера всегда означает самоустранение художника, иными словами, атмосфера — это художник, а когда атмосфера отсутствует, а художник присутствует, значит, машина скрипит, и читатель это слышит", — письмо К.Джонсу от 16.06.1900 (7; p. 108). "Не рассказывайте, а рисуйте, вычерчивайте, стройте! Творите". "Чтобы быть правдивым, быть художником, нужно частное передавать через частное, через частное идти к универсальному", — письмо К.Джонсу от 22.12.1900. "Искусство опускать необыкновенно важно, но его



Джордж Уэсли Беллоуз.
"Ставьте у Шарки!". 1909

нужно правильно понимать. Из множества деталей, множества характерных черт выбирайте единственную, наиболее выразительную, но, Бога ради, выбрав, используйте ее во всю силу" (7; p. 115).

Зимой 1898–1899 г. из-под пера начинающего писателя один за другим выходят рассказы, которым было суждено бессмертие. Но... все они опять возвращаются к автору из разных издательств с одним ответом: не подходит. Через несколько лет уже известный писатель вспоминал, что он посылал рукописи, а они приходили назад со стандартным извещением об отказе, и он вновь наклеивал марку на конверт и посылал их опять, и они опять возвращались с теми же стандартными словами, и все это напоминало какой-то круговорот. А потом начали случаться удачи. Сначала солидный журнал "Оверленд мансли" в январе 1899 г. принял к печати рассказ "За здоровье того, кто в пути" ("To the Man on Trail"). Пять долларов, конечно, мизерный гонорар, но они укрепили веру писателя в себя. Через месяц тот же журнал печатает "Белое безмолвие" ("The White Silence"). Отдельные рассказы появляются и в других журналах, разного толка и разного уровня. В апреле 1900 г. выходит уже сборник из девяти рассказов "Сын волка" (*The Son of the Wolf*), через год — еще один сборник "Бог его отцов" (*The God of His Fathers*), в 1902 г. — сборник "Дети мороза" (*Children of the Frost*) и роман "Дочь снегов" (*Daughter of the*

Snows). С этими публикациями приходят популярность, успех, первые солидные гонорары. Джек Лондон, наконец, получает возможность жить в относительном достатке и писать.

Девять рассказов, составивших первый сборник, можно считать единым фрагментом его "Северной Одиссеи". Ими писатель обозначает "собственный" участок на географической карте современной ему американской литературы "местного колорита". Им становится не родная писателю Калифорния (ее к тому времени уже "застолбил" Брет Гарт), а золотоносный Клондайк, бывший землей еще не цивилизованной, суровой, заселенной индейскими племенами. Герои Лондона — это белые люди, отправляющиеся на север за золотом и богатством. Даже самые благородные из них не помышляют о созидании цивилизации на этой земле. Их задача очевидна и понятна: разбогатеть, ценой временного напряжения всех сил поймать свою "золотую рыбку" и вернуться в цивилизованный мир. Все северные рассказы объединяет не только общее место действия, не только общие действующие лица, но и взгляд писателя на мир, то "свое", что увидел в жизни начинающий автор.

Хотя герои Лондона отправляются на север за золотом, ни в одном рассказе писателя оно не играет не только решающей, но и заметной роли. "Пафос северных рассказов, которые привлекают цельными характерами, острыми ситуациями, не в борьбе за золото, а в борьбе за Человека"[9], в размышлениях о человеке и его месте в мире природы, которую трансценденталисты включали в универсум. Настоящими героями становятся люди мужественные, смелые, сильные, изобретательные, готовые в решающий момент пожертвовать личными интересами во имя законов братства и товарищества. "Когда человек уезжает в далекие края, он должен быть готов к тому, что ему придется забыть многие из своих прежних привычек, и приобрести новые, отвечающие изменившимся условиям жизни. Он должен расстаться со своими прежними идеалами, отречься от прежних богов, а часто и отрешиться от тех правил морали, которыми до сих пор руководствовался в своих поступках", — так начинается рассказ "В далеком краю" ("In a Far Country"; 4; т. 1, с. 91.) И далее: "Человек, распрощавшийся с благами старой цивилизации ради первобытной простоты и суровой юности Севера, может считать, что его шансы на успех обратно пропорциональны количеству и качеству безнадежно укоренившихся в нем привычек. Он вскоре обнаружит, если только вообще способен на это, что материальные жизненные удобства еще не самое важное... Но самое трудное — это выработать в себе должное отношение ко всему окружающему и особенно к своим ближним. Ибо обычную учтивость он должен заменить в себе снисходительностью, терпимостью и готовностью к самопожертвованию. Так, и только так, он может заслужить желанную награду — истинную товарищескую преданность. От него не требуется слов благодарности — он должен

доказывать ее на деле, платя той же монетой: короче — заменить видимость сущностью" (4; т. 1, с. 91–92).

Понятие "севера" для Лондона комплексно. Оно включает не только северную природу, экстремальные условия жизни, но и другую цивилизацию, с которой приходится так или иначе взаимодействовать его героям. Символично само название первого сборника: "Сын волка". Это обобщающее имя, данное англосаксу местными индейцами. Тем самым уже в названии заложена авторская позиция, замешанная на ощутимой доле расизма, четко проявившаяся в переписке тех лет. (Из писем К.Джонсу, отправленных в 1899 г.: "Англосаксы противостоят миру... и экономика — это только проявление различий крови, которые тянутся из далекого прошлого" (7; p. 66). "Черные остановились там, где погрязли обезьяны... Негры, как и краснокожие, уже прошли. Славяне еще не дошли. И, наверное, никогда не дойдут" (7; p. 73). "Я не верю во всеобщее братство народов. Я полагаю, как я уже говорил раньше, что моя раса — соль земли" (7; p. 74).)

Индейцы тоже участвуют в жизни Клондайка; как правило, их функция приближена к природной. Когда приезжающим героям приходится сталкиваться с аборигенами, они отдают должное их мужеству, опыту, силе, даже поэтической одаренности. Но приезжие всегда оказываются мужественнее и сильнее, всегда выходят победителями, ибо они — истинные сыны рода победителей. Именно так ощущает себя Скафф Маккензи, герой рассказа, давшего название сборнику. "...Он, рожденный одною из этих нежных женщин, унаследовал то, что давало ему власть над сушей и морем, над животными и людьми во всех краях земли. Один против ста, в недрах арктической зимы, вдалеке от родных мест, чувствовал он зов этого наследия — волю к власти, безрассудную любовь к опасностям, волнение битвы, решимость победить или умереть" (4; т. 1, с. 71).

Этот панегирик белому мужчине нельзя отнести к одному персонажу — в нем квинтэссенция мотивов и поступков целого племени лондоновских героев, что и дает право толковать их как выражение мировидения и самоощущения автора. Во всех битвах — за жизнь и за женщину — белый мужчина выходит победителем. И даже если хитростью и злодейством в рассказе "Северная Одиссея" индейцу удается физически уничтожить белого соперника, ему не достается победа, потому что индейская женщина, предмет их раздора, предпочитает умереть вместе с белым мужем, но не возвращаться в свою прошлую жизнь, к мужчине, который когда-то купил ее у родственников, а затем посвятил всю жизнь тому, чтобы вернуть себе столь дорогое ему "имущество". Даже мертвым англосакс, носитель лучших черт своей расы, оказывается победителем.

В соответствии с этим явно просматривающимся во всех северных рассказах замыслом, вполне возможно, имплицированным более ин-

стинктивно, нежели осознанно, располагаются и компоненты новеллы: девственная северная природа и две расы — англосаксонская и индейская, Сыны Волка — победители и Дети Лиса, обреченные быть побежденными в критической ситуации Белого безмолвия (где они, кстати, прожили всю свою жизнь). Тем не менее, и Сыны Волка не представляют гомогенной расы героев. Среди них производится "селекция" и дифференциация. Одни (Мэйлмют Кид) почти сакрализуются благодаря высоким человеческим качествам, другие утверждаются путем поступка и действия в критической ситуации, третьи, наоборот, выявляют в аналогичных условиях полную несостоятельность. Не задумываясь, писатель относит ко второму и третьему сорту, к человеческим отбросам тех, кого называет "богатыми сынками", тех, кто, составлял надежду родителей, приехал на север искать богатство и славу, имея достаточно средств, чтобы обеспечить себя не только всем необходимым, но и слугами. Еще более вредными и страшными оказываются те, кто во имя наживы готов пренебречь человеческими законами, товариществом, дружбой, честью и совестью.

Персонажи, действующие на Клондайке, повторяются в разных рассказах, объединяя их в единый цикл, в единое повествование о земле необыкновенной, прекрасной и жестокой. Природа севера молчалива, сурова, величественна. Это та стихия, с которой человек встретился задолго до того, как попал под защиту веками складывавшейся цивилизации и культуры. Здесь обнажается все — тайные замыслы, настоящее мужество, человеческая сущность, так как жизнь и смерть нераздельны, и смерть может настигнуть в любую минуту. А потому человек должен быть не только сильным и стойким, готовым бороться за свою жизнь, но и абсолютно искренним. И вот в такой перманентно критической ситуации Лондон "просвечивает" героев, испытывает их и показывает читателям.

Одновременно Клондайк можно рассматривать как модель Америки эпохи ее освоения переселенцами из Европы, как модель места, где сохранилась не только первозданная природа, но и — главное — естественные человеческие отношения, которые так привлекали иммигрантов и превращали далекую Америку в страну мечты. Суровая природа, простая жизнь, бесконечная борьба за выживание, когда люди поставлены в одинаковые условия, а потому формально имеют равные возможности выжить и разбогатеть — все это было очень близко американскому демосу, который еще сохранял мироощущение времен пионерства. Поэтому рассказы Лондона и пользовались таким успехом. Но это было лишь оболочкой, внешней поверхностью повествовательной ткани, а сущность этих произведений заключалась в новом осмыслении природы человека и человеческих взаимоотношений в их первичном, почти экспериментально очищенном состоянии.

Современный исследователь Джеймс Макклинток в монографии, посвященной анализу новеллистики Лондона, утверждает: «Между 1898 и 1902 годами он (Лондон. — *Т.Д.*) штудировал Киплинга, журналы и "философию стиля" Герберта Спенсера и сформировал литературный стиль, конгениальный его формам и темам. Удовлетворенный тем, чему научился, он никогда значительно не изменял техники или стиля»[10]. Соглашаясь с Дж.Макклинтоком, отметим то общее, что можно считать законами новеллистической поэтики Джека Лондона. Каждый рассказ построен на одном конфликте. Как правило, это борьба за жизнь или за женщину. Можно даже утверждать, что конфликт в значительной мере носит архетипичный, а не личностный характер, относясь к первичным основополагающим явлениям в жизни homo sapiens. Некой мифологичности изображаемого значительно способствует и природа, неизменное, выразительное Белое безмолвие. Ни ретардаций, ни ретроспектив, ни вставных новелл или других перебивок сюжетной линии, чаще всего, нет. Масштаб новеллы увеличивается авторскими рассуждениями, в которых звучат обобщающие оценки с точки зрения "здравого смысла". Причем эти рассуждения органически вплетаются в сказовую тональность зачина, которым автор-рассказчик обычно открывает повествование, вводя читателя в суть дальнейшего конфликта-действия. "В те дни, когда Северная Страна была еще молодой, кодекс ее личных и гражданских добродетелей отличался краткостью и простотой..." ("Жена короля" — "The Wife of a King"; 4; т. 1, с. 127). "Это — рассказ о мужчине, который не умел ценить свою жену по достоинству. И о женщине, которая оказала ему слишком большую честь, когда назвала его своим мужем..." ("По праву священника" — "The Priestly Prerogative"; 4; т. 1, с. 110). Изредка автор лаконично резюмирует в самом тексте: "Суровый труд обнажает человеческую душу до самых ее глубин..." ("В далеком краю"; 4; т. 1, с. 93).

Иллюзия устного рассказа (talk-tale), заданная зачином, время от времени поддерживается автором-повествователем в тексте, как бы приближая читателя, субъекта непосредственного обращения, имитируя обстановку вечерней беседы у костра или в хижине старателя. "Сказительный" тон автора уступает место не только диалогам, но и внутренним монологам героев. Иногда они достаточно образованны, чтобы опираться на реминисценции из Шекспира, чаще — грубы и прямодушны и пользуются соответствующей заниженной лексикой. Особую экзотичность наряду с пейзажами севера придает повествованию присутствие индейцев: описание их ритуалов, обычаев, введение их речи, примитивной и одновременно метафорически насыщенной. Когда же эту речь имитирует белый, добавляется еще и эффект комического. Герой "Белого безмолвия" рисует жене-индеанке их будущую идиллию: "...Вот скоро мы выберемся отсюда, сядем в лодку белого человека и поедем к Соленой Воде... Едешь десять снов,

двадцать снов, сорок снов и все время вода, плохая вода. Потом приедем в большое селение, народу много, все равно, как мошкары летом. Вигвамы вот какие высокие — в десять, двадцать сосен!..” (4; т. 1, с. 52–53).

Простой строй речи характерен не только для индейцев, но и для золотоискателей, представляющих, в основном, демос, наиболее авантюрную (и наименее просвещенную) его часть. В вокабулярии основой служит глагол, доминирует простое предложение, субъектно-предикативная фраза. Если добавить к этому прозрачность структуры, незамысловатость мотивов и сюжетов, обращенность к неусложненным чувствам и то мастерство, с которым писатель создает напряженные драматические картины в кульминационные моменты действия, соединяя воедино в точном и выразительном эмоциональном рисунке мир внешний и внутренний, писателя и читателя, то станет ясно, что Лондон был просто обречен на успех и популярность.

Недаром в антологии и хрестоматии постоянно включается новелла Лондона “Костер” (“To Build a Fire”, 1902). Таинственная, уходящая в бесконечную даль снежная тропа, чистое небо без солнца, трескучий мороз, необычайный и зловещий колорит пейзажа — это и фон, и ситуация, в которой оказывается единственный персонаж рассказа — просто человек, “чечако”, новичок в этой стране, без имени, без прошлого, но не без характера. Человек отважен, силен, упрям, но его отвага идет от незнания, наивности и самоуверенности. Как объясняет автор, “он, на свою беду, не обладал воображением”. Лишенный не только воображения, но и инстинкта, который дается жителю севера опытом предков, полагаясь лишь на “здравый смысл” и собственные силы, человек проигрывает битву за жизнь и замерзает. Итак, типичная ситуация, элементарная борьба за существование в критических условиях. Попытка замерзающего развести костер — кульминация. Огонь — спасение, усиление мороза — угроза жизни. Первая, главная, но не единственная оппозиция, из которых создается каркас рассказа. Человека сопровождает собака, недалеко ушедшая от волка по степени дикости. Человека ведет тропою здравый смысл, собаку — инстинкт, который оказывается намного глубже и спасительнее здравого смысла. Мудрая собака, провалившись под лед, изо всех сил старается обгрызть моментально образующийся лед. Неопытный человек жует табак и, не задумываясь, наращивает себе ледяную бороду, которая лишь усиливает воздействие мороза. Инстинкт вернее подсказывает ей истину, чем человеку его разум. В финале оставшаяся в живых собака бежит от погибшего человека, чтобы найти следующего “подателя корма и огня”. Шаг за шагом прослеживая путь, ограниченный во времени и пространстве, Лондон искусно “сплетает” видение и ощущение человека и собаки в авторском повествовании, создавая из архетипичных элементов достаточно убедительный психологический рисунок примитива в трагической ситуации.

Первые рассказы Лондона свидетельствовали о появлении оригинального и самобытного писателя, со своей темой и своим взглядом на мир и на человеческую судьбу, но одновременно и полностью принадлежащего американской традиции. В его "Северной Одиссее" отражаются взгляды романтиков и демократичность литературы "местного колорита", американское пристрастие к новым, еще не освоенным местам, трудолюбие американца, его идеал обогащения во что бы то ни стало и страсть к независимости. Таким же типично американским является и уважение к сильной личности, которое утверждают лондоновские рассказы. Человеческая гордость сопряжена у Лондона с ярко выраженной маскулинностью и значительной долей расового превосходства.

И по тематике, и по эстетике к северным рассказам примыкает так называемый анималистский цикл Лондона. В 1903 г. сначала в журнале, а затем отдельным изданием вышла лучшая из анималистских повестей Лондона "Зов предков" (*The Call of the Wild*). Это был нехитрый рассказ о жизни и приключениях собаки Бека, прошедшей путь от любимца состоятельной семьи на Юге до лидера ездовой упряжки на севере и, наконец, не в силах противостоять зову предков, присоединившейся к волчьей стае. Оригинальность повести заключается в том, что написана она от лица главного героя, то есть Бека. И в эту простую схему помещена целая гамма чувств, психологических метаморфоз, столкновений и переходов.

"Зов предков" явно рассчитан на восприятие тех, кто уже знаком с произведениями Лондона, где довольно подробно обрисованы обстановка, атмосфера, пейзаж, в которых проходит северная жизнь Бека. В повести же просто обозначается путь собачьей упряжки. Основное внимание писателя сосредоточено на "психологии" Бека, а так как передать ее можно только через описание поведения собаки, то можно считать это своеобразным протобихевиоризмом. Эволюция Бека от избалованной бездумной собаки до гордого своей мощью и силой пса, который в настоящей трудовой жизни познает цену любви, ненависти, нежности и дружбы и, наконец, освобождает свое истинное, природное "я" — все это рассказ о животном и одновременно лишенная аллегории повесть о... людях. Жизнь собаки нигде и ни в чем не сближается и не сопоставляется с жизнью человека. Но и та, и другая включены в единую систему живой природы, и именно этим объясняется общность законов и жизненных принципов для всех биологических организмов, которая вытекает из прозы Лондона.

К "Зову предков" близка повесть "Белый Клык" (*White Fang*, 1907), "герой" которой — дикий волк — обстоятельствами жизни, воспитанием, средой облагораживается, "цивилизуется", становится верным другом человека, то есть проходит, по сравнению с Беком, эволюцию наоборот. Но и здесь основное внимание рассказчика сосредоточено на общности законов природы для всего живого мира.

Рокуэлл Кент. "Труженики моря". 1907

Следующее значительное произведение этого периода — роман "Морской волк" (*The Sea Wolf*, 1904) упрочил славу Лондона-писателя. Рассказ о приключениях мореплавателей, конечно же, продолжает традицию английских и американских морских романов, что подчеркивается отсылками к "Робинзону Крузо" и дискуссиями об английских писателях и поэтах (Э.Браунинг, Мильтоне, Суинберне, Киплинге). Как в традиционном морском романе, в нем действует жестокий капитан, с которым вступает в конфликт команда, происходит восстание. Авантюрный сюжет, традиционное приключение с женщиной сближают повествование с романтизмом. Все его главные герои тоже имеют романтические черты, например, Хэмфри Ван-Вейден, рассказчик, носитель джентльменского кодекса и романтических чувств, или Мод Брустер — "цветок", поэтесса, натура отнюдь не ординарная, так же, как неординарна и история любви, зародившейся и укрепившейся в романтических обстоятельствах. Главный герой романа капитан Ларсен, прозванный матросами Волком, играет роль романтического злодея.

Корабль является мини-моделью человечества (недаром на нем, почти как на мелвилловском "Пекоде", служит команда представителей разных народов). И традиционный морской конфликт перефразируется, ибо извечная вражда капитана и команды — только фон. Основа — это внутренний философский конфликт цивилизации и витальности (именно так, жизненной силы, а не варварства). А это уже прямое обращение к Ницше.

Лондон создает своего Ларсена по образцу ницшеанского героя, но идет собственным путем. Ницше утверждает превосходство сверхчеловека над буржуазной серостью, будничностью, обезличиванием, деиндивидуализацией. Ницшеанец Лондона — герой американский. Это человек из низов, self-made man, выстоявший в жизненной борьбе и благодаря этому сохранивший веру в себя, в свою витальность, энергию, жизнестойкость. Его отношения с культурой далеко не бездумны и очень личностны: все знания он добыл самостоятельно и как бы пропустил через себя, потому они глубже и оригинальнее вычитанных из книг мнений и суждений его собеседников. Ларсен сумел завоевать место под солнцем — он замечательный мастер кораблевождения, что признают и те, кто готов против него восстать. Но такая борьба, такая победа, добытая напряжением всех жизненных сил, развила в нем жестокость и презрение к тем, кому не под силу тягаться с ним, кто остался на более низкой иерархической ступеньке в обществе. Писатель не раз и сам подчеркивал, что в "Морском волке" он резко критиковал ницшеанство. Уже в конце жизни он напоминал своему издателю: "Я был, как Вы знаете, в интеллектуальном лагере, противоположном Ницше" (7; p. 361).

И все же убедительно развенчать ницшеанца Лондону не удалось. Ларсену в романе противостоит Хэмфри Ван-Вейден, ученый-гуманист, человек образованный, мудрый, мужественный, добрый, с непоколебимыми моральными убеждениями. На протяжении романа он проходит инициацию, но не посредством особого обряда, а самой жизни, и с блеском ее выдерживает, оказавшись победителем в соперничестве с Ларсеном за любовь Мод. Но... таким идеальным Хэмфри видит себя сам — ведь это он ведет рассказ о событиях. А потому и образ, и оценка ситуации неубедительны, в том числе и победа Хэмфри, которую он одерживает на необитаемом острове, и еще неизвестно, смог ли бы он ее одержать в обычном человеческом сообществе, где действуют — по Спенсеру и Лондону — те же самые законы природы.

По логике характера Мод Брустер — женщине сильной, умной, эмоциональной, талантливой и амбициозной — было естественнее, казалось бы, увлечься не утонченным, близким ей Хэмфри, а полюбить чистое мужское начало — Ларсена, неординарного и трагически одинокого, пойти за ним, лелея надежду направить его на стезю добра. Однако Лондон отдает этот цветок Хэмфри, чтобы тем самым подчеркнуть непривлекательность Ларсена. И, наконец, в финале ро-

мана он заставляет Ларсена умереть от какой-то непонятной, неправдоподобной болезни, в которой "материализуется" его враждебность жизни. Эта гибель не соответствует объективным законам жизни природы и общества, где, по убеждению Лондона, выживает наиболее приспособленный, сильнейший.

Так обстоит дело с сюжетом внешним, его повороты фактически вызваны случайностью (как и положено в морском авантюрном романе), в нем господствует грубый реализм социально-биологической обусловленности жестокой жизни. Такое сюжетное структурирование знаково, оно отражает систему биологических законов как бесконечную инициацию, каковой, по мнению автора, и является жизнь.

Роман как бы обрамлен смертью: он начинается со смерти помощника и заканчивается смертью капитана. Его завязка — приключение, катастрофа. Но основной конфликт — это столкновение различных психологий и философий. Он развивается толчками-этапами: встреча героев с примитивной животной силой (жертва — неудачник Магридж); множественность противопоставлений и сопоставлений (естественное сочетание женственного и мужественного в облике цветного Уфу-Уфу, как бы противостоящее в своей первобытной гармоничности разорванной контрастности Ларсена — Хэмфри — Мод); познание истинной стихии (реальной жизни) Хэмфри, его адаптация к ее законам, готовящие кульминацию: соперничество двух мужских и жизненных начал (Ларсен и Хэмфри) в борьбе за женщину. Соперничество усиливается стечением случайных обстоятельств, которые многократно обостряют основной конфликт и в то же время делают его, пожалуй, скорее мелодраматическим, чем трагическим: собрание всех хищных Ларсенов, шторм и — как апофеоз — всеобщая пьянка (оргия или гиперболизированный карнавал), завершающаяся побегом главных действующих лиц. Затем короткое интермеццо — созревание действенного активного начала у благородных, гуманных героев и буквальное загнивание злодея, приводящее к его смерти. И, наконец (как говорят, по настоянию редакторов), счастливый финал — возвращение положительного героя на собственноручно построенной лодке с необитаемого острова в большую жизнь.

Главный конфликт, в котором противостоят грубый Ларсен и джентльмен Хэмфри, как бы иллюстрирует тезис о природе и цивилизации: природа мужественна, цивилизация женственна. Цивилизация "не стоит на своих ногах", она покоится на работе предшествующих поколений. "Стояние на ногах" — основная метафора, многократно обыгранная в тексте романа. Она проводится настойчиво и последовательно, начиная с буквальной "остойчивости" двух протагонистов в море, включая их устойчивость в жизненных перипетиях (в том числе и с поднятым кулаком, и под кулаком) и заканчивая противостоянием реальным природным катаклизмам. Эта идея инкорпорирована в текст на разных уровнях — структуры, лексики, семиотики.

Первая фраза ("Я не знаю, право, с чего начать...") вводит повествователя и одновременно неопределенность его позиции. Его фигура близка конрадовскому рассказчику (скажем, из "Сердца тьмы"). Равно близка к конрадовской и тематика: дилемма цивилизации и природы. Но Лондон сразу же утверждает ницшеанскую позицию как камертон собственного произведения.

Выступив как плоть от плоти цивилизации в начале романа и пройдя школу жизни, Хэмфри "встает на ноги", достигает гармонии тела и духа, пройдя несколько стадий, приобретает маскулинность, то есть приобщается к насилию и физическому труду (они неразрывны, ибо в обоих господствует право сильного). Созрев до желания убить и проявив реальную готовность к убийству в защиту любви (кульминация), Хэмфри становится деятельным мужчиной, не потеряв своей человеческой сущности, "бессмертной души", выступая носителем авторского идеала мужественности не животной, эгоистической и агрессивной, но гуманной и охранительной. Хэмфри оказывается неким срединным началом, объектом метаморфозы. Пластичность натуры становится залогом ее жизнеспособности.

Ларсен — персонаж противоположный. Он выходец из мало затронутой цивилизацией социальной среды, которая полностью подчиняется законам природы, где выживает сильнейший. У Ларсена и лексика намеренно занижена там, где речь идет о естественных процессах ("жрать", "спать"). Он олицетворяет мужское начало, витальность, для него закономерно убийство другого ради сохранения собственной жизни (для поддержания "закваски"). Но для него характерны и попытки приобщения к цивилизации (определенная начитанность, склонность к философским размышлениям, стремление воссоединить жизненное и культурно-поэтическое в некую единую цепь), и сопряжения витальности с извечной духовностью, воплощенной в Библии (именно Ларсен многократно обращается к библейским притчам, именам, легендам).

Хэмфри Ван-Вейден, герой-повествователь, по своим функциям весьма близок к "идеальному персонажу" Генри Джеймса с его рефлектирующим сознанием. Но при этом у Лондона не встречается отсылок к Генри Джеймсу, а потому логичнее предположить, что такой тип наррации пришел к нему от Конрада, автора любимого и почитаемого, творчество которого по праву можно считать предтечей некоторых ведущих моделей современной повествовательной техники. Напрашиваются параллели и между прозой Лондона и Оскара Уайльда: ставший калекой-паралитиком Ларсен вполне соотносим с финальным портретом Дориана Грея.

Мод Брустер, "цветок", символ цивилизованной женственности (потому что для Ницше цивилизация имеет женское лицо), носительница гармонии духа и тела, хотя и помещена в сугубо мужское окружение, совершенно не меняется, служа катализатором мужествен-

ности. Той самой мужественности, которая в определенном смысле представляется каноном и конечным результатом американской культуры. Но — приходится повторить — предлагаемое финальное решение неубедительно, ибо не синтез и гармония, а двойственность, контрастность остаются осями, координатами во всех элементах романа. Двойственна структура абзаца, в котором может содержаться бихевиористский прием (то есть изображение эмоции через действие, поведенческую модель протагониста) или психоаналитическое дознание, констатация. Наконец, в нем могут соединяться фразы-информации с двумя-тремя растолковывающими их предложениями, рассчитанными на примитивного читателя. ("Меня поразило, что Ларсен был весел — свирепо весел; словно он радовался предстоящей борьбе, ликовал в предвкушении великой минуты, когда стихии обрушатся на него... Да, он бросал вызов судьбе и ничего не боялся" (4; т. 4, с. 129). Очевидно, благодаря последнему свойству прозы Лондона она и была столь популярна, широко доступна массовому читателю.

Контраст как основополагающий прием прослеживается на многих композиционных уровнях. Пространство делится вертикально (мачты) и горизонтально (море, даль, горизонт). Картина женской истерии в момент катастрофы как бы противостоит мужеству и собранности Мод Брустер. А противопоставление "мы" и "я", толпы и одиночества можно считать приемом константным. Сюда же относятся и глубокие философские дихотомии, такие, как "жизнь — смерть".

В создании контрастной структуры участвуют отдельные образы, мотивы, пейзажи, эмоции, метафоры, литературные цитаты, прямые или скрытые. Однако текст "Морского волка" нельзя назвать строго выверенным, исключительно функциональным. Правильнее говорить о его эмоциональности, через которую автор и стремится донести свои философские идеи.

В 1905 г. роман Лондона послали Амброзу Бирсу. Он его достаточно подробно отрецензировал в письме к Джорджу Стерлингу, их общему с Джеком Лондоном другу: «В общем и целом книга весьма неприятна. И стиль Лондона не блещет, и чувства соразмерности ему не хватает. В сущности повествование строится как нагромождение неприятных эпизодов. Двух-трех из них вполне хватило бы, чтобы показать, что за личность Ларсен; высказывания самого героя завершили бы характеристику. К тому же еще многие эпизоды неправдоподобны... "Любовная" линия со всеми абсурдными комплексами и гипертрофией собственнических чувств просто ужасна. Признаюсь, оба эти бесполые возлюбленные вызывают во мне презрение. Теперь о достоинствах. В одном отношении это повествование великолепно: с самого начала до конца оно необыкновенно динамично; все время что-то происходит — не всегда то, что хотелось бы, но происходит. Над этой книгой не заснешь. Но замечательнее всего в ней потряса-

ющий образ Волка Ларсена. Во всяком случае, если не в истории литературы, то в читательской памяти этот образ время не сотрет. Волк Ларсен "не выветрится", его не забудешь до конца дней. А раз это так, не все ли равно, как именно удалось Лондону так прочно "вогнать" его в ваше сознание? Вы можете сколько угодно сетовать по поводу его методов, порицать их, но результат остается, можно сказать, не имеющим себе равных. Вытесать, вырезать такой характер — одного этого достаточно для целой человеческой жизни. Трудно найти слова, чтобы в полной мере оценить это свершение» [11].

Ларсен — несомненно, центральный образ романа, и все "прожектора и светильники" (по терминологии Г.Джеймса) направлены на его освещение. Но для Джека Лондона он важен не сам по себе — как тип или любопытный характер, а как средство популяризации собственного, с таким трудом добытого и выстроенного философского мировидения. Обратимся еще раз за свидетельством к самому писателю. В 1915 г. он пишет Мэри Остин: «Много лет назад, в самом начале моего писательского пути, я нападал на Ницше и его теорию сверхчеловека. Это было в "Морском волке". Столько людей читали "Морского волка", и никто не увидел в нем выступления против философии сверхчеловека» (7; p. 463).

Если никто не понял, значит, было недостаточно ясно сказано. А точнее — недодумано. Та самая раздвоенность, которая становится основой каждого абзаца, — не что иное, как результат неоднозначности мировидения самого автора. К идее сверхчеловека они с Ницше шли разными путями. Ницше прошел этап буржуазности, его подход можно считать постбуржуазным. Лондон же только намеревался на равных войти в мир буржуазности. В этом мире он был неофитом и подходил к нему, можно сказать, с добуржуазными мерками, пытаясь осмыслить его в единстве природных и общественных законов. "...Мы должны понять, что у природы нет ни чувств, ни милосердия, ни благодарности; мы только марионетки великих, не имеющих причин сил. Но мы должны узнать законы, движущие некоторыми из этих сил, и выработать свое отношение к ним. Эти силы продуцируют альтруизм в человеке..." (7; p. 74), — это из письма К.Джонсу.

Однако большинство критиков-современников восприняло Ларсена как панегирик ницшеанцу, а самого писателя даже в некоторых новейших работах рассматривает как романтика в духе Вагнера, то есть сближает с ницшеанством. Лишь те, кто жаждал увидеть в Лондоне стопроцентного социалиста, поверили ему на слово. "...Внимательное чтение книги, — пишет о "Морском волке" Ф.Фонер, — позволяет за увлекательной внешней оболочкой обнаружить идею, ускользнувшую от всех ее рецензентов, — мысль о том, что при существующем порядке вещей индивидуалист неминуемо кончает самоуничтожением. Раздираемый внутренними противоречиями, неспособный решить собственные проблемы, Вулф Ларсен ожесточает-

ся, деградирует, опускается, превращается в изверга, садиста, преследующего всех окружающих. Сверхчеловек в итоге становится подлинной развалиной, он сломлен, обессилен, голову раскалывают приступы отчаянной боли, от атлетического сложения и стальной воли ничего не остается. Оболочка человеконенавистничества и жестокости прикрывала собой его слабость и страх. Этот жалкий конец — логическое следствие несостоятельного индивидуализма" [12]. С индивидуализмом у Лондона было все совсем не просто, так же, как в американской литературе и в американской идеологии. И здесь самое время обратиться к отношениям Лондона с учением, основанным на коллективизме, — с социализмом.

С этим идеологическим течением Лондона свели время и личная судьба: он оказался обездоленным и вынужден был завоевывать место в жизни в эпоху, когда в Америке социализм как учение стал достаточно широко известен среди людей образованных и мыслящих, а социалистическая партия только организовывалась.

В конце 1899 г. на собрании социалистической партии в Сан-Франциско Лондон познакомился с Анной Струнской — дочерью русских эмигрантов, в доме которых собирались социалисты. На нее, как и на других людей, с которыми ему приходилось встречаться, юный Лондон произвел неизгладимое впечатление. "Передо мной был юноша лет так двадцати двух, — вспоминает Анна Струнская.— Я увидела бледное лицо, освещенное большими голубыми глазами, обрамленными темными ресницами, и прекрасный рот... Прибавьте еще контуры щек, массивную шею к этому мальчишескому виду. Брови, контуры щек, нос были греческими. Его внешность поражала изысканностью и атлетической силой, хотя ростом он был маловат для американца, или, скорее, калифорнийца, скорее среднего роста" (8; v. 2, p. 323).

В эти годы Лондон выступает активным пропагандистом идей социализма. Статьи и памфлеты для социалистической прессы он пишет бесплатно (при том, что литературным трудом он занимается не менее десяти часов ежедневно), выступает с лекциями о социализме в разных аудиториях. Как вспоминал потом его младший современник, соратник по социалистическому движению тех лет, Эптон Синклер, "он казался нам молодым богом, белокурым северным богом с нимбом вокруг головы. Голос, который он поднимал в защиту угнетенных, звучал, как труба" [13]. В последующие годы социалистические взгляды Лондона укреплялись и радикализировались, а темы и идеи социалистической революции становились в его произведениях все более звучными. Популярность Лондона, убежденного пропагандиста социалистических идей, была настолько велика, что Оклендское отделение социалистической партии (после отделения от Социалистической рабочей партии в 1901 г.) выдвинуло его кандидатуру на пост мэра города. И хотя выборы не дали желаемых результатов (Лондон

набрал всего 245 голосов), популярность его благодаря выборному процессу еще выросла, а главное — с годами у писателя вырабатывалась вера в необходимость социальных преобразований, что он согласовывал с эволюционной теорией, рассматривая революцию как этап эволюции.

Вернемся к отношениям Лондона и Анны Струнской, с которой он был дружен и которой он восхищался как женщиной и еще больше — как человеком необыкновенной чистоты и нравственной цельности. Духовное общение с Анной Струнской выливалось в откровенные разговоры и переписку, продолжавшуюся несколько лет, наконец, в совместное творчество. Струнская и Лондон пишут и издают философско-литературное эссе или трактат в форме диалога об отношениях мужчины и женщины в обществе — "Письма Кемптона — Уэйса" (*The Kempton — Wace Letters*, 1903). Произведение это оценивается по-разному. Фонер считает, что "Письма" продемонстрировали отсталые взгляды Лондона на роль женщины в обществе. Возможно. Но вместе с тем, в них есть немало интересных и оригинальных наблюдений писателя над жизнью, над взаимоотношениями людей, над природой человека, связанного законами определенного общества.

"Хочешь знать, кто я такой — писал Джек Анне.— Так пойми: я тоже был мечтателем... Но очень рано, мне было всего девять лет, я почувствовал на своем плече тяжелую руку жизни. С тех пор я ощущаю тяжесть. Я остался чутким, хоть и избавился от прекраснодушия. Жизнь сделала меня практичным, таким, каким меня теперь знают, — резким, жестоким, прямолинейным. Она научила меня ставить разум перед воображением, человеку разумному отдавать предпочтение перед эмоциональным" (7; p. 34).

Как сильная личность Лондон стремится конкурировать с капиталистами на их поприще, "воевать" их оружием. Он хочет доказать, что и человек из низов может выделиться благодаря разуму, практичности, энергии, которые обеспечивают продвижение по иерархической лестнице. И здесь мы опять встречаемся с удивительным фактом: Лондон пытается каким-то образом соединить марксизм с ницшеанством. Да, он признает неравенство людей по умственным, физическим и другим данным и отстаивает право сильного быть хозяином жизни. Но он считает, что сильный должен направлять усилия не на разрушение и подчинение более слабого, а на такое устройство общества, какое будет благом и для сильного, и для слабого. А потому он старается, будучи социалистом, войти на равных в капиталистическую систему и считает такую позицию единственно возможной и правильной для человека своего типа — сильного и мужественного англосакса. "Эта его мечта, — вспоминала потом Струнская, — в самом ее зародыше, еще до того, как она начала развиваться, была мне противна. У личностей, по-настоящему великих, просто никогда не должна была даже возникать мысль о том, чтобы доби-

ваться богатства, личного успеха. Ведь каждый, кто пользуется привилегиями старого порядка, уже самим строем мыслей и всем поведением становится приверженцем этого порядка. Мы постоянно ссорились из-за этого и из-за всего, что было с этим связано. Но не он как личность был причиной наших ссор, у меня не было ни малейшего сомнения в его высоких человеческих достоинствах — благородстве, сердечности, чистоте натуры. Нет, речь шла о принципах, идеях, которыми он хотел руководствоваться в жизни. Я считала, что они его не достойны. Они мельчили его и в конце концов угрожали ничего не оставить от его моральных сил и величия" (8; p. 324).

Силу и величие Лондону давал его огромный жизненный опыт. В 1902 г. Ассоциация американской прессы предложила ему поехать корреспондентом на англо-бурскую войну. Он согласился, но пока добирался до Англии, война закончилась: буры сложили оружие. Писатель остался в Лондоне посмотреть на коронацию короля Эдуарда. Однако не коронацию описывает он в своих очерках из британской столицы. Лондон озаглавил их "Люди бездны" (*The People of the Abyss*, 1903). Темой книги стала жизнь лондонского "дна", изгоев и парий англосаксонской расы, среди которых было немало людей сильных и талантливых, оказавшихся в силу каких-то причин на обочине цивилизации.

Для книги очерков Лондона характерны убедительность и точность повествования, соответствие реальным обстоятельствам в изображении лондонских трущоб. Писатель провел в них несколько месяцев и прожил это время не экскурсантом, а равным среди обездоленных, полностью разделяя их образ жизни. Отсюда и такая особенность книги, как сочувствие угнетенным и обездоленным, которых жизнь загнала на дно. И, наконец, важная черта: страстность исследователя социального дна, ищущего ответ на вопрос, почему в сердце одной из самых больших, богатых и могущественных империй убогие, беспомощные, лишенные каких бы то ни было жизненных перспектив, гонимые мужчины и женщины вынуждены собирать на помойках жалкие объедки? Сравнивая жизнь цивилизованной столицы с голодным существованием дикарей, Лондон признает преимущества последних, потому что там все равны и никто не виноват, если из-за природных условий страдает племя. В цивилизованном мире, где с помощью машины один человек может прокормить десятерых, голод — не проявление естественного состояния общества, в этом виноват общественный и политический строй — таков вывод автора, подтвержденный его собственными наблюдениями и множеством собранных им фактов. "Непригодные и лишние, брошенные на произвол судьбы, окруженные презрением, эти несчастные гибнут в бездне. Это потомство тех, кто вынужден отдавать себя за деньги, кто проституирует свою плоть и кровь, ум и душу, — короче, кто целиком продает себя нанимателю. Если это все, что цивилизация может дать

человеку, то уж лучше вернуться в дикое, первобытное состояние, лучше переселиться в пустыни и леса, жить в пещерах и кочевать с места на место, чем быть поколением машинного века и обитать на дне Бездны" (4; т. 2, с. 570).

Для многих современников Лондона главным оказался призыв к справедливому переустройству общества, который четко и убедительно прозвучал в книге тогда еще юного писателя. Автор "Людей бездны" становится одним из популярнейших в стране социалистов, начинается новый этап его жизни и творчества.

Второй период жизни Лондона связан со скандалом, возникшим из-за развода писателя. Женившись в 1900 г. на Бетти Мэдден, которую он не любил и которая его не любила тоже (у нее на Филиппинах погиб жених), Лондон поступил так, как иногда могут поступать пожилые люди, когда выбирают подругу, руководствуясь "здравым смыслом" — Бетти была рассудительной, здоровой, покладистой девушкой. Но Джеку было 24 года, в нем бурлили страсти, потому семейная драма не заставила себя ждать. Отец двух детей, он полюбил другую женщину, энергичную и сильную, и оставил семью. Сразу же после развода, принесшего ему массу неприятностей, Лондон женится на Чармиан Киттрейдж, которая и остается его подругой до самой смерти писателя, сопровождая его во всех поездках, приключениях и рискованных походах.

Возможно, для того, чтобы смягчить скандальную ситуацию, а, возможно, подстегиваемый врожденной страстью все знать, все видеть собственными глазами, Лондон в 1904 г. отправляется военным корреспондентом на русско-японскую войну. Поездка была неудачной. Джек заболел, к тому же японцы всячески препятствовали работе корреспондентов, не пуская их на фронт. Но Лондон, конечно же, не мог оставаться в стороне от событий, а потому без разрешения властей осуществил рискованную конспиративную поездку на джонке прямо на фронт, из-за чего попал в японскую тюрьму и еле выбрался оттуда. И опять тяжело заболел. Трудностей было много, но публикации с этой чужой для него войны славы Лондону не прибавили.

Период 1902–1906 годов отмечен необычайной активностью Лондона-социалиста. Его избирают председателем студенческого социалистического товарищества, он выступает со статьями в газетах и журналах, с докладами в клубах, объезжает с лекциями всю страну. И независимо от того, какую тему лекции ему заказывают, обращаясь к любой аудитории, Лондон говорит о социализме. Поначалу его собственные представления о нем были весьма сумбурными, совмещаясь и с ницшеанством, пусть даже перетолкованным на собственный лад, и с идеей исключительности англосаксонской расы, и с расовыми предрассудками. "Социализм — это не идеальная система, задуманная для счастья всего человечества, — писал он К.Джонсу, — она уготована лишь для благоденствия определенных родственных между

собою рас, с тем, чтобы вытеснив более слабые и малочисленные расы до полного вымирания, они завладели бы всей землей" [14].

Еще в 1902 г. Лондон пишет эссе "Желаемое: новый закон развития". В нем автор осуждает тот самый принцип конкуренции, который им же отождествляется с законом природы. Отвергая идею социального неравенства, Лондон провозглашает двадцатое столетие эрой простого человека. Принести новый день, новую зарю, как представляется в это время Лондону, можно только путем революции. Здесь же он рисует и впечатляющие картины народного восстания, которые потом развернет в художественных произведениях.

С первых шагов в социалистической партии Джек по своим взглядам отличается от реформистского большинства. Недаром социалистический орган "Интернэшнел ревью" писал о нем: "Лондон причиняет столько хлопот, потому что он не похож на обычного социалиста-литератора. Нетрудно назвать с полдюжины известных писателей последних десятилетий, которые позволяют считать себя социалистами, но их социализм чаще всего — нечто такое мягкое и невыразительное, что даже не вызывает неудовольствия у их друзей-капиталистов. Лондон же настоящий пролетарский боевой социалист. Его социализм — как и все в нем — боевой, зрелый, воинствующий, настоящий" [15].

Джек Лондон многократно декларирует свою революционность и непримиримость. "Да, социализм опасен, и я меньше всего хочу отрицать это, — писал он в 1905 г. в предисловии к сборнику "Борьба классов".— Он намерен стереть с лица земли, вырвать с корнем все капиталистические учреждения современного общества. Социализм — это революция, революция такого размаха и такой глубины, каких еще не знала история" (4; т. 5, с. 654). Революционность писателя особенно активизируется под влиянием первой русской революции. Впечатления, корреспонденции, рассказы о событиях 1905 г. в Петербурге и Москве Лондон получает из первых рук: в это время в России находится Анна Струнская. 20 января 1905 г., обращаясь к более чем трехтысячной студенческой аудитории с речью "О революционном духе американского пролетариата", Лондон говорил: "Смотрю я сегодня на университеты моей страны и вижу студентов, которые погрязли в спячке перед лицом тех ужасающих фактов, которые я привожу, спячке в разгар самой величественной из революций, которые когда-либо происходили в мире. О, это очень грустно. Недавно революции начинались, набирали силу и полыхали в Оксфорде. Сегодня русские университеты охвачены революционным пламенем. И вот я обращаюсь к вам, университетские студенты, вы — мужчины и женщины в расцвете жизненных сил, вот вам Дело, которое взывает к вашим романтическим идеалам. Отзовитесь на этот призыв! Вставайте в ряды борцов! Организовывайтесь! Весь мир с презрением относится к трусам. Прочитайте наши книжки. Воюйте с нами, если вы с нами не со-

гласны. Но во имя всего, что есть на свете мужественного и сильного, покажите, на что вы способны. Становитесь в шеренги. Организовывайтесь, — говорю я" [16].

Лондон призывал поддержать революцию не только морально, но и материально. «В январе 1905 г. по всем Соединенным Штатам устроили массовые митинги с целью выразить свои симпатии их борющимся товарищам, революционной России, — писал он в статье "Революция", — с целью снабдить их боевыми средствами, собирая на это деньги между собой и отправляя их русским вождям» (16; с. 9). "Каков бы ни был результат происходящего в России, — говорилось в призыве, — во всяком случае социалистическая пропаганда в этой стране получила от него такой мощный толчок для развития своего движения, какому не было подобного в истории современной классовой борьбы. Героическая битва за свободу в России ведется исключительно русским рабочим классом под интеллектуальным руководством социалистов. Таков этот знаменитый факт, указывающий лишний раз, что классово-сознательные рабочие становятся авангардом всех освободительных движений новейшего времени" (16; с. 11).

В 1910 г. Лондон издает сборник «"Революция" и другие эссе», собрав в нем собственные статьи и выступления на социалистических митингах. Его пребывание в социалистической партии продолжалось до 1916 г., когда он вышел из партии официально, мотивировав свой поступок тем, что социалистическое движение утратило боевой дух и превратилось в реформистское (вместе с мужем вышла из социалистической партии и Чармиан, которая до того числилась ее членом). Филип Фонер, пылкий почитатель Лондона, утверждает, что писатель до самой смерти оставался социалистом. Думается, это не так. Его отношения с социализмом были далеко не однозначны. Он о нем писал, он за него агитировал, возможно, искренне верил в необходимость общественного устройства, основанного на коллективизме, но для других — для слабых, убогих, не способных победить в битве жизни. Для себя же он видел другой выход — победу, которую надо одержать в мире, опираясь на себя, беспощадно эксплуатируя собственные силы. Это был путь не коллективиста, а индивидуалиста — типичный американский вариант. Вера в себя давала силы для сверхчеловеческих нагрузок, для доброты и человечности, для бесконечного праздника жизни и таких же бесконечных трудовых будней.

Сложные отношения Лондона с социализмом, желание писателя внести свой художественный вклад в эту новую для Америки проблематику привели к созданию романа "Железная пята" (*The Iron Heel*, 1908). Жанр этого романа определить достаточно трудно. События, о которых в нем рассказывается, отнесены — по сравнению со временем жизни автора, то есть с настоящим — к двум будущим, более близкому и весьма отдаленному. План близкого будущего представлен записками участницы революции, происходящей в Америке в се-

редине тридцатых годов XX в., когда страна из демократической стадии развития полностью переходит в монополистическую. Монополистический капитал во всех отношениях враждебен рабочему классу, и пролетариат, подстрекаемый и организуемый профессиональными революционерами, начинает восстание. Роман насыщен духом классовой борьбы, критикой буржуазного строя в том модусе, в котором он функционировал на стыке XIX и XX веков. Классовая борьба и революция и составляют основной сюжет; на их освещение направлены и фабула, и повествование, и комментарии издателя, который публикует рукопись через несколько столетий после происшедших событий (дальнее будущее).

Из этих комментариев можно составить популярную энциклопедию общественно-политической жизни рубежа веков. В тексте объясняется, что такое пролетариат, в каких формах протекает классовая борьба, что такое частная собственность, в чем основы коррупции и т.п. Роман повествует о событиях будущего, но он весьма отдаленно напоминает книги подобного типа, написанные в предыдущие годы, скажем, "Путешественника из Альтрурии" Хоуэллса или "Взгляд назад" Э.Беллами. В этих произведениях писатели предсказывали в будущем победу добра и справедливости и создание более гуманного общества. Лондон же изображает будущее как прямое продолжение того общественного строя, который существует сегодня, как его логическое развитие, только как бы доводя это развитие до закономерного конца: прямого противостояния буржуазии и пролетариата. Так что есть все основания обозначить жанр этого произведения как антиутопию.

Антигуманность, античеловечность этого общества в романе обсуждается в многочисленных дискуссиях, которые ведет его главный герой, рабочий лидер Эрнест Эвергард, со своими противниками. Это он выступает одним из организаторов рабочих восстаний, но монополисты, "железная пята", топят их в крови. Сцена второго чикагского восстания — одна из наиболее впечатляющих в романе. "Железной пяте" Лондон противопоставляет трудовой народ, его стремление к справедливости, его умение строить и творить, его здоровую мораль и готовность к взаимопомощи. Но не обобщенный портрет трудящихся стоит в центре романа.

Все внимание автора сосредоточено на решении новаторской проблемы другого плана — на создании образа положительного героя, еще не известного американской литературе. Как вспоминают друзья Лондона, он создавал своего Эрнеста Эвергарда, опираясь на черты реальных знакомых ему людей, один из которых — Билл Хейвуд, фигура неординарная, самый яркий из всех прототипов. Вождь рабочих-горняков, безгранично преданный делу пролетариата, он стал героем более пяти американских романов. Невинно осужденный на двадцать один год каторжных работ, Билл в 1921 г. сумел нелегально пере-

браться в Москву, где, кстати, и погиб. Человек сильный и привлекательный, Хейвуд производил неизгладимое впечатление на всех, кто с ним встречался, в том числе и на Лондона. Но Эрнест Эвергард — не Билл Хейвуд. Своей необычной физической силой, тяжелой судьбой, происхождением из бедняцкой семьи, энергичностью и трудолюбием, которые позволили ему собственными силами достичь определенных высот в образовании и занять достойное место в мире, он напоминает ранних героев писателя. Однако внешне схожий с капитаном Ларсеном, Эвергард полностью противостоит ему внутренне. Всю свою необыкновенную силу и одаренность он поставил на службу трудящемуся люду. "Бесстрашный борец, с телом гладиатора и душою орла, — вспоминает жена героя, — он был чуток и ласков со мной, как поэт. Да он и был поэтом. Дело его было для него песней. Всю жизнь пел он песнь о человеке. Душу Эрнеста переполняла любовь к человеку, и этой любви он отдал жизнь..." (4; т. 5, с. 138).

Человек необыкновенных способностей, который посвятил их служению справедливому делу, — таков примерно идеал Лондона. Другие не могут даже сравниться с Эвергардом. Капиталисты отличаются не только жестокостью, но ограниченностью, тривиальностью. Рабочие и их лидеры уступают Эвергарду и в силе, и в личных достоинствах. Его образ явно идеализирован, да Лондон и не скрывает этого, ведь он изображает его глазами женщины, которая безгранично любит героя, жены и подруги Эвергарда — Эвис.

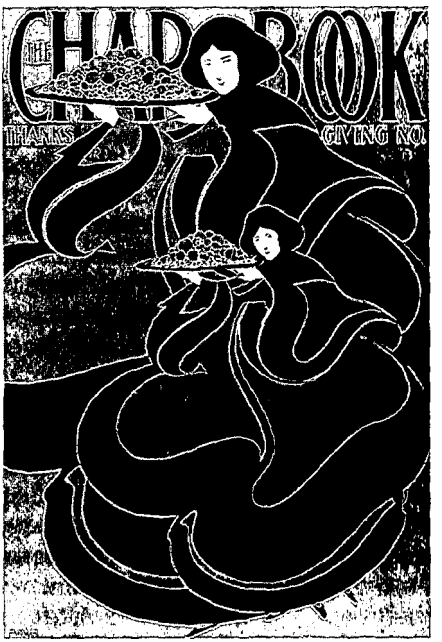
Эвис чем-то напоминает Хэмфри Ван-Вейдена из романа "Морской волк": дочь университетского профессора, человека весьма достойного и очень образованного, она типичный продукт интеллигентской среды, чья философия основывается на гуманизме. Ее так же, как Ван-Вейдена, перевоспитывает жизнь, но перевоспитывает иначе. Эвис сама должна определить свой жизненный путь, она сознательно участвует в борьбе за счастье обездоленных, справедливость, равенство, проявляет инициативу, изучая быт рабочих, законы общества, обычаи среды. Уже вооруженная этими знаниями, точными и неопровержимыми, она становится соратницей и другом Эвергарда и только тогда может в полной мере оценить необыкновенные человеческие качества своего героя.

Заметки Эвис, относящиеся к событиям 1912–1932 годов, через семь сотен лет издает Энтони Мередит, который нашел их случайно. Ему и принадлежит общественно-политический комментарий к тексту. С позиций Мередита — человека, живущего в мире всепобеждающего братства и справедливости, — власть кучки олигархов, эксплуататорский строй и все его порождения кажутся противоестественными и страшными. Однако у Мередита-историка не вызывает сомнения тот факт, что в прошлом были неизбежны войны и кровь, что справедливость нельзя было установить мирным путем, что она — продукт революций.

Представляя французскому читателю перевод "Железной пяты" в межвоенные годы, Анатоль Франс обращался к рабочим своей страны: «О вы, потомки пролетариата, о будущие поколения, дети нового времени, вам придется драться, и если когда-нибудь жестокая неудача заставит вас усомниться в успехе дела, вы воспрянете духом, повторяя слова благородного Эвергарда: "В этот раз проиграли, но не навсегда. Чему-то мы научились. Завтра восстание вспыхнет вновь, более мудрое и организованное"» [17].

Утверждение необходимости социалистической революции выделяет "Железную пяту" из контекста американской литературы того времени. Если в США и писались "рабочие" романы, то в них принято было изображать тяжелую жизнь трудящихся, их серые будни и нравственные устои, но не прославлять их потенциальную революционную силу, которая достигается организацией коллектива. Собственно, американская жизнь не предлагала такого материала. Но революционеры, да и сама модель революции у Лондона очень далеки от классических образцов. Писатель рисует профессиональных революционеров как сектантов, заговорщиков, которые из подполья руководят настроением масс и в то же время стараются проникнуть в планы олигархов и вести с ними террористическую борьбу своими силами. Отсюда и их отношение к восстанию. Очевидно, в изображении руководителей движения и в самой предложенной им концепции революции сказалось знакомство Лондона с деятельностью народников, а также американских анархистов, прибегавших к сходной тактике и находившихся, кстати сказать, под сильным влиянием русских анархистов, в частности, теоретика анархизма П.А.Кропоткина. "Мы отводили в своих планах место и стихийному восстанию обитателей бездны: пусть гнев их обрушится на города и дворцы олигархов. Не беда, если это приведет к человеческим жертвам и уничтожению ценного имущества. Пусть ярится зверь из бездны, и пусть свирепствуют полицейские наемники. Зверь из бездны все равно будет яриться, полицейские наемники все равно будут свирепствовать. И те, и другие опасны для революции, лучше им обратиться друг против друга. А мы тем временем займемся своим делом — захватом и освоением государственной машины" (4; т. 5, с. 223–224).

Революционеры из "Железной пяты" по своим моральным качествам не соответствуют критериям обыкновенной порядочности. Все они — тайные агенты полиции, "железной пяты" (метафора многозначна — это и определение олигархии, и название тайной полиции). Они ведут двойную игру, используют свою службу в полиции для организации революции, но в то же время создают собственную организацию "избранных", посвященных в тайны, и беззастенчиво манипулируют трудящимися, рядовыми участниками, чью жизнь ценят весьма невысоко. Участие революционеров в полицейской интриге не только способствует авантюрности романа, обеспечивая героям сво-



Уилл Х.Брэдли.
Обложка журнала "Чэпбук"

боду передвижения и действий, но и отрывает их от действительности. Ведь тот образ жизни, что они ведут, совершенно далек от жизни народа — ее они теперь могут разве что восстановить по памяти. У них появляется налет превосходства, пренебрежения привилегированных по отношению к массам, и по ходу романа эти настроения значительно усиливаются. Здесь личные взгляды Лондона на путь развития человека и человеческого общества диктовали ему собственную модель революции и ее осуществления, которая — как показал опыт XX в. — в основе своей была близка к действительности, хотя и весьма далека от идеальной или хотя бы приемлемой с нравственной точки зрения. Исследователями творчества Лондона высказывалось мнение, что в "Железной пяте" он провидел, к примеру, черты фашизма и тоталитаризма и модели их становления.

Активное участие в социалистическом движении требовало от Лондона значительных сил и времени. Огромных денег требовали и содержание большой семьи, и собственные замыслы — дом, усадьба, скупка земель, строительство яхты, о которой Лондон мечтал с детства. Единственным же источником дохода были гонорары — плата за мастерство, остроту сюжета, воображение. В таких обстоятельствах трудно говорить о высокой требовательности к написанному. Лишь огромным напряжением сил Лондону удается оставаться на уровне собственного таланта в лучших рассказах. Но по журналам "разбегаются" и многочисленные развлекательные рассказы, дублирующие прежние находки писателя, низкопробные авантюрные романы. Сначала это лишь отдельные творческие неудачи. Со временем их становится все больше. Однако упрямый "победитель" не сдается, увеличивая и увеличивая расходы. Строительство яхты "Снарк" обходится баснословно дорого — он поручил его родственникам Чармиан, некомпетентным и нерасторопным. И когда 2 апреля 1907 г. они на недостроенной яхте отправляются в плавание, Лондону приходится вы-

полнять все функции на корабле, ибо и команда оказалась совершенно беспомощной.

И все-таки он увидел экзотические страны, о которых мечтал, места Мелвилла и Стивенсона, Гавайи и Маркизские острова. В прессе появляются статьи, очерки, рассказы, эссе: "Тайпи", "Колония прокаженных", "Как мы отыскали дорогу", "Непонятное и пугающее"... Но творчество тех лет не сводится только к путевым заметкам и раздумьям: писатель продолжает художественно осмысливать опыт своей жизни, разрабатывать темы, заявленные в ранних произведениях. Об этом свидетельствует повесть "До Адама" (*Before Adam*, 1907) — популярное изложение эволюции жизни; сборник рассказов "Дорога" (*The Road*, 1907) — об опыте блужданий юного Лондона и о "дорожных людях"; сборник рассказов "Любовь к жизни" (*Love of Life*, 1907); тогда же выходит "Белый клык" (1906). И, наконец, во время путешествия на "Снарке" Лондон начинает работу над лучшим из своих романов — "Мартином Иденом" (*Martin Iden*, 1909).

"Мартин Иден" — наиболее зрелое и завершенное произведение Лондона, где рассказывается о судьбе мальчика из низших слоев общества, сумевшего стать известным писателем, богатым и процветающим, а затем разочаровавшегося в статусе, к которому стремился, напрягая все силы, и покончившего жизнь самоубийством. В книге немало автобиографического: портрет героя, его целеустремленный характер и талант, история его первой любви, страсть к морской стихии, тяжелое детство, бедствующая семья, непомерный физический труд и многое другое, вплоть до отдельных эпизодов (Мартин получает первый гонорар от журнала "Белая мышь", а Лондон — от журнала "Черный кот"). Такие совпадения обеспечивают автору точность в описаниях и психологическом анализе, привлекают искренностью интонаций, определенной исповедальностью.

Но "Мартин Иден" не относится к жанру романа-биографии или автобиографического романа. Об этом многократно говорил и сам Лондон, особенно подчеркивая, что его герой закончил жизнь, а автор, написав роман, оказался в расцвете сил и славы. Можно сказать, что "Мартин Иден" — это своеобразный американский вариант романа карьеры, и оригинальность его в большой степени состоит в том, что речь идет о становлении и творчестве писателя. Прошлое Мартина — тяжелый труд, голодное детство, постоянная неустроенность — опущено автором. Лишь один раз, когда нужно убедить читателя в том, что Мартин способен любой ценой добиться победы в жизни, Лондон в качестве вставной новеллы-воспоминания вводит эпизод из его детства, где герой утверждает себя в драках с более сильным подростком. Опущено в романе и описание плавания Мартина на корабле в качестве юнги и матроса. Зато подробно показан эпизод его работы в прачечной — отупляющего, изнурительного, безрадостного физического труда, который духовно иссушает человека, превращая его в тупое

животное, чему Мартин сопротивляется всей силой своей неординарной натуры. Итак, в романе представлена "двойная история": американского простого парня, достигшего богатства и славы собственным трудом, и начинающего художника, который ищет свой путь и место в жизни. Обе истории нанизаны на стержень любовной линии.

Любовь молодого, сильного, талантливого простолюдина и изысканной образованной буржуазки Руфи Морз выписана психологически убедительно. Руфь из конкретного женского образа абсолютно органически перерастает для героя в символ красоты и высокой духовности, который поражает его, вдохновляя на очищение, на реализацию самого сокровенного ядра своего "я", на приближение к вершинам культуры. Однако Руфь, воспринятая Мартином как символ американской мечты, как символ богатства, ставшего красотой и духовностью, на самом деле не такая. Недаром в рассказе о зарождении их взаимной любви фигурируют двое — "он" и "она" — как абсолютно разные миры. Но в то же время ее "инакость" и вынуждает Идена к переменам в собственной личности, интенсифицирует процесс становления художника, как бы притаившегося в нем.

Уже в первых картинах, при первом знакомстве с Мартином, юным моряком (Sailor Kid — так звали Лондона его друзья с берегов Сан-Францискского залива), попавшим в совершенно незнакомую и удивительную для него обстановку респектабельной гостиной, автор погружает нас в его сознание. Оно состоит не из потока понятий или обрывочных суждений и мыслей, а из картин и образов, напоминая словесную живопись. "В течение секунды, показавшейся вечностью, он словно стоял посреди портретной галереи, в которой она (Руфь. — *Т.Д.*) занимала центральное место, а вокруг теснилось множество женщин, и каждую надо было оценить беглым взглядом, сравнив и сопоставив с нею" (4; т. 5, с. 261). Дальше, рассказывая о своем шраме, он совершенно спокойно объясняет его происхождение: "перед его глазами возникла картина той душной звездной ночи в Салина-Круц: белая полоса берега, огни груженных сахаром пароходов, голоса пьяных матросов в отдалении, толкотня грузчиков, искаженное яростью лицо мексиканца, звериный блеск его глаз при звездном свете, холод стали на шее..." (4; т. 5, с. 262). Таких картин в сознании Мартина проходит множество во время своеобразной "дуэли" мужского и женского начал при его первом знакомстве с Руфью, только герой не умеет их выразить, страстно желая научиться этому. Речь его корява, пестрит нелитературными словами из сниженной лексики. Руфь "окрылила его воображение, и огромные яркие полотна возникали перед ним, и на них роились таинственные романтические образы..." Он рисует себе сцены любви и героических подвигов во имя женщины — бледной женщины, "золотого цветка". Она засмеялась — "точно серебро, подумал он, точно маленькие серебряные колокольчики; и в то же мгновение, и только на одно мгновение, он перенесся в далекую

страну — сидел там под вишней, осыпанной розовым цветом, курил и слушал звон колокольчиков остроконечной пагоды, призывающей на молитву богомольцев в соломенных сандалиях" (4; т. 5, с. 264, 265).

Так постепенно Лондон вводит читателя в творческую лабораторию героя, чьим главным произведением становится он сам и его внутренний мир. Он показывает, как Мартин учится думать, говорить, писать, расковывает свою душу, достигает высокой степени осмысленности и выразительности, параллельно неустанно трудясь над эстетическим и философским обобщением жизненного материала. Собственно, этому вызреванию и посвящена основная часть романа.

Уже в первом разделе Лондон дает портрет Мартина и его краткую жизненную историю (как бы монтируя ее в тексте), раскрывает его сознание, подсознание и воображение. Здесь же задается и масштаб измерения личности героя. Первая сцена происходит в гостиной Морзов, где высокие потолки, много воздуха и света, красота и благолепие, высокая духовность и добропорядочность. Вторая сцена переносит читателя в другой мир — Мартин возвращается из гостей в квартиру своей сестры, с семьей которой живет, захламленную, мрачную, темную, пронизанную духом озлобленной бедности. Но это противопоставление не однопланово. Мартин, который "дышит" океаном, оказывается чужим в обоих пространствах, он выделен, поднят над будничностью уже с первого появления в романе, который как бы "обрамлен" морской стихией: вольный простор, где символизированы безграничная свобода и сила жизни, выступает романтическим символом, таким характерным для Америки, омываемой двумя океанами. Прямо из моря в апартаменты Морзов входит Морячок, и ему неуютно в респектабельной гостиной. Океан появляется и в финале — в него Мартин уходит навсегда. Он служит масштабом, знаком вечной жизни для героя. Из его глубин приобщенный к тайнам вольной стихии Мартин начинает сознавать, что Руфь, "золотой цветок", — заурядная женщина, не способная понять и оценить возвышенное и прекрасное, неординарное и оригинальное. Наступает разочарование, которое подталкивает к трагическому финалу, но, безусловно, полностью его не определяет.

В отношениях Мартина и Руфи можно вычленить несколько уровней. Любовное, сексуальное взаимопритяжение — один из них. Это максимально сближенное параллельное существование, в основе своей гармоничное и естественное. В одном из последних исследований, посвященных "Мартину Идену", Лорен Гласс отмечает, что в ранних сценах разрыв между парнем из рабочей среды и юной буржуазкой преодолевается даже на языковом уровне — многократным обыгрыванием слова conjugation (соединение), которое само как бы сообщает участникам некий дух либидо [18]. Но на социально-философском уровне это соединение оказывается невозможным, оно и не происходит в обычных житейских условиях.

Аспект социально-философский не менее важен в романе, чем любовная линия, и внимания ему уделяется не меньше, чем отношениям Мартина с Руфью. Прямо на страницах романа Мартин постигает суть своего времени, для чего автор предоставляет ему достаточно возможностей: герой попадает в кружок рабочих-социалистов и вступает в дискуссии с отцами города, с интеллектуальной молодежью. Как и сам Лондон, Мартин берет из науки то, что подтверждается его собственным опытом, приведшим его к непоколебимой вере в себя. Он спенсерианец, сторонник эволюционной теории и в конечном итоге адепт Ницше, с пафосом бросающий в лицо обывателям: "Понимаете, в свое время ваши идеи произвели на меня сильное впечатление. Но торгаши и лавочники — трусливые правители; их стремления не идут дальше наживы, и мне оказалась больше по душе аристократия. В этой комнате я единственный индивидуалист. Я ничего не жду от государства. Только сильная личность, всадник на коне может спасти государство от неизбежного разложения. Ницше был прав. Я не буду терять время и объяснять вам, кто такой Ницше, но он был прав! Мир принадлежит сильным, которые так же благородны, как и могучи, и которые не барахтаются всю жизнь в болоте купли-продажи. Мир принадлежит истинным аристократам, белокурым зверям, тем, кто не идет ни на какие компромиссы и всегда говорит только "да". И они поглотят вас — вас, социалистов, боящихся социализма и воображающих себя индивидуалистами. Ваша рабья мораль золотой середины не спасет вас!.. В Окленде не наберется и полдюжины настоящих индивидуалистов, но один из них — ваш покорный слуга Мартин Иден" (4; т. 5, с. 548).

На глубинном, философском уровне естественная витальность Мартина противостоит "окультуренной" усредненности, ординарности Руфи, и никакого соединения между ними быть не может. В письме Мэри Остин, написанном незадолго до смерти, Лондон утверждал, что в "Мартине Идене" он стремился еще раз разоблачить ницшеанца, но — так же, как и в первый, в "Морском волке", — ни читатели, ни критика намерений его не поняли (4; т. 5, с. 463). Конечно же, не случайно. Тот финал, которым писатель завершил свои романы, — "убийство" Ларсена и самоубийство Мартина, — не убедителен и не отвечает ни логике характеров, ни логике того мира, где эти характеры функционируют. Однако существует аспект, не связанный напрямую с философией Ницше, по крайней мере, в восприятии Лондона, — это искусство. Именно в нем можно найти логическое объяснение финальному поступку Мартина. Этим путем идут новейшие исследователи Джека Лондона.

Здесь уместно еще раз подчеркнуть, что в Мартине Идене соединяется воедино типичный self-made man и человек искусства. Отношение героя к своему таланту — так же, как и отношение автора к собственной литературной одаренности, — чисто утилитарное, мож-

но сказать, пуританское: труд, труд, еще раз труд, изнуряющий, всеобъемлющий, бесконечный. Нет ни слова, ни понятия "вдохновение" или радость, только долг, обязанность, в конце концов — самонасилие. И такая тактика выводит Мартина "в люди", поднимает на пьедестал и делает известным и процветающим материально. Но тут же вспоминаются слова из письма Лондона к Мэйбл Эпплгард, которые Джоан Лондон ставит эпиграфом к своей книге об отце: "Очень жаль, что писатель сначала пишет, чтобы заработать на хлеб, а потом для славы, и что его жизненный уровень поднимается с такой же скоростью, как способность зарабатывать на хлеб. Таким образом, он никогда не получает возможности писать для славы, его расцвет эфемерен, и великие истории оказываются ненаписанными" [19].

Мартин не может принять и социализм. Лондон приводит его сначала к благовоспитанным, но далеким от жизни адептам этого учения. Одаренный рабочий парнишка очень быстро почувствовал искусственность прокламируемой ими общественной идиллии и углубился в социально-биологические теории, подкрепляющие его веру в исключительную личность. И уже вооруженный такой идеологией, по милости автора, приходит на митинги рабочих-социалистов, где, будучи зрелым человеком, видит, что попал в кружок "болтливых социалистов и рабочих философов", который собирается в Гайд-Парке исключительно погожими днями; он не может представлять собой никакой опасности для существующего режима и не достоин того, чтобы к нему вообще относились всерьез. Мартин чувствует ту жизненную силу, которая питает недовольство собравшихся, но не верит в преобразующие возможности пролетариата. Пролетариат для него — лишь масса жалких рабов, находящихся под властью хозяев мира и обреченных оставаться под "железной пятой" всегда. К ним нужно быть добрым, их можно жалеть, но нельзя оставаться с ними, место личности — среди сильных мира сего, среди победителей. К ним и лежит путь Мартина.

В самом начале романа, в первой его сцене в гостиной Морзов неуклюжий, необразованный моряк находит томик поэта, чье имя он не в состоянии даже произнести, но чьи стихи его буквально завораживают. Так появляется и через интертекст утверждается радикально противоположная лондоновской трактовка искусства — как наслаждения, самовыражения, творческого порыва. Эта тема вносится стихами Суинберна, укрепляется фигурой Бриссиндена — человека искусства, отрекшегося от низменных, усредняющих канонов окружающей цивилизации, и закрепляется как доминирующая в финале: ведь и выход из жизни Мартину подсказывают стихи Суинберна.

Устав от вечных упований,
Устав от радостных пиров,

Не зная страхов и желаний,
Благословляем мы богов
За то, что сердце в человеке
Не вечно будет трепетать,
За то, что все вольются реки
Когда-нибудь в морскую гладь.

Поэзия Суинберна и образ Бриссиндена в структуре романа утверждают концепцию искусства, дарующего радость творчества и самовыражения, самоценного и гармонизирующего хаос мира. От подобного понимания творчества Иден далек даже в лучшие свои минуты. Так же отдаляется он и от народной культуры, от народного менталитета, а от господствующего усредненного образа мышления он отказывается сознательно. Такого всеобъемлющего одиночества не выдерживает даже убежденный индивидуалист Мартин Иден. Представляется, что именно это промежуточное состояние, тотальная пустота, в которой оказался герой, и толкает его к самоубийству. Недаром новейшие исследователи Лондона сосредоточиваются именно на этой проблеме.

Работа Чарльза Н.Уотсона «Композиция "Мартина Идена"» посвящена истории создания романа. В центре внимания исследователя находится первоначальный замысел писателя и его конечная реализация, а также дата окончания работы над книгой, поскольку момент самоубийства героя оценивается как наиболее значимый. Общеизвестно, что Лондон писал свой роман во время путешествия на "Снарке". По свидетельству Чармиан, он был начат летом на Гонолулу и закончен в феврале 1908 г. на Таити (8; v. 2, p. 170). Собственно, эти даты написания книги неоспоримы, ибо жена Лондона точна в своих дневниковых записях. Но отнесение замысла, планов, набросков к определенным временны́м срокам подвергалось разной трактовке. Уотсон пытается упорядочить эти даты, которые помогают ответить на вопрос: насколько осознанным, серьезным, продуманным был последний шаг героя. Ведь существует расхожее мнение о том, что Мартин был "приведен" к самоубийству, поскольку автор спешил поставить последнюю точку в рукописи и как можно скорее передать ее издателю. Уотсон возражает против такого мнения и, опираясь на материалы рукописного фонда Лондона, хранящиеся в Хантингтонской библиотеке в Калифорнии, где над ними работали скрупулезные знатоки творческого наследия писателя (сам Ч.Н.Уотсон, Р.Кингмен, Дейл Л.Уокер, Артур Колдер-Маршалл), доказывает, что работа над романом складывалась несколько иначе. Путем текстологических сверок, изучения записных книжек, писем, рукописей писателя удалось установить, что история романа "Мартин Иден" длительнее, чем время его написания. Еще вернувшись с Клондайка, Лондон зафиксировал замысел романа о литературной борьбе (*Novel on Literary*

Struggle), а в записях 1902–1903 годов можно найти те сюжетные линии, которые затем стали основными в "Мартине Идене".

Следующую серию записей тех лет можно отнести к замыслу романа о социальных учениях (*Sociologial Study*), в которых подчеркивается борьба писателя за выживание на ранних стадиях творческого пути, что потом также будет инкорпорировано в "Мартина Идена". Уже здесь, в этих ранних заметках, есть версия самоубийства героя, которое совершенно непонятно его друзьям и знакомым. Близка к этой тональности и набросанная (но так и не написанная) в те годы пьеса, завершающаяся смертью протагониста, начинающего писателя, которая также содержала сюжетные ходы, использованные затем в "Мартине Идене".

Уотсон вступает в полемику (представляющуюся доказательной) с достаточно популярной точкой зрения Франклина Уокера, который высказал предположение о том, что Лондон планировал отправить Идена в плавание по южным морям, а не в вечные воды океана, и что самоубийство героя — акт вынужденный, вызванный финансовыми трудностями автора, спешившего издать новый роман[20]. Уотсон же приводит страничку из записных книжек Лондона, относящихся ко времени начала работы над романом, где зафиксированы такие возможные финалы:

"Самоубийство
Может быть застрелен
-"- отравлен
утопиться
отплыть на Гавайи и высадиться на берег ночью
Его мысли о старых беззаботных днях —
Но он не может к ним вернуться"[21].

Итак, самоубийство героя не было спонтанным завершающим аккордом, а выражало вполне продуманную позицию писателя, осмыслившего его судьбу достаточно глубоко. Таким образом, писатель задумывал показать бесперспективность полного индивидуализма. Как уже говорилось, Мартин Иден-писатель очутился на "ничьей земле", и подобного гиперболизированного одиночества не смогла выдержать даже закаленная душа такого убежденного индивидуалиста, каким считал себя лондоновский герой.

В конце концов, судьба героя романа оказалась связанной с авторской гораздо теснее, чем представлялось писателю. Жизнь заставила его повторить судьбу собственного персонажа. И здесь разговор о финале дает возможность перевести роман в плоскость параболы, подчеркнуть его притчевый уровень, особенно в свете новейших литературных теорий. Уместно напомнить, что в открытом письме преподобному Чарльзу Брауну Лондон и сам называл роман "параболой" (7; p. 367). Д.Пайзер рассматривает "Мартина Идена" как притчу и говорит о том, что, конструируя свой автобиографический роман,

Джек Лондон тем самым создавал миф о собственной персоне[22]. В какой-то мере Пайзер имеет основания для такой интерпретации. Правда, тогда из концепции выпадает финальная сцена, ибо едва ли можно считать продуктивным мифотворчество, столь радикально отрицающее итог всей жизни героя. Если акт самоубийства Мартина не случаен, то Пайзер не прав. Очевидно, плодотворнее рассматривать "Мартина Идена" с позиции теории Пола де Мана, который считал творчество предопределяющим жизнь автора фактором[23].

Путешествие на "Снарке", которое доставляло Лондону столько радости и представлялось сбывшейся мечтой, оказалось вредным для его здоровья. Тропическое солнце вызвало болезнь, не известную медикам. Пришлось продать яхту и после безрезультатного лечения в больницах Сиднея вернуться в Калифорнию. Родной климат оказался лучшим лекарем. Выздоровев, Лондон начинает скупать землю в долине Сонома, строит ранчо, мечтает построить "Дом Волка" (и, как всегда, тут же начинает превращать мечту в реальность, прилагая к тому все силы). Он желает основать большую семью, завести собственное крупное хозяйство. Его дом открыт для друзей и всех, кто хочет общаться с писателем. На это требовались бешеные деньги, а все хозяйственные начинания Лондона не только не приносили дохода, но всегда оказывались разорительными. Единственным верным способом зарабатывать деньги был и оставался писательский труд.

Финансовые дела Лондона к тому времени пришли в упадок, долги измерялись астрономическими цифрами. Всю жизнь его заработками достаточно беззастенчиво пользовались другие люди — начиная с матери и кончая дальними родственниками Чармиан. Отношение издателей и читателей стало более чем прохладным. Масса незрелых произведений, наводнивших мир в период его более чем двухлетнего отсутствия (на время которого он поручил вести литературные дела тетушке Чармиан, Нинетте Эймс), поколебала веру в его безграничные творческие возможности. Открыто говорилось о том, что Лондон исчерпал себя, выдохся, исписался. И первое, что он сделал, вернувшись в Калифорнию, — забрал у издателей свои рукописи. На протяжении трех месяцев — впервые после выхода в свет его "Северной Одиссеи" — из печати не вышло ничего за подписью "Джек Лондон". Началась упорная, всепоглощающая работа, которая, к сожалению, не дала (да и не могла дать) нового творческого взлета, поскольку значительную часть сил и энергии Лондон отдавал строительству дома и реализации хозяйственных замыслов, становлению Лондона-капиталиста на земле.

По возвращении из двухлетнего плавания писатель постоянно колесит по Калифорнии, дважды вместе с Чармиан вновь совершает путешествия на парусниках. Едет корреспондентом на мексиканскую войну, которую собирается освещать с точки зрения американского

правительства, а не восставших мексиканцев. Правда, война прекратилась еще до того, как Лондон добрался до места боевых действий.

Лондон пишет слишком много, чтобы все вышедшее из-под пера могло быть достойным его имени. В 10-е годы он выпускает несколько сборников рассказов: "Потерявший лицо" (*Lost Face*, 1910), "Сказки южных морей" (*South Sea Tales*, 1912), "Сын Солнца" (*A Son of the Sun*, 1912), "Смок Белью" (*Smoke Bellew*, 1913), "Сила сильных" (*The Strength of the Strong*, 1914), "Черепахи Тэсмена" (*The Turtles of Tasman*, 1916). Большая часть новелл так или иначе связана с северным циклом, но по сути в них уже нет открытий, хотя найденную линию автор реализует весьма талантливо. Особого внимания заслуживают "Сказки южных морей", где Лондон рисует противостояние европейской цивилизации и естественной жизни полинезийских племен. По сравнению с клондайкскими рассказами в его палитре поубавилось романтизма и патетики, стало больше юмора и достоверности. Несколько изменился и угол зрения автора-рассказчика. В отличие от "Северной Одиссеи", где превосходство белого над туземцами было очевидным, теперь Лондон чаще и смелее передает события с позиции туземцев, которым белый человек кажется смешным и непонятным.

В эти же годы публикуется и несколько его романов. Среди них совершенно проходной, рассчитанный на кассовый сбор роман "Приключение" (*Adventure*, 1911) и калифорнийская идиллия "Маленькая хозяйка большого дома" (*The Little Lady of the Big House*, 1916), которая, как утверждает Чармиан, полностью навеяна любовью Лондона к ней. Об этом же свидетельствует и сентиментальная надпись на подаренном ей автором экземпляре. К сожалению, любовь не вдохновила писателя на оригинальное и высокое. Роман, построенный на банальной интриге, вышел мелодраматичным. В чем-то близок к этой книге — скорее всего, по тональности — и экспериментальный кинематографический роман "Сердца трех" (*Hearts of Three*, 1915). Несколько вторичным выглядит обращение к образу ницшеанца в романе «Бунт на "Эльсиноре"» (*The Mutiny of the Elsinore*, 1915). Как бы из двух уже отработанных тем — Северной Одиссеи и калифорнийской идиллии — складывается сюжет популярного романа "Время-не-ждет". Его герой Элам Харниш по прозвищу "Время-не-ждет" — это развернутый образ Мэйлмюта Кида. В первой части он — мудрый, сильный, мужественный, благородный — сам завоевывает себе место под солнцем и добывает богатство, опираясь лишь на собственные силы. Здесь все знакомо — фон, природа, люди, отношения, только прибавляется идеализированный герой, настоящий англосакс. Хуже обстоит дело во второй части, когда разбогатевший Харниш оказывается в Калифорнии, становится бизнесменом и хочет укорениться в обществе местных воротил, дельцов без чести и совести. Этот мир настолько грязен, что Харнишу приходится его покинуть. Он всем существом

На одном из островов Южных морей.
Туземцы, делающие татуировку

уходит в великую любовь, отказываясь даже от своих богатств, выбирая естественную жизнь на лоне природы. Правда, не выдержав такого издевательства над любимым героем, автор все-таки, "смилостивившись", дарит ему в конце романа золотоносную жилу на собственном подворье. В романе есть замечательные фрагменты, он занимателен, авантюрен, читается, как увлекательная сказка.

В 1913 г. выходит один из наиболее популярных романов Лондона "Лунная долина" (*The Valley of the Moon*). В эти же годы публикуются эссе, очерки, отчеты о путешествиях, несколько повестей; часть написанного не успевает выйти при жизни автора и попадает к читателю уже после его смерти. А детективная история "Бюро убийств" (*The Assassination Bureau*) вообще увидела свет в 1963 г. Очень неудачна пьеса "Кража" (*Theft*), которая шла на советских сценах. Единственное, что может представлять в ней хоть какой-то интерес, — это игра автора с самим словом "кража" и обозначаемым им понятием, которое в пьесе наполняется разными смыслами.

Однако даже в этот период встречаются произведения неординарные, поисковые, искренние, новаторские. Это прежде всего "Меж-

звездный скиталец" (*The Star Rover*, 1916), рассказ о бывшем ученом-агрономе, который за убийство жены приговорен к пожизненному заключению, а, будучи оговорен в тюрьме, получает высшую меру наказания. Вот о тюрьме, о попавшем в нее неординарном человеке и его приключениях (хотя он не выходит за пределы своей камеры и одет в смирительную рубашку) и повествует автор. Известно, что в эти годы Лондон переписывался с одним из пожизненно заключенных в сан-квентинской тюрьме — Эдом Моррелом. Эд — одно из действующих лиц его повествования, но не главный герой.

Повесть строится на сопряжении двух планов. С одной стороны, очень добротный реалистический материал, в котором страшная жизнь узника тюрьмы, ее порядки — а вернее, полное отсутствие законности и порядка — изображаются изнутри, от лица того, кто осужден на пожизненное пребывание здесь. Но это только одна линия повествования, притом, не главная. Главным становятся "путешествия" Дэррила Стендинга, человека образованного, мыслящего, отлично знающего окружающий мир, в его "прошлые жизни" (мистические, но очень реалистически описанные). Затянутому в смирительную рубашку Стендингу удается преодолеть болевой порог, что обеспечивает ему дальнейшую работу то ли фантазии, то ли каких-то еще неведомых человеку энергий... Эти путешествия Лондон насыщает захватывающими приключениями. Однако гораздо важнее аспект философский. Форма исповедального романа включает постоянное обращение к читателю, приглашение к размышлениям, диалогу, требование сопричастности. Сущность же размышлений Стендинга — попытка определить, что такое человеческое "я" в бесчисленном множестве прошлых жизней, хранящихся в глубинах подсознания. Лондон не пользуется терминами "репрессивное сознание" или "коллективная память", и все-таки можно говорить об освобождении "репрессивного сознания" героя. Сквозь все необыкновенные приключения, через века и исторические метаморфозы стержнем проходит тема женщины; именно она способствует самоосмыслению мужчины. Перед читателем ставятся глубокие философские дилеммы — жизнь/смерть, рацио/тайна, дух/тело. Одним из ведущих мотивов можно считать континуальность культуры. Автор проводит героя через культурные пространства — древние саги, историю Христа, через множество дискурсов (фразы Паскаля, истории Робинзона, викинга, средневекового рыцаря, Будды). Поднимается вопрос о множестве ипостасей, из которых слагается единое человеческое "я", прошедшее через ряд экзистенциальных историй, о самой возможности его существования, о соотношении сознания и подсознания, об особенностях психологического времени... То есть, в этой авантюрно-мистической фантастической повести Лондона легко обнаружить тот сложный комплекс тем, подходов, философских проблем, которые стали константами эстетического сознания XX в. И в этой оценке нет преувеличений.

Своеобразно и другое произведение Лондона тех лет с трудно определимой жанровой природой — "Джон Ячменное зерно" (*John Barleycorn*, 1913). Оно задумано и написано как предельно искренняя исповедь человека, почти дошедшего до грани, за которой личность кончается — исправившегося алкоголика. Исповедь эта абсолютно личная, потому что главный герой текста — помимо Джона Ячменного зерна — автор-рассказчик. Конечно, она более всего интересна не физиологически убедительными самонаблюдениями и саморазоблачениями человека, постепенно привыкавшего к алкоголю и становящегося его безвольным рабом, и даже не антиалкогольными пассажами, при всей их бесспорной полезности. Интересен текст той бесконечной (и неоконченной) дискуссии между "Белой Логикой", которая — как это ни парадоксально! — и есть на самом деле истина в последней инстанции, и "здравым смыслом" в оптимистическом, да еще романтизированном ключе... Интересны отсылки к Уильяму Джеймсу и Шопенгауэру, ви́дение метаморфоз человека, попытки проникнуть в глубины психологии женщины и мужчины. Вот этот "философский аккорд", который завершает в прямом диалоге с читателем бихевиористскую первую часть повести, свидетельствует об оставшихся нереализованными глубинах Джека Лондона.

В конце жизни стал очевидным и логичным полный разрыв писателя с социалистическим движением. Во время мексиканской революции Лондон, корреспондент "Колльерс уикли", оказался по противоположную от американских социалистов сторону баррикад. В истории его расхождения с социалистами, очевидно, не последнюю роль сыграла Первая мировая война и та разница в ее оценках, которая разделила Лондона и социалистическую партию. Известно, что в первые же дни войны Национальный исполнительный комитет выпустил манифест, в котором квалифицировал ее как империалистическую и высказал солидарность с трудящимися Европы, вынужденными ценою жизни защищать империалистические интересы обеих воюющих сторон. Лондон же оказался в противоположном лагере, поскольку считал Германию "бешеным псом Европы" и верил в справедливость миссии союзников. Он трактовал Первую мировую войну как очищение человечества и был готов отдать и собственную жизнь за Англию и ее принципы. По-видимому, твердо уверовав в непреложность законов эволюции и право на жизнь сильнейшего, Лондон не останавливался перед необходимостью человеческих жертв для установления столь абстрактных целей. Так что в 1916 г., когда Лондон официально вышел из социалистической партии, обвинив ее в оппортунизме и бездеятельности, причин — и веских — для этого поступка было много. Несмотря на это, после смерти писателя социалистическая пресса США по-прежнему представляла Лондона как выразителя духа широких народных масс и революционного пролетариата, напечатав в газете "Интернэшнел соушелист ревью" патетическую эпитафию.

«Наш Джек умер! Он, который поднялся из наших рядов, высказал нашу боль и наши надежды. Он, который завещал стоять насмерть, не отступая ни на шаг — только вперед, — взять мир в свои сильные руки. Товарищ! Друг! Тот, кто раскрыл окна наших темниц навстречу солнечным лучам. Пусть богатые не поняли и сейчас не осознают величия твоих свершений. Пройдет время. И увидят все люди, отец "Мартина Идена" и "Железной пяты", да, узнают все люди, когда мы поднимемся и в боях добудем победу!»

К концу жизни писательский труд все больше превращался для Лондона в ремесло; жизнь утрачивала аромат, смысл, привлекательность. Несмотря на неимоверные усилия, созидать не удавалось. Лондон всю жизнь верил в свои неисчерпаемые силы и возможности, которые в соединении с добротой, мужеством, чувством ответственности и развитым рацио даруют счастье ему и всем, кто его окружает. Но действительность опровергла святую веру писателя в собственную миссию. Кто-то из очень близких поджигает уже готовый к вселению "Дом Волка". Чармиан, вместо так страстно желанного сына рождает девочку, да и та живет всего несколько дней. Никто не знает, нарочно или случайно, измученный нестерпимыми болями (Лондон страдал болезнью почек), ночью 22 ноября 1916 г. Джек Лондон принял слишком большую дозу лекарств. Как и завещал писатель, его похоронили среди прекрасной калифорнийской природы, среди огромных секвой в Лунной долине, которую он определил себе как место жительства. Как оказалось, навечно. На обломке каменной скалы, под которой захоронена урна с прахом, выбито только два слова: Jack London.

В одном из писем к Мэйбл Эпплгард Лондон привел известную цитату из Китса, которую Джоан затем использовала в качестве эпиграфа к своей книге об отце: "Одна из причин, по которой англоязычный мир производит самых лучших писателей в мире, состоит в том, что он абсолютно третирует их, пока они живы, и превозносит после их смерти" (7; p. 13).

Прожив всего 40 лет, Джек Лондон написал 19 романов, 18 сборников рассказов и статей, три пьесы, восемь автобиографических книг, более тридцати стихотворений. Конечно, не все в этом наследии равноценно, тем более — совершенно, но, безусловно, можно говорить о творческом почерке писателя, определяя некие его общие черты и закономерности. Несомненным достоинством Лондона-писателя является его стиль: динамичный (преобладание глаголов и отглагольных существительных, коротких, в основном простых односоставных предложений), упруго-ритмичный, лаконичный, точный по метафорике и экономной образности. Стиль, отвечающий духу его прозы — мужественной, демократической, героической, оптимистичной. Диалоги в его новеллах и романах предельно сжаты, и даже описания не грешат длиннотами. Такой стиль вполне отвечает духу английского

языка, не склонного к сложноподчиненным конструкциям. Для славянских языков органичное сочетание пафоса, яркости и лаконизма значительно затруднено уже самим языковым строем, что усложняет работу переводчиков и порой отдаляет перевод от оригинала, а Джека Лондона — от иноязычного читателя. Трудности перевода углубляются и разностильностью, колоритностью языка лондоновских демократичных героев, которые достаточно часто пользуются слэнгом.

В определенном смысле можно говорить об эпичности произведений Лондона. Белое безмолвие, куда он погружает своих героев на севере, заставляет их по-новому смотреть на жизнь, проникать в ее сущность, замедляя ее ритм, напряженно прислушиваться к его пульсации. В новеллах писателя (например, в "Северной Одиссее") наблюдается чередование ритмики, при котором эпизоды напряженного действия сменяются в определенной последовательности фрагментами замедленного, неспешного повествования, что можно считать внешними атрибутами эпичности. Ее глубинный смысл — в том ви́дении и понимании жизни, при котором боги и герои сливались в нечто цельное, что и определяло для человека меру добра и зла, эталон поведения. В этой эпической картине особую роль играет природа, которая выступает не фоном, а активным участником действия, иногда — даже главным героем (как, скажем, в анималистских циклах).

Работая в разных жанрах, Лондон пытался осмыслить и четко охарактеризовать сущность каждого. Сфера его размышлений — документальная проза, новелла, роман. Будучи другом и соавтором Анны Струнской, Лондон писал ей: "Развитие характерно не для новеллы, а для романа. Новелла — завершенный фрагмент жизни, единый образ, ситуация или действие" (7; p. 164). Его собственные новеллы всегда лаконичны, выразительны, динамичны, отличаются единством фабулы, конфронтацией характеров, их продуманной расстановкой. Но, руководствуясь собственным философским мировидением, близким к натурфилософии или социал-дарвинизму, писатель стремится "сотворить" целостную картину мира, а потому сводит новеллы-фрагменты в циклы, объединенные не только местом действия, но и авторской точкой зрения. Из циклов, соответственно, составляются сборники: "Джерри-островитянин" (*Jerry of the Islands*), "Зов предков", "Белый Клык".

О стремлении к созданию единой картины мира свидетельствует и тематическая "цикличность" произведений Лондона: северные и южные рассказы, анималистские циклы, книги документальной публицистики, эссеистско-автобиографические циклы, философские произведения. Все они так или иначе затрагивают происхождение и существование видов на земле, соотношение жизни физиологической и общественной, взаимоотношения людей в социуме и в разных его ячейках, различие цивилизаций. Каждая "художественая единица" в

творчестве Лондона может рассматриваться как органическая часть целого, как компонент процесса осмысления писателем основ жизни на Земле.

Структура романов коренным образом отличается от архитектоники рассказов/новелл. Написанные в той же стилистике, романы, связанные воедино, как правило, фигурами героев и рассказчика, расцвечиваются множеством событий, приключений, строятся на контрастных ситуациях, неожиданных поворотах фабулы, опираются на развернутые психологические характеристики героев, несут в себе информацию научную, социальную, философскую.

Достаточно сложно однозначно определить принадлежность творчества Лондона к какому-то течению или направлению в литературе. Его проза могла быть натуралистической, как при описании тюремного быта в "Межзвездном скитальце". И возвышенной, романтической, как в картине решающего поединка между Беком и Шпицем, при свете луны и блеске снегов ("Зов предков"). Писатель мог приближаться к тому, что позже назвали социалистическим реализмом в описании классовых битв и героев-вожаков рабочего класса ("Железная пята"). Лондон был реалистичен в истории становления писателя, имеющей автобиографическую подкладку ("Мартин Иден"). И очень далек от реализма в других романах — скажем, в киноромане "Сердца трех", осознанно ориентируясь на создание массовой продукции. Ричард О.Коннор определял его реализм как "полуреалистический, полуромантический гибрид"[24].

В нашем литературоведении не было единой точки зрения на принадлежность Лондона к определенной школе. Р.М.Самарин, показывая сложность и неоднозначность американского натурализма, с полным правом привлекал для доказательства своих концепций и произведения Лондона[25]. Сам писатель очень высоко ценил прозу Норриса. Характеризуя творческий метод, которым пользовался автор "Спрута", Лондон называл его "необычным реализмом" (inordinate realism), утверждая, что только так и можно создать эпопею во времена, чуждые эпичности, и глубоко проникнуть в души людей и в сердце земли. С натуралистами Лондона связывает и демократизм, интерес к человеку из народных глубин, к обездоленным и нереспектабельным, к теневым сторонам жизни. ("Меня обвиняют в презренном реализме, — писал Лондон.— Я знаю мужчин и женщин — их миллионы, и они в грязи. Но я эволюционист и, значит, оптимист. Моя любовь к человеку (в какой бы грязи он ни находился) основана на том, что я знаю его таким, какой он есть, и вижу для него божественные возможности впереди" (8; v. 2, p. 49)

И в то же время от натуралистов его отличает сам подход к демократическому герою, вера в его силы, безграничные возможности изменить свою судьбу силой воли, трудом, настойчивостью, то есть отказ от жесткого детерминизма, характерного для натурализма. Прав-

да, и здесь Лондон не до конца свободен от натуралистических канонов. Его вера в человека распространяется, в основном, на англосаксов. Что касается других рас, особенно индейской, применительно к ним свобода личности сразу же заменяется у него абсолютной предопределенностью. Но и этим не исчерпывается творческая позиция Лондона. В поздних рассказах о жизни островитян он рисует мир глазами туземцев, противопоставляет органические законы жизни, которыми они руководствуются, антиприродным, несомым цивилизацией. В свое время эти черты таланта Лондона очень тонко подметил А.Куприн. "Вся душа и все сердце Лондона на стороне обреченных дикарей — гостеприимных, тихих, воинственных, верных в дружбе, терпеливых к любой боли", — писал он [26].

Как констатировал А.Зверев, "в наиболее зрелых своих новеллах Лондон нащупывал совершенно новый для его времени тип реализма — сочетающего безукоризненную верность каждой подробности с поэтической фантазией, с лирическими отступлениями, которые перебивали стремительное развертывание интриги, придавая повествованию углубленность и эпический размах" [27].

Среди великих американских мастеров слова своего времени Лондон занимает особую позицию, ни в письмах, ни в заметках, ни в статьях никак не "соотносясь" с коллегами-современниками — Марком Твеном, Генри Джеймсом. Его вроде бы ничто не связывает с ними, он их как будто не видит, не читает, не замечает. Ему ближе другие.

Очевидна близость Лондона к английскому неоромантизму — и потому, что для него Редьярд Киплинг служил образцом и моделью, и потому, что весь метафорический строй Лондона весьма родствен неоромантическому: тот же протест против бесцветных, засасывающих будней, тот же гимн мужественному герою, более того — англосаксу, то же тяготение к экзотике, приключению, авантюре. Но родственность — не тождественность. Не случайно действие многих произведений Лондона происходит непосредственно в собственной стране, которая не потеряла для него своей привлекательности и даже экзотичности. У американского писателя легко обнаруживаются особенности, продиктованные не только личным талантом, но и действительностью, и контекстом культуры США, где романтическая традиция, оставаясь долгие годы созвучной американской идеологеме, не прерывалась ни в реализме, ни в модернизме.

А.В.Луначарский достаточно точно определил позицию Лондона в американской литературе: "Уолт Уитмен представляется гигантской фигурой при вступлении в новый свет и с этой точки зрения заслуживает большого внимания. Из него вышел великий писатель Америки Джек Лондон" [28]. Во многом Лондон принадлежит эпохе пионерства, именно ею сформирована его психология, его мировосприятие, его оптимистический индивидуализм. И в этом отношении он, безусловно, близок Уитмену — гуманизмом, верой в активное человеческое

начало, в единство человека и природы, в силу и могущество Каждого. Демократизм сближает Лондона не только с Уитменом, но и со всей еще не ушедшей в далекое прошлое джексоновской эгалитарной демократией, сохраняющейся также и в народном сознании. Из демократических низов выходят все герои Лондона, достигая положения в обществе и богатства лишь личными качествами. Здесь писатель наследует традиции "незамеченного" им Марка Твена и Брета Гарта. А в литературе XX в. эта поддержанная Лондоном традиция продолжается в творчестве современных классиков. Недаром "Сатердей ревью" уже в 1965 г. констатировал, что сделанное Лондоном "в значительной мере расчистило путь огромному успеху Хемингуэя, Фолкнера, Вулфа, то есть поколению 20–30-х годов"[29].

Наверное, наиболее близкий Лондону писатель — Хемингуэй. Тот "героический кодекс", который лежит в основе мировидения хемингуэевского героя, в основном, повторяет лондоновский (а точнее, пионерский): честь, мужество, сила, закон товарищества, честность... Вспомним, как писал Лондон К.Джонсу: "Человек без смелости — для меня самая неприемлемая вещь под солнцем, искривление всей схемы мироздания" (7; p. 36). Конечно, судьба хемингуэевского героя, отчужденного, потерявшего веру в высокие слова и понятия, гораздо трагичнее, чем у тех, кто осваивал Клондайк и не был обременен сомнениями в том, что богатство и счастье нераздельны, а награды в мире достаются тому, кто их более всего достоин.

Между двумя этими столь разными писателями существует и ощутимая стилистическая перекличка. Только после смерти Хемингуэя вышла переписка Джека Лондона, в которой встречаются строки, как бы предваряющие хемингуэевскую "теорию айсберга": "Искусство опускать необыкновенно важно, но его нужно освоить. Из множества деталей, характерных черт выбирайте единственную, самую выразительную, но, выбрав, используйте ее максимально" (7; p. 36). Речь идет о стремлении не описывать, не рисовать словом, но изображать, драматизировать.

Можно говорить об общности некоторых мотивов и — более того — метафорического ряда у Джека Лондона и других писателей межвоенного поколения. К примеру, не только восприятие богатства, но и способ его эстетического выражения сближает Лондона и Фицджеральда: Руфь Морз по многим параметрам может считаться предтечей Дэзи Бьюкенен ("Великий Гэтсби"). А сопоставление двух калифорнийцев: Джека Лондона и Джона Стейнбека — уже стало предметом литературоведческих исследований[30].

Еще одна традиция американской литературы — традиция дороги — дает право говорить о преемственности литературы битников по отношению к художественному наследию Лондона. Бродяги Керуака выстраиваются как бы "вторым этажом" над "дорожными людьми" Лондона, в то же время существенно от них отличаясь. Если для Лон-

дона дорога представляет опыт прежде всего социальный, то для поколения середины XX в. — скорее философский, экзистенциальный. Да и сам "человеческий материал", проходящий по дороге, отличается радикально, что, в свою очередь, привлекло внимание исследователей[31].

Несомненно, есть все основания говорить об органической вписанности творчества Джека Лондона в традицию американской литературы и о его плодотворности для ее дальнейшего развития.

Особого внимания заслуживает тема соотнесенности прозы Лондона с массовой литературой Америки. Безусловно, в том каноне массовой литературы, который поныне господствует в кино и на книжном рынке США, произведения Джека Лондона сыграли определенную роль в утверждении идеала героической маскулинности белого англосакса-протестанта (WASP). Каждый из наиболее популярных романов Лондона — "Лунная долина", "Маленькая хозяйка большого дома" и "Сердца трех" — по-своему любопытен, и все три дают материал для размышлений о творчестве писателя в соотношении с массовой литературой.

"Лунная долина" — рассказ о любви потомков первых поселенцев-англосаксов, Саксон Браун и Уильяма Роберта. У них недаром такие ординарные имена: их судьба представлена как типичная сказка из американской жизни. Она работница, он в прошлом боксер, а потом возчик. Они молоды, здоровы и прекрасны, они полюбили друг друга и соединили свои судьбы. Только в урбанистической цивилизации для таких естественных людей не находится места. Безработица, страх голода и неустроенности, даже классовые столкновения и их роль в нравственной жизни простых рабочих — все это описано Лондоном весьма реалистично. По воле автора, герои отправляются на поиски счастья ближе к природе. И находят райский уголок — ту Лунную долину, где поселился сам писатель. Здесь наряду с приключениями героев, пытающихся устроить свою жизнь на земле Калифорнии, Лондон описывает всевозможные методы ведения хозяйства, которые ему самому не смогли принести богатства, но в созданной им идиллии оказались очень прибыльными (правда, чтобы получать прибыль, обеспечивающую достойную жизнь идеальным героям, им приходится весьма скудно оплачивать труд наемных рабочих, но это их не печалит, ибо, как объясняет Саксон Биллу, эти неполноценные люди, то есть не стопроцентные англосаксы, и не заслуживают более тех двух долларов в день, которые он им платит). Конечно, комбинация реалистического романа и идиллии по своей идеологической устремленности явно "сработана" по широко распространенной в массовой литературе тех лет модели достижения "американской мечты" наиболее достойными.

"Маленькая хозяйка большого дома" еще дальше от литературы оригинальной и самостоятельной, еще ближе к массовой. Впрочем, в

замысле романа можно обнаружить попытки коснуться вопросов философского характера. Действие вновь происходит в любимой писателем Калифорнии. И герои — люди богатые, счастливые, энергичные, состоявшиеся. Джек Форрест — хозяин огромных угодий, делец и прагматик, который во всем руководствуется наукой и цифровыми выкладками, при этом любящий и любимый муж. Жена его (естественно, красавица) Паола — не только носит поэтическое имя, но и наделена неординарным прошлым и необыкновенно одаренной натурой. Она действует интуитивно, но все, что она задумывает, все, к чему она прикасается, удается, растет и развивается необыкновенно плодотворно (правда, у нее нет детей, но автор не заостряет на этом внимания). В ее характере есть некоторая странность, "божественная метка": она почти не нуждается в сне, все время бодрствует и творит.

В романе практически отсутствуют авантюрная, приключенческая часть; здесь ничего не происходит, да и место действия не меняется. Идет обычная жизнь богатой и счастливой пары, которая трудится с энтузиазмом и с не меньшим энтузиазмом, размахом и эстетическим изыском принимает гостей. Один из таких гостей, старый и испытанный друг Джека, Грэхем, и становится причиной, разрушившей счастливую жизнь четы Форрестов. Его роман с Паолой положен в сюжетную основу произведения, но при этом автор абсолютно не заботится о психологической убедительности характеров. Такой Грехэм, которого представляет нам Лондон, просто не позволил бы себе злоупотреблять гостеприимством друга, будучи влюбленным в его жену. Уж если бы он и захотел (как это принято у "настоящих мужчин") выиграть ее любовь в достойном поединке, то нашел бы для такой дуэли нейтральную территорию. Не в силах выбрать единственного среди двух любимых и достойных любви мужчин в финале романа Паола фактически кончает жизнь самоубийством. Попытка выйти из банального треугольника совершается в духе мелодрамы. Впрочем, в этом романе все сладко и идиллично. Три идеальных героя помещены в искусственно созданную экстремальную ситуацию. Если говорить о "философском" замысле, которым автор, очевидно, намеревался вывести свое произведение в ранг значительных художественных явлений, то его можно усмотреть в том противостоянии прагматизма и поэтической интуиции, которое является единственным движущим мотивом сюжета. Победителя в этом поединке не оказалось, а роман остался занимательным чтивом, интересным разве что исследователям творчества Джека Лондона теми автобиографическими моментами, деталями, обстоятельствами, которыми он насыщен, как один из многократно проигранных вариантов судьбы самого писателя.

Обращаясь к читателю в "Предисловии" к своему последнему роману, "Сердца трех", Джек Лондон просил извинить его за то, что начал с похвальбы. Дело в том, пояснял он, что эта вещь юбилейная. Ее завершением он отмечал сразу несколько знаменательных дат и собы-

тий: свое сорокалетие, свою пятидесятую книгу, шестнадцать лет своей писательской деятельности и новое направление в своем творчестве. А "Сердца трех", по его убеждению, обозначили новое направление. Он не создавал ранее ничего подобного и впредь не намерен скрывать, что гордится этой работой.

Сюжет романа ограничен панамским эпизодом из жизни молодого американского миллионера Моргана, а Нью-Йорк является обрамлением всему происходящему: богатство выступает основой общественного и личного существования, а вся современная цивилизация не только на нем стоит, но и создает его своими "чудесами", то есть техникой и человеческой энергией. Это норма современного быта и бытия. Но молодой герой выбивается из нормы, в нем кипит и бурлит первозданная жизненная сила и энергия. Ей-то он и находит применение в панамских приключениях. В экзотической обстановке складываются как внутренний, так и внешний сюжеты. Внутренний основывается на теме любви, для которой автор конструирует усложненный треугольник. Одну прекрасную даму любят не просто двое замечательных мужчин, но два брата по крови, законченных англосакса, у которых очень много общего. Лейтмотивом их дружбы служит абсолютно киплинговская по духу и стилю старая пиратская песня, написанная Джорджем Стерлингом ("Мы — спина к спине — у мачты против тысячи вдвоем"). Леди, естественно, страшно терзаясь собственной аморальностью, никак не может отказаться ни от одного из них. Но, как и положено в сказке, в конце романа выясняется, что, будучи украдена в детстве, благородная дама является сестрой одного из мужественных родственников и потому может, любя обоих, оставаться абсолютно моральной и выйти замуж за родственника более дальнего.

Пересказать сюжет внешний невозможно. Он переполнен приключениями всех видов настолько, что больше напоминает даже сказки "Тысячи и одной ночи", чем весьма близкие по стилистике произведения Стивенсона или Хаггарда. Очень насыщенный авантюрный ряд, красочная экзотика, все зрелищно, впечатляюще, ярко. При этом абсолютно стандартная мораль: испанское благородство и безрассудная смелость, вырождение конкистадорства, англосаксонская мужественность и практическая сметка, мифическая ритуальность индейцев, их неприспособленность к современному быту и вырождение.

Кинороман "сработан" то методике, которую почти в то же время предлагал своим журналистам газетный концерн Херста. В материале, настаивал хозяин многих журналов, должны присутствовать пять примитивных компонентов, которые существуют даже в самой неразвитой психике: секс, сантименты, забота о самосохранении, соревновательность, страх. Фактически именно они и становятся "строительным материалом" лондоновского кинороманa. "Сердца трех" полностью принадлежат массовой развлекательной приключенческой

литературе, хотя и написаны талантливым мастером с развитым воображением, которое находчиво усложняет и разнообразит стандартные ходы.

Итак, своей прижизненной славой и материальным достатком Джек Лондон обязан широкому читателю, который полюбил его прозу, а не критике, которая всерьез к его творчеству не относилась. Даже Драйзер, которого исследователи, как правило, называют рядом с Лондоном, высказывался о нем несколько пренебрежительно как о писателе, "творчество которого являет собой смесь реализма и романтизма в равной пропорции — соответственно современным вкусам широкой публики"[32].

В завершение следует, пожалуй, остановиться как раз на отношении критики к творчеству Лондона, проследить, как оно менялось за истекшее столетие. Рассмотреть этот вопрос по понятным причинам придется лишь вкратце, выделяя наиболее существенные моменты, отражающие движение критической мысли, открывающие возможные перспективы дальнейшего изучения художественного наследия Лондона. В целом современной писателю критикой Лондон воспринимался как один из авторов литературы "красной крови" — грубой и жестокой. Это мнение укреплялось и серьезными исследователями литературы — К.Ван Дореном[33], А.Кейзином[34], Л.Мамфордом[35], фактически замыкая его в пределах массовой беллетристики.

Наиболее полной книгой о писателе стала монография его дочери Джоан, близко связанной с социалистическим движением Америки, — "Джек Лондон и его время. Неканоническая биография" (*Jack London and His Times: An Unconventional Biography*, 1939; переиздана в 1968 г. с новой вступительной статьей). Джоан Лондон попыталась объективно рассказать об отце, определить его место в контексте эпохи. В изданных воспоминаниях родственников Чармиан Лондон, которые путешествовали с Лондонами на яхте и сопровождали их в далеких краях, достоверность фактов может быть и сомнительной. Что касается точности с точки зрения документалистики, то наиболее ценным можно считать двухтомный труд Чармиан, вышедший в 1982 г. и включающий, помимо ее собственных дневников, где она точно фиксировала все события совместной жизни и все, что касалось творчества мужа, еще и множество писем, адресованных Лондону разными людьми. И хотя текст книги пронизан желанием доказать, что любовь к жене была путеводной звездой писателя, значение ее для тех, кто изучает его творческое наследие, чрезвычайно велико.

В годы "Великой депрессии" интерес к произведениям Лондона (писателя-социалиста) и его личности, естественно, повышается. Фактическое изучение его наследия начинается именно тогда. Отношение к Лондону академической науки выражено в трехтомной "Литературной истории Соединенных Штатов Америки" (*Literary History of the United States of America*, 1948), где страницы о Лондоне написаны са-

мим главным редактором, Робертом Спиллером. Оценивая автора сорока девяти томов прозы, драмы и очерков (кстати, ни одного собрания сочинений Джека Лондона на его родине еще не выходило!) как "воплощение романтического порыва нового века", мужественного, наивного и плодовитого поставщика читателям журналов обильного чтива, Спиллер утверждает, что "лишь небольшое число его произведений заслуживает, благодаря своей искренности и живости стиля, быть спасенными от забвения, на которое они, казалось бы, обречены из-за художественного несовершенства"[36]. Любопытно, что Спиллер (как и многие другие американские исследователи) считает, что творчество Лондона неразрывно связано с наукой XX в., в то время как на самом деле оно полностью включается — по крайней мере, насколько это зависит от сознания автора — в зону науки века XIX.

Страстный поклонник Лондона Ирвинг Стоун, написавший биографию писателя под названием "Моряк в седле" (*Sailor on Horseback. The Biography of Jack London*, 1938), которое планировал дать такой книге сам его герой, утверждает, что "в произведениях Лондона художественная форма впервые соединялась с научными взглядами двадцатого века — вот откуда появилась в ней жизненная сила и энергия, сродни той, с которой американцы покоряли континент и возводили гигантское здание своей индустрии" (14; с. 162). Этот пассаж удивителен для автора, живущего в середине XX в., ибо научные теории, питающие мировоззрение Лондона, — это завершение систематики XIX в., на чем покоятся все взгляды писателя. Зачатки науки века XX (скажем, фрейдизм) остались для него терра инкогнита. По всем параметрам Лондон — писатель, завершающий эпоху фронтира и эгалитарной демократии, эпоху, предшествующую интенсивной урбанизации и индустриализации. Об этом свидетельствуют и его темы, и его жизненный опыт, и его критерии, и научные социально-биологические основы его собственной философии. Справедливости ради надо заметить, однако, что увлекавшие Лондона научные теории сохраняли в Америке актуальность и на протяжении значительной части XX в., оказывая заметное влияние на развитие как научной, так и общественной мысли. Добытые в XIX в. знания в ряде областей науки с трудом прокладывали себе дорогу в этой безусловно передовой в научном отношении стране, где религиозные догматы во многом все еще имели непререкаемый авторитет, чему свидетельством "обезьяний процесс", проходивший через много лет после смерти писателя.

Почти одновременно с трехтомной "Литературной историей" появляется книга Филипа Фонера "Джек Лондон — американский бунтарь" (*Jack London: American Rebel*, 1947), объединившая наиболее революционные — с точки зрения критика-марксиста — тексты писателя и предваряющую их солидную статью, в которой автор стремится доказать органическую принадлежность Лондона к социалистичес-

кому движению (предисловие Фонера было переведено на русский язык и издано в 1966 г. в качестве самостоятельного исследования).

Новым толчком, стимулировавшим интерес к Лондону, стало движение битников, хиппи, связанное с традицией бродяжничества, которой в свое время отдал дань писатель.

Большие возможности для интерпретации наследия писателя открылись после публикации его писем (первое издание в 1965 г., второе, трехтомное, — в 1988 г.).

На родине Лондона, в Калифорнии, интерес к нему никогда не исчезал. Конечно, то, что его именем называли пароходы, рестораны и т.д., было вызвано не столько всенародной любовью, сколько индустрией туризма. Тем не менее, и в Окленде, и в долине Сонома память о Лондоне хранят и культивируют — существуют Национальный парк, музей в усадьбе Лондона. Существует и целая "калифорнийская литература" о писателе (часто о нем пишут в ряду других знаменитых выходцев из Калифорнии, особенно — с Джоном Стейнбеком).

В России Лондон относится к наиболее любимым зарубежным писателям. Первые переводы его рассказов появляются еще при жизни автора, достаточно оперативно после их публикации на языке оригинала. Так, "Зов предков" в переводе Р.Рубиновой издается в 1905 г. дважды (в журнале "Детское чтение" и в приложении к этому журналу — "Библиотеке для семьи и школы"). Два полных собрания сочинений Лондона выходят в России почти одновременно. Авторизованное издание в 22 томах под редакцией И.А.Маевского публикуется в 1910–1916 годах в Москве, а собрание в 18 томах под редакцией А.Н.Кудрявцевой — в издательстве "Прометей" в Петербурге (1912–1915). С тех пор произведения Лондона выходили в России фантастическими тиражами, и независимо от того, какая в ней была политическая власть, Лондон оставался здесь самым популярным иностранным писателем[37].

В предисловии к полному собранию сочинений Лондона в 1912 г. Леонид Андреев определил ту черту творчества писателя, благодаря которой он стал так популярен в России: "Читаешь его и словно выходишь из какого-то тесного закоулка на широкое лоно морей, забираешь грудью соленый воздух и чувствуешь, как крепчают мускулы, как властно зовет вечно невинная жизнь к работе и борьбе. Органический враг бессилия и дряхлости, бесплодного стенания и нытья, чуждый тому дряхленькому состраданию и жалости, под кислым ликом которых кроется отсутствие воли к жизни и борьбе, Джек Лондон спокойно хоронит мертвецов, очищая путь жизни, и оттого его похороны веселы, как свадьба"[38]. В "Заметках о Джеке Лондоне" (1911) А.Куприн подробно останавливается на достоинствах произведений американского писателя. "В них чувствуется живая, настоящая кровь, громадный личный опыт, следы перенесенных в действительности страданий, трудов и наблюдений. Потому-то экзотические повести

Лондона, облеченные веянием искренности и естественного правдоподобия, производят такое чарующее, неотразимое впечатление". И далее: "Главные его достоинства: простота, ясность, дикая, своеобразная поэзия, мужественная красота изложения и какая-то особенная, собственная увлекательность сюжета" (26; с. 628, 630). Правда, и тогда реакция на его творчество в России была неоднозначной. К.Чуковский говорил: "Чехов писал о заурядном: о провинциальных девицах, о дворниках, но каждое слово его ослепительно, в каждом образе — новизна, откровение! А Джек Лондон лишь об ослепительном и пишет, только о раритетах и монстрах, но все у него заурядно, старо — пыльная литературная рухлядь"[39].

Привлекательность прозы Лондона для русского читателя подчеркнул И.Бунин, написавший в некрологе: "И разве не из этого редкостного теста были замешаны Ливингстоны и Стенли, и Плиний, и открыватели Северного полюса (вспомним Нансена и Андре!), и первые воздухоплаватели, положившие в цемент великого будущего свою кровь и раздробленные кости? Нам, именно нам, русским, вечно мятущимся, вечно бродящим, всегда обиженным и часто самоотверженным стихийно и стремящимся в таинственное будущее, — может быть, страшное, может быть, великое, нам особенно дорог Джек Лондон. И оттого-то у свежей могилы — земной поклон этому удивительному художнику. За веру в человека"[40].

Конечно же, интерес к русской жизни, первой русской революции, деятельность Джека Лондона в далекой Америке в ее поддержку, его старания популяризировать творчество Горького и ответные старания популяризировать творчество Лондона в России, не могли не способствовать благоприятному восприятию его творчества демократическим русским читателем.

После Октябрьской революции популяризация Лондона, писателя-социалиста, автора единственного революционного произведения в американской литературе, романа "Железная пята", стала делом государственной политики. К тому же и идеал Лондона был достаточно примитивен, и легко воспринимался широкими массами молодой страны Советов.

Если говорить о серьезном исследовании его творчества, то оно, за исключением нескольких работ, не выходило за рамки заданных параметров: реалист, социалист, воспевающий революционную борьбу рабочего класса, разоблачавший реакционные идеи Ницше, демократ, носитель активной любви к человеку. Даже весьма ощутимые ноты расизма не мешали такому отношению к Джеку Лондону. Их принято было не замечать. Работы В.Богословского[41], В.Быкова[42] имели и свою положительную сторону: они достаточно полно представляли писателя и его творческое наследие. Концептуальной попыткой соотнести творчество Лондона с американским — и шире — мировым литературным процессом стала упомянутая выше статья Р.М.Самари-

на "Проблема натурализма в литературе США и развитие американского романа на рубеже XIX–XX вв." Не оспаривая принадлежность писателя к натурализму, Р.М.Самарин пытается определить особенности его американского варианта. Следующей попыткой более объективной оценки лондоновского наследия можно считать небольшую по объему, но исследовательскую по характеру брошюру А.М.Зверева, изданную к столетию со дня рождения писателя. Отдельное место в советской лондониане занимает и книжка А.Садагурского "Джек Лондон. Время, идеи, творчество" (Кишинев, 1975), где анализируется философская платформа писателя и впервые акцентируются немарксистские влияния на творчество Лондона.

Как уже говорилось, на советских сценах шла художественно несостоятельная пьеса Лондона "Кража". В советском кинематографе было также несколько попыток экранизировать Лондона. Как известно, первая постановка Сергея Эйзенштейна была выполнена по его новелле "Мексиканец", а Маяковский не только написал сценарий по роману "Мартин Иден" ("Не для денег родившийся"), но и сыграл в нем главную роль писателя Ивана Нова. Конечно, это не было ни экранизацией, ни глубоким прочтением американского писателя, а вариацией автора на заданную тему.

На родине писателя уже в 70-е годы XX в. выходит несколько разных по значимости биобиблиографических книг о нем[43]. Продолжается исследовательский поиск литературоведов, усилившийся в последние годы XX в. и изменивший свой вектор в соответствии с общим направлением в развитии современной науки о литературе. Ученые пытаются интерпретировать Лондона в свете постмодернистской критики, "нового историзма". В его текстах обнажаются составляющие, важные для формирования литературы стыка XX–XXI веков (маскулинно-феминистские контрадикции, соотношение культура — витальность — цивилизация в интерпретации расовых проблем). Прослеживаются "нарративные траектории", весьма внимательно изучается то "срединное", промежуточное положение, в котором оказывается типичный лондоновский герой, не принимающий окружающего мира, но пытающийся строить собственную жизнь по его законам и т.д. С таких позиций, в частности, подходит к писателю Эми Каплан, высказавшая свой взгляд на Лондона в "Колумбийской истории американского романа"[44].

О том, что нет (да и не может быть) единого прочтения писателя, свидетельствуют наиболее популярные сегодня американские антологии — Колумбийская и Нортоновская, где приведены тексты, представляющие как бы совершенно разные ипостаси одного автора. В Колумбийскую включен классический хрестоматийный "Костер", один из наиболее впечатляющих рассказов северного цикла. В Нортоновскую — малоизвестный рассказ "По ту сторону щели" ("The South of Slot"), где автор изображает героя, находящегося на "ничей-

ной земле" (border-line), между восставшим рабочим классом и той охранно-бюрократической машиной, к которой персонаж принадлежит.

Интерпретация писателя не только не окончена, она лишь начинается.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: *Парчевская Б.М.* (составитель). Джек Лондон. Биоблиографический указатель. М., Книга, 1969; *Либман В.В.* Американская литература в русских переводах и критике. Библиография. 1776–1975. М., Наука, 1977.

[2] The Heath Anthology of American Literature. Ed. by Paul Lauter. Lexington, Massachusetts, Toronto, v. 2, 1990; American Literature. A Prentice Hall Anthology. Ed. by Emory Elliott. v. 2, New Jersey, 1991.

[3] *Hedrick J.* Solitary Comrade: Jack London and His Work // The Norton Anthology of American Literature. N.Y., L., 1985, v. 2, p. 744.

[4] *Лондон Дж.* Собр. соч. в 7 тт. М., 1954, т. 1, с. 511, 512

[5] *Лондон Дж.* Собр. соч. в 14 тт. М., Правда, 1975, т. 6, с. 8.

[6] *Martin R.E.* American Literature and the Universe of Force. Durham, Duke Univ. Press, N.C., 1981, p. XV.

[7] Letters from Jack London. Ed. by Hendricks K., King, Shepard I. N.Y., The Odyssey Press, 1965, p. 9.

[8] *London Ch.* Jack London. L., Mills and Boon, 1921, v. 1, p. 233.

[9] *Оленева В.И.* Современная американская новелла. Проблемы развития жанра. Киев, Наукова думка, 1973, с. 97.

[10] *McClintock J.* White Logic: Jack London's Short Stories. Michigan, 1975, p. 2.

[11] Jack London: American Rebel. A Collection of His Social Writings Together with an Extensive Study of the Man and His Times. Ed. by Ph.S.Foner. N.Y., Citadel Press, 1947, pp. 61–62.

[12] *Фонер Ф.* Джек Лондон — американский бунтарь. М., Прогресс, 1966, с. 109.

[13] *Sinclair U.* Mammonart. N.Y., 1924, p. 83.

[14] *Стоун И.* Моряк в седле. Биография Джека Лондона. М., 1962, с. 171–172.

[15] *International Socialist Review*, 1908, April.

[16] *Лондон Дж.* Революция. Сб. ст. Л., 1924, с. 65.

[17] *Франс А.* Собр. соч. в 8 тт. М., Гослитиздат, 1960, т. 8, с. 758.

[18] *Glass L.* Nobody Renown: Plagiarism and Publicity in the Career of Jack London // *American Literature*, v. 71, № 3, Sept. 1999, pp. 529–550.

[19] *London, Joan.* Jack London and His Times: An Unconventional Biography. N.Y., The Book League of America, 1939.

[20] *Walker F.* Jack London: Martin Iden // The American Novel: from James Fenimore Cooper to William Faulkner. N.Y., Lnd., Basic Books, 1965.

[21] *Watson Ch. N. Jr.* The Composition of "Martin Eden" // *American Literature*, v. 53, № 3, 1981, Nov., p. 406.

[22] *London J.* Novels, Stories & Social Writings. Ed. by D.Pizer. N.Y., 1982.

[23] *Paul de Man.* Autobiography as Defacement // *Modern Language Notes*, v. 94, № 5.

[24] *Connor R.O.* Jack London: A Biography. Boston, Toronto, 1964, p. 198.
[25] Проблемы истории литературы США. М., Наука, 1964.
[26] *Куприн А.* Собр. соч. в 6 тт. М., Художественная литература, 1958, т. 6, с. 630.
[27] *Зверев А.* Джек Лондон. М., 1975, с. 21.
[28] *Луначарский А.В.* История западноевропейской литературы в важнейших моментах. М., 1924, ч. II, с. 188.
[29] *Saturday Review*, 1965, September. 25.
[30] *Stoddard M.* Californian Writers. Jack London. John Steinbeck. The Tough Guys. L., 1983.
[31] *Feied F.* No Pie in the Sky. The Hobo as American Cultural Hero in the Works of Jack London, Dos Passos and Jack Kerouac. N.Y., The Citadel Press, 1964.
[32] *Драйзер Т.* Великий американский роман // *Драйзер Т.* Собр. соч. в 11 тт. М., Гослитиздат, 1954, с. 553.
[33] *Van Doren C., Van Doren M.* The American Novel. 1789–1939. N.Y., Macmillan, 1940.
[34] *Kazin A.* On Native Ground. An Interpretation of Modern American Prose Literature. N.Y., Overseas, 1942.
[35] *Mumford L.* The Golden Day. L., N.Y., Boni and Liveright, 1926.
[36] Литературная история Соединенных Штатов Америки. М., Прогресс, 1979, т. 3, с. 121.
[37] См.: *Орлова Р.* "Мартин Иден" Джека Лондона. М., Художественная литература, 1967.
[38] *Лондон, Джек.* Собр. соч. Предисловие Л.Андреева. СПб., 1912. Прометей, т. 1, с. 51.
[39] *Чуковский К.* Лица и маски. СПб., Шиповник, 1914, с. 142.
[40] *Русское слово.* СПб., 1916, 17 ноября.
[41] *Богословский В.Н.* Джек Лондон. М., 1964.
[42] *Быков В.* Джек Лондон. М., 1964.
[43] *Bubka T.* Jack London Bibliography: a Selection of Reports, Printed in the San Francisco Bay Area Newspapers: 1896–1967. San Jose State College, 1968; *Walker D.L. & James E.* The Fiction of Jack London. A Chronological Bibliography. El Paso, Texas, Western Press, 1972.
[44] The Columbia History of the American Novel. Ed. by Emory Elliott, N.Y., 1991.

ТЕОДОР ДРАЙЗЕР

Около ста сорока лет прошло со дня рождения Теодора Драйзера, и с более чем вековой дистанции еще ярче и весомее выглядит сегодня вклад великого американского писателя в развитие отечественной литературы. Открывший "Сестрой Керри" XX век в литературе США, Драйзер раздвинул горизонты американского реалистического искусства, несмотря на все трудности и барьеры, которые возникали на его пути в течение всей его творческой жизни, — в американской литературе нет, пожалуй, другого писателя, которому пришлось бы в своей литературной деятельности встречать такое противодействие и сопротивление литературного истеблишмента, какое преодолел Теодор Драйзер. Он был писателем-первопроходцем, упорным и непреклонным.

Известный американский критик и публицист Генри Менкен писал после смерти Драйзера в 1945 г.: "Он был великий художник, ни один другой американец его поколения не оставил такого прочного и прекрасного следа в нашей национальной словесности. Американская литература до и после его времени отличается почти так же, как биология до и после Дарвина. Он был человеком огромной оригинальности, глубокой отзывчивости и непоколебимой храбрости. Всем нам, кто пишет, легче оттого, что он жил, работал и надеялся".

Выдающуюся роль Драйзера как одного из зачинателей и подлинных творцов литературы XX в. отмечают и американские писатели, и историки литературы США. Особенно высокую оценку вкладу Драйзера в развитие американской словесности дал еще в 1920 г. Вернон Луис Паррингтон в своем основополагающем трехтомном труде "Основные течения американской мысли". Он писал: «Это самый бесстрастный и самый наблюдательный из всех наших писателей, гигант нескладных пропорций, крестьянин с тяжелой походкой, неутомимой любознательностью и безмерной жалостью, полный решимости критическим оком взглянуть на "животное, называемое человеком", и нарисовать его правдивый портрет. Он идет, тяжело ступая по полям, прямиком к своей цели, вытаптывая по пути аккуратные грядки американских условностей, заглядывая в тайники, на которых висит объявление: "Закрыто для широкой публики", ничего не пряча, ничего не стыдясь и ни за что не извиняясь» [1].

Паррингтону вторит редактор трехтомной "Литературной истории Соединенных Штатов Америки", изданной в 1955 г., Роберт Спиллер, где он говорит о наступлении Драйзера на общепринятые условности жизни среднего класса. "Содержание у него всегда важнее выражения, — утверждает Спиллер.— Обнажив самый нерв американского общества, он оказал на реалистическую литературу Америки XX века более глубокое, более длительное влияние, нежели любой другой романист... Он был верен своему искусству, не шел ни на какие компромиссы с цензорами и ханжами, и потому его творчество дает ощущение цельности и завершенности"[2].

Наконец, в изданной под редакцией Эмори Эллиотта в 1988 г. "Колумбийской литературной истории Соединенных Штатов" Ли Кларк Митчелл усматривает несомненное следование традициям Драйзера у американских писателей: "Джон Дос Пассос и Джеймс Т.Фаррел, Джон Стейнбек и Норман Мейлер, даже Уильям Фолкнер и Эрнест Хемингуэй: все они, кажется, так или иначе напоминают Драйзера в технике или в материале"[3]. Разделенные многими десятилетиями, эти критические суждения существенны не только как красноречивое признание исключительного места и значения творчества Драйзера для развития литературы США на протяжении всего двадцатого столетия, открыть которое выпала честь именно Драйзеру. Они свидетельство живой преемственной связи, преобразующей бесконечные конгломераты помеченных близкими и далекими датами имен и названий в единое целое национальной литературы.

Для самого Драйзера, сообщившего литературе США мощный импульс обновления, эти связи не замыкались одним XX в. В его произведениях получили развитие многие лучшие традиции американской литературы XIX в. — традиции романтиков: Фенимора Купера, Натаниэля Готорна, Германа Мелвилла. Острое неприятие мира бизнеса и обстоятельная манера повествования роднит Драйзера с Купером. Осуждение пуританского ханжества и практицизма, себялюбия и стяжательства с ранних лет привлекло его внимание к Готорну — одному из его любимых писателей; созвучен Драйзеру в этом отношении оказался и Мелвилл — не случайно американский критик Дэнфорт Росс сравнивал повесть Мелвилла "Писец Бартльби" с полотнами Драйзера. Страстный пафос неприятия всех форм и проявлений социальной несправедливости роднит Драйзера с аболиционистами.

Особенно близок ему непримиримый уолденский отшельник, борец против рабства, Генри Дэвид Торо. В разгар своей активной антифашистской публицистической деятельности в 30-е годы Драйзер выпустил книгу избранных произведений этого американского писателя и философа "Живые мысли Торо", к которой написал теплое и проникновенное предисловие. Острый критик "позолоченного века" Марк Твен и поэт свободного труда и человеческого разума Уолт Уитмен явились непосредственными предтечами Драйзера.

Теодор Драйзер. Фотография 1910-х годов

Литературный процесс в США на протяжении XIX в. отмечен рядом особенностей. Хотя в целом развитие американской литературы шло в одном направлении со всей западной литературой, между ними не существовало полного тождества, в том числе и в отношении хронологии. Сравнительно поздний расцвет романтической школы и, соответственно, ее более важная, чем в Европе, роль и влияние в литературе второй половины столетия и, как следствие, более позднее, чем в большинстве европейских стран, становление реализма — вещи очевидные. Абсолютизировать их, однако, не следует, хотя бы потому, что даже в странах, многим ранее вступивших на путь реализма, литературный процесс оставался неоднородным и, наряду с художественными открытиями реализма, являл немалое число примеров плодотворного существования более ранних, романтических форм.

Объясняются эти хронологические разрывы, с одной стороны, молодостью страны и ее литературы, не обладавшей еще развитыми в полной мере собственными традициями и по необходимости вынужденной следовать сложившимся за ее пределами моделям, с другой — тем, что в этот период в ней уже начались — и не безуспешно — поиски своей самобытности.

Именно с последними связаны замечательные прозрения художественных тенденций будущего, которые придают неповторимый характер американской литературе этого времени. В интересующем нас аспекте это прежде всего относится к поэзии Уитмена, открывшей не только новый поэтический мир, но и коренным образом перевернувшей представление о самой природе и форме стиха и тем положившей начало поэзии XX в.

К концу XIX в. интенсивность литературного процесса в США заметно возросла. В ускорении развития литературы в XX в. особенно велика заслуга Теодора Драйзера, разрушившего те косные нормы и ограничения, которые накладывала на творчество викторианская условность, лежавшая в основе бостонской изысканной традиции (genteel tradition).

Роберт Пенн Уоррен, соединивший замечательный писательский талант и дар проницательного критика, издал к столетию американского писателя монографию "Венок Драйзеру". Сопоставляя Драйзера с Твеном, несколько позже, в 1974 г., в статье "Вестники бедствий: писатели и американская мечта" он писал: «Успех пришел к Твену в том самом 1871 году, когда родился Теодор Драйзер. Драйзера занимали проблемы, в свое время волновавшие Твена, и он заговорил о них языком нашего столетия. Драйзер — сын "позолоченного века", но в отличие от Твена у него не было воспоминаний о счастливом детстве в старой патриархальной Америке, какими бы мифическими эти воспоминания ни казались»[4].

Речевой строй Драйзера — сына иммигрантов, американца в первом поколении, репортера газет больших городов, не знавшего пре-

лестей сельского уклада патриархальной Америки, столь дорогого Твену, — это язык, отличающийся от дискурса Твена, соединившего два речевых потока: с одной стороны, говор покорителей американских гор и прерий, россказни золотоискателей и лесопроходцев, лоцманов и доморощенных издателей газет, следовавших со своими неказистыми наборными и печатными приспособлениями за двигавшимися на Запад переселенцами, с другой — литературную традицию ново-английских романтиков. Роберт Пенн Уоррен видит в Драйзере носителя речевой культуры индустриальной и урбанистической Америки — о проблемах, занимавших в свое время Твена, Драйзер, по словам Уоррена, "заговорил языком нашего столетия" (4; с. 355), открыв тем самым новую стилевую систему — литературный дискурс XX в.

Рассуждая об основных проблемах, занимавших Драйзера, Уоррен отмечает: "Произведения этого гения охватывали две основные темы своего времени, связанные между собой, — природу успеха и природу человека" (4; с. 356).

Творческий путь Драйзера (Theodore Herman Albert Dreiser, 1871–1945) распадается на два этапа, которые разделяет Первая мировая война. В данной главе рассматривается первый, более ранний этап творчества писателя, второй этап — после 1918 г., в "новую эпоху американской мечты" — рассматривается в следующем, шестом томе "Истории литературы США".

По крайней мере три романа Драйзера стали вехами на пути развития реализма на американской почве. Каждый из них, знаменуя наступление нового этапа в освоении реалистического метода литературой США, встретил жестокое сопротивление литературных ретроградов: "Сестра Керри" была подвергнута остракизму со стороны издателей и респектабельной литературной элиты, запрещения "Гения" добивались хранители пуританской морали, на "Американскую трагедию" обрушились ревнители американской мечты.

Преодолевая сопротивление литературных святош и ханжей, Драйзер вернул американской литературе живое дыхание жизни. Суровой и непреклонной борьбой за правду жизни Драйзер проложил путь плеяде крупнейших американских писателей XX в. — Синклеру Льюису и Шервуду Андерсону, Уильяму Фолкнеру и Эрнесту Хемингуэю.

1.

Обстоятельства детства, юношества и ранней журналистской деятельности важны для понимания творчества писателя — в основе большинства сюжетов произведений Драйзера лежат события его биографии. Ранние годы жизни будущего писателя протекали, как образно выражаются биографы, "по другую сторону железнодорожного полотна": у него не было счастливого томсойеровского детства.

Он родился утром в воскресенье 7 августа 1871 г. в захолустном американском городке Терре-Хот штата Индиана. Его мать, Сара Драйзер, была замужем за рабочим местной фабрики. Мальчик был двенадцатым ребенком в католической семье, его назвали Теодором Германом Альбертом.

Отец его, Джон Пауль Драйзер, ткач по профессии, приехал из Германии в Америку, где его имя стало звучать на английский лад, в 1844 г., чтобы избежать призыва в армию; кроме того, здесь он надеялся разбогатеть. Поначалу дела его шли неплохо, и Джон Пауль даже приобрел собственную фабрику, но ко времени рождения Теодора разорился. Большая семья Драйзеров жила в постоянной нужде. На ней, как писал впоследствии Т.Драйзер, лежал отпечаток бедности и неудач. Очень тяжело приходилось семье, когда отец болел. В один из таких моментов брат Теодора, Поль, попал в полицию. От тюремного заключения его спас видный местный юрист и чиновник, с которым познакомилась одна из сестер будущего писателя. Ситуация, аналогичная этому горькому эпизоду детства, описана Драйзером в романе "Дженни Герхардт".

Зато всегда очень тепло вспоминал Драйзер о своей матери, которая происходила из семьи чехов, выходцев из Моравии[5]. Она не разделяла строгости и рвения своего супруга в следовании католическим догмам, щедро одаривала многочисленных детей материнской лаской. "Мудрой и сверх того нежной" называет Драйзер мать.

Рано пришлось Драйзеру начать трудовую жизнь. Бедственное положение семьи заставляло Теодора думать о постоянном заработке. Совсем маленьким мальчиком он продает газеты. Ему едва исполнилось четырнадцать лет, когда он нанялся к владельцу фермы полоть огород за 60 центов в день. Но работа под палящим солнцем была слишком тяжела для не очень крепкого подростка, и, заработав полтора доллара, он ушел от фермера. Шестнадцати лет Драйзер уехал в Чикаго. Там он работал в ресторане — убирал со столиков и мыл грязную посуду; служил у торговца скобяными товарами; был сборщиком платы за квартиры в одной из компаний, развозчиком белья в прачечной, продавцом-разносчиком мелких товаров. Но во всех случаях результат был одинаков — Теодора выгоняли на улицу.

В 1888 г. Драйзер с помощью своей прежней учительницы Милдред Фильдинг, заплатившей за год его обучения 300 долларов, поступил в университет штата Индиана в Блумингтоне.

Во время пребывания в университете в 1888/89 учебном году Драйзер много читал. Здесь впервые он познакомился с творчеством Л.Н.Толстого. На молодого Драйзера огромное впечатление произвели его книги, которые "правдиво рисовали жизнь и вместе с тем будоражили". Произведения великого русского писателя-реалиста заставили американского юношу задуматься над тем, есть ли у него мысли и образы, которыми он сам мог бы поделиться с людьми и глу-

боко затронуть их сердца. "Я был так потрясен и взволнован теми картинами жизни, которые они воссоздавали, — писал Драйзер, — что мне вдруг пришла в голову как будто совершенно новая мысль — как замечательно быть писателем. Уметь писать подобно Толстому, чтобы слушал тебя весь мир"[6].

В университете Драйзер познакомился и со многими другими ранее не известными ему произведениями американских и зарубежных писателей. Здесь же он вновь остро почувствовал ту социальную стену, которая отгораживала его от подавляющего большинства студентов — выходцев из богатых семей.

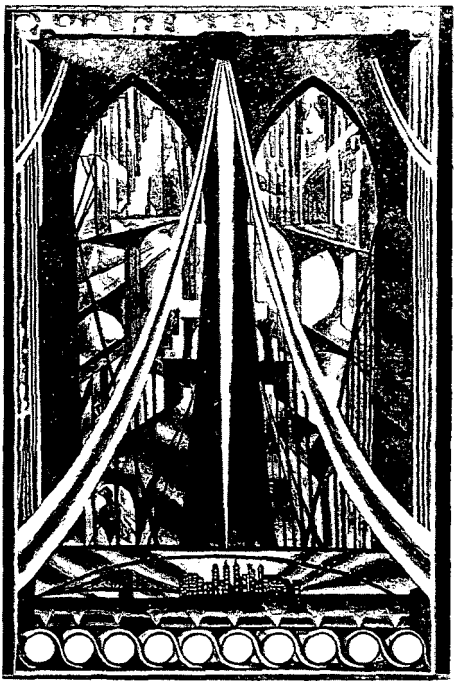
Пробудившееся в университете стремление к литературной деятельности привело Драйзера в газету. В апреле 1892 г. ему удалось устроиться репортером газеты "Чикаго дейли глоуб". Начались годы напряженного журналистского труда, который помог ему глубже узнать жизнь страны. До весны 1895 г. Драйзер продолжал свою репортерскую деятельность в газетах Чикаго, Сент-Луиса, Толедо, Питтсбурга, Нью-Йорка.

В "Сент-Луис глоуб демократ" Драйзер вел рубрику "Услышано в коридорах" — писал о крушении поездов, о несчастных случаях. Репортерские обязанности заставляли его встречаться со многими видными американскими деятелями.

Драйзер-журналист много писал о театре и был даже редактором театрального отдела. В статьях о событиях театральной и музыкальной жизни он, не считаясь с расовыми предрассудками, воздал должное талантливым чернокожим актерам и музыкантам. Сами заголовки этих статей — "Чудо XIX века", "Концерт черной примадонны" — говорят о глубоком восхищении автора талантом Сисиэретты Джонс. Он писал, что ее пение "заставляет вспоминать о красоте природы и вызывает видения чисто зеркальной воды и мягкого шелеста ветвей в дремлющем укромном уголке в летнее время". Восторженные отзывы о негритянских певцах и музыкантах привлекли внимание не только театральных кругов: расисты открыто обрушились на Драйзера со злобными нападками в печати. В газете "Толедо блейд" весной 1894 г. он публиковал материалы о забастовке работников местного трамвая.

Газета "Сент-Луис репаблик" провела конкурс среди учительниц штата Миссури, пообещав победительницам поездку на Всемирную выставку в Чикаго за счет газеты. От редакции в экскурсии учительниц сопровождал Теодор Драйзер, который писал об этом визите, а заодно и о достопримечательностях Всемирной выставки. Во время этой поездки Драйзер познакомился с учительницей из города Монтгомери Сарой Осборн Уайт, на которой он и женился в 1898 г.

Годы газетной работы оставили глубокий след в жизни будущего писателя. "Я пошел работать в газеты, — писал впоследствии Драйзер, — и с этого времени началось мое настоящее столкновение с



Джордж Стелла. "Бруклинский мост". 1920. Литография

жизнью — с убийствами, поджогами, насилиями, гомосексуалистами, взяточничеством, коррупцией, надувательством и лжесвидетельством в любых формах, какие только можно себе представить"[7]. Перед ним открылась широкая панорама жизни американского общества, он стал свидетелем многих человеческих трагедий и попытался докопаться до причин, порождавших их, но каждый раз, когда молодой журналист пробовал высказать на страницах газеты свое мнение, ему затыкали рот. "В Питтсбурге, — вспоминает Драйзер, — нельзя было писать о стальных магнатах и их жестокостях. В Филадельфии ни слова нельзя было сказать в пользу бастующих горняков или о денежных тузах города. В Чикаго большие политиканы и семьи великих были священны. В Нью-Йорке нужно было писать всегда о богатстве и никогда о бедности" (7; v. III, стр. 974).

Молодой журналист не мог примириться с нравами, царившими в американской печати. В 1895 г. он решил оставить ремесло газетчика. "Однажды я заключил сам с собой священный договор, — вспоминал в 1942 г. Драйзер, — немедленно бросить эту печать — проститутку, как я назвал ее про себя, — и никогда больше не браться за перо репортера в газете, даже если я буду умирать с голода".

Порвав с газетой, Драйзер действительно оказался на грани голодной смерти. Несколько месяцев он скитался по Нью-Йорку в поисках работы. Наконец, ему помог его брат Поль — композитор, который уговорил издателей его песен начать публикацию небольшого журнала "Эври манс энд пьено мьюзик". Его редактором стал Теодор Драйзер, которому установили скромный оклад — 10 долларов в неделю. Журнал был посвящен в основном вопросам музыки и рассчитан на женскую аудиторию. В нем печатались также и статьи Теодора Драйзера, в которых он затрагивал различные стороны жизни, вел рубрику "Обзор месяца", писал книжные обозрения, за подписью Т.Д. (инициа-

лы Теодора Драйзера) он выступал как театральный критик; под псевдонимом "Циник" вел рубрику "Преследователи уныния"; от имени С.Дж.Уайт (видимо, в честь Сары Осборн Уайт) подписывал раздел "Мы другие".

Большую часть материалов для журнала молодой редактор писал сам, а для того, чтобы создать видимость авторского разнообразия, пользовался различными псевдонимами, стремясь при этом менять соответственно свой стиль, создавая своеобразные литературные маски. В известном смысле это был и существенный шаг в развитии литературного таланта молодого редактора и журналиста, проявившего большую изобретательность, стилевое разнообразие и умение индивидуализировать речь каждого из авторов, подписывавшегося соответствующим псевдонимом[8]. За время работы в журнале "Эври манс" Драйзер имел возможность ближе и лучше понять трудности и проблемы повседневной жизни артистов, музыкантов, писателей, художников. Не случайно к этой теме он постоянно возвращался на протяжении всего своего творческого пути.

Драйзеру удалось сделать журнал "Эври манс" достаточно популярным и даже прибыльным для издателей — его тираж достиг шестидесяти пяти тысяч экземпляров, что само по себе было большим успехом молодого редактора. В журнале он излагал свои взгляды на жизнь и на искусство, демонстрируя пытливое изучение современной американской и зарубежной литературы, печатал стихи и прозу своих современников, отбирая наиболее близкие по духу произведения. Он напечатал, в частности, рассказы Брета Гарта "Ночь на перевале" и Стивена Крейна "Тайна мужества".

В "Эври манс" Драйзер попытался сформулировать и свое кредо писателя и журналиста — гуманиста, глубоко сочувствующего той человеческой драме, которая развертывалась на его глазах. "Мы научимся помнить, — писал Драйзер в июньском номере журнала за 1896 г., — что большинство из нас питается наспех и в неприятных местах, живет в холодных и бедных комнатах, порабощено большими заводами и фабриками и лишено книг и удовольствий. Тогда нам придется убедиться в том, что не все могут иметь приятное окружение и элегантных компаньонов, и поэтому они не могут быть грациозными, улыбающимися и довольными. Нам придется признать, что угрюмые лица работают изо дня в день, уродуя и разрушая наших братьев, превращая их в странные существа, и от понимания этого наши насмешки растают и превратятся в симпатии. Мы просто будем подчиняться нашему кодексу и нашим заповедям. Не лги, не воруй, не будь намеренно жесток по отношению к любому живому существу. Ибо прежде всего человек остается человеком, как бы часто он ни терпел неудачи"[9].

Поссорившись с братом Полем, Драйзер к октябрю 1897 г. бросает работу редактора и становится внештатным сотрудником различных

журналов. Он пишет очерки, заметки, зарисовки, их печатают в популярных журналах "Саксес", "Космополитан", "Харперс мансли", "Том Уотсонз мэгезин", "Ираз мэгезин", "Макклюрс мэгезин" и в некоторых других известных тогда в США изданиях. Для журналов "Саксес" и "Эйнслиз мэгезин", в которых Драйзер числится редактором-консультантом, он пишет серии портретных очерков: "Жизненные истории людей, добившихся успеха" и "Заметки об общественных характерах".

Среди тех, кого интервьюировал Драйзер, были знаменитый изобретатель Эдисон и миллионеры Карнеги, Армор, Маршалл Фильд, знаменитый мастер фотоискусства Стиглиц и маститый законодатель литературных мод Уильям Дин Хоуэллс. Интервью и очерки были добротно сработаны, и издатель журнала "Саксес" Орисон Суэт Марден без ведома и согласия Драйзера включил большинство из них в свои книги: "Как они интересны, истории жизни преуспевших людей, рассказанные ими самими" (Бостон, 1901), "Беседы с великими работниками" (Нью-Йорк, 1901), "Маленькие визиты к великим американцам, или Идеалы успеха и как достичь их" (Нью-Йорк, 1905). Естественно, что в этих книгах материалы, написанные Драйзером, включались в жизненную схему, исповедуемую О.С.Марденом и никак не отражавшую взглядов Драйзера.

Встречаясь со многими знаменитостями Америки и описывая их, Драйзер делал как бы первые наброски характеров преуспевающих финансистов, владельцев корпораций, издателей, дельцов. В этих очерках писатель не мог, однако, полностью выразить свое отношение к этим некоронованным королям США. Открытое выступление против них, как отмечал Драйзер в письме Роберту Элиасу от 17 апреля 1937 г., могло стоить заработка, и он часто был вынужден уклоняться от высказываний своих оценок. Приводя в качестве примера статью о миллиардере Карнеги, Драйзер писал: "Если вы прочитаете статью тщательно, то увидите, что она написана в виде интервью, в котором говорит Карнеги. Мои же мнения по необходимости отсутствуют" (7; v. III, с. 785). Тем не менее, это интервью написано так, что, по словам Драйзера, при желании в нем можно усмотреть и сатиру. В самом деле, последний вопрос Драйзера к Карнеги звучит весьма иронично: "Неужели все это для бедного мальчика?" Ответ же подкрепляет эту иронию своей самоуверенной лицемерностью: "Каждое слово. А те, кому не повезло и они родились детьми богатых родителей, оказываются тяжело нагруженными в соревновании. Корзина акций — самая тяжелая корзина, которую когда-либо приходится тащить молодому человеку. Он обычно начинает под ней спотыкаться. Подавляющее большинство сыновей богатых людей не в состоянии устоять перед соблазнами, которым их подвергает богатство... Следите за мальчиком, который должен нырнуть в работу прямо из начальной школы и начнет с подметания полов. Он — наверняка та черная

лошадка, которая заберет все деньги и сорвет аплодисменты"[10]. И Драйзер изобразил судьбу такого мальчика в "Трилогии желания", где Каупервуд начинает с торговли мылом. Что же касается возможностей для бедных американских мальчиков стать миллионерами, то развенчанию этой иллюзии Драйзер посвятил многие свои романы.

Не менее любопытно интервью Драйзера с владельцем чикагских боен Филипом Д.Армором, которому писатель задает неожиданный вопрос: "Ваш сон никогда не бывает тревожным?" и получает ответ: "Никак нет". Подобные ответы также помогли впоследствии Драйзеру воссоздать образ капиталиста Каупервуда, не знающего угрызений совести.

Отношение Драйзера к миллиардерам, подобным Карнеги, Армору, Фильду, выражено весьма откровенно в его интервью с известным американским естествоиспытателем Джоном Берроузом, который учился в школе в одном классе с Джеем Гульдом, железнодорожным магнатом, миллиардером. Драйзер спросил у Берроуза о его взглядах на жизнь. "Я всегда рассматривал успех как дело ума, а не денег, — ответил Берроуз, — но Джей стремился только к материальным достижениям". Он же рассказал, как Гульд обманул его во время игры, нарушив правила. Для Берроуза главное было "посвятить себя высоким мыслям, а не деланию денег" (10; pp. 333, 334).

В заключение беседы Драйзер снова возвращается к теме Гульда и его достижений, завершая интервью исполненным глубокого смысла контрастом. Ученый, погруженный в изучение природы, Берроуз предстает как альтернатива богатым идолам буржуазной Америки. Тема любви к природе и к ее изучению волновала Драйзера, и он возвращался к ней неоднократно и в статьях, и в книгах о Генри Дэвиде Торо, и в своих философских исканиях. Драйзера привлекает поэзия труда художника, в котором он находит истинное, а не призрачное достижение, основанное на ловкости добывания денег.

Эту же тему Драйзер продолжил в интервью с У.Д.Хоуэллсом, который, отвечая на вопрос Драйзера о путях становления таланта, сказал, что помимо таких необходимых качеств, как стремление учиться, доброе здоровье, хорошее начало и усердие, требуется высокий идеал. И в ответ на традиционный для Драйзера вопрос о путях достижения успеха, о цели жизни, о понимании счастья Хоуэллс заявил, что он рассматривает жизнь "не как погоню за вечно невозможным личным счастьем, а *как поле для стремления к счастью для всей человеческой семьи*. Нет другого успеха. Я не знаю, в самом деле, ничего более тонко удовлетворяющего и вдохновляющего, чем знание действительно доброй воли и признательность другим. Такое счастье не приходит с деньгами, не проистекает оно и от хорошего физического состояния. Его нельзя купить. Но это глубочайшая радость, в конце концов, и самая истинная и лучшая награда труженику" (10; p. 184).

Драйзер в полном смысле слова исследовал анатомию успеха и пришел к выводу о призрачности успеха, основанного на стремлении к обогащению. "Счастье нельзя купить", — эти слова Хоуэллса выражали мнение не только главы школы американского реализма, но и его многочисленных учеников и последователей, среди которых был начинающий писатель Теодор Драйзер. К теме успеха, которую он изучал всесторонне и тщательно, Драйзер впоследствии обращался в той или иной мере в каждом из своих романов, и решение ее в каждом случае было существенным образом подготовлено и его ранними журналистскими исканиями, и созревшим тогда же неприятием философии оптимизма, основанного на жажде богатства.

В интервью с Хоуэллсом были затронуты важные моменты, вводящие в творческую лабораторию писателя. Хоуэллс подчеркивал, сколь важна для него была учеба у великих мастеров литературы, которым он стремился следовать в своем творчестве, а поэтому непрерывно внимательно изучал их произведения.

Как показывает изучение его ранней журналистской деятельности, Драйзер был отлично осведомлен о творчестве не только классиков литературы США, но и своих современников. Он стремился познакомиться с Марком Твеном; трижды ему удалось увидеть своего великого соотечественника — один раз на улице, затем он посетил Твена, чтобы взять у него интервью для журнала "Саксес", но получить его ему все же не удалось, наконец, в 1908 г. в Нью-Йорке Драйзера представили Твену, и беседы с ним произвели на Драйзера исключительно сильное впечатление [11].

Марка Твена Драйзер отнюдь не случайно всегда ставит первым в ряду появившихся в США в конце XIX в. писателей, которые усматривают связь между страданиями человека и его экономическим положением. «В своем "Позолоченном веке", — говорил Драйзер, — великий писатель Марк Твен разоблачает бесчеловечный и всемогущий "экономический индивидуализм" Америки. Можно сказать, что Марк Твен первым пошел по этому пути» [12].

За тридцать лет, прошедших от "Позолоченного века" до "Сестры Керри", многое изменилось в Америке. Эти два романа отражают различные этапы развития американского общества. Следуя реалистическим принципам Твена, Драйзер развивал их дальше, по-своему исследуя "экономичесий индивидуализм" и его воздействие на души американцев, таких, как героиня его первого романа.

"Сестра Керри" стала первым романом Драйзера, в котором писатель исследует анатомию американского индивидуализма применительно к судьбе творческой личности. Роман появился в контексте традиций Марка Твена, вдохновлявшего творчество молодого Драйзера, способствовавшего развитию его взглядов на личность и общество, пониманию взаимодействия индивидуальъности и индивидуализма.

Беседы Драйзера с деятелями искусства и литературы, составившие заметную часть его репортерской работы, поучительны и с точки зрения выявления взглядов молодого Драйзера не только на жизнь, но и на литературное творчество. Чтение книг американских и зарубежных классиков и современных авторов было также важнейшей стороной его литературного ученичества. Работая в газетах и журналах, Драйзер продолжал много читать. Произведения Бальзака потрясли его всесторонностью критики современного ему французского общества. Став писателем, Драйзер стремился следовать тем принципам, усвоить которые ему помогли творения Бальзака, Толстого и других великих мастеров слова.

В эти же годы Драйзер знакомится с теориями модных в то время философов и, в частности, с трудами Герберта Спенсера, которые тогда произвели на него сильное впечатление, но в ранних его произведениях не чувствуется сколько-нибудь существенного их влияния.

Журналистская деятельность принесла Драйзеру широкую известность. Об этом свидетельствует, например, первое американское издание биографического справочника "Кто есть кто в Америке", вышедшее в 1899 г., — в него включено имя Драйзера. Он назван там писателем-журналистом [13]. Та же характеристика Драйзера сохранена и в издании этого справочника в 1903 г., когда уже вышла "Сестра Керри", — роман даже не упомянут.

В 1897–1900 годах Драйзер опубликовал в различных американских журналах свыше 40 статей и очерков. Всего же к 1900 г. их было не меньше 80. Среди них выделяются очерки: "Когда паруса креплены", "На борту лоцманского судна" [14] и "Откуда песня" [15], в которых уже заметен творческий почерк Драйзера-прозаика. Эти очерки объединяет интерес к жизни низов американского общества, тревога за судьбу человека в Америке.

Очерк "Откуда песня" — эскизная зарисовка к "Сестре Керри" (*Sister Carrie*, 1900). В его основе лежат впечатления Драйзера от работы в музыкальном журнале "Эври манс": для многочисленных певцов и певиц "единственным объектом желаний остается заработок в пятьсот или тысячу долларов в неделю и литография собственной персоны в каждой витрине" (15; p. 140). Друг писателя, Ричард Даффи, утверждал, что Драйзер собирался написать роман еще до возникновения замысла "Сестры Керри". По его свидетельству, он должен был показать карьеру автора популярных песен, на которого успех действует, "как вирус" [16]. Видимо, дальнейшим развитием этого замысла и был сюжет "Сестры Керри".

Вместе с тем, в очерке есть и своеобразный положительный герой. Это чернокожий композитор, для которого главное в жизни — искусство. Издания его песен расходятся огромными тиражами, поэтому издательство зарабатывает на его произведениях фантастические суммы, но композитор не заботится о получении гонорара с каждого

проданного экземпляра его песни, довольствуясь скромными отчислениями, необходимыми для его повседневных нужд.

Завершающие очерк страницы проникнуты тревогой за судьбу людей, создающих искусство. «Я бы хотел, — пишет Драйзер, — процитировать все эти краткие заметки, столь обычные для наших столичных газет, эти краткие небрежные сообщения, которые время от времени появляются в театральных, спортивных и "песенных" газетах и которые в одной строке вмещают целую книгу»[17]. Драйзер имеет в виду сообщения о смерти певцов, музыкантов, композиторов. Так же, как матросы и капитаны, доживающие свой век в приюте на Стейтен-Айленд, в старости они остаются без средств к существованию, но для них нет и такого приюта; бездомные и нищие, они умирают в полном забвении. "Сорная трава, полено под головой, соленый ветер, крик морских чаек, заунывные стоны — вот как хоронят славу и радость" (17; p. 154).

Первые очерки писателя показали богатство и разнообразие его творческих интересов. В статьях и очерках, публиковавшихся на протяжении почти десяти лет в различных газетах и журналах, Драйзер писал и о нищете, и о сказочных богатствах миллионеров, и об известных чернокожих актрисах, и о таких влиятельных американских писателях, как Уильям Дин Хоуэллс, о забастовках рабочих и о железнодорожных компаниях, и о всесильных финансовых магнатах. Самые различные стороны жизни 90-х годов XIX в. были запечатлены в его многочисленных журнальных и газетных статьях. "Ничто, — говорил Драйзер впоследствии, — меня так не смущало, как противоречие между тем, что я наблюдал, и тем, что я прочитал. В книгах все было красиво, безмятежно и никогда ни намека на жестокость жизни и ее грубость и пошлость"[18].

В этих словах выражено кредо Драйзера-писателя в те годы, когда он только начинал свой творческий путь. Да, он шел наперекор сложившимся традициям, он стремился рассказать об окружавшей его жизни, жестокой, грубой и пошлой, представить неприукрашенную, подлинную картину бытия.

"Начиная с 1898 г., — писал Драйзер своему другу Уильяму С. Ленгелу 6 марта 1924 г., — с того времени, как я начал находить себя в литературе, я пытался писать вещи такого рода, которые если и устраивали какие-нибудь журналы, то очень немногие. Поэтому мои литературные заработки были небольшими, а мой путь по большей части — тернистым" (7; v. II, p. 423).

2.

Летом 1899 г. молодой журналист Драйзер с женой уехал из Нью-Йорка в деревню Моми. Здесь, в доме своего друга А.Генри, он написал несколько рассказов: "Блестящие рабовладельцы", "Негр Джеф" и

некоторые другие. Генри упорно и настойчиво уговаривал его начать работу над романом. «Наконец, — рассказывает Драйзер, — в сентябре 1899 г. я взял кусок желтой бумаги и, чтобы угодить ему, написал наобум заглавие — "Сестра Керри" и начал писать» (7; v. 1, p. 213).

В основу сюжета писатель положил историю одной из своих шести сестер. Эта сестра, Эмма, жила в Чикаго на средства архитектора, к которому, однако, не испытывала большой привязанности. Она познакомилась с управляющим рестораном Л.А.Гопкинсом, и этот человек, бросив семью, увез ее в Канаду, предварительно забрав из кассы ресторана 3,5 тысячи долларов, а затем они поселились в Нью-Йорке. Деньги, за исключением 800 долларов, он впоследствии вернул владельцам ресторана, которые удовлетворившись этим, не стали возбуждать против него судебное дело. Вся история, однако, была подробно описана в чикагских газетах [19].

Автобиографичны и описания блужданий голодного Герствуда по Нью-Йорку в поисках пищи и пристанища. Они были близки Драйзеру, оказавшемуся в 1895 г. после ухода из "Нью-Йорк уорлд" на грани голодной смерти. Писатель опирался на богатейший жизненный материал, который он накопил за годы журналистской работы и который теперь помогал ему воспроизвести самые различные ситуации — от забастовки трамвайщиков до атмосферы нью-йоркского музыкального театра.

Работа над романом увлекла Драйзера. Вернувшись в Нью-Йорк, он напряженно трудится. Через полгода после начала работы он написал на последней странице рукописи "Конец" и поставил дату: "Четверг, 29 марта 1900 года — 2 часа 53 минуты по полудни" (11; p. 1). Работа над рукописью на этом отнюдь не закончилась — Драйзер сделал много сокращений, поправок, но в основе своей роман был завершен к концу марта 1900 г., и еще через полгода с небольшим, 8 ноября 1900 г., "Сестра Керри" выходит из печати.

Первый роман Драйзера продолжает и развивает линию, наметившуюся в ранних рассказах и очерках писателя, и в том, что он повествует о печальных судьбах людей из народа, и в такой кардинальной проблеме, как место искусства в жизни общества и бедственное положение художника.

В "Сестре Керри" Драйзер идет гораздо дальше, чем в первых литературных произведениях, в стремлении выразить в образах героев свое отношение к самым коренным проблемам современной ему американской действительности.

Роман проникнут высоким гуманизмом. Писателю близки и понятны переживания его героев. Вся книга наполнена тревогой за их судьбу, за судьбу простых людей, за судьбу человеческой личности в Америке.

Центральный образ — Керри — выписан с большой тщательностью. Ее портрет составляет экспозицию романа. Каролина Мибер,

или сестра Керри, как ее звали дома, родилась в рабочей семье. "Эгоизм был свойствен ее натуре, и хотя он не был особенно ярко выражен, все же его можно было считать основной чертой ее характера, — пишет Драйзер.— В нем живым огнем горели мечты юности, она была хороша непритязательной миловидностью переходного возраста, фигура ее обещала принять в будущем изящные очертания, а глаза светились природной сметливостью — словом, это был прекрасный образец американки среднего достатка.

Чтение вовсе не интересовало Керри — мир знаний был для нее закрыт. В искусстве непринужденного кокетства она была совсем неопытна. Она еще не научилась откидывать голову, движения ее рук были неловки, маленькие ножки ступали тяжело. Но она заботилась о своей внешности и упорно тянулась к материальным благам" (12; т. I, с. 4–5).

Драйзер стремится всесторонне раскрыть облик своей героини и отмечает как ее привлекательные черты — сметливость, красоту, мечты юности, так и задатки иного порядка — эгоизм, стремление к материальным благам, заботу о внешности. Раскрывая в романе эволюцию Керри, Драйзер тщательно прослеживает трансформацию ее характера.

Общественное положение Керри изменяется с продвижением ее по социальной лестнице: из бедной работницы обувной фабрики она превращается в артистку нью-йоркского музыкального театра на Бродвее и "Казино". Но это только видимость подъема, на деле каждый шаг к обеспеченной жизни сопровождается моральным падением, на которое ее толкает общество. И Драйзер скрупулезно отмечает, как понемногу каждый такой "успех" отравляет Керри, болезненно воздействует на ее душу.

Керри, отчаявшись найти работу, становится любовницей Друэ и добивается этим обеспеченной жизни. Она думает: "Теперь я вознеслась на высшую ступень" (12; т. I, с. 95). Падение Керри хорошо передает внутренний монолог, раскрывающий ее душевное состояние: "Она заглядывала в зеркало и видела там другую Керри, которая была красивее прежней. Она заглядывала в душу (зеркало, составленное из представлений своих и чужих) и видела там Керри, которая была хуже прежней" (12; т. I, с. 94). Керри, размышляя наедине с самой собой, приходит к выводу: "Ты даже не пыталась сопротивляться и сразу признала себя побежденной" (12; т. I, с. 95). И говорит она это с болью в сердце.

Анализируя социальные причины падения Керри, ее поражения в жизненной борьбе, Драйзер пишет: "За нее отвечал голос нужды..." (12; т. I, с. 95). Керри оказалась побежденной, потому что она не смогла найти работу, потому что не смогла помочь сестра, жена рабочего чикагских боен, да еще и потому, что испугалась труда на фабрике, который, как убедилась Керри, не может принести ей матери-

ального благополучия и счастья. И вот Керри на содержании у Друэ. "Керри не была по-настоящему влюблена в Друэ" (12; т. I, с. 97), — говорит Драйзер, оттеняя материальные причины, побудившие ее к этой близости.

Следующей ступенью возвышения — падения героини становятся ее отношения с Герствудом, который увозит Керри в Канаду, предлагает ей выйти за него замуж. Она идет на это опять-таки не столько из любви, сколько по расчету. Воспроизводя разговор Герствуда с ней в номере отеля в Монреале, когда тот предложил Керри стать его женой, Драйзер пишет о чувствах, испытанных ею при этом: "Если она не захочет опереться на него, не ответит на его любовь, то куда же ей после этого деваться?" (12; т. I, с. 278). Внешне Керри поднялась еще на одну ступеньку социальной лестницы — стала женой более или менее состоятельного человека. «Она думала: "Я счастлива"» (12; т. I, с. 495).

Керри в финале — преуспевающая артистка. Она вознеслась теперь еще выше. Но и здесь ее подъем был в сущности падением. Ради экономии денег на наряды, необходимые ей как актрисе, Керри бросает на произвол судьбы Герствуда, который потерял для нее всякую привлекательность, когда оказался не в состоянии содержать ее.

Сравнительной материальной обеспеченности Керри, как видим, добивается лишь ценой утраты моральных ценностей. Раскрывая процесс духовного падения своей героини, Драйзер стремится передать сложную диалектику души этой незаурядной натуры, ее тревоги и волнения. Не случайно, рассказывая о жизни Керри в "высшем" свете, Драйзер постоянно сталкивает ее с картинами нищеты, заставляет вспоминать о скитаниях в поисках работы в Чикаго. Керри идет в Нью-Йорке в ресторан и, просматривая цены в меню, вспоминает на мгновение первый свой обед в ресторане в обществе Друэ. "Но даже в этот краткий миг, — пишет Драйзер, — она успела увидеть другую Керри — бедную, голодную, потерявшую всякое мужество, для которой Чикаго был холодным, неприступным миром, где она бродила в поисках работы" (12; т. I, с. 317). С большим тактом писатель использует этот прием для того, чтобы оттенить социальные причины падения Керри, передать трагическую атмосферу жизни народа в Америке корпораций и монополий.

Немаловажная для романа проблема искусства решается прежде всего в образе Керри. Она не смогла осуществить свою мечту — стать настоящей актрисой, растратив талант на то, чтобы выбиться из нищеты, в погоне за комфортом, за внешним блеском успеха. У Керри были прирожденные артистические данные, она обладала "залогом блестящего драматического таланта" (12; т. I, с. 157). Один из героев романа, Эмс, отмечает у Керри изумительную выразительность лица. Обращаясь к ней, он говорит: "А иногда природа воплощает все чувства в человеческом лице. Она делает лицо выразителем всех люд-

ских стремлений. Вот так случилось и с вами" (12; т. I, с. 479). В том, что Керри не смогла стать "выразителем всех людских стремлений", Драйзер видит трагизм ее судьбы, ее человеческое поражение.

Отношение Керри к искусству претерпевает существенные изменения. Она начала приобщаться к театру, с подлинным вдохновением сыграв в любительском спектакле; тогда она думала о том, как лучше вжиться в образ, воплотить его на сцене (12; т. I, с. 182, 184). Поселившись с Герствудом в Нью-Йорке, Керри продолжает мечтать о сцене, ей хочется "волновать зрителей своей игрой" (12; т. I, с. 310). Разговор с Эмсом вселяет в нее новые мысли. "О, если бы я могла стать актрисой, — мечтает Керри, — и хорошей актрисой к тому же" (12; т. I, с. 322). Но теперь к стремлению служить искусству примешиваются и иные мечты. Ее привлекает мишурный блеск театральной обстановки, она готова даже "переносить страдания, каковы бы они ни были, именно в такой обстановке, или если это невозможно, то хотя бы изображать их на сцене в каком-нибудь чудесном обрамлении" (12; т. I, с. 309). Сцена связывается в представлении Керри уже в то время с достижением материального успеха, хотя эти соображения и отодвинуты пока на второй план. Когда же Герствуд оказывается без работы и они оба вынуждены искать заработок, театр в мыслях Керри становится путем к жизни в достатке и роскоши.

Угроза бедности и голода заставляет Керри переменить отношение к искусству. "Она не позволит ему (Герствуду. — *Я.З.*) вовлечь ее в нищету лишь потому, что ему так нравится... Ей в сущности сейчас было совершенно безразлично, станет она знаменитостью или нет. Только бы проникнуть на сцену, зарабатывать достаточно на жизнь, одеваться по своему вкусу, идти, куда хочешь, и делать, что хочешь, — о, как это было бы хорошо!" Керри думает "о театре, как о двери, через которую можно проникнуть в столь прельщавшую ее, сверкавшую позолотой жизнь" (12; т. I, с. 368, 366). Театр становится средством достижения благополучия, но свой большой талант Керри растрачивает в борьбе за место под солнцем.

Драйзер настойчиво повторяет, что работа в театре заставляет Керри все меньше и меньше думать об искусстве, превращает ее в ремесленника, зарабатывающего на жизнь выступлениями на сцене. Все это убивает в ней ту непосредственность, которая была основой ее таланта. Керри сама ощущает утрату какой-то части своего артистического дарования, и Драйзер отмечает связанные с этим болезненные переживания героини, передает и трагическую противоречивость ее душевного состояния. Молодой драматург написал для Керри пьесу, но "она, увы, не в состоянии была составить собственного мнения о предлагаемой вещи. И это тоже было ей очень больно" (12; т. I, с. 453). Керри стало больно потому, что она поняла, как далеко ей до настоящего искусства.

Уильям Глэккенс. "Водевиль-театр". 1909

Мистер Эмс, с которым она встречается вновь, говорит ей об опасности утраты таланта: "...все это вы можете потерять, если отвернетесь от себя самой и будете жить лишь ради удовлетворения своих желаний" (12; т. I, с. 480). Он советует ей пойти в драму.

Керри и сама понимает призрачность своего успеха в оперетте и даже говорит подруге, что хочет добиться успеха и в драме (12; т. I, с. 480). Но эти планы Керри не в состоянии осуществить: она избалована легким заработком, но не только в этом дело — героиня романа понимает, что погубила свой талант, и лишь грустит о несбывшемся счастье. "Долгий путь прошла Керри, пока достигла лучшей — как могло казаться — жизни, и ее окружил комфорт. Но она томилась от бездеятельности и тоски" (12; т. I, 481). Причина этой тоски, показывает писатель, в том, что добившись богатства и славы, Керри поняла, что они "не дают счастья" (12; т. I, с. 481, 495). Керри одинока потому, что, поднявшись "наверх", о чем она так мечтала, она не может

слиться с толпой расфранченных преуспевающих людей, потому, что ей все время мерещатся образы бедности, в которой она жила, в которой продолжают жить ее подруги по обувной фабрике. Избежать их судьбы ей удалось лишь путем морального падения, и в этом ее трагедия. Керри — сильный характер. Она смогла выбиться из нужды и даже достичь определенного благополучия, но не смогла добиться счастья. Погоня за деньгами иссушает душу, поэтому и нет для нее счастья.

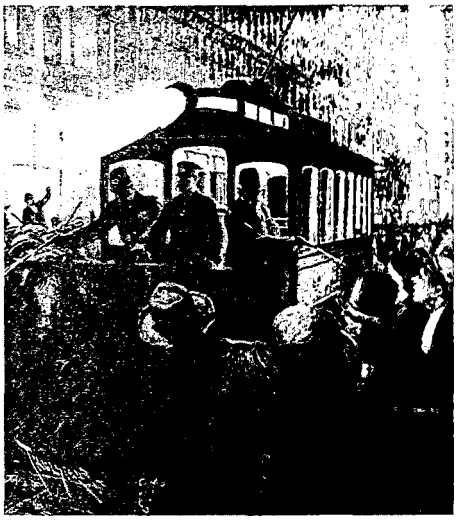
Трагизм жизни еще ощутимее передает образ Герствуда, который в последних главах даже отодвигает образ Керри на второй план — вначале Драйзер даже заканчивал роман смертью Герствуда, но затем дописал концовку, раскрывающую духовную обедненность и обреченность Керри: сидя в качалке, она движется, но это лишь иллюзия движения — качалка-то ведь остается на месте. "В своей качалке ты будешь одиноко сидеть, мечтая и тоскуя! — заключает роман Драйзер.— В своей качалке у окна ты будешь мечтать о таком счастье, какого тебе никогда не изведать!" (12; т. I, с. 496).

Образ Герствуда олицетворяет ту угрозу бедности, нищеты, которой Керри сумела избежать, принеся в жертву талант и лучшие душевные качества. Герствуд, управляющий баром, бросил семью и, захватив деньги из кассы, сбежал с Керри из Чикаго и тем самым порвал с привычным для него миром. В Нью-Йорке, где он обосновался с Керри, ему не хватило денег для того, чтобы начать собственное дело, и он вступает в пай к владельцу небольшого бара, но ненадолго. Вскоре Герствуд оказывается без работы и с небольшой суммой денег, а затем превращается в бездомного бродягу. Мастерство Драйзера-художника в "Сестре Керри" особенно осязаемо в обрисовке деградации Герствуда, в описании социально обусловленного распада его личности.

Будучи управляющим баром "Фицджеральд и Мой", в Чикаго, Герствуд "держал себя с видом человека солидного, занимающего известное положение и преисполненного сознания собственного достоинства" (12; т. I, с. 45). После закрытия бара он оказался разоренным. В этот момент Герствуд уже по существу капитулировал, перестал сопротивляться надвигающейся нищете. Мастерски обыгрывая реалистическую деталь, Драйзер замечает как бы мимоходом: "Он зарылся в газеты и продолжал читать. О, какое это облегчение, какой отдых после долгих скитаний и тяжких дум. Эти потоки телеграфной информации были для него водами Леты. Они помогали ему хоть отчасти забыть о своих тревогах" (12; т. I, с. 341). Чтение газеты символизирует отказ от борьбы за жизнь, уход из реального мира. Образ Герствуда, читающего газеты, проходит через все последующие главы, где описывается его постепенное превращение в нищего. Или другая характерная деталь. Убедившись, что он неспособен найти работу, Герствуд превращается в человека на побегушках у Керри.

Однажды он пошел вместо Керри в булочную, затем стал делать все покупки, потом перестал ходить в парикмахерскую каждый день, "брился через день, через два дня, потом лишь раз в неделю" (12; т. I, с. 351). Так меняется и весь облик Герствуда, теряющего традиционно мужскую роль и обязанность — обеспечивать существование.

И это начало конца. У Герствуда тают последние сбережения. Он живет на деньги, заработанные Керри, и начинает брать у лавочника продукты взаймы. "Началось, — отмечает Драйзер, — отчаянное метание человека, очутившегося в тупике" (12; т. I, с. 390).



Ночное нападение бастующих рабочих на трамвай.
Обложка одного из номеров журнала "Кольерс" за 1899 г.

Герствуд становится штрейкбрехером. На это его толкает безысходная нужда, потеря человеческого достоинства. Только этим можно объяснить, почему "он до конца сочувствовал забастовщикам" (12; т. I, с. 402) и тем не менее решился пойти в услужение к их врагам. Правда, получив легкое ранение, он бросил это грязное занятие. После этого случая Герствудом еще сильнее овладевает апатия, он начинает грезить наяву (12; т. I, с. 426, 427). Мастерски схвачен портрет Герствуда, теряющего силу сопротивления: "Его взгляд утратил былую остроту, лицо носило явные признаки надвигающейся старости, руки стали дряблыми, в волосах пробивалась седина. Не подозревая нависшей над ним беды, он раскачивался в качалке, читал газету и не замечал, что за ним наблюдают" (12; т. I, с. 431). Какой контраст с обликом преуспевающего Герствуда в Чикаго!

Брошенный Керри, Герствуд превращается в бездомного бродягу, нищего. В заключительных главах он как будто меняется с Керри местами, что придает действию стереоскопический эффект. Его безнадежные скитания по Нью-Йорку, симметричные скитаниям Керри по Чикаго в начале романа, становятся наглядным воплощением мысли, что в уродливом мире, основанном на несправедливости, успех и богатство "даром" не даются — они неизменно оплачены человеческим страданием. Однако преуспевшим в жизненной схватке нет дела до несчастных. Они не видят окружающего их страшного людского

горя. Стремясь подчеркнуть пропасть между миром бедности и миром богатства, Драйзер ведет голодного Герствуда на Бродвей: "Близ Сорок второй улицы уже ярко пылали электрические рекламы. Толпы людей спешили в рестораны. Сквозь ярко освещенные окна раскрытых кафе видны были веселые компании. Повсюду мчались экипажи и переполненные вагоны трамвая. Лучше бы ему, усталому и голодному, не приходить сюда. Слишком уж разителен был контраст. Даже в его затуманенной памяти встали видения лучших дней" (12; т. I, с. 480). Большого драматизма достигает Драйзер, описывая конец Герствуда. С безнадежным видом плетется он по Бродвею, "плаксиво прося по дороге милостыню и каждый раз забывая, о чем он только что думал" (12; т. I, с. 488).

В "Сестре Керри" Драйзер попытался создать и образ положительного героя в лице инженера-изобретателя Эмса. Многими чертами Эмс напоминает естествоиспытателя Джона Берроуза, каким его увидел Драйзер, взявший у него интервью, но непосредственным прототипом Эмса послужил американский изобретатель Элмер Гейтс, с которым Драйзер познакомился в феврале 1900 г., незадолго до окончания романа. Гейтс к этому времени увлекся экспериментами в области психологии, на которые истратил все свое состояние, добытое ранними изобретениями. Эмс — человек, которому чуждо стремление к обогащению. "...Меня нисколько не влечет к богатству" (12; т. I, с. 321) — заявляет он. И впоследствии писатель постоянно возвращается к проблеме индивидуализма, осужденного словами Эмса и всей печальной судьбой Керри.

"Сестра Керри" — произведение, программное для творчества Драйзера. К проблемам, поставленным в романе, Драйзер снова и снова обращается впоследствии, стремясь найти ответ на волновавший его вопрос о судьбе личности в Америке. Этому посвящен и второй роман писателя, "Дженни Герхардт". Проблема жизни "ради удовлетворения желаний" становится центральной в монументальной "Трилогии желания". Уродующее и растлевающее воздействие коммерции на искусство раскрывается в "Гении". И наконец, поведение и судьба личности в буржуазном обществе, проблема индивидуальности и индивидуализма, проблема американской мечты затронуты во всех крупнейших произведениях писателя-гуманиста. Эти темы звучат и в рассказах Драйзера, и в других его романах, и в публицистике.

В романе выявляются важнейшие черты творческого метода Драйзера. В нем торжествуют реалистические принципы. Они проявляются и в мотивировке поступков главных героев книги, и в показе различных слоев общества, в системе образов романа, и в обрисовке городских пейзажей, и в так называемом фоне романа, и в портретах эпизодических героев книги, и в мастерстве реалистической детали, и в контрастном построении образов.

В романе оформились в основных чертах особенности реалистического художественного мастерства Драйзера. Для творческого почерка Драйзера-романиста характерно построение сюжета "Сестры Керри". Это роман-биография. В нем одна основная сюжетная линия — все действие сосредоточено вокруг его главной героини, Керри, прошедшей путь от скромной фабричной работницы до пользующейся шумным успехом актрисы нью-йоркских кабаре. Остальные персонажи романа дополняют и помогают понять эволюцию центрального образа. Особенно примечательно в этом отношении то место, которое занимают в романе Друэ и Герствуд. В начале романа Друэ, с которым встречается в поезде восемнадцатилетняя Керри, только что покинувшая родительский кров, оттеняет ее бедность и непритязательность. Он для Керри — олицетворение благополучия, тех материальных благ, к которым ее влечет. Судьба же Герствуда в финале романа служит живым укором успеху Керри, показывая, какой дорогой ценой оплачен этот успех. В еще большей степени это относится к таким образам, как Эмс, семья Гансонов, играющим вспомогательную роль, составляя тот широкий и объемный социальный фон, на котором происходит действие романа.

В "Сестре Керри" выявилось в полной мере характерное для писательского почерка Драйзера пристрастие к точной, тщательно выписанной и сочной детали, составляющей важную особенность его поэтики — и в романе, и в новелле, и в драме, и в поэзии. О стремлении Драйзера быть максимально точным во всех деталях свидетельствует и использование им при написании "Сестры Керри" своих ранних очерков, из которых он заимствует отдельные бытовые зарисовки — в работе над романом он опирался не только на свой житейский опыт, но и на богатейший литературный и журналистский опыт.

"Сестра Керри" отличается остротой и драматургичностью конфликта. В этом сказалось пристрастие писателя к драматургии. Как признавался впоследствии Драйзер, у него первоначально не было ни малейшего представления, даже в 1897 или 1898 г., что он когда-нибудь будет романистом — его увлекали пьесы. И если бы не настояния друга, Артура Генри, то, по уверениям Драйзера, он стал бы драматургом (7; v. I, p. 212). Как бы то ни было, интерес писателя к драме в "Сестре Керри" сказался не только в описании театрального мира, но и в построении коллизий, и в диалоге, и особенно в композиции.

В "Сестре Керри" выявились и такие черты творческой индивидуальности Драйзера, как обостренное внимание к цвету, к графичности и зрительности письма. Достаточно напомнить хотя бы описание Нью-Йорка в метель или ночных скитаний Герствуда. В дальнейшем это стремление к своеобразной живописи словом наиболее ярко проявилось в "Гении".

"Сестра Керри" была встречена холодными, враждебными рецензиями газет и журналов. Борьба вокруг первого романа Драйзера при-

обрела огромное значение для развития американской литературы, и не случайно исключительно активную роль в судьбе романа сыграл выдающийся американский писатель-реалист Фрэнк Норрис. Он справедливо видел в "Сестре Керри" веху в литературном развитии США и прилагал все усилия к тому, чтобы книга вышла в свет и стала достоянием широких кругов читателей.

Битва за "Сестру Керри" началась в стенах издательства "Даблдей, Пейдж энд К°". Первый рецензент книги Фрэнк Норрис с восторгом написал Драйзеру 28 мая 1900 г.: "Сестра Керри" — "лучший роман, который я прочитал в рукописи за время работы в этом издательстве, и он понравился мне не меньше, чем любой роман, который я прочитал в какой бы то ни было форме... Я сделаю все, что в моих силах, чтобы было принято решение его опубликовать" (7; v. I, p. 58). Полагаясь на отзыв Норриса, издательство заключило с Драйзером договор. В последний момент глава издательского дома дал прочитать рукопись своей жене, которая выступила против издания книги. Согласившись с мнением жены, Даблдей потребовал, чтобы Драйзер отказался от издания романа.

В переписке издательства с Драйзером выявляются истинные причины отрицательного отношения Даблдея и его супруги к "Сестре Керри". Младший компаньон издательской фирмы Уолтер Пейдж написал 2 августа 1900 г., что издательство не устраивает выбор Драйзером материала для романа. Больше того, Пейдж без стеснения предупредил молодого писателя, что издание "Сестры Керри" может повлечь за собой бойкот его будущих книг со стороны издательств и печати. «Наше пожелание, чтобы Вы отказались от издания книги, — писал У.Пейдж, — послужит равно в той же мере для Вашего собственного литературного будущего, в какой и для нашего блага; мы думаем, можно сказать, даже больше для Вашей пользы, чем для нашей. Если нам придется быть Вашими издателями, а мы надеемся на это, мы заинтересованы, чтобы развитие Вашей литературной карьеры проходило самым естественным и благоприятным образом. Но мы уверены, что издание "Сестры Керри" в качестве Вашей первой книги было бы ошибкой. Оно свяжет Вас в представлении публики с использованием этого рода материала, и мы думаем, что понадобятся годы и большой список отличных от этой Ваших книг, чтобы снять это впечатление. Вы сделаете лучше, по нашему суждению, и с литературной, и с финансовой точек зрения, опубликовав в качестве своей первой книги роман на иную тему» (7; v. I, с. 60). Издателей не устраивало содержание и направление романа, и они пытались вернуть непослушного писателя в русло обычной своей литературной продукции, хотели заставить Драйзера не писать неприятную для ревнителей благопристойности правду. Они без стеснения намекали, что отход от принципов, легших в основу романа "Сестра Керри", будет хорошо оплачен.

В отличие от многих своих американских собратьев по перу, капитулировавших перед издателями и принесших правду жизни в жертву житейским, материальным интересам, Драйзер не поддался давлению и шантажу. Да ведь, собственно, и всем содержанием романа он восставал именно против подчинения искусства культу наживы. Драйзер ответил издателям, что хотя и понимает все несовершенство романа, он категорически отказывается отойти от принципов правдивого воспроизведения жизни в литературе: "Я твердо убежден и верю, — писал он 6 августа 1900 г. У.Пейджу, — что любая правдивая картина жизни найдет оправдание в глазах публики. Я знаю и чувствую, что увиденное и услышанное мною о грубости и горестях жизни будет подтверждено глазами и умами всех людей, ибо мир жаждет знать подробности того, как люди поднимаются и падают" (7; v. I, pp. 61–62).

По совету Норриса, Драйзер настаивал на издании книги. Связанный договором, издатель Даблдей напечатал тысячу экземпляров в нарочито бесцветной обложке и спрятал их на складе типографии. Из этой тысячи книг триста Норрис разослал различным критикам и журналистам, из остальных семисот экземпляров были проданы лишь четыреста пятьдесят шесть книг, и Драйзер получил в качестве гонорара соответственно 68 долларов 40 центов, а это означало, что он опять оказался без денег, как в ранние годы своих блужданий в поисках работы.

Фактически книга оказалась под запретом. Правда, вскоре роман издали с помощью Норриса в Англии, где он имел успех, но в США книга в действительности увидела свет лишь в 1907 г., когда она была напечатана издательством "Додж и компания".

Отвергая нападки на "Сестру Керри", Драйзер в письмах и интервью подчеркивал свою приверженность реалистическому направлению в литературе. Особенно интересно в этом отношении интервью Драйзера корреспонденту "Нью-Йорк таймс", опубликованное в этой газете 15 января 1901 г.: "Я просто хочу говорить о жизни, как она есть. Я сказал, что я не проповедую никакой морали! Да, это так, если нельзя увидеть мораль в том, что человечество должно сплотиться и бороться и преодолевать силы природы. Я думаю, что наступает время, когда личного успеха редко будут добиваться за чей-либо счет"[20].

Роман Драйзера, говорил в 1930 г. Синклер Льюис, "ворвался в спертую и затхлую атмосферу Америки, как порыв неукротимого, западного ветра, и впервые со времени Марка Твена и Уитмена внес в наш пуританский обиход струю свежего воздуха"[21].

Отказ издательства "Даблдей, Пейдж и Ко" выпустить "Сестру Керри" массовым тиражом не обескуражил Драйзера. Он работает над романом "Грешник" (*The Transgressor*), который начал писать сразу же после "Сестры Керри". Ему кажется, что он сможет выпускать в год по роману, — он даже принимается одновременно и за третий роман, "Повеса" (*The Rake*). Денежные затруднения, однако, за-

ставили Драйзера снова обратиться в редакции журналов. Там писателя ждал теперь холодный прием. К осени 1901 г., отмечает биограф писателя Дороти Дадли, отношение к Драйзеру в журналах, где он раньше печатался, изменилось. Всюду ему отказывали — делали свое дело нападки американской литературной критики.

В журнале "Атлантик" Драйзеру откровенно заявили, что он-де морально обанкротился и печатать его не будут. "Никто, — говорил Драйзер, — не хотел и дотрагиваться до моих материалов"[22]. Угрозы издателя Уолтера Пейджа, увы, не остались пустыми словами. Драйзера попытались заставить замолчать, пытались вытравить его имя из сознания читателей, которые знали его если не как автора "Сестры Керри", то как видного журналиста.

К хору врагов писателя присоединил свой голос и Уильям Дин Хоуэллс, который стал к этому времени символом респектабельности в литературе США. Его отрицательное отношение к "Сестре Керри" задело Драйзера тем более, что Хоуэллс в свое время, встретившись с Драйзером, который дважды брал у него интервью и писал о нем в журналах, посоветовал ему заниматься литературным творчеством. Правда, Хоуэллс был тогда знаком лишь с некоторыми стихами начинающего писателя, о которых он отзывался весьма похвально.

Хоуэллс был для Драйзера "старейшиной американской литературы" ("The Dean of American Letters"). В журнале "Эври манс" за сентябрь 1896 г. он назвал Хоуэллса "литературным Колумбом", который открыл для литературы США Стивена Крейна и других талантливых писателей. В журнале "Саксес" за апрель 1898 г. Драйзер опубликовал статью "Как Уильям Дин Хоуэллс поднялся по лестнице славы", в основу которой положил беседу с Хоуэллсом и его письменные ответы на заданные заранее вопросы, а вскоре после этого посвятил Хоуэллсу еще одну статью в мартовском номере журнала "Эйнслиз" за 1900 г. под названием "Настоящий Хоуэллс". В этой статье Драйзер вновь дает высокую оценку Хоуэллсу, представляя его как человека, "стремящегося обнаружить первые проблески приближающегося гения", он говорит об интересе Хоуэллса к социальным проблемам и в заключение приводит обширную цитату из статьи Хоуэллса о Толстом, посвященную гуманизму русского писателя.

Отрицательное отношение Хоуэллса к роману Драйзера было отнюдь не случайным. Хоуэллс действительно ценил Толстого, но при этом делал очень существенные оговорки: "Вы не можете рассматривать сюжеты Толстого и Флобера в абсолютной артистической свободе Толстого и Флобера. Со времен Дефо это у нас неизвестно"[23]. Больше того, Хоуэллс утверждал, что характер романа в Америке "все время улучшается вместе с нравами читателей. Это главное. Джентльмены больше не ругаются и не валятся пьяными под стол, не совращают молодых девушек и не прячут их в охотничьих домиках, как не стремятся и совратить жен соседей, как они когда-то делали. Вообще лю-

ди теперь называют лопату сельскохозяйственным инструментом" (23; p. 161). Издатель Пейдж почти дословно воспроизводит аргументацию Хоуэллса. Отстаивая право на издание своего романа, Драйзер шел наперекор американскому литературному истеблишменту, тогдашним викторианским литературным нормам, утверждая принципы реализма.

"Сестра Керри" знаменовала дальнейшую поляризацию сил в американской литературе, открывала новый этап в развитии реализма в США, для которого устарели и романы Хоуэллса, и его эстетические и социальные критерии.

Автора "Сестры Керри" называли безнравственным, аморальным писателем, "позором Америки". Реакционеров, конечно, пугало не то, что героиня не состояла в браке с Друэ или Герствудом, — подобные истории описывались в книгах американских писателей задолго до "Сестры Керри", но этих авторов не обвиняли в покушении на общественную нравственность. Ревнителей устоев возмутила творческая смелость Драйзера, во имя правды искусства порывавшего в своем романе с негласными правилами "хорошего" литературного тона. Героиня Драйзера не только не наказана жизнью за свою аморальность, а наоборот, благодаря нарушениям устоев морали добивается успеха — становится процветающей актрисой.

Сейчас американская критика давно, хотя и с опозданием, признала значимость первого романа Драйзера. Тот же Джон Дж. Макалир пишет: «За исключением последних работ Генри Джеймса, ни один американский роман, написанный на рубеже этого века, не может приблизиться по своей силе к "Сестре Керри"... Романы Норриса, Фредерика, Хоуэллса и Гарленда — все умалились с ходом времени, а "Сестра Керри", благодаря необычной способности Драйзера видеть свою эру в исторической перспективе, извлекать из потока ее ценностей то, что не было эфемерным, приобретает ту вневременность (timelessness), которая присуща всему, что лучше всего воспроизводит свое время»[24]. Другой критик, Ричард Лиэн, начинает в 1969 г. свое исследование творчества Драйзера с утверждения, что дата завершения "Сестры Керри" — 29 марта 1900 г. — важная дата в американской литературной истории (11; p. 1).

Определяя место "Сестры Керри" в американской литературе, Филип Гербер писал: "...она выжила, чтобы стать американской классикой"[25], хотя и во второй половине XX в. находятся те, кто прилагает немало усилий, чтобы бросить тень на покойного классика американской литературы и на его прогрессивные взгляды. И это относится не только к бульварному журналисту У.Суонбергу, но и ко многим более респектабельным литераторам, следующим в фарватере его недоброжелателей.

После "Сестры Керри" Драйзер на протяжении десятилетия выступал в жанрах малой прозы. Его рассказы и очерки 1900–1910 годов

распадаются в большинстве своем на две части. Это главным образом зарисовки с натуры сцен из жизни рабочего люда Нью-Йорка и рассказы-портреты. Впоследствии зарисовки составили книгу "Краски большого города" (1923), рассказы-портреты вошли в сборник "Двенадцать" (1919), а остальные — в книгу «"Освобождение" и другие рассказы» (1918).

Драйзер создает особенно много очерков-зарисовок: "Рождество в ночлежках"[26], "Реки безымянных мертвецов"[27], "Колыбель слез"[28], "Путевой обходчик"[29], "Люди в темноте"[30], повествующих о жизни обитателей трущоб — потомственных американцев, иммигрантов, чернокожих. Писатель противопоставляет их бедность и нищету роскоши богатых кварталов. В рассказе "Рождество в ночлежках", повествуя о безрадостной жизни бедняков, в жилищах которых "мрак, грязь, нищета настолько отвратительны, что сюда, казалось бы, не должна ступать нога человеческая", Драйзер вместе с тем отмечает жизнерадостность живущих в трущобах людей, "богатых молодостью и необыкновенным энтузиазмом" (17; pp. 278, 279). Тем острее звучит у писателя возмущение условиями их жизни.

В 1911 г. вышел второй роман Драйзера — "Дженни Герхардт" (*Jennie Gerhardt*, 1911). Над романом Драйзер начал работать еще зимой 1901 г., написав к лету 1901 г. две трети романа, затем в течение полутора лет он работал над этим текстом. Тогда роман получил условное название "Грешник" Из-за нападок критики он не смог тогда продолжить работу над ним, и только в 1910 г., после ухода из журнала "Дилиниэйтор" вернулся к этой рукописи, которую завершил в декабре 1910 г. После доработки роман был издан в 1911 г.[31]

У романов "Сестра Керри" и "Дженни Герхардт" на первый взгляд много общего — в этих произведениях Драйзер обращается к судьбе девушки из бедной семьи. Писатель, однако, показывает в них разные стороны американской жизни. Керри поднялась сравнительно высоко по социальной лестнице, но растеряла свои лучшие моральные качества. Дженни сохранила высокие душевные достоинства, но не только не достигла высот буржуазного общества, а, наоборот, стала его жертвой.

Различны были судьбы и героинь, и их прототипов. Прототипами Дженни послужили сестры Драйзера Мэри Фрэнсис и Сесилия. Мэри Фрэнсис, старшая сестра писателя, которую дома звали Мейм, стала любовницей видного юриста и местного политика в городе Терре-Хоте, тот бросил ее, узнав, что она беременна. Он вручил Мейм сто долларов, адрес врача и посоветовал сделать аборт. Узнав, что этот врач умер, Мейм поселилась у матери и родила мертвого ребенка. Младшая сестра Драйзера Сесилия, которую дома звали Сильвией, попала в аналогичную историю через пять лет. Ее любовник, узнав, что Сильвия беременна, уехал из города, а его родственники отказали ей в помощи. Снова, как и Мейм, Сильвия переехала к матери, которая обратилась за помощью к старшим дочерям Мейм и Терезе, жив-

шим в Чикаго. Мейм написала письмо Эмме, переехавшей к этому времени в Нью-Йорк. Эмма приняла у себя Сильвию, которая родила в Нью-Йорке мальчика и тут же отправила его на воспитание к своей матери. Теодору Драйзеру в это время было шестнадцать лет, и он болезненно переживал эту историю.

Таким образом, сестра Драйзера, послужившая одним из прототипов Дженни, в тяжелую минуту жизни, когда она ждала ребенка, а любимый ею человек ради сохранения положения в обществе бросил ее, вынуждена была обратиться за помощью к сестре, послужившей прототипом Керри [32].

Сближает романы "Сестра Керри" и "Дженни Герхардт" тема столкновения человека из народа с прозой американской жизни, личности с ханжеской моралью общества. И в том, и в другом романе это столкновение оказывается трагическим, губительным для лучших человеческих качеств героинь Драйзера. Их трагедии различны: Керри, утратив все иллюзии, завоевав место под солнцем, не сумела осуществить свою мечту — стать настоящей актрисой, Дженни же была брошена любимым ею и любившим ее человеком только потому, что она принадлежала к другому кругу общества, к низшему социальному классу. Острота социального видения писателя в "Дженни Герхардт" в этом смысле возрастает.

В романе "Дженни Герхардт" изображена трагедия человека из бедной семьи, обладающего большой силой чувств. Роман близок к тем рассказам и очеркам писателя, которые он посвятил описанию жизни простых людей Америки и которые он хотел объединить в книгу под названием "Идиллии бедных". "Дженни Герхардт" — это тоже своего рода идиллия бедных. В то же время замысел романа определенно был связан с поисками позитивных ценностей. Сила романа — в утверждении моральной чистоты женщины из народа.

Часто считают, что "Дженни Герхардт" по сравнению с "Сестрой Керри" — шаг назад в творческой эволюции Драйзера, исходя из большей частью не высказываемого прямо положения, что сила Драйзера в обличении, а в "Дженни Герхардт" острота его ощущается меньше, чем в других романах.

Среди романов Драйзера "Дженни Герхардт" выделяется прежде всего своеобразием характера главной героини, в котором проявилась новая сторона его творческой манеры — теплый лиризм в обрисовке Дженни. Для Драйзера это — образ положительный. В том, какие оскорбления, лишения, трудности приходится испытать Дженни ради сохранения своего человеческого достоинства, содержится объективно не менее сильное осуждение общества, которое, изуродовав жизнь Дженни, оказалось не в состоянии лишить ее духовной силы и чистоты. Сила романа — в изображении своеобразной и благородной натуры Дженни. Драйзер подчеркивает ее красоту и привлекательность, гармонирующую с внутренним благородством.

Генри Льюис Менкен в журнале "Смарт сет" в рецензии, названной "Роман первого класса", отверг нападки на Драйзера, на его стиль и написал: «"Дженни Герхардт" — лучший американский роман, который я прочитал за исключением гималайской вершины "Гекльберри Финна"»[33]. Менкен сравнивал роман Драйзера с произведениями Золя, Толстого, Конрада.

Сопоставление с Толстым следует отметить особо — с творчеством великого русского писателя "Дженни Герхардт" роднило глубокое уважение к истинным, искренним и высоким человеческим чувствам. В этом смысле близость Драйзера к школе великого русского писателя-гуманиста проявилась в "Дженни Герхардт" особенно осязаемо и зримо.

После двух романов о судьбах девушек из бедных семей Драйзер обратился к характерам тех, кто находится на вершине экономической власти в США. На мысль написать роман об американском капиталисте Драйзера натолкнула судьба умершего в 1905 г. чикагского миллионера Чарльза Тайсона Йеркса. Писателя поразило, что нажитое им фантастическое состояние после его смерти мгновенно растаяло в тяжбах наследников, а сам Йеркс перед смертью чувствовал себя опустошенным и уставшим от жизни человеком. Драйзер решил написать роман о судьбе одного из могущественнейших людей Америки, который, владея огромными богатствами, добился необузданного удовлетворения своих желаний, но не только не достиг счастья, но утратил и волю, и любовь к жизни. Новый роман писатель назвал "Финансист".

3.

Завершив работу над "Дженни Герхардт", Драйзер начинает собирать материалы для "Финансиста".

В обращении Драйзера к миру финансов была своя глубинная внутренняя логика. С сильными мира сего приходилось сталкиваться близким сердцу писателя героиням — Керри и особенно Дженни, и столкновения эти наносили им глубокий человеческий урон. В конечном счете эти хозяева капиталистической Америки определяли трагизм судьбы людей из народа. Писатель-реалист хотел исследовать духовную анатомию не только жертв бездушной экономической власти, но и тех, кто вершил их судьбами.

До Драйзера уже существовала в США сусальная традиция изображения американских богачей — вспомним многочисленные романы Хорейшио Элджера о трудолюбивых и стойких героях, прорвавшихся к пресловутому "успеху" из бедности. Этой насквозь фальшивой, лубочной традиции апологетической литературы противостояли в той или иной степени Марк Твен (вспомним хотя бы написанный им в соавторстве с Ч.Д.Уорнером "Позолоченный век", 1873, и "Челове-

ка, который совратил Гедлиберг", 1899), Фрэнк Норрис ("Спрут", 1901, и "Омут", 1903), Джек Лондон ("Железная пята", 1908), Эптон Синклер ("Джунгли", 1906), наконец, многочисленные публицистические произведения "разгребателей грязи" — Линкольна Стеффенса, Дэвида Грэма Филлипса, Сэмюэля Гопкинса Адамса, Айды Тарбелл.

Развивая традиции своих предшественников и соратников, Драйзер, в отличие от них, впервые в литературе США поставил в центр повествования одного из хозяев капиталистической Америки, причем не просто богача, владельца заводов, фабрик или земельных угодий и даже не банкира, а относительно новую фигуру на тогдашнем американском капиталистическом Олимпе, но в наше время ставшую доминирующей, — финансиста. И само слово это, вынесенное в заглавие романа, было достаточно новым, но особенно необычной и оригинальной была трактовка образа финансиста Драйзером. Это была новая фигура, новый тип не только в американской, но и в мировой литературе. После "Человеческой комедии" Бальзака и "Денег" Золя "Финансист" по-новому открывал облик тех, кто управлял капиталистическим миром, отвечая новому уровню осмысления изменившейся действительности.

"Финансист" существенным образом отличается по времени действия и особенно по жизненному материалу от предшествующих ему произведений писателя, но по сути был столь же полемичен. Роберт Пенн Уоррен обращает внимание на имя Каупервуда — Фрэнк Алджернон, Алджер почти — Элджер, автор слащавых романов о бедняках, которые выбиваются в богачи.

Создавая образ Каупервуда, воскрешая обстановку его детства, его вторжения в мир бизнеса и превращения в дельца, Драйзер не мог полагаться только на свой жизненный опыт, на свои непосредственные наблюдения. В семье Драйзеров были Керри и Дженни, но не было Каупервудов. С Каупервудами — миллионерами Карнеги, Армором, Фильдом и другими — Драйзер познакомился в качестве репортера. Анализ опубликованных интервью показывает, что у Драйзера в руках был богатый материал о формировании типа капиталиста, но Драйзер стремился не только к внешнему правдоподобию. Он сознавал, что этих интервью ему было недостаточно для того, чтобы создать жизненный образ. И прежде чем приступить к роману, Драйзер обстоятельно изучает чуждый ему мир финансов. Он проштудировал трехтомный труд Густавуса Майерса "История богатств Америки" и книгу Томаса Лоусона "Взбесившиеся финансы". В интервью "Нью-Йорк ревью оф букс", опубликованном 23 июня 1912 г., Драйзер сказал: "Я прочитал почти все книги, которые были написаны по финансовым проблемам, — книгу Хайда, книгу Лоусона и остальные"[34]. Писатель собрал материалы по биографиям двадцати американских крупнейших капиталистов, прежде чем остановиться на Йерксе как на прототипе своего героя — биографии остальных показались Драйзеру

слишком скучными. Посвятив себя стяжательству, они не знали других интересов и пытались придать своему служению бизнесу респектабельный вид ханжеской религиозностью и чуть ли не аскетизмом, за которыми трудно было обнаружить живые и человечные черты. Их духовная ограниченность и узость интересов были для Драйзера слишком очевидны, чтобы он мог посвятить им свой роман.

Драйзер изучает биографию Йеркса, книги о жизни американских финансовых магнатов, знакомится с механикой биржевых операций. В 1911 г. он начинает писать "Финансиста", но потом несколько меняет свой замысел — вместо одного романа о Йеркссе он думает написать три, оставив общее заглавие "Финансист" (*The Financier*, 1912), затем сохраняет это название лишь за первым романом, второй называет "Титаном" (*The Titan*, 1914), третий — "Стоиком" (*The Stoic*, издан в 1947 г.), а весь цикл — "Трилогией желания" (*A Trilogy of Desire*).

Взяв за основу сюжета "Трилогии желания" карьеру Чарльза Тайсона Йеркса, Драйзер довольно точно следует в своих романах за фактами биографии миллионера. Йеркс начал свое головокружительное восхождение к вершинам богатства и власти в Филадельфии, затем обосновался в Чикаго, где вложил капитал в строительство уличных железных дорог и, наконец, пересек океан, чтобы попытать счастья в Лондоне, вступив там в схватку с магнатами Сити. Соответственно меняется и место действия в "Трилогии желания"; в "Финансисте" дело происходит в Филадельфии, в "Титане" — в Чикаго, в "Стоике" — в Лондоне. Перед началом работы над каждым из этих романов Драйзер въедливо и скрупулезно изучал жизнь Йеркса соответственно в Филадельфии, Чикаго, Лондоне, беседовал с людьми, знавшими его, посещал места, где бывал Йеркс, просматривал подшивки местных газет. Эта огромная подготовительная работа помогла писателю в "Трилогии желания" воссоздать детали жизни и быта его героя с той пунктуальностью, которая характерна для стиля его первых романов.

Такие герои Драйзера, как Герствуд, негр Джеф и Дженни Герхардт, были раздавлены обществом. Счастье оказалось для них недоступным. Ну, а счастлив ли Каупервуд? Достаточно ли для счастья безграничного богатства? Могут ли деньги, которые способны купить удовлетворение любых желаний, дать человеку счастье? Этот вопрос задает в "Трилогии желания" Драйзер и дает на него отрицательный ответ.

Кажется, что, достигнув вершин богатства, его герой — финансист Каупервуд — становится всемогущим и нет для него иных законов, кроме собственных желаний. Он презирает и с легкостью обходит государственные законы и нормы буржуазной морали. Сила, ловкость, всемогущество Каупервуда — разве в них не воплощен идеал американского буржуа? Разве не является Каупервуд воплощением безграничных возможностей личной инициативы и предприимчивос-

Теодор Драйзер. Фотография. 1912

ти, проповедуемых отцами Америки? И не потому ли так легко покоряет он женские сердца, что женщины видят в нем все тот же американский идеал победителя жизни, кулаками проложившего путь к финансовому Олимпу? Да, Каупервуд для них привлекателен и притягателен своей энергией. Он то воплощение мечты об успехе, которого якобы может достичь каждый американец, если верить газетам, речам президентов Америки и президентов банковских, промышленных и торговых компаний. У него есть все, чего недостает подавляющему большинству американцев, — деньги, а вместе с ними власть и слава. В отличие от многих других героев Драйзера, которые не только не могли удовлетворить своих элементарных человеческих желаний, но и были лишены средств к существованию, Каупервуд не знал преград своим желаниям.

Каупервуд — хищник, злодей, не знающий угрызений совести. Этот финансист — сильный человек, ум, ловкость и изобретательность которого не могут не вызвать у автора восхищения, внушает отвращение своими жульничествами и махинациями. В этой сильной, энергичной и незаурядной личности служение бизнесу убило человека, и это волнует писателя-гуманиста. Ведь Каупервуд для Драйзера — тоже своего рода жертва капитализма. При всей своей силе и власти он не знает счастья. И не поэтому ли по логике развития трилогии "титан" к концу становится стоиком? Драйзер продолжает исследование механизма американского успеха и его влияния на личность.

Структура "Трилогии желания" и ее сюжет передают сложность и размах замысла писателя.

Первый роман, "Финансист", прослеживает становление бизнесмена — из бойкого мальчика герой романа Фрэнк Алджернон Каупервуд превращается в биржевика. Осуществилось его желание и особенно желание его родителей — он "выбился в люди". Рассказывая о путях, которыми Каупервуд создает свое состояние, писатель рисует картину преступных финансовых махинаций Каупервуда в Филадельфии и доводит действие до 1873 г. Драйзер рассказывает о том, какими путями создавались капиталы США в середине XIX в., и сосредоточивает затем свое внимание на эпохе, которую Марк Твен метко окрестил "позолоченным веком", — эпохе, наступившей по окончании войны Севера и Юга, когда в Америке закладывались основы первых корпораций и трестов.

Во втором томе — "Титане" — сферой деятельности Каупервуда становится Чикаго, где капиталист Каупервуд постепенно превращается в крупного дельца, миллионера. Драйзер описывает возмущение простых людей мошенничествами Каупервуда, господством финансовой олигархии. Время действия этого романа — 70–90-е годы XIX в. В "Титане" нарисован Каупервуд в зените богатства и всемогущества. Он дает волю своим желаниям, и нет у него таких прихотей, которые бы он не удовлетворил.

В заключительной книге — "Стоике" — речь идет о событиях 90–900-х годов. Каупервуд переносит свою деятельность в Англию. "Стоик" рисует закат Каупервуда, подводит итоги его жизни — богатство, слава, удовлетворение любых желаний не приносят Каупервуду счастья, он утрачивает интерес к жизни. Победы в жестоких схватках с конкурентами, победы над женщинами, коллекции картин, деньги не обогатили, а иссушили душу Каупервуда. Над этой итоговой книгой, полной больших философских раздумий, Драйзер работал очень много и долго, но так и не успел довести ее до конца. "Стоик" издан посмертно с послесловием вдовы писателя.

"Трилогия желания" очень многопланова и многогранна. Философия жизни, содержащаяся в ней, неразрывно связана и с философией

истории. Гуманистический замысел Драйзера возникает как обобщение истории американского капитализма конца XIX — начала XX в.

Романы, составляющие "Трилогию желания", можно рассматривать и как произведения исторического жанра. Историзм "Трилогии желания" существенным образом отличается от историзма, скажем, романов Купера о Войне за независимость. Драйзер смотрит на Каупервуда глазами современника, и, может быть, поэтому он стремится быть предельно точным в воспроизведении деталей быта своего героя, обстановки, обстоятельств действия. Словом, Драйзер выступает историком современности, писателем сугубо современным.

Осенью 1912 г. "Финансист" был опубликован издательством "Харперс". "Никто и никогда не смог создать лучшей картины политико-финансовой каморры. Она абсолютно точная и абсолютно американская" (7; v. I, p. 146), — писал Драйзеру Г.Л.Менкен, прочитавший роман в рукописи. И действительно, в романе обрисована механика создания американских миллиардов. Манипуляции на бирже, преступления, обман, спекуляция, подкупы — вот приемы, с помощью которых создается капитал Каупервуда и ему подобных.

Деньги для Каупервуда, однако, не являются самоцелью. Он не страдает манией накопительства, это не Гобсек Бальзака и не Скупой Пушкина. Его манит не блеск золота, а власть и сила, которые оно дает. "О том, чтобы сколотить капитал бережливостью, Фрэнк и не помышлял. Он чуть не с детства проникся убеждением, что куда приятнее тратить деньги, не считая, и что этой возможности он так или иначе добьется" (12; т. III, с. 24).

Основной девиз Каупервуда — "Мои желания прежде всего" (12; т. III, с. 149). И, добиваясь осуществления этого девиза, он убеждается, что "все затруднения разрешает сила — умственная и физическая. Ведь вот промышленные и финансовые магнаты могут же поступать — и поступают — в этой жизни, как им заблагорассудится" (12; т. III, с. 148). Ради этой цели он бросается в море финансовых махинаций и сделок, стремится стать финансовым магнатом и становится им. Превращение Каупервуда в финансиста меняет и его характер, в нем все больше и больше места занимает стремление к накоплению богатств, которое делается, в конце концов, главной его чертой. «Его призванием было "делать деньги" — организовывать предприятия, приносящие крупный доход...», — резюмирует развитие этих сторон в характере Каупервуда Драйзер (12; т. III, с. 485).

Писатель скрупулезно анализирует неуемные страсти своего героя. "Каупервуд от рождения был прежде всего рассудочным эгоистом" (12; т. III, с. 147), — отмечает Драйзер. И обогащается он благодаря своей ловкости и изворотливости. "Каупервуд, конечно, не был наделен из ряда вон выходящим интеллектом. У него был достаточно изощренный ум, с которым — как это часто бывает у людей практического склада — сочеталось неуемное стремление к личному преус-

певанию. Этот ум, подобно мощному прожектору, бросал свои пронзительные лучи в темные закоулки жизни, но ему не хватало объективности, чтобы исследовать подлинные глубины мрака" (12; т. III, с. 485). Писатель отмечает ограниченность и узость кругозора Каупервуда при кажущемся гигантском размахе его деятельности, поверхностность познания им жизни. В Каупервуде воплощены черты, как говорил впоследствии Драйзер, преступного индивидуализма.

Герой наделен всеми отрицательными качествами американского капиталиста, но не только ими. Каупервуда не интересовали книги, зато, как отмечает Драйзер, "жизнь, картины, деревья, физическая близость любимой женщины властвовали над ним, несмотря на уже захватывавшие его сложные финансовые комбинации. Богатой, радостной, полной жизни — вот чего он жаждал всем своим существом" (12; т. III, с. 68). Женщины и живопись наряду с деньгами также были предметом страсти Каупервуда.

В увлечении живописью Драйзер видит проявление природного жизнелюбия Каупервуда, который "горячо любил природу, но сам не зная почему, считал, что лучше всего она познается в истолковании художника, так же как мы через других лучше уясняем себе смысл законов и политических событий" (12; т. III, с. 72).

То же жизнелюбие и больше того — проявление особой жизненной силы и энергии — усматривает Драйзер и в страсти Каупервуда к женщинам. Для характеристики эволюции образа Каупервуда существенно проследить и изменение его отношения к женщинам.

Детские и юношеские увлечения и победы Фрэнка были следствием его обаяния: "Его взгляд неизменно останавливался на самой красивой. А так как и он был красив и обаятелен, то ему ничего не стоило заинтересовать своей особой понравившуюся ему девочку" (12; т. III, с. 25). Задавшись целью сделать карьеру в банковском деле, Каупервуд несколько меняет свой взгляд на женщин. "В своих суждениях о женщинах Каупервуд руководствовался больше чувством, чем разумом. Стремясь добиться богатства, престижа и влияния, он, конечно, придавал большое значение представительности женщины, ее положению в обществе и т.д. И тем не менее некрасивые женщины никогда не привлекали его, красавицы же привлекали очень сильно" (12; т. III, с. 43–44). Взгляд Каупервуда по-прежнему останавливается на самой привлекательной, но теперь его интересует и богатство, и положение женщины в обществе. К его отношению к женщинам примешивается и расчет. Так пробудился интерес Каупервуда к красивой и молодой вдове владельца обувного магазина Лилиан Сэмпл. "Красивая Лилиан духовно и физически неодолимо влекла его — больше он ничего знать не знал... На деньги м-с Сэмпл он не зарился, но, зная, что у нее есть собственный капитал, был уверен, что сумеет с пользой для нее же пустить их в оборот" (12; т. III, с. 58). Женившись на Лилиан, Каупервуд вскоре стал главой собственного дела — банкирской

фирмы "Каупервуд и Компания" и отцом двух детей — сына Фрэнка и дочери Лилиан. "Идея домашнего очага — в конце концов неплохая идея!" (12; т. III, с. 69) — кажется Каупервуду, но эта семейная идиллия длится недолго.

Преуспевая в делах, Каупервуд расширяет свое влияние, растут его связи в деловом и политическом мире. Его внимание привлекает рыжеволосая красавица Эйлин — дочь Эдварда Мэлия Батлера, державшего в своих руках городское коммунальное хозяйство. Страсть к Эйлин заставляет Каупервуда пойти против норм буржуазной морали. "Он понимал, что совершил — или по крайней мере задумал — вероломный поступок. Согласно кодексу общественной морали он не имел права на такое поведение. Оно противоречило раз и навсегда установленным нормам, как их понимали все вокруг. Ее отец, например, или его родители, или любой представитель их среды. Как бы часто ни нарушались тайком эти нормы, они всегда оставались в силе" (12; т. III, с. 145). Свои колебания Каупервуд решает просто: "для него это была проблема, мало чем отличавшаяся от сложных финансовых проблем, с которыми он сталкивается ежедневно. Она не казалась ему неразрешимой" (12; т. III, с. 149). Тем более что, по его глубокому убеждению, "пресса, церковь, полиция и в первую очередь добровольные моралисты, неистово поносящие порок, когда обнаруживают его в низших классах, и трусливо умолкающие, наталкиваясь на него среди власть имущих, они и пикнуть не смели, покуда человек оставался в силе" (12; т. III, с. 148). Так Каупервуд приучается уважать только силу, и Драйзер демонстрирует, как общение с миром финансов формирует аморализм Каупервуда. Именно в связи с увлечением Эйлин у него возникает мысль, что магнатам промышленности и финансов все дозволено, и стремление стать одним из этих всесильных магнатов. Увлечение Эйлин завершает формирование характера Каупервуда-финансиста, не желающего ограничивать себя ни законами, ни обычаями, ни моральными нормами буржуазной Америки.

В построении романа эпизод с Эйлин заключает его экспозицию. Драйзер так ведет развитие действия в "Финансисте", чтобы подчеркнуть социальную обусловленность формирования характера Каупервуда, ответственность американского общества за превращение его в циничного, не знающего преград своим желаниям дельца. И не случайно композиционным центром романа является процесс над Каупервудом. Во время этого процесса повествование достигает кульминационного пункта; во время процесса наступает и развязка. Вместо свадебных путешествий и банкетов, смакование которых столь характерно было тогда для массовой литературы США, Драйзер подробно описывает перипетии судебного процесса, подчеркивая не только и не столько преступность Каупервуда, сколько всей системы, породившей Каупервуда-финансиста, — Каупервуд оказался на скамье подсу-

димых случайно, не сумев угодить более сильным финансовым и промышленным тузам.

Если некоторые изменения функций социального фона, историзм, являются новыми качествами творческой манеры писателя по сравнению с первыми его романами, то, с другой стороны, в "Финансисте" вновь проявляются тщательность и детальность обрисовки образов — те черты писательского почерка Драйзера, которые ярко проявились в "Сестре Керри" и в "Дженни Герхардт".

Делая авторские отступления, чтобы обрисовать портрет Каупервуда или Батлера, писатель сообщает о них массу подробностей, которые почти с документальной точностью воссоздают облик персонажей. Вводя в повествование, к примеру, Батлера, Драйзер подробно рассказывает о пути, который прошел этот подрядчик, начавший с бесплатной уборки улиц, — будучи бедняком, он использовал собранные на улице отбросы для откорма свиней — и уже затем в портрете Батлера отмечает черты, свидетельствующие о его трудной молодости, — "большие руки и ноги напоминали о днях, когда он еще не носил прекрасных костюмов английского сукна и желтых ботинок" (12; т. III, с. 79). Писатель точно называет сумму его состояния — 500 тысяч долларов и подробно повествует о современном состоянии его дел. Рассказ о Батлере, занимающий почти целиком XI главу романа, приобретает и самодовлеющее значение как своеобразная вставная новелла. Такой способ введения новых персонажей в повествование Драйзер применял и в "Сестре Керри" (Герствуд, Эмс и другие).

Большая цельность образов достигается речевой характеристикой героев. Так, речь Каупервуда суха и деловита: как и его действия, она передает расчетливость финансиста. Объясняясь с Эйлин, Каупервуд говорит ей о своей любви: "Он привлек ее к себе. — Я люблю тебя, люблю! — Да, да! — дрожа от волнения отвечала Эйлин.— Я тоже люблю тебя! И я ничего не боюсь.— Я нанял дом на Северной Десятой улице, — сказал он, прерывая молчание, когда они уже сели на лошадь.— Он еще не обставлен, но за этим дело не станет. У меня есть на примете одна женщина, которая возьмет на себя надзор за домом" (12; т. III, с. 159). В ответ на взволнованное признание Эйлин, Каупервуд быстро переходит от объяснения в любви к чисто деловому разговору.

Каупервуд для Драйзера — не только воплощение пороков американского бизнесмена, дельца, финансиста, но и сильная личность, которая, отдавая свою энергию служению ложным и иллюзорным целям, растрачивает силы впустую. В заключительных строках романа Драйзер называет Каупервуда "безвластным властелином, князем призрачного царства" (12; т. III, с. 549).

Драйзер подходит к большой философской проблеме об иллюзорности власти, которую дают деньги, капитал. Само выдвижение этой

проблемы было большим завоеванием реализма. В ее решении, однако, полнее всего сказалась и ограниченность его, Драйзера, философии жизни. Писатель прибегает к аллегориям, заимствованным из арсенала буржуазной философии, в частности из теории позитивиста Герберта Спенсера. Следуя установкам натуралистической эстетики, Драйзер уподобляет Каупервуда черному окуню — Mycteroperca Bonaci — хищнику, обладающему редкой способностью к мимикрии, и пытается рассматривать законы буржуазного общества как некое проявление универсальных, чуть ли не биологических законов.

Значение "Финансиста", как и всей "Трилогии желания", выходит за рамки американской литературы. Финансист Каупервуд стал достоянием мировой литературы, подобно банкиру Нусингену Бальзака. Несомненно, работая над "Финансистом", Драйзер опирался не только на опыт американской литературы. В заключительной главе книги писатель апеллирует к образам Шекспира — Макбету и Макдуффу, и, конечно, неслучайно в "Трилогии желания" ощутимее близость Драйзера к другому классику мировой литературы — Бальзаку.

Драйзер познакомился с его книгами в 1893 г. в Питтсбурге, где ему в руки попал роман "Шагреневая кожа". Прочитав вслед за этим "Отца Горио", "Кузена Понса", "Кузину Бетту" и другие произведения Бальзака, Драйзер был потрясен его мастерством, оно казалось ему магическим. Писателя поразила и увлекла глубина взгляда Бальзака на жизнь. "Я стал видеть мир, в котором находился, в новом, наиболее драматическом свете, — писал впоследствии Драйзер, — Питтсбург — не Париж, Америка — не Франция, но по правде и они кое-что из себя представляли, а у Питтсбурга были хотя бы некоторые аспекты, которые так или иначе напоминали Париж. Эти очаровательные реки, эти многочисленные маленькие мосты, резкие контрасты между восточными кварталами и заводскими районами, здешняя огромная промышленность, которая имеет значение для всего мира, представлялись мне теперь более яркими, чем прежде. Я был в будничном, покрытом сажей и копотью и тем не менее ярком Париже. Тайфер, Нусинген, Валентин не отличались от некоторых здешних гигантских денежных магнатов с их свободой, роскошью, силой"[35].

Из многих сторон, привлекавших Драйзера в Бальзаке, особенно существенны для понимания развития творческого метода Драйзера были две — гуманизм автора "Человеческой комедии" и его умение видеть глубокие контрасты жизни буржуазного общества, опустошающее душу влияние занятий финансами на личность.

Бальзак изобразил вереницу капиталистических дельцов, банкиров, предпринимателей, среди которых нельзя найти ни одного привлекательного, честного, доброго человека. И вместе с тем, Бальзак, осуждая их, не может скрыть своего восхищения ими, восторгается мощным проявлением энергии, воли, ума, страсти у этих преступни-

ков. «В сущности говоря, образы Бальзака — это цветы зла, — отмечал советский исследователь творчества Бальзака В.Р.Гриб.— Главный эффект "Человеческой комедии" состоит в удивлении перед контрастами парижской жизни, перед моральными чудовищами, которые шевелятся на дне большого города. Поэзия Бальзака — это поэзия отрицательных величин» [36].

И Драйзер в "Трилогии желания" предстает в определенной степени поэтом отрицательных величин. Следуя традиции Бальзака в изображении мира капитала, Драйзер в "Финансисте" не во всем последователен, особенно когда, пытаясь осмыслить законы буржуазного мира, идет за Спенсером. В главном же — в раскрытии механизма буржуазного общества, в обличении преступности капитализма — Драйзер остается верным последователем реалистических традиций Бальзака.

У Драйзера поэзия отрицательных величин приобретает новые качества — иную масштабность и связанный с ней оттенок ощущения трагизма не только по поводу утраты иллюзий, но и растраты на ложные и откровенно антигуманные цели незаурядных человеческих потенций. Нарисовав образ Каупервуда, Драйзер существенно расширил диапазон литературы США, введя в нее новый жизненный материал, и под новым углом зрения взглянув на проблемы сильных мира сего, на их место и роль в жизни американского общества. Образ Каупервуда стал в один ряд с образами французских дельцов, созданных Бальзаком, и английских, нарисованных Диккенсом. Драйзер одним из первых разрушил своеобразную "теорию исключительности", которую исповедовали многие писатели США, не желавшие признавать у американских капиталистов тех пороков, которые они видели в европейских буржуа. Для него капиталистическая Америка перестала быть Новым Светом. Отказ от героизации Америки и американского, который присутствовал и в "Сестре Керри", и в "Дженни Герхардт" и особенно осязаемо проявился в "Финансисте", сближал Драйзера с корифеями критического реализма в европейских странах — с Бальзаком и Толстым, Диккенсом и Тургеневым. Не случайно и литературная слава пришла, как известно, к Драйзеру сначала не в Америке, а в Европе — в Англии.

Во втором томе "Трилогии желания", увидевшем свет в 1914 г., арена деятельности Каупервуда переносится в Чикаго. И в "Трилогию желания" приходит столь близкая сердцу Драйзера тема нужды и борьбы народной и популизма.

Каупервуд вкладывает деньги в строительство уличных и железных дорог и эстакад и добивается монопольного владения ими. Для достижения своих целей Каупервуд не брезгует никакими средствами. Неуемную жадность Каупервуда характеризует его жена Эйлин: "Не удивительно, что ты стал архимиллионером. Ты рад бы пожрать весь мир, если бы у тебя хватило на это жизни" (12; т. IV, с. 538).

Так вырастает всесильный магнат капитала, один из тех промышленно-финансовых тузов, которые безжалостно попирают и эксплуатируют народные массы. Каупервуд теперь получает возможность добиться удовлетворения своих желаний. Он, казалось бы, достиг своей цели — вознесся на вершину богатства, могущества и власти, — и тем не менее, как отмечает Драйзер, "не может обрести покоя, не может достичь истинного познания жизни" (12; т. IV, с. 591) — ничего этого нельзя добиться ни деньгами, ни властью, которую приносят деньги. Правда, большинству капиталистов, обрисованных Драйзером в "Титане", дает покой их богатство, власть, сила, в умножении капитала видят они свое счастье. Каупервуд же отличается от них не только и не столько неслыханностью и откровенностью грабительских финансовых операций, беспредельным цинизмом и беззастенчивыми методами обогащения, сколько необузданным стремлением к удовлетворению всех своих желаний. Деньги для него не только самоцель, но и средство к познанию жизни. Каупервуд во втором томе "Трилогии желания" — "титан, вечная жертва своих страстей" (12; т. IV, с. 591). Деньги завоевывают ему власть и женские сердца, делают его владельцем дворцов и шедевров мировой живописи, но деньги не могут открыть ему дверь к истинному счастью, к покою, к внутреннему удовлетворению.

Образ золотоволосой Эйлин и вся ее линия оттеняют поражение Каупервуда в личной жизни. Кричащая красота Эйлин — жены Каупервуда — отталкивает от нее светских дам. Отвергнутая чикагским великосветским обществом, в которое стремился проникнуть Каупервуд, Эйлин оказывается в одиночестве. Слова, сказанные Каупервудом для утешения жены, — "мы богаты и будем еще богаче. Деньги всем заткнут рот" (12; т. IV, с. 10), — не могут ее утешить. Потрясенная изменами Каупервуда, она опускается, пьет, устраивает оргии, пытается покончить жизнь самоубийством. Деньги не принесли счастье покинутой Каупервудом Эйлин.

Каупервуд в "Титане" становится еще циничнее, его аморальность не знает границ. Менкен назвал этот роман "лучшим портретом безнравственного человека во всей современной литературе". И Драйзер неоднократно подчеркивает эту черту характера Каупервуда в своих авторских отступлениях, отмечая, что "он (Каупервуд. — *Я.З.*) игнорировал современный кодекс морали и отказывался ему подчиняться", стремился "преодолевать предрассудки других и уметь противостоять им" (12; т. IV, с. 13, 14). Эгоизм и эгоцентризм — суть философии Каупервуда. "Не будь он по призванию финансистом и к тому же оборотистым предпринимателем, — отмечает Драйзер, — он мог бы стать философом крайне субъективистского толка" (12; т. IV, с. 16).

Цель Каупервуда — финансовое могущество, "тогда уже можно будет диктовать свою волю обществу". Каупервуд антиобщественен

по сути своей, как, впрочем, и все другие капиталисты, бизнесмены, нарисованные писателем. У него нет, однако, того ханжества и лицемерия, которыми прикрывают махинации соперники Каупервуда.

Каупервуд более откровенен и, вместе с тем, более ловок и изворотлив, более талантлив даже в своем стремлении к всемогуществу и поэтому, может быть, и более привлекателен в глазах писателя. Каупервуд продолжает оставаться и в "Титане" образом весьма противоречивым: "Индивидуалист до мозга костей, не желающий считаться ни с кем, и ни с чем, Каупервуд был чужд подлинного демократизма, вместе с тем люди из народа были ему больше по сердцу, чем представители привилегированного класса, и он лучше понимал их" (12; т. IV, с. 32). Такие характеристики не должны обмануть читателя. Люди из народа больше по сердцу Каупервуду не потому, что он питает к ним какие-либо симпатии, а потому что он не разделяет те кастовые предрассудки, лицемерие и ханжество своих собратьев по классу, которых не было у простых людей.

Драйзер в "Титане" наделяет Каупервуда — "индивидуалиста до мозга костей" — своего рода инфернальными, сатанинскими, демоническими чертами, и в нью-йоркской газете "Ивнинг сан" 30 мая 1914 г. писатель называет его "бунтующим Люцифером". "Его мир, — говорил он, — покажется некоторым темным, как ночь, омутом, на поверхности которого играют блики его собственного индивидуалистического и действительно титанического ума" (32; pp. 175–176).

В образе Каупервуда для Драйзера есть что-то мефистофелевское, и он называет его титаном, сверхчеловеком. Но став "титаном", Каупервуд перестал быть человеком. Купив за деньги всемогущество, он продал душу, утратил лучшие человеческие черты и качества. В "Титане" Каупервуд владеет огромным состоянием. Собственно, теперь состояние владеет Каупервудом. Культ силы, пренебрежение обычаями и нормами поведения общества в "Титане" становятся наиболее ярко выраженными, характерными чертами всего облика Каупервуда. Особенно наглядно необузданность нрава проявляется в его многочисленных любовных похождениях.

Каупервуд богат, и его теперь не интересует положение женщины в обществе, ее богатство, которые играли не главную, но существенную роль в его отношениях с Лилиан, а отчасти и с Эйлин. "Беспорядочные любовные похождения Каупервуда были, как уже говорилось, естественным проявлением беспокойного, вечно жаждущего перемен нрава, внутреннего анархизма и моральной неустойчивости", — отмечает Драйзер (12; т. IV, с. 211). В любовных похождениях Каупервуда находит свое выражение прежде всего тот же эгоизм и то же презрение к обществу, что и в его деловых махинациях. К приглянувшейся ему женщине Каупервуд относится так, как будто речь идет о покупке или продаже очередной партии акций. "Муж у м-с Сольберг — какой-то шут гороховый, — хладнокровно продолжает рас-

суждать Каупервуд.— Может быть, ему удастся увлечь ее? Но уступит ли такая женщина? Не поставит ли условием развод и брак?" (12; т. IV, с. 124).

Устраивая свои дела с женщинами, он исходит из тех же принципов, что и в финансовой деятельности, видит в них проявление своей ловкости и силы. Конечно, как и операции на бирже, эти похождения не могли не натолкнуться на затруднения, от которых с такой изворотливостью Каупервуд избавлялся, ведь, отмечает Драйзер, "как и всякое пиратское плавание по волнам, положение это было чревато опасностью: того и гляди мог подняться шторм — одна из тех свирепых бурь, причиной которых бывает обманутое доверие и созданные обществом моральные нормы, согласно которым женщина является собственностью мужчины". Правда, Каупервуда, который "никаких законов, кроме своих собственных, не признавал, а если и подчинялся чужому закону, то лишь тогда, когда не мог его обойти, возможность скандала, сцен ревности, криков, слез, упреков, обвинений особенно не смущала. (...) И там, где обыкновенный человек побоялся бы последствий даже одной такой связи, Каупервуд, как мы видели, не смущаясь и почти одновременно, завязывал отношения с несколькими женщинами" (12; т. IV, с. 134–135). И каждая из них была для него лишь частью "симфонии плотской любви" (12; т. IV, с. 137). Каупервуд покоряет их своей самоуверенностью, смелостью, властью, силой, животной, биологической силой. Он одерживает легкие победы над женами и дочерьми коллег, знакомых и друзей, над стенографистками и актрисами, но в его триумфах все настойчивее звучит мотив недостижимости счастья: "они не принесли ему удовлетворения... в его памяти остались только их имена, не больше" (12; т. IV, с. 211). Женщины, влекущиеся к Каупервуду, своей духовной пустотой еще больше оттеняют духовное опустошение Каупервуда. Те же женщины, которые привлекали Каупервуда молодостью, красотой, интеллектом, сами бросают его. Художница Рита Сольберг, жена датского скрипача, любила и знала живопись — она училась в чикагской школе живописи и ваяния. Ее связь с Каупервудом обнаружила Эйлин с помощью частных сыщиков — так же, как в свое время установил старик Батлер место встреч Каупервуда и своей дочери. Бросила же Рита Каупервуда потому, что "после яростных воплей и угроз Эйлин он вдруг предстал перед нею в новом свете, и ей захотелось от него освободиться. Деньги Каупервуда — а он был щедр — не представляли для нее такого соблазна, как для многих других женщин" (12; т. IV, с. 173). Сила и деньги могут купить Каупервуду женщин, но не могут купить ему любовь. Он терпит поражение куда более весомое, чем полтора десятка тех побед, которые составили части "симфонии плотской любви", выявили его аморальность, необузданность и животную силу, да к тому же дали повод разговорчивым служанкам Каупервуда посудачить о его похождениях.

Младшая его экономка говорит о нем: "Уж это бабник так бабник.— При этом она выразительно всплеснула руками" (12; т. IV, с. 255). И здесь ее устами дана неотразимая по своей непосредственности характеристика Каупервуда.

В "Титане" вводится новый элемент оценки Каупервуда — отношение к нему народа. Именно перед судом народа выявляются в нем черты бездушного угнетателя. "Наконец, — пишет Драйзер, — были просто бедняки, и для них Каупервуд с его баснословным богатством, с его коллекцией картин и сказочным нью-йоркским дворцом, о котором шли самые фантастические россказни, являл собой живой пример жестокого и бездушного эксплуататора" (12; т. IV, с. 554).

Свойственная манере Драйзера точность деталей обогащает характеристику героя. В то же время она обнаруживается не только в описаниях, городских пейзажах или уличных сценах, но и во всем его подходе к американской жизни и особенно разительно в точном воспроизведении как исторического процесса, так и его частных сторон, в которых выявляют свое действие и важнейшие закономерности.

Умело введенные в повествование вставные эпизоды наглядно передают в "Титане" ход времени, демонстрирующего возвышение Каупервуда. Он обзавелся роскошным помещением для конторы в центре Чикаго. Проходящий мимо маклер бросает своему приятелю: "В гору пошел, ничего не скажешь. Какие стекла поставил!" (12; т. IV, с. 31). В этих словах — аромат эпохи, когда зеркальные стекла были свидетельством богатства и успеха.

Рассыпанные по роману подобные эпизоды воссоздают цвета и краски, звуки и запахи времени. Этот реалистический фон наполняет тонкими деталями характерное для романа философское осмысление истории современности.

Драйзер выступает в "Титане" мастером реалистической зарисовки. Описывая обед Каупервуда в клубе, он выразительно представляет сидящую за столом компанию, подчеркивая в собравшихся их хищные черты: "Среди сидевших за столом были люди дородные и тощие, высокие и приземистые, темноволосые и блондины: очертанием скул и выражением глаз некоторые напоминали тигра или рысь, другие — медведя, третьи — лисицу, попадались угрюмые бульдожьи физиономии и лица снисходительно-величественные, смахивающие на морды английских догов. Только слабых и кротких не было в этой избранной компании" (12; т. IV, с. 15). Сборище финансистов здесь нарисовано до осязаемости зримо, как будто это сделал не писатель, а художник карандашом или пером, а может быть, и углем.

Не менее живописен и поэтический образ Чикаго: "Город, подобный ревущему пламени, город-символ Америки, город-поэт в штанах из оленьей кожи, суровый неотесанный Титан, Бернс среди городов! На берегу мерцающего озера лежит этот город-король в лохмотьях и заплатах, город-мечтатель, ленивый оборванец, слагающий легенды,

Луис Салливен. Здание Уэйнрайт. 1891.
Сент-Луис, Миссури

бродяга с дерзаниями Цезаря, с творческой силой Еврипида. Городбард — о великих чаяниях и великих достижениях поет он, увязнув грубыми башмаками в трясине обыденного. Гордись своими Афинами, о Греция! Италия, восхваляй свой Рим! Перед нами Вавилон, Троя, Ниневия нового века! Сюда, дивясь всему, исполненные надежд, шли переселенцы из Западных штатов и Восточных. Здесь голодные и алчущие труженики полей и фабрик, носясь с мечтой о необыкновенном и несбыточном, создали себе столицу, сверкающую кичливой роскошью среди грязи" (12; т. IV, с. 9–10).

Урбанистический изыск, уитменовский пафос и жизнелюбие сливаются в образе Чикаго с трезвым ви́дением вопиющих социальных контрастов капиталистического города. Сам по себе образ столицы Среднего Запада, сверкающей кичливой роскошью среди грязи, показывает умение Драйзера поэтически рассматривать и воссоздавать даже очень противоречивые и сложные явления жизни, особенно городской. Это относится не только к образу Чикаго, но в какой-то мере и к образу Каупервуда — одного из королей Чикаго, города, который, по словам Драйзера, "наводняли подонки всех городов мира" (12; т. IV, с. 10). Продолжая и развивая в "Титане" ту же тему, что и в "Финансисте", Драйзер решает ее по-новому, углубленно исследуя деятельность Каупервуда в новых, изменившихся условиях. Контрастность становится в "Титане" важнейшей стороной поэтики Драйзера,

в ней находит выражение и первооснова замысла "Трилогии желания", точно переданная в названии главы LIX "Титана" — "Капитал и права народа".

"Титан" не повторяет "Финансиста" и в художественном плане. Для "Титана" характерно более четкое деление на главы, более многоплановая композиция, некоторая усложненность сюжета, драматизм повествования. Появляются побочные сюжетные ответвления, например, линия Беренис, которая получила развитие в "Стоике", или обособляющаяся линия Эйлин.

Поэзия отрицательных величин по-прежнему находит яркое выражение в образе Каупервуда, но никак не исчерпывает смысла романа. Само же по себе отношение Драйзера к Каупервуду выявляется в концовке романа достаточно однозначно словами, взятыми из IV акта "Макбета" Шекспира, — Драйзер предрекает гибель своему герою, уподобляемому им злодею Макбету.

Первые два тома "Трилогии желания" были подвергнуты травле буржуазной прессой — предпринята была даже попытка не допустить их выхода в свет. Особенно резкие нападки вызвал "Титан". Издательство Харпера, с которым Драйзер заключил на эту книгу договор, отпечатав восемь с половиной тысяч экземпляров, приостановило печатание.

"Причина, — писал в письме Генри Менкену 6 марта 1914 г. Драйзер, — реализм слишком суровый и бескомпромиссный, а их политика не выдерживает его" (7; v. I, p. 162).

Другой издатель — Доран — назвал Драйзера за роман "Титан" "очень ненормальным американцем". Кроме того, писал Менкену Драйзер 25 марта 1914 г., "Доран считает Йеркса ненормальным типом американского бизнесмена, не заслуживающим обсуждения. Я должен писать на менее ненормальные темы" (7; v. I, p. 164). Американских издателей не устраивал реализм писателя, и вновь они пытались заставить его замолчать и скрыть от публики его роман. С большим трудом Драйзеру удалось издать свою книгу.

Через шесть лет, в 1920 г., говоря о трудностях, которые ему приходилось преодолевать в литературной деятельности, Драйзер писал, что в Америке каждого писателя, пытающегося серьезно интерпретировать американскую действительность, считают "более или менее подлецом, низким человеком, которым, я надеюсь, я имею честь быть" (7; v. I, p. 330). Американский бизнесмен, с горькой иронией продолжает Драйзер, требует, чтобы в его книгах "все мужчины были честными, добрыми и правдивыми; все женщины, а особенно его жена и дочери, чистыми, как только что выпавший снег. Нет жестоких, подлых, смотрящих на все сквозь пальцы бизнесменов... по крайней мере в их книгах. А почитайте слащавую чепуху на редакционных полосах обычной американской газеты. Какие хорошие люди все эти бизнесмены. Посмотрите однако, если хотите, протоколы судов, куда

Роберт Генри. "Ист Ривер, снег". 1900

его вызывают отвечать за преступления. Это смешно. Ни одна американская книга, однако, не должна отражать этого. Это низко, мрачно, не та литература, которую должен читать народ, потому что ведь, по правде говоря, она оставляет плохое впечатление об американском бизнесмене, американском отце, американском сыне, американской матери, американской дочери" (7; v. I, p. 330).

После издания "Титана" Драйзер начал работать над заключительным томом "Трилогии желания" — романом "Стоик", но, не закончив эту книгу, отдался другим творческим замыслам.

4.

Место искусства в обществе, судьба художника в Америке, психология художественного творчества — все эти проблемы давно волновали Драйзера. Им был посвящен и вышедший в свет в 1915 г. роман "Гений" (*The Genius*). Рассказывая о жизни американского живописца Юджина Витлы, Драйзер воссоздает обстоятельства еще одной человеческой трагедии — трагедии художника.

Юджин Витла, начиная свой путь в искусстве, стремится правдиво изобразить жизнь. Эту программу передает описание одной из его ранних картин: «Картина в полном смысле слова кричала о фактах. Все,

казалось, говорило: "Да, я — грязь, я — будни, я — нужда, я — неприкрашенная нищета, но я — жизнь!". Тут не было ни малейшей попытки что-либо оправдать, что-либо сгладить. С грохотом, скрежетом, оглушительным треском сыпались один за другим факты, вопя с жестокой, звериной настойчивостью: "Это так! Это так!" Ведь если подумать, то и ему, мосье Шарлю, случалось замечать в те дни, когда на душе у него было особенно скверно и тяжко, что некоторые улицы имеют именно такой вид. И вот сейчас такая улица стояла перед ним — грязная, неопрятная, жалкая, наглая, пьяная, все, что хотите, — но она была фактом. "Слава богу, наконец-то, он послал нам реалиста", — мысленно сказал себе мосье Шарль, разглядывая полотно, так как он знал жизнь, этот холодный знаток искусства» (12; т. VI, ч. I, с. 270–271).

Писателю удалось передать духовный мир Юджина Витлы-художника со всеми особенностями его таланта. Витла умел подмечать живописное в самом обыденном. Описание его полотен достигает в романе зрелищного эффекта, автор передает не только содержание, но и форму, колорит картин.

Реалистические произведения, однако, не приносят художнику славы. Реалистическое искусство не устраивает законодателей мод буржуазной Америки, они боятся его. Юджин Витла понимает, что не сможет разбогатеть, создавая правдивые картины; он капитулирует и становится поставщиком "идей" и рисунков для рекламы, погубив свой талант. Драйзер подчеркивает гибель дарования Витлы, заключая слово "гений" в заглавии в кавычки. В письме к Менкену от 30 ноября 1914 г. он поясняет: «Есть другая книга — ее еще продают у букинистов — под названием "Гений"... Чтобы избежать беспокойства со стороны автора и донести точный смысл проблемы, который я в нее вкладываю, я ставлю заглавие в кавычки» (7; v. I, p. 183).

Витле помешала выявить его гений пуританская Америка — таков смысл заглавия романа, да и Витла не нашел в себе сил устоять перед трудностями и тяготами борьбы. Сочувствуя герою, Драйзер, безусловно, осуждает его за уступки коммерческой Америке. Юджин Витла отнюдь не является идеалом художника для Драйзера.

В романе "Гений" поставлена очень широкая и важная проблема, волновавшая Драйзера, — проблема судеб американского искусства, отношения искусства к действительности и к коммерции. В "Гении" Драйзер стремился к большим обобщениям, и ему удалось их достигнуть в главном — в показе величия искусства, правдиво изображающего жизнь.

Подчеркивая критическое направление картин Юджина Витлы, экспонированных на первой его выставке, писатель говорит, что творчество молодого художника "действительно изображало все неприглядное" (12; т. VI, ч. 1, с. 278). Да и вся выставка "вскрыла такие стороны жизни, на которых обычно внимание людей не задерживает-

Джеймс Монтгомери Флэгг. "Если бы желания предстали во плоти". 1907

ся и которые, вследствие своей обыденности и будничности, считаются темой, недостойной художника" (12; т. VI, ч. 1, с. 276). Из этого, однако, не следует, что Витла занимался простым фотографированием явлений, вытекающих из пороков буржуазной Америки. Нет, он обличал в своих картинах эти пороки. Драйзер поэтизирует искусство, остро бичующее социальные язвы. Красочно характеризуется в "Гении" одна из картин, изображающих жизнь и нищету нью-йоркских тружеников: «Юджин предъявил здесь жизни поистине жестокое обвинение. Он, казалось, без малейшего милосердия нагромождал все эти вещественные доказательства. С беспощадностью рабовладельца, избивающего раба, он не ослаблял ярости своей бичующей кисти. "Вот так и так обстоит дело, — казалось, говорил он.— А что вы скажете на это, или на это, или на это"» (12; VI, ч. I, с. 277).

Безусловно, в этих словах находят выражение и взгляды самого писателя на место и роль искусства в общественной жизни, на отношение искусства к действительности. В романе поистине воспевается искусство, отвергающее лакировку и приукрашивание, бичующее уродства и язвы индустриальной Америки. Именно это решительное и категорическое выступление в защиту правды в искусстве, наполненное гневным и страстным обличением ограничений свободы художественного творчества, было одной из главных причин, вызвавших злобные нападки на этот роман.

Писатель показал стоящие на пути художника-реалиста в Америке трудности, которые заставили Витлу пойти на службу в рекламное агентство. Витла не мог добиться признания, создавая реалистические полотна. Но, рисуя этикетки для флаконов, эскизы газетных объявлений, трамвайных плакатов, рекламирующих продукцию парфюмерной компании Сэнд, или эскизы пакетов, в которых продается сахар, и этикеток к ним, оказавшись фактически на положении высококвалифицированного рабочего, производящего рекламу, служащего целиком и полностью интересам капиталистического производства, Витла занимает "почетное" место в обществе. Но оно не может его удовлетворить. Юджин перестает быть художником, и это начинает его тревожить. "Он по натуре был художником, а вовсе не финансовым гением... Надругательство над справедливостью, красотой и человеческими чувствами, происходившее на его глазах, сначала удивило его, потом некоторое время забавляло и, наконец, стало возмущать" (12; т. VI, ч. 2, с. 52). Буржуазное общество больше ценит финансовых гениев, чем художников-реалистов. Служа рекламе, художник теряет свой талант, утрачивает остроту своего реалистического ви́дения.

Как и во всех романах Драйзера, в "Гении" события развиваются на тщательно выписанном реалистическом фоне, богатом яркими картинами американской жизни. Витла-юноша отправляется искать счастье в большой город — в Чикаго. Нужда заставляет его браться за любую работу: он развозит белье из прачечной и собирает деньги за проданные в кредит товары. Юджин, обессиленный болезнью, ищет работу, и перед нами возникает зарисовка жизни трудового Нью-Йорка — люди "встают в четыре часа утра, чтобы купить газету, и мчатся по адресу, указанному в объявлении, стремясь занять очередь поближе и обогнать других" (12; т. VI, ч. I, с. 363).

Интересно, что этот эпизод воспроизводит некоторые моменты из очерка "Во тьме", послужившего здесь писателю эскизом. Для творческой лаборатории Драйзера-романиста, как уже отмечалось при анализе "Сестры Керри", характерно использование очерков и рассказов об увиденных им жизненных явлениях и событиях в качестве набросков к большим полотнам — романам. Это обращение к собственному жизненному опыту, уже переведенному на язык образов, помогает делать романы такими убедительными, жизненными, правдивыми, в то же время оно позволяет и более тщательно выписывать детали, отбрасывая то, что в первоисточнике — очерке, зарисовке, рассказе — оказалось поверхностным, слабым, дополняя его новыми, более удачными, свежими находками: меткими выражениями, эпитетами, сравнениями. Мастерство реалистической детали, которое уже отмечалось и при анализе других его романов, было, таким образом, результатом исключительно тщательной, кропотливой и упорной работы писателя. Примером может служить эпизод с очередью безработных около редакции газеты в "Гении", который переосмысляется,

дополняется и углубляется вновь найденным точным сравнением. В романе говорится, что "это было жуткое зрелище, напоминающее работу двух жерновов: эти люди представлялись ему мякиной, и сам он был на положении такой вот мякины или ему грозило стать ею. Жизнь перестала с ним церемониться. Он будет падать все ниже и ниже, и, может быть, никогда уже не поднимется на поверхность" (12; т. VI, ч. I, с. 363). Мельничные жернова, размалывающие мякину, осязаемо и наглядно передают неотвратимость гибели этих людей, раздавленных, размолотых законами капиталистической Америки.

Выступая в "Гении" в защиту реализма, Драйзер, однако, не всегда удерживается от влияния натуралистической литературы, которое проявилось в трактовке образа Юджина Витлы и многочисленных подруг его сердца, а также и в композиции романа. Обрисовывая характер своего героя, Драйзер пишет: "Только две реальные ценности существовали для него, и им он оставался неизменно верен, как стрелка компаса, которая всегда показывает на север: красота окружающего мира, которой он восхищался и которую жаждал передать на полотне, и женская красота — вернее, красота девушки в восемнадцать лет" (12; т. VI, ч. I, с. 349). И вот этими двумя побуждениями в значительной мере определяется внутреннее развитие героя, причем особую роль в эволюции Юджина играет стремление удовлетворить эту вечную страсть к обладанию девушкой восемнадцати лет.

Мысль о девушке в восемнадцать лет не давала покоя Хоуэллсу — он заботился о ее морали и призывал не шокировать ее сюжетами о греховной жизни. Здесь Драйзер не просто полемизирует со старейшиной американской литературы — он издевается над его ханжеством. Это подчас переводит мотивировку судьбы главного действующего лица романа из плана социального в план физиологический, биологический, из плана реалистического в план натуралистический. Мы уже отмечали некоторую двуплановость первых романов "Трилогии желания". В "Гении" эта двуплановость еще более разительна.

Биологизм в мотивировке событий иногда заслоняет социальную обусловленность, выдвигается на первый план. Этим в значительной степени можно объяснить композиционное деление романа на три книги: "Юность", "Борьба", "Бунт". Наступление перелома в жизни Витлы вызвано в большой степени, если верить Драйзеру, не только отказом буржуазной Америки принять реалистические творения Витлы, но и его нервным заболеванием, которое как бы приравнивается к творческому бессилию. В борьбе против болезни и видит автор смысл названия второй книги романа "Борьба". В книге "Бунт" рассказывается не только о восстании Юджина Витлы против закабаления его таланта, но и о его бунте против семейных уз, которые его жена Анджела попыталась укрепить. Все это позволяет говорить о противоречиях в мотивировке поступков героев романа "Гений".

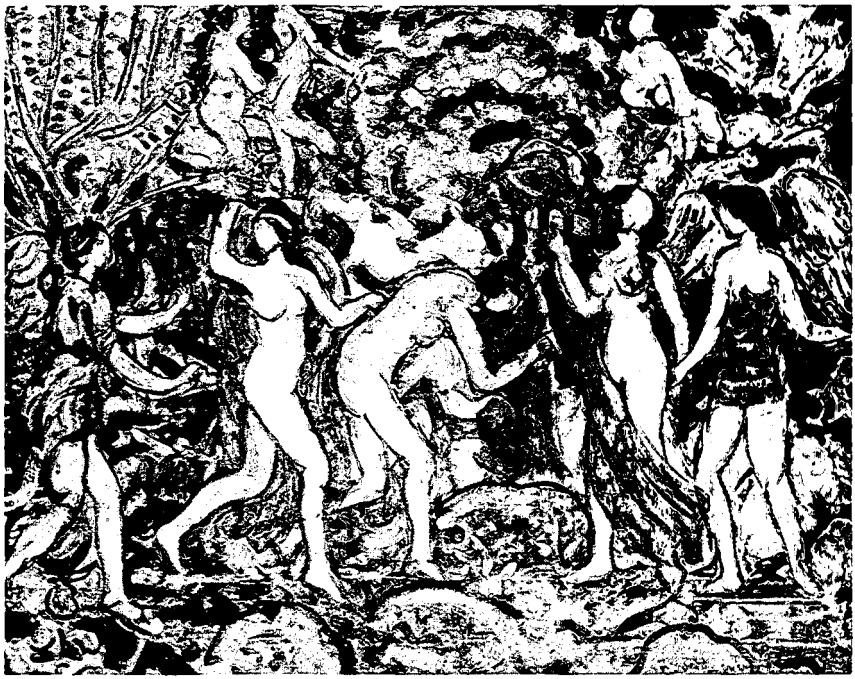
После смерти Анджелы во время родов, потрясенный этим, Витла углубился в богоискательство, обратился к "христианской науке", ко всякого рода псевдонаучным трудам, оправдывающим мистику и религию, "на какое-то время заблудился в тумане религиозных измышлений" (12; т. VI, ч. 2, с. 414).

Подметив идейный разброд, характерный для значительных кругов американской интеллигенции в первые десятилетия XX в., поиски в мистике и религии выхода из кризиса капиталистической действительности, который нарастал в начальные годы Первой мировой войны, Драйзер выходит за рамки романа о художнике; временной фон, на котором развивается действие романа, приобретает существенное самостоятельное значение. Внимание к деталям, столь свойственное Драйзеру-романисту, приобретает новое качество — писатель улавливает существенные детали хода истории, выступая как проникновенный историк современности.

О философских блужданиях и сомнениях Витлы Драйзер говорит в конце романа. Герой Драйзера с интересом читает Спенсера и с почтением к нему относится. И если Драйзер в основном солидарен с героем в его художественных вкусах, то этого нельзя сказать о его философии. Эпилог "Гения", как и заключительные части "Финансиста" и "Титана", возвращает нас к идеям философии Спенсера — Витла берет с полки работу Спенсера "Факты и комментарии", и Драйзер приводит понравившийся ему отрывок из этой книги, где речь идет "о непознаваемости". В "Гении", однако, Драйзер впервые не солидаризируется до конца со взглядами английского философа-позитивиста, а рассматривает их как часть философских блужданий и исканий героя.

Нельзя, однако, преувеличивать влияние натурализма в этом романе. Стремясь ослабить физиологическую мотивировку поступков Витлы, Драйзер прямо называет культом, навязчивой, опасной для человеческого разума идеей его "представление о красоте девушки в восемнадцать лет" (12; т. VI, ч. 2, с. 373). Тем самым биологическая мотивировка лишается всеобщности и неодолимости.

О зоркости Драйзера-художника свидетельствуют его замечания о причинах, которые сделали Юджина Витлу известным живописцем после того, как он утратил лучшие качества своего таланта. Мосье Шарль, сбывавший его картины в дни молодости, теперь занимается распространением произведений американского искусства за границей. "Надо продвигать на рынок американских художников, — рассуждает мосье Шарль, — кто-нибудь из них должен выдвинуться, так почему не Витла?" И Витла начинает писать, однако, "временами чувствуя, что былая его сила навсегда утрачена" (12; т. VI, ч. 2, с. 409). Американская живопись становится предметом экспорта, усиливающаяся внешнеполитическая экспансия США захватывает и эту сферу. Главенствующим мотивом, как очевидно, выступает коммерция, ставящая искусство в зависимость от рынка.



Морис Бразил Прендергаст. "Видение". 1912

К живописи Витла вновь обращается после неудачного увлечения Сюзанной Дэйл. "Необходимо было чем-то заняться, — рассуждает Витла, — хотя бы той же живописью" (12; т. VI, ч. 2, с. 349–350). В искусстве он теперь видит выход из житейского кризиса. Растратив свой талант, он не обретает того вдохновения, которое было характерно для раннего его творчества.

В первом варианте романа, который был закончен в августе 1911 г., Юджин Витла соединял судьбу с Сюзанной Дэйл, примирялся с жизнью и окончательно погибал как художник (32; pp. 156–157, 177–178). Подобная "счастливая" концовка резко снижала образ Витлы, снимала в значительной степени трагизм его звучания. В окончательном варианте Витла не только не примиряется с Сюзанной, но после смерти Анджелы и рождения дочери возвращается к искусству. "Пусть концом этой истории, — писал Драйзер в заключительной главе "Гения", — послужит нам повесть о философских блужданиях и сомнениях ее героя и о постепенном его возврате в русло обычной жизни, обычной в том смысле, как это понимает художник. Никогда уже, говорил себе Юджин, не будет он тем сентиментальным и увлекающимся глупцом, которому воображение рисует совершенство,

едва он увидит красивую женщину" (12; т. VI, ч. 2, с. 403). И снова он видит в картинах "собственный протест", хотя и не может вернуть себе утраченное в погоне за деньгами, славой, женщинами вдохновение.

Эта концовка в большей степени соответствовала логике развития характера Витлы — он не смог неуклонно следовать по избранному пути, и дарование его не смогло расцвести в полную силу, и его возвращение в студию, если и было победой, то победой, достигнутой ценой признания поражения в жизни.

Витла глубоко ощущает трагизм своей судьбы. Особенно ярко передана эта мысль в одной из последних картин Витлы, описанных в романе. "На ней был изображен пропойца — живой труп — среди бьющей ключом жизни". Витла видел в этом "свой собственный протест, судорожное цеплянье за жизнь" (12; т. VI, ч. 2, с. 409). Да, в этом пропойце Витла видел отображение собственной судьбы — судьбы художника, искалеченного буржуазной Америкой.

Драйзер долгое время считал "Гения" своим лучшим романом. Объясняется это многими причинами, прежде всего тем, что в романе мастерски передан процесс художественного творчества.

Кроме того, "Гений" в известной степени был произведением, итоговым для сорокачетырехлетнего писателя, ставшего к 1915 г. признанным лидером реалистической литературы США. "Гений", пятый по порядку публикации роман Драйзера, во многом базировался на личных впечатлениях, так же, как "Сестра Керри" и "Дженни Герхардт", но вместе с тем, подобно "Финансисту" и "Титану", строился на чрезвычайно широком социальном и историческом фоне.

Американские исследователи "Гения" акцентируют внимание на моментах, связанных с личной жизнью Драйзера, усматривая в Анджеле сходство с женой Драйзера, а в Сюзанне Дэйл — портрет молодой дочери сотрудницы "Баттерик пабликейшнс" Телмы Кадлип, в которую писатель был влюблен. Отношения Драйзера с Телмой Кадлип не получили какого-либо развития в результате вмешательства ее матери, находившейся помимо всего прочего в дружеских отношениях с женой писателя, но глубоко затронули его, он долго и болезненно переживал их, что, конечно, нашло отражение в романе "Гений", написанном в первом варианте вскоре после того, как мать увезла Телму в Англию.

При доработке романа, продолжавшейся почти четыре года, не менее существенное значение приобрели моменты, связанные с работой Драйзера в "Баттерик пабликейшнс", где писатель ради заработка редактировал три женских журнала, преимущественно посвященных рекламе дамского платья и белья и выкройкам. Выхолащивающая душу коммерциализация искусства изображена Драйзером с большой силой. Несовместимость искусства и коммерции — этот вывод получил в романе плодотворное решение и был очень близок писателю,

несмотря на самый грубый нажим, которому его подвергали издатели и буржуазная критика.

"Гений" был дорог писателю именно потому, что ему удалось выразить в нем кредо своего творчества.

По первоначальному замыслу, главным героем "Гения" должен был быть журналист[37]. Отказаться от этого замысла Драйзера, вероятно, заставило стремление показать творческую лабораторию художника — психологию мышления образами. Естественно, что на примере журналиста сделать это было трудно. Кроме того, внимание Драйзера издавна привлекала живопись. Драйзер сказал одному из своих биографов, что им была написана книга о выдающемся американском живописце XIX в. Джордже Иннессе (1825–1894) — "Жизнь Иннесса" еще до того, как он успел что-либо опубликовать. Однако чемодан с рукописью, по словам писателя, затерялся и до сих пор эта рукопись так и не обнаружена[38].

Французский литературовед Арнавон пишет: "Драйзера должны были считать в некоторых кругах своего рода авторитетом по искусству"[39]. Начиная с 90-х годов девятнадцатого столетия, Драйзер выступает со статьями, посвященными проблемам изобразительного искусства. Он пишет о карикатуристе Гомере Давенпорте — обличителе продажных американских политиканов ("Эйнслиз мэгезин", май 1898 г.) и о замечательном мастере реалистической живописи Роберте Генри ("Бродвей мэгезин", март 1907 г.). Во время работы в журналах Драйзер сближается с молодыми художниками, работавшими для газет и журналов, — с Джоном Слоуном, Джорджем Лаксом, Уильямом Глэккенсом, Эвереттом Шинном. У этих художников было много общего с Драйзером и прежде всего сходство идейно-эстетических позиций, а также путь в искусство. Они, подобно писателю, прошли тяжелую школу журналистики.

Дж.Слоун, Дж.Лакс, У.Глэккенс, Э.Шинн, к которым присоединился потом Джордж Беллоуз, во главе со своим учителем Робертом Генри восстали против эстетства, против теории "искусства для искусства"[40], против академического и салонного искусства. В 1907 г. картины сподвижников и учеников Генри были отвергнуты жюри Национальной академии. Генри в знак протеста забрал свои картины с академической выставки и организовал в 1908 г. самостоятельную выставку работ художников своей школы, которая получила название выставки "Восьмерки"[41]. «У Нью-Йорка, — писал Драйзер в марте 1907 г. в журнале "Бродвей мэгезин", — есть художник, работы которого можно найти почти в любой галерее и салоне Европы, чье имя уважают в каждой континентальной студии и которого, несмотря на это, едва знают в его собственном городе и стране те, кого снисходительно величают "широкой публикой".

Но если Нью-Йорк не знает Роберта Генри, то Генри знает свой Нью-Йорк, и у него есть школа последователей, которые идут с ним

рисовать в трущобы и закоулки, — Глэккенс, Слоун, Шинн — вот некоторые из них.

"Нью-Йорк лучше Парижа для художников, — говорит Генри, — и перестаньте рисовать кувшины и бананы и рисуйте повседневную жизнь Нью-Йорка — тележка с Хестер-стрит — более подходящий сюжет, чем голландская мельница"» [42].

Драйзера и школу Р.Генри объединяло не только внимание к жизни нью-йоркской бедноты, к повседневной жизни большого города. Как отмечает американский литературовед Джозеф Куайат, «художники "школы мусорного ящика" не только верили, как и Драйзер, что художник должен быть честным и правдивым летописцем и истолкователем жизни, которую он знал и видел, но именно по изображению ими этой "правды" городской жизни, ее стремительности и грубости и ее красоты можно лучше всего увидеть их отношение к Драйзеру» [43].

Куайат признает как общность идейно-эстетических позиций "Восьмерки" и Драйзера, так и сходство их творческой манеры в восприятии жизни Америки. Исследователь даже приходит к выводу, что прототипом Юджина Витлы послужил Эверетт Шинн. "Драйзер, — утверждает он, — не довольствовался просто описанием различных фаз личной жизни Шинна, его учебы в Художественной школе, его карьеры газетного художника и журнального иллюстратора и его враждебного отношения к этому символу консерватизма и скуки — Национальной академии. Драйзер описал многие рисунки и картины Шинна и некоторые из художественных замыслов, которыми он вдохновлялся" (43; p. 23).

Трудно сказать, насколько прав Куайат, во всяком случае ясно, что в образе Юджина Витлы отражены некоторые черты художников из "Восьмерки". Сам Драйзер говорил по поводу прототипа Юджина: "Я имел в виду не какого-либо художника, когда писал, а сочетание обстоятельств в моей собственной жизни и в жизни других людей, которые интересовали и волновали меня" (7; v. III, p. 797). И действительно, в описании некоторых сторон жизни Витлы Драйзер воспроизводил ряд эпизодов своей биографии (начало трудовой жизни, работа на железной дороге и др.). У Витлы много общего с Драйзером в художественных вкусах — оба любят Верещагина и Бальзака.

Борьба вокруг первых картин Юджина напоминает полемику, вызванную "Сестрой Керри". На Витлу нападает критик, представляющий академическое салонное искусство: "Помилуй нас бог от того, чтобы нам под видом искусства навязывали помойные ведра, паровозы и еле волочащих ноги кляч. Тогда уж лучше сразу обратиться к простой фотографии и на этом успокоиться. Разбитые ставни, грязные мостовые, полузамерзшие мусорщики, карикатурные фигуры полицейских, безобразные старухи, нищие попрошайки, сэндвичмены — вот что такое искусство с точки зрения Юджина Витлы" (12; т. VI,

ч. 1, с. 278). Этому ретрограду отвечает один из немногих защитников реалистического искусства, выражающий взгляды Драйзера на искусство. Он утверждает, что истинное понимание волнующих и ярко драматических сторон жизни, "дар сообщать вещам должный колорит, отнюдь не фотография их, как это может показаться поверхностному критику, но выявляет их более возвышенное, духовное значение; способность вынести жизни справедливый приговор с беспощадностью, напоминающей ее собственную, и бичевать с пророческой силой ее жестокость и подлость в надежде этим уврачевать ее раны, умение обнаружить красоту там, где она действительно есть — даже в позоре, страдании и унижении, — таково творчество этого художника. Он, по-видимому, пришел в искусство из толщи народа, с непочатыми силами, готовый осуществить свою великую задачу" (12; т. VI, ч. 1, с. 279).

Витла обращает особое внимание на заключительные строки этой статьи: "Если м-р Витла и впредь будет неуклонно следовать по избранному им пути и если дарование ему не изменит, то придет и его черед" (12; т. VI, ч. 1, с. 289). Эта фраза не выходит у него из головы. Ведь речь шла о способности Витлы противостоять трудностям, идти против течения, как шел наперекор нападкам академической критики автор "Гения". В отличие от Драйзера, его герой не устоял и на какое-то время поддался искусу богатства.

Главное, однако, — не в этих частных совпадениях биографических данных Юджина Витлы и Драйзера, Юджина Витлы и Эверетта Шинна, Юджина Витлы и Джона Слоуна или Джека Лондона, хотя и эти совпадения существенны, поскольку они подтверждают пристальное внимание, поистине пристрастие писателя к точности и достоверности деталей. Главное, что эти совпадения закономерны, отражают стремление Драйзера обобщить пути развития американского искусства и прежде всего пути борьбы за искусство реалистическое.

По утверждению Куайата, "Восьмерка" представляла дух бунта "в американской живописи двадцатого века" (43; p. 19). "Гений" Драйзера поэтизировал бунт против эстетства и академизма, бунт против официального искусства, воплощенного в живописи Национальной академии и в творчестве приверженцев "изысканной традиции" в литературе.

Драйзера привлекали в школе Генри как эстетические позиции, так и прогрессивные общественные взгляды. Генри был близок к передовым течениям эпохи, связанным с подъемом рабочего и социалистического движения, и интерес к ним внушал своим ученикам[44]. Творчество этой школы рассматривалось ретроградами как проявление чуть ли не социалистических тенденций. Как отмечает американский историк искусства Оливер Ларкин, в те годы "рисовать пьяных и оборванных уличных торговцев с ручными тележками и угольные шахты, спальни и бары означало быть каким-то образом зачисленным

в разряд социалистов, анархистов и других нарушителей благоденствующего порядка"[45].

"Гений" стал своеобразным манифестом реалистического искусства, урбанизма, более открытого отношения к изображению чувств и эмоций — это наглядно подтвердила вызванная романом острая полемика, которая явилась одним из самых значительных событий литературной и культурной жизни Америки 1916–1917 годов.

Дальнейшее развитие эстетических взглядов Драйзера связано с борьбой писателя против запрещения "Гения".

Роман вышел в свет в сентябре 1915 г., и почти через год после этого, в июле 1916 г., "Западное общество по борьбе с пороком" в Цинциннати приняло решение потребовать запрещения романа Драйзера. Соответствующее предложение было внесено на заседании этой организации неким священником, который был подвигнут на этот шаг анонимным телефонным звонком. Роман был объявлен "наполненным непристойностью и богохульством". Ответственный секретарь нью-йоркского общества "по запрещению порока", некий Джон С.Самнер, писал в частном письме 19 сентября 1916 г. по поводу запрещения "Гения": "Нам необходимо поддерживать наши нормы приличия особенно сейчас, перед лицом вторжения иностранного и подражания иностранному, а не делать те вещи, которые порочны и неприличны, настолько известными, чтобы они стали обычными и характерными для американской жизни и обычаев" (32; pp. 201–202). Пользуясь почти теми же словами, что и редакторы журналов и издательств, которые отказывались иметь дело с Драйзером после выхода в свет "Сестры Керри", этот "борец против порока" расправляется самыми бесчестными методами с реалистической литературой. Издатели, напуганные шумом, который подняли церковники и мракобесы, прекратили 28 июня 1916 г. продажу "Гения".

Драйзер повел тотчас же энергичную кампанию против запрещения романа. Он печатал статьи в прессе, делал специальные заявления для печати по этому поводу. В защиту Драйзера выступил цвет американской литературы: Джек Лондон, Джон Рид, Синклер Льюис, Эзра Паунд и многие другие выдающиеся писатели. Поддержали Драйзера и английские писатели, в том числе Герберт Уэллс и Арнольд Беннет. Лишь Уильям Дин Хоуэллс отказался выступить в защиту "Гения", сославшись на то, что не читал романа.

В 1913 и 1916 годах Драйзер выпустил две книги в новом для него жанре путевых заметок — "Путешественник в сорок лет" (1913) и "Каникулы уроженца Индианы" (1916). Обе книги представляют большой интерес как для изучения журналистского и литературного мастерства Драйзера, так и для выявления его взглядов на важнейшие общественные проблемы. В то же время, сравнивая эти две книги путевых очерков, можно проследить и направление развития его мировоззрения и творчества.

Джулиан Олден Уир. "Мост ночью". 1910

В книге "Путешественник в сорок лет" Драйзер изложил кредо своего творчества, которое нашло затем воплощение в романе "Гений". Правда, и ранее он, как отмечалось выше, выступал в печати поборником реалистического искусства. В многочисленных редакционных заявлениях, которые он писал для журналов, Драйзер призывал "видеть мир таким, какой он есть на самом деле". В письме Менкену от 8 августа 1909 г. он писал: "Превыше всего я хочу знания жизни, как она есть, широкого, простого". Эти выступления за правдивое изображение жизни, за ее изучение были углублены в книге "Путешественник в сорок лет". Драйзер теперь точнее осознает причины своих столкновений с официальной литературной критикой, с апологетической литературой.

Драйзер обращается к причинам запрещения "Сестры Керри": "Я считаю теперь, после одиннадцати лет раздумий, что дело было не только в предполагаемой безнравственности, а в том, что книга давала просто высказанное честное раскрытие американской жизни" [46].

Развивая взгляды на литературу, Драйзер упоминает в качестве своих учителей писателей-реалистов, из которых особо выделяет Л.Н.Толстого. Вместе с тем, не принимая викторианскую традицию изысканности, он крайне скептически отзывается о "сентиментальных английских реалистах".

По существу Драйзер противопоставляет реализм, который для него олицетворяет творчество Толстого, натурализму, широкое и углубленное ви́дение мира — скольжению по поверхности жизни.

"Без сомнения, — говорит Драйзер, — все эти великие люди знали, сколь жалок этот мир — насколько весь он полон лжи, притворства, кажущихся и лживых претензий, но они сговорились между собой или с публикой, или с общественным мнением вообще не говорить об этом слишком много" (46; p. 170).

На формирование взглядов Драйзера на литературу оказала воздействие, как уже отмечалось выше, русская классическая литература, в особенности творчество Льва Толстого.

Драйзеру свойственно сочувствие жертвам индустриального общества. "Я чувствую, — пишет Драйзер, — что бедные, неграмотные, дикие являются до некоторой степени великими в художественном отношении" (46; p. 171). Он призывает к познанию жизни промышленного города: "...Я лично изучил Тол-Ривер, Паттерсон и Питтсбург, и я знаю, о чем говорю. Жизнь в тех местах — прозябание... Это грубый, пролетающий со свистом и шумом мир факта... Я смотрел на промышленные города, когда мы проносились мимо них ночью, и испытывал то же ощущение сочувствия и беспокойства. Дома выглядели бедными, в них была мертвящая одинаковость, улицы были узки и едва освещены" (46; p. 177). Это беспокойство за судьбы людей присуще гуманизму Драйзера. "Я совершенно уверен, — пишет Драйзер, — хотя многим из нас это никогда не приходит в голову, что есть нечто действительно активизирующее в простом честном понимании жизни" (ibid.).

Тогда же, в 1916 г., Шервуд Андерсон, который ввел впоследствии в литературу Эрнеста Хемингуэя и Уильяма Фолкнера, писал: "Тяжкая поступь Теодора, его тяжкая неуклюжая поступь проторила нам тропу. Он идет по пустыне лжи, он прокладывает нам тропу. И тропа эта вскоре станет улицей, над ней вознесутся высокие арки и изящные ажурные шпили вонзятся в небо. (...) Собратьям Драйзера по перу, тем прозаикам Америки, что придут ему на смену, придется совершить многое из того, что он никогда не делал. Путь их будет долог, но благодаря Драйзеру тем, кто придет на смену, не придется идти по пустыне пуританской ограниченности, через которую Драйзер в одиночестве проложил тропу..."[47]

Шервуд Андерсон удивительно точно предсказал расцвет американской прозы после Драйзера и не менее точно определил роль самого Драйзера в развитии литературы США на переломе десятых и двадцатых годов XX в. Драйзер открыл новое ви́дение личности в литературе, освобожденное от пут бостонской и викторианской условности.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Паррингтон В.Л.* Основные течения американской мысли. М., Изд-во иностранной литературы, 1963, т. 3, с. 426.
[2] Литературная история Соединенных Штатов Америки. М., Прогресс, 1979, т. III, с. 320.
[3] Columbia Literary History of the United States. General Editor Emory Elliott. N.Y., Columbia Univ. Press, 1988, p. 545.
[4] *Уоррен Р.П.* Вестники бедствий: писатели и американская мечта // Писатели США о литературе. М., Прогресс, 1982, т. 2, с. 355–356.
[5] Правда, американская исследовательница Эллен Муэрс ставит под сомнение чешское происхождение матери Драйзера (см.: *Moers, Ellen.* Two Dreisers. N.Y., 1969), но сам Драйзер безоговорочно называет ее дочерью моравского фермера (см. *Dreiser Th.* Dawn. N.Y., 1931, p. 4).
[6] *Dreiser Th.* Dawn. N.Y., 1931, p. 555.
[7] *Dreiser, Theodore.* Letters of... Ed. with a Preface and Notes by Robert H.Elias. Philadelphia, 1959, v. I, p. 211.
[8] См. об этом статью профессора Джозефа Каца "Theodore Dreiser's *Every Month*" // *The Library Chronicle,* vol. XXXVIII. Winter, 1972, № 1, pp. 46–66.
[9] *Moers E.* Two Dreisers. N.Y., 1969, pp. 35–36.
[10] *Marden, Orison Swett.* How They Succeeded. Boston, 1901, pp. 274–275.
[11] См. об этом: *Lehan, Richard.* Theodore Dreiser. His World and His Novels. Carbondale, 1969, p. 248.
[12] *Драйзер Т.* Собр. соч. М., Правда, 1955, т. 12, с. 279.
[13] См.: *Драйзер Т.* Собр. соч. М.-Л., 1930, т. XI, с. 649.
[14] Опубликованы соответственно в журнале "Эйнслиз мэгезин" в декабре 1898 г. и в июле 1899 г.
[15] Опубликован в журнале "Харперс уикли" 8 декабря 1900 г.
[16] Оригинальная публикация, которой пользовалась исследовательница, — *Duffy, Richard.* When They Were Twenty One // *Bookman,* 1914, January, pp. 524–525.
[17] *Dreiser Th.* The Color of a Great City. N.Y., Boni and Liveright, 1923, p. 154.
[18] *Интернациональная литература,* 1935, № 12, с. 64.
[19] См.: *Elias R.* Theodore Dreiser, p. 18; *Steinbrecher George.* Inaccurate Accounts of "Sister Carrie" // *American Literature,* XXIII, 1952, January, pp. 490–493.
[20] The Stature of Theodore Dreiser. A Critical Survey of the Man and His Work. Ed. with an introduction by Alfred Kazin ant Charles Shapiro. Bloomington, Ind., 1955, pp. 59–60.
[21] *Льюис, Синклер.* Кингсблад — потомок королей. Рассказы. Статьи. Очерки. Л., 1960, с. 700–701.
[22] *Dudley, Dorothy.* Dreiser and the Land of the Free. N.Y., 1946, p. 197.
[23] *Howells W.D.* Criticism and Fiction. N.Y., 1891, p. 161.
[24] *McAleer, John J.* Theodore Dreiser. N.Y., 1968, p. 76.
[25] *Gerber, Philip.* Theodore Dreiser. N.Y., 1964, p. 59.
[26] Опубликован в *Harper's Weekly* в декабре 1902 г.
[27] Опубликован в *Tom Watson's Magazine* в марте 1905 г.
[28] Опубликован в *Tom Watson's Magazine* в июле 1905 г.

[29] Опубликован в *Tom Watson's Magazine* в июне 1906 г.
[30] Опубликован в *The American Magazine* в феврале 1912 г.
[31] См. статью: *Pizer, Donald.* Dreiser's Novels: The Editorial Problem // *The Library Chronicle*, v. XXXVIII. Winter. 1972, № 1, pp. 19–20.
[32] *Elias R.H.* Theodore Dreiser, pp. 18–19.
[33] Цит. по: *Swanberg W.A.* Dreiser. N.Y., 1967, p. 176.
[34] Цит. по: *Gerber Ph.* Dreiser's Debt to Jay Cooke // *The Library Chronicle,* v. XXXVIII, 1972, № 1, p. 67.
[35] *Dreiser Th.* A Book About Myself. N.Y., 1922, p. 412.
[36] *Гриб В.Р.* Избранные работы. М., ГИХЛ, 1956, с. 261–268; см. также с. 163, 169–170, 181.
[37] См.: *Elias, Robert H.* Bibliography and the Biographer // *The Library Chronicle*, v. XXXVIII, Winter, 1972, № 1, pp. 25–44.
[38] См.: *Matthiessen F.O.* Theodore Dreiser. N.Y., 1951, p. 162; *Arnavon, Cyrille.* Theodore Dreiser and Painting // *American Literature*, 1945, May.
[39] *Arnavon, Cyrille.* Theodore Dreiser and Painting, p. 117.
[40] См.: *Richardson E.P.* Painting in America. N.Y., pp. 362–366; *Flexner J.Th.* The Pocket History of American Painting. N.Y., 1957, p. 82.
[41] На выставке в Макбет-галлери в Нью-Йорке участвовали Генри, Глэккенс, Лакс, Слоун, Шинн, Лоусон, Прендергаст и Дэйвис.
[42] *PMLA*, 1952, March, p. 16.
[43] *Kwiat, Joseph.* The "Genius" and Everett Shinn, the Ash-Can Painter // *PMLA*, 1952, March, p. 15.
[44] См.: *Чегодаев А.Д.* Искусство Соединенных Штатов Америки. М., Искусство, 1976, с. 80–81.
[45] *Larkin, Oliver.* Art and Life in America. N.Y., 1949, p. 336.
[46] *Dreiser Th.* A Traveller at Forty. N.Y., 1913, p. 170.
[47] *Андерсон Ш.* Драйзер // Писатели США о литературе, т. 1, с. 254–255.

"РАЗГРЕБАТЕЛИ ГРЯЗИ"

14 апреля 1906 г. президент США Теодор Рузвельт выступил с речью перед сенаторами по случаю начала строительства нового здания Палаты представителей в Вашингтоне. Никто бы сегодня и не вспомнил одну из многочисленных речей президента, если бы не хлесткая фраза-аллюзия, самовольно переиначенная Рузвельтом, немедленно отнесенная к целому явлению общественно-политической жизни США начала XX в. — настроенной на критический лад американской журналистике — и оставшаяся в обиходе и по сей день.

«В "Пути паломника" Бэньяна, — сказал начитанный выпускник Гарварда и президент-реформатор, — встречается описание человека, разгребающего грязь, человека, который смотрит только вниз, под ноги, держа в руках грязные грабли. Ему предложили небесное царство в обмен на его грабли, но он даже не поднял глаз и не взглянул на предложенный чудесный дар, а продолжал разгребать грязь на отвратительном полу. В "Пути паломника" этот разгребатель грязи выступает символом сосредоточенности на материальном, а не на духовном. И в то же время он — пример человека, который отвергает возможность видеть высшее и лучшее в этой жизни, а вместо этого упорно останавливает взгляд лишь на дурном и низком. Конечно, мы не должны отворачиваться от дурного и низкого. На полу есть грязь, которую надо сгрести граблями, и в определенное время и в определенном месте именно это и требуется. Но человек, который никогда больше ничем не занимается, кроме разгребания грязи, вскоре становится не помощником обществу и союзником добра, а пособником могущественных сил зла» [1].

Хотя во времена Рузвельта и он сам, и объекты его гнева — "журналисты-крестоносцы" (еще один прочно приросший к ним термин) — и вообще вся мало-мальски образованная публика были знакомы с книгой Бэньяна гораздо лучше, чем можно было бы предположить [2], Рузвельт все же погрешил против истины, интерпретировав цитату так, как ему в данный момент было удобно. Бэньяновский "разгребатель грязи" роется в отбросах всю жизнь не из упрямого и непонятно чем мотивированного нежелания видеть голубое небо и прекрасный мир вокруг — он надеется откопать там... монетку — то

есть является как раз тем человеческим типом, против которого и был направлен "крестовый поход" "разгребателей".

Рузвельт обрушился в своей речи на падкую до дешевых сенсаций прессу и говорил о недопустимости вмешательства в личную жизнь современных общественных деятелей. Хотя президент не назвал ни одного имени, его гневная инвектива была нацелена против вполне определенных и всем известных фигур и прежде всего — против автора цикла статей "Предательство Сената" (*The Treason of the Senate*, 1906), опубликованных в "Космополитене", — известного в свое время писателя и журналиста Дэвида Грэма Филлипса (1867–1911).

Сегодня уже трудно, да и вряд ли нужно определять истинное отношение политика Рузвельта к "разгребателям грязи" разного толка — озабоченным ли главным образом нравственным оздоровлением общества, покушавшимся на большой бизнес и финансовые круги Америки или "разгребателям ради разгребательства", подвергавшим разрушительному осмеянию все устои американской жизни. Ведь еще несколько лет назад ближайшими друзьями и постоянными спутниками в знаменитых ночных рейдах будущего президента по Нью-Йорку были радикальный реформатор Дж.Рииз и будущий "разгребатель" Линкольн Стеффенс. Уже стерлось из памяти и то обстоятельство, что Филлипс написал свой обличительный цикл о Сенате в общем-то случайно, с подачи другого "разгребателя" — Чарльза Эдварда Расселла, задумавшего подобный выпад, но не осуществившего свой замысел. История с "Предательством Сената" была не началом, а по существу концом "крестового похода" журналистов-обличителей. Хлесткая фраза Рузвельта была тут же подхвачена теми, против кого были направлены выступления "разгребателей", и началась обычная в таких случаях травля "макрейкерских"[3] журналов и отдельных авторов всеми возможными способами — включая шантаж, подкуп и финансовое банкротство. Это обстоятельство, наряду с некоторыми более глубокими причинами, разговор о которых впереди, привело к тому, что очень скоро "разгребательство" прекратилось. Век журналистов-обличителей оказался недолог — по существу всего лишь первое десятилетие двадцатого столетия. Отдельные всплески были и позже, но примерно к середине 10-х годов один за другим "разгребательские" журналы закрылись или перестали таковыми быть (ныне, например, трудно представить, что "Космополитен" когда-то был известен разоблачительными материалами о коррупции).

"Разгребатели грязи" были, прежде всего, детьми своего времени — противоречивой "прогрессистской" эры, которую можно с полным правом назвать и эрой журналистики, во многом определявшей ее сущность. Их деятельность сопрягалась с предшествующим периодом развития американской истории и национального менталитета и даже непосредственно вытекала из него, так что "разгребатели" были не столько борцами и разрушителями, как это пытались представить

их противники, сколько людьми, глубоко связанными с национальной и, прежде всего, религиозной, хотя отчасти и секуляризованной к этому времени традицией (отсюда их единодушная ностальгия по прошлому), и пытавшимися придать с ее помощью смысл и нравственный заряд ставившей их в тупик действительности.

Сегодня их легко обвинить (что и делают многие исследователи) в наивности и близорукости, непоследовательности и даже преследовании собственных экономических интересов, в неразборчивом стремлении поднять во что бы то ни стало тиражи своих журналов и простой жажде славы — то есть во всех обычных человеческих слабостях. Автобиографии "разгребателей" (большинство из которых было написано в 30-е годы XX в., в тот краткий период времени, когда интерес к "разгребательству" вспыхнул с новой силой в связи с избранием на пост президента США Ф.Д.Рузвельта)[4] нередко становились попытками оправдания былой наивности и слепой веры в то, что зло должно было быть извлечено на свет божий и на суд добропорядочных американских граждан, которые, в свою очередь, обязаны были проникнуться идеями журналиста-"разгребателя" и обратиться в его веру. Дальнейшие праведные действия "обращенной" общественности мало интересовали "разгребателей", это было уже не их дело, к тому же они свято верили во внутреннее фундаментальное доброе начало, присущее всем американцам, и потому процесс или даже механизм выявления зла и представления его на суд публики становился для них самоценным. По справедливому замечанию Роберта Крандена, очень часто «оказывалось, что законы, за которые так рьяно боролись "разгребатели", мало к чему вели...» Журналисты отличались теми же — с сегодняшней точки зрения — недостатками, что и "разгребательское" мышление в целом, — слишком доверяли порядочности тех, кто эти законы будет выполнять. Поэтому их стало так легко обходить[5].

Пока же "разгребатели" застали в современной им Америке общественные настроения, которые историк Пейдж Смит охарактеризовал довольно точно как шизофренические, то есть раздваивающие собственное, в данном случае, национальное сознание, резко разграничивая в нем светлое и всячески вытесняемое темное начало[6].

Рост общественного недовольства, резкое социальное расслоение и нищета огромных промышленных городов, развитие радикально настроенных партий и организаций, экономический кризис 1893 г. соседствовали с искренним энтузиазмом "прогрессистской" эры — чего стоила хотя бы известная речь Рузвельта (апрель 1899 г.), в которой он призывал соотечественников не к праздности и легковесности, а к энергичным усилиям, с тем чтобы не отстать от XX в. и не упустить из рук мировое господство. Причудливо и парадоксально эти умонастроения слились в феномене "разгребательства".

Явление это достаточно аморфно и трудно поддается классификации — ведь "разгребателей" не связывала какая-либо общая програм-

ма, и их никак нельзя назвать сложившейся школой или движением. Разные авторы относят к "разгребателям" около 40 различных фигур — от журналистов и общественных деятелей до писателей и художников. Деятельность многих из них имеет весьма опосредованное отношение к "разгребательству", представляя собой скорее иные, параллельные аспекты осмысления противоречивой "прогрессистской" эры. Сходство проблематики в данном случае совершенно не предполагает близости самих явлений. Это касается большинства радикальных и социалистических романов, к ним относятся, в частности, нашумевший в свое время роман Айзека Фридмана "Хлебом единым" (*By Bread Alone*, 1901), повествовавший о сталеплавильной промышленности, роман Абрахама Кахана "Автобиография американского еврея" (*The Autobiography of an American Jew*, 1913), трилогия популярнейшего Уинстона Черчилля о проблемах церкви, государства и семьи[7], написанная, впрочем, так же поверхностно, как и прежние его исторические любовные романы (здесь элементы "разгребательства" присутствовали скорее как модный антураж), наконец, гораздо менее пропагандистский, чем произведения Эптона Синклера, хотя в определенной мере и просоциалистический роман Эрнеста Пула "Гавань" (*The Harbor*, 1915), получивший первую Пулитцеровскую премию, отдельные книги и очерки Джека Лондона[8]. Элементы "разгребательства" (с сильным акцентом на нравственной стороне) присутствовали в той или иной мере безусловно и в творчестве более "умеренных" авторов, которых нередко называют предшественниками "разгребателей", — Р.Херрика, Г.Фредерика, Г.Фуллера. Но поскольку это были в первую очередь все-таки литературные произведения, а не замаскированные под таковые газетные статьи, то и называть их целиком "разгребательскими" было бы неверно.

Однако существуют и интересные, часто неожиданные моменты, связывающие "разгребателей" между собой; в частности, это важнейший региональный аспект (почти все они были со Среднего или Дальнего Запада), во многом объясняющий их философию и мироощущение. В какой-то мере они попытались (и успешно) вытеснить господствовавший ранее ново-английский тип "человека словесности" (писателя, журналиста или публициста) совершенно новым и в чем-то более американским типом, уже не так явно пытавшимся перенять "восточные" особенности, как это пришлось делать поначалу, скажем, тому же У.Д.Хоуэллсу. Они во многом обладали более свежим и объективным взглядом наблюдателя со стороны, не скованного пиететом к авторитетам разного толка и необходимостью соблюдать приличия.

С этим связано и отношение "разгребателей" к городу, бывшему в центре внимания и стихийного осмысления "разгребателей". Они словно интуитивно чувствовали необходимость подобного осмысления для оглушенного сознания среднего американца, вдруг брошен-

ного, не всегда по своей воле, в новую, урбанистическую действительность. "Разгребатели" и их читатели попеременно проходили через вызванные ею восхищение и отвращение, но неизменно оставались ею завороженными. Здесь важно отметить деятельность "разгребателей" в защиту иммигрантов, которых в этот период нередко объявляли корнем всех американских бед. Журналисты смогли доказать соотечественникам, что вовсе не невиданный по масштабам поток иммиграции был причиной коррупции и пороков современного общественного устройства.

Общность "разгребателей" была обусловлена кроме того и уже упоминавшимся миссионерским, хотя почти неосознанным стремлением обнаружить зло и выставить его на всеобщее порицание. Некоторые исследователи справедливо отмечают, что по сути "разгребатели" выполняли роль духовенства, проповедуя теперь уже не с церковной кафедры, а со страниц прессы все те же, слегка подновленные нравственные ценности, что лежали в основе американской картины мира (интересно, что непосредственный предшественник "разгребателей", Джейкоб Риис[9], долгое время не мог решить, кем ему стать — священнослужителем или журналистом).

Важно и то, что помимо пуританского начала во всей их деятельности явно присутствовал и современный предпринимательский элемент — "разгребательство", хотя и недолго, было выгодным делом: сенсация, как известно, всегда нравится публике.

Само разнообразие явлений и фигур, связанных с "разгребательством", подчеркивает еще один важный аспект их деятельности — создавая негативную картину американской действительности, открывая, что отнюдь не все в ней хорошо и благополучно, "разгребатели" все равно невольно создавали у современников ощущение причастности к рождавшейся на глазах новой Америке взамен утраченного к тому времени чувства единения и даже общинности, основанной на старом индивидуализме, гражданской гордости и экономической самодостаточности. Все это рассыпалось перед лицом нового мира огромных городов, трущоб, гигантских фабрик и трестов, словом, наступавшей эры потребления и массового общества. "Разгребатели", как умели, были заняты исследованием зазора между мечтой и действительностью. При этом они считали, что несут личную ответственность за все, о чем пишут, испытывая удивление, стыд, боль и возмущение.

Другой важный момент, осознанный самими "разгребателями" и их критиками несколько позже, связан с тем, что их деятельность, по сути, была скорее символической, чем преследовавшей реальные цели. Их-то "разгребателям" как раз редко удавалось достичь, поэтому очень скоро их "крестовые походы" и выродились в стереотип. Но само их поражение тоже переводилось в иной план, выступая как необходимый этап в нравственном пробуждении американцев перед лицом реалий нового века. Функция "разгребателей" тем самым ста-

новилась психологической, интроспективной, очистительной для сознания современников и лишь опосредованно связанной с конкретным законотворчеством и любыми материальными завоеваниями.

К середине 10-х годов двадцатого столетия оставшиеся немногочисленные "разгребатели" и вовсе перевели свои разоблачения из документального в предельно обобщенный и эмоциональный план, прибегая к туманным фразам типа "система", "интересы", "синдикаты" для обозначения зла, которое они обличали. К этому времени их аудитория сильно изменилась, как и ее отношение к "разгребательству". Средний класс, на который были поначалу рассчитаны статьи "журналистов-крестоносцев", успокоился, обретя новое ощущение собственной безопасности и экономической уверенности в завтрашнем дне. Отчасти поэтому эмоциональный эффект обличений притупился, и они вышли из моды.

Разговор о "разгребательстве" — типичном примере "американской привычки стирать грязное белье на глазах у всех — унаследованном вирусе пуританизма, ... из-за которого вся американская нация периодически переживает эпидемии праведности"[10], как иронически высказался о нем известный американский критик Фред Патти, — следует начать с журнала "Макклюрс". Он был создан в 1893 г. ирландским иммигрантом С.Макклюром, хозяином одного из первых в истории Америки крупнейших издательских синдикатов, работавших по новомодному тогда принципу спроса, определявшего предложение (знаменательный факт биографии, если учесть рьяную борьбу "Макклюрса" с могуществом трестов). Журнал задумывался как облегченный и менее дорогой вариант "Сенчури", и некоторое время ему удавалось успешно конкурировать с такими изданиями, как "Космополитен", "Форчун" и др., многим из которых вскоре было суждено также стать "разгребательскими". На фоне респектабельных и весьма умеренных американских газет и журналов, стремившихся сохранить status quo, подобная позиция была неслыханной. К 1900 г. тиражи журнала выросли почти в три раза и составили около 350000 экземпляров. Соперничать с журналом "Макклюрс" в этом смысле мог разве что "Ледиз хоум джорнел" голландского иммигранта Эдварда Бока — "библия миллионов американок". Однако неугомонный Макклюр понимал, что в острой конкурентной борьбе с другими изданиями необходимо постоянно искать новые пути привлечения читательского внимания. Среди них были и вполне достойные — на страницах журнала печатались интересные отечественные и европейские авторы (Дж.Ч.Харрис, С.О.Джуитт, А.Кахан, Киплинг, Стивенсон, Конан Дойль), читателей неизменно привлекали необычные рубрики, вроде цикла "человеческих документов", в которых они имели возможность познакомиться с психологическими, порой эксцентричными портретами известных современников. Макклюр пользовался самыми последними достижениями в области издательского дела — иллюстра-

циями, фотографиями, не брезгуя и сенсационно-бульварными средствами привлечения внимания, стремясь разжечь интерес публики не всегда достойными способами. В самом конце "разгребательского" десятилетия один из последних журналов, предоставлявших страницы вышедшим из моды "разгребателям", "Персонс", будет являть собой полную противоположность "Макклюрсу" — он печатался на дешевой бумаге, без иллюстраций и привлекал внимание немногочисленных оставшихся читателей только содержанием разоблачительных статей.

Обложка журнала "Макклюрс мэгезин"

Макклюр считал фундаментальной слабостью, присущей всей современной журналистике, то, что о специфических и сложнейших аспектах цивилизации обычно рассказывалось людьми мало сведущими в предметах, о которых они рассуждали[11]. Поэтому Макклюр решает платить авторам за кропотливый и тщательный анализ, доскональное, безупречное знакомство с предметом, а не за количество написанных страниц или статей. Именно такой подход и решил применить издатель в задуманном им новом цикле о "великих достижениях" американского большого бизнеса. В 1893 г. в журнале уже появилась пользовавшаяся успехом хвалебная статья о корпорации Армора — "мясного короля", которого вскоре предстояло сокрушительно разоблачить Эптону Синклеру в романе "Джунгли" (*The Jungle*, 1906). Обдумывая цикл статей о крупных американских корпорациях и трестах, ни Макклюр, ни его сподвижники — Айда Тарбелл, Линкольн Стеффенс, Рей Стеннард Бейкер — не предполагали, во что выльется их проект.

Макклюр знал об общем смутно-негативном отношении обывателя к трестам и считал, что это результат незнания и близорукости, полагая, что знакомство американцев с крупнейшими трестами на страницах его журнала поможет разрешить это недоразумение и в какой-то мере оправдать большой бизнес в глазах современников. Лучше и доступнее всего это можно было сделать на примере конкретной компании, описав ее зарождение, развитие, достижения и господство в своей отрасли. Этой идее вскоре было суждено вылиться в знаменитую

книгу Айды Тарбелл "История компании Стэндард Ойл" (*The History of the Standard Oil Company*, 1904), ставшей визитной карточкой "разгребательства". Так что потрясшее Америку в первое десятилетие XX в. "макрейкерство" начиналось, по сути, случайно и без какой-либо разоблачительной цели.

Нужно отметить, что Макклюр, как и большинство его коллег, не верил, что коррупция в правительстве или в крупных трестах была необходимым условием их "успешной" деятельности. Он, в частности, видел причину падения нравов в крупных метрополисах, в деморализации после недавней войны [12]. Сами "разгребатели" и их читатели долгое время полагали, что все пороки современности возникли недавно, в то время как в недалеком прошлом мир основывался на неподкупной морали и справедливости, а немногочисленные исключения только подтверждали это правило. Тем болезненнее воспринимался вывод о том, что коррупция стала типичным американским явлением, вывод, к которому неизбежно приходили "разгребатели" в результате своих расследований.

В 1931 г. в автобиографии Линкольн Стеффенс (Lincoln Steffens, 1866–1936) очень точно обозначил не только собственное отношение к "разгребательству", но и позицию остальных авторов, работавших в том же русле: "Прежде всего, я не был первым разгребателем, ветхозаветные пророки делали это еще до меня, как и писатели, редакторы и репортеры (включая меня самого) 90-х годов XIX в., обнаруживавшие недостатки в обыденной действительности. Кроме того, я должен признаться, что невиновен — я не собирался становиться разгребателем и не знал, что им был, пока президент Рузвельт не повесил на нас этот ярлык. И даже тогда он сказал, что имел в виду вовсе не меня. Мы были невинны, как и время, в которое мы жили" [13]. Рей Стеннард Бейкер и вовсе назвал рубеж веков "великим американским Ренессансом", когда он и его коллеги по журналу "Макклюрс" вдруг поняли с интенсивностью откровения, что не все в их великой стране совершенно.

Стеффенс был прав, когда сказал, что "разгребатели" не были первооткрывателями в своей области. В 80-х и особенно 90-х годах XIX в. подобных попыток было сделано немало, и некоторые из них были успешны. Практически каждое из их "открытий" было уже предвосхищено каким-нибудь ученым-экономистом, социологом, публицистом или журналистом. Так, скажем, нефтяной трест "Стэндард Ойл Компани", был описан за несколько лет до Тарбелл в книге Г.Д.Ллойда "Богатство против благосостояния" (*Wealth Against Commonwealth*, 1894), сенсационные картины трущобной жизни — в книге Джейкоба Рииза "Как живет другая половина", восторженно принятой его другом Рузвельтом; коррупция нью-йоркской полиции и дело Таммани разоблачались реформаторами Чарльзом Паркхерстом и Фредериком Хау; Дж.Флинт Уиллард, автор знаменитой книги

"Мир подкупа" (*The World of Graft*, 1901), писал многочисленные и пользовавшиеся популярностью статьи и очерки о жизни преступного мира и его сращивании с коррумпированной полицией и властями. Уиллард был, в частности, известен тем, что ввел в обиход слово "graft", что на сленге преступного мира означало всякого рода кражу и незаконные операции, в том числе подкуп и взятки.

Весной 1901 г. на работу в "Макклюрс" в качестве редактора поступает способный журналист Линкольн Стеффенс. Хотя он пришел в журнал практически последним из известных "разгребателей" (и Тарбелл, и Бейкер уже работали под началом Макклюра несколько лет), именно ему вскоре суждено было завоевать репутацию самого талантливого из "журналистов-крестоносцев", "разгребателя-джентльмена" (это прозвище пристало к Стеффенсу потому, что он неизменно вел свои расследования корректно и с предельной объективностью, что располагало к нему даже тех, против кого, по существу, были направлены его обличения).

"Западное" и вполне благополучное происхождение Стеффенса (он был сыном состоятельного бизнесмена из Калифорнии и провел детство в Сакраменто), как и в случае с большинством "разгребателей", наложило отпечаток на его взгляды и нравственные ориентиры. Ностальгия по раннекапиталистическому раю Среднего Запада все время боролась в Стеффенсе с мировоззрением просвещенного урбанистического "прогрессиста". Отсюда и его совершенно разноплановые произведения ("разгребательские" статьи, с одной стороны, и идиллические описания собственного калифорнийского детства в автобиографии, с другой).

Выпускник Беркли, проведший к тому же несколько лет в университетах Европы, Стеффенс в 1892 г. вернулся в Америку и остался в Нью-Йорке, с намерением стать журналистом и применить полученное образование на практике. Он обладал широким кругозором, интересовался философией, историей, наукой, искусством и вопросами этики. Поэтому, вероятно, ему не составило труда подняться к самым вершинам новой профессии и к концу 90-х годов добиться значительных успехов на этом поприще. К тому времени Стеффенс знакомится с рядом крупных воротил Уолл-Стрита, которые охотно и с обезоруживающим шармом рассказывают ему о бесчестных, с точки зрения общепринятой морали, способах достижения финансового и политического господства в полнейшей уверенности, что информация все равно не попадет в газеты, потому что читатели "не захотят узнать ни о чем подобном". Вскоре Стеффенс сближается с реформаторами Ч.Паркхерстом, Дж.Риизом и будущим президентом Рузвельтом. Он начинает интересоваться проблемами взаимодействия бизнеса и политики и закономерностями использования политической и экономической власти над неуправляемой, на первый взгляд, стихией современного города.

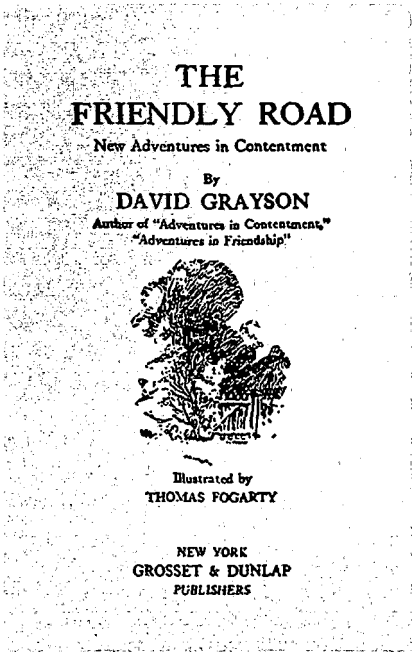
В автобиографии, вспоминая о своем не слишком удачном дебюте в журнале "Макклюрс", Стеффенс писал, что поначалу ему там было решительно нечего делать и некем руководить. «Мисс Айда Тарбелл и Рей Стеннард Бейкер — постоянные авторы журнала, уже имели свои задания, над которыми и работали. Тарбелл писала "Историю Стэндард Ойл", а Бейкер — полунаучные статьи (имеются в виду сообщения Бейкера об открытии рентгеновских лучей. — *М.Т.*) и цикл о Германии» (1; p. 360). Стеффенс был не совсем справедлив к Рею Стеннарду Бейкеру — другому разгребателю со стажем (еще в 1894 г. Бейкер освещал с большим успехом события знаменитых Пульмановской стачки и "марша Кокси"), автору нескольких нашумевших статей о коррупции в профсоюзах строительной промышленности, в частности, статьи "Сотрудничество капитала и труда", написанной с подачи самого Стеффенса (13; p. 521), и еще множества разоблачительных материалов о железнодорожных махинациях, Мясном тресте, стачке в угольной промышленности. Бейкеру принадлежит и цикл аналитических статей о секретах немецкой индустриальной мощи, содержащий размышления о сути германской имперской бюрократической машины. Его "Суд над железными дорогами" ("Railroads on Trial", 1905) сыграл такую же важную роль в создании специальной комиссии по надзору за их деятельностью (1908), как и произведения Стеффенса и Тарбелл.

Однако в судьбе Бейкера, пожалуй, ярче всего проявилась раздвоенность, одновременная обращенность и в прошлое, и в будущее, свойственная всем "разгребателям". Его идеалом навсегда остался фронтир, и не случайно с концом "разгребательства" он прославился как писатель (причем, под псевдонимом Дэвида Грейсона и под маской обаятельного и не интересующегося злободневными вопросами фермера), создававший популярные ностальгические и идиллические природные зарисовки и прелестные картинки простой фермерской жизни, во многом подражая признанному мастеру этого жанра Дж.Мьюиру[14]. В автобиографии Бейкер признавался, что "разгребательство" осталось в его случае неким наносным явлением, а самые потаенные и глубокие его мысли и эмоции принадлежали не Р.С.Бейкеру, а Д.Грейсону[15].

Очень скоро Макклюр предложил Стеффенсу отправиться в любое выбранное им место с тем, чтобы научиться искусству журналистики, не сидя в кабинете, а проверив себя в деле. Так — снова случайно — началась работа Стеффенса над циклом статей "Позор городов", ставших ярчайшим примером политического "разгребательства".

В первом же (к сожалению, так и не попавшем в прессу) интервью с неким господином Вейерхаузером — владельцем большей части угодий строевого леса в стране — Стеффенс задал свой сакраментальный вопрос, какой доселе редко кто осмеливался задавать: "Вы начали с нуля и стали очень богатым человеком. Как вы это сделали?

И не рассказывайте мне сказок о труде и экономии". От неожиданности и, как думал Стеффенс, под влиянием внезапного порыва раскаяния, Вейерхаузер, как и прежние знакомые Стеффенса с Уолл-Стрита, рассказал о бесчестных способах обогащения, включая ставший впоследствии обычным для "разгребательских" обличений набор из взяток, подкупа чиновников и бесчестных сделок.



Томас Погарти. Титульный лист романа Дэвида Грейсона (Р.С.Бейкера) "Приветливая дорога". 1912

Однако Стеффенса никогда не покидало убеждение, что злодеи-бизнесмены и финансовые воротилы, на которых обрушивались он и его коллеги из журнала "Макклюрс", отнюдь не были закоренелыми преступниками. Просто им нужно было объяснить, что они поступают дурно, и пробудить в них нравственное чувство. Эта архаичная, наивная для наступившего уже XX в., почти просветительская уверенность в неизменно добром начале всех людей отличала Стеффенса, пожалуй, больше, чем кого бы то ни было из "разгребателей". Несмотря на модный экономический терминологический антураж, использованный Стеффенсом ("нужно создать постоянный спрос на хорошее государственное управление, и тогда не замедлит появиться и предложение"[16]), его представления о человеческой природе и нравственный идеал, несомненно, ближе к прошлому. Уже после того, как будет полностью опубликован цикл "Позор городов", Стеффенс станет упрямо повторять, что герои его разоблачений, даже если они могущественны и дурны, готовы совершать как великое зло, так и великое добро. Их просто не просят делать последнее.

В автобиографии Стеффенс напишет: «Сам я разделял многие из умонастроений того времени... Я ни на миг не сомневался в нравственной подоплеке, лежавшей в основе тогдашних наших представлений, и был уверен, что политические несправедливости связаны с конкретными плохими людьми и их можно исправить путем замены этих злодеев на хороших политиков. Я мыслил на том же уровне, что и мое время, мои современники и наши читатели. Думаю, мои "от-

крытия" того времени были действенны потому, что я вел свои расследования со всем пылом ученого невежества моего времени. Именно этим диктовались изумление, стыд и патриотический гнев моих репортажей» (13; pp. 375–376).

В октябре 1902 г. в журнале "Макклюрс" появилась первая статья из цикла "Позор городов" — "Времена Туида в Сент-Луисе", намекавшая на сходство политики коррумпированных верхов в муниципальном управлении современного Сент-Луиса и Нью-Йорка времен Босса Туида, главы Таммани, сумевшего в 60-е — начале 70-х годов XIX в. прибрать к рукам муниципальные финансы, присвоив из казны города от 75 до 200 миллионов долларов, пока по следам разоблачений в "Нью-Йорк таймс" он не был арестован. Стеффенс кроме того имел в виду и типичность всей ситуации не только для Сент-Луиса, но и для американских городов вообще. Источником информации ему послужило знакомство с прокурором Сент-Луиса Д.У.Фолком, рассказавшим ему о взяточничестве городских чиновников.

В отличие от Макклюра, стремившегося, прежде всего, к высоким тиражам за счет сенсационности, а вовсе не к нравственному оздоровлению общества, Стеффенс считал, что журналы призваны выполнять важную функцию — собирать воедино разрозненные и часто поверхностные газетные заголовки, объединять их в одной аналитической статье, дополнять деталями и придавать им смысл, с тем чтобы оказывать подлинное воспитательное влияние на публику.

Через все статьи цикла проходила мысль о том, что причиной создавшейся ситуации были "добропорядочные граждане" (виноватые, по Стеффенсу, во всех общественных бедах). Это они, респектабельные торговцы и финансисты, искали общественных привилегий не только для извлечения законной прибыли, но и для незаконного обогащения, так что скоро "уже буквально на всем стояла цена, взяточничество превратилось в систему". Это они легко закрывали глаза на сращивание преступного мира с полицией, ради личной выгоды жертвуя благополучием ближних (статья "Позор Миннеаполиса", январь 1903 г.). И снова Стеффенс подчеркивал типичность описанных им ситуаций для американского общества в целом.

После публикации статьи о Миннеаполисе на ставшего знаменитым Стеффенса посыпались письма со всех концов Америки, в которых его приглашали приехать в разные места и увидеть, что творящиеся там беспорядки сделают скандалы Сент-Луиса и Миннеаполиса ничтожными. Теперь Стеффенс невольно стал заложником собственной темы и должен был выискивать сенсации для возбуждения читательского аппетита. Сам он понимал тупиковость подобной тактики и неоднократно спорил об этом с Макклюром, но объективно поделать с этим уже ничего не мог — машина "разгребательства" была запущена, и остановить ее могла только катастрофа, не замедлившая случиться.

К тому времени большинство ведущих журналов Америки стало уже в той или иной мере "разгребательскими". Так, внезапно резко выросли тиражи мало кому известного до сих пор "Эвриободиз мэгезин", где были опубликованы сенсационные материалы бостонца Томаса У.Лоусона под названием "Взбесившиеся финансы" ("The Frenzied Finance"). Автор, хорошо знакомый с высшими кругами Уолл-Стрита, заявил, что все разоблачения журналистов "Макклюрса" покажутся детским лепетом по сравнению с его статьями. В какой-то мере так и оказалось, поскольку даже невозмутимый Стеффенс потом вспоминал, что после появления материалов Лоусона "муниципалитеты его городов показались образцом управления" (13; p. 587).

Однако, "Позор городов" (*The Shame of the Cities*), а вместе с ним и имя Стеффенса все же пережили популярность Лоусона, вероятно, не в последнюю очередь в силу того, что в статьях Стеффенса акцент был сделан не на "разгребательстве" ради такового, а на нравственной стороне вещей, которая, в конечном счете, и лежала в основе эмоционально-психологического отклика читателей.

"Коммерческий дух — есть дух прибыли, а не патриотизма, — писал Стеффенс в очередной статье о развитии событий в Сент-Луисе, — кредитов, а не чести, личного накопления, а не национального благосостояния, продажности, а не принципов..." (16; p. 7). Повсюду, куда приезжал Стеффенс, он по репортерской привычке находил подход к совершенно разным людям — от воротил крупного бизнеса и политических лидеров до бедных портье и разорившихся мелких лавочников.

Следующей темой, привлекшей его внимание на сей раз в Филадельфии, стал подкуп и подтасовки на выборах. Постепенно Стеффенс пришел к выводу, что "политическая коррупция — это процесс, а не временное зло, не случайное явление, не скоро преходящий симптом детской болезни. Она — естественное средство постепенного превращения демократии в плутократию... Если этот процесс будет продолжаться, то наша американская республика станет государством, организованным на пороках привилегированного класса... Босс — это не политик, он — американский институт, продукт освобожденного народа, который не обладает достаточной силой духа, чтобы быть свободным. В этом наша нравственная слабость — именно там, где мы думаем, что сильны" (16; p. 10).

В 1904 г. "Позор городов" вышел отдельной книгой, в предисловии к ней Стеффенс объяснил, что не собирался обличать какой-то социальный класс. По его мнению, совпадавшему с мнением знаменитого экономиста Т.Веблена, все классы стремились получить привилегии от государства и ради этого были готовы платить взятки. Большой бизнес было легче обвинить, ведь его нечестные сделки оказались на виду, и он обладал властью. "Но жадное стремление всех

социальных слоев к особым привилегиям лежало в основе сквозной коррупции американской системы муниципального управления... Плохое управление американским народом есть плохое управление самого американского народа" (16; p. 14).

Впрочем, автор тут же спешил уверить читателей в собственном патриотизме: "Наша национальная гордость не может быть лишь пустым тщеславием, как и наши притязания на добропорядочность — фарисейством. Американские достижения в науке, искусстве, бизнесе говорят о нашем внушительном потенциале, а наше ханжество — лишь отражение присутствия в нас некой фундаментальной этики. Даже в области государственного управления мы обнаруживали потенциальные возможности, и наши политические неудачи не окончательны, а просто нелепы. Но они есть. И о них надо писать... Можно обвинить во всем политиков, разные социальные классы и слои, иммигрантов... но не весь народ" (16; p. 3). Именно к нему апеллировал Стеффенс, ставя перед собой задачу пробудить чувства стыда и вины ни много ни мало у всех американских граждан. Отсюда и названия глав книги, говорившие сами за себя: "Позор Миннеаполиса", "Бесстыдство Сент-Луиса", "Питтсбург: позорный город". Автор, однако, подчеркивал, что его книга — "не только свидетельство стыда, но и самоуважения, не только обличительное признание, но и декларация чести, которую он посвящает обвиняемым — всем гражданам Соединенных Штатов Америки" (16; p. 26).

Позднее Стеффенс обратил свое перо против коррупции на федеральном уровне и показал, что цели, мотивы и методы коррупционеров Сент-Луиса или Чикаго ничем не отличались от практики управления Соединенными Штатами. Демократическое общество превращалось в статьях Стеффенса в плутократию, поддерживаемую всеобщей системой бесчестных привилегий. Коррупция представала, таким образом, не местной, а национальной проблемой. Подобное "открытие" было шоком не только для самого Стеффенса, но и для его читателей. Так, бывший президент США, Гровер Кливленд, даже пригласил Стеффенса для беседы и сказал, что не может заставить себя поверить в факты, изложенные в его статьях, хотя умом и понимает, что все это — правда.

Не менее противоречивой фигурой среди "разгребателей" была Айда Тарбелл (Ida Marianna Tarbell, 1857–1944), чья разоблачительная книга о нефтяном тресте Рокфеллера стала причиной того, что в 1911 г. по решению Верховного суда США "Стэндард Ойл" была поделена на 33 отдельные независимые компании. Столь же внушительным был и "моральный ущерб", нанесенный Тарбелл репутации Рокфеллера: в ее книге он был изображен в полном соответствии с популярными тогда детерминистскими концепциями как некий американский вариант Шейлока, в портрете которого скрупулезные описания предосудительных методов ведения дел сочетались с малопривлека-

тельными личными характеристиками, включая неприятную внешность. Даже последующие полвека активной филантропии Рокфеллера не спасли его навсегда подмоченной репутации, и при упоминании имени Тарбелл он только сокрушенно говорил: "Ни слова. Ни слова об этой заблуждающейся женщине" [17].

Тарбелл, как и многие другие "разгребатели" (Л.Стеффенс, Р.С.Бейкер, Д.Г.Филлипс) — истинные дети своего времени, региона и протестантского воспитания, — искала корень всех зол современной жизни, вырвав который можно было легко и безболезненно вернуться к славным дням истинной демократии и всеобщего равенства. "Козлом отпущения" стала для нее фигура Дж.Рокфеллера — в его изображении Тарбелл попыталась развенчать весьма популярный и прочно утвердившийся в сознании современников так называемый "миф Хорейшио Элджера". Параллельно со Стеффенсом, Лоусоном, Бейкером, Расселлом и другими "разгребателями", Тарбелл доказывала, что великие состояния в Америке конца XIX в. не создавались лишь упорным трудом и экономией, как это пытались неизменно представить их владельцы. Важной была и направленность этического идеала, предлагаемого в книге Тарбелл взамен бесчестным действиям Рокфеллера и его детища. В ее статьях неизменно ощутим ностальгический крен в сторону "золотого века" истинной демократии и стойких моральных принципов.

Этический аспект, очень важный для всех "разгребателей", для Тарбелл имел всеобъемлющее значение. Не случайно она завершила "Историю Стэндард Ойл" словами о том, что "облегчение не наступит, пока не возрастет общественное недовольство нечестными методами игры и не появится убеждение в том, что выигрыш, полученный путем нарушения правил, не стоит усилий. Когда бизнесмен, ищущий особых привилегий, чтобы избавиться от своих конкурентов в нечестной конкурентной борьбе, будет подвергаться такому же остракизму, как плохой врач или юрист, это будет означать, что мы прошли долгий путь к тому, чтобы сделать коммерцию достойным занятием для нашей молодежи" [18].

После публикации книги Тарбелл стали называть "Жанной д'Арк нефтяных районов Америки", намекая на то, что она родилась неподалеку от Титусвиля, в нефтедобывающем районе Пенсильвании, а ее отец был одним из тех самых мелких независимых производителей, которые были разорены и уничтожены могуществом "Стэндард Ойл".

В начале 90-х годов XIX в. Тарбелл, намеревавшаяся заняться историографией популяризаторского толка и, в частности, возродить и пересоздать жанр биографии, отправляется в Париж изучать писательское мастерство и — не без влияния набиравших все бóльшую силу идей суфражизма и феминизма — собирать материалы для задуманной книги о роли француженок в революции. На счету молодой журналистки к этому времени было уже несколько лет успешной ра-

боты в качестве редактора небольшой местной газеты и публикации в известных журналах национального масштаба.

Здесь, в Париже, весной 1892 г. ей наносит визит Сэмюэль Макклюр, неустанно разыскивавший новых интересных авторов и свежие темы, и приглашает ее работать в свой только что созданный и уже практически находившийся на грани банкротства журнал.

Первые же опыты Тарбелл в "Макклюрсе" — "Краткая жизнь Наполеона" ("The Short Life of Napoleon") и "Ранние годы А.Линкольна" ("Early Life of A.Lincoln") — приносят ей успех и приводят к значительному росту тиражей журнала. Это объясняется прекрасным стилем, умением привлечь внимание публики путем постепенного нагнетания напряжения (к этому приему Тарбелл успешно прибегнет и в цикле статей о "Стэндард Ойл"), как и всегда отличавшими ее скрупулезной точностью, объективностью и даже педантизмом в подборе материала и цитировании источников.

Тарбелл занималась сбором материалов в течение нескольких лет, на протяжении которых она встречалась с огромным количеством разных людей, имевших то или иное отношение к компании, обнаруживала следы давно забытых судебных разбирательств и тщательно уничтожавшихся материалов работы комиссии Конгресса США. Пришлось Тарбелл встретиться и с представителями самого треста, поскольку "Стэндард Ойл", обеспокоенная ее расследованием, командировала ни много, ни мало Марка Твена к Макклюру с предложением официально организовать встречи Тарбелл с одним из вице-президентов компании, Генри Роджерсом. Позднее биограф Дж.Рокфеллера, А.Невинс, напишет, что роль Роджерса в работе Тарбелл над книгой была весьма двойственной. Поскольку сам он, вместе с сыном Рокфеллера, был в гораздо большей мере ответствен за нарушения, обнаруженные Тарбелл, и особенно за позднейшую экспансию треста, ему было выгодно сфокусировать вину на фигуре старика Рокфеллера и отвлечь внимание от собственной деятельности, то есть поступить согласно все той же логике "поисков козла отпущения", которой следовали и "разгребатели"[19]. К 90-м годам Рокфеллер-старший почти полностью отошел от дел, хотя это было мало кому известно, да и ранее он был, по словам Невинса, лишь одним из членов хорошо подобранной команды волевых людей, стоявших во главе треста.

Сага о тресте Рокфеллера все разрасталась, и вместо задуманных Макклюром трех статей Тарбелл написала в результате девятнадцать. Первая появилась в ноябре 1902 г., всего месяц спустя после публикации "Времен Туида в Сент-Луисе" Стеффенса, и имела широкий общественный резонанс.

Как отмечалось выше, еще до Тарбелл к личности Рокфеллера и его детищу, "Стэндард Ойл", обращался Генри Демарест Ллойд в книге "Богатство против благосостояния" — в какой-то мере более обвинительной, горькой и беспощадной, чем цикл Тарбелл, что от-

части объяснялось еще более архаичным мировоззрением Ллойда, направленным назад, к идеалу старой домонополистической Америки. Весь его труд подталкивал читателя к мысли о том, что большой бизнес Америки основан на гигантском заговоре бессовестных проходимцев и казнокрадов. Ллойд, как и "разгребатели", апеллировал главным образом к этическим ценностям, но делал это не слишком умело, не маскируя свои сентенции в одежды объективного социально-экономического анализа и занимательной публицистики так тщательно, как это делала Тарбелл.

Уже в первой статье цикла Тарбелл представила читателям подобие земного рая, "новый фронтир" в Западной Пенсильвании, где было обеспечено процветание мелким и средним независимым нефтяным производителям и где общественные устои поддерживались здравомыслящими представителями среднего класса. Именно этот рай предстояло разрушить тарбелловскому подобию Скруджа — нелюдимому и до безобразия скупому, но при этом прилежно посещавшему церковь и вообще считавшему, что его богатство — дар Божий, примерному семьянину и трезвеннику, Рокфеллеру. Знаменательно, что Тарбелл скептически относилась к благотворительной деятельности Рокфеллера, считая, что благопристойностью и филантропией он подменил истинно демократические, с ее точки зрения, чувства справедливости и уважения к правам остальных людей.

Гротескно-комические рассказы Тарбелл о том, как в детстве полунищий Рокфеллер учился делать деньги, давая в рост товарищам гроши под большие проценты, и маниакально собирал веревочки и тряпочки, были прямым и неизбежным следствием заведомо отрицательного отношения автора к "герою". Она так же горячо верила в единственно приемлемое, с ее точки зрения, общество, основанное на честной конкуренции, как Рокфеллер верил в успех монополистического капитализма. Свободная конкуренция была ее идеалом, и все, что не отвечало ему, она считала греховным и безнравственным.

Описания Тарбелл этого конкурентного рая на земле, где торжествовал американский индивидуализм, невольно увлекали читателей, затрагивая в их душе особые струны, связанные с воспоминаниями о том, что они впитали в детстве и юности и что теперь рушилось на глазах. "Жизнь текла легко, свободно и весело в этих людях... они глядели вперед, к будущим дням борьбы и развития со всем энтузиазмом молодости, которая только что обнаружила свои силы, они готовы были решить все заковыристые проблемы перепроизводства, железнодорожных махинаций и спекуляции. Они были готовы сами обеспечивать себя всем необходимым... для них не было ничего невозможного, ничего, что они не надеялись бы совершить, воплотить в жизнь..." (18; pp. 20–21) — писала Тарбелл. Рокфеллер же был для нее "жертвой страсти к наживе, которая ослепляла его и искажала восприятие всего, включая чувство справедливости и человечности. Его

пример привел к опасному насыщению американской жизни коммерческим маккиавеллизмом... Преуспеть любыми возможными средствами стало высшей нравственной целью американского делового мира, и в том состояла прямая вина Рокфеллера" (18; p. XV).

Тарбелл восстановила шаг за шагом путь Рокфеллера к господству над нефтяной индустрией Америки, уделив особое внимание его сговору с железнодорожными корпорациями и борьбе с конкурентами, а также подкупу чиновников разного ранга, включая конгрессменов, и подтверждала свои открытия все новыми и новыми свидетельствами.

Заслуживает внимания реакция на книгу Тарбелл со стороны рокфеллеровского треста, весьма показательная для судьбы всех "разгребательских" открытий. Первым голос в защиту компании отца поднял сын Рокфеллера в своей речи "Христианство и бизнес", где он сравнил великую монополию с американской розой-красавицей, что "может расцвести во всем своем блеске и великолепии лишь при условии уничтожения ранних бутонов, которые растут вокруг нее" (1; pp. 89–90). За этим выступлением последовало множество других (Тарбелл, в частности, стала героиней публикации под названием "Истерическая женщина против исторических фактов" в газете "Деррик", владельцем которой была, как нетрудно догадаться, "Стэндард Ойл"). Гарвардский профессор экономики Г.Монтегю написал книгу в защиту треста, назвав Тарбелл "обычной собирательницей фольклора", а в 1910 г. Э.Хаббард, один из известных публицистов своего времени, назвал Тарбелл «честной, горькой, талантливой и страдающей предрассудками, разочарованной женщиной, писавшей со своей собственной точки зрения. А точка зрения эта — ...из канавы, где оказался примитивный нефтедобывающий инструмент ее отца после того, как его сменили нефтяные цистерны "Стэндард Ойл"» (1; p. 94).

Несмотря на все это, книга привлекла внимание общественности и привела к целой серии антитрестовских судебных процессов (1904, 1905, 1906 годов) и к расследованию Джеймса Гарфилда — главы Американского бюро корпораций, в конечном счете, вынудившего Т.Рузвельта применить санкции к "Стэндард Ойл".

Тарбелл, как и многих "разгребателей" (скажем, того же Стеффенса), весьма задела кличка, приставшая к ним по милости Рузвельта, а также обвинения в деструктивной критике. Много лет спустя в автобиографии она писала, что выступала лишь против противозаконных методов устранения конкурентов, а не против богатства или размеров рокфеллеровского треста. Тарбелл даже утверждала, что "потопила свое презрение к недостойным методам компании в восхищении талантом и организаторскими способностями ее создателей и дерзновенностью их воображения и его воплощения" (17; p. 230). Эти запоздалые оправдания не случайны. Парадокс книги и позиции Тарбелл заключался в том, что она еще не способна была понять и принять так называемую "организационную революцию".

Ей, как и другим "разгребателям", претендовавшим на верное понимание экономических законов, нужно было сделать всего шаг, чтобы признать, что мелким и средним производителям не оставалось ничего другого, как забыть о своем индивидуализме и объединиться в борьбе с мощной монополией. Этот шаг Тарбелл сделала, однако, лишь спустя почти три десятилетия с момента появления "Истории Стэндард Ойл". В статьях 20–30-х годов она будет уже прямо выступать за национализацию бизнеса и концентрацию капитала и станет искать следы "социальной регенерации" и обнадеживающие знаки перемен в теориях управления и эффективности Фредерика Тэйлора и в особенности в его бизнес-этике и в карьерах "промышленных лидеров нового типа", таких как, например, владелец крупнейшей американской сталелитейной корпорации Элберт Гэри или президент "Дженерал Электрик" Оуэн Янг, о которых она написала хвалебные и весьма приглаженные биографии[20]. "Золотое правило в бизнесе" ("The Golden Rule in Business") и "Новые идеалы в бизнесе" ("New Ideals in Business") — два ее труда, уже прямо направленных в защиту крупного бизнеса и капитала.

Радикализм Тарбелл, в котором ее довольно часто упрекали, был весьма условным и ограниченным, а уж о социализме или иных революционных теориях она и вовсе никогда не помышляла. Согласно своей домонополистической утопии, Тарбелл утверждала, что капитализм и демократия вполне совместимы при условии государственного регулирования экономики. Не случайным поэтому стало отрицательное отношение Тарбелл к опасной, с ее точки зрения, деятельности профсоюзов.

В 1906 г., поссорившись с Макклюром, "разгребатели" (Д.Г.Филлипс, А.Тарбелл, Р.С.Бейкер, а также писатель У.А.Уайт и др.) покидают его журнал и покупают у Ф.Колвера "Американ мэгезин", пытаясь сделать из него некое подобие "Макклюрса". Здесь Тарбелл опубликует еще одно экономическое исследование — "Тарифы в наше время" ("The Tariff in Our Times", 1906–1911), где, проследив историю тарифов за полвека, подчеркнет связь между тарифами, крупным бизнесом и республиканской партией. Как и "История Стэндард Ойл", книга была проникнута пафосом борьбы за истинную демократию и заканчивалась весьма типичной для Тарбелл сентенцией: "Нельзя разделять мораль и экономику, ибо все, что делают люди, в конечном счете, связано с моралью, и благосостояние общества в целом зависит от степени моральности человеческого поведения"[21].

Имя писателя Эптона Синклера (см. главу об Э.Синклере в наст. томе) часто можно встретить рядом с именами "разгребателей грязи", хотя его политические и социальные взгляды все же значительно отличались от "макрейкерских", и не случайно не только его романы, но и разоблачительные статьи появлялись главным образом не в журналах "Макклюрс" или "Космополитен", а в социалистической газете

"Эпил ту ризон", пользовавшейся короткий период времени значительным успехом. И все же самый известный и, наверное, самый удачный роман писателя, "Джунгли", явился ярким примером именно "разгребательского" подхода к материалу и соответствующей этики и воспринимался современниками в одном русле с деятельностью "журналистов-крестоносцев". Исключение составляли лишь его заключительные страницы, открыто пропагандировавшие социализм (в том духе, как его понимал Синклер) и содержащие некоторый переизбыток тошнотворных псевдонатуралистических подробностей, которые коробили даже Л.Стеффенса, рассудительно посоветовавшего Синклеру "отказаться от описаний неприятных вещей, даже если они и являются правдой"[22].

Восприятие литературного произведения прежде всего как общественно-политического, а не художественного явления отчасти было связано с тем, что облаченные в одежды научного, экономического и социального анализа статьи "разгребателей", как и ряд романов, подобных "Джунглям", по существу свидетельствовали о продолжавшемся в американской словесности того периода развитии натурализма[23]. Правда, фактический, документальный материал в данном случае редко подвергался достаточной художественной обработке и осмыслению, будучи представлен скорее в форме неких "заготовок", вдохнуть в которые божью искру литературного таланта удавалось не многим американским авторам (Стивену Крейну, Фрэнку Норрису). "Разгребательский" вариант натурализма заметно уступал своим немногочисленным подлинно литературным аналогам, прежде всего в силу свойственной ему примитивной пропагандистской однозначности противопоставления добра и зла, города и деревни, порока и добродетели. Противоречивость и неоформленность взглядов Синклера (в частности, попытки объединить социал-дарвинизм со стихийным социализмом) также не способствовали выработке нового способа художественного осмысления, на создание которого он явно претендовал.

Широко известно, что "Джунгли" были написаны по заказу редактора "Эпил ту ризон", прочитавшего ранний исторический роман писателя "Манассас", направленный против рабства, и подавшего Синклеру мысль "описать теперь несправедливость рабства современного наемного труда" (22; p. 153). Подобно Стеффенсу и Тарбелл, скрупулезно собиравшим материалы для своих циклов, Синклер провел семь недель на бойнях Чикаго, живя вместе с рабочими, только что проигравшими крупную забастовку, и воочию убеждаясь во всем том, что ему предстояло изобразить в романе.

Знаменитый Закон о чистоте продуктов и лекарств, ставший реальным позитивным результатом обличений романа, был совместным достижением Синклера и мало известной сегодня группы журналистов, публиковавших в "Эмпория газетт" (редактором этого издания

был еще один писатель, имевший некоторое отношение к "разгребательству", Уильям Аллен Уайт), журнале "Кольерс" и других изданиях статьи о недопустимом состоянии дел в фармацевтической промышленности США. Осенью 1905 г. Сэмюэль Адамс по заказу названного журнала начинает цикл публикаций о патентованных лекарствах, которыми лечилась Америка. Журналист привел результаты химического анализа нескольких популярных "панацей", в результате чего выяснилось, что они либо вовсе не обладали лечебными свойствами, либо содержали наркотики.

Важно отметить, что Эптон Синклер сам неоднократно подчеркивал на страницах "Джунглей", что читатель имеет дело не с вымыслом, а с мрачной действительностью. Роман и воспринимался современниками не как художественный вымысел и совершенно серьезно подвергался независимым экспертизам разного толка с тем, чтобы разобраться в степени подлинности информации, представленной автором на его страницах. Иными словами, подход к произведению Синклера по существу не отличался от реакции на передовицу модной газеты или цикл обличений из "разгребательского" журнала. Нападки со стороны пытавшегося оправдаться "мясного короля" Армора и поддерживавшей его газеты ("Сатердей ивнинг пост") заставили Синклера написать пространную статью "Проклятая мясная промышленность" ("The Condemned Meat Industry"), где он снова доказывал подлинность всех фактов, представленных в романе. Реакция общественности заставила президента Рузвельта провести официальное расследование, Синклер стал на время весьма популярной фигурой, а его роман — бестселлером в США и Великобритании. В рекордное даже для "разгребателей" время — шесть месяцев после выхода романа — был принят Закон о чистоте продуктов и лекарств и Закон об инспекции мяса. По иронии судьбы, автор, озабоченный на самом деле вовсе не качеством мяса, а условиями труда наемных рабочих, по его собственным словам, целясь "в сердце, попал в желудок Америки" (22; p. 153).

Популярный памфлетист Ф.П.Данн, писавший под маской ирландца "мистера Дули", сочинил жутковатую и грубоватую шутку о реакции Рузвельта на роман "Джунгли", в которой сообщал, что "Тэдди", прочитав роман, вскочил из-за стола и с криком "Я отравлен!" начал выбрасывать сосиски из окна Белого Дома. Шутка заканчивалась описанием драки президента и сенатора Бевериджа со взрывоопасной банкой тушенки и моралью: "С тех пор президент, как все мы, стал вегетарианцем" (1; p. 115). Из газеты в газету кочевали неуклюжие пародии на детские стишки о Мэри и ее овечке, которая заболела туберкулезом и была отправлена хозяйкой на бойню, с тем, чтобы ее продали в качестве курятины. Почти все последующие романы Синклера и его многочисленные публицистические книги — "Искусство Маммоны", "Деньги говорят" и другие — были разоблачитель-

ными и сенсационными. Однако они вряд ли вписываются в контекст "разгребательского" десятилетия. Знаменательно и то, что почти все задуманные Синклером публицистические выпады против американского капитала в цикле о детском труде на стеклодувных заводах Нью-Джерси и сталелитейной промышленности Пенсильвании были слишком радикальными даже для наиболее разоблачительных изданий ("Эврибодиз", например, отказывался их публиковать), и позднее писатель использовал собранный материал в своих многочисленных романах.

Среди "разгребателей", не имевших отношения к журналу Макклюра, но сыгравших значительную роль в развитии этого направления, выделяется имя Чарльза Эдварда Расселла — журналиста со Среднего Запада и реформатора-республиканца, впоследствии симпатизировавшего социализму, чей отец, так же, как отец Тарбелл, был разорен железнодорожным трестом. В качестве репортера Расселл добился весьма значительных успехов и был также редактором нескольких известных газет и журналов. В 1905 г. по заданию журнала "Эврибодиз" он начал писать цикл статей о махинациях Мясного треста, позднее выросший в книгу "Величайший трест в мире" (*The Greatest Trust in the World*), которая и сделала Расселла на какое-то время даже более известным, чем Тарбелл и Стеффенс. Подход Расселла к материалу был совсем иным, нежели в романе Синклера "Джунгли". Его интересовали главным образом экономические аспекты деятельности Мясного треста, история его борьбы с мелкими независимыми фермерами, а также подробности сговора между железнодорожными компаниями и трестом, призванного задушить конкуренцию. В статьях Расселла не было синклеровских натуралистических описаний, но от этого их разрушительная сила не уменьшалась. Публикация Расселла естественно сопровождалась ставшей уже обычной кампанией Мясного треста в защиту собственных интересов, замешанной на подкупе, шантаже и заказных газетных выступлениях.

Расселл был в большей мере, нежели Стеффенс и Тарбелл, знаком с экономическими теориями и методами научного анализа, что сообщало его статьям бóльшую объективность. Подобно Стеффенсу, он искренне верил в необходимость "разгребательской" деятельности с целью спасения американской демократии. По его мнению, этого можно было достичь лишь путем постоянного информирования соотечественников о тех нарушениях, которые угрожали будущему их страны. Иными словами, Расселлом двигало все то же протестантское стремление бороться со Злом, в каком бы воплощении оно ни выступало.

Одним из самых сенсационных обвинений Расселла стал цикл статей о неприглядной деятельности церкви Тринити — одной из самых старых и уважаемых церквей Нью-Йорка. Тринити владела большими участками земли, которые сдавала в аренду для строительства деше-

Джордж Уэсли Беллоуз. "Благословение в Джорджии". 1916. Литография

вых и скверных доходных домов, по сути трущоб для бедных рабочих семей, иммигрантов и т.д. Тринити становилась, по хлесткому замечанию Расселла, "трущобным домовладельцем". В 1908 г. он опубликовал несколько обличительных статей на эту тему в разных "разгребательских" журналах[24], поразив воображение читателей скрупулезными подробностями из трущобной жизни (Расселл словно вел читателей на экскурсию от одного дома к другому, подробно описывая антисанитарию, болезни, нищету и преступность). В конце он задавал риторический вопрос: может ли добро, сотворенное в результате филантропии и благотворительности Тринити, перевесить зло, которое творится в этих трущобах и которое, по сути, и финансирует то самое добро? Из-за шумихи, вызванной публикацией, скончался главный пастор Тринити, преподобный Морган Дикс, что дало основания тут же обвинить автора статей в "безответственном разгребательстве". Но как только скандал улегся, Тринити стала потихоньку сносить трущобы, тем самым косвенно признав правоту Расселла.

В 1908 г. Расселл опубликовал и приведшую к федеральному расследованию статью "Воспитание взломщика" ("A Burglar in the Making") о незаконном, по сути рабовладельческом, использовании труда заключенных на фермах Джорджии, основанную на описании реальной человеческой судьбы.

"Поздний разгребатель" Расселл продолжал печатать свои сенсационные статьи в последних уцелевших "разгребательских" журналах. Так, в журнале "Хэмптонс" он опубликовал цикл статей о махинациях на нью-хейвенской железной дороге, что привело к беспощадной войне между журналом и железнодорожными магнатами и в конечном счете завершилось разорением и закрытием журнала. Впрочем, подобная участь ждала почти все "разгребательские" издания. Расселл писал по этому поводу: "Разгребательство в Америке погибло от рук людей и интересов всем хорошо известных. Естественно, респектабельные бизнесмены были довольны. Были ли у страны основания радоваться — другой вопрос; там, где нет критики, нет и здоровья, по крайней мере, в демократической системе..." (1; p. 154).

Осуществить самую скандальную из задумок Расселла — написать цикл разоблачительных статей о продажном американском Сенате — предстояло его другу, писателю Д.Г.Филлипсу (David Graham Phillips, 1867–1911). Не случайно редакция журнала "Эвриподиз", посоветовавшись с юристами, отказалась от идеи Расселла, и он предложил ее редактору другого издания, "Космополитен", Уильяму Херсту. Филлипс принялся за работу без особого энтузиазма — к началу 900-х годов он сумел, наконец, оставить журналистику и заняться целиком литературой (к этому времени писатель публиковал по два романа в год). Однако созданный им в результате цикл статей о Сенате имел огромный общественный резонанс. Херст сделал статьям хорошую рекламу, прямо заявив, что цикл приведет к отставке ряда сенаторов. Особенности стиля Филлипса как писателя и журналиста, а именно — высокопарные и туманные обличения в сочетании с едкими и безжалостными издевками, тоже сыграли свою роль. Кроме того, Т.Рузвельт как раз в это время пытался договориться с Сенатом по поводу необходимости проведения железнодорожных реформ, принятия закона о чистоте продуктов и лекарств и некоторых других мер, которые являлись прямым следствием деятельности "разгребателей", и выпад Филлипса оказался более чем некстати.

Писателя никак нельзя было назвать новичком в "разгребательском" деле. На его счету были разоблачительные статьи в пулитцеровской газете "Нью-Йорк уорлд" и "Харперсе" (где он печатался с 90-х годов XIX в.), направленные против администрации президента Кливленда и призывавшие к реальному, не на бумаге выполнению принятого незадолго до того Антитрестовского закона Шермана, и публиковавшиеся в журналах "Макклюрс", "Сатердей ивнинг пост", "Арена", "Космополитен" политические портреты таких видных современников, как Рузвельт, Кливленд, Морган, Рокфеллер.

Подход Филлипса к материалу был нехитрым и практически одинаковым в его публицистике и в многочисленных романах (вероятно, поэтому последние и канули в забвение почти сразу же после трагической гибели писателя в 1911 г.) — он объявлял своей целью "прав-

ду" и настаивал на том, что ее нужно видеть целиком, без компромиссов, какой бы уродливой и неудобоваримой она ни казалась. Его одержимость правдой, в чем-то напоминающая синклеровскую, шокировала даже друзей-"разгребателей", и его не без иронии называли "Филлипс-борец". Однако от Синклера его отличал особый, типичный для Среднего Запада крайний индивидуализм, не позволявший ему стать адептом определенного политического или философского течения. Подобную позицию писатель возводил в ранг подвига и воспринимал как знак особой отмеченности; своей личной целью он провозглашал "срывание всех и всяческих масок с современной эпохи"[25].

Первая же статья Филлипса из цикла "Предательство Сената" начиналась с цитаты из американской Конституции, где приводилось определение предательства: "Предательство США будет состоять лишь в развертывании войны против них или в сотрудничестве с их врагами и оказании им помощи". Именно в предательстве и обвинил Филлипс 21 сенатора США, воспользовавшись якобы текстом Конституции. Очевидно, он исходил из рузвельтовской логики переиначивания цитат для выгоды автора, поскольку, подобно бэньяновскому разгребателю мусора в речи Рузвельта, гипотетический предатель из Конституции США, вступающий в сговор, несомненно, только с внешним, иностранным врагом, в статье Филлипса приобретал знакомые и зловещие черты сенатора, купленного воротилой крупного бизнеса или финансистом. Сенатор становился, таким образом, в глазах гневного журналиста не меньшим, а бóльшим врагом отечества, чем любая "иностранная армия". Обидные клички посыпались на сенаторов одна за другой — Филлипс называл их хозяевами Сената, взяточниками и даже Иудами.

Сразу же после знаменитого выступления Рузвельта вполне в духе времени из самого Филлипса сделали "козла отпущения": ему угрожали, его обвиняли в тенденциозности повсюду, в том числе и в тех журналах, которые еще недавно охотно печатали его произведения. Правда, раздалось и несколько робких голосов в защиту Филлипса — в поддержку выступил его давний друг и прототип ряда положительных героев в романах писателя, сенатор Беверидж, а также такие издания, как "Нью-Йорк уорлд" и "Нью-Йорк пост", утверждавшие, что Филлипс лишь повторил побасенки Рузвельта о негодяях-сенаторах (это подтверждали в частности Стеффенс и Синклер, бывшие свидетелями рузвельтовского гнева по отношению к Сенату).

Несмотря на мнимые и реальные гонения, которые пришлось испытать автору, а вместе с ним и всем остальным "разгребателям", позитивный результат "Предательства Сената" был налицо. То, что ранее Рузвельту приходилось проводить в жизнь при большом сопротивлении Сената, теперь довольно легко и быстро приняло вид новых законов, пусть и оставлявших желать лучшего с точки зрения их эффективности и реального выполнения. В связи с этим Стеффенс даже

укорил Рузвельта в гонениях на "разгребателей", подчеркнув значение той реальной помощи, которую они оказывали президенту-реформатору в "борьбе" с Сенатом. К 1912 г. лишь четверо из описанных Филлипсом сенаторов оставались на своих постах, остальные больше не посмели баллотироваться, а вскоре и заявленное в статьях требование всенародного избрания сенаторов нашло отражение в семнадцатой поправке к Конституции.

Следует добавить, что большинство из двадцати трех пользовавшихся в свое время большой популярностью романов Филлипса имеет непосредственное отношение к "разгребательству", поскольку по сути это лишь едва прикрытые тонкой пленкой вымысла и мелодраматическим флером репортажи о современной автору общественно-политической системе и о жизни его современников. Так что он не был далек от истины, когда называл себя "секретарем Америки, ведущим подробный протокол современного национального опыта" (25; p. 405). Только национальный опыт в этом случае понимался совершенно особо, в духе "прогрессистской" эры, когда мечты и идеалы американцев часто несколько запаздывали по сравнению со стремительным развитием действительности. Подобно Стеффенсу и Тарбелл, идеал Филлипса, претендовавшего, казалось бы, на предельную современность и политический и социальный прогрессизм, лежал, по сути, в прошлом, заставляя среднего американского читателя вновь переживать то, что было впитано им в детстве и юности и подсознательно составляло его опору в резко менявшемся, все более переходившем на позиции релятивизма мире. Как ни странно, именно нелюбимый Филлипсом Рузвельт довольно точно сформулировал сущность его позиции: "как писатель и журналист Филлипс боготворит прошлое... а его мессии — не пророки будущего, а воспоминания о прошлом"[26]. Его влечет к идиллии маленьких городков и ферм, назад, к прекрасным дням 70-х годов XIX в. с честной конкуренцией и отсутствием трестов.

Ходульные персонажи романов-передовиц Филлипса изъяснялись длинными морально-философскими сентенциями и претенциозными афоризмами, неприкрыто выражавшими ту этику, которая при ближайшем рассмотрении оказывалась не чем иным, как прямым заимствованием из пресловутого Хорейшио Элджера, чьи мифы вроде бы стремились развенчать "разгребатели". Это, как видно, было им не всегда по силам...

Не лишенный автобиографической окраски роман Филлипса "Великий бог успех" (*The Great God Success*, 1901) может послужить схематичной иллюстрацией к судьбам многих "разгребателей". Его главный герой, еще недавно рассуждавший о том, что "битвы за свободу никогда не выигрывают люди с полным желудком и полными кошельками"[27], и печатавший в популярном "разгребательском" журнале самые разоблачительные материалы, в результате очередной по-

литической кампании оказывается подкупленным могущественным трестом и сходит со сцены борьбы.

Автор, как и его коллеги из журнала "Макклюрс", был постоянно занят поисками главной причины всех зол, которую и стремился выставить на всеобщее обозрение, однако он подчас с трудом находил виновника всех общественных бед. В романе "Цена" (*The Cost*, 1905) "козлом отпущения" становились "полдюжины крупных корпораций"; в "Сливовом дереве" (*The Plum Tree*, 1905) неуклюжей метафоре общества, сгибающегося под тяжестью плодов корпоративного преуспеяния, и "Потопе" (*The Deluge*, 1905), написанном как бы в ответ на цикл Лоусона "Взбесившиеся финансы", читатель встречался с раскаявшимися представителями крупного бизнеса и финансистами, повествующими о бесчестных способах добывания денег и политической власти, совсем как в разоблачительных циклах Стеффенса; в "Благородной ловкости рук" (*Light-Fingered Gentry*, 1907) корнем всех бед для Филлипса стали страховые компании. При этом, по жесткой "разгребательской" логике, каждое новое обвинение должно было превосходить предыдущее по своей сенсационности, дабы создать необходимое напряжение читательского внимания.

Вскоре Филлипс столкнулся с проблемой: если в "разгребательской" статье можно было ограничиться демонстрацией зла и предоставить публике бороться с ним, то в романе (особенно в традиционном, замешанном на пуританской этике) требовался мало-мальски осязаемый, убедительный идеал. Однако честные попытки Филлипса реализовать подобный идеал в своих романах в еще большей мере обнаруживали его архаичность и обращенность в прошлое. "Положительные" герои Филлипса (как правило, выходцы с Запада) неизменно выступали за умеренность, стремились дать могущественному меньшинству минимум власти, а бедствующему большинству минимум благ (всего-то полный желудок), чтобы только заставить его замолчать и предотвратить социальное недовольство. Таков, в частности, герой мелодраматических "Приключений Джошуа Крэга" (*The Fashionable Adventures of Joshua Craig*, 1909), удивляющий сегодня странной смесью западной бравады и несколько одомашненных ницшеанских идей о сильной личности, которой все дозволено. Филлипс упорно противопоставлял симпатичных, с его точки зрения, героев с Запада, бизнесменов и политиков, продажному и порочному миру Востока и особенно Нью-Йорка. Для него любой "западный" бизнесмен был менее опасным и коварным, чем уолл-стритский банкир.

Тема скрытого упадка и надлома, стоящих за великими состояниями, и вреда унаследованного богатства для нравственного развития личности, несомненно, волновавшая всех "разгребателей", скажем, ту же Айду Тарбелл при создании портрета Рокфеллера, нашла выражение в одном из более удачных романов Филлипса "Второе поколение" (*The Second Generation*, 1907). В нем автор приводит свою

нехитрую и основанную на весьма уважаемом им социал-дарвинизме схему эволюции (или скорее деградации) — от разбогатевших своим трудом дедов до ленивых и никчемных, промотавших в два счета семейные состояния детей и внуков, вынужденных вновь начинать все сначала в еще более тяжких условиях, чем их предки. "Унаследованные состояния — это настоящее проклятие общества, — писал Филлипс, — из-за него оно развивается по кругу, а не вперед"[28].

Последний, неоконченный и опубликованный посмертно роман Филлипса, над которым он работал более семи лет, стал попыткой объединить журналистские "разгребательские" методы с пусть робкими, но все же результативными усилиями в чисто художественном направлении. "Сьюзен Ленокс: Ее падение и возвышение" (*Susan Lenox: Her Fall and Rise*, 1917) — это прежде всего натуралистический роман, напоминающий "Нана" Золя в той же мере, что и "Сестру Керри" Драйзера, хотя и не лишенный элементов мелодраматизма и сенсационности. Главная героиня — проститутка, уроженка Запада, достаточно низкого происхождения, обладающая неискоренимым чувством собственного превосходства и железной волей. Неправдоподобные, пикарескные, все быстрее чередующиеся взлеты и падения Сьюзен позволили Филлипсу нарисовать внушительную панораму всеамериканской коррумпированной действительности. В отличие от прежних героев Филлипса — демагогов-мужчин, — Сьюзен обладает предельно простой и нескрываемо циничной и эгоистичной философией. "Когда она доберется до общественной верхушки, она сможет себе позволить роскошь умеренности и нравственности, но до тех пор ни Золотое правило, ни щепетильность любого толка не остановят ее стремления зубами и когтями урвать свой кусок счастья" (26; p. 155). Этой нехитрой философии она и следует на протяжении всего романа, переходя от карьеры певички к работе на фабрике, от жизни с гангстером к роману с драматургом, от проституции к покушению на убийство. Спутниками Сьюзен, как нетрудно догадаться, становятся наркомания и алкоголизм. Автор хитро заканчивает роман как раз в тот момент, когда, став, наконец, знаменитой актрисой, героиня получает в качестве "расплаты за грех и слабость" не смерть, как ей предрекалось, а ... дом на Пятой авеню и мир, достойный того, чтобы в нем жить.

Примерно к середине 10-х годов XX в. "разгребательство" окончательно сошло на нет. Праведный, хотя порой и небескорыстный пыл "журналистов-крестоносцев", направленный против пороков современного общественного устройства, перестал занимать воображение читателей. Утверждать сегодня, что усилия "разгребателей" были "задушены" реакционными силами, было бы, по меньшей мере, неверно, как и укорять их в наивности и недальновидности. Сами они, как и их читатели, а часто и те, против кого они ополчались в своих "крестовых походах", были плоть от плоти породившей их "прогрес-

систской" эры, детьми противоречивого переходного времени. Их еще очень крепко держало в тисках прошлое, те социальные, нравственные и религиозные представления и идеалы, на которых они выросли, их сознание не всегда могло справиться с новой, обрушившейся на них действительностью. Ей-то они и пытались не всегда успешно придать смысл и нравственный заряд, основываясь на прошлом, на по-своему осмысленной традиции. Именно эта внутренняя противоречивость "разгребательства", а не совокупность внешних и чисто случайных факторов, определила недолговечность этого явления.

Справедливости ради надо сказать, что поворот мировой истории в первой половине 10-х годов, ознаменовавшейся началом Первой мировой войны, выдвинул перед обществом по обе стороны Атлантики иные приоритеты, хотя в Соединенных Штатах какое-то время в литературе и журналистике сохранялась инерция движения, заданного началом XX в. Тем не менее, значение деятельности "разгребателей" для культурного контекста Америки начала XX в. оказалось весомым. Оно видится не в столь значительных, с сегодняшней точки зрения, реальных результатах их разоблачений (хотя и их не стоит сбрасывать со счетов), а в том, что они сделали попытку переосмыслить этический, религиозный, социальный и иные компоненты национальной картины мира и общественного идеала перед лицом менявшейся действительности и даже внести свою лепту в ее преобразование посредством реформ. Именно этим сегодня и интересно "разгребательство".

Если говорить о связи деятельности "разгребателей грязи" с собственно литературным процессом, приходится признать, что она была весьма опосредованной. Статьи даже самых талантливых из них — Л.Стеффенса, А.Тарбелл, Р.С.Бейкера — были, прежде всего, пропагандистской журналистикой, хотя и самого высокого уровня. Вместе с тем, необходимо отметить бурный расцвет в этот период трудно определимых промежуточных жанров, объединявших в себе черты романа и аналитической обличительной статьи. Примером могут служить "Джунгли" Э.Синклера, романы Д.Г.Филлипса. В менее явной форме это выразилось в общей тенденции американской прозы этого времени добавлять к любому роману необходимый и быстро ставший стереотипным "разгребательский" антураж, выполнявший роль примитивного натурализма, практически отсутствовавшего в американской литературе первого десятилетия XX в. в мало-мальски интересной художественной форме. (Этой моды не избежали, в частности, Генри Фуллер, Роберт Херрик и некоторые другие писатели.) Исключения были немногочисленны и лишь подтверждали правило.

Буквально через несколько лет после заката "разгребательства" на место наивных, но честных в своем праведном гневе патриотов-"макрейкеров" пришли так называемые "дебанкеры"[29] — журналисты-"разоблачители", в большой мере использовавшие опыт своих предшественников, главным образом стиль, методы воздействия на

публику и вообще формальные признаки журналистского мастерства, обеспечивавшие обличениям "разгребателей" такую силу и убедительность. Но суть и смысл обличения для "дебанкеров" в большинстве своем стали пустым звуком, они по существу были "постразгребателями", вольно или невольно пародировавшими в своих статьях то самое "разгребательство", дело которого вроде бы продолжали.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Cook, Fred, J.* The Muckrakers. Crusading Journalists Who Changed America. N.Y., Garden City, Doubleday, 1972, p. 10.

[2] Так, для будущего издателя самого знаменитого "разгребательского" журнала Сэмюэля Макклюра "Путь паломника", по его собственным словам, был во времена юности второй по значению книгой после Библии.

[3] Так иногда называют "разгребателей грязи" в отечественной критике, транслитерируя английское слово muckraker — "разгребатель грязи".

[4] *McClure S.S.* My Autobiography (1914); *Tarbell, Ida M.* All in the Day's Work: An Autobiography (1939); *Steffens L.* The Autobiography of Lincoln Steffens (1931); *Baker R.S.* Native American: The Book of My Youth (1941).

[5] *Crunden, Robert M.* Ministers of Reform. The Progressives' Achievement in American Civilization, 1889–1920. Urbana, Chicago, Univ. of Illinois Press, 1984, pp. 198–200.

[6] *Smith P.* The Rise of Industrial America. A People's History of the Post-Reconstruction Era. N.Y., McGraw-Hill, 1984, p. 400.

[7] Имеется в виду трилогия Черчилля: The Inside of the Cup (1913), A Far Country (1915), The Dwelling Place of Light (1917).

[8] Например, "Люди бездны" (1903).

[9] Дж.Риис еще в конце XIX в. написал книгу, во многом предвосхитившую деятельность "разгребателей грязи" (*Riis J.* How the Other Half Lives, 1890).

[10] *Pattee F.L.* The New American Literature — 1890–1930., N.Y., L., The Century, 1930, p. 145.

[11] *McClure S.S.* My Autobiography. N.Y., 1914, chapter 8.

[12] Имеется в виду испано-американская война 1898 г.

[13] *Steffens L.* The Autobiography of Lincoln Steffens. N.Y., Harcourt, Brace and Co., 1931, p. 357.

[14] Например: *Grayson D.* Adventures in Contentment. 1907.

[15] *Baker R.S.* Native American: The Book of My Youth. N.Y., Scribners, 1941, p. 236.

[16] *Steffens L.* The Shame of the Cities. N.Y., Smith, 1948, p. 8.

[17] *Tarbell I.* All in the Day's Work: An Autobiography. N.Y., Macmillan, 1939, p. 239.

[18] *Tarbell I.* The History of the Standard Oil Company. .Y., Harper and Row, 1966, p. 226.

[19] *Nevins A.* Study in Power: John Rockefeller. N.Y., L., Scribners, 1953, vols. 1–2.

[20] *Tarbell I.* The Life of Elbert Gary: The Story of Steel. N.Y., D.Appleton, 1925.

[21] Dictionary of Literary Biography, v. 47. Ed. by Clyde N.W.Wilson. Detroit (Mich.), 1986, p. 300.

[22] Об этом вспоминает сам Синклер в автобиографии: *Sinclair U.* American Outpost. A Book of Reminiscences. N.Y., 1932, p. 162.

[23] В отечественной критике в течение многих лет было принято, вслед за американским критиком В.Л.Паррингтоном, говорить о творчестве Э.Синклера как о примере так называемого "социологического направления в реализме". Деятельность "разгребателей грязи" также рассматривалась в русле развития реалистических тенденций в литературе начала XX в. На наш взгляд, подобный подход не вполне оправдан, и более правомерно отнести творчество Синклера все же к натурализму, хотя и довольно условно, а деятельность "разгребателей" вовсе вывести за рамки каких бы то ни было эстетических исканий, ограничив ее сугубо сферой журналистики. Неадекватность и многозначность термина "реализм", безусловно, усугубляет путаницу в данном вопросе, разрешить которую, однако, в этой статье не представляется возможным.

[24] *Russell Ch.E.* Trinity: Church of Mystery // *Broadway Magazine.* April, May 1908; The Tenements of Trinity Church // *Everybody's Magazine.* July, 1908.

[25] Dictionary of Literary Biography, v. 12. Ed. by Donald Pizer and Earl N.Harbert, Detroit (Mich.), 1982, pp. 403–408.

[26] *Lynn K.* The Dream of Success. N.Y., 1955, p. 148.

[27] *Phillips D.G.* The Great God Success, as John Graham. N.Y., Frederick A. Stokes Company, 1901, p. 56.

[28] *Phillips D.G.* The Second Generation. N.Y., D. Appleton and Co., 1907, p. 47.

[29] От английского debunk — развенчать, разоблачить.

ЛИТЕРАТУРА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ ИДЕЙ

Начало XX в. в литературе США сопровождалось ростом социалистической литературы и бунтом против респектабельного консерватизма литературного истеблишмента, обосновавшегося в литературной столице Америки XIX в. — Бостоне, где господствовали каноны викторианской школы. Этот период был ознаменован в стране усиливающимся недовольством коррупцией в высших эшелонах власти, силой и могуществом крупных корпораций и зарождающихся монополий в различных секторах экономики. Выступления фермеров против отчуждения земель железнодорожными магнатами, забастовки рабочих способствовали распространению радикальных идей и консолидации левых сил.

Социалистические тенденции проявились в творчестве крупнейших европейских писателей — Герберта Уэллса, Джорджа Бернарда Шоу, Анатоля Франса, Мартина Андерсена-Нексе, Максима Горького. Наряду с Францией, Англией, Германией, Данией Соединенные Штаты Америки стали одним из главных центров социалистической литературы. Там публикуются десятки романов и поэтических произведений, не говоря уже о публицистике и литературной критике. В Америке социалистическая литература также не ограничивалась только творчеством писателей, которые состояли в социалистической партии и открыто называли себя социалистами. Она была частью общего протестного движения, которое было направлено против существовавшего порядка вещей. Это движение открыло новую тенденцию в американской литературе, наиболее полно проявившуюся уже после окончания Первой мировой войны. Выдающимися представителями этой бунтующей литературы были Джек Лондон и Эптон Синклер — классики американской литературы, чье творчество получило признание во многих странах, о чем свидетельствуют переводы и Лондона, и Синклера на многие языки. В России в первое десятилетие XX в. были опубликованы их собрания сочинений, что само по себе показательно для успеха этих авторов — в мире была ситуация, которая вызвала к жизни эту литературу, и потребность в ней была чрезвычайно велика.

Литература протеста включала в себя представителей достаточно разнообразных по своим эстетическим взглядам и по социальному положению и политическим взглядам группировок — от анархистов

до представителей артистической богемы, по разным причинам отвергавших американский истеблишмент и постулаты американского общества и создававших произведения, противостоящие мещанской беллетристике.

Своего рода катализатором развития социалистических тенденций стал визит в Соединенные Штаты в 1906 г. А.М.Горького, знаменитого русского писателя, в целом встреченного восторженно. (Некоторые писатели, в том числе Марк Твен и Уильям Дин Хоуэллс были шокированы его приездом с гражданской женой, М.Ф.Андреевой.)

Именно в Америке Горький написал роман "Мать", который традиционно считается первенцем литературы социалистического реализма. Роман впервые увидел свет в 1906–1907 годах на английском языке в американском журнале "Эпплтон мэгезин", а затем вышел отдельным изданием. На родине писателя эта книга, как известно, была издана лишь в 1917 г. Успех "Матери" Горького, как и его драматургии, в США был очевиден и закономерен, поскольку там был велик интерес к социализму. Достаточно напомнить, что в 1900–1917 годах, по данным американского литератора У.Б.Райдаута, было издано 43 социалистических романа, причем многие из них пользовались большим спросом у читателей. Дальнейшему развитию социалистической литературы США в немалой степени способствовало распространение в этой стране произведений Горького.

Бунтарские настроения охватили значительное число молодых писателей. Один из первых историков американской литературы XX в. Вернон Льюис Паррингтон в своей книге "Основные течения американской мысли" отмечал, что в Соединенных Штатах Америки появилось поколение писателей, которое стремилось найти более широкое и глубокое понимание жизни. Эти художники, отличающиеся «большей сдержанностью, большей широтой культуры и более строгими нормами, чем "разгребатели грязи", выдвинули на первый план проблемы цивилизации — духовные ценности, свободу творческой индивидуальности, а не вопросы политического либерализма». Продолжая эту мысль, Паррингтон говорил о том, что для них характерна "резкая критика победоносного класса буржуазии, его идеалов и его родной стихии — небольших городов и крупных городских центров, гнетущего ига его стадной психологии, бесплодности его материализма" [1]. Он видел в этой группе писателей не только романистов, но и "молодых критиков установившегося порядка вещей", выделяя среди них Ван Вик Брукса, Рэндольфа Борна, Генри Менкена. Он считает, что они выражали протест против тенденций, нивелировавших человека, и отмечает среди тенденций, против которых был направлен их протест, прежде всего и во-первых, стяжательский дух машинной цивилизации; во-вторых, великую иллюзию американской цивилизации, иллюзию оптимизма, которая лежит в основе деловой морали буржуазии; в-третьих, сентиментализм "уютной литературы", из-

бегающей реальной действительности и ослабляющей идеологическую нагрузку литературных произведений; в-четвертых, самоограничение пуританизма, который утратил всякое жизненное оправдание. Эта критическая линия способствовала созданию новой литературы и в значительной степени подготовила приход на ее авансцену тех, кто прославил американскую словесность в 20-е и 30-е годы.

Выдающуюся роль литераторов-бунтарей (называвших себя "Лигой молодых") подчеркивали и авторы "Литературной истории Соединенных Штатов Америки", изданной через тридцать лет после фундаментального труда Паррингтона. В главе "Битва книг" Роберт Спиллер обращает внимание на книги Ван Вик Брукса "Вино пуритан" (1909) и "Америка на пороге зрелости" (1915) и следующим образом определяет позицию левых писателей: "Литературные радикалы требовали полного и непредубежденного пересмотра всех отношений между литературой и американской жизнью, прошлым и настоящим", они добивались "более тесной связи между литературой и жизнью, обращения к жизненному опыту"[2], и в этом, конечно, — огромная заслуга и Ван Вик Брукса, и Рэндольфа Борна, которые были главным мотором протестного движения. Спиллер называет вождем бунтующей молодежи и критиком-ясновидцем Рэндольфа Борна.

Для развития критической мысли в американской литературе этих лет движение литературных бунтарей имело особое значение. Оно не ограничивалось чисто литературной сферой и включало в себя не только литературных критиков, писателей, драматургов, поэтов и публицистов, но и философов, социологов, психологов, историков. Эта попытка противопоставить традиционному американскому обществу и его постулатам новые ценности сыграла важную роль в политической и культурной жизни США в XX в.

Об этом пишут Уолтер Б. Райдаут, опубликовавший в 1956 г. книгу "Радикальный роман в Соединенных Штатах. 1900–1954", и Дэниэл Аарон, известный своей книгой "Писатели слева" (1961). В главе "Литературный ландшафт и литературные движения" в "Колумбийской литературной истории Соединенных Штатов" (1988) Аарон считает Рэндольфа Борна самым обещающим и ответственным из этой "Лиги молодых", которая объединила левых писателей в единое, достаточно широкое и разнообразное литературное движение. Их бунт был и социальный, и этический, и эстетический. Тот же Дэниэл Аарон отмечал, что противодействие наступлению мещанства на литературу и призывы к социальной революции соседствовали с призывами к эстетическим новациям, к обновлению литературных форм, и часто поддержка социализма сочеталась с поддержкой модернизма. Как подчеркивает критик, Джон Рид ставил знак равенства между футуризмом и социализмом[3].

Духовный кризис, наметившийся в США в годы Первой мировой войны, сопровождался разочарованием в традиционных этических,

эстетических и социальных ценностях. В поисках новых идеалов писатели обращались к различным новейшим философским концепциям — это и социализм, и позитивизм, и прагматизм, и фрейдизм, и модернизм. Пропагандистом модернистских теорий был чикагский журнал "Литтл ревью" (1914–1929) (особенно в 1917–1919 годах, когда иностранный отдел возглавлялся Эзрой Паундом), на страницах которого был опубликован "Улисс" Джеймса Джойса с изложением 23 "новых систем искусства из 19 стран мира".

Джон Батлер Йейтс.
Портрет В.В.Брукса. 1909

Как отмечает Дэниэл Аарон, радикалов волновало отсутствие настоящей литературной свободы. Для них искусство "по определению было социальным и демократическим". "Они выбросили рецепты изысканной литературы, сверхрафинированной, идеальной, но не представляющей реальные образы и другие дорогие им ценности искусства". К тому же, им казалось, "что все новации произошли из того же самого революционного начала" (3; p. 739). Вслед за Паррингтоном и Спиллером, Аарон называет главным лидером движения против литературного истеблишмента Рэндольфа Борна. В 1917 г., подчеркивает критик, Борн предвидел духовное обнищание страны, которое нарастало по мере того, как она втягивалась в каналы войны, а финансовый капитал был проглочен этим общим уничтожением. Таким образом, Рэндольф Борн исходил из социалистических концепций в своей трактовке развития американского общества. Социалистические взгляды были, как и социалистическая литература, важнейшими составляющими движения американских левых, которое создало новую ситуацию в литературе США.

В годы Первой мировой войны происходит размежевание американских писателей, в основном за счет роста протестных настроений. Во время полемики, вызванной запрещением "Гения" Т.Драйзера, выявилось и усиление антивоенных настроений в литературной среде. Журналы "Мэссиз" и "Севен артс" печатали статьи против вступления

США в войну. Вокруг этих журналов в 1915–1917 годах группируются литературные критики, писатели и поэты, различные по своим политическим и литературным позициям: Рэндольф Борн, Ван Вик Брукс, Теодор Драйзер, Шервуд Андерсон, Джон Рид, Уолдо Фрэнк, Роберт Фрост, Вэчел Линдсей, Карл Сэндберг. Их объединяло общее стремление противостоять коммерциализирующейся и мещанской литературе. Сотрудников этих журналов, как справедливо отмечает Брукс, привлекали идеи социализма.

Социалистическая литература в Соединенных Штатах была достаточно разнообразной, она включала в себя и роман, и критику, и драматургию и, безусловно, относилась к числу важнейших показателей перемен, происходивших в американской интеллектуальной жизни.

Романы Джека Лондона "Железная пята" и Эптона Синклера "Джунгли" создали новую для американской литературы традицию романа о борьбе рабочих за свои права, но с разными акцентами: "Железная пята" — роман-предупреждение об опасности захвата власти диктатурой корпораций, "Джунгли" — роман-разоблачение и расследование злоупотреблений владельцев чикагских боен, где представлены разные методы борьбы — вооруженное восстание и организация забастовочного движения. Эти две традиции представляют также романы Эрнеста Пула и Шервуда Андерсона.

В социалистической традиции особое место занимал Эрнест Пул, который в феврале 1915 г. опубликовал роман "Гавань", в течение нескольких месяцев переиздававшийся двадцать два раза и занявший восьмое место в списке бестселлеров. Успех романа "Гавань" объяснялся как его художественными достоинствами, так и остротой поднятых в нем проблем, прежде всего, предчувствием глобальных потрясений. Пул создал характеры героев, по-разному приходящих к пониманию революционной борьбы. Джо Крамер, которого влекла революционная борьба, еще в университете стал социалистом. В Париже Крамер встретился с русским революционером и поехал потом в Россию, где участвовал в революции 1905 г. А в Соединенных Штатах организовал забастовку в гавани Нью-Йорка. После начала Первой мировой войны герой ушел на фронт, чтобы вести агитацию среди солдат против империалистической войны. Его друг Билли, от имени которого ведется повествование, прошел более сложный путь. Стремясь стать писателем, он наталкивался на сопротивление журналов, отвергавших его рукопись. И только очерки о сильных мира сего проложили ему путь на журнальные страницы. Став преуспевающим буржуазным журналистом, Билли силой обстоятельств оказался невольным свидетелем, а затем и участником забастовки, которую организовал его друг. Он пытался написать о ней, но редактор отказался напечатать его статью. Происходит медленное и мучительное изменение взглядов Билли, и в конечном итоге он становится социалистом. "Он пытался представить себе, какою будет гавань, когда ею

овладеет масса, когда железные дороги, рудники, фабрики, университеты, больницы, научные институты, театры, концертные залы, одним словом, все будет в руках массы"[4]. Судьба Билли воспроизводит не только путь самого Пула к социализму, она чем-то напоминает судьбы таких американских публицистов, как Джон Рид, оказавшийся в Петербурге накануне Октябрьского вооруженного восстания. Пул видит, как меняет его героев участие в революционном движении — "во время стачки люди превращались в богатырей" (4; с. 307).

Американским читателям особенно близок был призыв против войны. "В один прекрасный день мы овладеем судами всего мира и приобретем полную свободу. Мы потопим военные корабли, мы положим конец войнам, начнем сегодня с этого" (4; с. 309). Это ощущение близости революции делало книгу Пула злободневной. Это был роман-предчувствие и роман-предупреждение (герой романа говорил о том, что революционная катастрофа начнется в России).

Сочувствие рабочему движению ощутимо проявилось и в первых произведениях Шервуда Андерсона, в рассказах и очерках, которые он печатал в различных журналах в 1914–1916 годах, а также в его романах "Сын Уинди Макферсона" (1916) и "Марширующие люди" (1917). "Посвящаю американскому пролетариату" — такие слова предпосланы роману "Марширующие люди" (русский перевод — "В ногу"), которые очень выразительно характеризуют отношение писателя к политической борьбе, происходившей в Америке. Герой романа — сын шахтера Норман Макгрегор становится революционером. Его возмущает пассивность и реформизм социалистов и он, выступая за решительные действия рабочего класса, организует движение "Марширующего труда". "Рабочий класс должен стать одним огромным кулаком, готовым разнести мир одним ударом. Он должен быть готов сбить с ног все, что стоит на его пути"[5]. Необходимость создания боевой организации рабочего класса, необходимость решительной борьбы — вот главные идеи книги, но ни автору, ни его герою, однако, не ясны конкретное содержание и цели этой борьбы, что является самым уязвимым местом в книге. На романе, безусловно, сказалось влияние анархо-синдикалистской идеологии ИРМ, а саму эту организацию или "один большой союз", как любили себя величать деятели ИРМ, пожалуй, напоминает созданное фантазией писателя движение "марширующего труда". (Сам роман "Марширующие люди" связан с подъемом движения против вступления США в войну, в котором важнейшую роль играла организация ИРМ.)

Роман "Марширующие люди" был важным событием в американской социалистической литературе, продолжив традиции "Железной пяты" Лондона. В нем можно усмотреть и влияние романа Горького "Мать". Близость к Горькому не случайна для Андерсона, которого интересовало развитие революционного движения в России. Андерсон рисует русского революционера, который "прибыл в Америку с

рубцами от кандалов на ногах". Он-то и сочинил "Гимн марширующего труда". Да и о своем главном герое Андерсон писал, что в том также было что-то заимствованное от России. Интересно, что и у Пула, и у Андерсона тема России становится своего рода камертоном.

Рано выявил свои социалистические симпатии Синклер Льюис, который, будучи студентом Йейльского университета, печатался в журнале "Йейл литерери ревью". Статьи Льюиса отражали неприятие респектабельного буржуазного общества и сочувствие социалистам. В статье "Роман и социальные недуги наших дней (закат капитализма)", опубликованной в ноябре 1914 г. в журнале "Букмен", он выступил сторонником литературы, которая провозглашает, что капитализм должен исчезнуть, уступив место коллективной собственности. С этих позиций он рассматривал и современную ему американскую литературу, выделяя в ней "Железную пяту" Лондона и "Джунгли" Синклера. Кроме того, его внимание привлекли романы Лероя Скотта, Альберта Эдвардса, Эрнеста Пула, проникнутые, как пишет Льюис, несокрушимой верой в надвигающуюся революцию. Правда, в романах самого Льюиса этих лет "Наш мистер Рен" (1914), "Полет сокола" (1915), "Простаки" (1917), "Работа" (1917) социалистические идеи не получили сколько-нибудь значительного отражения. Вообще воздействие социализма на Синклера Льюиса происходило очень своеобразно: в 1906 г. он стал учеником Эптона Синклера, затем охладел к нему, но сохранил сочувствие к социализму. Общение с социалистами оказалось для него весьма плодотворным, воспитало в писателе скептическое отношение к буржуазной Америке, с таким блеском проявившееся в его реалистических романах 20-х годов.

Идеи социализма оказали влияние на деятельность группы американских литераторов, получивших наименование "разгребателей грязи", а их наиболее талантливый представитель Линкольн Стеффенс внес существенный вклад в передовую литературу США.

Социалистическая идеология повлияла и на поэзию, прежде всего на Карла Сэндберга, а также в какой-то степени на Вэчела Линдсея — поэтов, заслуживших широкое признание и у читающей публики, и в академических кругах и для себя, и для социалистической поэзии.

Вместе с тем, социалистическое движение создало новый вид массовой поэзии для рабочей аудитории. Наиболее интересным и страстным ее представителем в Соединенных Штатах был Джо Хилл (псевдоним Джозефа Хилстрема, 1882–1915). Выдающийся создатель песен американских рабочих родился в Швеции, а в 19-летнем возрасте приехал в США в поисках работы. Познав различные профессии — докера и моряка, батрака и шахтера — Хилл становится активным участником массовых акций наиболее радикальной рабочей организации — Индустриальных рабочих мира (ИРМ). Он сочинял песни и стихи для различных изданий ИРМ, для газет, листовок, сборников стихов и песен. Его песни "Бродяга", "Кейси Джонс-штрейкбрехер",

"Завещание Джо Хилла" завоевали ему широкую популярность у американцев, они стали исполняться на митингах, различных акциях протеста и демонстрациях. За активное участие в профсоюзной деятельности Хилл подвергался судебным преследованиям, а по подложному обвинению в убийстве его арестовали, судили и приговорили к смертной казни. Хилл не признавал своей вины, но отказался назвать тех, кто мог доказать его невиновность, опасаясь за судьбу близких ему людей. По приговору суда Джо Хилла расстреляли.

Юджин О'Нил и Джон Рид в Провинстауне. Фотография ок. 1916 г.

Хотя его стихи и песни полностью не собраны, а творческое наследие еще далеко не изучено, традиции массовой рабочей поэзии, родоначальником которой был он, живут. А песни Джо Хилла поют не только в Америке, но и в других странах мира.

Отличалось антивоенными и социалистическими симпатиями и возникшее в 1915 г. в Провинстауне объединение актеров "Провинстаун плейерс", включавшее в себя художников и писателей. В этом объединении начинал как драматург Юджин О'Нил, с ним сотрудничали Джон Рид и Майкл Голд, известные своими левыми симпатиями. Словом, в эти годы становится более ощутимым влияние на американское искусство социалистических идей, которые и ранее занимали существенное место в его развитии — утопическому социализму были близки на различных этапах своего творчества Натаниэль Готорн, Герман Мелвилл, Уолт Уитмен.

В начале своего творческого пути был близок к активному движению социалистов выдающийся американский драматург Юджин О'Нил. В юности он был матросом, играл в театре, работал репортером в провинциальной газете. Его начальные литературные опыты относятся к 1913–1914 годам, когда он пишет одноактные пьесы. Пьесу "Снайпер" (1915) он построил на материале Первой мировой войны. Американский литературовед Лоуренс Геллерт справедливо отмечает, что в "Снайпере" "полным голосом звучит протест против

войны со стороны маленьких людей, которые всегда больше всего от нее страдают" [6].

В 1916 г. О'Нил сблизился с провинстаунским объединением актеров, которые исполняли в основном одноактные пьесы. В этом же году здесь были впервые поставлены и его собственные пьесы, чьи тематику и образы автор черпал из опыта собственной жизни. Не случайно многие его герои были матросами — писатель хорошо помнил тяготы матросской жизни. В те годы О'Нил был близок к рабочему движению, был сподвижником Рида, печатался в социалистической прессе, интересовался революционным движением в Соединенных Штатах, борьбой американского рабочего класса, деятельностью ИРМ.

Социализм К.Сэндберга, Ю.О'Нила, Ш.Андерсона, С.Льюиса был зачастую еще не оформившимся и недостаточно основательным, прежде всего выражая нарастание духовного кризиса общества. Он был вызван глубоким разочарованием в традиционных американских постулатах и поисками новых духовных ценностей и эстетических принципов.

Более зрелыми оказались социалистические симпатии Рэндольфа Борна, в творческой судьбе которого наиболее наглядно проявились процессы, происходившие среди американских передовых литераторов в годы Первой мировой войны. Рэндольф Силлиман Борн (Randolf Silliman Bourne, 1886–1918) определил свои демократические устремления, еще будучи студентом Колумбийского университета в 1909–1913 годах. На конкурсе студенческих работ лучшей была признана его статья "Доктрина прав человека, сформулированная Томасом Пейном", в которой выражено резко отрицательное отношение к буржуазным ценностям. Тогда же Борн знакомится с марксистской литературой, интересуется рабочим движением. В статье, опубликованной в майском номере университетского ежемесячника "Коламбия мансли" за 1913 г., он с увлечением пишет о революционной организации ИРМ и усматривает в ее деятельности осуществление программы демократизации промышленности. В том же году он выступил в поддержку бастующих текстильщиков Патерсона, присутствовал на митингах в Мэдисон-Сквер-Гардене. Тогда же была написана "от имени рабов промышленной машины" поэма "Саботаж" (1913). Борн был далек от марксизма. Он находился под влиянием прагматизма Джона Дьюи, но, подобно Риду, накануне Первой мировой войны ясно выразил неприятие буржуазного мира, что наложило отпечаток и на формирование его эстетических взглядов. Для Борна одинаково неприемлемы и "чистое" искусство, и эстетство, и защита в искусстве устоев буржуазной Америки. Выступая против модных тогда эстетических теорий, он во многом предварял литературную и теоретико-эстетическую полемику не только 20-х, но и 30-х годов.

Еще будучи студентом, Борн вступил в спор с профессором Дж.Спингарном — основателем школы так называемой "новой критики". В 1910 г. Спингарн выступил с лекцией, которая была в следующем году издана под названием "Новая критика". Исповедуя эстетические взгляды Бенедетто Кроче, Спингарн рассматривал искусство как нечто самодовлеющее, оторванное от жизни и не способное к познанию ее законов, сводя задачу исследователя к изучению форм художественного произведения. Против этих положений Борн и выступил в статье "Самоубийство критики" в журнале "Коламбиа мансли" в марте 1911 г., где он писал, что новая критика означает не только самоубийство, но и убийство искусства. Он считает, что если искусство и есть выражение, то оно, конечно, есть выражение человеческой жизни. За внешней радикальностью Спингарна Борн обнаружил объективно консервативный смысл его теории. Отвергая Спингарна, Борн отстаивает высокое общественное назначение искусства, его гуманизм и утверждает, что нужны пророки, которые проповедовали бы "мужество искусства".

Резко выступил Борн и против откровенно апологетических взглядов Пола Элмера Мора, Ирвинга Бэббита, Пола Шори и Стюарта Шермана, писавших под флагом "нового гуманизма". Их "гуманизм" был действительно "новым" — антидемократичным, проникнутым мистикой и имевшим мало общего с идеями великих гуманистов эпохи Возрождения. Суть их взглядов заключалась в защите устоев американского истеблишмента, и "новые гуманисты" даже не пытались скрывать это. Бэббит откровенно заявил в книге "Либерализм и американский колледж", что гораздо важнее воспитывать будущих рокфеллеров и гарриманов, чем обучать негра или разносчика газет. Права собственности куда более важны для общества, чем права человека. Борн отвергал труды "новых гуманистов" как "продукт реакции, в котором классический стиль не может скрыть их глубокого отвращения к демократии"[7].

Начатая Борном полемика с "новыми критиками" и "новыми гуманистами" была подхвачена прогрессивными публицистами в 20-е и 30-е годы. Отнюдь не утратила она своей актуальности и в 40-е и 50-е годы, поскольку никто так четко не вскрыл гносеологические и политические корни этих теорий, как это сделал Рэндольф Борн.

В своей литературной деятельности Борн стремился поддержать писателей-реалистов, их гуманистические тенденции, их высокие социальные идеалы. Для него, как и для Норриса, Крейна, Драйзера, была неприемлема литература "изысканной традиции". Борн много писал о великих русских мастерах реалистической литературы — Тургеневе, Толстом, Чехове, называя их в числе писателей, которые, по его мнению, составляют "кислород души". Он высоко оценивал творчество Ф.М.Достоевского: "Эти книги (Достоевского. — *Я.З.*) нельзя читать для развлечения, как мы можем читать наших клас-

сиков", — пишет он в статье "Имманентность Достоевского" (1917)[8]. Не во всем принимая Достоевского, Борн отметил гуманизм русского писателя и его глубокое сочувствие простым людям. В немецком переводе Борн прочитал некоторые рассказы Горького и Л.Андреева.

Для дальнейшего развития эстетических взглядов и мировоззрения Борна немаловажное значение имела его поездка по странам Европы в канун Первой мировой войны. В 1913–1914 годах он посетил Англию, Францию, Италию, Германию, Бельгию, Голландию, Швейцарию, Данию, Норвегию, Швецию. За время поездки он ближе познакомился с состоянием современной литературы в европейских странах, много читал Толстого и Роллана, Франса и Уэллса. В еще большей степени его интересовала политическая жизнь Европы и особенно деятельность социалистов. Он встречался с ними в Австрии и Италии, во Франции и Англии, и беседы с ними произвели на него большое впечатление.

Во время поездки в Европу у Борна углубился интерес к "социальному искусству". Он обратился с просьбой к одному из своих друзей в Америке: "Напишите мне обо всем, что произошло с забастовкой в Патерсоне и хоть что-нибудь об ИРМ; социалисты здесь очень этим интересуются. Мы должны смотреть открытыми глазами на любое социальное искусство" (8; p. 280).

Дальнейшему сближению Борна с социалистическими группировками в США способствовало его активное участие в борьбе против вступления Америки в войну. Он сотрудничал в ежемесячном журнале пацифистской Американской ассоциации за международное примирение, где были напечатаны его статьи "Арбитраж в международной политике" и "Традиция войны"[9]. Борн публикует антивоенные статьи в журнале "Мэссиз" и принимает участие в издании журнала "Севен артс", который также вел в 1916–1917 годах активную антивоенную пропаганду.

Первая мировая война раскрыла Борну по-новому глубочайшие противоречия современного мира. Его больше не мог удовлетворить пацифизм профессоров Колумбийского университета и либерального еженедельника "Нью рипаблик". После вступления США в войну в апреле 1917 г. он отошел от своих прежних друзей. Наметившиеся несколько ранее, в 1916 г., расхождения с вождем прагматизма Джоном Дьюи переросли в открытый разрыв. В статье "Война и интеллигенция", опубликованной в июле 1917 г. в журнале "Севен артс", Борн резко критикует релятивистскую философию прагматизма. Он пишет, что в военное время учение Дьюи стало простым оправданием военной политики.

Серьезные изменения произошли во взглядах Борна на войну и мир: "Молодые пацифисты, — писал он, — не верят, что война может привести к демократическому миру. Они скептически относятся к этой войне, которая якобы ведется за политическую демократию, по-

тому что видят так мало демократии там, где существуют промышленные рабы" [10].

Существенное развитие получают в эти годы и эстетические взгляды Борна. Выступая в защиту Драйзера и его романа "Гений", он опубликовал рецензию на этот роман и статью "Искусство Теодора Драйзера". Борн называет Драйзера "очень гуманным критиком очень обычной человеческой жизни, романтически чувственным и поэтически реалистичным, с кругозором художника и с глубоким теплым чувством американской жизни" (там же). Поддерживая критический реализм Драйзера, Борн думал и о путях создания нового искусства, которое бы видело жизнь еще глубже и ярче, отражало бы борьбу за новое общество.

На Драйзера произвело сильное впечатление знакомство с Борном. И не случайно основные положения, выдвинутые Драйзером в ходе кампании в защиту "Гения", изложены им в журнале "Севен артс", душой которого был Рэндольф Борн. В феврале 1917 г. там опубликована написанная под воздействием Борна его статья "Жизнь, искусство и Америка", впоследствии включенная в книгу "Бей, барабан!" Безусловно, идеи Борна благотворно воздействовали на Драйзера.

После смерти Борна его друг Ван Вик Брукс собрал и издал в 1920 г. сборник его статей под заглавием "История литературного радикала". В предисловии к сборнику Брукс отмечал, что Борн часто выступал с рецензиями, но с особой страстью он писал о тех книгах, которые считал "эпосом молодых талантов, достигающим величия в поисках и устремлениях". «Легко заметить, — продолжает Брукс, — в его статьях о таких книгах, как "Пелле-завоеватель" М.А.Нексе, "Автобиография" [11] Горького и "Филантропы в рваных штанах" английского писателя Роберта Трессела, что его привлекали повседневная борьба и устремление молодых и бедных, творческий дух, где бы он ни проявлялся, ощущение нового обобществленного мира, пробивающего себе путь, и этот мощный основной лейтмотив всей его работы сделал его не просто критиком, а вождем» [12]. И действительно, в последние годы своей жизни Борн стал в США вождем нового литературного направления.

Ратуя за создание "эпоса молодых талантов", он предъявляет высокие требования к творчеству писателей-социалистов. В этом отношении показательна его статья о романе Эптона Синклера "Король Уголь" — "Социологическая литература", опубликованная в журнале "Нью рипаблик" 27 октября 1917 г., о которой уже шла речь выше. Борн обратил внимание на то, что риторика, свойственная публицистике Синклера, присуща и его художественному творчеству. Разбирая роман "Король Уголь", Борн отмечал, что Синклер видит цель своего произведения в том, что "его смысл — откровенный призыв, требование, чтобы что-нибудь было сделано" для исправления обличаемых писателем пороков американской действительности. В то же

время Синклер, считал Борн, отказывает своим людям в мыслях и чувствах, которые прямо не способствуют тем миссионерским усилиям, которые он хочет произвести. В этой односторонности Борн усматривает и силу Синклера — его умение донести до читателя свой призыв, и его слабость — художественную ограниченность.

Называя Синклера социологическим романистом, Борн пишет, что социологический рассказчик обращается к людям, но они для него лишь кирпичи, из которых он сооружает свое здание, изображающее тот или иной общественный институт. Для такого писателя общественный институт и является или героем, или злодеем.

Борн разглядел слабость социологического априоризма Синклера. Гораздо ближе ему оказалось творчество Горького, Нексе, Роберта Трессела. Особенно высоко он ценил то, что возвышалось над "социологическим" реализмом Синклера, и прежде всего глубину реального познания жизни. Интересна рецензия Борна на роман Трессела "Филантропы в рваных штанах", который он относит к "той интересной автобиографической пролетарской литературе, которую находишь во Франции и в Германии", но которой, по его мнению, не было еще в США и в Англии (10; p. 133).

Борн отмечал такие достоинства книги, как "безжалостную живость, которая просто ужасает", "сильную примесь сатиры", в которой, однако, "как во всякой хорошей сатире, преувеличения — это просто обжигающая правда", пишет об иронии и горечи, которые не мешают Тресселу "видеть мир таким, каков он в действительности". Борн высоко оценивал реализм романа: "В том, что книга правдива по атмосфере и ее выражению, не может сомневаться ни один человек, видевший тоскливую и грязную жизнь английского пролетариата или испробовавший тот особый вкус британской нищеты, который делает ее самой мерзкой в мире" (10; p. 183). Он не сводит, однако, реализм Трессела к правдивому изображению безрадостной жизни английских рабочих, а подчеркивает широту его обобщений. По мнению Борна, у Трессела "эта грубость жизни британского рабочего класса обрисована широкими мазками и штрихами, а не размазана по всему полотну в манере Золя". Эта книга, пишет Борн, — "безжалостная критика всей британской цивилизации, а заодно и нашей собственной индивидуалистической и плутократической демократии" (10; p. 133)

Борн ставит очень высоко эстетические достижения Трессела. "С художественной точки зрения, отсутствие сентиментальности — одно из самых восхитительных качеств, но тот, кто привык к своей литературе бедности и несчастий, подсахаренной жалостью и сантиментами, сочтет эту неприкрашенную правду отталкивающей... Мы не привыкли видеть жизнь рабочих с их точки зрения" (10; p. 182).

Примечательна и опубликованная Борном тогда же в журнале "Нью рипаблик" 20 апреля 1917 г. статья "Эпос труда", посвященная роману Нексе "Пелле-завоеватель". Он пишет: "То, что нам кажется

необходимым сегодня, чтобы сделать жизнь стоящей, — это смотреть на жизнь, как она есть, беспристрастно, безжалостно и вместе с тем видеть ее с определенной и неизбежной нежностью, которая устанавливает контакт между нами и распадающейся действительностью. Реалист, который не чувствует этого легкого поэтического оттенка, становится зловещим маньяком, а тот, кто отталкивает от себя факты, — просто абстракционистом-мечтателем"[13]. Борна привлекло в романе Нексе соединение реалистической верности фактам с "поэтическим оттенком", которого он не нашел в "Короле Угле" Синклера. Борн призывал к созданию литературы, основанной на знании жизни и поэтическом видении ее.

Особенно большой интерес представляет статья Борна "В мире Максима Горького", посвященная романам "Детство" и "В людях". Восхищаясь творчеством русского писателя, Борн отмечал: "Из булыжника человеческого существования его гений строит одно из великих жизнеописаний в литературе" (10; p. 132). Он чувствует в текстах автобиографических книг Горького "аромат неотвратимой правды, сколь бы мал ни был эпизод". "Сила и привлекательность произведений" Горького в том, что они "пропитаны не бегством от действительности и не ужасом перед ней, а проникновением и тесной связью с этой действительностью" (10; p. 139).

Борн восхищается тем, как писатель сумел "выйти из оргии жизни на дне незапятнанным горечью и презрением. Его безрадостное описание людей, их борьбы и жестокости не имеет ничего общего с грубостью. Это художественная правда. Мало кто может установить такое сочетание реализма и симпатии. Здесь достаточно страсти, но страсти, которая никогда не идет от стремления чувствовать свою силу, а скорее от ненасытной жажды жизни и от переполняющей его любви к человеку, которая всегда пробивается сквозь нее" (10; pp. 136–137). Называя реализм Горького, как и Трессела и Нексе, безжалостным, он видит и новое отличительное качество творческого метода Горького — то, что он называет "сочетанием реализма и симпатии".

Борн находит в Горьком "прекрасный ключ", когда он говорит, что, "несмотря на описываемые им ужасы, которые угнетают нас и подавляют столько прекрасных душ, русский все же настолько здоров и молод сердцем, что он может подняться и поднимается над ними. Ибо в этой восхитительной нашей жизни не только расцветает и жиреет животная сторона нашей природы, но наряду с этим анимализмом, вопреки ему, торжествует яркий, здоровый и созидательный тип человечности, который вдохновляет нас обращать взор вперед к нашему возрождению, к тому времени, когда все мы будем жить мирно и гуманно" (10; p. 136).

За свои антивоенные, антимилитаристские и социалистические взгляды Борн подвергался грубым репрессиям, за ним была установ-

лена слежка, его переписку просматривала цензура. Пропал ящик его рукописей, посланный по почте и, очевидно, конфискованный властями. Преследования подорвали и без того слабое здоровье Рэндольфа Борна, и в декабре 1918 г. он умер. Смерть настигла Борна, писал в 1919 г. его друг, известный американский писатель Уолдо Фрэнк, когда "заря пробила серость сумерек" [14]. Он справедливо считал, что уход Борна из жизни значительно ослабил ряды прогрессивной литературы США. "Лучше всего значение Рэндольфа Борна, — отмечал Фрэнк, — выявляется в том, что он своей работой соединил продвижение и в области политики, и в области культуры". "Глубоко жаль, — продолжает Фрэнк, — что Рэндольф Борн мертв. Наши ряды были достаточно разрозненными и беспорядочными и до того, как он ушел... Без него политическая и художественная колонны наступления... снова разъединились" (14; p. 199).

Действительно, Борн в своей литературно-критической практике блестяще сочетал глубину проникновения в политическую и социальную суть проблем с широтой эстетического анализа. Он стремился найти новые пути развития литературы, отметая при этом и пустопорожнее бунтарство, и идейно-эстетическую бескрылость тех, кого он отнес к "социологической литературе". Фрэнк писал о нем как о главном гуманисте "нашего тоскующего поколения" (14; p. 198).

Современный историк социалистической литературы США Джон Патрик Диггинс в книге об американском левом движении "Подъем и падение американских левых" (1992) пишет об их успехах и еще больше об их неудачах, приводя слова Рейнгольда Нибура — «это судьба моральных мужчин и женщин в неморальном обществе: они должны добиваться "невозможной победы" и приспосабливаться к "неизбежному поражению". Неважно, сколько они терпели поражений, американские левые были рождены искать и бороться» [15].

Поиск и борьба левых способствовали тому повороту в развитии американской литературы, который произошел в 20-е и 30-е годы XX в. Ранняя смерть Джека Лондона, Рэндольфа Борна и Джона Рида лишила социалистическую литературу лидеров — закончился романтический взлет литературного бунта.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Паррингтон, Вернон Льюис.* Основные течения американской мысли. М., Издательство иностранной литературы, 1963, т. 3, с. 451.

[2] Литературная история Соединенных Штатов Америки. М., Прогресс, 1979, т. 3, с. 238.

[3] Columbia Literary History of the United States. N.Y., Columbia Univ. Press, 1988, p. 738.

[4] *Пул, Эрнст.* Гавань. Л., 1934, с. 307.

[5] *Андерсон, Шервуд.* В ногу. М., 1927, с. 108–109.

[6] *O'Neill, Eugene.* Lost Plays. N.Y., 1958, p. 9.
[7] *Filler L.* Randolph Bourne. Washington, 1973, p. 86.
[8] Цит. по кн.: *Brooks, Van Wyck.* Fenollosa and His Circle. N.Y., Dutton, 1962, p. 287.
[9] *International Conciliation,* 1914, № 70, p. 79.
[10] *Bourne R.* History of a Literary Radical. N.Y., 1920, p. 196.
[11] Подразумеваются первые части автобиографической трилогии Горького — "Детство" и "В людях".
[12] *Bourne R.* War and the Intellectuals. Collected Essays. 1915–1919. N.Y., 1964.
[13] Реализм и его соотношения с другими творческими методами. М., Издательство АН СССР, 1962, с. 202.
[14] *Frank W.* Our America. N.Y., Boni and Liveright, 1919, p. 196.
[15] *Diggins, John Patrick.* The Rise and Fall of the American Left. N.Y., 1992, p. 23.

РОБЕРТ ХЕРРИК

Роберт Херрик (Robert Herrick, 1868–1938) принадлежал к плеяде ново-английских авторов, пересаженных на почву Среднего Запада. Потомок семей, предки которых жили в Америке с 1736 г., родственник Пибоди из Сэйлема и Мэннингов, с которыми состоял в родстве Натаниэль Готорн, Херрик воспитывался в атмосфере пуританской идеологии и мировосприятия, что оказало заметное влияние на его творчество. Позднее в автобиографии он писал, что в нем было нечто от мистика, трансценденталиста и идеалиста, как во всех чистокровных жителях Новой Англии.

Херрик приехал в Чикаго уже сформировавшимся человеком, проведя юность в Гарварде. В 80-х годах XIX в. будущий писатель был заметной фигурой в Бостоне, дружил с Джорджем Сантаяной и Бернардом Беренсоном, Р.М.Ловеттом, Г.К.Лоджем и У.В.Мууди — группой молодых интеллектуалов, отличавшихся "необычной для их возраста зрелостью"[1]. Два десятилетия спустя Сантаяна весьма нелестно отзовется о бостонских писателях и поэтах конца столетия, подчеркивая "грустную бесплодность Бостона" и то, что все мало-мальски стоящие авторы бежали в Европу или на Запад. Последнее ожидало и Херрика.

Романы писателя принято условно делить на "реалистические" и "романтические", что, на наш взгляд, не совсем верно, поскольку его творческая палитра не была разнообразной. В целом можно сказать, что Херрик писал все время на одну и ту же тему, в центре его произведений всегда стоял один и тот же конфликт, его стилистика также не претерпевала значительных изменений, менялись лишь способы достижения компромисса с жестокой действительностью, которые он попеременно предлагал своим героям и читателям.

Помимо романов, принесших ему популярность, и нескольких сборников рассказов, среди которых самые известные — «"Литературные любовные письма" и другие рассказы» (*Literary Love Letters and Other Stories*, 1897) и "Дилеммы любви" (*Love's Dilemmas*, 1898), Херрик написал (в соавторстве) прекрасный для своего времени учебник по риторике[2], по которому занималось не одно поколение американских студентов. В более поздние годы писатель обратился и к литературно-критической деятельности, опубликовав несколько

статей о ново-английской литературе, в частности, посвященных жанру романа и его эволюции. Начиная с первых десятилетий XX в. Херрик все больше склоняется к публицистике, главным образом представленной статьями на темы политики, что было связано в определенной мере с его успешной политической карьерой. В 1935 г. Херрик стал государственным секретарем Виргинских островов.

Хотя писатель продолжал творческую деятельность вплоть до конца 30-х годов XX в., его последние романы вряд ли заслуживают упоминания в истории литературы. Они создавались в эпоху, когда успела выдвинуться целая плеяда молодых американских авторов, на фоне творчества которых традиционные по форме и весьма предсказуемые по содержанию произведения Херрика выглядели анахронизмом. Однако он по-своему реагировал на болезненные и актуальные проблемы современности. Так, проблематика его в целом неудачного в художественном отношении позднего романа "Некрасивая Лайла" (*Homely Lila, 1923*) во многом перекликается с "Великим Гэтсби" Ф.С.Фицджеральда, но заметно проигрывает последнему.

В ранний период творчества Херрик подражает французским авторам — Золя, Флоберу, Мопассану, считая американскую литературу "слюняво-сентиментальной и романтической" (1; p. 15). Но его собственные произведения едва ли напоминали книги французских реалистов и натуралистов. Скорее, их можно назвать бледной копией сочинений Генри Джеймса и отчасти У.Д.Хоуэллса. Что еще важнее, во всех книгах Херрика неизменно чувствовалось влияние Готорна с его предельным вниманием к нравственным дилеммам и интересом к проблеме греха и искупления. Однако Херрик заметно трансформировал пуританское восприятие действительности, пытаясь адаптировать его к реальной американской культурной и онтологической ситуации рубежа XIX и XX веков и неоднократно подчеркивая, что пуританская доктрина во многом выродилась в чисто внешнее, формальное соблюдение традиций и правил. В этом смысле Херрик близок новоанглийской "местной колористке" М.Уилкинс-Фримен, прекрасно чувствовавшей проблемы позднепуританского мировосприятия.

Можно сказать, что в Чикаго, в жизни современных бизнесменов писатель искал замены пуританским аллегориям прежнего времени. Тем не менее, они присутствовали подспудно во всех его произведениях, бросая темный и глубоко символический отсвет на обманчиво фактографичные описания будней чикагской буржуазии. При этом стиль Херрика оставался, по меткому замечанию американского исследователя его творчества Д.Аарона, бескровным и несколько умозрительным[3]. Однако далее Аарон справедливо утверждает, что уже в ранних произведениях писателя заметны его будущие сильные стороны, такие как сарказм и ироничность, сухая и трезвая оценка американской женщины и странный реализм, с одной стороны, сконцентрированный на нравственно-этической проблематике, а, с другой сто-

роны, не чуждый иронии и, в определенной мере, отстраненной позиции автора как бесстрастного наблюдателя (3; р. X).

Город, символизировавший для американцев наступающий XX век, национальный метрополис Чикаго, сыграл важную роль в жизни и творчестве Херрика, став для него своего рода символическим топосом, во многом объяснявшим поведение его героев. Проработав три года в Массачусетском Технологическом институте, Херрик принял приглашение стать профессором в только что открывшемся Университете Чикаго, где прошли следующие двадцать лет его жизни. Впрочем, он всегда оставался замкнутым и далеким от студентов, часто отлучаясь в многочисленные поездки по Европе и годами отсутствуя в университете, о котором отзывался с неизменным скепсисом. Тем не менее, опыт преподавательской деятельности был важен для творческой эволюции Херрика, позволив ему превзойти тех американских писателей рубежа XIX и XX веков, которые вышли из журналистики и зачастую так и не поднялись в своем мастерстве выше уровня добротной передовицы. Справедливости ради следует сказать, что произведения самого Херрика нередко отличал неуклюжий стиль, не проработанные до конца сюжеты, а их страницы пестрели ходульными персонажами. Но это была как бы другая крайность, оборотная сторона подспудного стремления писателя использовать жизненный материал и реальные факты в качестве иллюстрации к духовно-нравственной проблематике, вокруг которой строились его романы.

Херрик так до конца и не принял Чикаго, оставаясь в значительной мере чужим в этом городе, но, возможно, именно это аутсайдерство сообщило его авторскому взгляду необходимую объективность восприятия, какой не хватало многим другим писателям. Парадоксальная, контрастная природа Чикаго, о которой писали многие в то время, для Херрика стала центральным мотивом, на котором строилась символика многих его произведений. В 1898 г. он писал в романе "Евангелие свободы" (*The Gospel of Freedom*): "Чикаго — это пример презрительного небрежения природой со стороны человека. Когда он был основан, город не имел никаких естественных преимуществ, обычных в других местах по всему свету. Выстроенный посреди огромного, плоского болота, он не располагал ни плодородными долинами, ни удобными бухтами, ни широкими реками. Его создание целиком зависело от человеческой воли. Люди должны были создать все — здания, улицы, даже зеленые насаждения, ведь предоставленная сама себе природа прикрывает уродство лишь бурой коростой"[4].

Херрик одним из первых в американской литературе привлек внимание к теме обезличивания человеческой личности, потери своего "я" в нивелирующем мире огромного промышленного города, "одиночества в толпе". Индивидуальный, личностный аспект, связанный с морально-этической оценкой, унаследованный им от пуританской

традиции, как, впрочем, и стремление к аллегоризации повествования, неизменно придавали авторской позиции Херрика глубинную, обобщающую перспективу. Писатель пытался уловить и передать некую нравственную червоточину, таившуюся за мнимым процветанием Чикаго и обещавшую проявиться катастрофически в будущем.

Херрик попал в Чикаго в тот момент, когда последние отсветы Всемирной выставки все еще освещали казавшийся почти сказочным город. Но уже к осени 1894 г. от былого великолепия остались лишь скелеты выставочных павильонов и толпы безработных, наводнивших улицы Чикаго. Характерное для настроений многих американцев в конце XIX в. представление о большом городе как о клоаке современной цивилизации, которое, по мнению Г.Фуллера[5], в значительной мере пошатнулось во время подготовки и проведения Всемирной выставки, постепенно сменялось новой волной разочарования, получая слишком убедительные подтверждения.

Первые три чикагских романа Херрика в определенном смысле могут быть объединены в единый цикл. Д.Аарон справедливо отмечает, что это были своеобразные назидательные притчи на темы успеха, непростительного греха и "продажи духовного первородства за доллары" (3; p. XIV). "Евангелие свободы", "Паутина жизни" (*The Web of Life*, 1900) и "Реальный мир" (*The Real World*, 1901) связаны наличием отчасти автобиографических героев — выходцев из "традиционной" среды, ищущих себя в новом, современном мире. Следует отметить, что Херрику свойственно описывать в романах и новеллистике едва приукрашенные вымыслом ситуации из реальной жизни и людей, с которыми ему приходилось встречаться в действительности. Порой это становилось просто неэтичным, поскольку Херрик часто грешил против истины, во всяком случае, как ее понимали его друзья и знакомые, которые не могли простить писателю того, что он представил их в весьма невыгодном свете. Но лишь в 1928 г. Херрику отомстила писательница Маргарет Эйер Барнес, опубликовавшая рассказ о неком стареющем авторе, Мейтленде (чьим прототипом послужил Херрик), который вступил в любовные отношения с молодой сценаристкой Джейн Тернер, намереваясь описать их историю в своем романе. Однако Джейн успевает написать пьесу "О, профессор" раньше, выставив пожилого ловеласа в смешном виде, да к тому же использовав некоторые реальные диалоги, имевшие место между ней и Мейтлендом. Этот анекдот из литературного быта[6] не заслуживал бы внимания, если бы не свидетельствовал о сильнейшей зависимости Херрика как автора от реальных людей и событий и не проливал свет на его неумение или нежелание чаще прибегать к писательской фантазии и воображению в создании характеров. Все это неизменно вело к поверхностности, к тому, что многие герои Херрика оставались для него загадками, а бездны их душ — неисследованными. Важным исключением стал лишь роман "Воспоминания американского гражданина".

"Евангелие свободы" Херрик задумал и написал вчерне в Венеции и Тироле, а закончил уже на родине — в Нью-Хэмпшире. Его действие происходит большей частью в Европе, но уже здесь мрачный, дымный Чикаго, нивелирующий человеческие души, становится тем центральным образом, который будет пронизывать всю прозу Херрика в дальнейшем. Автор сравнивает Чикаго с одеянием, сшитым из разных лоскутов, в котором соседствуют шелк и вылинявший ситец, парки и трущобы, дымные заводы и особняки, дурной вкус и грязь.

Героиня романа, Адела Энтон — богатая наследница, дочь промышленника, не желающая принимать взгляды и ценности своего отца. Критика неоднократно отмечала характерность и даже типичность подобной героини для американской прозы рубежа XIX и XX веков, сравнивая ее, в частности, с Изабель Арчер, героиней Генри Джеймса. Адела достаточно быстро разочаровывается в парижской богемной жизни, порвав отношения с искусствоведом Симеоном Эрардом (его прототипом послужил друг Херрика, Б.Беренсон). Так же скоро прискучил ей и брак с чикагским бизнесменом, поскольку не удалось осуществить наивную мечту о партнерстве с мужем в сфере бизнеса и реализовать союз брака на равных. После развода Адела возвращается к отцовским традиционалистским идеалам, посвящая жизнь благотворительности.

Тема новой женщины, ее попыток создать иной, альтернативный институт брака, будет занимать Херрика на протяжении всей его творческой деятельности. Этой теме в большой мере посвящены романы "Жизнь одной женщины" (*One Woman's Life*, 1913) и "Некрасивая Лайла". Отчасти подобный интерес был связан с его собственным неудачным браком с кузиной (двое из троих детей Херрика умерли в детстве, и он считал причиной трагедии брак между близкими родственниками). Вина и ответственность родителей, темные тени прошлого и семейная наследственность — совсем в духе Золя и Г.Ибсена — легли в основу повести Херрика "Их ребенок" (*Their Child*, 1903).

Сюжетная линия "Евангелия свободы", связанная с образом эстета Эрарда, вводит в роман этико-эстетические проблемы, широко дискутировавшиеся на рубеже XIX и XX веков как в Европе, так и в США. Речь идет об "искусстве для искусства", о гедонистической философии и, главное, о том, могли ли они выступить возможными альтернативами утилитарному и механистическому деловому миру. Автор, однако, не спешит с таким выводом, показывая пустоту и бездуховность богемного существования. В трактовке образа Аделы, как и в проблематике романа в целом, заметно влияние Ибсена, пользовавшегося популярностью в интеллектуальных кругах Америки с конца 80-х годов XIX в.

Первый роман Херрика, как в большой мере и все последующие произведения, можно отнести к романам становления героя, чья внутренняя эволюция и поиски себя и своего предназначения составляют

подлинный сюжет и движут развитием действия скорее, чем череда внешних событий. При этом Херрик отказывается выступать в качестве всезнающего автора и практически ни разу не проникает в сознание основных героев романа.

Характерным моментом творчества писателя, проявившимся уже в "Евангелии свободы", была неразрешимая раздвоенность, отказ автора давать однозначный ответ на поставленные вопросы и разрешать те противоречия, о которых было заявлено в романе. Философия терпимости и приятия мира со всеми его несовершенствами, умеренного самопожертвования и, в какой-то степени, долга, к которой приходит героиня Херрика в конце романа, — не окончательный выход для автора. Он оставляет Аделу на распутье, как многих своих персонажей в будущем, и это показательный знак зарождающейся новой стилистики и онтологии, которым лишь предстояло развиться в творчестве писателей следующего поколения. "Мы не можем избежать необходимости жертвы, как не можем освободиться от нашей ответственности принимать мир таким, каким он приходит к нам, придавать ему форму и смысл с болью и не оглядываясь на себя. Лишь это приносит мир в душу" (4; p. 267). Подобное решение проблемы счастья — основной темы романа, несло, безусловно, пуританские обертона, но уже значительно переосмысленные Херриком в угоду времени.

Второй чикагский роман Херрика — "Паутина жизни" — в большей мере основан на реальных событиях и пронизан присутствием реального, современного автору Чикаго. Топос играет очень важную роль в произведениях Херрика, а в "Паутине жизни" выступает основным элементом развернутой метафоры — паутина жизни соотносится с паутиной железных дорог, окутывающих сетью Чикаго, с трамвайными линиями, нередко оканчивающимися прямо в степи, с роскошными особняками, построенными на берегу озера Мичиган, и небоскребами деловой части города, словом, с тем Чикаго, зримые контрасты которого вызывали отторжение у многих читателей. Недаром появление романа было встречено скандалом в чикагском высшем свете, увидевшем в книге слишком много того, о чем было не принято говорить.

Прослеживая судьбу главного героя — врача Говарда Сомерса, Херрик связывает ее с ключевыми событиями в жизни страны и города: испано-американской войной, пожаром на Всемирной выставке 1893 г., Пульмановской забастовкой 1894 г. и т.д. Сомерс — типичный для творчества Херрика герой, приехавший в Чикаго из среднезападного штата Огайо и проходящий своеобразную инициацию в урбанистической реальности мегалополиса. Он не приемлет меркантильного подхода своих коллег к медицине, наивно пытаясь заслужить доверие обитателей трущоб бескорыстным служением долгу. Трагичен и его роман с "новой женщиной", Элвис Престон. Она живет с умирающим мужем-алкоголиком (пациентом Сомерса) в "гре-

ческом храме" — заброшенной будке для продажи билетов на Выставке — и, в конце концов, совершает самоубийство, чтобы не мешать успешной карьере Говарда. Путь героя к обретению себя, по сути, не приводит ни к чему, лишь подчеркивая его неспособность войти в современный мир полноправным членом.

По замыслу автора, Говард отправляется на Кубу, где работает в полевых госпиталях, стараясь в тяжелой работе восстановить душевное равновесие. Но, подобно Аделе Энтон, он возвращается, в конце концов, к буржуазным ценностям — женится на богатой наследнице и заводит солидную врачебную практику. Говард соглашается на компромисс с собственным "я", утверждая, что только избранным дано понимание того, что работа ради прибыли не способна приносить удовлетворения. Херрик предлагает открытую и незавершенную концовку романа, оставляя своего героя в созданном им самим искусственном микрокосме, тщательно отгороженном от действительности.

"Паутину жизни" часто сравнивают с "Сестрой Керри" (1900) Т.Драйзера. Судьба Элвис Престон и в самом деле во многом напоминает жизненный путь Керри Мибер. Характерные для рубежа веков знаки натуралистической эстетики, проявляющиеся, в частности, в пронизывающем все произведение ощущении жестокой борьбы за выживание, в которой побеждает сильнейший, уничтожая соперников и оставаясь при этом безнаказанным, также роднят этот роман Херрика с книгой Драйзера. Эмоциональный и нравственный конфликт, представленный на страницах книги, очень характерен для американской литературы конца XIX — начала XX в., но сентиментальная фабула романа, архаичный язык и высокопарный стиль принадлежали уходящей эпохе.

Образ врача как врачевателя человеческих душ занимал Херрика на протяжении всей его писательской карьеры. Этой теме посвящены роман "Целитель" (*The Healer*, 1911), а также романтическая повесть "Хозяин гостиницы" (*The Master of the Inn*, 1907), которую Херрик написал на основе личного опыта, пережитого им после нервного срыва, болезни и лечения в горном санатории доктора Герринга, ставшего прототипом фантастического "Отца" — главного героя повести. О нем Херрик сказал, что тот распространяет Святой Грааль и катарсис в равных пропорциях, опираясь в своем лечении на Святой Дух, но не забывая при этом дать пациенту пропотеть и затем принять хорошую ванну.

Нельзя назвать творческой удачей и третий "чикагский" роман писателя — "Реальный мир", где автор также не смог найти адекватного стилистического выражения волнующим его проблемам. Повествование, по обыкновению, основано на реальных событиях жизни Херрика. Кроме того, роман связан с определенным психологическим комплексом мщения, двигавшим рукой автора. Это сказалось в неудач-

ном композиционном решении книги, основанном на принципе совпадений и весьма своеобразно понятого "возмездия": герой по прошествии нескольких лет встречает всех людей, которые приносили ему страдания в прошлом.

Строго говоря, роман нельзя отнести к многочисленной группе романов становления творческой личности и, особенно, разного рода "портретам художника в юности", характерным для европейской и американской литературы того времени. Ведь его герой — бизнесмен. Тем не менее, эта книга вполне может быть оценена в контексте ранних произведений Ш.Андерсона, Т.Вулфа и других авторов. Символика "Реального мира" более прозрачна и ясна по сравнению с предыдущим произведением Херрика. В "Паутине жизни" лишь эпиграф в определенной мере подсказывал читателю подводную тему романа — аллегорию борьбы демонического и возвышенного начал в человеке. В "Реальном мире" эта тема выведена на первый план и всячески подчеркивается автором, который даже хотел поначалу назвать главного героя Джеком О'Дримсом (от английского dream — "сон, мечта"). Перед читателем проходит целая галерея персонажей — выходцев из различных социальных слоев, само присутствие которых в ткани романа вносит ощущение реальности, чикагского и шире — американского социо-культурного пространства конца XIX в. Встреча героя романа с реальным миром снова оборачивается неудачей, и его победа над собственными страстями и искушениями, над темным, дьявольским началом в душе, трактуемым Херриком почти в готорновском духе, выглядит неубедительной.

Самая известная и самая удачная книга писателя — роман "Воспоминания американского гражданина" (*The Memoirs of an American Citizen*, 1905), не потерявший занимательности и сегодня. Но проблематика, лежащая в основе этого произведения, художественные средства, с помощью которых она разрабатывается, и, главное, решение комплекса морально-этических вопросов, стоящих в центре внимания, снова отсылают современного Херрику читателя, по крайней мере, на два десятилетия назад.

В жанровом смысле роман опирается на традицию плутовского романа в духе Смоллетта. Это единственное произведение Херрика, написанное от первого лица и в большей мере основанное на вымышленных событиях, чем другие книги писателя, хотя и здесь в основу сюжета были положены биографии известных бизнесменов и промышленников, Густавуса Свифта и Филипа Армора. Любопытно и то, что Херрик в некотором роде предвосхищает обличения "разгребателей грязи", к которым, впрочем, относился скептически, а также такие примыкавшие к ним художественные произведения, как нашумевший в 1906 г. роман Э.Синклера "Джунгли", также повествовавший о мясной промышленности. Главный герой — молодой человек из Индианы, Ван Херрингтон, приехавший в Чикаго в 80-х годах XIX в. без

гроша в кармане и быстро сделавший карьеру от продавца в продовольственной лавке до управляющего в мясном упаковочном цехе, хозяина железной дороги и, наконец, сенатора. Путь Херрингтона к успеху сопровождается взятками, сомнительными сделками, манипуляциями на бирже. Херрик искусно создает иллюзию достоверности этих реалий деловой жизни, хотя его знакомство с миром бизнеса и носило весьма поверхностный характер. Герой-повествователь неоднократно заявляет, что для того, чтобы преуспеть в этом мире, нужно уметь приспосабливаться. Поскольку он все равно не в силах изменить общество, остается лишь использовать существующую систему в своих целях. "Я был создан именно для этого мира, плох он или хорош, и я должен идти своим путем до конца", — утверждает Ван [7].

Автор оставляет это замечание без комментария, в противовес ожиданиям читателя, привыкшего к морализаторству Херрика. Эта неоднозначность авторской позиции по отношении к герою, попытка проникнуть за поверхность вещей и событий с помощью повествователя-пикаро, были узнаваемыми элементами творческой палитры Генри Джеймса, которому Херрик пытался довольно безуспешно подражать. Определенным достижением писателя можно считать, вероятно, то, что при отсутствии прямого авторского комментария в претендующем на объективность повествовании Херрику удалось, тем не менее, построить роман так, что рассказчик — современный плут — "проговаривается" (говоря словами В.Шкловского [8]), открывая свое истинное лицо читателю, за которым остается последнее слово и окончательное суждение. Так Херрик, наконец, избавился от свойственной ему излишней назидательности и создал произведение более современное по повествовательной структуре.

Его герой не до конца или вовсе не понимает событий, о которых рассказывает, как не способен он и оценить мотивы собственного поведения. Здесь слышны отголоски актуализировавшейся в новых условиях темы "американского Адама", а также амбивалентной природы успеха и нелицеприятной нравственной оценки его результатов. Вместе с тем, плутовская сторона романа меняет перспективу восприятия: современный капиталист, замешанный в интригах и махинациях, пробивающийся на политическую арену не всегда честным путем, казалось бы, должен был восприниматься как выражение национальной трагедии, тогда как в "Воспоминаниях" он носит маску пикаро. Отношение автора к герою неоднозначно. Более того, оно менялось в процессе работы над книгой, журнальная версия романа весьма отличалась от книжной — герой стал заметно более благородным в отношении к друзьям, отказался сотрудничать с могущественным и коррумпированным банкиром. Важно и то, что критики Вана в романе сами лживы и лицемерны, и их жизненная философия вряд ли может служить противовесом прагматизму главного героя.

Ф.Б.Мастерс. Иллюстрации к роману Роберта Херрика "Воспоминания американского гражданина". 1905

Роман представлял собой причудливое сочетание традиционных и современных повествовательных элементов, в чем, возможно, и лежал секрет его успеха. Так, в полном соответствии с природой плутовского романа, каждая глава начиналась с краткого содержания описанных в ней событий, но материал, а также форма представления этих коротких введений были уже совершенно современными. Авторское назидание, сведенное к минимуму, трансформировалось в иронию, ярко проявившуюся в заглавии романа. Назвав своего героя "американским гражданином", Херрик сознательно уподобил его американскому обществу в целом, придав обобщающую перспективу повествованию. Это качество верно уловил У.Д.Хоуэллс, писавший в статье "Романы Роберта Херрика" (1919), что Херрингтон "ощущает себя выразителем интересов, союзником, орудием в руках судьбы, приятелем провидения"[9].

После "Воспоминаний" Херрик написал еще 11 романов, включая самый длинный и претендовавший на эпический размах роман "Вместе" (*Together*, 1908), замысел которого напоминал "Сагу о Форсайтах" Дж.Голсуорси. В этой чикагской истории рассказывалось о трех поколениях ново-английского семейства. Одновременно в романе была представлена панорама американской действительности с 1870 по 1910 год, но все же книга, написанная неряшливо и в явной спешке, не дотягивала до своего английского прототипа. К несчастью, автор начал пользоваться пишущей машинкой и вместо того, чтобы отредактировать одно предложение, скоропалительно добавлял еще два. Однако уже первые рецензенты сравнили роман с произведениями Л.Толстого, что очень льстило автору. Морализаторское начало Толстого, ощутимое авторское присутствие в его произведениях чрезвычайно импонировали Херрику, но он понимал, что время больших сюжетов и панорамных эпических полотен миновало, и под конец жизни даже выступал за упрощение и минимализацию прозаических жанров.

Подобно многим писателям его поколения, Херрик с годами становился все более желчным (внезапный поворот к оптимизму наметился в его мировосприятии лишь в самые последние годы жизни), что, однако, не спасало его произведения от раздражавшего читателей дидактизма и пристрастия к консервативной эстетике. Стремительно менявшаяся действительность требовала от чуткого автора новых средств выражения, но Херрику эти изменения давались с большим трудом. По-прежнему для него главным в литературе оставалась этика, а не эстетика, а роман он считал медицинским исследованием современного духа и души. В 1914 г. в статье "Американский роман" писатель выразил мысли о том, каким, по его мнению, должен быть современный роман, в определенной мере противопоставив свои многочисленные произведения о бизнесменах популярным в то время журналистским разоблачениям в духе "разгребателей грязи".

Весьма отрицательно писатель относился и к экспериментальной литературе 20-х годов. Пруст казался ему скучным, Джойс — педантичным и поверхностным, Вирджиния Вулф — бесплодно-пустой, а нашумевший роман Хемингуэя "Прощай, оружие" (1929) он и вовсе назвал мусором, попахивающим будуаром, борделем и баром. Но даже Херрик понимал, что времена Теккерея и Толстого миновали.

В 20–30-е годы XX в., которые писатель успел захватить в своем творчестве, на фоне новаторства Ш.Андерсона, Ф.С.Фицджеральда, Э.Хемингуэя, книги Херрика выглядели несомненным анахронизмом. Однако впечатление это достаточно обманчиво, поскольку волновавшая его проблематика часто совпадала с творческими исканиями художников слова следующего поколения. И было бы несправедливо просто навесить на Херрика ярлык второстепенного автора и проигнорировать его творческий вклад в американскую словесность конца XIX — начала XX в.

Художественные искания Херрика развивались довольно типичным для его времени образом, но говорить о строгой эволюции от реализма в духе Хоуэллса, чье влияние на большинство второстепенных авторов этого периода было чрезвычайно велико, к романтизму или идеализму, если воспользоваться термином самого Херрика, основанному не на анализе социальных условий и среды, но обращенному к внутреннему миру героев, все же неправомерно. Характерные для некоторых современников Херрика колебания от "Хоуэллса к Джеймсу", конечно, не обошли стороной и его. В 1933 г. писатель сказал в интервью, что хотя образование, опыт и убеждения тянули его в сторону реалистической школы, его искусство упрямо хранило в себе романтические и идеалистические элементы. В первые десятилетия XX в. он все больше уходил в тень как писатель. Не случайно Херрик говорил, что если раньше он искал нетленные ценности в литературе, то теперь — преимущественно в политике и общественной жизни. С этой позицией связаны активная пропагандистская деятельность Херрика в годы Первой мировой войны, защита Сакко и Ванцетти, внезапно вспыхнувший интерес к судьбе отверженных и разного рода меньшинств в последние годы жизни, проведенные им на Виргинских островах в качестве государственного секретаря.

Поздние книги Херрика продолжают темы, затронутые им ранее. Исключение составляет роман из университетской жизни "Колокольный звон" (*Chimes*, 1926) — произведение автобиографического характера, где писатель обобщил свой тридцатилетний опыт преподавателя. Студенты дали ему убийственную, но верную оценку как роману об университетских профессорах, написанному университетским профессором и интересному лишь университетским профессорам. Несмотря на столь солидный педагогический опыт, Херрик так и не полюбил преподавания и всегда лишь терпел студентов, кроме того, он считал, что рутина университетской жизни убивает в нем живое

писательское начало. Студенты платили ему той же монетой, называя его последним пуританином и утверждая, что если бы он жил в XVII в., то, вероятно, был бы лучшим другом Мильтона. Видимо, в силу подобного взаимного непонимания, авторская позиция в романе "Колокольный звон" ближе преподавателям, нежели студентам, представленным Херриком веселыми и беспечными бездельниками. При этом писатель недолюбливал и представителей академического мира — деканов, заведующих кафедрами, профессоров и их ассистентов, неизменно представавших на страницах его книг в невыгодном свете, как малодушные и неблагородные люди, и противопоставленных в этом смысле героям-бизнесменам.

Херрик вернулся к теме новой независимой женщины, воспринимаемой им с неизменной двойственностью и опаской, в своем последнем романе "Конец страсти" (*The End of Desire*, 1932), где рассказывалось о властной Серине Мэйси, помыкающей любовниками, и о судьбе немолодого уже человека, почувствовавшего ее охлаждение и понимающего, что Серина никогда не была достойна его внимания и любви. Проблематика этого романа и особенно трактовка Херриком центрального женского образа, как и в более ранней "Бесполезной трате" (*Waste*, 1924), перекликались в определенной мере с произведениями американских писателей молодого поколения — "Темным смехом" Шервуда Андерсона или "И восходит солнце" Хемингуэя. Однако средства воплощения этой проблематики оказывались все более неадекватными. И причиной здесь была не только пуританская закваска автора, эстетический консерватизм или просто отсутствие таланта. Причина была связана с противоречивым стремлением воплотить в книгах морально-этический идеал и, в то же время, как можно точнее представить читателям слепок с реального мира. Как-то Херрик признался, что основной темой его произведений оставался вечный конфликт между иллюзией — мечтой человека о прекрасном — и реальностью. Творческая программа писателя формулировалась им самим как стремление "иметь дело с настоящим, повседневным и современным так, чтобы истина и правдоподобие в изображении были поняты и оценены по достоинству читателем" [10].

Херрик пытался совместить в своих романах бальзаковское стремление дать исчерпывающую, панорамную картину современной жизни во всем ее многообразии и натуралистское пристрастие к теориям среды и естественно-научным объяснениям общества и человека. Одним из первых он ввел в американскую литературу особую жанровую разновидность романа из жизни бизнесменов, обратившись к изучению — пусть иногда поверхностному и основанному на стереотипах — процесса развития среднего класса, а также взаимоотношений полов и проблемы брака, неизбежно претерпевающих изменения в условиях зарождения и бурного развития общества потребления. Герои Херрика неизменно прибывали в новые, большие города из стек-

ла и бетона из маленьких деревень и с родительских ферм, оставляя позади не только личное прошлое, но и целую эпоху в жизни страны, двигавшейся гигантскими и пугающими темпами навстречу XX веку.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Herrick, Robert.* Myself. Unpublished Autobiography. 1913. Herrick's Collection. Harper Memorial Library. University of Chicago, p. 7.

[2] *Herrick, Robert, Damon L.T.* Composition and Rhetoric for Schools. Chicago, 1899.

[3] *Aaron D.* Introduction to The Memoirs of an American Citizen. Cambridge, 1963, p. XXVIII.

[4] *Herrick, Robert.* The Gospel of Freedom. N.Y. & L., Macmillan, 1898.

[5] *Fuller H.* The Upward Movement in Chicago // *The Atlantic Monthly*, v. 80, 1897, Oct., p. 543.

[6] *Nevius B.* Robert Herrick. The Development of a Novelist. Berkeley, Univ. of California Press, 1962, pp. XIII–XIV.

[7] *Herrick, Robert.* The Memoirs of an American Citizen. N.Y. & London, Macmillan, 1905, p. 248.

[8] *Шкловский В.* Гамбургский счет. М., 1990, с. 414.

[9] *Howells W.D.* The Novels of Robert Herrick // *North American Review*, № 189, 1909, June, pp. 812–820.

[10] *Budd L.J.* Robert Herrick. Twayne's United States Authors Series. N.Y., 1971, p. 72.

ГЕНРИ ФУЛЛЕР

Генри Блейк Фуллер (Henry Blake Fuller, 1857–1929) принадлежал к той довольно многочисленной группе американских писателей, которым выпало на долю стать свидетелями смены эпох. Сформировавшись и начав писать еще в последней четверти XIX в., они жили и продолжали создавать литературные произведения и в первые десятилетия XX в. Трудной, порой непосильной задачей для этих авторов становились попытки найти свое место в резко изменившихся условиях, требовавших нового стиля, нового материала, нового осмысления. Фуллер был типичным примером такого "переходного" автора, чьи творческие достижения безусловно принадлежали в большей мере веку XIX, хотя в чем-то были обращены и к новой, рождавшейся на глазах действительности.

На первый взгляд, Фуллера отличал некоторый дилетантизм во всем, чем он пытался заниматься, — в искусствоведении (в особенности, это касалось его раннего интереса к архитектуре), в литературном творчестве, в музыке (он писал комические оперы, едва ознакомившись с премудростями оркестровки), в драматургии. Однако дар исследователя присущий ему, пожалуй, в большей мере, нежели дар творца, помогал Фуллеру удивительно легко входить в любую область, за что бы он ни брался. Фуллера отличала некоторая отстраненность от внешнего мира, отчужденность от собственной семьи, которая рано стала для него олицетворением всего, что было неприемлемо для писателя в родном Чикаго, от друзей, даже самые близкие из которых признавались, что он оставался для них во многом загадкой, одним словом, от жизни. Хотя он никогда не исчезал совсем из поля зрения исследователей и из истории американской литературы, Фуллер всегда относился к писателям второго ряда, чье творчество служило примером неспособности художника сделать окончательный выбор между романтизмом и реализмом. Лишь с 70-х годов XX в. стали появляться различные работы о Фуллере, помогающие пролить свет на его неоднозначную и во многом не состоявшуюся творческую эволюцию. Современники зачастую не понимали до конца его произведений, и в результате он часто получал похвалы за то, чего вовсе не имел в виду. Так, Хоуэллс неизменно хвалил Фуллера за реалистически нарисованных энергичных и "положительных" героев, отвечаю-

щих всем требованиям новых демократических ценностей, не замечая иронии и сатиры, с которой они зачастую изображались автором, а уже в 1932 г. Драйзер назвал Фуллера "отцом американского реализма"[1].

Чикагское происхождение *Фуллера сыграло очень важную роль* в его творческой эволюции. Бесспорно, став свидетелем наглядного развития индустриализма и контрастов городской жизни на примере Чикаго, Фуллер сделал тему обезличивания человеческой индивидуальности в урбанистическом мире и механистического существования в индустриально-коммерческой современной Америке одной из основных в своем творчестве, предваряя в этом смысле Драйзера, Ш.Андерсона, других писателей Чикаго и Среднего Запада.

Как и многих его современников, Фуллера отличала крайняя неоднородность и неравноценность творческого наследия. Начав со статей типа его знаменитого и не опубликованного при жизни эссе "Хоуэллс или Джеймс?" ("Howells or James?", 1885) (этот вопрос будет волновать Фуллера до конца его творческой деятельности), он обратился к изящным романам из европейской жизни, основанным на итальянских впечатлениях. Впрочем, современная автору американская действительность неизменно присутствовала в них в самих интеллектуальных дилеммах, с которыми сталкивались герои, в выборе, который они должны были совершить. Наконец, 90-е годы XIX в., самый плодотворный период в жизни писателя, были отмечены появлением его лучших чикагских романов — "Обитатели скал" и "Поспевая за процессией" (*With the Procession*, 1895), герои которых — финансовые воротилы, новоиспеченные бизнесмены, молодые люди, мечтающие сделать карьеру в Чикаго, представлены почти в духе Хоуэллса, чье влияние на Фуллера было неизменно велико. Однако и здесь он попытался создать некую гибридную поэтику, сплав творческих достижений Г.Джеймса и Хоуэллса, сделав акценты на не столь свойственных Хоуэллсу мотивах отсутствия традиции, культуры, искусства и духовности в Америке, подчеркнув неприятие утилитаризма и меркантильности как важных черт современного менталитета большой части американцев.

Вся творческая жизнь Фуллера прошла под знаком соединения различных противонаправленных тенденций. Лишь весьма схематично они могут быть обозначены как Хоуэллс и Джеймс, Чикаго и Рим, реализм и романтизм. В зрелые годы Фуллер обращается в своем творчестве и к элементам символизма, к панорамной лирической прозе, сочетавшей реалистические черты с *изящным стилем* светской традиции. Европа, влекущая Фуллера своей вековой культурой, вместе с тем обладала своими проблемами и противоречиями, с которыми сталкивались прибывшие в Старый Свет американцы и в изображении которых Фуллер порой был близок к Джеймсу по тонкости наблюдений и по широте охвата социальных явлений. Однако ему все

же так и остались недоступны глубины психологического анализа, смысла которого писатель, кажется, до конца не понимал, склоняясь скорее к рациональному, "от ума", толкованию причин и следствий. "Что касается литературы, — писал Фуллер, — я лично предпочитаю социологический роман психологическому... Вместо неделикатного исследования и анализа личности, я предпочел бы исследование группы людей в их связи с обществом"[2].

Одной из типичных для Джеймса проблем, волновавших Фуллера на протяжении всего его творчества, была опасность экспатриантства, особенно с характерным уходом назад, к культурным ценностям прошлого, которая подстерегала и самого писателя. Ироническое и даже отчасти самопародийное изображение такого экспатриантства мы находим уже в первом романе писателя, "Кавалер из Пансьери-Вани" (*The Chevalier of Pensieri-Vani*, 1890), в образе немецкого профессора-медиевиста Грегорианус. Однако отказаться полностью от духа Старого Света, как это сделал Хоуэллс, принять компромисс, скажем, в виде Бостона, Фуллер долгое время не мог. Изображение повседневной американской жизни, обычных людей в привычной обстановке, одним словом, реализм в понимании Хоуэллса, к которому попытался обратиться писатель, неизменно в его случае обладал и некими чертами, свойственными Джеймсу, в частности, упоминавшейся уже темой неприятия утилитаризма. Эта особенность творческой палитры Фуллера не всегда осознавалась современниками, хотя составляла, по-видимому, суть его писательской индивидуальности.

Потомок двух старинных ново-английских родов, Генри Фуллер родился в Чикаго, куда его семья переехала еще в 1848 г. и потому принадлежала к так называемым "старым поселенцам", что обосновались в городе еще до великого пожара 1871 г. Коммерческий, предпринимательский дух быстро развивавшегося промышленного города был чужд Фуллеру с детства. И все же этому городу было суждено сыграть особую роль в его судьбе. Ведь сегодня чикагские произведения Фуллера считаются куда более ценным вкладом в американскую литературу, чем его изящные полусказочные романы "Кавалер из Пансьери-Вани" и "Затворница из Трините" (*The Chatelaine of La Trinité*, 1892).

Работая в таких прозаических местах, как посудная лавка или банк, молодой Фуллер копил деньги для давно задуманной поездки в Европу. Стеснительный и заикающийся, он часто испытывал сложности в общении с людьми: "Я очень мало вращаюсь в обществе — конечно, в обществе молодых людей... У меня нет желания этого делать, часто я просто испытываю самое настоящее отвращение" (2; p. 26), — писал Фуллер в дневнике в ранние чикагские годы. В августе 1879 г. ему удалось, наконец, осуществить свой замысел, и он провел год за океаном. Это был лишь первый из его многочисленных и продолжительных визитов в Европу, но он сыграл поистине важнейшую роль в

формировании Фуллера как писателя. Особое впечатление на него произвели Рим и Италия в целом, хотя контраст между великим прошлым и неприятно поразившим Фуллера настоящим Вечного города сказался на его будущих итальянских произведениях. Пока же шел подспудный процесс накопления материала и формирования творческого метода.

В этом смысле важна уже упоминавшаяся статья "Хоуэллс или Джеймс?" Даже беглый взгляд на нее позволяет проследить развитие интеллектуального и эмоционального противоречия, которым был отмечен весь творческий путь Фуллера. Статья явилась своего рода откликом начинающего писателя на дискуссии в современной ему американской словесности, в частности, на несколько недавних статей Хоуэллса ("Генри Джеймс мл.", 1882) и хвалебные рецензии на романы ("История провинциального городка" Э.У.Хау и "Сестра миссис Лудингтон" Э.Беллами), в которых рассматривались черты реалистического метода, необходимые, по мнению Хоуэллса, для успешного развития литературы. Риторический вопрос, заданный в статье Фуллера — какой из двух писателей (Хоуэллс или Джеймс) должен быть признан наиболее важным для формирования американской литературы, — получает, казалось бы, недвусмысленный ответ: только Хоуэллс, чей реализм сосредоточен на жизни простых людей в повседневном окружении. Джеймс же, которого Фуллер считал идеалистом, сколько бы тот ни писал о действительности, с его точки зрения, в силу определенного выбора материала и особого обращения с ним, неизменно скатывался к идеальным героям в идеальной среде. И тем не менее, его творческая палитра влекла Фуллера не меньше, а возможно, больше, чем творческий метод Хоуэллса, так как, принадлежа интеллектуально к лагерю Хоуэллса, эмоционально Фуллер принадлежал к лагерю Джеймса. И хотя в собственном творчестве он упрямо пытался следовать модели Хоуэллса, глубинная джеймсианская струя неизменно проявляла себя, так или иначе, во всех его книгах.

Первая книга Фуллера "Кавалер из Пансьери-Вани" выросла из его многочисленных и скрупулезных итальянских путевых заметок и поначалу не предназначалась автором для публикации. Однако в процессе работы он заинтересовался возможностями жанра литературы путешествий, во многом благодаря примеру Хоуэллса и его книги путевых очерков о Венеции "Венецианская жизнь" (*Venetian Life*, 1866), и вскоре из-под его пера вышло ироничное и грустное произведение, построенное на старом, как мир, мотиве большой дороги, по которой путешествует главный герой — бедный юноша, кавалер из Пансьери-Вани, alter ego автора, преданный итальянской истории, культуре, музыке и архитектуре и полный сомнений по поводу материалистического будущего американизированного мира. Он встречает на своем пути различных людей, которых, впрочем, объединяет стремление найти в прекрасной и сказочной Тоскане счастье, умиро-

творение и утраченный в родных местах смысл жизни. Интересно, что Фуллер, знавший, казалось бы, Италию вдоль и поперек, выбрал для романа именно те места, которые ему не удалось посетить во время пребывания в Европе, тем самым подчеркнув заявленный в названии мотив напрасных сожалений. В итальянских записных книжках 1879–1880 годов Фуллер сформулировал основные положения "абсолютного стиля", которые намеревался воплотить в романе. Под ним начинающий автор понимал такой стиль, в котором была бы соблюдена гармония в абсолютном смысле, совершенное равновесие между эмоциональной и рациональной стороной. Кроме того, Фуллер стремился избегать аффектации, высокопарных метафор и аллитераций, которыми увлекался ранее, добиваясь строгого баланса чувства, описаний и собственно повествования. Единственное, от чего Фуллер не мог удержаться, это от излюбленных риторических вопросов, которыми был перегружен роман. Впрочем, назвать "Кавалера" романом было бы не совсем верно.

Книга практически лишена сюжета, зато полна описаний, а фокус повествования смещен с действия, которое как таковое отсутствует, на мировосприятие героев и их интеллектуальные баталии. В ней присутствуют два полюса, две крайние точки зрения, представленные двумя персонажами — Правителем Аркопии (вымышленной местности, в названии которой автор слил понятия Аркадии и Утопии), защитником просвещенного деспотизма, и его учеником из Чикаго, баснословно богатым и невежественным Джорджем Оксидентом, выражающим взгляды типичного молодого американского бизнесмена. Кавалер, а вместе с ним и автор с его ироническим взглядом, пытается занять промежуточную, компромиссную позицию между этими полюсами. Говорящие имена и названия в романе довольно недвусмысленно и в несколько устаревшей уже для того времени манере характеризовали персонажей.

Повествование, единство которого обеспечивалось также визуальной образностью, хранило в глубине серьезный и даже трагический для молодого автора смысл — раздвоение и боязнь, что экспатриантство станет тупиком в его собственном развитии, шедшем, казалось, в направлении все большего отчуждения от Америки, от настоящего.

Опубликованный за счет автора (после того, как несколько издателей его отвергли) под псевдонимом Стентон Пейдж, роман по счастью был замечен Дж.Р.Лоуэллом, которому чрезвычайно импонировала изящная, романтическая дымка и ностальгия первой книги молодого писателя, напомнившей ему собственные европейские впечатления. Причем никто поначалу и не подозревал, что автор этого "европейского" произведения — молодой уроженец Чикаго, полной противоположности тому хрупкому миру, который представлен на страницах романа. Названный ни много ни мало "гением", Фуллер проснулся на следующее утро знаменитым, став предметом эстетических споров в

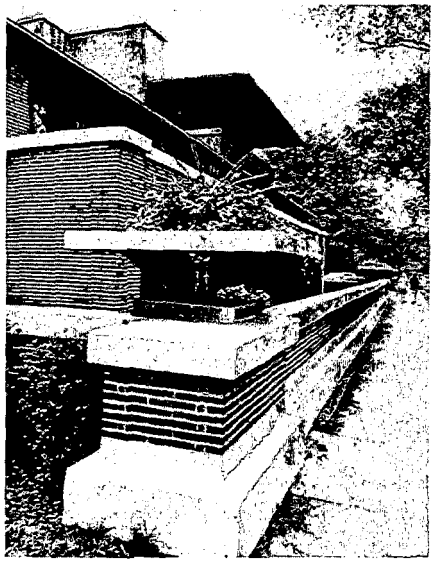
Бостоне. Роман был несколько раз переиздан и, наконец, в 1892 г. Гилдер выпустил новое иллюстрированное издание в издательстве "Сенчури".

Первый роман был очень личным, сокровенным выплеском эмоций Фуллера, продолжение же задуманной дилогии, "Затворница из Трините", уже заметно отличалось от "Кавалера". Внешне второй роман напоминал своего предшественника — те же говорящие имена, те же странные, никому не известные места, на сей раз в Швейцарии. Основная тема романа также не изменилась — это трагические последствия американизации для хрупкой европейской культуры. Но это произведение уже обладало развернутым сюжетом, герои претерпевали некоторую эволюцию, превращаясь из плоских фигур в настоящих литературных персонажей. В частности, Фуллеру удался образ Аурелии Уэст, воинственного и безапелляционного женского варианта Оксидента, чья цель — сделать из скромной швейцарской девушки Берты современную американизированную европейскую даму. Фуллер вообще недвусмысленно выражал во многих романах антагонизм по отношению к американкам, а позднее и к женщинам вообще, что критика связывает с его сексуальной ориентацией[3]. Однако, сделав главной героиней женщину, Фуллер тем самым смог более четко отделить точку зрения протагониста от авторского взгляда.

Самым серьезным и беспощадным оппонентом Аурелии в романе выступает барон Цейтгейст, выражающий во многом мнение самого Фуллера — скепсис по поводу современной Америки, "развившей аристократию привилегий, на вершине которой — глубоко пустившая корни, всепроникающая и тираническая аристократия пола"[4]. Отказ героев романа исполнять прихоти женщин, основанные на извращенных представлениях Аурелии о рыцарстве, не способен, однако, повлиять на американизацию, захватившую, как грустно признает автор, весь мир.

Возвратившись после очередного путешествия в Европу, Фуллер, всегда питавший интерес к архитектуре и хорошо в ней разбиравшийся, написал цикл статей о павильонах Всемирной выставки, готовившейся к открытию в Чикаго. Он благосклонно отзывался о классических зданиях, напоминавших ему Рим, и неприязненно комментировал небоскребы. Более пристальный взгляд на архитектуру Чикаго в целом, на контраст между городом преуспеяния и трущобами, в какой-то мере послужил толчком к написанию первого чикагского романа писателя, "Обитатели скал" (*The Cliff-Dwellers*, 1893).

Выставка в Чикаго была, конечно, лишь поводом. На деле же Фуллер был готов к тому, чтобы обратиться к американскому материалу и современности. Его конфликт с Чикаго требовал отображения в художественной форме. Что касается старого вопроса "Хоуэллс или Джеймс", Фуллер со свойственной ему парадоксальностью рассуждал примерно в этот период о том, что "реализм — всего лишь



Фрэнк Ллойд Райт. Дом Роби.
1909. Чикаго

пристальное наблюдение, точное воспроизведение и больше ничего", "причем наблюдение зачастую становится слишком пристальным, безжалостным, не оставляя без внимания ничего, поскольку любой материал в равной мере может служить его целям" (4; p. 65). А великой целью для Фуллера в искусстве было "не знать и даже не чувствовать, но предугадывать" (4; p. 66). Однако его первый чикагский роман стал во многом выражением того самого приземленного реализма, к которому автор относился вроде бы негативно.

Для Фуллера художественное пространство, атмосфера, дух места, форма всегда играли первостепенную роль. Увлекшись экспериментами (позднее он стал участником журнала "Поэтри" Г.Монро, активно содействовавшим таким модернистским авторам, как Гленуэй Уэскотт), писатель задумал сделать главным героем романа восемнадцатиэтажный небоскреб "Клифтон" в сердце Чикаго — огромный самодостаточный монстр, высящийся, словно гигантская, уродливая скала, среди неприветливого грозного ландшафта, своеобразная модель чикагского и, шире, американского общества. Для большей убедительности Фуллер добавил в роман и названия настоящих чикагских небоскребов — Такомы и Монаднока. В этом произведении Фуллер попытался следовать образцу реализма Хоуэллса. Герои получились выпуклыми и правдоподобными, вероятно, не в последнюю очередь потому, что с их прототипами автор сталкивался в Чикаго постоянно, и требовалось лишь перенести на бумагу свои впечатления. Не удивительно, что и Хоуэллс назвал книгу лучшим романом о Чикаго.

Писатель постоянно подчеркивает контраст замкнутого, иерархического существования 4000 обитателей "Клифтона", среди которых банкиры и брокеры, юристы и хозяева компаний, клерки и официантки, стенографистки и разносчики, уборщики и кассиры, — и жизни за его пределами. Центральная метафора небоскреба-скалы обыгрывается автором во множестве вариаций: улицы превращаются в ущелья, над которыми высятся скалы-дома. Жизнь внутри "Клифтона" также имеет свои точки кипения, как, например, лифт, на площадке которо-

го обычно происходят встречи-столкновения, или тесная закусочная "Акме", где клерки механически, в страшной спешке, не глядя, заглатывают ланч, чтобы поспешить снова на работу. В этом неприветливом, механизированном окружении человеку очень трудно найти себе место, если он не желает подчиняться царящим здесь правилам.

Центральная фигура в романе — Джордж Огден, молодой человек, приехавший в Чикаго искать счастья и богатства, типичный герой многих романов того времени. Это урбанистический вариант "американского Адама", история которого в какой-то мере напоминает жизненные перипетии Терона Уэра, героя Гарольда Фредерика, прежде всего, наверное, в том, что никакие жизненные уроки не способны его ничему научить. Он пассивно плывет по течению, и лишь его брак с энергичной Эби Брейнард в самом конце романа, кажется, способен изменить хоть в чем-то жизнь Огдена. Он не одинок в своем стремлении преуспеть. В романе есть и его женский вариант — Корнелия Макнаб, напоминающая будущих героинь Драйзера. Начав официанткой, Корнелия методично, невзирая на унижения и неудобства, продвигается к своей цели — занять положение не ниже жены владельца "Клифтона", войти в высший свет. Ее брак с сыном президента банка, Бертоном Брейнардом, однако, не приносит ей счастья, хотя Корнелия и принадлежит к тому сорту людей, которые, не смущаясь неудачами, продолжают упрямо добиваться своего. Жаль только, что цель эта, оказывается, не стоит затраченных усилий, как недвусмысленно дает понять автор.

На другом полюсе в романе стоят фигуры финансовых воротил, хозяев, от которых зависит успех Огдена и ему подобных. Многие из них, иронически замечает автор, нажили свои капиталы не совсем честным путем, как, например, сам Брейнард, другие, подобно Джиму Шейну, бывшему уличному зеленщику, который, разбогатев, превратился в Джеймса Хортона Шейна, готовы пожертвовать всем, лишь бы проникнуть в высшее общество и иметь все, чем обладают его представители. Объединяет этих героев то, что они пожертвовали всем человеческим ради богатства и преуспеяния. Зачастую их положительные качества, ум и энергия, тратятся, по мнению автора, впустую, тогда как цель их ничтожна, но это осталось не замеченным многими современниками писателя.

Фуллер понимал, что, хотя роман и пользовался успехом, ему был присущ ряд недостатков. Автору не удалось сфокусировать повествование на каком-то центральном конфликте, в заключительной части романа фокус сместился с "Клифтона" на семью Брейнардов. В повествовании по-прежнему сохранялись некоторая описательность, очерковость, оно двигалось толчками, от одного эпизода к другому, писатель словно заглядывал то в один, то в другой офис гигантского "Клифтона", чем объясняется и некоторая статичность "Обитателей скал". Кроме того, как и в первом романе, здесь Фуллер был

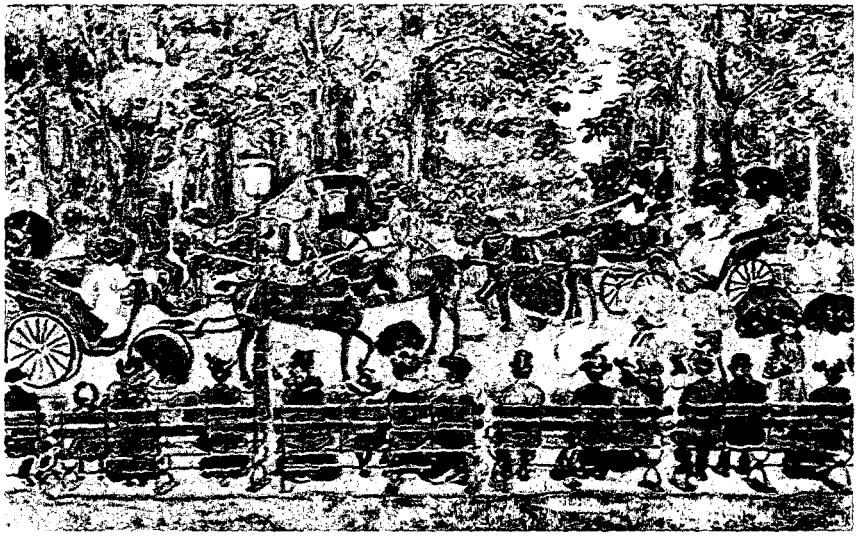
слишком эмоционально вовлечен в основной конфликт романа, он спешил и писал в гневе, что сказалось на художественности текста. От этих недостатков он намеревался избавиться в следующем чикагском романе — "Поспевая за процессией".

Идея этого романа, безусловно, перекликалась с "Обитателями скал", а его стиль и материал настолько точно соответствовали требованиям реализма Хоуэллса, что порой превосходили его самого (иногда это напоминало пародию, хотя и неосознанную). Представив "процессию" во всей красе, Фуллер решил сконцентрировать внимание на судьбе тех немногочисленных чикагцев, которые не пожелали за ней поспевать. Роман был во многом основан на собственных воспоминаниях Фуллера, а семья Маршаллов, старых поселенцев, обосновавшихся в Чикаго еще до Гражданской войны, а теперь пассивно и безучастно наблюдающих из своего переставшего быть престижным дома за тем, как чикагское общество медленно, но верно оставляет их за бортом, отчасти напоминает семью писателя. Это и есть люди, которые не желают поспевать за процессией — великолепным чикагским парадом богатства и преуспеяния.

Однако внутри семьи Маршаллов существуют свои трения, конфликт поколений, который и становится фокусом повествования. Старшая дочь Маршаллов Джейн — та динамичная фигура, которая пытается вывести семью из стагнации. Ее благие в общем-то намерения, однако, не так уж безобидны, по мнению Фуллера. Ведь союзником Джейн выступает миссис Бейтс, героиня, которая пошла на компромисс ради того, чтобы поспеть за процессией. Влюбленная еще с юности в Дэвида Маршалла, эта дочь плотника, молниеносно взошедшая вверх по социальной лестнице, настоящий символ Чикаго, старается помочь его дочери Джейн в попытках вновь завоевать для семьи подобающий социальный статус.

Хоуэллс считал, что Фуллеру весьма удался образ миссис Бейтс — умной, энергичной, деловой женщины нового чикагского типа, но ни он, ни другие критики не замечали присутствия в этом образе старой дилеммы Фуллера, ибо вся энергия героини тратится впустую, ее цели ничтожны. Ведь она несчастна, коллекционируя картины, поскольку так принято в ее кругах, заказывая модную мебель для дома и затем живя в маленькой старомодной спальне, играя классику лишь потому, что это дает ей доступ в привилегированные закрытые клубы, жертвуя деньги на общественные нужды с тем, чтобы покрасоваться перед друзьями, — одним словом, существуя в мире, где нет места подлинной красоте, искусству, вере и духовности.

Новый дом, который становится олицетворением увенчавшихся как будто успехом усилий Джейн вернуть своей семье уважение жителей Чикаго, на деле приносит несчастье отцу, который умирает через несколько дней после переезда в холодный, неприветливый и необставленный символ престижа и успеха. Однако не все представите-



Морис Бразил Прендергаст. "Центральный парк". 1903

ли молодого поколения Маршаллов в романе разделяют взгляды Джейн. В частности, младший сын Маршалла Трусдейл (в какой-то мере автобиографический персонаж), побывав в Европе, не способен понять и принять чикагскую действительность.

Фуллеру удалось во втором чикагском романе добиться подлинного единства формы и идеи, избежать описательности и излишней фактографичности, которые он считал недостатками реализма, и не скатиться к сентиментальности, подстерегавшей его в ранних произведениях. Книга была очень благоприятно встречена Хоуэллсом, написавшим, что "лицо Чикаго в романе — это и лицо Нью-Йорка, и Бостона, и Филадельфии — 9/10 всей городской жизни в Америке" (2; p. 109). Критики отмечали и присутствие в романе некоторых черт психологической прозы, удачную попытку совместить поэтику Джеймса и Хоуэллса, имевшую результатом реализм, "согретый воображением, интроспекцией, глубинными мотивировками"[5]. При этом Фуллеру, по мнению критиков, удалось избежать как некоторой ограниченности и провинциальности Хоуэллса, так и "полудикарства" Гарленда[6].

90-е годы XIX в. были для Фуллера временем самого активного участия в эстетической и литературной жизни Чикаго, переживавшего период подъема, теперь уже не только финансового, но и культурного, символами которого стали международная выставка, открытие университета, библиотека, чикагский симфонический оркестр, множество журналов и газет. Застенчивый и скрытный, Фуллер, тем не менее, стал

завсегдатаем "Литтл рум", кружка чикагских писателей, художников, скульпторов, музыкантов, театральных режиссеров, со многими из которых дружил. Позднее, в 1901 г. этот опыт ляжет в основу его сатирической книги "Под небесами" (*Under the Skylights*), повествующей о Гарленде, скульпторе Лорадо Тафте и других членах "Литтл рум", в которой Фуллер попытался выступить в защиту своего творческого метода, осуждая приземленный и фактографичный, на его взгляд, веритизм Гарленда и зависимость чикагских скульпторов от низкопробных вкусов городских буржуа. Произведения Гарленда он часто редактировал, как и книги многих других своих друзей, включая и участников "Поэтри". Постепенно собственное творчество Фуллера отходило на задний план. В целом, после 1900 г. писатель чувствовал себя неуютно в быстро меняющейся среде. Он понимал, что идеалистическая "литература воображения", изысканный стиль выходили из моды. В 1918 г. появился очередной роман Фуллера о Чикаго, но к этому времени чикагская тема была уже подхвачена Драйзером, Э.Ли Мастерсом и Ш.Андерсоном, которые решали ее совершенно по-иному.

Пока же неугомонный и полный парадоксов, всегда чрезвычайно скрытный в отношении собственных творческих замыслов, Фуллер, удовлетворив, хотя бы на время, свой интерес к Чикаго, обращается к иному жанру и материалу, удивив друзей сборником "Кукольный театр. Двенадцать пьес" (*The Puppet-Booth. Twelve Plays*, 1896), навеянным кукольным театром Мориса Метерлинка и музыкой Вагнера. Однако и драматургию Фуллера, и его сборник рассказов "С другой стороны. Рассказы о трансатлантическом путешествии" (*From the Other Side: Stories of Transatlantic Travel*, 1898), и новое обращение к европейскому материалу в романе "Последнее пристанище. Сицилийский романс" (*The Last Refuge: A Sicilian Romance*, 1900), результату его очередной поездки в Европу, нельзя назвать творческими удачами. Последний роман, однако, заслуживает внимания как подведение итогов собственной жизни автора. Один из его героев с грустью признает: "Последние 18 лет моей жизни были слишком свободны от любых связей, обязанностей, долга, ограничений, руководства"[7]. Под этими словами Фуллер мог подписаться и сам.

В первые десятилетия XX в. Фуллер все больше замыкается в себе, не видя перспектив на будущее, живет в жалких меблированных комнатах, кочуя с одного адреса на другой и подолгу гостя у друзей, прежде всего у Гарленда. Правда, в эти годы возросло количество его литературно-критических статей для ведущих литературных журналов и газет — "Нью рипаблик", "Букмен", "Нэйшн", "Поэтри". В 1916 г., вдохновленный примером "Антологии Спун-Ривер" Э.Ли Мастерса, Фуллер пишет экспериментальный сборник "Строки длинные и короткие. Биографические очерки, написанные различными размерами" (*Lines Long and Short: Biographical Sketches in Various*

Rhythms, 1917), в котором пытается трансформировать жанр рассказа, зашедший, по его мнению, в своем развитии в тупик. Отмеченный оригинальностью замысел в окончательном виде представляет собой коллаж из фрагментарных биографических и автобиографических лирических повествований, написанных верлибром или лирической прозой.

В 1918 г. Фуллер еще раз вернулся к воспоминаниям детства и к чикагской теме "возвышения" и "падения", одинаково приносящих пустоту и усталость, символически обыграв ее в образе социальной лестницы в экспериментальном романе "На ступенях" (*On the Stairs*). В этом романе он дал пример переосмысления жанра, о необходимости которого писал в это время, настаивая на том, что длинные романы отошли в прошлое и на их место должны прийти более сжатые и концентрированные повествования. В следующем году появился его новый роман "Год Бертрама Коупа" (*Bertram Cope's Year*, 1919), в котором Фуллер довольно неудачно попытался исследовать давно привлекавшую его тему гомосексуализма.

Последние два романа, написанные всего за несколько месяцев до смерти 72-летнего писателя, должны были бы рассматриваться уже в контексте литературы XX в. И однако следует упомянуть их в связи с долго волновавшим автора конфликтом Чикаго и Европы, Джеймса и Хоуэллса. В первом, красноречиво названном "Сады этого мира" (*Gardens of This World*, 1929), писатель вновь обратился к своему первому герою, кавалеру из Пансьери-Вани, теперь постаревшему и умудренному опытом, но по-прежнему скитающемуся по разным странам со своим другом, сеньором Ор-Конкуром, в поисках земли обетованной. Роман проникнут сознанием того, что райский сад недостижим, это лишь игра воображения, но без нее жизнь теряет смысл. Так Фуллер попрощался в своем творчестве с типичной для Джеймса тематикой и завершил ее заключительным аккордом в песне о Чикаго в романе "За кадром" (*Not on the Screen*, 1930).

Этот роман, несмотря на очевидные недостатки, обилие совпадений и ходульных персонажей, тем не менее, представляет определенный интерес, уже хотя бы в силу новаторского замысла, возможно, и не вполне удачно воплощенного. В американской литературе XX в. тема кино как второй реальности в ее соотношении с окружающим миром, как системы образности, сталкивающейся с действительностью в сознании героев, возникнет еще не раз, хотя бы в известном романе Уокера Перси "Кинозритель". Роман "За кадром" построен на контрасте мелодраматической, искусственной киножизни и тех же событий, происходящих в реальности с героями романа. Автор использует по сути один сюжет, лишь по-разному интерпретируемый.

10 июня 1929 г. Фуллер написал Гарленду: "Через тридцать лет или раньше США бесспорно станут величайшей страной мира, а еще через 20 лет Чикаго станет самым большим городом в Америке и цен-

тром планеты. Тогда все встанет на свои места, включая и Генри Блейка Фуллера, чье место будет вполне достойным" (2; p. 163). Фуллер остался идеалистом до конца и, приняв Чикаго хотя бы отчасти, он восторженно наделил его всеми качествами, которые искал когда-то в Европе, создав особый мир — воображаемый скорее, нежели реальный, в котором и существовал, отказываясь принимать все то отрицательное, что регистрировал его скрупулезный, острый и трезвый ум. Радужная перспектива, нарисованная им, не вполне оправдалась, но тем ценнее его вера в будущее своей страны, своего города, в читателей будущих поколений, и тем огорчительнее, что его имя оказалось практически забытым сегодня.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Dreiser Th.* "The Great American Novel" // *American Spectator*, I, 1932, December, p. 1.

[2] Цит. по: *Pilkington J., Jr.* Henry Blake Fuller. N.Y., 1970, p. 88.

[3] Проблема влияния сексуальной ориентации Фуллера на его творчество рассматривается подробно в книге: *Scambrey K.* A Varied Harvest. N.Y., 1987.

[4] *Fuller H.B.* The Chatelaine of la Trinité. N.Y., The Century Co., 1892, p. 110.

[5] *Monroe H.* Chicago Letter // *The Critic*, XXVI, 1895, May 18, p. 371.

[6] *Huneker J.* Raconteur // *Musical Courier*, XXX, 1895, June 19, p. 18.

[7] *Fuller H.B.* The Last Refuge: A Sicilian Romance. Boston & N.Y., Houghton Mifflin and Co., Cambridge, The Riverside Press, 1900, p. 5.

ЭПТОН СИНКЛЕР

Творческий путь Эптона Синклера (*Upton Sinclair*, 1878–1968) был довольно долгим. Один из самых плодовитых американских писателей XX в. (им написано в общей сложности около 90 различных произведений), он стал свидетелем смены нескольких, весьма отличных одна от другой эпох в жизни своей страны. Синклер оказал определенное влияние на социокультурный климат Америки "прогрессистской" эры, а также последующих лет, будучи автором не только знаменитого романа "Джунгли" (*The Jungle*, 1906), но и множества памфлетов, неустанно обличавших общественные пороки и написанных в духе "макрейкерских" разоблачений, всколыхнувших Америку в первые годы XX в. Когда повсеместное распространение лево-реформаторских движений заставляло многих всерьез задуматься о возможном скором социалистическом будущем страны, радикально настроенные художники, к которым принадлежал и Синклер, искренне верили, что посредством поиска новых форм отражения жизни в искусстве можно добиться социальной справедливости.

Синклер вступил в социалистическую партию США в 1904 г., когда она переживала свой короткий расцвет, — на чикагских выборах победили социалисты, тираж среднезападного социалистического издания популистского толка "Эпил ту ризон" достиг полумиллиона экземпляров, а Юджин Дебс на президентских выборах получил около миллиона голосов, так что молодой писатель пребывал в полнейшей уверенности, что к 1913 г. Америка станет социалистической страной [1].

Но рубеж веков был для одних "эрой доверия", а для других — "эрой отчаяния", и требовались недюжинный талант, особая зоркость и определенная временна́я дистанция, некоторая отстраненность, чтобы успешно воплотить в литературе дух этой противоречивой эпохи. Синклер же пытался вести протокол американской жизни по горячим следам, если воспользоваться словами его менее известного современника и коллеги по "разгребательскому" цеху, писателя Д.Г.Филлипса, лихорадочно перенося на бумагу часто не до конца осознанные им самим результаты своих "сенсационных" расследований.

Первая мировая война и последовавшие за ней события всемирной истории значительно изменили социально-политический настрой аме-

риканского общества. Радужные надежды Синклера и его соратников на бескровную победу социализма сменились разочарованием, а за расцветом левого радикализма последовали гонения на всякого рода "красных", анархистов и "юнионистов", кульминацией которых стало знаменитое дело Сакко и Ванцетти, легшее в основу нескольких художественных произведений, в том числе и романа Синклера "Бостон" (*Boston*, 1928). Америка неслась вперед, стремительно уходя прочь от наивного оптимизма "прогрессистской" эры с ее призывами к борьбе с утверждавшимся повсеместно и якобы чуждым американской этике типом капитализма, который обличали "разгребатели грязи". Но Синклер остался навсегда верен пафосу своего бестселлера "Джунгли" и так никогда и не перестал, по его собственным словам, "разгребать грязь, сделав это занятие своей профессией"[2].

Переходность фигуры Синклера чувствовалась во всем. С одной стороны, его книги были заметным шагом вперед по сравнению с попрежнему господствовавшими нормами "благопристойной" и псевдоромантической литературы, формировавшими общественные вкусы. С другой стороны, ему было явно не угнаться за быстро менявшейся американской действительностью, требовавшей уже совсем иных художественных средств выражения, гораздо большей чувствительности к переменам, пластичности и отсутствия сковывающей однонаправленности, свойственной "человеку одной страсти", каким был, по собственному признанию, Синклер. Противоречивый и неоднозначный социокультурный контекст эпохи прогрессистских реформ, мировых войн, межвоенных десятилетий и, позднее, Америки 50–60-х годов XX в., не мог быть адекватно отражен посредством выпрямленных, доморощенных экономических теорий и путаного реформаторского пыла Синклера, который, неустанно обличая социальное неравенство и несправедливость, вычленял из красочной мозаики окружающего мира лишь то, что могло послужить доказательством его взглядов. Может быть, поэтому на фоне многих современников, будь то А.Бирс или С.Крейн, Т.Драйзер или Ш.Андерсон, не говоря уже о более крупных фигурах позднего периода, Синклер выглядел довольно бледно.

Расцвет американской литературы последующих десятилетий первой половины XX в. и вовсе сделал творческие усилия не слишком искушенного в писательском мастерстве Синклера анахроничными. Мало кто помнил, что он сыграл довольно важную роль в создании и оформлении особого американского варианта жанра документального романа (пусть ему и не всегда удавалось успешно воплотить в жизнь собственные устремления). Заслугой Синклера было и то, что он одним из первых попытался ввести в литературу тему рабочего класса, рассказать о современном индустриальном мире, по существу создать литературу "политических вопросов", открыв страницу американской жизни, ранее практически неизвестную читателю.

Неизвестный мастер. Портрет Эптона Синклера. 10-е годы XX в.

На родине о Синклере вспомнили уже в 60-е годы, когда в Америке возникла очередная волна интереса к документальному, историческому роману, новому журнализму и тому подобным жанровым мутациям, размывавшим грань между литературным вымыслом и имеющей реальную общественно-историческую подоплеку публицистикой. Путь к подобным гибридам, несомненно, проложил и Синклер своими сенсационными, обличительными произведениями первых десятилетий XX в., большинство из которых было достаточно новаторским в жанровом смысле.

Фигура писателя, освобожденная от прочно приросшего к нему ореола борца, почти социалистического реалиста, автора всем известных произведений, оказывается неожиданно уязвимой и противоречивой, не всегда поддающейся однозначному определению. Так, Синклер вполне мог бы стать "южным" писателем — ведь родился он в Балтиморе, в обедневшей, но когда-то респектабельной семье выходцев из Виргинии. Однако вместо этого из него получился социальный борец, который главным достоинством своих произведений на протяжении всей жизни считал абсолютную достоверность и документальную подтвержденность каждой детали, а вовсе не свойственное южанам мифологизирование. В автобиографии писатель объяснял это своеобразным комплексом бедного родственника, вспоминая, что с детства кочевал между мирами богатства и нищеты, ведя существование Золушки. Он подолгу жил у состоятельной родни, после чего возвращение к убогой жизни в семье неудачливого негоцианта-алкоголика оказывалось особенно удручающим[3]. Интересно, что не стал он и "местным колористом", подобно многим современникам, скажем, тому же Х.Гарленду, — ни в смысле приверженности определенным расхожим приемам, ни в смысле наличия стойкой связи с определенным регионом: региональный разброс в творчестве Синклера был весьма велик — от Северо-Востока до Калифорнии, от Юга до Среднего Запада и, прежде всего, Чикаго.

С пятнадцати лет Синклер стал профессионально зарабатывать на жизнь писательством, посылая рассказы, шутки, ребусы, а позднее и бесконечные военные романы в различные журналы под псевдонимами, вроде "лейтенанта Гаррисона", и получая за свой ремесленнический труд мизерную плату. Получив довольно бессистемное образование, Синклер в основном занимался самообразованием, результатом чего стала хаотичность, противоречивость и разнонаправленность его интересов, взглядов и суждений. В автобиографии он вспоминал, что, по обыкновению, изучал языки за месяц, штудировал того или иного автора за две недели (3; pp. 74, 86–88). Все это выплескивалось в неровных, незавершенных, написанных неизменно в лихорадочной спешке книгах.

Широта интересов этого "человека-института" была поистине огромной — от популярной медицины и экономических теорий собственного производства до образования и религии, от проблем алкоголизма и парапсихологии до философии и журналистики, от здорового питания и преимуществ поста[4] до телепатии. Он пытался участвовать в съемках фильма с Сергеем Эйзенштейном и учился играть на разных музыкальных инструментах, неудачно баллотировался в губернаторы Калифорнии в 1934 г., прославившись своей кампанией под названием "EPIC" (End Poverty In California), и несколько раз попадал в тюрьму. Правда, Синклер не разбирался как следует ни в чем, включая и ... литературное творчество, а широта интересов вряд ли могла

быть компенсирована узостью и заданностью подхода. Ответ на любые вопросы у него был всегда один — экономическое и социальное равенство, которого нужно добиться любой ценой.

В этом смысле весьма характерны литературные взгляды Синклера, выраженные им в ряде памфлетов 20-х годов, где, проштудировав в ускоренном порядке мировую литературу, автор, по его словам, решает заняться "разгребанием в ней грязи", комментируя творчество писателей от Гомера до Джека Лондона. Такой "разгребательской" литературной критикой являются его книги "Искусство Маммоны" (*Mammonart*, 1926) и "Деньги пишут" (*Money Writes*, 1927) — "очерки американской и мировой литературы с экономической точки зрения". Следуя популярным идеям уподобления общественной и духовной жизни людей миру природы, Синклер заимствует из биологии термин "хризотропизм", обличая американский порок — страсть к обогащению и славе, выражающуюся в целом спектре общественных явлений, от массовых спортивных состязаний до дешевых киноподелок, от повсеместной, назойливой рекламы до популярной литературной продукции. Подчинив памфлет "Деньги пишут" одной мысли — о продажности литературы в современных США и о сращивании капитала, пропаганды и искусства, Синклер обнаруживает наивность и неискушенность в вопросах собственно литературных и эстетических, приравнивая творчество действительно коммерческих романистов, вроде У.Черчилля, к таким писателям, как У.Д.Хоуэллс, С.Крейн, Ш.Андерсон и Т.Драйзер, не говоря уже о совершенно не принимаемом им Генри Джеймсе. Душевные переживания героев Джеймса Синклеру скучны. "Какая разница, как именно поступила героиня или герой двадцать лет назад и что они при этом чувствовали", — восклицает нетерпеливый Синклер, приходя к выводу, что это важно только "по причинам буржуазных прав собственности"[5]. Характерен и выпад Синклера против "искусства для искусства" в главе "Волшебный замок", где он обрушивается на писателей, занятых "деятельностью вечного значения, для которых полировка отдельной фразы приобретает бóльшую значимость, чем судьбы нации" (5; с. 134). Памфлет "Деньги пишут" содержит также целый ряд выпадов — против высоколобых ученых критиков, замучивших всех своим "аппаратом непонятных терминов", против пьянства, погубившего сотни молодых писателей в США, и заканчивается утверждением типичного для Синклера идеала "нового искусства братства" (5; с. 219).

В "Искусстве Маммоны" автор и вовсе прямо заявляет, что всякое искусство есть пропаганда, "изображение действительности с целью изменить взгляды на жизнь других людей, пробудить в них иные чувства, толкнуть на иные поступки. Великое искусство рождается тогда, когда пропаганда жизненности и важности вопросов дана с техническим совершенством"[6].

Пропаганду своих взглядов писатель вел с большим размахом, несмотря на то, что большинство его начинаний оканчивалось банкротством в буквальном и переносном смысле. Утопическая социалистическая колония "Геликон-Холл", построенная на деньги, вырученные от "Джунглей", предмет постоянных дискуссий и домыслов, сгорела через несколько месяцев, причем в поджоге обвинили самого Синклера. Большинство его книг, как художественных, так и публицистических (практически все из них Синклер издавал небольшими тиражами в собственном издательстве "Синклер пресс" [7]), также не оправдывало затрат на их издание.

Радикализм Синклера заметно преувеличивался многими исследователями, как отечественными, так и зарубежными. Несмотря на неоднократные уверения писателя в том, что он навсегда остался верен социалистическим идеалам, его "социализм чувства" был достаточно аморфным, популистским и недогматическим. Писатель стремился включить всех и вся в свои ряды и воссоздать мировое братство почти христианского толка. Подобная позиция весьма точно соответствовала американскому варианту социализма, расцветшего перед Первой мировой войной, являвшего собой не попытку объяснения и радикального изменения хода истории, но, скорее, свод моральных сентенций псевдорелигиозного толка и простых, вечных истин. Синклер выступал чаще всего против революционного прихода его партии к власти и экономическому господству, считая единственно возможным реформистский путь, и позднее даже высказывал опасения, что его невероятно популярные в СССР книги переводятся скорее всего с купюрами.

Писательская репутация Синклера оказалась значительнее за границей, нежели на родине (его произведения переведены на 47 языков, на один лишь русский язык сделано более 200 переводов), и сам автор довольно быстро осознал эту особенность собственного творчества и стал ориентироваться на среднего иностранного читателя в своих зачастую репортажных повествованиях о различных аспектах американской действительности (от сухого закона и религиозных праздников до скандальных подробностей из жизни кинозвезд, президентов, политиков и богачей).

Американские критики неохотно ставили и ставят Синклера в ряд национальных авторов первой величины и вообще редко занимаются его творчеством, тогда как за границей ему посвящены многочисленные исследования. Отчасти это объясняется качеством переводов, которые заметно облагораживают его несколько ходульный и шаблонный стиль, сформировавшийся еще в годы литературной поденщины, когда Синклер надиктовывал стенографисткам до 18 тысяч слов в день, нимало не заботясь о стилистическом совершенстве.

Антипатриотические настроения Синклера также не способствовали укреплению его популярности в Америке. Он оказался равно

неугоден и широкой публике, воспитанной на сенсационных мелодрамах из жизни высшего света, и американским интеллектуалам, которых раздражало его писательское дилетантство в сочетании с пророческими амбициями. В определенной мере Синклер стал заложником парадокса: его скандальная известность и репутация радикального реформатора, "американского Овода", человека, на могиле которого будут высечены слова "социальная справедливость", основывалась всего на нескольких романах, действительно посвященных невыносимым условиям жизни рабочих и миру индустрии, да на ряде полемических памфлетов — обличений всевозможных сторон жизни американского общества 10–20-х годов — "Выгоды религии" (*The Profits of Religion*, 1918), "Гусиный шаг" (*The Goose Step*, 1923), "Гусята" (*The Goslings*, 1924), "Медный жетон" (*The Brass Check*, 1919), "Книга жизни" (*The Book of Life*, 1921–1922) и др. Они-то и стали мишенью нападок на автора со стороны критиков и тех, против кого автор направлял свои обличения, а также причиной популярности писателя у заграничных социалистов всех мастей. Среди его зарубежных почитателей не случайно были Г.Уэллс и Б.Шоу, А.Барбюс и Р.Роллан, его нередко сравнивали с М.Горьким и А.Франсом.

В этом смысле весьма характерна точка зрения раннего Вана Вика Брукса, который познакомился, по словам Синклера и его биографа Флойда Делла, лишь с несколькими романами писателя и поспешил сделать нелицеприятные выводы обо всем его творчестве: «Мистер Синклер естественно пользуется огромной популярностью у обездоленных. Они находят на страницах его книг молочные реки и кисельные берега. Здесь у рабочих нимбы из чистого солнечного света, а все капиталисты с рогами и хвостами... Мистер Синклер настаивает на том, что все, описанное в его книгах, основано всегда только на фактах, а герои взяты прямо из жизни. Никто в этом и не сомневается. Но Синклер видит в них то, что хочет видеть, и изучает те их особенности, которые ему интересны. Отсюда и упрощенное представление о нашей общественной системе, которое создает писатель, — бальзам на душу "жертв" этой системы» [8]. Несмотря на излишне скептический и пренебрежительный тон статьи Брукса, в целом он справедливо указывает на сходство Синклера и близкого ему во многом Джека Лондона в плане предельной автобиографичности их творчества и довольно точно связывает реализм в синклеровском варианте с тем, что он называет "реверсивным" или "обратным романтизмом" ("неспособный видеть добро в мире, он отыгрывается, всячески преувеличивая зло" — 8; p. 155). Брукс также упрекает писателя в том, что он вызывал у обездоленных жалость к себе вместо желания бороться за лучшую долю. Позднее этот тезис будет развит другими исследователями творчества Синклера, многие из которых будут указывать на унизительную и дегуманизирующую в основе жалость, возникающую у читателей по отношению к героям-рабочим [9].

Защищаясь от нападок Брукса, Синклер в одном был безусловно прав — его обильное творческое наследие отнюдь не ограничивалось широко известными "Джунглями", "Джимми Хиггинсом" (*Jimmie Higgins*, 1919) и "Королем Углем" (*King Coal*, 1917). Он писал и исторические романы, например, "Манассас" (*Manassas*, 1904), посвященный Гражданской войне, и псевдоромантические мелодрамы, в частности, его первый роман "Весна и жатва" (*Springtime and Harvest*), переизданный под названием "Царь Мидас" (*King Midas*, 1901), и множество стихотворных произведений, и не пользовавшиеся успехом пьесы, и, конечно, нравоописательные повествования из жизни ненавистного ему высшего света, в русле популярных тогда произведений Р.Херрика, Г.Фредерика, Г.Фуллера и Д.Г.Филлипса, с которыми Синклера, несомненно, многое связывало, — это роман "Столица" (*The Metropolis*, 1908), его продолжение — "Менялы" (*The Money-changers*, 1910), "Сильвия" (*Sylvia*, 1913) и "Замужество Сильвии" (*Sylvia's Marriage*, 1914), основанные на рассказах жены писателя о детстве и юности. Наконец, в 40–50-е годы Синклер взялся за создание утомительного шпионского цикла о Лэнни Бадде, состоявшего из 11 романов под общим названием "Крушение мира" (*World's End*). За один из них — "Зубы дракона" (*Dragon's Teeth*) — он даже получил в 1942 г. Пулитцеровскую премию. И здесь скрупулезное следование фактам и политические убеждения героев были важнее Синклеру, чем живые характеры. Оттого и современный эпикуреец Бадд, незаконнорожденный сын двух бывших ново-английских пуритан и доверенное лицо президента Франклина Рузвельта, проводник идеалов американского либерализма, оказавшийся в центре всех важнейших событий мировой истории середины XX в., получился у автора довольно плоским и излишне предсказуемым.

Даже в сатирических нравоописательных романах Синклера из жизни высшего света богатый и знатный герой обычно оказывался вовлеченным в реформаторские движения, и запутанная фабула строилась вокруг проблемы его адаптации к новым условиям и попыток отринуть ценности и представления своего класса, среды и воспитания. Ходульная любовная интрига непременно предполагала соединение прекрасной социалистки и изнеженного миллионерского сынка, а многочисленные публицистические отступления и вставки состояли не только из проповедей социального равенства, но и из назиданий о вреде пьянства, агитации за здоровое питание, научно-популярных экскурсов и тяжеловесных шуток. Бóльшую часть повествования в этих романах занимало "разгребательство" — описание интриг, маневров, грязных сделок в мире крупного капитала и промышленности, воспроизведенных в мельчайших деталях, словно среди них Синклер надеялся найти затерявшийся ключ к пониманию духа и смысла времени.

Несмотря на обилие документальных деталей и пространные объяснения и авторские риторические отступления, обещающие пролить

свет на подлинное положение вещей и пути выхода из него, обличительство Синклера мало отличалось от позиции журналистов-"разгребателей" (Айды Тарбелл, Линкольна Стеффенса и др.), видевших свою миссию в том, чтобы найти социальное зло и указать на него читателю, который далее уже должен был в силу природной порядочности и патриотизма немедленно отреагировать на него правым делом. Связь Синклера с явлением "разгребательства" несомненна, хотя журналистов-"макрейкеров" и пугали его "радикализм" (они, например, отказывались печатать в своих журналах статьи Синклера о детском труде на стеклодувных заводах и коррупции в сталеплавильной промышленности, справедливо опасаясь нападок со стороны воротил крупного бизнеса) и мессианство, которым были пронизаны его положительные реформистские программы. Так, после публикации романа "Джунгли" самый непримиримый из "разгребателей" — Линкольн Стеффенс — убеждал Синклера изъять из книги слишком отвратительные подробности, даже если они правдивы. Впрочем, как в "Джунглях", так и в последующих романах, наиболее убедительно и красочно Синклеру удавалась именно "разгребательская" часть — описание невыносимых условий труда, коррупции во всех слоях бизнеса и промышленности, а вот программы мирного преобразования общества выглядели заметно бледнее и наивнее.

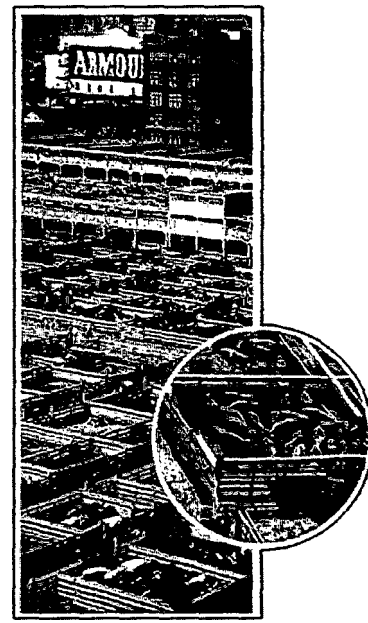
"Разгребательской" по сути и часто натуралистической по способам воплощения была и установка писателя на выбор героев. Представители рабочего класса вовсе не были основными персонажами книг Синклера, за что его часто упрекали критики. Скорее, они являлись лишь необходимым, но мало индивидуализированным фоном в нескольких его романах, где автору гораздо больше удавались привычные для массовой литературы того времени образы представителей средних и высших слоев общества и особенно "сделавших самих себя" миллионеров, сколотивших состояния еще в золотой век домонополистического капитализма. Их перерождение и исправления, наряду с подробным описанием технологических процессов и условий труда, оказывались в центре внимания Синклера, тогда как жизненные коллизии и человеческие проблемы самих рабочих отходили на второй план, если они вообще попадали в поле зрения автора. Писателя интересовали герои лишь как представители массы, а не как отдельные индивидуумы, что объективно было следствием натуралистических тенденций. По словам Брукса, "человеческие характеры были сведены к немногим экономическим категориям и нередко напоминали абстрактные фигурки капиталиста и рабочего на карикатурах Артура Янга: либо эксплуататор, либо жертва, третьего не дано"[10]. Биологический и социальный детерминизм сочетался у Синклера и со стремлением к объективности и фактографической точности воспроизведенного, с почти репортажным коллажем из разностилевых и разножанровых элементов, порой вступавших в противоречие друг с другом.

Охарактеризовать творческий метод писателя, таким образом, несмотря на кажущуюся простоту и наивность его стиля, убеждений и представлений о литературе, довольно сложно. Назвать его реалистом было бы большой натяжкой — скорее, речь идет лишь о почти маниакально соблюдаемой фактографии, приправленной хаотичной смесью социального и биологического детерминизма и радикально-реформистских идей. Обилие натуралистических деталей в некоторых произведениях Синклера (прежде всего, в романе "Джунгли") объективно имеет много общего с поэтикой натурализма, хотя Синклер не принимал целиком творчества даже американских натуралистов (Ф.Норриса, С.Крейна или близкого к натурализму отдельными гранями своего творчества Т.Драйзера), не говоря уже о представителях "растленной" для него французской литературы (Э.Золя, Ги де Мопассане, братьях Гонкурах, Г.Флобере), воздействие которых Синклер называл "черной магией современного Вавилона" (3; p. 88). Детерминизм Синклера естественно приходил в столкновение с его же реформаторскими, стихийно социалистическими идеями, которые противоречили восприятию социальных институтов и самого общества как разрушительной, дегуманизирующей силы, рождающей замкнутость и отгороженность людей друг от друга.

Оценка творчества Синклера зависит во многом от того, как ответить на вопрос, насколько ценность художественного произведения определяется его политической и социальной значимостью. Об этом пишет, в частности, Рэндольф Борн в своей рецензии на роман Синклера "Король Уголь", выделяя принципы "социологической литературы", на создание которой и притязает, по его мнению, писатель. Ее нельзя судить с позиций литературного творчества — скорее следует воспринимать как публицистику. Не нужно искать в ней "тонкостей в описании внутренней жизни героев и тех живых персонажей, что составляют существо искусства талантливого романиста". "Социологическая литература" повествует не о людях, а об общественных институтах, они-то и являются подлинными героями или злодеями, подлежат реформированию и реорганизации, и настоящей ее целью является демонстрация дурных условий труда, жизни, воспитания, образования и т.д., которые нужно немедленно изменить. Поэтому и герои социологических романов обладают только теми эмоциями, чувствами и мыслями, что имеют непосредственное отношение к истинной теме повествования, и пронизаны миссионерским пылом, движущим пером их авторов [11].

По мысли Борна, американцам импонирует популярная, увлекательная форма литературного вымысла в противовес сухому и трезвому социально-экономическому отчету, поэтому современные писатели и стараются организовать свой материал, построить "поучение" увлекательно, драматически, придумывая запоминающиеся имена героям, вводя живой диалог и сдабривая его известной долей мело-

драматизма. Все это призвано усилить воспитательный, назидательный эффект, к которому они стремятся. Именно подобный компромисс между прямолинейным социальным документом и литературным вымыслом и пытается создавать в своих произведениях Синклер. Если оценивать романы Синклера как примеры подобным образом определенной "социологической прозы", их объективные недостатки превратятся, по мнению Борна, едва ли не в достоинства.



Чикагские бойни. Фотография начала XX в.

Скрупулезное отношение Синклера к подлинной, документальной детали нередко раздражало современников, однако именно детали составляли сильную сторону творческой манеры писателя, они оставались в памяти читателей, закрывавших его очередной роман. Живые и яркие описания чикагской бойни и шахтерского поселка, автомобильного путешествия по Калифорнии 20-х годов и технологии добычи нефти, воссоздавая, пусть и в ограниченном смысле, панораму американской жизни, оказывались долговечнее социалистических проповедей автора, шаблонных сюжетов и нередко целых эпизодов, кочевавших из романа в роман. Создавалось впечатление, что Синклеру было некогда писать свои произведения (что не так далеко от истины, если верить его автобиографии). Именно поэтому романы писателя отличала бросающаяся в глаза разница между добротным началом и дурным концом, словно автор потерял терпение и хотел побыстрее закончить книгу очередной порцией пропагандистской полемики. Так, пытаясь оправдать, по общему мнению, неудавшийся финал "Джунглей", Синклер объяснял это отсутствием денег, спешкой и дурным самочувствием, а также желанием решить одним махом все проблемы Америки (3; p. 161).

Сотрудничество Синклера с социалистическим изданием "Эпил ту ризон" и особенно его статья о причинах поражения рабочих мясной промышленности в недавней чикагской стачке привели писателя в начале 900-х годов к идее создания романа "Джунгли", сделавшего его на время национальной и даже мировой знаменитостью. "Нью-Йорк ивнинг уорлд" писала, что со времен Байрона еще никто не просыпался, став в одну ночь знаменитым, как это удалось Синклеру по-

сле публикации этой книги. Роман был переведен на 17 языков, в том числе и на русский (под названием "Дебри"), и стал на полгода бестселлером в нескольких странах.

Редактор "Эпил ту ризон" прочел первый из романов задуманной Синклером трилогии о Гражданской войне ("Манассас") и предложил молодому автору написать повествование о современном наемном рабстве, тем самым проследив параллель между невыносимым, бесчеловечным трудом чернокожих рабов в Америке до Гражданской войны и тяжелой долей современных рабочих. Автору удалось передать ощущение предельной дегуманизации чикагских "новых рабов" — читатель и сегодня подпадает под впечатление навязчивых сравнений рабочих с животными, сотнями отправляемыми на бойню, так что монотонное забивание свиней в одном из цехов становится едва ли не основной метафорой в романе (Синклер даже прибег к своеобразной гиперболе, присовокупив сцену падения рабочих в чаны с кипящим жиром, который тут же расфасовывается по жестянкам, — единственное происшествие, не подтвержденное независимой экспертизой, которая оценивала правдивость деталей романа). Позднее Синклер с ужасом вспоминал те семь недель, что ему пришлось провести на чикагских бойнях за сбором материалов для "Джунглей".

Джек Лондон назвал этот роман «"Хижиной дяди Тома" индустриального рабства», вторя словам Эдварда и Элеаноры Маркс-Эвелинг, призывавших еще в 1891 г. к созданию "великого американского романа из рабочей жизни"[12]. "Джунгли" стали кульминацией движения "макрейкеров", одновременно в чем-то подведя итог художественным исканиям американских натуралистов предыдущих десятилетий. Беспощадное разоблачение антисанитарии и бесчестных способов ведения дел в мясной промышленности всколыхнуло всю страну, вплоть до президента Рузвельта, даже пригласившего Синклера на обед в Белый дом, и вызвало знаменитую серию законов, в спешном порядке принятых Конгрессом ("О чистоте продуктов и лекарств" и "Об инспекции говядины", 1906). Негодование "мясных королей", немедленно начавших атаку на автора "Джунглей" в ряде газет, вызвало в ответ целый шквал памфлетов, писем, статей Синклера в различных изданиях в защиту документальной достоверности романа, самой известной из них была его статья "Проклятая мясная промышленность". В результате "Джунгли" стали едва ли не единственным романом Синклера, выпущенным коммерческим издательством "Даблдей", которое провело предварительно тщательное независимое расследование материалов, использованных в книге. То, чего ему удалось достигнуть этим романом, наводило автора на грустные размышления, исполненные горькой иронии в собственный адрес — имея целью привлечь внимание читателей к невыносимым условиям труда на бойнях и стараясь показать идентичность интересов рабочих и потребителя, он вызвал лишь негодование обывателей по поводу недобро-

качественного мяса и консервов, на десятилетия почти вдвое сократив потребление последних в США.

Позднее писатель сокрушался, что его книга, к сожалению, не выполнила своей главной цели — никак не улучшила положения рабочих. Тошнотворные описания производственного процесса на бойнях и некоторые особенно отвратительные подробности оказались гораздо более яркими и запоминающимися, чем проблемы рабочего движения или даже просто судьбы отдельных героев, которые у Синклера выходили слишком плоскими, иллюстративными, начисто лишенными всякого духовного, эмоционального, человеческого измерения. Позднее автор говорил, что когда он писал о холодной зиме и голоде, о болезнях и страхе обитателей упаковочного поселка, то опирался и на собственный опыт прошлой зимы, когда едва не погиб от тех же напастей вместе с женой и маленьким сыном, живя в заброшенной хижине почти без средств к существованию. Но читатель романа, скорее, подпадал под влияние мрачной и невозмутимой статистики этой саги о бойнях — своеобразной жутковатой модели вселенной со своими непреложными законами: число забитых животных, точное количество рабочих в том или ином цеху, скрупулезное перечисление ассортимента продукции, составляющей еду 30 миллионов человек, соотношение женского и детского труда и жалованья, санитарные условия и тюрьмы, больницы и канализация, травматизм и инфекционные болезни, транспорт и проституция — словом все, что делает "Джунгли" панорамным, документальным городским повествованием совершенно нового типа. Герой романа (их можно так назвать лишь условно, поскольку, по признанию Синклера, он нашел их в последний момент, случайно оказавшись в воскресный день свидетелем свадьбы литовских иммигрантов-рабочих, и вставил их образы в повествование, дабы несколько приглушить публицистическое начало и усилить литературное) ограничены бездушным и безликим микрокосмом упаковочного поселка, где нет ни цветочка, ни деревца, а расположенное поблизости озеро Мичиган для них так же недоступно, как и далекий Тихий океан.

Наскоро написанный, как все произведения Синклера, роман "Джунгли", тем не менее, обладал определенной цельностью благодаря бесконечной веренице все более нагнетаемых конкретных деталей, хотя и организованных посредством весьма банальной фабулы и пары неуклюжих метафор. Недостатком романа было сгущение красок, мелодраматическое нанизывание зловещих совпадений в жизни главного героя, как признавался Синклер, доставшихся ему в наследство со времени литературной поденщины. Преувеличения в "Джунглях" сегодня порой читаются как комические: так, автор пишет об "арктическом" холоде... в Чикаго, а главный герой Юргис, получивший первую производственную травму на бойнях, сравнивается им ни много ни мало с Прометеем, прикованным... к больничной койке.

Прибегает Синклер и к несколько ходульному символизму в описании различных производств и цехов, вызывающих у него ассоциации с тем или иным кругом Дантова Ада. Все злоключения героя волшебным образом разрешаются, как только он знакомится с социализмом и становится его горячим приверженцем. Буквально в одном абзаце герой успевает покинуть публичный дом, где нашла приют его соотечественница Мария, и оказаться на социалистическом собрании, где происходит его внезапное и стремительное прозрение.

Отчасти подобная несбалансированная и несколько наивная композиция романа связана с общим уязвимым местом всей натуралистической прозы, которого не избежал и Синклер, — с нарочитым детерминизмом и центральной идеей превращения индивида в винтик, бездушный механизм в руках общественных и биологических сил. Недостаток писательского дарования и в целом догматическое мышление не позволили Синклеру подняться над этим мировидением, к тому же вступавшим в противоречие с социалистическими взглядами, лежавшими в основе произведения. Хотя Синклер, несомненно, сочувствует своим персонажам, снова и снова в романе звучат очуждающие эпитеты, вроде "крысы в ловушке", "свиньи в огромной машине мясоперерабатывающей отрасли". Огромное количество холодящих кровь деталей тем не менее не способно лишить героев стереотипности, пассивности, так что они невольно объективируются читателем, окончательно теряя человеческое измерение. Психологизм любого рода Синклеру не только не знаком, но и чужд, как чуждо богатство человеческих эмоций, желаний и амбиций его персонажам. Отсюда и немотивированность их внезапных перерождений.

Заслугой Синклера было то, что практически впервые в американской литературе в центре повествования оказались рабочие-иммигранты, причем представленные не с точки зрения стороннего благополучного наблюдателя, но как бы изнутри, ведь "всезнающий" автор позволяет читателю проникнуть в сознание своего героя Юргиса. Это ему предстоит пройти по всем кругам чикагского и шире — американского — ада: от оптимизма через отрезвление и потерю иллюзий, бродяжничество и бегство от урбанистической действительности, через личный, индивидуальный бунт и сознательный труд, преступления и участие в избирательных интригах, к единственному возможному для автора выходу — социализму.

Роман начинается со сцены свадьбы Юргиса и Оны, состоявшейся уже в Америке, но по-прежнему расцвеченной национальным литовским колоритом — обычаями, языком, танцами, одеждой, кухней, словом, всем, чему суждено очень скоро исчезнуть, раствориться без следа в унифицирующей всех и вся реальности упаковочного поселка. У.Д.Хоуэллс в «Физиогномике "бедняка"» отмечал, что "бедняк-иммигрант имеет дополнительное выражение (лица. — *М.Т.*), не свойственное бедняку, живущему на родине. Это выражение удивления и

замешательства человека, который ожидал большего от новой жизни в Новом (и прекрасном) Свете"[13]. Через подобный опыт проходят и герои "Джунглей". Поднимая актуальный для того времени вопрос об аккультурации массовой волны иммигрантов из Восточной и Центральной Европы, Синклер выказывает нетипичное для рубежа веков открытое и даже сочувственное отношение к этим людям. Большинство из них, особенно бывших крестьян — упрямых индивидуалистов, — оказывалось в пригородах, вроде изображенного в романе, в трущобных окраинах больших городов. Не зная английского языка, разделенные религиозными и культурными различиями (славяне здесь соседствовали с жителями Средиземноморья, а прибалты с выходцами из центрально-европейских стран), наконец, лишенные своих традиций и не получившие доступа к другим, они с большим трудом приспосабливались к урбанистической Америке. Их существование зачастую действительно становилось механическим или попросту животным. Характерно, что при лояльном отношении к иммигрантам из Европы, Синклер, как и другие социалисты, относится весьма негативно к афроамериканцам, называя их в романе продажными предателями. Именно негры вместе с преступниками и иммигрантами из наиболее слаборазвитых, по мнению американцев того времени, стран (словаками, греками, румынами) становятся в "Джунглях" штрейкбрехерами.

Финал книги оказался, как всегда у Синклера, менее удачным и убедительным в художественном отношении, нежели начало, по сути, превратив ее в политический трактат. Синклер, по обыкновению, вставил в повествование свой ранее написанный социалистический манифест и рекламу газете, напечатавшей его творение. Как только читатель вместе с Юргисом покинул чикагские бойни, роман перестал быть увлекательным, Юргис окончательно превратился в абстрактного, среднестатистического безработного, и начались его мытарства, в результате которых он и стал социалистом. К концу романа публицистический элемент взял верх над литературным, и автор все чаще стал обращаться к читателю напрямую, словно проповедник с амвона, желая убедить его, что тот имеет дело с реальными ужасами, а не с литературным вымыслом.

"Разгребательскими" по сути, журналистскими по методу исследования материала были и романы "Король Уголь" и "Нефть" (*Oil*, 1927), основанные соответственно на деятельности Рокфеллеров в угледобывающей промышленности и на скандале в нефтяной индустрии, когда член кабинета президента Хардинга оказался замешан в грязной сделке. Не случайно уже в заглавиях автор указывает на те социальные и индустриальные институты, которые обличаются им в романах, тем самым делая шахту и нефтяную разработку фактически главными героями-символами своих произведений.

Молодой герой романа "Король Уголь", нередко сопоставляемого с книгой Э.Золя "Жерминаль", — выходец из богатой семьи, прослу-

шав в колледже курс по социологии, решил инкогнито устроиться работать на шахту, чтобы на личном опыте убедиться, насколько невыносимы условия труда наемных рабочих. Его тут же заподозрили в принадлежности к профессиональным активистам стачечного движения и попытались грубо избавиться от него. Герою пришлось столкнуться с жестокими интригами, угнетением, террором подозрительности и страха, царящими на шахтах угледобывающей компании "Пайн Крик". Роман перенасыщен неправдоподобными совпадениями и чудесными избавлениями и отмечен в целом несколько наивной, обнаруживающей незнакомство автора с экономическими законами трактовкой мотивов и методов деятельности угольных магнатов. Но, как и "Джунгли", "Король Уголь" оставлял у наиболее терпеливого и лояльного к эстетическим несовершенствам читателя ощущение ужаса от безысходности и низменной грубости жизни современных рабов — наемных рабочих. Сцены вроде пожара на шахте, замурованной хозяевами вместе с еще живыми рабочими, поскольку ущерб от их смерти окажется меньше недостачи от сгоревшего угля, если пожар не будет вовремя потушен, поражали воображение грубоватой натуралистичностью, как ранее описания чикагских боен. В этом романе автор вновь обратился к проблеме иммигрантов-рабочих, лишенных возможности объединения и совместной борьбы в силу своей "нерасплавленности" в "американском котле" и слабого знакомства с английским языком.

К явным неудачам автора можно отнести ходульный образ ирландской девушки Мэри Берк ("Красной Мэри") и, конечно, перипетии, связанные с ее шаблонным романом с Хэлом — главным героем книги. Как всегда немотивированным, выглядит чудесное перерождение Мэри, по словам датского исследователя Г.Брандеса, «из "Кельтской мадонны" в "беспощадную Валькирию" ... рабочего класса» [14].

Повторяя в целом композицию "Джунглей", в романе "Король Уголь" Синклер снова поместил в конец повествования подробный и основанный на реальных фактах рассказ о стачке угольщиков, скрупулезно перечислив их требования к компании. Верный себе писатель привел в послесловии к роману и собранные им улики, подтверждающие правдивость социологической базы его детища (материалом в данном случае послужила история стачки угольщиков Колорадо в 1913–1914 годах). Словно опасаясь, что читатель поставит под сомнение достоверность информации, автор неустанно повторяет, что практически все герои — реальные личности и каждое из социально значимых событий в романе не только правдиво, но и типично. Здесь неожиданно повторилось на новом историческом витке столь долгое время свойственное Америке недоверие к литературному вымыслу (оправдать его можно было лишь подлинностью описанных событий), от чего в США избавились совсем незадолго до появления на литературной арене Синклера.

Синклер и в дальнейшем продолжал неукоснительно следовать принципам социологической литературы, так что его последующие произведения были достаточно однотипны. В 1919 г. он опубликовал роман "Джимми Хиггинс", где впервые довольно отчетливо звучит тема, развивавшаяся автором и впоследствии — попытки американских либералов найти компромисс между политическим радикализмом и экстремизмом и реакцией. Роман, кроме того, представлял собой развернутую картину рабочего движения в Америке во время Первой мировой войны с подробным описанием внутренних группировок и противоречий и со стремлением изобразить их на фоне более масштабных событий мировой истории. "Джимми Хиггинс" стал едва ли не единственным произведением писателя, где реальный герой-социалист стоит действительно в центре повествования, а не используется автором только как шаблонный прием. Об этом свидетельствует даже название романа (он, кажется, единственный раз у Синклера назван именем человека, а не общественного института).

В 1920 г. Синклер продолжил свое "разгребательство", теперь уже на материале большой политики в сатирическом романе-памфлете "100%: История патриота" (*100%: The Story of a Patriot*). По его словам, книга представляла собой панораму Америки с 1916 по 1920 год и должна была стать сенсацией почище "Джунглей". В центре романа — почти документальный, фактографический образ провокатора Питера Гаджа.

Эта тема получила развитие и в одном из наиболее удачных с художественной точки зрения романов Синклера "Нефть", замысел которого возник в связи с личным опытом (у Синклера были небольшие владения в Калифорнии, где неожиданно нашли нефть, так что на него немедленно обрушилось множество предложений от спекулянтов и мелких и крупных нефтяных дельцов). Но вскоре слово "нефть" обрело, по словам писателя, кавычки, стало названием первой главы новой книги, все больше обрастая плотью и кровью в рассказах о встречах автора с "нефтяными людьми" и о "нефтяных приключениях", из которых и сложился роман. В нем Синклер пытается идти дальше по пути символического обобщения, представляя нефтяные разработки самостоятельным и самодостаточным организмом (как ранее шахту в "Короле Угле" и чикагскую бойню в "Джунглях") и едва ли не главным героем романа.

Его протагонист — Банни Росс — пожалуй, наименее шаблонный из персонажей Синклера. Этот американский либерал пытается объединить в утопической и весьма противоречивой программе прагматические принципы успешного ведения бизнеса, которыми руководствуется его "сделавший сам себя" отец, удачливый предприниматель, и воззрения социалиста Поля. В этом романе Синклеру удалось несколько отойти от своей привычной схемы деления героев на святых и грешников, позволив персонажам, обычно представленным как

безусловно отрицательные, проявить человечность и немного смыть с себя черную краску. Автор, кроме того, объясняет в предисловии к роману, что достоверные детали перетасованы в нем, как колода карт, и потому не стоит искать реальных прототипов, многие из которых, "возможно, и содержат любовниц и дают взятки, но не обязательно прострелили себе ногу, чтобы получить страховку"[15], как это сделал один из героев. В этом шутливом предостережении заметны следы некоторого отхода от чистой публицистики и памфлетно-документального стиля и усиливающийся интерес автора к литературному обобщению и типизации.

Целью деятельности Синклера — как общественной, так и собственно литературной, было создание нового мира, основанного не на интересах частной собственности и крупного капитала, а на идеале общественного блага и пользы, путем просвещения американского читателя, борьбы с коррупцией и заблуждениями. В этом смысле его программа была очень близка позициям "разгребателей грязи", отражая особенности общественных воззрений и иллюзий "прогрессистской эры", и осталась по существу неизменной с начала и до конца долгого творческого пути писателя. Хотя собственно литературные заслуги Синклера были весьма скромными, его лучшие произведения — "Джунгли", "Король Уголь", "Нефть" и др. — внесли важный вклад в оформление документального романа нового типа, став наиболее последовательным выражением принципов "социологической литературы", представлявшей собой особый гибрид "разгребательского" памфлета и некоторых натуралистических принципов, прежде всего, социально-биологического детерминизма, "дегуманизации" в сочетании с нарочитой фактографией, а также стремления к символической обобщенности, нередко к зачаткам монтажной композиции. Многие из найденных Синклером решений, хотя и не были вполне адекватно разработаны им в собственном творчестве, нашли развитие в произведениях авторов документальных и социальных романов в американской прозе последующих десятилетий XX в.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См., например, памфлет Синклера "Индустриальная республика" ("The Industrial Republic", 1907).

[2] The Autobiography of Upton Sinclair. N.Y., Harcourt, Brace and World, 1962, p. 235.

[3] *Sinclair, Upton.* A Book of Reminiscences. N.Y., 1932, pp. 12–13.

[4] См., например: *Sinclair, Upton.* Good Health and How We Won It (1909).

[5] *Синклер, Эптон.* Деньги пишут! М.-Л., Гос. издательство, 1928, с. 75.

[6] *Синклер, Эптон.* Искусство Маммоны. Л., 1925, с. 3.

[7] Уже в 1901 г. под грифом еще не существующего издательства публикуется первый роман писателя, отвергнутый коммерческими издательствами, а

в 1920 г. свой памфлет "Медный жетон" он и вовсе напечатает на обертночной бумаге, когда бумаготорговцы откажутся продать ему обычную.

[8] *Brooks, Van Wyck.* The Novels of Sinclair Lewis // Emerson and Others. N.Y., Dutton, 1927, p. 155.

[9] Один из них — Морис Дикстайн, автор предисловия к недавнему переизданию романа "Джунгли": *Dickstein, Morris.* Introduction // *Sinclair, Upton.* The Jungle. N.Y., 1981, pp. XI–XII.

[10] *Брукс, Ван Вик.* Разгребатели грязи // Писатель и американская жизнь. М., Прогресс, 1971, с. 94.

[11] *Bourne, Randolph.* King Coal, by Upton Sinclair // The Radical Will. Selected Writings. 1911–1918. N.Y., Urizen books, 1977, pp. 511–513.

[12] *Marx Aveling, Edward & Eleanor.* The Working-Class Movement in America. L., Swan Sonnenschein, 1891, p. 17.

[13] *Howells, William Dean.* The Physiognomy of "The Poor" // Criticism and Fiction and Other Writings. N.Y., New York Univ. Press, 1959, p. 343.

[14] *Sinclair, Upton.* King Coal. N.Y., 1921. Introduction by Dr. George Brandes, pp. IX–XI.

[15] *Sinclair, Upton.* Oil! N.Y., 1966, p. VI.

РАЗВИТИЕ АМЕРИКАНСКОЙ НОВЕЛЛЫ. О.ГЕНРИ

Новеллу в американской литературе нередко называют истинно национальным жанром, подвиды и основные традиции которого складывались на протяжении всего XIX в. Остросюжетная новелла, построенная на единстве впечатления и динамике действия, с ударной и неожиданной концовкой, родилась в творчестве В.Ирвинга и Э.По в процессе трансформации описательного очерка и пародирования готических "страшных рассказов". Морально-психологическая новелла Н.Готорна с ослабленной фабулой и частыми отступлениями развивала традиции исторической легенды и назидательной притчи. Еще один характерно американский тип новеллы — юмористический рассказ — возник из устных баек, небылиц и анекдотов, печатавшихся в многочисленных сборниках и альманахах 30-х и 40-х годов, а свою совершенную форму обрел в творчестве М.Твена. Существовал также и тяготеющий по объему к повести рассказ, в основе которого лежал анализ характера, будь то гротескный "Писец Бартльби" (1853) Г.Мелвилла или пастельный портрет "Дэзи Миллер" (1879) Г.Джеймса, — эту традицию продолжили многие писатели конца XIX — начала XX веков. Некоторые исследователи склонны выделять в отдельную разновидность новеллу "местного колорита", но в ней присутствуют черты многих из перечисленных форм — исторические легенды, очерки характеров и назидательные притчи, анекдоты и сказки о животных. Наконец, в последние десятилетия века остросюжетную и анекдотическую новеллу потеснил рассказ, лишенный фабульной напряженности, который как бы возвращался к очерку в стремлении к непосредственному отражению жизни в ее обыденных формах. Он появляется в начале 70-х годов в первых сборниках У.Д.Хоуэллса и Г.Джеймса, к нему относится также и "Правдивая история" (1874) Твена, но особенное распространение эта форма получает в творчестве писателей следующих поколений — С.О.Джуитт, М.Уилкинс-Фримен, Х.Гарленда, Ф.Норриса и особенно С.Крейна.

Ведущие американские писатели в конце XIX в. единодушно признали новеллу наиболее характерным и самым плодотворным жанром литературы США. Поэзией в те годы она не блистала, трагедия на американской почве представлялась невозможной, национальной дра-

мы фактически не существовало, даже "великий американский роман" казался еще ненаписанным, а вот достижения малой прозы были несомненными. Так считали многие. Наиболее известны высказывания У.Д.Хоуэллса, который в конце 80-х годов писал: "В большинстве американских романов — при всей живости и выразительности, присущих лучшим из них, — герои отделены друг от друга, если не вовсе изолированы, и сцена, на которой развертывается действие, отнюдь не переполнена персонажами. Дело, возможно, объясняется инстинктивным пониманием незрелости нашей общественной жизни <...> Возможно, именно поэтому нам больше удаются маленькие вещи с тремя-четырьмя героями или же повести, описывающие сельский быт, где господствуют отношения соседские, а не общественные <...> Я вполне допускаю, что в искусстве новеллы американцы достигли едва ли не предельных вершин, обогнав, пожалуй, всех других, и причины этого очень просты, они лежат на поверхности. Можно, конечно, все объяснить темпом жизни, повсюду у нас бурным, нехваткой времени, порождающей нетерпение, можно сказать, что этот литературный жанр особенно соответствует темпераменту американцев, но я все же полагаю, что необычайно высокое развитие, какое он у нас получил, следует отнести за счет не столь самоочевидных факторов"[1]. Хоуэллс объяснял расцвет искусства малой прозы в Америке успехом литературных журналов и требованиями рынка.

Крупнейшие прозаики этого времени признали ведущую роль новеллы в национальной традиции — каждый по-своему. Генри Джеймс в записной книжке высказал (19 мая 1889 г.) такое пожелание: "Мне бы хотелось, чтобы оставленное мною литературное наследие, каким бы бедным оно ни было, состояло из большого количества безупречных коротких произведений, новелл и повестей, иллюстрирующих самые разнообразные стороны жизни, — той жизни, которую я вижу, знаю и чувствую, — все глубокое и нежное — и Лондон, и искусство, и все вообще; и пусть они будут тонкими, своеобразными, сильными, мудрыми и, может статься, получат когда-нибудь признание"[2]. Это, так сказать, приоритет личный, для себя. Марк Твен в статье 1895 г. "Об искусстве рассказа" утверждал первенство американцев в особом жанре: "Юмористический рассказ — это жанр американский, так же как комический рассказ — английский, а анекдот — французский <...> Юмористический рассказ — это в полном смысле слова произведение искусства, искусства высокого и тонкого, и только настоящий художник слова может за него браться, тогда как для того, чтобы рассказать комическую историю или анекдот, вообще никакого искусства не нужно, — всякий может это сделать. Искусство юмористического рассказа, — заметьте, я имею в виду рассказ устный, а не печатный, — родилось в Америке, здесь оно и осталось"[3].

Итог этим наблюдениям и суждениям подвел Брет Гарт в статье "Возникновение короткого рассказа" ("The Rise of Short Story", 1899):

"Короткий рассказ был достаточно известной в Америке формой в первую половину века; видимо, вошедшая в поговорку стремительность американской жизни в некотором роде заставила его быть кратким. Он был тем именно средством, благодаря которому самые характерные произведения лучших американских писателей получили одобрение публики. Им пользовался По — мастер этого жанра, до сих пор непревзойденный; Лонгфелло и Готорн придали ему очарование английской классики. Но это не был современный американский короткий рассказ. Он не был характерен для американской жизни, американских нравов или американской мысли. Его не отличала жизненность, насыщенность опытом и наблюдением над средним американцем; в нем не было попытки проследить ход его мысли или проникнуть в свойственную ему форму выражения — он склонен был считать его лексикон вульгарным; он не питал симпатии к тем драматическим контрастам и сюрпризам, которые отличают американскую цивилизацию; он не принимал в расчет изменения окружающей среды и географических рубежей; фактически он мало что знал о географии Америки. Он уклонялся от всего, что являлось безусловно американским..." (1; с. 198). Наверное, нельзя согласиться с тезисом Б.Гарта, что рассказы Э.По, В.Ирвинга или Н.Готорна "пребывали в рамках английских методов и исходили из английских образцов", при том что в юной стране действительно «имелись свои американские Аддисоны, Стили и Лэмы, провинциальные "Зрители" и "Болтуны"» (1; с. 198–199). Специфика американского менталитета, так же, как и национального художественного мышления, заметна уже в рассказах Ирвинга "Рип Ван Винкль" или "Легенда о Сонной Лощине", в "гротесках и арабесках" По, созданных на европейском материале, не говоря уже о новеллах Готорна и Мелвилла на американские сюжеты. Однако в чем-то Брет Гарт был прав — жанр "short story" возник не столько из европейских, сколько из самобытных истоков: это своеобразный юмор, местный колорит и самое главное — обращение к реальной жизни растущей страны, все более ощущавшей целостность и единство национального характера, во всем многообразии сюжетов, типов и нравов.

Американские романтики свои произведения в жанре малой прозы почти всегда называли "повестью" (tale), тем самым подчеркивая устные корни и вымышленность сюжета. Слово "рассказ" (story) употреблялось в первой половине XIX в. в устном и газетном юморе, а также в журналистике, где оно имело значение "житейской истории" или "реального случая". В английском языке оппозиция "tale" и "story", подобно другой паре — "romance" и "novel", нередко определяла противопоставление романтизма и реализма. Таким образом, без сомнения можно утверждать, что смена названия основного жанра малой прозы означала утверждение реализма в литературе США в последней трети XIX столетия.

Можно выделить, по крайней мере, три главных жанрообразующих фактора романтической литературы: во-первых, увлечение живописным и необычным, экзотическим и фантастическим, далеким — во времени или в пространстве — материалом; во-вторых, стремление к чему-то запредельному, абсолютному и универсальному, будь то Бог, Сверхдуша, Вселенная или Природа; в-третьих, примат субъективного, лирического начала, которое дало небывалый расцвет лирики и ее вторжение в драму, поэму, повесть и роман эпохи романтизма. Поворот к реализму означал преимущественное обращение к повседневной жизни, к близкому и обыденному материалу; конкретный анализ характеров современных, ситуаций и отношений людей; осознанное стремление показать их как можно более объективно и отстраненно, от "третьего лица". Писатели создавали соответствующую технику письма, используя особые речевые жанры и виды — эпистолярный, информативный, научно-исследовательский или судебно-расследовательский, прежде с литературой непосредственно не связанные. Они обращались к письмам, воспоминаниям, газетным репортажам, стремились к объективной и "драматической" форме повествования, применяя рассказ от лица наивного или, напротив, знающего героя. Еще классическая новелла эпохи Возрождения строилась как бесхитростный рассказ участника или свидетеля событий, простое сообщение фактов — новость, "новостишка", как переводится с итальянского слово "novella".

Новелла — жанр парадоксальный, нередко основанный на совмещении несовместимого в одном сюжете: исключительного и обычного, реального и вымышленного, непосредственности и искусственности, и потому она обычно оживает и плодоносит в переходные эпохи. Так было в европейской литературе в периоды Возрождения и романтизма, то же происходило и при переходе от романтизма к реализму. Е.М.Мелетинский писал в своем масштабном исследовании новеллистического жанра в мировой литературе: «История литературы XIX в. знает очень мало чисто реалистических новелл, в классическом реализме XIX в. преобладает роман, а новелла занимает самые маргинальные позиции. Это вполне понятно, поскольку подробный анализ социально-исторической обусловленности характеров и действий требует эпического простора. Но в недрах "раннего" или, наоборот, "позднего" (постклассического) реализма, на "областнической" периферии или на экзотическом материале новелла испытывает известный расцвет. Более того, писатели, которых мы не без основания привыкли безоговорочно считать реалистами, в своих новеллистических опытах не избегают романтических элементов»[4]. В известной степени это справедливо и по отношению к литературе США конца XIX — начала XX века, прошедшей стадии "раннего", "классического" и "позднего" реализма в сжатые сроки, так что они могли проявляться в творчестве одного автора, будь то Марк Твен или Генри Джеймс. Однако, в от-

личие от европейских литератур, новелла занимала далеко не маргинальное, ведущее положение в американской прозе того времени. При этом стоит отметить чрезвычайное разнообразие ее форм: на страницах журналов и книг появлялись очерки нравов и портреты, анекдоты, небылицы и байки, эссе, лирические этюды, сказки, басни, притчи, живописные легенды и бытовые сценки, комические и трагические рассказы, исторические и современные, фантастические и реалистические.

Новелла первого десятилетия XX в. явно примыкает к литературе 1865–1900 годов, когда сложились основные тенденции ее развития и жанровое разнообразие. Можно согласиться с мнением исследователей, что такие «наиболее высоко ценимые прозаики того периода, как поздний Генри Джеймс, Эдит Уортон, Уилла Кэзер или Теодор Драйзер <...> хотя и писали в XX в., были настолько определены этосом XIX в. и чувствительностью того времени, что, при всей неоспоримой ценности их творчества, к их рассказам никак нельзя применить определения "новый", "экспериментальный" или "современный"»[5].

Новеллистика 900-х годов определялась тремя линиями противоречий, которые наметились еще в последней трети предшествующего столетия, однако явно обострились в это десятилетие: во-первых, интенсивное взаимодействие романтической и реалистической новеллы, где имели место и притяжение, и отталкивание, диалог и неприятие, а также стремление к синтезу; во-вторых, столь же явное противостояние массовой журнальной новеллы и высокого искусства; в-третьих, весьма важное для национальной традиции взаимовлияние жанров журналистики и художественного рассказа.

Развитие реализма затронуло практически все основные формы короткой прозы. Это сказалось не только в психологической новелле Генри Джеймса и его последователей — К.Ф.Вулсон, Э.Уортон, У.Кэзер, в нравоописательных очерках и рассказах У.Д.Хоуэллса, но также в юмористических рассказах и повестях-притчах Марка Твена, в "Сказках Дядюшки Римуса" Дж.Ч.Харриса, в произведениях писателей "местного колорита" 80–90-х годов XIX в. — С.О.Джуитт, М.Уилкинс-Фримен, К.Шопен. Даже сторонники традиции "благопристойности", вроде Т.Б.Олдрича, в новеллах тяготели к реалистическим ситуациям и характерам. Одним из признаков распространения реалистического письма в США можно считать влияние Мопассана, которое сказалось в творчестве многих авторов: М.Уилкинс-Фримен, К.Шопен, а самым наглядным образом — в новеллах Генри К.Баннера, которого считают предшественником О.Генри в изображении Нью-Йорка. Он был автором нескольких сборников рассказов, один из них назывался «"Сделано во Франции": Французские новеллы, рассказанные с американским акцентом» (1893), где сюжеты иностранного писателя были переложены на местный лад.

Однако на рубеже веков наметилась и противоположная тенденция — возврат романтической новеллы, остросюжетной и фантастической, основанной на преданиях, легендах и сказках. Наиболее яркие ее образцы создал Амброз Бирс. Дань "страшному рассказу" о привидениях отдали даже такие реалисты, как Джеймс (повесть "Поворот винта", 1898) или Хоуэллс — в рассказах сборников "Подозрительные призраки" (1903) и "Между тьмой и рассветом" (1907). Романтическая традиция ощутима и в твеновских новеллах и повестях-притчах. В повести "Человек, который совратил Гедлиберг" (1899) современный материал организован по законам условной формы параболы, а фигура искусителя как будто вышла из новелл-сказок романтической эпохи. То же тяготение к предельной условности и фантастике прослеживается в различных версиях "Таинственного незнакомца" и других коротких произведениях Твена. Порой один и тот же автор писал то в одном, то в другом ключе. Так, например, Генри Харланд, выходец из России, вначале стал известен реалистическими рассказами из еврейской жизни, которые печатал под псевдонимом "Сидней Луска", а впоследствии — романтическими новеллами о любви, довольно условными и экзотическими, подписанными настоящим именем.

В то же время в 90-е годы в американской прозе появились писатели, открыто провозглашавшие принципы реализма и натурализма, такие, как Хэмлин Гарленд и очень рано ушедшие из жизни Фрэнк Норрис и Стивен Крейн. Реализм Крейна в новеллах "Шлюпка" (1898), "Голубой отель" (1898), "Монстр" (1899) или в поздних рассказах о войне, устремляясь к масштабным и универсальным обобщениям, к символическим образам и ситуациям, обретал совершенно иное измерение и глубину. Так рождалась новая форма малой прозы, чрезвычайно характерная для XX в. Ее в мировую литературу ввел А.П.Чехов, а в англоязычной словесности ее нередко связывают с именем Дж.Джойса. В литературе США подобная новелла появилась только после Первой мировой войны — этапным считается сборник Ш.Андерсона "Уайнсбург, Огайо" (1919), за ним последовали ранние вещи Э.Хемингуэя, Ф.С.Фицджеральда, К.Э.Портер.

Первое десятилетие XX в. в американской прозе прошло под знаком диалога романтической и реалистической новеллы. Еще живы были великие мастера — Марк Твен и Генри Джеймс, они задавали тон, у них появлялись талантливые последователи. В 900-е годы Твен создал несколько превосходных рассказов-воспоминаний, часть из них вошла в объемную "Автобиографию", часть была напечатана отдельно. В то же время из-под его пера выходит ряд притч и новелл, в которых сочетаются тонкий психологический анализ, реалистические характеры и откровенно условные, фантастичные, а то и мифологические ситуации. Таков, например, "Запоздавший русский паспорт" (1902), забавная юмореска-анекдот о путешествии двух

американцев в Россию, куда один из них въезжает без паспорта. Однако образы главных героев получились вполне живыми и полнокровными: застенчивый и робкий юноша никак не может противостоять бурному натиску своего нахального и предприимчивого соотечественника. Новелла-притча "Наследство в тридцать тысяч долларов" (1904), где глубокий анализ психологии героев, годами живущих в ожидании мнимого богатства, дан в гротескном ключе, продолжает твеновский цикл рассказов об искушении богатством, написанных в 90-е годы.

Одно из лучших произведений Твена той поры — рассказ "Дневник Евы" (1905) — также продолжает тему, начатую прежде — в "Дневнике Адама" (1894). Предельно условная история ветхозаветного мифа о первых людях на Земле рассказана Твеном поразительно свежо и просто, языком конкретных вещей и образов. Здесь переплетаются две вечные темы — великой любви и познания окружающего мира. Вымышленные ситуации "начала времен" используются то ради комического, то ради поэтического эффекта. Вот героиня рассказа приходит к горькой мысли о бренности всего в этом мире: "Из наблюдений я знаю, что звезды не вечны. Я видела, как иные, самые красивые, вдруг начинали плавиться и скатывались вниз по небу. Но раз одна может расплавиться, значит могут расплавиться и все... я постараюсь запечатлеть в памяти весь этот сверкающий простор, так чтобы, когда звезды исчезнут, я могла бы с помощью воображения вернуть эти мириады мерцающих огней на черный купол неба и заставить их сиять там снова, двоясь в хрустальной призме моих глаз" (3; с. 325). Вся поэзия этого символического образа рождается из внутреннего сопоставления великого и вечного звездного неба и по-детски наивного человека, который слезинками своих глаз хочет сохранить его образ в своей душе. В "Дневник Евы" включены "фрагменты из дневника Адама", что позволяет увидеть историю объемно и стереоскопично. Юмористический рассказ неожиданно, но вполне естественно перерастает в прославление человеческой любознательности и завершается поэтическим гимном любви, трогательным и проникновенным, в котором, несмотря на всю условность образов, раскрывается истинная глубина и природа великого чувства. Этот рассказ был своего рода реквиемом, который Твен посвятил жене, умершей в 1905 г. Это ощущается в финальной фразе Адама: "Там, где была она, — был Рай" (3; с. 326).

В творчестве Генри Джеймса начала XX в. исследователи обычно выделяют новеллу "Зверь в чаще" (в оригинале: "Зверь в джунглях" — "The Beast in the Jungle", 1903). В этом образце символистской прозы сказалась одна существенная особенность писателя: постоянное стремление изобразить неопределенные состояния души, нередко приводящие его к абстракциям и неясности образов. "Зверь в чаще" выступает символом непостижимой и неотвратимой судьбы. У героя,

Джона Марчера, есть "тайна", которой он когда-то поделился с малознакомой ему девушкой, и тайна эта заключается в том, что с юных лет он почувствовал "свою предназначенность для чего-то необыкновенного, разительного, возможно даже — ужасного, чудовищного", что рано или поздно сокрушит его. Как он выразился, "я вовсе не должен что-то сделать, совершить, чем-то отличиться, заслужить восхищение", но "должен ждать, встретить лицом к лицу, увидеть, как оно вломится в мою жизнь и, кто знает, может, навеки уничтожит мое сознание или даже меня самого..."[6] То, что двадцатипятилетний юноша, рисуясь, наговорил молодой девушке, выглядит достаточно наивным в устах тридцатипятилетнего мужчины, который просит свою конфидентку помочь ему в ожидании неведомого, "быть на страже" вместе с ним. В этом безусловно проявляется характерная для Джеймса тонкая ирония, но также сказывается инерция романтического стиля. Если в "Дневнике Евы" Твена вневременная мифологическая ситуация описана языком точных деталей и конкретных образов, что делает ее психологически современной, то в рассказе Джеймса "Зверь в чаще" и персонажи, и конфликт современны, однако язык описания и образы нарочито смутны, неясны, абстрактны, что выдает их романтическое происхождение. Правда, Джеймс строит повествование так, что специфический язык и условно-символические образы поданы как порождения сознания героя, автор как бы отстраняется от них и устраняет всякие оценки со стороны. От первой до последней фразы мир показан через призму восприятия персонажа, все оценки и суждения вложены в его уста или порождены его сознанием, и потому в самодовлеющем лирическом повествовании голос автора сливается с его голосом. Именно так понимал "драматизацию" прозы Генри Джеймс.

Весьма показательно, что образ-символ "зверя в чаще" появляется в тексте рассказа в первый раз только в тот момент, когда Марчеру приходит в голову мысль о невозможности брака с той, кому он когда-то доверил свою "тайну": "Не может он предложить женщине разделить с ним... недоброе предчувствие <...>. В извивах и петлях грядущих месяцев и лет что-то, притаившись, подстерегает его, как припавший к земле зверь в чаще. <...> Главное — непреложность прыжка этой твари, из чего с такой же непреложностью следует: порядочный мужчина обходится без спутницы, если ему предстоит охота на тигра" (6; с. 398). Этот ведущий символ дополняется цепочкой подобных риторических и стертых образов: "маска с намалеванной идиотически приветливой улыбкой", "страх в пустыне", "бездна, обычно скрытая помостом, достаточно прочным, хотя и шатким с виду", видение "темной долины, куда его завел неожиданный поворот тропы". Мэй Бартрем представляется Марчеру подобием то "безмятежного, изысканного, но непроницаемого сфинкса", то "искусственной лилией изумительной поделки, правда, уже чуть по-

никшей и покрытой сложным переплетением едва заметных трещинок" (6; с. 411).

Лирический способ повествования через призму сознания героя порождает странный эффект: явления реального плана рассказа также приобретают символический смысл, например, "серьезное заболевание крови" Мэй, ее смерть и могила, куда часто приходит Марчер. Да и сам образ Мэй становится символом прошедшей мимо жизни, любви, неосуществленного счастья. Смерть героя на могиле Мэй в финале носит явно символический характер: "Он увидел Чащу своей жизни и Зверя, увидел, как этот огромный, уродливый зверь, затаившись, припадает к земле, а потом, точно поднятый ветром, весь напружинившись, взлетает для сокрушительного прыжка. В глазах у Марчера потемнело, он отпрянул — зверь был уже рядом — и, спасаясь от галлюцинации, ничком упал на могилу" (6; с. 431). В сюжете рассказа место реальных событий занимают движения мысли и прозрения героя. Первые догадки о собственной несостоятельности приходят к нему задолго до смерти Мэй: "Претерпеть разочарование, бесчестие, позорный столб, виселицу — это еще не банкротство; банкротство — ничего не претерпеть" (6; с. 410). Образ Марчера воплощает банальность современного человека, "с которым ничего не может случиться", а придуманный им "зверь в чаще" оказывается символом пустоты и никчемности его жизни, проведенной в ожидании "чего-то великого" и "страшного". Лишь перед самой смертью герой осознал: "Спасением была бы любовь к ней; вот тогда его жизнь действительно стала бы жизнью" (6; с. 431). Тема бесцельности жизни, прошедшей мимо настоящей любви, нередко встречается в прозе Генри Джеймса.

"Зверь в чаще" может восприниматься как новая версия знаменитой новеллы "Дэзи Миллер" (1878), где герой также оказался неспособен понять загадку характера прекрасной девушки и ответить на ее чувство, а после смерти героини возвращается к обычному и бесцельному кругу своих занятий. И в том, и в другом произведении изображено душевное банкротство героев перед лицом живой жизни и настоящей любви. Сравнение рассказов выглядит явно в пользу "Дэзи Миллер", где были яркие и живые характеры и точные детали. В поздней новелле все реальное и конкретное отвергнуто ради новой глубины и утонченности психологического анализа, который выглядит несколько вычурным и старомодным, во всяком случае, на фоне рассказов Чехова или Джойса.

У Джеймса были поклонники и последователи, "в его тени" на рубеже веков развивалось творчество Эдит Уортон и Уиллы Кэзер. Безусловно, их главные достижения — в жанре романа, однако они сумели внести свой вклад и в развитие малой прозы: в начале века Уортон выпустила две книги новелл "Критические случаи" (*Crucial Instances*, 1901) и «"Происхождение человека" и другие рассказы»

(*The Descent of Man and Other Stories*, 1904), а Кэзер — сборник "Сад троллей" (*The Troll Garden*, 1905). Однако их рассказы гораздо ближе к раннему Джеймсу, автору "Площади Вашингтона" и "Дэзи Миллер", чем к позднему, создателю "Зверя в чаще" или "Послов".

Достаточно взять лучшие новеллы У.Кэзер, "Похороны скульптора" и "Случай с Полом", вошедшие в указанный сборник, чтобы увидеть в них "уроки мастера", которые сказываются и в определении основного конфликта, и в технике повествования. Главная тема и конфликт рассказов — все то же столкновение возвышенно-романтических порывов души с убожеством провинциальной жизни в Америке, главный предмет анализа — внутренний мир человека. Автор использует приемы, характерные для Джеймса: "драматизацию", "точку зрения" и т.п., однако есть и серьезные отличия от поэтики мастера. Прежде всего, в рассказах Кэзер сказывается знание американской жизни, и как следствие в них присутствуют точные зарисовки нравов американского захолустья, будь то маленький городок, затерянный в степях Канзаса, или промышленный Питтсбург. Отвергая подчеркнутую субъективность позднего Джеймса, Уилла Кэзер строит повествование в объективном ключе, что может проявляться поразному. В "Похоронах скульптора" рассказ начинается от третьего лица, вся экспозиция дана глазами стороннего наблюдателя, и лишь в немногих образах проступает затаенный лиризм и поэтическое мироощущение, например, в краткой картине приближающегося поезда, где есть экспрессия и символика, — "отдаленный свисток" паровоза взволновал ожидающих на платформе, "этот холодный, вибрирующий вопль, зов бескрайнего мира, на мгновение зажег проблеск оживления в их тусклых глазах", а "улетающий дым нависал серыми массами на бледном небе, заволакивая Млечный путь"[7]. В дальнейшем повествовании доминирует восприятие героя, чужака — молодого бостонца, ученика скульптора, привезшего гроб своего наставника на родину. Его глазами увидено все — убогий дом, где прошло детство художника, его родные и близкие с их грубыми нравами (все это вызывает у молодого человека ощущения "тошноты" и "безнадежности"), "столпы общества", пришедшие посидеть у гроба, спивающийся адвокат, единственный, кто бросает им вызов, произнося гневную филиппику в их адрес над гробом скульптора.

И все же манера письма гораздо объективнее, чем у Джеймса. В рассказе последовательно использована драматургическая форма, он построен так, что внешние описания и впечатления героя все больше уступают место диалогам и монологам других персонажей, и их роль увеличивается с течением повествования. Из них читатель узнает различные мнения о личности и судьбе умершего художника. В рассказе Кэзер очевиден социальный конфликт: с одной стороны — косный мир Сэнд-Сити, в основе которого "деньги и плутовство", где самым важным кажется умение надуть других и не продешевить са-

мому; с другой — порывы молодых к более осмысленной и возвышенной жизни, прежде всего воплощенные в искусстве. Центральный образ рассказа — умерший скульптор, выходец из Сэнд-Сити и главный его антагонист. Его характер раскрывается косвенно — в реакциях его ученика, в описании созданного им барельефа, в суждениях жителей городка, наконец, в заключительном монологе адвоката, который говорит: "Это был единственный мальчишка, выросший на пограничной земле между беззаконием и цивилизацией, кто не потерпел неудачу, и вы ненавидели Харви Меррика именно за то, что он добился большего успеха, чем все остальные, попавшие под колеса" (7; p. 184). Финальной точкой рассказа становится краткое сообщение о бесславной и нелепой смерти адвоката.

Название и подзаголовок рассказа Кэзер "Случай с Полом. Исследование темперамента" ("Paul's Case. A Study in Temperament") явно указывают на речевую практику науки — медицины, психологии, криминалистики или социологии. Стоит напомнить, что жанровое определение "study" первым в американской новелле дал Генри Джеймс в своей знаменитой "Дэзи Миллер", однако если в ней исследование характера главной героини ведется через сознание другого героя, который как бы заслоняет повествователя, то в "Случае с Полом" применяется совершенно иной принцип повествования — сугубо объективный, в третьем лице, тяготеющий к научному дискурсу. Всеведущий повествователь дает последовательную картину развития психики главного героя, постоянно подчеркивая нервический склад его натуры, прослеживая сочетание внешних влияний и внутренней неустойчивости. Точка зрения исследователя, педагога и психолога, реализуется в стиле и композиции рассказа, который представляет собой изложение истории конфликта подростка с окружающими, его преступления и самоубийства. Мальчик с неустойчивой психикой, родившийся за несколько месяцев до смерти его болезненной матери, ненавидит отца, соседей, живущих в квартале "белых воротничков" Питтсбурга, и своих учителей, существует в придуманном мире романтики. Лейтмотивом образа становится словечко "нервный/нервозный" (nervous), которому сопутствуют определения "истеричный", "агрессивный", "возбужденный", "раздражительный" и соответствующие детали, вроде "ненормально расширенных зрачков" (7; pp. 243–261).

Фактически в рассказе описан излюбленный конфликт реалистической прозы XIX в. — столкновение романтически настроенного героя с грубой прозой жизни, которое приводит его к катастрофе. Все разрешается очень быстро, в сущности, описано только несколько существенных моментов в жизни Пола: конфликт с учителями, в результате которого его исключают из школы, кража денег в конторе, куда юноша устроился работать, и бегство в Нью-Йорк, закончившееся самоубийством. Однако этот герой существенно отличается от

Джон Сингер Сарджент. "Дочери Эдварда Д.Бойта". 1882

предшественников. Три главных кумира романтизма — Природа, Искусство и Любовь — не волнуют Пола, он просто хочет бежать от постылой повседневности в мир роскоши, красоты и безделья. Его он и находит в роскошном нью-йоркском отеле. В жизни героя не было любви, его ничуть не притягивала природа, а его псевдоромантические порывы лишь косвенно связаны с искусством: учась в школе, он вечерами работал билетером в оперном театре и дружил с актерами. Слушая музыку, он погружался в иной мир, и тогда солистка казалась ему "настоящей королевой Романтики". "Только в этом театре и Карнеги-холле Пол по-настоящему жил" (7; p. 252). Но мир сцены привлекал его не творчеством, а только показным блеском и отрешенностью от обычной жизни. Отец возместил недостачу в конторе, и юношу никто не преследовал, однако, когда закончились деньги, Пол предпочел броситься под поезд, лишь бы не возвращаться в ненавистный Питтсбург с его скукой и пустотой. Стоит отметить, что реакция ученика скульптора, оказавшегося в доме его родителей, и юного

воришки, вынужденного покинуть фешенебельный отель, характеризуется одним и тем же словом — "тошнота" (nausea). Символика в рассказах Кэзер предельно проста и естественна; особое значение приобретают мелочи и детали. История Пола подана внешне бесстрастно, и смысл ее — не занимательные повороты и происшествия, а психологический и социальный казус. И никакой морали, никакого урока. Главное, что герой понял во время краткого пребывания в Нью-Йорке: "деньги — это все, это — стена, которая отделяет все, что он ненавидел, ото всего, чего желал" (7; p. 260). Таким образом, новеллистика Кэзер развивалась скорее в направлении прозы Драйзера, чем Джеймса.

Наверное, ближе к Джеймсу рассказы Эдит Уортон с их тонкой психологией и камерностью тематики. Таков, например, рассказ, которым не раз восхищались критики, — "Двое других"; один из авторов исследования по истории американской новеллы называет его "самым изящным рассказом, написанным по-английски" (5; p. 47). Перед нами довольно банальная история, прослеживающая нюансы переживаний уже не очень молодого новобрачного, который вынужден встретиться с двумя прежними мужьями своей жены. В рассказе явственно различимы приемы Генри Джеймса: повествование ориентировано на восприятие и точку зрения главного героя, конфликт и характеры раскрываются в драматической форме — в диалогах и внешне незначительных, но психологически существенных деталях поведения, притом особенно важны нюансы взаимоотношений. В анализе психологии героя непременны рассуждения о "темпераменте" и "обстоятельствах", его образ характеризуют фразы вроде "его несколько неустойчивая чувствительность" и модное словечко "нервы"[8]. Автор не ограничивается "полумедицинским" дискурсом прозы рубежа веков, включая и язык света с его "инсинуациями" (innuendoes) или "физическим отвращением" (physical repugnance), с его ключевыми определениями "неловко" (awkward) или "безупречный" (irreproachable) и непременными атрибутами "изящной жизни" (камамбер, кофе, коньяк, сигары, на худой конец — чайный столик), с обязательным ярлычком "джентльмена". "Не-джентльмена" выдает "готовый галстук на резинке" — в глазах утонченного героя "эта нелепая деталь символизирует всего человека", выступая "ключом к прошлому" жены. В повествовании ощутима ирония — на уровне речи как героя, так и автора, который скорее объясняет, чем показывает душевные движения персонажей. В конечном счете, пикантную ситуацию, когда встречаются три мужа одной женщины, разрешает именно женщина — самым простым образом, угощая их чаем. В других рассказах писательницы встречаются более сложные социальные проблемы — из-под ее пера вышли жесткие реалистические вещи о печальной судьбе бедняков в большом городе, такие, как "Точка зрения миссис Мэнсти" или "Сестры Баннер". И все же не Эдит Уортон

и даже не Генри Джеймс определяли, на наш взгляд, судьбу американской новеллы в первое десятилетие XX в.

Можно ли считать, что это был Драйзер? Вряд ли, однако, в его ранней новеллистике проявилась одна существенная и весьма характерная для американской литературы тенденция, связанная с постоянным вторжением в художественную прозу документальных жанров журналистики, прежде всего очерка и репортажа. Эта тенденция была заметна и раньше — в прозе Марка Твена, Хэмлина Гарленда и Стивена Крейна, в 900-е годы она проявлялась в новеллистике писателя-журналиста Ричарда Хардинга Дэвиса, в творчестве Джека Лондона. Я.Н.Засурский писал: "Рассказы и очерки Драйзера 1900–1910 годов распадаются в большинстве своем на две части — это главным образом зарисовки с натуры сцен из жизни рабочего люда Нью-Йорка и рассказы-портреты"[9]. Действительно, "Могучий Рурк" или "Мэр и его народ" (1903) — это не новеллы и даже не рассказы, а полудокументальные и публицистические очерки-портреты, в которых сказывается подлинная жизненная основа текста, однако и в них чувствуется стремление к обобщению и анализу, к сюжетной динамике и завершенности формы, характерной для жанра новеллы. В ранней прозе Драйзера есть несколько рассказов, построенных на изложении случаев из журналистской практики, например "Негр Джеф" или "Репортаж о репортаже" ("Story of Stories"). Последнее название даже можно счесть определением какого-то нового жанра. В нем по-своему оживает рамочная конструкция: рассказ о событиях дан через фигуру репортера, журналиста, который унаследовал функции рассказчика или свидетеля событий. Стоит напомнить, что термин "story" был в те времена, да и гораздо позднее, широко распространен в американской журналистике, он обозначал довольно свободный рассказ о событиях, в котором просматривался хоть какой-то сюжет, репортаж или отчет.

Эти рассказы Драйзера удивительно просты и бесхитростны по сюжету, их композиция строится из двух планов: собственно происшествия, достойного сенсационной заметки в газете, и рассказа о репортере, очевидце и комментаторе событий, который пытается докопаться до сути вещей. Безусловно, основной моделью такой новеллы стал шедевр Стивена Крейна — рассказ "Шлюпка". "Негр Джеф" (1910) Драйзера рассказывает о жутком и банальном случае — линчевании негра, совершившего насилие над белой девушкой. Необычно здесь лишь то, что место действия — вовсе не Юг, а захолустная деревенька в штате Коннектикут. В истории негра почти все, в том числе и его характер, остается "за кадром". Известно лишь, что он был обычным батраком, "ни в чем плохом замечен не был, только выпить любил"[10], и, будучи пьяным, покусился на честь 19-летней дочери богатого фермера. Сам насильник кричит: "Я не хотел! Я даже и не думал! Я тогда пьяный был!" (10; с. 24). Шериф, поймавший негра,

пытается защитить его от разъяренной толпы, но, выдержав один натиск, оказывается бессилен, когда появляется отец пострадавшей — толпа хватает негра и вешает его на мосту. Обрамляет эту историю рассказ о молодом репортере, раньше воспринимавшем жизнь как некий предустановленный порядок, в котором все расписано заранее и за каждым поступком следует либо награда, либо наказание. Опыт разрушает эту иллюзию, и в финале рассказа следует прозрение молодого человека. Он осознает, "что не всем воздаяние мерится точной мерой и что дело писателя не судить, а понимать жизнь и рассказать о ней" (10; с. 32). Надо сказать, что простота и обыденность материала оборачиваются бедностью содержания рассказа, его образы плоски и однолинейны, в нем нет "изюминки", той яркой детали, которая бы сфокусировала смысл. Прозрение героя кажется банальным, ему явно недостает глубины и психологической проникновенности, которая привлекает в прозе Джеймса, Кэзер или Уортон.

Столь же бесхитростно построен "Репортаж о репортаже". Рамочная часть занимает в нем гораздо больше места и рассказывает о соперничестве двух репортеров уголовной хроники. Один из них, тот, что постарше, ему 26 лет, умеет раздобыть материал и расположить к себе людей, он свой человек в полицейском участке и многих других местах, но совершенно не умеет писать. Раньше за него писал репортажи и сообщения его соперник, молодой человек, лет 22, с высшим образованием и склонностью к литературному творчеству, теперь же он перешел в другую газету и пытается там доказать свое умение. Судьба сводит их вновь, когда обоим поручается собрать сведения об ограблении поезда. История ограбления вторична и примечательна только тем, что грабитель действовал в одиночку. Он ничуть не напоминает романтических бандитов из вестернов и легенд Дальнего Запада, это убогий ограниченный парень, который просто воспользовался своим знанием порядков на железной дороге, где работал сцепщиком, совершил мелкие промахи и попался.

Главное здесь — противостояние двух репортеров. Тот, что с образованием, придумал интересные вопросы и задал их, а второй просто тщательно записал все, что слышал во время беседы, и все же, в конце концов, именно он победил — сыграл свою роль его дар убеждать и располагать к себе людей. Он сумел уговорить сыщиков и преступника и даже своего соперника заехать к нему в редакцию, где сделали снимок грабителя, — это и оказалось решающим в состязании. Рассказ неплохо построен, в нем есть конфликт и интрига, образы его четко очерчены, он динамичен и развивается как гонка или скачка с препятствиями, он реалистичен, однако и в нем не хватает выдумки, изящества, игры. В этом и заключается ограниченность ранних коротких вещей Драйзера. Впоследствии писатель пошел по пути увеличения содержания и объема рассказов, он углублял их проблематику и психологизм, так что получались произведения иного

жанра — повести-портреты или своего рода мини-романы, пытавшиеся вобрать в себя всю жизнь и личность главного героя.

Казалось бы, достоверные факты, конкретное место и время рассказов-репортажей, безусловно, привязанных к сегодняшнему дню и "злобе его", приближают их к реализму. Однако среди них немало и романтических произведений. Такова, например, нашумевшая в свое время новелла Ричарда Х.Дэвиса "Отщепенец" ("Derelict", 1902). Она, как и "Репортаж о репортаже" Драйзера, построена на противопоставлении двух журналистов (как, впрочем, и двух совершенно противоположных путей в жизни). Один из них — корреспондент крупного агентства, обычный репортер-ремесленник, который пишет сухие, безликие сообщения. Другой — настоящий гений журналистики, мастер репортажа, которым восхищаются коллеги; удовлетворение ему приносит сама работа, главное для него написать "историю", а будет ли она напечатана, ему безразлично. Он изгой и бродяга по натуре, не уживающийся ни в одной редакции. Стакан — единственный его враг. Сильно пьет и его преуспевающий антагонист, только скрытно и тихо, чтобы никто не знал. По заданию агентства последний едет на Кубу для освещения событий испано-американской войны 1898 г., ему дают необходимые средства и специальный катер, который везет его в район возможного столкновения военных кораблей. Утром у бухты Сантьяго начинается бой, который оказался на удивление коротким и окончился полной победой американского флота. Как высокопарно сказано в рассказе: "Битва была выиграна за 20 минут! <...> Он видел, как империя, которая начиналась с Христофора Колумба и распространилась на два материка, была стерта с карты мира за 20 минут" [1]. И тут оказывается, что спецкор влиятельного агентства не в состоянии не только написать репортаж, но даже проснуться после изрядной доли спиртного. Гениальный же отщепенец, собрав факты, расспросив офицера с борта большого корабля, на обратном пути в лихорадочном возбуждении (и это не фигура речи — герой болен лихорадкой) пишет то ли репортаж о сражении, то ли историю всей войны на 68 страниц, которую впоследствии назвали лучшим военным репортажем и "единственным настоящим произведением литературы, которое породила война" (11; p. 1175). Самое необычное в этом рассказе — то, что отщепенец подписал репортаж именем своего антагониста, уснувшего в момент решающей битвы. После такого напряжения он свалился в горячке и шесть недель провалялся на больничной койке. Почти без денег он добирается до Нью-Йорка, чтобы попасть в бар на прощальную вечеринку и чествование того, кому он подарил свой лучший репортаж. Все лавры достались другому — и слава, и признание журналистов, и командировка в Париж на мирные переговоры, и пост собственного корреспондента агентства в Вашингтоне. Попросив передать триумфатору слова "все правильно", герой "покидает единственное место, где он несомненно нашел бы еду и приют в

этот вечер" (11; p. 1176). При достоверности многих деталей эта история выглядит совершенно фантастично; ее главный герой — безусловно, вымышленная фигура, это романтический идеалист, неудачник, изгой, который отказывается от победы и успеха по совершенно непонятным соображениям. Эта новелла вполне типична для начала века, она явно скроена по лекалам таких журналов, как "Сатердей ивнинг пост" и "Макклюрс", "Эврибодиз" и "Попьюлер мэгезин".

Многие писатели и критики США обращали внимание на несоответствие массовой журнальной новеллы требованиям высокого искусства. Действительно, на страницах популярных журналов начала века появлялось множество рассказов, не обременяющих ни ум, ни душу читателя, и бесследно канувших в Лету. Однако не все так просто, и если сегодня, с высоты прошедшего столетия, попытаться оценить наивысшие достижения малой прозы 900-х годов, придется признать, что они связаны с творчеством двух авторов — Джека Лондона и О.Генри, которых американская критика обыкновенно относила к массовой, развлекательной и неглубокой литературе. Именно они выдержали испытание временем, чего не скажешь о многих других новеллистах той поры.

Уилла Кэзер в эссе "Об искусстве прозы" высказала такое мнение: "Писать — это значит или штамповать рассказы, на которые есть рыночный спрос, — дело настолько же безопасное и похвальное, как изготовление мыла или готовых завтраков, и/или же это может быть искусством, которое всегда подразумевает поиск чего-то такого, на что нет рыночного спроса, чего-то нового и неизведанного, где сокрыты истинные ценности, не имеющие ничего общего со стандартизированными ценностями" (5; p. 34). Казалось бы, все просто и убедительно: с одной стороны, штамповка, производство "мыла", удовлетворение требований рынка, с другой — искусство, поиск, "езда в незнаемое" и открытие нового, однако стоит отметить в рассуждении Кэзер словцо "either" — в английском языке оно одновременно может означать "или тот, или другой", "и тот, и другой", "всякий", "каждый", то есть в нем самом запечатлена диалектика жизненного и творческого процесса. Если мы утверждаем несовместимость требований рынка и поисков настоящего искусства, это одно, если же осознаем, что в истории литературы эти моменты нередко совмещались и рыночный успех вовсе не исключал настоящего искусства, то это другое. И вторую точку зрения можно подтвердить целым рядом примеров. Величайшие писатели не стеснялись работать для публики. Классические новеллы Боккаччо были написаны для развлечения массового читателя, так же, как романы Рабле и Сервантеса, пьесы Шекспира и Мольера. То же можно сказать о сказках Гофмана и "Повестях Белкина", которые Пушкин писал с явным расчетом на успех, о повестях Гоголя и новеллах По, рассказах Мериме и Мопассана... Великий Твен был юмористом, он постоянно

заботился о читателе, порою угождал ему — и стал классиком американской литературы. Великий Чехов начинал на страницах дешевых юмористических журналов "Осколки" и "Стрекоза", прошел период приобщения к толстовской традиции и обрел классическую форму своих рассказов — в таких вещах, как "Анна на шее", "Дама с собачкой", "Скрипка Ротшильда" — на пути синтеза высокого и смешного, серьезного и легковесного, настоящего искусства и литературы для всех. В двадцатом столетии, которое можно назвать, по Х.Ортеге-и-Гассету, веком "восстания масс", невероятно возросло значение массовой культуры в связи с появлением прежде немыслимого количества свободного времени для развлечений у огромных масс людей и в связи с широким ростом грамотности и бурным развитием технических средств, сильно удешевивших книги и потребление искусства.

Безусловно, Лондон и О.Генри ориентировались на запросы массового читателя, однако это не мешало им создавать настоящие творения искусства, развивать и совершенствовать технику и формы малой прозы, определяя судьбу новеллы начала XX в. Судьбы этих авторов в чем-то сходны. Оба пробили себе дорогу через жизненные невзгоды и препятствия, оба работали в рискованной области, пограничной между высоким искусством и массовой культурой, оба изведали оглушительный успех и оба рано, в сорокалетнем возрасте ушли из жизни, не сумев до конца осуществить сокровенные планы.

Лондону в настоящем томе посвящена отдельная глава, и потому о его новеллистике следует сказать кратко. В его творчестве, как и в новеллах О.Генри, соединились многие плодотворные традиции американской литературы: уроки остросюжетной романтической новеллы Ирвинга и По, юморески Марка Твена, региональной новеллы Брета Гарта, Бирса и Крейна. Однако прежде всего в его рассказах сказался опыт литературы "местного колорита". Лондон открыл новую неизведанную прежде область американской жизни — страну Великого безмолвия, Дальний Север, а потом острова Тихого океана.

Основной тон рассказов — романтический: в них изображены исключительные события, живописные нравы и необычный быт золотоискателей и первопроходцев севера; притом многие рассказы и по сюжетам, и по способу повествования явно тяготеют к жанру легенды. В них, безусловно, чувствуются традиции великих романтиков — Купера и Мелвилла, но более всего — влияние Киплинга. Мир северных рассказов Джека Лондона находится за гранью обычной жизни и нормального общества. Маргинальность и героизм — вот черта его лучших персонажей. Образы этих рассказов поданы романтически размашисто, с изрядными преувеличениями и яркими эффектами, но в них ощутима неподдельная энергия жизни и правдивость наблюдений. Лондон воспевает настоящих героев, смелых и мужественных,

способных на поступки и самопожертвование. В их обобщенной характеристике ясно слышен голос Киплинга: "Они были разных национальностей, но жизнь, которую они вели, выковала из них определенный тип людей — худощавых, выносливых, с крепкими мускулами, бронзовыми от загара лицами, с бесстрашной душой и невозмутимым взглядом ясных, спокойных глаз. Эти люди ездили на собаках, принадлежащих королеве, вселяли страх в сердца ее врагов, кормились ее скудными милостями и были довольны своей судьбой. Они видели многое, совершали подвиги, жизнь их была полна приключений, но никто из них даже не подозревал об этом" [12]. Под стать им и женщины "особой породы" и невероятной красоты. К тому же, этих женщин отличает самоотверженная любовь и абсолютное послушание мужчине.

В большинстве рассказов северного цикла представлено два основных типа конфликта: столкновение человека с природой и людей разных народов и культур друг с другом. Многие из этих рассказов выдержаны в русле идеологии расового превосходства белых, в них чувствуется налет шовинизма. Белые всегда побеждают в схватке с аборигенами, потому что заряжены на борьбу и никогда не отступают, женщина подчиняется силе мужчины и признает его превосходство. Присутствуют в прозе Лондона "зов крови" и "черты забытых предков", налицо характерный набор образов, идей, сюжетов и красок неоромантизма, вплоть до образа сверхчеловека или закона выживания, который требует мужества и коллективной ответственности, силы и взаимовыручки, что явно напоминает "закон джунглей" Киплинга.

В основе художественного мира раннего Лондона лежала нехитрая философия, в истоках которой — древний стоицизм, оказавшийся необычайно актуальным именно в XX в. Жизнь — тяжкое бремя и серьезное испытание, но человек выстоит и в конце концов преодолеет все, у него есть для этого сила духа, терпение, мужество и верность слову, некий кодекс чести. Таковы образцовые герои Лондона. От них пролегает прямая дорога к героям Хемингуэя и Фолкнера, очутившимся в невыносимых условиях. Именно это и привлекало в Лондоне читателей и писателей — внимание к экстремальным обстоятельствам, требующим от человека всего напряжения сил. Это представлялось экзотикой и надрывом в начале XX в., но течение жизни в этом столетии оказалось превыше всех ожиданий, и человеку действительно потребовалось собрать все мужество, все силы, чтобы выстоять. Поэтика обычного реализма не годилась для освоения новой действительности, чреватой чудовищными испытаниями и катастрофами. Поэтому и приходилось изобретать, как выразился один из исследователей, "романтизм в реализме" и "реализм в романтизме".

Лондон чрезвычайно разнообразен в своих новеллах. Он поражает новизной материала и нетрадиционностью сюжетов, сохраняя при

Джон Сингер Сарджент. "Лососевая река". Ок. 1916

этом коренную жанровую природу новеллы с ее напряженным и динамичным конфликтом, яркими характерами и сильными страстями. В его рассказах скупо, пунктиром используется и характерная символика и мифология: образы Эльдорадо и Аркадии, Одиссея и аргонавтов, Каина и Авеля, кроткого Христа и энергичного дьявола, "вечной женственности" и "проклятого золота", есть в них и легенды и мифы аборигенов, и это также проявление романтического дискурса.

Однако есть у него северный цикл рассказов, где преобладает реализм, порою безжалостный и жестокий: "Белое безмолвие", "На Сороковой миле", "За тех, кто в пути", "Мудрость снежной тропы" (1899) и особенно три шедевра раннего Лондона — "Костер" (1902), "Тысяча дюжин" (1903) и "Любовь к жизни" (1905). Самые лучшие произведения его малой прозы, в которых рождалась новая поэтика, — это рассказы о выживании человека в экстремальных обстоятельствах, основанные на предельном упрощении. Бесхитростное повествование заставляет вспомнить прозу раннего Х.Гарленда и в еще больше степени — "Голод" К.Гамсуна и рассказы С.Крейна "Голубой отель" и "Шлюпка". Однако Лондон идет еще дальше. Повествование проникает на уровень простейших телесных эмоций, предельно обнажая сущность человека — и не умозрительно-риторически, а непосредственно-пластически. Внимание к деталям и мелочам в этих рассказах создает напряжение текста, в нем почти осязаемы неподатливость и жестокость мира, так же как и физиологические переживания

героев, как будто текст состоит не из слов, а из вещей и ощущений. Образцом стал научный информативно-регистрирующий дискурс экспериментального естествознания, и восходит он к традиции натурализма, однако в его основе — изучение не конкретного и повседневного, а экзистенциального и универсального. Повествование в третьем лице воспроизводит не только физические действия, но и внутренний мир героя, чрезвычайно упростившийся под давлением обстоятельств, доведенный до одной неотступной мысли: как развести костер или что бы съесть. Заново открыто значение изначальных ценностей человеческой жизни — тепла и еды, силы воли, человеческого участия, помощи, дружбы. Текст передает помутившееся сознание и галлюцинации героя, встречаются примеры потока впечатлений, ощущений и мыслей. И вместе с тем, здесь возникает космическое мироощущение, как в "Шлюпке" или в стихах Крейна. Вот как описывает Лондон героя, осознающего свое одиночество: "Тогда он отвернулся и медленно обвел взглядом тот круг вселенной, в котором он остался один после ухода Билла". И повторяет эту фразу, добавляя описание мира вокруг него: "Он снова окинул взглядом тот круг вселенной, в котором остался один. Картина была невеселая. Низкие холмы замыкали горизонт однообразной волнистой линией. Ни деревьев, ни кустов, ни травы, ничего, кроме беспредельной и страшной пустыни, — и в его глазах появилось выражение страха" (12; т. 5, с. 262).

Это одновременно и реальный пейзаж, и образ безжалостного и бесчеловечного космоса. Сравнения и метафоры, нечастые в таком тексте, приобретают новый вкус, вещественный и плотский: "Суставы у него словно заржавели, и согнуться или разогнуться стоило каждый раз большого усилия воли". "По временам рассудок его мутился, и он продолжал брести дальше бессознательно, как автомат; странные мысли и нелепые представления точили его мозг, как черви" (12; т. 5, с. 271). Вообще в повествовании представлен не столько реальный, сколько видимый герою мир, его чувства, желания или галлюцинации окрашивают все по-иному. Образы животных также явно приобретают символический смысл, по крайней мере, в сознании героя ("вокруг была жизнь, но жизнь полная сил и здоровья"), будь то куропатка, медведь ("перед ним было мясо и — жизнь") или больной волк, преследующий еле живого человека. Схватка с волком столь же символична, сколь и весь путь героя, она венчает рассказ-притчу: человек победил, сумел задушить волка и пьет его кровь, продлевая свою жизнь. "Даже умирая, он не покорялся смерти" (12; т. 5, с. 278). Это апофеоз рассказа. Дальнейшее повествование идет в ином ключе — отстраненно и объективно, с точки зрения людей на корабле, которые "увидели живое существо, но вряд ли его можно было назвать человеком. Оно ничего не слышало, ничего не понимало и корчилось на песке, словно гигантский червяк" (12; т. 5, с. 279). И это сравнение —

не метафора, а почти научное описание вещей, хотя символика и здесь присутствует, но не приобретает самодовлеющего значения, передавая последнюю степень унижения человека конкретно, а не мифологично. Этот новый стиль уже содержит в себе "нулевой градус сознания" и письма, который ведет к прозе Хемингуэя, Сартра, Камю.

Стоит отметить еще один новаторский рассказ Лондона — "Отступник" (1906). Он также примыкает к натуралистической традиции и выражает разрыв с прежней романтической манерой писателя. Поэтика точного описания физических действий здесь применяется вроде бы к "нормальному" состоянию человека, но она вскрывает его совершенную ненормальность — чудовищную реальность общества, медленно убивающего своих детей. Рассказ разворачивается в том же ключе, что и романы Золя, например, "Жерминаль": тяжкое раннее пробуждение малолетнего рабочего джутовой фабрики по имени Джонни, уже бесконечно усталого, скупые детали убогого быта (зловонная раковина, засаленное рваное полотенце, скудная еда), а потом целый день на фабрике, где герой стал чем-то вроде придатка мотальной машины. Вторая часть рассказа дает описание всей жизни героя — от шести до восемнадцати лет. В ней была только работа. И везде он был хорошим работником, управляющие и мастера гордились им: на стекольном заводе "он достиг совершенства машины", на джутовой фабрике он — "лучший ткач в цеху". Среда этого героя и его главный враг — фабрика; превращение в машину — лейтмотив образа. И вдруг следует прозрение — Джонни после болезни решает: "Не буду я больше работать". Неожиданно он подсчитывает количество движений, сделанных им во время работы: выходит на стекольном заводе — двенадцать миллионов в год, а за ткацкими станками вдвое больше — "двадцать пять миллионов в год. И мне кажется, я уже миллион лет их делаю" (12; т. 8, с. 333–339). Это прозрение заставляет вспомнить "Скрипку Ротшильда" Чехова, где герой также начинает подсчитывать убытки — и от мелочей вдруг приходит к самому существенному. Герой рассказа Лондона отказывается подчиниться неумолимому распорядку жизни, открывая в себе нечто очень важное — человека, который не хочет быть придатком машины. Он уходит с фабрики, уходит из дома, бежит от цивилизации, которая калечит людей, и лишь тогда на его лице появляется слабая улыбка. Он оказывается за городом, на просторах полей, лежит на траве под деревом возле станции. Раз или два смеется без видимой причины — он свободен, он пустился в путь. Новелла чрезвычайно расширила свой масштаб — в ней не только одно, "неслыханное, но действительное происшествие", в ней ощутим модус притчи. Об этом свидетельствует название, гротескный образ героя, его жизнь, тихий бунт и бегство. Важную роль в рассказе играет символика простых вещей — мотивы и образы темноты, сна, пробуждения, машины, искалеченного тела и природы, наконец, финальной улыбки и смеха героя. Творчест-

во Джека Лондона показывает, что новелла стремилась к новым горизонтам и масштабам.

Совсем по иному пути пошел О.Генри. Больше ста лет прошло с того момента, как в нью-йоркских журналах впервые появились рассказы, подписанные этим именем, однако место писателя в истории американской и мировой литературы до сих пор выглядит неопределенным и неоднозначным. С одной стороны, его мастерство покоряет не одно поколение читателей, он признан классиком жанра, его именем названа весьма престижная премия, которой в США ежегодно отмечают лучшие образцы малой прозы с 1918 г. С другой — его успех выглядит сомнительным в глазах многих критиков и историков литературы, которые считают О.Генри писателем, поставлявшим массовую продукцию, одним из создателей легковесного чтива для толпы с ее узким кругозором и пристрастием к грубым кричащим эффектам.

Фред Луис Патти одним из первых увидел в его прозе "странную, эпических масштабов клоунаду ... невероятную смесь: истории, дьявольски закрученные и заключенные в оболочку бомбы; высмеивание всего и вся — ничего святого, шутовские проповеди и пародийные заповеди; юмор в чистом виде и рядом — варварский фарс, столь же вульгарно примитивный, как комическое приложение к газете; рассказы, решительно разрушающие все каноны литературы и вместе с тем настолько блистательные, что по ним можно создавать новые каноны" [13]. По мнению Патти, сравнить О.Генри можно разве что с молодым Диккенсом ("ни одной скучной страницы") или с Бретом Гартом. Канадский писатель-юморист Стивен Ликок утверждал в 1916 г.: вскоре "весь мир, говорящий по-английски, признает О.Генри одним из великих мастеров современной литературы" [14]. Это столкновение взглядов привлекло внимание писавших об О.Генри американца Ю.Каррента-Гарсиа в его книге "О.Генри" (1965) [15] и нашей соотечественницы И.Левидовой ("О.Генри и его новелла", 1973) [16].

Этот спор не утих до сих пор. В 20-е годы некоторые критики называли его "современным классиком" уровня Томаса Гарди и Генри Джеймса, Льва Толстого и Редьярда Киплинга [17], утверждая, что он превзошел всех выдающихся мастеров американской новеллы — Эдгара По, Натаниэля Готорна и Брета Гарта. Совсем иначе его оценивали такие писатели, как Теодор Драйзер, который считал, что О.Генри "за исключением полдюжины рассказов, чисто развлекательный писатель" (1; т. 2, с. 60), или Шервуд Андерсон, отвергавший почти все, что было связано с именем О.Генри, — "мастерски закрученную интригу, все виды литературного трюкачества и игру словами" [18]. Он писал в своей "Истории рассказчика" (1924) и в письмах, что "американский рассказ был чрезвычайно извращен О.Генри", так как он заменил изображение подлинной жизни условным и фальшивым [19].

Сходную точку зрения высказывал Максим Горький, который видел в О.Генри "писателя, утешающего продавщиц и клерков надеждами на счастье: замужество или женитьбу обязательно на богатых"[20], "талантливого шута и тоже талантливого и пошлого примирителя"[21]. По его мнению, "О.Генри считает людей нищими, подает им милостыню фальшивой монетой"[22].

Этот писатель, обладавший редкостным артистизмом, который для литературы США всегда был скорее исключением, чем правилом, с позиций академического литературоведения представлялся незначительной фигурой. Для него не нашлось места ни в известном исследовании В.Л.Паррингтона, ни в "Литературной истории США" 40-х годов, где он был лишь несколько раз упомянут, прежде всего в связи с его необычайной популярностью в России. Для сравнения скажем, что С.Крейн, Ф.Норрис и Дж.Лондон упоминаются в этом издании во много раз чаще и удостоены кратких очерков — от семи до двенадцати страниц убористого текста. Лишь один великий критик отдал ему дань — Ван Вик Брукс, начавший небольшой очерк о нем в своей книге "Годы самоуверенности: 1885–1915" (1952) словами: "Случилось так, что расплодившиеся с начала XX в. дешевые журнальчики, которых не чурались ни Норрис, ни Драйзер, внезапно произвели на свет гения, получившего известность под именем О.Генри"[23]. Мало что изменилось и в вышедшей сорок лет спустя "Колумбийской литературной истории США" (1988), более озабоченной пересмотром канонов и голосами меньшинств, чем изучением литературного мастерства, хотя за это время на родине писателя появилось несколько исследований, дающих солидную основу для объективной оценки его вклада в литературу. Это целый ряд воспоминаний и биографий, среди которых выделяется книга Дж.Лэнгфорда "Он же — О.Генри: Биография Уильяма Сидни Портера" (1957), диссертаций и книг, посвященных анализу его новеллистики, например, работы Ю.Каррент-Гарсиа (1965 и 1993) и Л.Лонго (1982).

В нашей стране этот писатель — наряду с Марком Твеном и Джеком Лондоном — представлял американскую литературу во всем ее своеобразии. Пиком его популярности стали 20-е годы XX в.: в то время в СССР издавалось до двадцати книжек О.Генри в год, но и поныне в России регулярно выходят в свет сборники его новелл — тонкие и толстые, в твердых и мягких обложках, с иллюстрациями и без, в одном, двух и трех томах. У нас он нашел не только благодарных читателей и верных поклонников, но также и серьезных исследователей, таких, как К.Чуковский, Т.Сильман, А.Аникст, И.Левидова, А.Старцев и другие. Особое место в русской "огенриане" занимает статья Б.М.Эйхенбаума "О.Генри и теория новеллы", впервые вышедшая в 1925 г. и не раз перепечатанная. Известный ученый, исследователь творчества Л.Н.Толстого и М.Ю.Лермонтова и теоретик литературы, нашел весьма плодотворный подход к творчеству амери-

канского писателя: он проанализировал технику сюжета, а также выявил иронию и пародию, пронизывающие всю его новеллистику, подчеркнув исключительное значение О.Генри для развития жанра.

Писатель, вышедший из юмористики, стал продолжателем традиции остросюжетной новеллы в эпоху ее кризиса и увядания, когда она была серьезно потеснена рассказом, отрицающим самые основы ее структуры: необычность происшествия, резкость характеристик, фабульную напряженность и динамику. О.Генри пришел к поразительному сочетанию отточенности формы и подчеркнутого отчуждения от нее, которое выражается в целой системе иронической и пародийной игры. В этом главный ключ к его творчеству. Остро ощущая специфику фабульно-анекдотической новеллы, он довел ее до совершенства образца, которое тотчас же было растиражировано в многочисленных журнальных публикациях и учебниках "Как писать новеллы". Понимая всю условность жанра и его несоответствие новым представлениям о взаимоотношениях искусства и жизни, он, вместе с тем, не был готов расстаться с искусственной, но весьма эффектной новеллой — это произойдет лишь перед самой смертью, когда он поставит перед собой задачу написать нечто совершенно иное.

О.Генри (O.Henry) — псевдоним Уильяма Сидни Портера (William Sidney Porter, 1862–1910), жизнь которого была настолько яркой, что послужила основой для сюжета приключенческих книг и кинофильмов. Коренной южанин из штата Южная Каролина, он в трехлетнем возрасте лишился матери, умершей от наследственного туберкулеза. Отец его был врачом и аптекарем, увлеченным изобретательством, и мало времени уделял сыновьям. Их воспитывала бабушка, а учила родная тетка — сначала дома, а потом в своем частном учебном заведении. Застенчивый и легкоранимый, он уже в школьные годы отличался едким остроумием и способностью метко улавливать повадки людей и запечатлевать их в своих рисунках, так же как и склонностью к розыгрышам и проказам. Как и всякий подросток в маленьком городке, он много времени проводил на природе. Читал приключенческие книги о пиратах и сыщиках, романы В.Скотта, В.Гюго, Ч.Диккенса, У.Теккерея, Э.Дж.Бульвера-Литтона, А.Дюма, Ф.Шпильгагена. В числе его любимых книг биографы отмечают также арабские сказки "Тысячи и одной ночи" и "Анатомию меланхолии" Р.Бертона. Помогая своему дяде в семейной аптеке, Уильям в 1881 г. получил диплом фармацевта, однако применить его не успел. В марте следующего года он покинул родной город и по приглашению знакомого врача отправился в Техас, однако на Запад его тянула не столько тяга к приключениям и богатству, сколько желание укрепить здоровье и боязнь чахотки. Два года он прожил на ранчо, скорее гостем, чем настоящим ковбоем, не переставая рисовать и читать — теперь уже Шекспира, Смоллетта, Теннисона и Юма, не расставаясь со словарем Уэбстера. Там он изучал языки — не только испанский, на котором изъяснялась

большая часть жителей штата, но также немецкий и французский. Там родились его первые литературные опыты в юмористическом духе.

С 1884 г. Портер обосновался в столице Техаса, городе Остине, где служил клерком в агентстве по продаже недвижимости, чертежником-составителем планов и карт в Земельном управлении штата. Однако гораздо больше его занимало искусство: он пел в вокальном квартете, играл в любительских спектаклях, рисовал карикатуры и гравировал иллюстрации, писал стихи и рассказы. Здесь же Уильям Портер нашел свою любовь — девушку из респектабельной и состоятельной семьи по имени Этол Эстес, в июле 1887 г. они тайно обвенчались и после недолгой размолвки были прощены ее родителями. К несчастью, жена часто хворала, у нее оказался наследственный туберкулез. Их первенец умер младенцем, и дочь Маргарет сразу же стала любимицей отца. Семейная жизнь требовала расходов, и Портер в 1891 г. поступил на работу в Национальный банк Остина, а чуть позже на деньги тестя купил типографское оборудование и весной 1894 г. начал выпускать юмористическую газету "Роллинг стоун" ("Перекати-поле"). Газета просуществовала не более года, ее основное содержание составляли легкие фельетоны, стихи, анекдоты и пародии, написанные им самим. Тем временем неожиданная ревизия обнаружила в банке, где служил кассиром начинающий писатель, недостачу, которая тотчас была покрыта с помощью тестя, однако работу в банке пришлось оставить. Зато его пригласили вести раздел юмора и светской хроники в газету "Хьюстон пост", где также печатались его веселые рассказы и пародии. Жизнь и работа в Хьюстоне длилась недолго, следствие по факту банковской недостачи возобновили, Портера арестовали и выпустили под залог. Когда его в очередной раз вызвали в суд, он сбежал на пути в Остин. В июле 1896 г. он отправился в Новый Орлеан, где какое-то время жил под чужим именем, работая репортером нескольких газет, а потом уехал еще дальше — в Гондурас. Срок действия уголовной ответственности по делам такого рода в ту пору был в США ограничен тремя годами, и будущий

О.Генри. Фотография 900-х годов

создатель "Королей и капусты", вероятно, надеялся провести это время за границей, пополняя жизненный и творческий опыт, однако судьба приготовила ему свои главные удары. В январе 1897 г. он получил известие о тяжелой болезни жены и вернулся в Техас, где его ждал суд. В июле того же года Этол ушла из жизни, а в феврале 1898 г. Портера приговорили к пяти годам тюремного заключения. С наличностью в остинском банке обращались по-свойски, его директора и учредители могли позаимствовать из кассы нужную сумму даже в отсутствие кассира, оставив записку, а то и просто так, и сейчас трудно решить, был ли виновен в растрате 850 долларов будущий новеллист, во всяком случае у исследователей нет единого мнения на этот счет. Автор наиболее основательной его биографии, Дж.Лэнгфорд, приводит такой существенный довод: ни в одной новелле О.Генри нет героя, несправедливо обвиненного за преступления других, тогда как страдающие по собственной вине персонажи встречаются часто.

Трудно сказать, как повернулась бы судьба начинающего писателя, к тому моменту уже получившего престижное предложение о сотрудничестве от синдиката Макклюра, если бы не было в ней трех с лишним лет тюрьмы, но разница между тем, что он писал до и после заключения, разительна. В заключении Портеру в общем повезло — благодаря диплому он занял место аптекаря при тюремном госпитале, где жил и питался отдельно от заключенных, не зная наказаний и тягот каторжного труда; однако боль человеческая была близка и ощутима каждый день. Именно в тюрьме и родился О.Генри — и псевдоним, и настоящий писатель, создавший там четырнадцать рассказов, три из которых были напечатаны в годы его заключения. На свободу он вышел в июле 1901 г. и, побывав в Питтсбурге, где жили родители его жены с любимой внучкой, в апреле 1902 г. поселился в Нью-Йорке. Там он заключил договор с редакцией журнала "Эйнслиз", в котором начали печатать его новеллы. Вскоре имя О.Генри стало знаменитым; он вылез из безденежья и безвестности за счет каторжного труда: в 1904 г. было опубликовано 66 его рассказов, в следующем — 54, правда, в дальнейшем темп сильно падает. Одновременно он делает инсценировки и составляет сборники своих произведений, которые выходят один за другим.

Первой его книгой стали "Короли и капуста" (*Cabbages and Kings*, 1904), где О.Генри из нескольких рассказов попытался сделать роман, но его дарование было иного рода, и новеллистическая природа этой книги несомненна. Поначалу его сборники новелл были объединены общим местом (точнее — регионом) действия: "Четыре миллиона" (*The Four Million*, 1906), "Горящий светильник" (*The Trimmed Lamp*, 1907) и "Голос большого города" (*The Voice of the City*, 1908) посвящены Нью-Йорку, "Сердце Запада" (*Heart of the West*, 1907) — Техасу. Цикл "Благородный жулик" (*The Gentle Grafter*, 1908) сложился

вокруг фигуры главного героя, обаятельного мошенника по имени Джефф Питерс, эти рассказы не печатались в журналах, а сразу были предназначены в сборник. Последующие книги О.Генри включают новеллы из различных циклов, но их единство обеспечено общим мироощущением и характерными мотивами: "Дороги судьбы" (*Roads of Destiny*, 1909), "На выбор" (*Options*, 1909), "Деловые люди" (*Strictly Business*, 1910). Судьба отпустила писателю напоследок несколько лет шумной славы, однако работа на износ и безалаберный образ жизни, обострив болезни (диабет и цирроз печени), сильно сократили его жизнь. В июне 1910 г. Уильям Сидни Портер умирает, а книги О.Генри продолжают выходить: "Коловращение" (*Whirligigs*, 1910), "Всего понемножку" (*Sixes and Sevens*, 1911), "Под лежачий камень" (*Rolling Stones*, 1912), "Остатки" (*Waifs and Strays*, 1917), "Дар мудрецов" (*The Gift of the Wise Men*, 1911), "О.Генриана" (*O.Henriana*, 1920), "Постскриптумы" (*Postscripts*, 1923). С 1912 по 1929 г. в США появилось четыре многотомных собрания произведений О.Генри, его однотомное "Полное собрание сочинений" издавалось в 30-е годы чуть не ежегодно и было еще раз переиздано в 50-е годы. Издания избранных его рассказов выходят в Америке до сих пор.

Всего О.Генри написал около трехсот новелл, дюжины три из них можно смело зачислить в национальную и мировую классику жанра. И это значительный итог, наверное, более весомый, чем у Эдгара По (по мнению Ю.В.Ковалева, "лишь десятка два рассказов По являют собой примеры высокого художественного мастерства"[24]), Брета Гарта (у которого едва ли пять-шесть достойны войти в классику), Амброза Бирса или Стивена Крейна.

Перед самой смертью О.Генри набросал письмо редактору издательства "Даблдей", в котором открыл свой будущий замысел: написать "историю личности, а не типа", «подойти как можно ближе к тому, что вообще-то почти невозможно — к правдивой передаче мыслей героя, его приключений и злоключений, его истинных мнений обо всем, что он повидал в жизни, и его абсолютно честных выводов, комментариев и взглядов в связи с разными фазами его жизненного пути... Хорошо известно, что "всю правду" в печати высказать нельзя. Но как насчет того, чтобы не говорить "ничего, кроме правды"?»[25] Он даже не успел отправить письмо, оно было найдено среди его бумаг после смерти. Этого замысла, который обещал совершенно иную литературу, он так и не осуществил.

О.Генри слишком хорошо знал жизнь, его во многом можно назвать циником, пессимистом и фаталистом; его понимание мира представляет собой набор горьких мыслей, почерпнутых из Платона, Екклезиаста, Омара Хайяма и других источников. Одна американская исследовательница разыскала в старых подшивках "Хьюстон пост" его ранний рассказ "Ночь заблуждений" (1895), во вступлении к которому изложено кредо художника — эти идеи потом не раз повто-

ряются в его рассказах. Здесь они собраны вместе: "Одна из величайших книг в мире — это повседневная жизнь, нас окружающая. Все, что может постичь человеческий разум, все, что может почувствовать человеческое сердце, все, что могут поведать уста, замкнуто в маленьком мирке, в котором мы заключены. Тот, кто смотрит на жизнь проницательным взглядом, сможет увидеть под тонким покровом повседневности романтические, трагические и комические представления, которые разыгрывают актеры — великие и малые, попирающие подмостки театра Вселенной. Жизнь — не трагедия и не комедия. В ней смешалось и то, и другое. Высоко над нами всесильные руки дергают за веревочку, и вот внезапно наш смех перехватывает рыданьем, и странный звук веселья вторгается в глубочайшую нашу скорбь. Мы — марионетки — пляшем и плачем, обычно не по собственной воле, а к концу спектакля, когда гаснут сверкающие огни рампы, мы укладываемся на отдых в деревянные ящики, и опускается темная ночь, покрывая своей мглой арену краткого нашего триумфа"[26]. Главные тезисы этого рассуждения не отличаются новизной: повседневная жизнь — это величайшая книга, весь мир — театр, а люди в нем — марионетки в руках судьбы. В жизни все перемешано — трагическое и комическое, добрые и порочные страсти, веселье и скорбь. Все люди равны — не социально или юридически, а этически и эстетически, все одинаково интересны. Эту мысль он повторяет особо: "На улице мы проходим мимо героев, не менее великих, чем те, которых воспевали поэты". "Все мы слеплены из одной глины <...> Все мы вышли из одного корня. Король и каменщик равны между собой". Эта философия, характерная для переломных моментов истории, проникнута чувством относительности любых перегородок, в ней сливаются любовь к человеку и преклонение перед стихией жизни, истинно американский демократизм и восточный фатализм, а ощущение театральности бытия обещает сочетание трагедии и комедии.

Проза О.Генри построена на поразительном контрасте между плотной насыщенностью жизненным материалом и хрупкой и довольно условной структурой его новеллы. Достаточно открыть любой его сборник и убедиться, что текст рассказов переполнен реальными фактами, в них в изобилии представлены подробности быта, политики и духовной жизни; в них можно узнать о нравах и обычаях американцев, живущих в разных районах страны, о ценах на мясо и меха, стоимости жилья и одежды, точных суммах доходов и расходов людей из различных слоев общества, найти меню дешевой забегаловки и фешенебельного ресторана, имена известных писателей, спортсменов, художников и антрепренеров, цитаты из популярных книг и модных песенок. Многообразие социальных типов и форм поведения рубежа веков просто невероятно. В новеллах О.Генри действуют шерифы и грабители поездов, контрабандисты и ковбои Техаса, вульгарные мил-

лионеры и обаятельные мошенники, спившиеся газетчики и бессердечные квартирные хозяйки, безумно занятые деланием денег биржевые маклеры и кутающиеся в газеты бездомные бродяги, нищие художники и артисты, обедневшие южные джентльмены и выскочки с Запада, юные гангстеры и продажные политиканы, нью-йоркские продавщицы, мечтающие встретить прекрасного принца с Пятой авеню, и мучимые совестью фабриканты мыла, фермеры и филантропы, боксеры и официантки, редакторы и писатели-юмористы, аптекари и международные авантюристы... Но весь этот житейский материал представлен в сюжетах, где возможны немыслимые совпадения и замысловатые конструкции, где царит такая откровенная стихия игры, что напрашивается сравнение даже не с театром, а с цирком, где возрождаются жанровые и образные приемы, восходящие то к античной поэме странствий, то к идиллии или буколике, то к средневековой новелле или арабской сказке, то к комедии ошибок или плутовскому роману. Причем вся эта условность нарочито подчеркнута и обнажена. Понятно, почему О.Генри считали трюкачом. Но всегда игровые, условные сюжеты основаны у него на реальных фактах и противоречиях жизни.

Бродяга на скамье в публичном парке

Ключ к художественной логике О.Генри — тотальная игра в литературу, очень профессиональная и ответственная, при подчеркнутом изображении современной американской действительности с великим множеством подробностей и точных деталей, всегда обнажающая условность происходящего, ходульность персонажей, немыслимые совпадения и неестественность положений. Техника заострения и парадокса совмещает серьезность и смех, боль и ерничество, бьющую в глаза сентиментальность и едкую иронию. Игра эта ведется на всех уровнях: идеи и мнения, жанр и сюжет, персонажи, детали, символы, слова — все пронизано игрой.

Новелла О.Генри имеет, в общем-то, несложную, но довольно изощренную форму, которая состоит из нескольких элементов и приемов. Иные исследователи прежде всего обращают внимание на сюжетную технику. На самом деле основным и определяющим становится, как уже было отмечено, *стихия игры, которой пронизан весь текст новеллы и ее основные элементы.* Важнейшим среди художественных приемов следует назвать *образ рассказчика*, в котором и воплощается игровая стихия. Он создает новеллу на глазах у читателя, обыгрывая факты, подчеркивая дистанцию между жизнью и искусством, впрочем, он не отделяет себя от своих героев, будучи одновременно вовлеченным в действие и отстраненным от него. Рассказчик сочувствует героям, так как сам изведал их радости и беды, он знает, как ведет себя "девушка из магазина", которая получает 8 долларов в неделю, что она ест, когда у нее остается всего лишь 15 центов, и что дарит мужу, если у нее только доллар и 87 центов перед Рождеством. Иногда он предоставляет слово героям, но и в этом случае в повествовании явно ощутимо игровое начало. Как правило, в речи рассказчика напрямую присутствуют ирония, пародия и эксцентрика, что наиболее заметно в рамке новеллы — в зачине или в заключении, хотя нередко его реплики сопровождают весь ход повествования. Второй элемент новеллы — это *сюжет с его техникой двойного плана повествования* или *двойного хода событий*, где использованы приемы умолчания, перемещения, переодевания и неожиданная, "сюрпризная", нередко двоякая концовка, обнажающая парадоксы жизни. Очень важное место занимает *система образов, где персонажи порою выглядят блекло и стерто, а вещи и предметы выпячены до символов.* Образная ткань прозы О.Генри построена на обыгрывании "общих мест" литературы и соткана с помощью расхожих мифов, аллюзий и ассоциаций, которые и создают второй, *мифопоэтический план текста.* Под стать условной игровой конструкции новеллы О.Генри ее *эксцентричный язык*, который служит своего рода маской для рассказчика и обычно моделирует обыденное сознание со всеми его атрибутами. О.Генри использует целую гамму приемов, создающих особый строй речи рассказчика и персонажей, где сталкиваются различные стили — книжный и разговорный язык, профессиональный и местный жаргон, грамматические и лексические смещения разного рода. Внимательный лингвист найдет у него каламбуры и оксюмороны, кончетто и малапропизмы, зевгму и гипаллагу, парономасию и парадокс, архаизмы и неологизмы. Надо сказать, что в переводах эта языковая игра нередко утрачивается.

В творчестве О.Генри можно выделить комплекс ведущих мотивов, которые, с одной стороны, образуют единый причудливый мир, запоминающийся с первого прочтения и навсегда, а, с другой — определяют различие типов новеллы, как правило, связанных с конкретным регионом или местом действия, которые в роли топоса дик-

туют подбор героев, сюжетов и жанровых форм. Пестрота калейдоскопа — немаловажный принцип художественного мира О.Генри, его существенная черта — "собирание" Америки, то есть внимательное освещение особенностей жизни в разных регионах страны и сопоставление стилей жизни и типов личности. Нью-Йорк предстает как Багдад-над-подземкой, Техас — это страна пастушков, Аркадия, а вымышленное латиноамериканское государство Анчурия представляется то островом лотофагов, то Эльдорадо, то райским садом.

Может быть, самый главный мотив новелл О.Генри запечатлен в названии одной из них — "Коловращение жизни", игра судьбы и людей друг с другом, которая часто представлена в виде обмена — дарами, качествами, судьбами героев. Генетически он явно восходит к новой аттической и елизаветинской комедии, а также к авантюрной сказке, где изображаются хитросплетения судьбы. Этот мотив присутствует во многих произведениях О.Генри, однако наиболее ясно выступает в "южных" новеллах. В рассказе "Коловращение жизни" развод теннессийской четы неожиданно оборачивается возобновлением брака. Игра судьбы обнажена здесь яркой деталью — новенькой пятидолларовой купюрой, которая проделывает замысловатый путь: сначала от мужа к мировому судье в качестве платы за развод, затем назад к нему, так как жена потребовала у мужа "пансион", а денег у него больше нет, и он не находит иной возможности их добыть, кроме как ограбить возвращающегося домой судью; далее купюра переходит к жене в качестве "пансиона" и напоследок — вновь к судье, который, увидев, что супруги возвращаются к совместной жизни, придумал удачный ход, потребовав пять долларов за обряд бракосочетания. Люди вроде бы обмениваются вещами, а на самом деле — судьбами, как в рассказе "Туман в Сан-Антонио", где тридцать шесть таблеток морфия, купленные девятнадцатилетним чахоточным юношей для того, чтобы покончить с жизнью, переходят к случайно встреченной им проститутке, воспринимающей их как знак судьбы. И неважно для жанра, что в первом случае поворот темы скорее комический, а во втором — мелодраматический. Есть еще среди "южных" новелл "Сделка" и "Формальная ошибка", тема которых — кровная месть, где обмен судьбами совершается путем переодевания героев. Обе судьбы завершаются смертью, однако переодевание в одном случае — это знак самопожертвования и возвращения чести, в другом — трусости и бесчестья. Еще один "южный" рассказ, "Муниципальный отчет", построенный на сочетании путевых заметок и детектива, также представляет игру судьбы через путешествие долларовой бумажки и желтой роговой пуговицы.

Другой важный мотив возникает на основе жанра идиллии и прежде всего связан с Техасом. В новеллах О.Генри американский ковбой выступает наследником древнегреческого "буколоса" — и то, и другое слово переводится как "коровий пастух". Техасская идиллия в

духе традиций античной буколики и ренессансной пасторали предполагает жизнь человека в непосредственной близости к природе — ковбои спят на земле и пасут стада коров, в их среде более простые и сердечные отношения между людьми; главным мотивом становится любовное соперничество и дружба, а еще один непременный элемент античной идиллии — состязание в пении — заменяет здесь игровой спор. Условность сюжета О.Генри обычно оттеняется изрядной долей иронии и комизма. Из тринадцати новелл сборника "Сердце Запада" десять построены как истории любовного соперничества: чаще всего двух друзей и приятелей, иногда врагов. Есть здесь и соперничество мужчины и женщины — в рассказах "Сердце и крест", "Принцесса и пума". Соперничество двух закадычных друзей представлено в новеллах "Друг Телемак" и "Справочник Гименея", где античные имена служат в качестве жанровых меток. Главный герой этих новелл представляет собой мифологизированный тип человека Дальнего Запада — простодушного, не слишком образованного, искреннего и верного своему слову, способного совершить героический поступок — вырвать товарища из лап медведя или спасти любимую женщину из горящего дома. О.Генри любит варьировать одну сюжетную схему, всякий раз придумывая неожиданный финал, причем не всегда счастливый. Герой-рассказчик может потерпеть поражение, как в "Пимиентских блинчиках", особенно обидное, потому что достигнуто оно путем обмана. В рассказе "Как истый кабальеро" описано соперничество злодея-бандита и героя-пограничника, оно завершается победой злодея и гибелью красавицы, из-за которой разгорелась борьба. Иной раз дело решает случай, а не усилия героя: в рассказе "Купидон порционно" девушка, подающая еду в семейном ресторанчике, испытывает неприязнь к вечно жующим мужчинам, но покорить ее удается не тому из соперников, кто ради нее готов поставить рекорд голодания, а рассказчику, застигнутому вместе с девушкой ливнем и наводнением, когда та, быть может, впервые испытала голод. Как правило, в идиллиях О.Генри побеждает природа, естество, будь то любовь, голод или желание спать — как в новелле "Яблоко Сфинкса". Еще один ведущий мотив техасских идиллий — целительное воздействие природы на человека: в новелле "Санаторий на ранчо" нет любовной темы, однако есть характерное для этого жанра столкновение простодушного селянина и городского жителя. Тема верной дружбы бывших ковбоев варьируется в рассказах "По первому требованию" и "Друзья из Сан-Розарио".

Юго-западный топос дает еще один жанр — плутовскую новеллу, сложившуюся вокруг образа обаятельного мошенника Джеффа Питерса, чей принцип — "законное ограбление ближних". Этот герой — дальний потомок адвоката Пателена и близкий предшественник Остапа Бендера. Надо сказать, что Джефф Питерс впервые появился в жанре идиллии, именно он победил в любовном состязании в новелле

"Купидон порционно", а впоследствии стал главным героем и рассказчиком еще четырнадцати новелл, вошедших в сборник "Благородный жулик" (хотя и не везде он носит это имя — в одном из рассказов его зовут Парле-Ву Пикенс). Традиционный сюжет плутовской новеллы прост, его выражает речение "вор у вора дубинку украл"; классический пример его можно найти в рассказах "Поросячья этика" или "Кто выше?", но автор не устает варьировать его. К этому жанру можно отнести и уморительно смешную новеллу "Вождь краснокожих", где двух прохиндеев посрамляет озорной мальчишка, которого они выкрали с целью выкупа. Как обычно, у О.Генри все вывернуто наизнанку и доведено до абсурда, и похитителям приходится платить отцу мальчишки, чтобы избавиться от него. В комическом мастерстве писатель не уступает и самому Марку Твену. В том же юмористическом ключе написана и новелла "Как скрывался Черный Билл", которая представляет собой скрещение идиллии и пикарески: герой-рассказчик после удачного налета на поезд скрывается на овцеводческой ферме и выдает полиции вместо себя хозяина фермы, а тот в согласии с неписаным кодексом дружбы помогает налетчику улизнуть. Кроме чисто комических, у О.Генри есть и серьезные рассказы о преступниках: "Дороги, которые мы выбираем", "Налет на поезда" (правда, это — особый случай, рассказ написал друг О.Генри, Эл Дженнингс, который сидел с ним в одной тюрьме за ограбление поездов).

Существует еще один вид новеллы со своим особым мотивом бегства в запредельный мир, роль которого играет Латинская Америка. Этот мотив представлен в книге "Короли и капуста" и примыкающих к ней рассказах, о которых речь пойдет ниже.

Однако самым популярным и характерным жанровым типом О.Генри можно считать городскую новеллу, которую образуют разнообразные сочетания мотивов любви, социального неравенства и все той же игры судьбы. Ее местом действия стал Нью-Йорк, нередко предстающий через призму традиционных сюжетов и образов бытовой и приключенческой арабской сказки из "Тысячи и одной ночи".

Можно также выделить еще один важный подвид новеллы О.Генри, не связанный с определенным регионом, где затронуты взаимоотношения искусства и жизни; целый ряд рассказов предлагает притчи и диспуты на эту тему, развернутые в духе его парадоксальной эстетики.

"Короли и капуста" — первая книга писателя, где его поэтика игры сразу же проявилась на всех уровнях художественного мира: в строении сюжета и характеров, в образности и символике, в манере повествования, в портретах и описаниях, в стиле и языке. Изначальный принцип книги, да и всей новеллистики О.Генри — создание условного, почти мифологического мира со своим особым устройством времени и пространства путем преломления реальности через призму мотивов и образов, взятых из различных источников мировой

культуры, как правило, самых известных и простых, перемешанных по принципу соединения несоединимого: "Пожалуй, неразборчивому уху Моржа эта повесть полюбится больше всего, потому что в ней и вправду есть и корабли, и башмаки, и сургуч, и капустные пальмы, и (взамен королей) президенты"[27]. В тексте соседствуют реальное и фантасмагорическое, рядом появляются Момус и Мельпомена, Джон Морган и сатана Аваддон, Олимп и Эдем, Ева и Вельзевул, "Гектор и Пиндар южных республик", "мелодии Шехерезады и Круглого Стола" и многое в подобном духе. Камертоном эстетики смешения и парадокса стали название книги, ее зачин и образ повествователя, взятые из знаменитого стихотворения нонсенса из четвертой главы "Алисы в Зазеркалье" (1871) Льюиса Кэрролла, где предельно условные образы Моржа, Плотника и юных устриц, ставших жертвами их щедрых посулов любви и приятных развлечений, открывают горькую истину о несоответствии кажимости и сущности — ведь красивые слова порой лишь маскируют жестокие дела. Недаром английский писатель Дж.Б.Пристли считал Моржа и Плотника архетипами политических деятелей.

Противоречивость жизни открывается в игре двойственных и двузначных образов. Метафора Зазеркалья сразу же указывает на то, что Анчурия — это страна антиподов, что она находится за границами привычного и нормального, в "запредельном" мире. Вместе с тем, в этой вымышленной стране действуют обычные пружины человеческих отношений: стремление к власти и наживе, борьба и интриги, но также любовь, дружба и жажда счастья. Анчурия — это убежище для пострадавших от Купидона и Фортуны и одновременно типичная страна Карибского моря, которая пребывает на положении колонии Соединенных Штатов, где всем управляют агенты пароходно-фруктовой компании "Везувий". Вдобавок, это Эльдорадо, край баснословных возможностей для авантюристов всех мастей, недаром вступительная "Присказка Плотника" от легендарных пиратов сразу же переходит к героям настоящего времени: "Торгаши из Германии, Сицилии и Франции выуживают отсюда монету и набивают ею свои кошельки. Знатные проходимцы толпятся в прихожих здешних повелителей с проектами железных дорог и концессий. Крошечные опереточные народы забавляются игрою в правительства, покуда в один прекрасный день в их водах не появляется молчаливый военный корабль и говорит им: не ломайте игрушек!" (27; т. 1, с. 10). Вот она, примечательная фраза, где — ex ungue leonem — весь О.Генри: в обрамлении образов игры вдруг является глубоко серьезное и актуальное для начала XX в. политическое обвинение, цель которого — американский империализм, против которого Марк Твен писал гневные памфлеты, а его друг У.Д.Хоуэллс — рассудительные статьи.

Еще один ключевой мотив Анчурии как потустороннего мира — образ рая, опять-таки глубоко ироничный и двойственный. Вначале

дан пейзаж, где в духе О.Генри смешаны эмблемы баснословного Эльдорадо и восточного сада наслаждений: "Коралио нежился в полуденном зное, как томная красавица в сурово хранимом гареме. Город лежал у самого моря на полоске наносной земли. Он казался брильянтиком, вкрапленным в ярко-зеленую ленту..." (27; т. 1, с. 11). Этот мотив продолжается в иных аллюзиях — упоминается то кельтский остров блаженных Аваллон, куда был перенесен смертельно раненый король Артур (этот миф был обработан в "Королевских идиллиях" А.Теннисона), то библейский Эдем. Для характеристики героев используются соответствующие образы: "Она была Евой, уже отведавшей запретного плода, но еще не ощутившей его горечи". "Вообразите себе Еву, которая после изгнания из рая зажгла страстью влюбчивых воинов и мирно и кротко возвращается в рай; не богиня, но женщина в полной гармонии с окрестным Эдемом". "Блайта именовали Вельзевулом, чтобы отметить, как велико было его падение. Некогда в горних кущах давно потерянного рая он общался с другими ангелами земли. Но судьба швырнула его вниз головой в эти тропики и зажгла в его груди огонь, который ему редко удавалось погасить" (27; т. 1, с. 8, 72, 77). И этот лейтмотив будет все время менять значение и смысл, оборачиваясь то потерянным, то обретенным раем: одни герои скрываются здесь от правосудия и неурядиц, а другие находят свое счастье.

В этом запредельном мире не действуют обычные законы. Это фольклорная страна дураков, сказочное царство изобилия и праздности: "Во всей Анчурии не видели никогда ни плуга, ни жнейки". Здесь не нужно трудиться — "стоит лишь протянуть руку, и в ней окажется самый дорогой, самый изысканный плод, какой только есть на земле" (27; т. 1, с. 55, 102). Впрочем, стоит заметить, что говорит эти слова человек, вынужденный тяжко работать в тропиках, — его обманом заманили прокладывать железную дорогу в джунглях Гватемалы. Еще один, если не главный, то самый настойчивый и яркий мотив в изображении Латинской Америки — это край "пожирателей лотоса". Он взят, скорее всего, не из первоисточника, каким является гомеровская "Одиссея", а из стихотворения Альфреда Теннисона "Лотофаги" и обыгран в изысканно барочном вкусе. Первоначально возникая как сравнение начитанного человека, эта эмблема забвения то воспаряет в небеса в образе солнца ("В это яркое, ясное утро, когда Природа, казалось, подавала лотос забвения на золотой тарелке Рассвета" — 27; т. 1, с. 113–114), то окунается в презренную прозу жизни, превращаясь в спиртное ("Те, кто объедается лотосом, никогда не вкушают его без приправы. А приправа к нему — подливка au diable, и готовят ее водочные заводы" — 27; т. 1, с. 120). В этом земном раю совершенно особое течение времени: "Последовательность в Анчурии не в моде. Политические бури, бушующие там, перемежаются с глубоким затишьем. Похоже, что даже Время вешает каждый день свою косу на

сук апельсинового дерева, чтобы спокойно вздремнуть и выкурить папиросу <...> В Коралио Время сложило крылья и томной походкой шло своим дремотным путем" (27; т. 1, с. 152). Подобная игра словами и образами напоминает образцы эвфуизма в пьесах Шекспира, одновременно утонченные и комичные, например, диалог Гамлета и Полония.

В "Королях и капусте" также присутствует излюбленный мотив прозы О.Генри — игра Судьбы и Случая, которые названы Паркой или Фортуной. В его мифологии, наверное, это самые важные боги, рядом с которыми — бог любви Купидон и бог смеха Момус, да еще муза трагедии Мельпомена. Примечательно, что в тексте книги Фортуна появляется прежде всех остальных богов — на второй странице. Раньше нее упомянут только христианский Бог, чье имя выбито на могильном камне президента Мирафлореса, но это ведь мистификация, которую автор скрывает от читателя, и вдобавок еще и профанация, ибо надпись "Да будет ему судьею Господь!" сделана на могиле самоубийцы. Так что колесо Фортуны в "Королях и капусте" крутится не только под воздействием внешней силы, но и личным усилием человека.

Игра в самых различных смыслах — важный лейтмотив и организующий прием повествования. В сюжете книги — от начала и до конца — использованы различные игры, от бесхитростных и бескорыстных детских забав до серьезных взрослых игр, где есть правила и борьба за выигрыш, есть шоу и представления, а также азартные игры на деньги. Первая глава "Королей и капусты" называется "Лиса-на-рассвете" — это детские догонялки, которые, как и шахматы, служат метафорой политической борьбы; дальше упомянуты и обыграны спортивные игры — бейсбол и американский футбол, и еще одна игра — "погоня за быстроногой Фортуной". В книге важное место занимают всякого рода шоу: оперетта и кукольный театр, а также всеобщее притворство, переодевания и смена имен. Образы рулетки и "любительского домашнего спектакля" становятся ключевыми в сцене государственного переворота, организованного с помощью всевластного "Везувия"; а завершают книгу два развернутых образа: пестрая программа мюзик-холла объясняет принцип построения сюжета, а совершенно новый вид "искусства грез", у которого даже не устоялось название — витаграфоскоп или кинематограф, использован в эпилоге, когда будущее героев дано в трех вероятных минифильмах.

Со времен Канта и Шиллера многие теоретики видели в игре царство свободы. О.Генри прекрасно понимает, что для взрослых, солидных людей в играх самое главное — материальный интерес: саквояж с золотом или государственный пост, их игры идут в политике и на деньги. Характерно признание одного из героев "Королей и капусты": «Помните заголовки в наших школьных тетрадях — "Честность —

лучшая политика"? В этом все дело. Я возвел честность в азартную игру» (27; т. 1, с. 62–63). А вот характеристика другого персонажа: "Весь земной шар, заросший травой, был тем зеленым столом, за которым Кьоу предавался азартной игре. Он играл только в те игры, что сам изобрел... И все-таки он был хороший делец, и его планы, несмотря на всю их фантастичность, были так же всесторонне обдуманы, как планы какого-нибудь строительного подрядчика. Во времена короля Артура сэр Уильям Кьоу был бы рыцарем Круглого Стола. В наши дни он разъезжает по свету, но цель его — не Грааль, а Игра" (27; т. 1, с. 135–136). Чистая клоунада приносит другому герою власть: он срывает с себя рыжий парик и сбрасывает ирландское имя, оказываясь черноволосым отпрыском убитого прежнего президента Анчурии. Однако герои О.Генри нередко сохраняют в себе нечто детское, бескорыстие и артистизм, когда важен сам процесс игры. В главе-новелле "Художники" оба героя в конечном счете отказываются от денег: живописец уничтожает прославляющую диктатора картину, а фотограф-шантажист — компрометирующие его снимки. Автор чужд однозначности школьной морали и прекрасно понимает, что от хозяев жизни не стоит ждать соблюдения заповедей. Он симпатизирует энергичным людям, таким, как Фрэнк Гудвин, "банановый король, каучуковый принц, герцог кубовой краски и красного дерева" или "искатель счастья и борец за прогресс, новейший пират Карибского моря" Билли Кьоу (27; т. 1, с. 7, 11–12), если в них остается хоть что-то человеческое — любовь, верность и честь.

Первая опубликованная книга О.Генри претендовала на то, чтобы стать романом, но это никого не обмануло — ни читателей, ни критиков, ни библиографов: большинство справочников числит ее по разряду сборников рассказов. О противоположности этих жанров Б.М.Эйхенбаум писал в статье об О.Генри: «Роман и новелла — формы не только однородные, но внутренне враждебные и потому никогда не развивающиеся одновременно и с одинаковым напряжением в одной и той же литературе. Роман — форма синкретическая <...> новелла — форма основная, элементарная (это не значит — примитивная). Роман — от истории, от путешествий; новелла — от сказки, от анекдота. Разница — по существу, принципиальная, обусловленная принципиальным различием большой и малой формы <...> Новелла должна строиться на основе какого-нибудь противоречия, несовпадения, ошибки, контраста и т.д. Но этого мало. По самому своему существу новелла, как и анекдот, накопляет весь свой вес к концу. "Short story" — исключительно сюжетный термин, подразумевающий сочетание двух условий: малый размер и сюжетное ударение в конце. Такого рода условия создают нечто совершенно отличное по цели и приемам от романа. В романе огромную роль играет техника торможения, сцепления и спайки разнородного материала, уменье развернуть и связать эпизоды, создать разнообразные центры, вести парал-

лельные интриги и т.д. При таком построении конец романа — пункт ослабления, а не усиления; кульминация основного движения должна быть где-нибудь до конца... между тем, как новелла тяготеет именно к максимальной неожиданности финала, концентрирующей вокруг себя все предыдущее» [28].

У О.Генри не было романного мышления, у него короткое дыхание и особое ощущение малой формы, его не интересует объемный образ человека, исследование характера в развитии, во взаимодействии с другими людьми, зато его привлекают необычные происшествия, поразительные совпадения, буйная игра жизни. В сущности, "Короли и капуста" — цепочка из девяти новелл. Одна из них в первоначальном виде была напечатана под названием "Денежная лихорадка" и послужила рамкой для всей книги. Она построена на каламбурном совпадении: президент республики Анчурии со своей любовницей-певичкой бежит из страны, захватив саквояж с государственной казной, а президент страхового общества "Республика" бежит из Нью-Йорка в Анчурию с дочерью и саквояжем, где лежат сто тысяч долларов, украденные из казны общества. Сюжетный интерес построен на путанице и умолчании: в самом начале описана могила бывшего президента республики, где увековечено его имя, а на самом деле в ней лежит покончивший жизнь самоубийством президент страхового общества, дочь которого стала женой "бананового короля" Гудвина. Все герои и сюжеты новелл, вошедших в состав книги, разбиты по парам по признакам сходства-контраста: кроме двух президентов с краденными деньгами и их юных спутниц с ангельскими голосами, обменявшихся местами, есть еще два консула с похожими именами — Джедди и Джонни, пострадавших от Купидона (один отказался от нью-йоркской любви и женился на местной красавице, другой, напротив, вернулся к прежней возлюбленной в Нью-Йорк), два напарника-хозяина фотостудии — живописец и мошенник, два шантажиста, два латиноамериканских министра (военный министр Гватемалы бежал в Америку и остался жив, военно-морской министр Анчурии остался верен присяге и погиб), два розыгрыша (один заканчивается успешно, другой — провалом), действие обрамляют две смены правительства в Анчурии и т.п. Антиномичность как композиционный принцип звучит в названиях книги и отдельных ее глав.

Остальные новеллы латиноамериканского цикла разрабатывают его основные мотивы. Нарочито условная новелла "Дверь и мир" строится на образе границы между обычным и запредельным миром, парадоксально отвечая на вопрос: что предпочтет человек — будничную, но привычную жизнь, которая вертится вокруг чашки чая и фартука для кухарки, или же романтический замок любви и "Аркадию колышущихся пальм, колыбельную песню прибоя" (27; т. 3, с. 221). Сюжет блистательной юморески "День, который мы празднуем" обыгрывает отсутствие четкого членения времени в тропиках: герои

перепутали времена года и отмечают День независимости в Рождество. "Вопрос высоты над уровнем моря" посвящен теме страны золота, Эльдорадо.

Каковы же особенности новеллы О.Генри, в чем его своеобразный вклад в поэтику этого жанра? Непременная черта его новелл — краткость: их объем составляет от четырех до восьми страниц и не превышает четырех тысяч слов, исключения весьма немногочисленны. Это можно объяснять их журнальным происхождением, где платили поштучно, а не построчно, или ритмом жизни большого города, однако в этом О.Генри вполне соответствует национальной традиции, когда-то сформулированной Э.По в его знаменитом и нарочито двузначном тезисе "total effect" — хотя его переводят как "единое впечатление" или "эффект", не менее правомерно было бы и его понимание как "абсолютного единства". Эта традиция продолжалась на рубеже веков в творчестве Твена, Бирса и Крейна, да и в XX в. у нее было много последователей. Этим американская новелла в корне отличается, например, от немецкой.

Любой тезис в художественном мире О.Генри непременно находит свой антитезис, а в финале и парадоксальный синтез. Вся его нехитрая философия вроде бы сводится к банальностям типа: "Естество побеждает. Случай поражает. Судьба господствует над всем". Однако всеразъедающий скепсис на грани цинизма не затрагивает незыблемых нравственных ценностей, утверждаемых писателем. К их числу относятся любовь ("нечто лучшее, чем богатство") и самопожертвование, верность слову и долгу, взаимопомощь в дружбе и вообще всякое преодоление эгоизма, а также вера в человека, кем бы он ни был — беспутным бродягой, как Дик Свистун, или обаятельным мошенником, как Джефф Питерс или Энди Таккер, мыльным магнатом или оставившим свое ремесло бандитом, как Малыш Брэди ("Русские соболя") или Джимми Валентайн. Этот мир в глазах О.Генри непостижим, в нем нет однозначных законов, кроме судьбы и случая, которые при всей своей безалаберности помогают, прежде всего тем, кто борется до конца. И в пику собственному фатализму он прославляет активность и самостоятельность человека, его решительность и смелость, его способность достигать целей и умение устоять в жестоком мире. В нью-йоркской новелле-притче "Приворотное зелье Айки Шонштейна", как и во многих других произведениях, недвусмысленно противопоставлены два пути в жизни: один прямой — "действуй честно, без всяких фокусов", другой — интрига и обман, и ясно, какой из них предпочтительней. Однако О.Генри хорошо понимает, что далеко не всегда в действительности торжествуют моральные прописи, и некоторые его персонажи ведут себя не лучшим образом: например, герой рассказа "Персики" открывает полиции незаконные притоны, чтобы достать молодой жене этот фрукт, а герой новеллы "Как скрывался Черный Билл", совершенно не смущаясь, рассказыва-

ет, как он ради своего спасения отдал в руки правосудия совершенно невинного человека. И все же есть некий акцент в повествовании, который помогает читателю понять авторскую позицию, ведь о своих похождениях под именем Черного Билла рассказывает один безденежный бродяга по кличке Огарок другому — Окурку, которых характеризует предельно краткое вступление: "У обоих был такой вид, словно грубые швы изнанки жизни давно уже натерли им мозоли по всему телу" (27; т. 3, с. 17). Автор не склонен судить героев, он скорее заворожен игрой самой жизни — то печальной, то забавной, то трагичной, то смешной.

Игра в глазах писателя есть принадлежность самой жизни, недаром он так внимателен к ее совпадениям и заблуждениям, порой создавая тот эффект, что древние называли трагической иронией: аптекарь вместо приворотного зелья подсунул другу-сопернику снотворное, а тот подсыпал его отцу своей избранницы в день ее похищения ("Приворотное зелье Айки Шонштейна"), случайно врач обследовал не того ковбоя ("Санаторий на ранчо"), друг не так понял слова девицы и поплатился тысячью долларов ("Выкуп"). Этот ряд можно продолжать бесконечно. Столь же многочисленны в новеллах эпизоды переодеваний и лицедейства: девушка скрывается под мужским платьем ковбоя и вынуждена играть роль "жениха" на шутовской свадьбе ("Маркиз и мисс Салли"), кассирша ресторана выдает себя за леди, а богач представляется кассиром, бедный молодой архитектор притворяется человеком высшего света, а дочь миллионера переодевается в платье своей горничной; переодевания присутствуют и в новеллах о кровной мести "Сделка" и "Формальная ошибка". Кроме того, есть целый цикл рассказов об актерской игре и розыгрышах: "Погребок и роза", "Коварство Харгрейвза" и т.д.

Часто и весьма охотно О.Генри прибегает к сентиментальным положениям и сюжетам, однако в лучших рассказах снимает излишнюю чувствительность то грубой реальностью деталей, то ироническим комментарием повествователя, то гротескным жестом или даже именем персонажа. Это проявляется уже в ранних его вещах. В рассказе "Джимми Хейз и Мьюриэл" вся трогательность истории (пограничники нашли труп товарища, погибшего год назад в неравной схватке с бандитами, и опознали его по рогатой лягушке, которую он имел обыкновение всюду таскать с собой) эстетически нейтрализована "диким воплем, который вырвался из их уст... Странный реквием над прахом павшего товарища..." В другой новелле, "Туман в Сан-Антонио", душещипательность ситуации, когда проститутка, только что удержавшая от смерти больного чахоткой юношу, бросает оставленные им таблетки морфия в свой стакан, уничтожена двумя фразами: рекламным прославлением воздуха в курортном городе и фамильярной репликой официанта: "...до утра еще далеко, а вы уже начинаете солить пиво" (27; т. 3, р. 394). Подобным образом сентименталь-

ность преодолена и в таких новеллах О.Генри, как "Дары волхвов", "Меблированная комната" или "Последний лист", создающих совершенно необычный эффект, — кажется, еще чуть-чуть и автор перейдет грань от мастерства к безвкусице. И все же чувство меры ему здесь не изменяет, и эти рассказы остаются шедеврами.

"Дары волхвов", безусловно, принадлежат к лучшим созданиям О.Генри. Рассказ построен по логике парадокса, которая в данном случае реализуется в параллельном развитии сюжета. Оказавшись без денег под Рождество, молодожены приносят в жертву друг другу самое ценное, что у них есть — жена продает свои роскошные волосы, чтобы купить мужу цепочку к его золотым часам, доставшимся от отца и деда, а муж, в свою очередь, продает эти часы и покупает набор черепаховых гребней. Таким образом, их рождественские подарки оказываются ненужными и вроде бы лишаются смысла. Однако есть и другой, высший смысл, ибо дары их суть выражение настоящей любви, которая способна на самопожертвование. Сентиментальность и комизм неразрывны в этом рассказе, и — главное — здесь присутствует удивительное чувство меры.

Еще один шедевр писателя — "Меблированная комната" — рисует трагически двусмысленную ситуацию: герой нашел-таки свою возлюбленную, по крайней мере, комнату, где она отравила себя газом, почувствовал запах резеды — ее запах, и повторил ее поступок. Двойное самоубийство влюбленных — древний сюжет в мировой литературе — Пирам и Тисба, Ромео и Джульетта; встреча влюбленных за гробом нередко всплывает в творчестве Эдгара По. Однако у О.Генри эта тема погружена в быт, в житейский мусор: центральную часть новеллы занимает описание комнаты — весьма экспрессивное, насыщенное нетерпением безымянного героя и вместе с тем ужасающе реальное перечисление отталкивающих примет помещения, которое никто не может назвать своим домом. По контрасту — комический зачин и сниженный диалог двух квартирных хозяек в финале.

Персонажи новелл О.Генри вовсе не похожи на живых людей, недаром их сравнивали то с пешками, то с марионетками. Герой для писателя — лишь производное, функция стиля и заданной фабулы. Главное в его поведении — то общее, что свойственно всем или большинству людей в определенном положении. Он не имеет собственного значения и важен только в рамках общей игры, это — не характер как комбинация душевных свойств, а само свойство или социальное явление, доведенное до гротеска. Он сродни застывшей маске. Отрицательные герои О.Генри — проявления социального зла: те, кто нанимает продавщиц за пять-шесть долларов в неделю, и те, кто покупает их ужином в ресторане, квартирные хозяйки, отнимающие большую часть их денег, жестокие мужья, обирающие своих жен, безразличный к судьбе собственной дочери отец — "рыжий, небритый, неряшливый мужчина, который сидит в одних носках у окна и

читает газету, пока его дети играют на мостовой" ("Чья вина?"), или же Акула Додсон, бандит, а также глава маклерской конторы ("Дороги, которые мы выбираем"). Но какой характер у положительных героев, например, "двух глупых детей из восьмидолларовой квартирки, которые самым немудрым образом пожертвовали друг для друга своими величайшими сокровищами" из рассказа "Дары волхвов"? Или рассказа "Из любви к искусству"? Ряд можно продолжать, но ответ один — черты положительных героев, как правило, сведены до минимального набора: в данном случае это любовь и самопожертвование. В них важно не особенное, индивидуальное, а как раз самое общее. Это даже не типы, а персонификации. Вот еще один характерный пример: Дэн, монтер с заработком тридцать долларов в неделю из новеллы "Горящий светильник", воплощает верность и надежность. Эти слова фактически и становятся литературным героем, о котором сказано: "Дэн был верным поклонником Лу. Преданный? Он был бы при ней и тогда, когда Мэри пришлось бы разыскивать свою овечку при помощи наемных сыщиков". "На этого молодого человека в приличном стандартном костюме, в стандартном галстуке, с добродушной стандартной шуткой наготове, можно было положиться. Он принадлежал к тем хорошим людям, о которых легко забываешь, когда они рядом, но которых часто вспоминаешь, когда их нет" (27; т. 2, с. 6, 12). Излюбленные приемы создания образа героя в прозе О.Генри — заострение и повтор двух-трех черт, сравнение с каким-либо известным персонажем Библии или детских стишков, Шекспира или популярной литературы, и, наконец, сдвиг качеств или даже их обмен. Дэн как гротескное воплощение преданности выполняет свое предназначение: становится столь же верным и надежным для другой. В принципе, ничего невозможного в таком повороте нет, но автора совершенно не интересует психологическое измерение героя, который является лишь малой составной частью игрового сюжета. Нельзя сказать, что О.Генри не по силам создать полнокровный характер. Достаточно вспомнить обаятельных мошенников Джеффа Питерса и Энди Таккера — превосходные, запоминающиеся и непохожие друг на друга типы, но это — исключение в наследии писателя. И совершенны эти характеры во многом оттого, что сами воплощают главное в творчестве О.Генри — игру.

В структуре его новеллы деталь порой важнее героя, или, можно сказать, что герой и деталь — равноправные ее элементы. Деталь появляется почти в каждом произведении — обычно яркая, выпуклая, она нередко выражает главную мысль, а то и становится символом, как новенькая пятидолларовая банкнота в "Коловращении жизни" или разрубленная монетка в рассказе "Без вымысла". Читателю навсегда запомнятся волосы Деллы и часы ее мужа, запах резеды и родинка на левом виске героини в "Меблированной комнате", бутылка с косметическим средством и бич в "Бабьем лете Джонсона Сухого Лога",

форель в три фунта весом в "Сне в летнюю сушь". Особенно символичен "Последний лист" — и картина глухой стены кирпичного дома с оголенными скелетами ветвей, что цеплялись за осыпающиеся кирпичи, и предчувствие героини, миниатюрной художницы из Калифорнии: "Когда упадет последний лист, я умру" (27; т. 2, с. 101). Затем этот образ живет в повторах, сравнениях и метафорах, старых, как мир (еще у Гомера встречается: "Листьям в дубравах древесных подобны сыны человеков..."). Вначале последний лист видится героине образом увядания, беззащитности и смерти, а в финале становится символом стойкости и самопожертвования, высшего вида творчества, цель которого — помочь жить человеку. Несмотря на совершенную условность сюжета, возникает один из самых удачных образов О.Генри, антиномичный, двойственный, под стать финалу, где одна жизнь выкупается жизнью другого.

Многие произведения О.Генри обнаруживают двуплановый ход сюжета, когда одновременно развиваются две линии — низменно-бытовая и возвышенно-значительная. Вот, например, вещь ранняя, написанная еще в тюрьме, потом переделанная, как не раз бывало в его творчестве: он возвращался к однажды найденным сюжетам, перерабатывал, пробовал иные возможности. Парадоксально уже название: "No Story" ("Без вымысла", буквально "Не новелла"). Характерен зачин и образ повествователя — удивительно естественный, искренний и простой: "Чтобы предубежденный читатель не отшвырнул сразу же эту книгу в самый дальний угол комнаты, я заранее предупреждаю, что это не газетный рассказ. Вы не найдете здесь ... ни сенсации, ни вымысла — ничего... В "Маяке" я работал внештатным сотрудником и надеялся, что меня переведут на постоянное жалованье ... я писал обо всем, что нашептывал, трубил и кричал мне огромный город во время моих прилежных блужданий по его улицам. Заработок мой был нерегулярным" (25; p. 754). Даже несколько возвышенный стиль фразы о большом городе вполне объясним профессией и настроением героя-рассказчика. Изложена обыкновенная житейская история краха великих надежд и иллюзий юности, однако как изложена! Совершенно не просто, не естественно. Писатель-бытовик рассказал бы ее иначе. Молодой человек перебрался из деревни в большой город, мечтая добиться многого, но не добился ничего, стал пить, а влюбленная в него девушка осталась в деревне и теперь собирается выйти замуж за богатого и нелюбимого — типичная, тривиальная и скучная история. А О.Генри ее излагает оригинально, парадоксально строя новеллу на противоходе двух сюжетов. Внешний, обманный план ее — денежный, и опять с виду тривиальный. У рассказчика пять блестящих серебряных долларов, полученных в виде аванса за неохотно принятый к публикации рассказ, а некий Трип, редакционный пьяница, пытается выманить хотя бы один. Второй, еще неизвестный читателю и насквозь литературный сюжет — встреча двух влюбленных, давно не

видевших друг друга. И в то же время — невстреча, ибо полного узнавания не произошло: девушка не увидела своего любимого в опустившемся человеке, которому "было лет двадцать пять, а на вид — все сорок". И лишь в финале происходит совмещение двух сюжетов и двух героев: юного влюбленного и редакционного пьяницы. Умолчание, тайна — один из непременных приемов построения остросюжетной новеллы — здесь выглядит абсолютно естественно. И не важны психологические мотивы скрытности Трипа, важна игра, важно искусство. Парадоксально, но все три героя достигают своих целей: "безупречная красавица" находит в огромном Нью-Йорке своего парня, Трип отправляет девушку домой и получает доллар на выпивку, а рассказчик остается с сюжетом для новеллы. Правда, всякое достижение содержит свое отрицание: красавица так и не узнала о том, чего добилась, но это, наверное, к лучшему для нее, доллар не может утешить человека, который воочию увидел, чего лишился, а у вымышленного рассказчика получилась "неновелла". Однако новелла получилась у О.Генри — как обычно, из самых простых вещей: из игры с банальным сюжетом и тривиальными образами, из заостренных характеристик (чего стоит сравнение красавицы с породистым щенком, разглядывающим жука или лягушку) и, конечно, классических приемов построения сюжета — энергичной завязки, умолчания, qui pro quo, неожиданного финала, где происходит узнавание с помощью маленькой детали — половинки десятицентовой серебряной монетки, разрубленной зубилом. Понятно, что в такой новелле и речи быть не может о реализме. Никаких психологических мотивировок; нельзя понять, что движет героями, — почему едет посмотреть на девушку рассказчик, почему она приехала и почему воротилась. Но ведь это, в сущности, неважно. Не ставит таких задач перед собой художник. Но если это не реализм, то, может быть, романтизм? Отнюдь нет, скорее, наоборот — развенчание романтизма, раскрывающееся и в речи персонажей, и в общем ходе рассказа, который завершается разрушением иллюзий и печальным финалом.

Правда, О.Генри может сделать и прямо противоположное: поселить иллюзии и устроить хэппи-энд, но опять-таки парадоксально утверждая всеобщую относительность и неопределенность такого понятия, как счастливая концовка. Имеет ли счастливый финал "Третий ингредиент"? Это еще одна новелла, построенная на контрасте бытового, низменного сюжета (приготовления рагу при почти полном безденежьи) и журнальной истории встречи бедной художницы и миллионера, влюбившихся друг в друга на пароме через Гудзон. И какой ингредиент считать главным? Один читатель прочтет рассказ как счастливую историю и будет радоваться новой встрече двух влюбленных. Другой прочтет повесть о немолодой, некрасивой и несчастной нью-йоркской продавщице, которая лишилась места в магазине и осталась с пятнадцатью центами в кармане. Судьба Хетти квазиэпична:

"Рассказ о том, как она стала, наконец, получать восемь долларов в неделю, был бы компиляцией из биографий Геркулеса, Жанны д'Арк, Уны, Иова и Красной Шапочки. Сколько ей платили вначале — этого вы от меня не узнаете". Будучи не в состоянии купить что-либо помимо двух фунтов говяжьей грудинки, она стоит перед трудной задачей приготовить съедобное блюдо и в поисках картофеля и лука становится тем самым добрым помощником, который сводит вместе двух влюбленных — они, как в багдадских любовных сказках, разделены социальными перегородками, склонны к любви с первого взгляда и удивительно пассивны. Такой необычный образ у Фортуны в этом рассказе. Хетти — первый и главный ингредиент сюжета, как купленная ею грудинка — основа рагу, но вместе с тем она третий лишний в любовной истории, и на нее не распространяется хэппи-энд: "Хетти очистила луковицу и стала мыть ее под краном. Она бросила хмурый взгляд на хмурые крыши за окном, и улыбка медленно сползла с ее лица.— А все-таки, — мрачно сказала она самой себе, — все-таки мясо-то мы достали". О.Генри не раз объявляли "великим утешителем" и "псевдореалистом", не замечая двузначности и двусмысленности его новелл. У него очень трезвый и очень зоркий взгляд на жизнь, однако реалистом он, действительно, не был, не ставя задачи изучать действительность и понять ее социальный двигатель, изображать характеры многомерные, мотивировать поступки героев психологически. Он выстраивал свои хрупкие и изящные произведения таким образом, чтобы растрогать читателя и развлечь его, сохраняя при этом ощущение истинного смысла жизни.

Чарли Чаплин в одном из ранних фильмов

Еще один принцип игры — вариации одного сюжета, мотива, образа. Обмен местами преступника и шерифа есть в новеллах "Сердца и руки" и "Возрождение Каллиопы". Взаимопомощь друзей, бывших ковбоев, в банковской сфере — тема рассказов "По первому требованию" и "Друзья из Сан-Розарио". Еще больше вариаций основных

сюжетов О.Генри: соперничества друзей в любви в техасских пасторалях и несостоявшегося сближения людей, разделенных социальными перегородками, в нью-йоркских новеллах. В каждой из новелл разработана одна из возможностей сюжета. Так, например, в ковбойских идиллиях соперники могут быть верными друзьями или заклятыми врагами, в одной новелле герой-рассказчик побеждает в честной борьбе, в другой — проигрывает в результате розыгрыша, в третьей — поражение терпят все участники борьбы, в четвертой — соперник героя лишь возраст, в пятой — сама любовь померещилась и т.д., и т.п. Здесь выявляется одна особенность писательской картины мира: жизнь — случайный процесс, в котором возможны самые различные варианты развития, она многообразна и дьявольски запутана, в ней трудно найти единые и простые законы; людские взлеты и падения, встречи и невстречи, совпадения и невезения зависят от стольких причин, что понять их невозможно.

В разработке вариаций сказывалась и поденщина: рассказы в журнал надо было сдавать чуть ли не еженедельно. И вместе с тем, возможно, здесь проявляется стремление автора преодолеть ограниченность и фрагментарность жанра. Сюжет новеллы — один-два момента человеческой жизни, минимум героев и значимых событий, "неслыханных происшествий", вырванных из потока жизни, не выглядящих закономерными. Вариации же дают возможность расширить горизонты, глубже проникнуть в диалектику действительности.

Чаще всего критики обращают внимание на искусство строения сюжета в новеллах О.Генри. Его техника незамысловата, но весьма эффектна. По мнению Б.М.Эйхенбаума, суть новеллы — в финальном ударении, причем у О.Генри развязка не просто неожиданная, но часто двойная. Первая по видимости завершает действие, но вторая делает совершенно неожиданный кульбит. Это парадоксальная концовка, когда вроде бы цель персонажа изменилась, а сюжетное развитие доводит первоначальную цель до конца. Права И.Левидова: «Исследователями давно уже выявлены элементы фабульного рассказа, завершающегося непредвиденной развязкой: совпадение, недоразумение, ситуация, не полностью освещенная в завязке, обстоятельства, замаскированные рассказчиком, наконец — шутка, розыгрыш, обман действующего лица, а с ним и читателя... Все эти приемы О.Генри использует очень энергично, его собственное добавление заключено в том, что пружина действия, как правило, "подбрасывает" читательский интерес дважды: сначала в ложной развязке, а затем — в подлинной» (16; с. 116).

Основные приемы в создании неожиданной развязки — это, конечно, недоговоренность или умолчание: какой-то важный факт или существенное обстоятельство скрыты или замаскированы. Иногда это исходит от персонажа — он не сообщает о себе главного. В рассказе "Полицейский О'Рун" герой заявляет под конец своему армейскому

другу, который устроил его в полицию, а потом вместо него вышел на дежурство, что его родитель — граф Ардсли, а девушка, в которую влюбился друг, — его сестра. Или герой-рассказчик новеллы "Как скрывался Черный Билл" скрыл, что именно он и был налетчиком, за которым охотилась полиция. Но часто умолчание — составная часть мнимо-бесхитростной позиции повествователя. Из диалога двух квартирных хозяек "Меблированной комнаты" читатель узнает о самоубийстве девушки, поразительно напоминающей ту, что разыскивает новый постоялец этой самой комнаты. Нередко присутствует скрытый параллельный сюжет: так, например, построены "Дары волхвов" и "Из любви к искусству", где рассказаны истории только женской половины семьи, а действия мужей выясняются в финале. Как правило, в тексте расставлены знаки, указующие на что-то скрытое от читателя, как это сделано в "Романе биржевого маклера".

Удивительно естественный и в то же время эффектный финал в предельно короткой новелле "Сердца и руки", где в вагоне поезда встречаются девушка и два молодых человека, скованных наручниками. Девушка обращается к своему арестованному бывшему ухажеру, но сопровождающий его шериф, оказавшись "душевным малым", выдает за преступника себя, чтобы не травмировать девушку, в словах которой звучат ноты любви. В сущности, текст новеллы — своего рода тест на внимательность, и финальная фраза лишь выявляет очевидное: "...какой же шериф пристегнет арестованного к своей правой руке?" (27; т. 3, с. 446). Но все элементы формы — и случайная встреча, и обмен ролями, и pointe в конце — всего лишь средства для выражения столь глубокого содержания, что, кажется, и не под силу миниатюрной сценке. Здесь звучит щемящая горькая тема несбывшихся надежд и несостоявшегося счастья, причем по вине самих людей, погнавшихся за ложными ценностями — деньгами и успехом, и противопоставляются два пути в жизни — правый и неправый.

Финальное ударение особенно сильно, когда оно одинаково ожидаемо и неожиданно, когда оно, с одной стороны, опрокидывает трафаретную логику и устоявшиеся представления о вещах, а, с другой — вскрывает существенные противоречия бытия. Новелла "Роман биржевого маклера" ярко показывает, как делание денег превращает человека в машину. Торгуя акциями, бизнесмен забывает обо всем и вспоминает о том, что он человек, только в минуту краткой передышки в делах. В эту самую минуту он делает предложение руки и сердца своей стенографистке — казалось бы, вот он момент, когда весна и любовь победили, однако следует совершенно потрясающий поворот сюжета: маклер забыл, что они уже обвенчались вчера вечером. В том же сборнике "Четыре миллиона" есть новелла "С высоты козел" на похожий сюжет, где кучер, не очень трезвый после свадебной вечеринки, покатав свою невесту, требует плату — свои четыре доллара, привлекая для этого полицию. Вроде бы одна тема — как

профессиональные привычки до забвения затмевают человеческие чувства, однако если случай с кучером выглядит казусом, то история с биржевым маклером — открытием. И дело не в реализме — и та, и другая вещь насквозь неправдоподобны, дело в чем-то другом. Наверное, это и есть художественная правда, возможная в самых условных формах.

Принято упрекать О.Генри в обилии счастливых концовок. Правы, вероятно, те исследователи жанра, которые настаивают на том, что новелла — порождение "нормального" обывательского сознания, склонного к самоуспокоению и оптимизму. Но разве финал таких рассказов, как "Дары волхвов", "Из любви к искусству" или "Роман биржевого маклера", — это хэппи-энд, не говоря уже о двойственности развязки "Третьего ингредиента" или "Последнего листа"? У О.Генри есть печальные и даже трагически безысходные концовки. Появляется у него и категория infinito. Сюжет новеллы с названием "Неоконченный рассказ" — минус-событие, несостоявшееся свидание бедной продавщицы с неким человеком по прозвищу Свинка (Piggy). "Рассказ, собственно, так и остался без конца. Дописан он будет когда-нибудь позже, когда Свинка опять пригласит Дэлси в ресторан, и она будет чувствовать себя особенно одинокой..." (27; т. 1, с. 271). Однако он имеет рамку в духе комической притчи, явно напоминающей Марка Твена, — видение Страшного суда, где на обращенный к рассказчику вопрос ангела-полисмена, не из той ли он шайки людей, что платили девушкам по пять-шесть долларов в неделю, тот отвечает: "Нет... я всего-навсего поджег приют для сирот и убил слепого, чтобы воспользоваться его медяками" (там же). Например, в финале рассказа "Бабье лето Джонсона Сухого Лога" для немолодого героя забрезжило было счастье любви, однако финальная фраза звучит гипотетически: "Времена года могут иной раз сдвинуться. И кто знает, быть может, для Сухого Лога настало в конце концов не бабье лето, а самая настоящая весна" (27; т. 1, с. 435). У О.Генри концовки нередко балансируют не только на грани трагического и комического, но и завершенности и незавершенности, однако общий пафос все же жизнеутверждающий. Во всяком случае, можно согласиться с мнением И.Левидовой, что "фабула для О.Генри не самоцель, она связана с важнейшими элементами его метода" (16, с. 123).

Дело в том, что О.Генри продолжает традицию юго-западного юмора; его в одинаковой степени можно считать наследником и Эдгара По, и Марка Твена. Как выразился бы он сам, он — отпрыск союза Момуса и Мельпомены или, если угодно, Каллиопы. Юмористическая стихия определяет повествовательную манеру и сам способ представления мира в его прозе, прежде всего в большинстве техасских рассказов, построенных от первого лица, однако юмор играет существенную роль и в остальных вещах, где в изобилии встречаются характерные гиперболы и литоты, комические сравнения и метафоры,

гротескные портреты и пейзажи, ернические пересказы известных литературных произведений и типичная юмористическая логика абсурдных сопоставлений и рассуждений. Образцы, заставляющие вспомнить Твена и американских юмористов фронтира, можно цитировать целыми абзацами: "...я вскочил на прилавок и объявил ему, что, по всем приметам, мировому урожаю фруктов грозит гибель. Через минуту я имел мешок сухарей, ложку с длинной ручкой и по открытой банке абрикосов, ананасов, вишен и сливы, а рядом трудился дядюшка Эмсли, вырубая топориком желтые крышки. Я чувствовал себя, как Адам до скандала с яблоком, вонзал шпоры в прилавок и орудовал своей двадцатичетырехдюймовой ложкой..." ("Пимиентские блинчики" — 27; т. 1, с. 345). Или: "Затем удачливый комбинатор порылся в карманах, нашел пуговицу от пальто (весь его зимний гардероб)" ("Исчезновение Черного Орла" — 27; т. 2, с. 393). Один из героев техасских новелл дает такой портрет своего лучшего друга, с которым "вышел из игры в прятки с маленькой золотоносной жилой, заработав по сорок тысяч на брата": "Это был не человек — зрелище! Честное слово! На него стоило посмотреть в лорнет, в бинокль, да что там, в подзорную трубу, в большой телескоп Ликской обсерватории! На нем был сюртук, шикарные ботинки и белый жилет, и цилиндр, и герань величиной с пучок шпината была приклепана на фасаде. И он ухмылялся и коробился, как торгаш в преисподней или мальчишка, у которого схватило живот" ("Выкуп" — 27; т. 1, с. 321).

Замечательно искусство сказа в новеллах О.Генри. Русскому читателю оно напоминает М.Зощенко. Например, герой-рассказчик описывает свое любовное свидание: "Я сел с ней рядом и сделал несколько замечаний относительно одухотворенной внешности природы, расположенной в виде ландшафта и примыкающей к нему перспективы. Вечер, как говорится, настраивал. Луна занималась своим делом в отведенном ей участке небосвода, деревья расстилали по земле свои тени, согласуясь с наукой и природой, а в кустах шла громкая перекличка между козодоями, иволгами, кроликами и другими пернатыми насекомыми. А горный ветер распевал, как губная гармошка, в куче жестянок из-под томата, сложенной у железнодорожного полотна. Я почувствовал в левом боку какое-то странное ощущение, будто тесто подымалось в квашне. Это миссис Джессап придвинулась ко мне поближе". А завершается этот рассказ жестом, характерным для жестокого юмора границы: "Но не успел я договорить, — заключил Телемак Хикс, — как мне показалось, что кто-то отстрелил мое левое ухо из сорокапятикалиберного. Выяснилось, что по уху меня съездила половая щетка, а за нее держалась миссис Хикс" ("Друг Телемак" — 27; т. 1, с. 328, 332).

Однако проза О.Генри далеко уходит от буйного гротеска раннего американского юмора, выросшего из ощущения безграничной

свободы покорителей бескрайнего континента, и даже от Твена, еще сохранявшего веру в возможности человека. Гротеск стихает, примеряясь к изменившемуся сознанию жителя больших городов, чувствующего себя игрушкой в руках чуждых ему сил. Его сменяет скептическая ирония, изящный юмор сравнений типа "он был свеж, как молодой редис, и незатейлив, как грабли" — так говорится о молодом актере, играющем роль деревенского простака, в рассказе "Погребок и роза". Юмор О.Генри во многом рожден тщательной работой с толковым и энциклопедическим словарем — сказалось долгое и тесное общение с Уэбстером. Нередко применяется каламбурная техника, которая исчезает в переводах. Ради создания комического эффекта писатель часто использует редкую и необычную лексику, обыгрывает многозначность слов и особенно любит сочетать в одной грамматической конструкции неоднородные члены предложения и совершенно разные вещи, например: "Расцветали цветы и курортные агенты; воздух и судебные приговоры становились мягче; везде играли шарманки, фонтаны и картежники" ("В антракте") или "Я знавал двух сотрудников в журнальной редакции, схожих, как два близнеца. Но один любил романы Флобера, а другой — джин" ("Адское пламя"). И сами названия рассказов нередко построены на столкновении слов из разных лексических рядов, звучат оксюморонно: "Весна à la carte", "Справочник Гименея", "Яблоко Сфинкса"... Почти в любой новелле О.Генри можно встретить перечисление вроде: "...потолковать о светотени, Вагнере, музыке, работах Рембрандта, картинах, Вальдтойфеле, обоях, Шопене и Улонге" (последнее — сорт чая, "Из любви к искусству"). Один из любимых юмористических приемов — комические имена. Например, в новелле "Возрождение Каллиопы", герой которой — комический буян, выбор имени уже смешон, ведь Каллиопа — имя женское, да к тому же еще и мифологическое (так зовут музу эпической поэзии), а кроме того, это — название американского музыкального инструмента с особенно громким звуком.

Рассказы О.Генри построены на столкновении возвышенных тем и канцелярских оборотов, в них использованы штампы обыденной речи, журналистики и популярной литературы. В твеновском стиле писатель "взрывает" устойчивую метафору, делая ее свежей и действенной: «Поэт говорит о "полном часе славной жизни". У биржевого маклера час не только полон, но минуты и секунды в нем держатся за ремни и висят на буферах и подножках» ("Роман биржевого маклера"). О.Генри может сделать новеллу из ресторанного меню или статистического справочника, аптекарского рецепта или геометрического рассуждения. В своих новеллах он пародирует рекламные проспекты и путеводители, философские эссе и библейские заповеди, разоблачительные статьи и политические речи, душещипательные любовные романы и рассказы из светской жизни, фальшивые театральные

скетчи и слащавые детские книжки, нарочито изощренный стиль Генри Джеймса и живописную неуклюжесть регионалистов.

Пародия играет очень важную роль в комической структуре его прозы, причем двоякую. С одной стороны, она разрушает однозначную серьезность сентиментальной, дидактической, возвышенно романтической и приземленно реалистической прозы, входит составной частью в общую игру, утверждая всеобщую относительность ценностей и постулатов, устоев и традиций. С другой — использование готовых сюжетных и жанровых схем, упоминание имен богов и героев литературы придает рассказам особую структурную четкость, внушая мысль о том, что вечные конфликты в любое время повторяются. В результате образуется густая вуаль почти мифологической системы, наброшенной на голое тело реальности, и возникает поразительный двойственный эффект, где безусловный драматизм жизни расплавлен смехом. В рассказах О.Генри можно встретить такие древние сюжеты, как встреча отца со своим неизвестным сыном и родовая месть, схватка героя со смертью или со львом, соединение влюбленных. В рассказе "Как истый кабальеро" сюжет обычен для техасских рассказов — любовное соперничество с печальным финалом: бандит и контрабандист, который "убивал из любви к искусству, и потому что был вспыльчив, и чтобы избежать ареста, и просто забавы ради", но который "ни за что не сказал бы женщине резкого слова... и был неспособен поднять руку на женщину даже в гневе", сумел подстроить так, что его "девушка с лицом Мадонны, красотой Кармен и душою колибри", полюбившая "солнечновласого" лейтенанта-пограничника, была им убита. Это типичный "жестокий романс" с гротескными и почти мифологическими характеристиками (например, лейтенант представлен так: "ростом в шесть футов и два дюйма, белокурый, как викинг, тихий, как баптист, опасный, как пулемет", "он, казалось, был сотворен из солнечного сияния, багряной ткани и ясного неба", "солнечный бог" — 27; т. 1, с. 386, 390), однако все пропитано такой иронией, что кажется двусмысленным. И это принцип, на котором построен художественный мир О.Генри. В новелле "Персики" герой отправляется за персиком для любимой, что представлено как ироикомический подвиг (добыча редкого предмета ради возлюбленной с преодолением всяческих препятствий), чему служит ряд имен и сравнений: новобрачная уподоблена "Клеопатре, высказывающей пожелание, чтобы Рим был доставлен ей на дом в оригинальной упаковке", а ее муж — "рыцарям Круглого Стола, возвращающимся в Камелот, испытав много опасностей и совершив немало подвигов во славу своих прекрасных дам" (27; т. 2, с. 140, 144).

В сущности, принцип образности напоминает мифологические параллели Дж.Джойса или Т.С.Элиота, как ни странно выглядит это сравнение. Один план —низменная современность с ее житейским мусором, другой — мифологический, универсализирующий и струк-

турирующий. Однако у Джойса наблюдается необычайное усложнение картины мира, а у О.Генри упрощение, Джойс, при всем налете ирландского комизма, серьезен в своем релятивизме, а О.Генри смеется, утверждая при этом фундаментальные нравственные ценности. Мифологемы в текстах Джойса или Элиота даны через призму современных им научных исследований и исходных текстов. В новеллы О.Генри они попали из вторичных источников и словарей: рыцари Круглого Стола взяты не из Мэлори, лотофаги не из Гомера, а из Теннисона, так же, как буколические персонажи — не из стихов Феокрита или Вергилия, а из уэбстеровского словаря. Но это отнюдь не умаляет художественных достоинств его весьма оригинальной художественной системы, во многом предвосхищающей то, что будут делать такие писатели, как Х.Л.Борхес и В.В.Набоков.

Определяющий момент поэтики О.Генри — трагикомедия, то есть смешение возвышенного и комического, серьезного и смешного, сочетание прямо противоположных жанров, пристрастие к парадоксам и оксюморонам. Сюжетика трагикомедии — идеализированные любовь и дружба, проведенные через опасности к счастью и благополучию, запутанное действие с волнующими ситуациями и неожиданными сюрпризами, преобладающая роль случая в судьбе действующих лиц, многоликий и непознаваемый мир. Эти черты характерны для переходных эпох и явлений в литературе — от эллинизма и барокко до рубежа XIX–XX веков.

Старинное искусство повествования в том и состоит, чтобы общеизвестные мысли, обычные чувства и банальные происшествия изложить интересно и занимательно. О.Генри помнил исконную задачу новеллы — рассказать о действительном и неслыханном происшествии — и открыл заново значение избитых сюжетов. Творцы малой прозы XX в., Ш.Андерсон и Э.Хемингуэй, отрицали детище О.Генри — остросюжетную игровую новеллу, обращаясь к иной форме — психологически напряженному и почти бессюжетному рассказу, этюду, главная цель которого — анализ душевных состояний или характера. Но дорогу им прокладывал, как ни странно, именно О.Генри — тем, что довел новеллу до совершенства и одновременно подверг ее комическому отрицанию, обнажив до предела ее условную природу. Он сам чувствовал, что подошел к какой-то черте, и перед смертью сформулировал новую задачу — написать совершенно правдивую историю человека — личности, а не типа, подойти как можно ближе к правдивой передаче мыслей героя, его приключений. Однако не успел осуществить своего замысла.

И все же он многое сделал. Его произведения, безусловно, принадлежат к классике мировой новеллы — от Боккаччо и Чосера до Мопассана и Чехова. Верную оценку дает время, а О.Генри — один из самых читаемых американских писателей, и порой только предвзятость критики мешает оценить его достижения. Да, этот классик вы-

шел из текущей прессы, из стихии обыденной речи и уличной жизни, но он сумел ощутить тот парадоксальный поворот одновременно и к бытовому, будничному, реальному, и к вечному, условному и невероятному, который определил пути литературы XX в.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Писатели США о литературе. М., Прогресс, 1982, т. 1, с. 173–174.
[2] *James H.* Notebooks. Ed. by F.O.Matthiessen and K.B.Murdock. N.Y., Oxford Univ. Press, 1947, p. 101.
[3] *Твен М.* Собр. соч. в 12 тт. М., ГИХЛ, 1961, т. 11, с. 7–8.
[4] *Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. М., 1990, Наука, с. 202.
[5] *Kimbel E.* The American Short Story: 1900–1920 // American Short Story. 1900–1945: A Critical History. Boston, Twayne Publishers, 1984, pp. 34–35.
[6] *Джеймс Г.* Избранные произведения. Л., Художественная литература, 1979, т. 2, с. 392–393.
[7] *Cather W.* Collected Short Fiction. 1892–1912. Ed. by V.Faulkner. Lincoln, Univ. of Nebraska Press, 1970, p. 174.
[8] *Wharton E.* The Other Two // The Best Short Stories. N.Y., Scribner, 1958, pp. 49, 50.
[9] *Засурский Я.Н.* Теодор Драйзер. Жизнь и творчество. М., 1977, Издательство Московского университета, с. 70.
[10] *Драйзер Т.* Собр. соч. в 12 тт. М., Правда, 1973, т. 11, с. 9.
[11] Short Story Classics (American). N.Y., Collier and Son, 1910, v. IV, p. 1167.
[12] *Лондон Дж.* Собр. соч. в 14 тт. М., Правда, 1961, т. 1, с. 148.
[13] *Pattee F.L.* Sidelights on American Literature. N.Y., Century, 1922, pp. 10–12, 31.
[14] *Leacock S.* O.Henry and his Critics // *New Republic*, IX, December 2, 1916, pp. 120–122.
[15] *Current-Garcia E.* O.Henry. N.Y., 1965, Twayne Publishers, p. 158.
[16] *Левидова И.* О.Генри и его новелла. М., Художественная литература, 1973, с. 220–223.
[17] *Henderson A.* O.Henry — A Contemporary Classic // *South Atlantic Quarterly*, XXII, July, 1923, pp. 271–278.
[18] *Anderson S.* Letters. Boston, Little, Brown and Co., 1953, p. 93.
[19] *Anderson S.* A Story Teller's Story. N.Y., 1951, p. 362.
[20] *Горький А.М.* Письмо К.Федину 17.09.1925 // Литературное наследство. М., Наука, 1963, т. 70, с. 497.
[21] *Горький А.М.* Молодая литература и ее задачи // Собр. соч. М., Гослитиздат, 1953, т. 25, с. 94.
[22] Архив А.М.Горького. М., Гослитиздат, 1966, т. IX, с. 55.
[23] *Брукс В.В.* Писатель и американская жизнь. М., Прогресс, 1971, с. 82.
[24] *Ковалев Ю.В.* Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт. Л., Художественная литература, 1984, с. 168.
[25] *Henry O.* The Complete Works. Garden City, N.Y., Garden City Publishing Co., 1937, pp. 1060–1062.

[26] O.Henry Encore. Ed. by M.S.Harrell. N.Y., Doubleday and Co., 1939, pp. 2–3.

[27] Здесь и далее цитаты из произведений О.Генри даются в тексте по трехтомному изданию его новелл в русском переводе: т. 1 — *О.Генри.* Короли и капуста. Четыре миллиона. Сердце Запада. М., Пресса, 1996, с. 10; т. 2 — *О.Генри.* Горящий светильник. Голос большого города. Благородный жулик. Дороги судьбы. М., Пресса, 1996; т. 3 — *О.Генри.* На выбор. Деловые люди. Коловращение. Всего понемножку. Под лежачий камень. Остатки. М., Пресса, 1996.

[28] *Эйхенбаум Б.М.* Литература. Теория. Критика. Полемика. Л., Прибой, 1927, с. 71.

ВЕСТЕРН

Бурному вступлению Америки в двадцатое столетие и взлету ее роли на мировой арене способствовал взлет экономический. Во многом обусловленный интенсивными процессами географического объединения страны, исторически он последовал за масштабной экономической экспансией на Юг (в результате Гражданской войны) и почти вслед за этим — на "Дикий Запад" США. Это резко ускорило подъем национального самосознания, а, следовательно, и становление большой американской литературы, которая в первой половине нового века быстро и уверенно выдвигается в авангард мировых национальных литератур.

Одновременно — и на первый взгляд парадоксально — те же процессы повлекли за собой углубление "регионалистских" тенденций, связанных с культурным самоопределением трансформированных регионов, американского Юга и американского Запада. И то, и другое пришлось именно на первые десятилетия XX в. Примечательно, что в обоих регионах невиданный рост индустриализации и монополий породил реакцию традиционалистского толка, связанную с ностальгией по ушедшей воле и укладу — как южному, так и западному, и самый уклад этот в его неповторимости впервые стал осмысляться на уровне общенациональном. Примечательно также, что эпоха экспансии второй половины XIX в. выявила историко-культурные связи Юга и Запада, которые оказались достаточно тесными.

Экспансия американской нации на Дикий Запад — самостоятельная, яркая, но глубоко драматичная страница истории США, во многом определившая специфику национальной жизни второй половины XIX в. Достаточно вспомнить, что когда в стране закончилась Гражданская война, жестокие перипетии "индейских войн" только достигли своего апогея и продолжались еще почти четверть века. Однако со всеми потрясениями бурная эпоха экспансии должна была вскоре неминуемо завершиться (последним пароксизмом стала клондайкская золотая лихорадка 1899–1903 годов), нация не могла до бесконечности развиваться экстенсивным путем.

Формирование литературы Дальнего Запада как самостоятельного феномена началось почти сразу же по завершении экспансии — это произошло в начале XX в., отразив исторические особенности и свое-

образие этнических и социальных составляющих этого региона. На важном историческом этапе логика развития культуры США привела к возникновению особой ветви национальной литературы, которой, впрочем, оставалось ожидать серьезного научного и общественного признания еще свыше полустолетия.

С самого своего возникновения литература американского Запада имела подчиненный, региональный статус — прежде всего оттого, что по своему характеру была весьма отличной от основного массива нации, во многом даже противоположной по провозглашаемым ценностям. Эти ее особенности нашли отражение в типологии героев, в системе характеров, в жанровой специфике, повествовательной стилистике и других художественных приемах. И, однако, именно идеи и образы литературы американского Запада быстро обрели национальное звучание, сделавшись выразителями американского духа, носителями общеамериканских символов и стереотипов.

Примечательно, что именно первые десятилетия XX в., годы индустриального становления страны и выхода ее на мировую политическую арену, стали и периодом формирования литературы американского Запада. Несмотря на то, что небрежение критики по отношению к ней в первой половине века сменилось впоследствии потоком научных работ, в терминологическом отношении это понятие остается недостаточно проясненным, тем самым обнаруживая сложность своего содержания и стоящих за ним феноменов.

В художественном плане литература американского Запада включила в себя набор весьма разнообразных составляющих. В XX в. она неожиданно обнаружила связи с такими разными сферами, как фольклор и мировая классика, бульварная продукция и кинематограф. Неоднородным был и языковой фон, в реальности составивший некое своеобразное "койне" из ковбойско-индейско-испано-французской идиоматики, лексических реалий и речевых особенностей. Естественно, этот фактор не мог не повлиять на литературный дискурс, императивом которого отныне стало воссоздание атмосферы "Дикого Запада" и осмысление его судьбоносной роли. Из имевшегося в наличии обильного материала, впитавшего традиции многих жанров — фронтирного романа, краеведческой документалистики, автобиографий первопроходцев и "дикого юмора", бульварных "десятицентовых романов" (dime novels), а также нарождающегося искусства кино, — первые десятилетия нового века принялись лепить некий новый, самобытный художественный пласт, который позднее, во второй половине XX в., и получит у критиков наименование "литературы американского Запада". Несмотря на то, что и сегодня понятие это трактуется поразному, оно прочно утвердилось в литературоведении, свидетельствуя о востребованности этого феномена в осмыслении истории национальной литературы США. Следует к тому же учитывать, что сегодня, говоря о литературе американского Запада, имеют часто в виду

не только авантюрно-приключенческую прозу, непосредственно выводящую к проблеме вестерна, но в том числе и индейскую, и мексикано-американскую, и ковбойскую литературы, богатейшую документалистику, реалистические произведения. Каждая из этих составляющих складывалась в соответствии со своей логикой и историческими темпами.

Таким образом, если предысторию литературы американского Запада критики уводят в XIX столетие, а ее развитие происходит на всем протяжении XX в., становление справедливо относить к его первым десятилетиям. Сам факт, что в это время регион уже выработал определенные идейно-эстетические каноны и сделал их общенациональным достоянием, современная критика не подвергает сомнению. Именно тогда активно закладывались основы такого рода поэтики, впервые обозначились характерные оппозиции, проблематика, герои, языковые и стилистические приемы литературы американского Запада. А, главное, уже возник и стал активно развиваться ведущий жанр этой литературы, ставший ее "визиткой". Весьма быстро и властно на десятилетия он стал соперником всех остальных литературных "уделов", заслонив прочие составляющие литературы американского Запада (например, собственно ковбойскую литературу или фронтирный роман), сделавшись признаком американского национального характера и образа жизни, слившись с идеологией "американской мечты" и пропагандой "сильной личности", а также идеала "человека, который сам себя сделал". Более того, во всех своих ипостасях он оказался быстро принят читателями всего мира. История этого жанра в XX в. и его популярность во многом доныне представляют собой загадку. Речь идет о *вестерне*.

* * *

На протяжении XX в. вестерн утвердил себя как самый американский из всех жанров национальной литературы. Во многом, конечно, это связано с тем, что его становление совпало с началом кинематографа вообще и американского национального кинематографа, в частности: именно вестерн сразу дал торговую марку киноискусству США, символом которого стал Голливуд — выросший, кстати, на крайнем Западе. Впоследствии, выйдя за пределы страны и вызвав волну подражаний, вестерн довольно быстро превратился в непреложный символ "американизма". В настоящее время существуют итальянские, французские, немецкие версии киновестерна, а также целая традиция пародирования жанра. В течение XX в. вестерн во всех своих разновидностях пережил бурную карьеру, внешне сделавшись расхожей вывеской национального *machismo*, а внутренне — новым свидетельством трагических противоречий в национальной судьбе. Этот жанр свыше полустолетия активно просуществовал "во плоти и крови" в литературе и кино, а затем утвердился и в телевизионном сериа-

ле. И с большим запозданием — лишь со второй половины 60-х годов — стал объектом пристального критического осмысления. Для национальной критики 70–80-х годов оказался достаточно неожиданным тот факт, что появление вестерна означало также возникновение целой национальной сублитературы, связанной с американским Западом. Поэтому в жанровом отношении даже на пороге XXI в. американское литературоведение слабо различает понятия "The American Western novel" (американский роман о Западе), "Novel of the American West" или даже "Western American Novel" (собственно роман американского Запада)[1]. Фактически, речь идет о произведениях и авторах, способных отразить "дух" этого региона и его общенациональную мифологию в каком бы то ни было художественном жанре. Обычно при этом имеется в виду вся традиция становления романа на Западе США, но порой речь заходит и непосредственно о жанре вестерна[2]. К тому же, как постепенно выяснилось, сама жанровая природа этого авантюрного романа представляет собой далеко не простую проблему.

Новый жанр в литературе США явился реакцией на завершение завоевания американского Запада, когда он как самостоятельное явление географически и административно исчез, влившись в состав американской нации. Таким образом, рождение американского Запада в качестве художественной реальности произошло после того, как он перестал существовать в том "вольном" облике, чьи приметы позже были идеализированы в литературе и кино. Вхождение Запада в национальную и мировую культуру до некоторой степени может быть уподоблено феномену духовной "национализации" американского Юга, поскольку тот также сформировался в своем художественном облике только после окончания Гражданской войны — события столь же кризисного и глобального для нации, как и завоевание Запада. Аналогия может быть продолжена и в том смысле, что становление вестерна, как и "южной" литературной школы, современного ему проявления регионализма, стало реакцией на жесткую технизацию и наращивание промышленного капитала в начале XX в. Можно сказать, что вхождение Запада как историко-культурной реальности в общенациональный контекст явилось противоречивым процессом, столь же чреватым скрытыми конфликтами и неожиданными открытиями, как и параллельное вхождение американского Юга с его масштабными культурными проекциями.

Всеобщая коммерциализация американского общества принесла с собой шокирующее открытие: ей сопутствовало постепенное духовное оскудение, а затем и все более полное нивелирование личности. Поэтому выход "Дикого Запада" на магистрали американского исторического пути неизбежно таил в себе черты конфликта между культурой и цивилизацией. Именно с этим связаны попытки американских писателей-"западников" выразить идейно-художественную альтернативу современности, связанную с осмыслением исторических уроков,

утраченных в ходе освоения вольного края национальных возможностей, и выдвинуть на первый план ковбоя как тип национального героя на фоне идеализированного природного окружения.

Развитие жанра вестерна убедительно продемонстрировало не только его художественную жизнеспособность, но и идейную противоречивость. Произошло это в значительной мере потому, что он явился порождением противоречий своего времени, так же как и национальных американских противоречий. Так, поскольку вестерн явился следствием экспансии на Запад, он во многом сделался и рупором экспансионизма. Американский экспансионизм, после эпохи Эндрю Джексона, получил свой вторичный импульс в начале XX в., когда эта идеология нашла ревностного адепта в лице Теодора Рузвельта. Он глубоко полюбил Запад, но Запад без индейцев, и сделал экспансионизм инструментом своей выборной кампании и политического курса, перенеся его принципы на взаимоотношения страны с другими народами и территориями, предназначенными послужить США своеобразным экономическим "компостом", чему пример — захват Филиппин.

Сложность и противоречивость вестерна как идейно-художественного феномена проявилась и в том, что у него с течением времени обнаружилось множество литературных и фольклорных предшественников. Не без их помощи жанр выработал собственный предмет, проблематику, хронотоп, систему героев, художественных средств и приемов.

Первым среди этих предшественников был, конечно, фронтирный роман эпохи романтизма, созданный Фенимором Купером, в меньшей степени Уильямом Гилмором Симмсом и Робертом Монтгомери Бердом; он заложил сюжетные принципы архетипичной американской авантюры, а во многом и идейную схему жанра, наметив важнейшие символы, оппозиции и типы героев. Фронтирный роман вывел на авансцену героя-лесовика, стоявшего на грани дикости и цивилизации, с его непреклонным отказом от последней в пользу воли, связанной с патриархальностью, с императивом человеческого и природного естества. Этот идеализированный герой противостоял всякому насилию — неважно, грозило оно со стороны "варваров-дикарей" или "просвещенных" евро-американцев. Если же он сам творил насилие, то оно являлось вынужденным эпизодическим актом, способствовавшим утверждению добра — правда, одновременно и порядка, присущего цивилизации. Впрочем, среди человеческих типов, составивших круг архетипичных героев, попадался и грубый насильник-экспансионист, как Гарри Непоседа у Купера в "Зверобое" или Ник-Лесовик у Р.М.Берда.

Непосредственными предшественниками, хронологически ближайшими к вестерну, стали авторы первых попыток литературного освоения Дальнего Запада. Новые художественные черты начали возникать в творчестве американских реалистов первого призыва — у Марка Твена (например, в книге "Без удобств"), в новеллистике Брета

Гарта, затем Стивена Крейна, Джека Лондона и О.Генри, у Хэмлина Гарленда и многих других. При этом в восприятии первых реалистов Запад неожиданно предстал в ореоле романтической притчи, поначалу воплотившейся в жанре новеллы даже убедительнее, чем в романе.

К середине XX в. стало ясно, что корни вестерна могут увести еще дальше — в литературу и культуру Старого Света: в нем начали просматриваться элементы мифа и притчи, различных фольклорных жанров (например, сказки и народной легенды), рыцарского романа, детектива и др. Эту особенность жанра можно понять, если вспомнить, что Америка не прошла в своей истории ранних стадий, присущих европейской цивилизации, и, компенсируя этот опыт, по логике своего духовного развития, "подключила" их позднее к литературе в снятом виде, тем самым сделав частью действительности США XX в.

Чтобы понять суть вестерна, необходимо прежде всего уяснить, какая именно территория обозначается жанром с такими "географическими" координатами. Накопленный материал показал, что речь идет, во-первых, о двух третях территории США, лежащих к западу от Миссисипи, и, во-вторых, об особом времени, исторически протянувшемся примерно с 30-х годов XIX в. до начала двадцатого столетия.

Известно, что сам по себе вестерн создавался на Востоке страны — в издательском мире Нью-Йорка, культивируя в угоду местной аудитории идеализированный и авантюрно-экзотический образ дикого края и потому подверженный превратностям национальной духовной жизни и моды. Однако на самом Западе медленно, но неуклонно, в собственном ритме, стала параллельно формироваться характерно "западная" линия американской литературы, включающая не только идеологию и поэтику вестерна, но и другие жанры — автобиографию, местный фольклор, поэзию, а впоследствии — историографию и новые разновидности романа. Две эти тенденции и объединились впоследствии в вестерне, практически полностью совпадая в наиболее глубоких и синтетичных произведениях. Поэтому, анализируя творчество зачинателей вестерна, следует помнить об историко-культурных особенностях, обусловивших своеобразие художественных находок, характерных для этого жанра.

* * *

"Запад был многим для многих людей" (или разным для разных) — это расхожее высказывание относится не только к реалиям края, но и к жанру вестерна, хотя именно в нем проявилась художественная консолидация понятия "американский Запад". Появился новый тип писателя, который должен был не столько родиться на Западе, сколько духовно прирасти к нему, впитать его атмосферу, кодекс поведения, нравственные нормы и ценности.

Первенство в создании нового жанра признается за Оуэном Уистером (Owen Wister, 1860–1938). Биография этого второразрядного ли-

Тедди-беар ("мишка"). 900-е годы

тератора напоминает одну из судеб стереотипных героев вестерна. Уроженец Востока страны (выходец из Пенсильвании), образование будущий писатель получил в цитадели цивилизации — Сент-Поле (Конкорд), а потом в Гарварде, где познакомился с будущим президентом Т.Рузвельтом, ставшим ему другом и покровителем на протяжении всей карьеры. Пошатнувшееся здоровье вынудило Уистера отправиться на Запад, в Вайоминг, которым он был очарован и где явно пережил духовное откровение, решившись отныне отдать свои силы описанию этого края в литературе.

В период странствий на Западе Уистер приобрел еще одного знакомого — известного художника западной темы, Фредерика Ремингтона (1861–1909), который, помимо живописи и рисунка, упражнялся и в литературе, о чем говорят книги, написанные им о Западе[3]. Ремингтон создавал динамичные авантюрно-бытовые картины и зарисовки на тему покорения Запада, он сопровождал военные экспедиции, направленные для замирения индейцев, иллюстрировал книги Гарленда, Уистера и других современников. Можно сказать, он одним из первых уловил дух Запада — и собственно вестерна. Многие из его изобразительных сюжетов, вторя лихим перипетиям литературного приключенческого вестерна, сами заслуживают такого наименования.

По своему мировоззрению Уистер выглядит консервативнее Ремингтона; его можно смело назвать апологетом покорения дикого края, даже в какой-то степени идеологом экспансии, что, несомненно, явилось следствием его знакомства с Рузвельтом. Авантюристичный по складу характера Тедди Рузвельт, убежденный экспансионист, был, однако, личностью неоднозначной. Исповедуя имперскую идеологию, он оказался глубоко не чуждым экологическому мышлению, поскольку сам попробовал ковбойской и охотничьей жизни. Как известно, он стал героем легенды о пощаженном им медведе (дав жизнь идиоме "мишка Тедди", Teddy-bear) и тем самым покорил сердца многочисленных избирателей — радетелей за сохранение природы Запада. Тедди Рузвельт вошел в сознание нации как покоритель Мексики и Кубы; позднее он попытался отразить свое время и политический курс в книге "Завоевание Запада" (*The Winning of the West*, 1889–1896), целиком выдержанной в духе доктрины "явственной судьбы". Однако, независимо от идеологической позиции, Рузвельт, так же как

Уистер и Ремингтон, глубоко полюбил вольную жизнь на Диком Западе, окончанию которой каждый из них по-своему способствовал, при этом ностальгически переживая ее конец. В их литературных опусах стала просматриваться некая аксиологическая альтернативность модусу вивенди, принятому на Востоке страны.

Заслуга Уистера состоит в том, что он первым сделал ковбоя главным героем своих произведений; родившийся литературный тип принес ему общенациональную известность после выхода в свет романа "Виргинец". Уистер романтизировал ковбоя и его жизнь, придав ему черты идеального рыцаря "без страха и упрека".

Образ героя-западника стал намечаться еще в цикле рассказов Уистера о Лине Маклине (*Lin McLean*, 1897), где он предстал в "колористическом" ключе, сочетавшем серьезность с юмором, и не выходил за рамки серии "характерологических" зарисовок. Потом Уистер отошел от этого образа, предприняв попытку более глубокого освоения западных типов, ситуаций и конфликтов в ряде новеллистических сборников — формы, доминирующей в его творчестве. Первый из них, "Краснокожие и белые" (*Red Men and White*), вышел в 1896 г., затем последовали еще три. Избранные новеллы Уистера появились затем в книге под названием "Когда Запад был Западом" (*When West was West*, 1928), включившей новеллы 1896–1911 годов. Лучшей в этом жанре у Уистера по праву может быть названа новелла "Падре Игнасио" ("Padre Ignazio"), впервые опубликованная в сборнике «"Джиммиджон Босс" и другие рассказы» (*The Jimmijohn Boss & Other Stories*, 1900). Поскольку она опирается на символику и стереотипы "западной" темы, эта новелла заслуживает особого внимания.

В сельской глубинке Запада, в приходе, возглавляемом католическим священником падре Игнасио, появляется проездом молодой образованный парижанин; он спешит в Калифорнию в разгар золотой лихорадки, горя желанием испытать свой шанс. Редкого гостя угощают не только прекрасным обедом, но и интеллектуальной беседой, и даже музыкой: оба оказываются тонкими ценителями классической оперы. Проходит время, прежде чем читатель начинает понимать, что музыка служит не просто средством создания настроя, но имеет знаковую природу: важно проверить, как именно "звучит" продукт цивилизации Старого Света к западу от Скалистых гор. Музыка призвана выявить ценностные критерии, столкнуть внешнее и глубинное, сущностное и наносное. Провожая гостя, полного радужных надежд на скорое богатство, падре слышит от него вопрос-искушение: стоило ли падре Игнасио, тонкому ценителю искусства, навсегда лишать себя радостей, хранимых в цитадели творческих свершений, быть может, и более достойного применения своим духовным силам где-нибудь в Париже (или Нью-Йорке), затворившись в далекой миссии ради горстки темных индейцев, пусть даже кого-то из них и удастся, обратив в христианство, обучить пению? Пытаясь ответить на этот вопрос, пад-

ре наедине с собой проводит немало мучительных мгновений. Но тут приходит весть о том, что его юный гость убит в Калифорнии в нелепой ссоре. Письмо к священнику, отправленное молодым человеком на смертном одре, содержит признание в том, что он выбрал неверный путь для применения своих талантов.

В малой повествовательной форме, напоминающей притчу, автор обратился к двойному сопоставлению Востока и Запада (Старый Свет и Новый, Восток и Запад США), поставив вопрос о духовности подлинной и мнимой, вынеся за скобки авантюрный антураж, обычно присущий вестерну. Эта новелла Уистера, закладывая идейный настрой и стилистику подлинного вестерна, сопоставима с архетипами будущего жанра — с теми из них, что способны выйти на уровень мифологических обобщений.

Наибольшую популярность, однако, Уистеру принес роман "Виргинец" (*The Virginian*, 1902), от которого обычно и отсчитывают историю жанра вестерна. Здесь возникает новый вариант западного героя, приехавшего в Вайоминг с Юга (отсюда и его прозвище). Он, правда, появляется на страницах книги не сразу. Рассказчиком выступает новичок с Востока США (протагонист, близкий автору), который смотрит на героя со стороны, позволяя читателю разглядеть неординарность своего кумира и необычность экзотически пестрой среды, поэтому в романе какое-то время доминирует его точка зрения.

Критики выделяют в произведении тройной конфликт: вражду и финальное единоборство героя с местным злодеем Трампасом, историю его ухаживания за приезжей учительницей Молли Вуд и собственно "путь героя наверх" — карьеру Виргинца, становящегося в финале владельцем крупного ранчо. Однако все они объединены общим глобальным противопоставлением американского Запада Востоку США и одновременно — Нового Света Старому. Подобная двойная дихотомия станет приметой нарождающегося жанра.

Роман "Виргинец" имеет сильную идеологическую окраску. Повествование заполнено обильными экскурсами в область морали и демократии, произвола и законности, равенства подлинного и мнимого, психологии мужской и женской. В частности, рассуждение на тему равенства и неравенства занимает целых три главы. Автор стремится вывести из "западного" опыта суть американской национальной идеологии. «Мы постановили, — пишет Уистер, — чтобы каждый человек отныне получал равную степень свободы, дабы смог найти свой собственный уровень. Тем самым мы признали и утвердили подлинную аристократию, сказав: "Пусть победит достойнейший, кто бы он ни был..." Таково было решение Америки. Это и есть подлинная демократия. А подлинная демократия и аристократия — одно и то же»[4]. Налицо, таким образом, попытка автора распространить опыт Востока США (от "Декларации Независимости" до Гражданской войны) на дикие просторы Запада, одновременно противопоста-

вив его Европе. Налицо также стремление существенно "исправить" традиции джефферсоновской демократии в духе экспансионизма начала XX в.

Противопоставление Запада Востоку производится не только по линии автор/протагонист — Виргинец, но и по линии более глубинной: Виргинец — Молли Вуд. Героиня пытается на свой лад цивилизовать дикаря-ковбоя (некую позднюю ипостась Натти Бампо), постепенно приобщая его к миру классики и "цивилизации". Таким образом исследуется еще одна оппозиция, осмысляемая на национальном уровне, — опыт книжный, заимствованный (порой недвусмысленно связываемый с Европой) и реально необходимый, почерпнутый из местных условий, личных перипетий, здравого смысла (то есть отвечающий американским идеалам). Эта оппозиция, конечно, весьма тенденциозна, но чрезвычайно характерна для национального мышления начала XX в. В сущности, она на новый, "западный" лад продолжает традицию противопоставления Старого Света Новому, утвердившуюся в США со времен романтизма. Однако эта сопоставительная линия получает отныне иное идейное обоснование. Где истинная цивилизация, в чем она? Каков истинный носитель цивилизации и какие действия вправе применить лучший из лучших представителей этой цивилизации для ее спасения в кризисный момент? Вот спектр вопросов, на которые Уистер стремится дать ответ в своем романе.

Молли Вуд, следуя своей позиции учителя, пытается доказать Виргинцу идейно-культурную "правоту" Старого Света. Любопытен выбор Виргинцем двух произведений, сделанный им среди моря книг, — они способны послужить ключом к характеру героя и позиции автора. Первое из них — неназванный роман русского автора, в описании которого явно просматриваются "Отцы и дети" Тургенева. Виргинца ощутимо привлекает личная незаурядность и независимость Базарова, его бунт во имя демократии, против традиций и устоев "аристократии" (так видится автору основной конфликт тургеневского романа). Не исключено, что в облике "отцов" и "детей" предстает и оппозиция Европы/Америки. Примечательно, что вторым произведением, которое герой долгое время не выпускает из рук, становится "Кенильворт" Вальтера Скотта — герою видится родство рыцарства с ковбойством, проявившееся в кодексе чести и своде благородных "правил"; одновременно он ощущает близость к демократичному герою, разоблачающему происки порочных аристократов Старого Света. По мысли критика Ричарда Слоткина, знакомство с жизнью ковбойства навело Уистера на мысль об аристократизме как власти избранных, "от турнира в Камелоте до загона скота в Абилене"[5]. Подобно Рузвельту, Уистер уповал на способность Запада разжечь жажду социальной власти, которая воплотится в порожденном им типе личности. Поэтому победа Виргинца в споре с Молли и духовное подчинение героини во имя брака — это победа над принци-

пами старой аристократии, а значит, и над основанным на этом априорным опытом, воплощенным в законности. Виргинец доказывает Молли, что истинный аристократ тот, кто лучше всего способен соответствовать реальной ситуации. Слоткин называет это "социал-дарвинизмом". «Политическая аллегория, вокруг которой Уистер выстраивает свое повествование, развивается от подтверждения того тезиса, что все люди рождены неравными, к демонстрации того, что "приспособленные" от природы правомочны править "равными". Он доказывает этот тезис, демонстрируя, что "цивилизацию" — более высокую ценность, нежели всякая политика — можно защитить от враждебных сил только посредством вооруженной и жизнеспособной элиты, желающей и способной взять закон в собственные руки и подменить собой волю народа. Но сама по себе эта "жизнеспособность" обладает ценностью почти равной "цивилизации" как чему-то такому, что до́лжно отстаивать любой ценой. То есть, перефразируя Уистера, истинная цивилизация и истинная мужская честь есть одно и то же: хотя женщины сохраняют ценность как символы уязвимости цивилизации, именно дух жизнеспособности, сила "великих народов-воинов" (как именовал их Рузвельт) являются "сутью той цивилизации, которую защищают наши герои"» (5; pp. 182–183).

Вместе с тем, роман "Виргинец" обладает обобщенно-символическим планом — он исполнен ностальгии, поскольку Дикий Запад, так же как и рожденный им человеческий типаж, возможны лишь до тех пор, пока дело не заканчивается капитуляцией перед цивилизацией, в данном случае — браком героев. Молли Вуд, при всей своей привлекательности, олицетворяет историческую веху между патриархальностью и цивилизацией, продолжая линию, намеченную Купером в "Пионерах" и других романах серии о Кожаном Чулке. Натти Бампо не смог жениться ни на Мейбл Данэм ("Следопыт"), ни на Джудит Хаттер ("Зверобой") — правда, это мотивировалось разными причинами, но исход героя закономерен: Натти умер одиноким и вольным человеком на лоне природы ("Прерия"). Для его потомка Виргинца подобный исход уже невозможен: поскольку речь идет о последней цитадели дикого края, герой закончит свою судьбу капитуляцией перед Молли и "успехом" в финансовых делах.

Как художественная реальность "Виргинец", однако, силен не идеологической подоплекой, а обаянием цельного и самобытного характера героя. "When you call me that, smile!" (то есть, если называешь меня так, говори шутя) — хладнокровный ответ героя на бранный окрик злодея-антагониста Трампаса стал крылатой фразой. Виргинец, постепенно вытесняющий со страниц романа протагониста-повествователя как личность, чуждую Западу и не способную его постичь, привлекает нас неторопливой основательностью, добродушием и сердечностью — как, впрочем, независимостью и чувством собственного достоинства.

Благодаря этому герою, от Уистера берет начало традиция подчеркивания роли, сыгранной в освоении Запада южанами. Вряд ли является случайностью, что герой назван по имени старейшего из штатов Юга (одновременно и всей страны), а южный акцент вместе с типажем Уистера станет непременной принадлежностью романа-вестерна. И дело не только в исторических фактах, обеспечивших столь необычную преемственность. Как известно, в ходе Гражданской войны, когда решалась судьба Севера и Юга, поднимался и вопрос о том, каким быть Западу: рабовладельческим или промышленно-предпринимательским. Третий путь — артельное скотоводство при сохранении общинных ценностей — в ту пору еще не "просматривался" в качестве возможной исторической альтернативы, хотя уже недалек был день, когда появится знаменитый манифест южан-аграриев "Вот моя позиция" (1930). Сходные программные признания авторов американского Запада прозвучат лишь во второй половине XX в. Вообще говоря, роман демонстрирует, что тема историко-культурной связи южан и "западников" — самая непосредственная и насущная, многогранно объясняющая происхождение намеченного Уистером социального типа. По завершении Гражданской войны солдатам армии южан вменено было в обязанность продолжить службу на Диком Западе. Еще раньше искали прибежища на границе дезертиры обеих армий. Значительная часть тех и других связала свою судьбу с этим вольным краем.

Не менее важно было то, что, хотя первые ковбои, в сущности, происходят с американского Юга, из Виргинии, собственно социокультурное содержание они обрели только на Западе. Именно поэтому Виргинец Уистера как верно подмеченный типаж, при общей художественной слабости романа, удостоился общественного внимания — в нем проявились народные корни.

Однако коммерческий успех книги, как показывает дальнейшая эволюция популярной ветви вестерна, был связан с идеологией эпохи, сутью которой стал внутренне противоречивый, но ощутимый рывок в сторону имперского сознания. В этот момент средний американец признал своим героя, воплотившего в себе достоинства американской демократии, как они виделись в свете экспансионистских и прогрессистских идей. Вместе с тем, герой этот под пером Уистера оказался слишком уверенным в своей трактовке непогрешимости американского пути. Происходил он, в конце концов, из среды респектабельного, аристократичного Юга и уже потому не мог разделить судеб мексиканца, индейца или негра (их и нет на страницах романа, вразрез с исторической правдой). Именно белый южанин на долгие годы стал противоречивым олицетворением как народного начала (ковбойства), так и национальной апологетики. Виргинец, собственно, отражал идеалы и чаяния англосаксонских (правильнее даже сказать англокельтских) слоев американского населения.

В свете прояснения генезиса жанра важное значение обретает небольшое авторское вступление к "Виргинцу", содержащее немало характеристик избранного писателем предмета изображения. Мы узнаем о том, что речь пойдет "об исчезнувшем мире. Ничто, кроме воспоминаний, не способно привести вас туда. И горы по-прежнему там, в сверкающей дали, и свет солнца, и вечная земля, и воздух, что кажется поистине источником вечной юности, но где бизоны, дикие антилопы, где всадник среди бредущих стад?" (4; p. X).

Обращают на себя внимание отчетливо ностальгические интонации, ибо они тоже впервые заявляют о себе в "западной" ветви американской прозы. Действительно — то, что у Гарта еще могло выглядеть узко-местной, калифорнийской экзотикой, теперь откровенно предстало как общенациональное достояние. В трех приведенных строках введения к "Виргинцу" собрано больше обобщенных символов американского Запада, чем во всей остальной прозе писателя. "Исчезнувший мир", "источник вечной юности", "бизоны" и, конечно же, "всадник среди бредущих стад" станут со временем центральными в мифологической поэтике вестерна.

Внутренняя противоречивость, свойственная роману Уистера, обусловлена соединением двух принципов повествования об американском Западе: исторической достоверности реальных человеческих типов и мифологизации материала. Сама же эта мифологизация, в зависимости от позиции автора, могла найти как неоромантическое, так и апологетическое воплощение. В самом деле, моральный конфликт порой изначально предстает в виде клише эпигонски-романтического толка: накануне дуэли с Трампасом герой озабочен не опасностью, перспективами возможной смерти и утраты Молли, а моральной проблемой — принять или не принять вызов. Отвергнуть его запрещает патриархальный кодекс Запада. Принять — значит встать на путь насилия, тем самым навлекая на себя немилость все той же Молли и идя на разрыв с нею. Молли, идеальная героиня-викторианка, не одобряет "драк" как силового разрешения споров — и, конечно, как акции, несанкционированной законом. Размышления по поводу истоков добра и зла уводят Виргинца далеко в историю человечества. Примечательно, что здесь, как и в "Падре Игнасио", возникает священник, знакомый героя, который, подобно Молли, являясь символом цивилизации и Старого Света, также пытается склонить Виргинца к миру, тогда как судья Генри, воплощающий закон, как раз убеждает Молли в том, что, согласно духу американской демократии, при коррумпированном правительстве индивидуум может взять на себя функции закона. Как бы то ни было, герой все же приходит к выводу о необходимости наказать негодяя и действует без всякой оглядки на мораль, хотя муки сомнений истощают его куда больше самого поединка.

Примечательно, что насколько Уистер уверен в собственной экспансионистской позиции в "Виргинце", настолько же полон сомнений

в "Падре Игнасио", хотя оба главных героя вполне созвучны друг другу в минуту глубокого душевного разлада: оба они, молодой парень-ковбой и престарелый падре, полны скромной готовности помочь ближнему, пряча собственные нравственные муки от постороннего глаза. Даже в "Виргинце" следует, безусловно, делать различие между типом и конкретным характером, имея в виду различие идейной нагрузки того и другого в контексте романа. И все же "Виргинец" сделался национальной иконой, тогда как "Падре Игнасио" остался на долгие годы в читательской тени.

* * *

В создании нового жанра и одновременно новой литературы соединились две важных литературных составляющих. Одну из них представляют писатели рубежа веков, реалисты "второго поколения", пусть не связанные магистральной линией своего творчества с американским Западом. Таковы Стивен Крейн, О.Генри, Джек Лондон и Хэмлин Гарленд. Все они, однако, в процессе становления своей писательской карьеры непосредственно "нашли" Дикий Запад и отдали ему значительную художественную дань.

Крейн попал на Запад как журналист, в 1895 г. проехав через Небраску и Юго-Запад в Мексику. Творческим наследием этого опыта стал ряд новелл, написанных позднее, частью уже в Англии; в том числе и те, что сделались классикой ранней прозы о Западе и вехами национальной литературы. Вершинными здесь являются "Голубой отель" ("The Blue Hotel", 1899) и "Невеста прибывает в Йеллоу-Скай" ("The Bride Comes to Yellow Sky", 1897) — новеллы, каждая из которых сильно обогатила жанр вестерна.

В "Невесте" молодая жена одним своим появлением разрешает извечную патриархальную распрю между законом и беззаконием. В прошлом остаются патриархальная дикость и вражда — но и безграничная воля; в будущем — покой личный и социальный, как следствие брака и наступления цивилизации — правда, об этой жизни совсем нечего рассказывать.

"Голубой отель" на новом уровне продолжает притчевую проблематику куперовской "Прерии": анализ вопроса о том, что же именно произошло исторически на просторах Дикого Запада. В ходе игры в карты, устроенной постояльцами отеля, возникает ссора (из-за обвинения в плутовстве), в которой убивают странноватого и все же безобидного шведа (как выясняется, сплутовал именно оппонент шведа). Кто виноват — этот вопрос, по замыслу автора, вынесен на суд читателя. Проблема закона и насилия — типично "западная", хотя в своей "готической" ипостаси она имеет смешанные национальные корни (вспомним эпизод с Шерберном и Боггсом у Твена). Впоследствии, параллельно с вестерном, проблема насилия стала знаковой также для прозы "южной школы".

О.Генри, совсем как Уистер, оказался на ковбойском ранчо из-за подорванного здоровья. Получилось так, что именно "западные" впечатления положили начало карьере великого мастера новеллы; впрочем, тема Запада не оставляла писателя на протяжении всего творческого пути (в общей сложности, этому региону посвящено около ста новелл и зарисовок, причем первым рассказом О.Генри стал именно техасский сюжет ("Полуденное чудо" — "An Afternoon Miracle", 1897). Ряд новелл "западной" темы составил сборник "Сердце Запада" (1907), последующие продолжали ту же тематику, а посмертный включил "Последнего из трубадуров" (1911) — новеллу, воплотившую характернейшие мифологемы вестерна.

Трактовка жанра, свойственная О.Генри, позволяет выявить некоторые особенности его поэтики. Он, в частности, склонен стереотипизировать характеры и ситуации. В знаменитом рассказе "Квадратура круга" двое последних представителей враждующих "западников", ошеломленные безличием восточного мегаполиса, при встрече заключают друг друга в объятья. Большой город оттого и пугает их, что он куда страшнее смертной родовой распри, ибо рождает особей, одинаково безразличных к добру и злу, чье кредо — успех, деньги, бизнес, а удел — отчуждение, произвол и эгоизм в масштабах, невиданных на американском Западе. Это прозрачно постулировано также в классической новелле "Дороги, которые мы выбираем". Юмористический флер скрывает жуткий смысл: внешнее противопоставление, заложенное в основе рассказа, оборачивается прямой параллелью.

О.Генри способен выступать как философ-моралист и одновременно — тонкий мифолог той части "американской мечты", которая связана именно с диким краем. Он является откровенным певцом человеческого типа, рожденного Западом, и охотно его идеализирует. Конечно, многие рассказы писателя, посвященные ковбойству, порой сентиментальны, а то и апологетичны, но примечательно, что, как и "Виргинец", они тяготеют к рыцарскому, куртуазному облику героев. "Короли" и "вассалы", "бароны" и "трубадуры" чередой проходят перед нами, да и ведут они себя сходным образом (архетипичен в этом смысле рассказ "Последний из трубадуров", создающий романтизированную фигуру поющего ковбоя).

Джек Лондон предлагает трагическую трактовку эпохи завоевания Запада, оставляя открытыми многие вопросы, связанные с процессом экспансии. У него мы находим в полном смысле "картинки" (так называется один из рассказов клондайкского цикла); драматичные и выразительные, они порой не имеют начала и конца — сюжеты разомкнуты, как сама жизнь; их надо анализировать и домысливать. Участники событий — тоже "картинки", воплотившие типы эпохи "без начала и конца", — без прошлого (от которого они бегут на волю) и будущего (в котором им уже нет места). В этом — глубинный драматизм Ситки Чарли, Мэйлмюта Кида и множества родственных

им персонажей, не покидавших, судя по всему, воображения писателя на протяжении всего творчества, отвечая существенным сторонам его мировосприятия.

Герои Лондона мечутся между предпринимательской цивилизацией и патриархальной дикостью, пытаясь одни разбогатеть, другие — найти покой и забвение, временное или вечное. Иногда это происходит буквально, иногда — символически, но всегда — весьма определенно (как в рассказах "Золотой каньон", "Мужество женщины" и других). Из творчества позднего Лондона мы примерно знаем, что произошло с теми немногими, кому удалось выиграть в жизненной лотерее. Их ждал удел героя повести "День пламенеет", героев "Лунной долины": существование под бременем богатства и потребительского быта сузилось до узкособственнического мирка; персонажи эти потерпели крах как живые характеры; недаром так волнует их вопрос о том, не утратили ли они физической "формы", словно вместе с нею речь идет о неких иных ценностях, воплощенных в завидных качествах молодости, испытанной бурной жизнью дикого края. Их воля — в смысле свободы и в смысле внутренней побудительной силы — осталась "по ту сторону" прошедшей эпохи.

Пафос клондайкских рассказов заключается и в первооткрытии самого края, прекрасного и в гармоничных, и в ужасающих своих проявлениях. Автор остро ощущает, что описываемая эпоха, в сущности, недолговечна, что кризисный характер происходящих перемен не дает ответа на вопросы — например, о сути конфликта между аборигенами и белыми пришельцами. Именно рассказы, исполненные горького сомнения, принадлежат к лучшим у писателя. Их повествовательная сила и напряжение связаны с вопросом: отчего все случилось так, а не иначе? Об этом говорят концовки новелл "Северная Одиссея", "Нам-Бок — лжец", "Бог его отцов" и "Лига стариков", несомненно, лучших у Лондона. Всего яснее высказывается на эту тему герой "Северной Одиссеи", решающий, отдать ли правосудию индейца, коварно отомстившего белому человеку за украденную невесту: "Молчи!— строго сказал Мэйлмют Кид. — Есть вещи выше нашего понимания. Как знать, кто прав, кто виноват? Не нам судить"[6].

Любопытно, что среди тех, кто пытается найти путеводную нить морали посреди трагических коллизий эпохи, выведен священник, отец Рубо. У Лондона как одного из зачинателей "западной" темы этот персонаж также приобретает знаковый, символичный смысл. Он необходим писателю, ибо Лондон повествует о времени и месте, где нет юридического закона и потому возрастает роль законов духовно-нравственных и роль личности, взявшей на себя бремя ответственности за судьбы человечности и культуры. У Твена в книге "Без удобств" ("Похороны Бака Фэншо") священник — лишь один из полюсов жизненного парадокса; у Лондона (как и у Уистера) — это инструмент, призванный помочь в решении нравственных проблем, он

выделен семантически среди безоглядно увлеченных участников "западной" эпопеи как вдумчивый созерцатель и судия. Однако даже отцу Рубо шокирующие нравы Запада и встающие здесь моральные проблемы представляются подчас непосильной ношей — Лондон словно выражает сомнение в том, что они вообще поддаются разрешению. Вклад писателя в формирующуюся литературу Запада примечателен многими чертами: сочетанием романтизма и реализма, "знаковостью" типажей (индейца как посредника и инициатора, священника, золотоискателя, новичка с Востока и др.), вычерчиванием характерных конфликтов и оппозиций (дикость и цивилизация, цельность и ущербность, альтруизм и стяжательство, сильная личность и общинность и т.д.). Из сказанного о творчестве писателей-реалистов рубежа веков явствует ощутимость их вклада в становление нового жанра.

Значительную роль в оформлении жанра сыграли также творцы авантюрного, преимущественно экспансионистского по духу повествования, эволюционировавшие к коммерческому, формульно-массовидному вестерну. Эта разновидность жанра наследует "десятицентовым романам" конца XIX в. и приключенческим романам позднего романтизма в духе Майна Рида. Той же линии развития вестерна активно способствовал Голливуд, растиражировавший стереотипный, сентиментально-апологетический вариант киножанра. Материалом для него стало творчество Эмерсона Хафа (Emerson Hough, 1857–1923), Стюарта Эдварда Уайта (1873–1946) и особенно Зэйна Грея (1872–1939). Последний указал пути превращения "западного" материала в коммерческое предприятие, в золотую жилу, которую без особого напряжения и затрат можно эксплуатировать сколь угодно долго, ориентируясь на невзыскательного обывателя. Грей, впрочем, объездив весь Запад, оказался писателем-ремесленником невысокого уровня — даже его последователи, Макс Брэнд и Уилл Генри, уделяли, при всем пристрастии к стереотипности, больше внимания драматичной проблематике, технике повествования и стилю изложения, отталкиваясь от О.Генри и кельтского эпоса в большей степени, чем от бульварного романа.

Американский Запад в литературе и кино с самого своего возникновения всегда служил предметом идеологических построений и споров, сферой приложения апологетических концепций и имперских комплексов. Развитие киноверсии вестерна происходило одновременно с его литературным развитием (первый фильм, "узнанный" публикой в этом жанре, "Большое ограбление поезда", вышел в 1903 г., через год после публикации "Виргинца"). На экране столкнулись ходульная апологетика и изображение величия простого труженика с Запада. Экзотика, патетика, парадность и голая авантюра поначалу количественно "забивали" выдающиеся находки киновестерна. В то же время, и киновестерн, и литературный его прототип (вскоре сло-

жилась традиция прочного взаимодействия между ними) имели одну общую особенность; оба привнесли в литературу США не только набор стереотипов, но и романтику воли, а часто и логику жизни, построенной на честном и тяжком труде и на идеалах, далеких от официальности и прагматики. Поэтому изначально нельзя не видеть внутренней конфликтности вестерна — между его глубинным демократизмом и императивом коммерческой массовидной развлекательности. Это становится понятнее, если вспомнить, что кинематограф США поднял на невиданный виток традицию индустрии развлечений, обозначившуюся еще в XIX в.

Уже на начальной стадии истории вестерна рождается ряд самобытных произведений, причем из-под пера весьма разных по своему происхождению авторов. Одновременно можно говорить и о появлении особого типа писателя-"западника", посвятившего себя исключительно вестерну, отражавшему все многообразие этого обширного края (реалии, образ жизни, особенности психологии, исторические личности, социальные типажи, характерную речь и т.д.). Среди такого рода писателей можно выделить две разновидности.

Первая из них представлена Зэйном Греем. Человек, безусловно влюбленный в Старый Запад, изъездивший его вдоль и поперек, он, однако, впоследствии обратил свои впечатления в бесконечный поток бульварных романов, которых опубликовал за всю жизнь огромное количество (часто создавая по три в год); приблизительный перечень его произведений доходит до сотни наименований. Герои, конфликты и приключения в каждом из них отличаются неприкрытой стереотипностью. Кроме того, критики отмечали не только упрощенность важнейших блоков повествования, но и "конфликт между сюжетом и темой"; так, Грей может оплакивать уничтожение бизонов и индейцев, но одновременно дает понять, что и то, и другое захватывающе увлекательно и, в конце концов, пойдет на пользу делу цивилизации и демократии. Много позже такой вестерн критики назовут "формульным" или даже "палп-вестерном" (pulp western), то есть бульварным вестерном, издаваемым на дешевой бумаге. Поставив дело на поток, Зэйн Грей вывел производственный процесс из кабинета на киноплощадку. С его легкой руки огромное количество стереотипной продукции образовало мощную индустрию, породив целую когорту авторов-последователей — от ностальгичного по тональности Макса Брэнда до откровенного апологета Луи Ламура. Немецким выразителем той же традиции стал Карл Май (1842–1912), который еще в конце 70-х годов XIX в. вывел вестерн за пределы США — и одного языка. Свои сюжеты о Виннету (1893–1910) он писал "понаслышке", не покидая пределов Германии, и основывался на наборе поверхностных стереотипов. Эта немецкая бульварная разновидность вестерна, однако, снискала восхищение столь разных представителей германоязычного мира, как Адольф Гитлер, Альберт Эйнштейн, Альберт Швейцер и

Герман Гессе, которые признавались, что в молодости зачитывались книгами о Виннету. Экранизация сюжетов по Карлу Маю, осуществленная фирмой "Дефа" в ГДР в 70–80-е годы XX в., оказала влияние на европейскую и российскую молодежь последней трети столетия. Немецкоязычная разновидность вестерна включает и творчество Б.Травена (B.Traven, 1890?–1969), известнейший из романов которого "Сокровища Сьерра-Мадре" (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1927), также не без помощи американского кинематографа, обрел черты классического авантюрного вестерна. Книго- и кинопродукцию, основанную на рецептах Зэйна Грея, Р.Слоткин не без оснований именует американской разновидностью "литературы красной крови".

Таким образом, "реалистическая" и "массовидно-апологетическая" тенденции разделились, параллельно осваивая в литературе "Дикий Запад". Опыт этого освоения несводим, конечно, к одной только апологетике. Он имеет глубоко народные корни, а среди тысяч освоителей-первопроходцев и поселенцев лишь единицы могли бы быть причислены к победителям — в смысле жизненного и особенно коммерческого успеха. Основная же часть их вполне подпадает под формулу, обозначившую удел простого человека в XX в. в прозе Э.Хемингуэя, — "победитель не получает ничего". Это о них позднее, в 40-е годы, когда смысл эпопеи Запада предстанет обнаженнее, скажет поэт-реалист Стивен Винсент Бене в поэме "Звезда Запада":

Seed of the field, the mortal wood and earth
Hewn for the clearing, tramples for the floor,
Uprooted and cast out upon the stone
From Jamestown to Benicia.
.....
You shall not win without remembering them,
For they won every shadow of the moon,
All the vast shadows, and you shall not lose
Without the dark remembrance of their loss
For they lost all and none remembered them. *

---

* Посев и почва, бренность дров и прах,
Лес под расчистку, под ноги настил —
Раскорчевать да бросить вдоль дорог
Что от Джеймстауна к Бенишии ведут.
.....
Не знать побед, не помянув их дел,
Вобравших все до дальних лунных тайн,
Теней густейших; и не знать утрат,
Не разделив горчайших их утрат,
Утрат всего — беспамятству в удел.
(*перев.* А.Ващенко)

Среди писателей-"западников" были авторы, для которых опыт Запада являлся не источником коммерции, а почвой, впитавшей их собственные пот и кровь, а человеческие характеры, им рожденные, стали предметом тонкого анализа противоборства сил добра и зла. Они успешно соединяли традиции психологизма, мифологической притчи и авантюры в рамках одного жанра. С этой точки зрения, первую стадию развития литературы американского Запада (и романа-вестерна), безусловно, венчает творчество писателя-ковбоя Юджина Мэнлава Родса (Eugene Manlove Rhodes, 1869–1934).

Родс предстает феноменом и в самом деле неординарным, неоднократно вызывавшим разноречивые критические оценки. Странно, что даже в среде критиков, специализирующихся на проблеме литературы американского Запада, Родс не удостоился монографического исследования — ни при жизни, ни после смерти. На Родса долгое время пренебрежительно смотрели прежде всего как на писателя-самоучку, вышедшего из среды ковбойства, то есть как на величину слишком скромного масштаба. В нем видели певца несуществующего идеализированного мира скотоводов и ковбоев. Надолго оставалось неясным, каким образом писателю удалось соединить авантюру и психологизм. Лишь на исходе XX в. "акции" Родса стали постепенно повышаться как среди критиков, так и среди читателей. В настоящее время писатель прочно занял свое место в "малой" американской классике наряду с такими фигурами, как О.Ла Фарж, Фрэнк Доуби или Эдвард Эбби. В сущности, фигуры, подобные Родсу, как раз и ставят перед читателем и критиком вопрос о смысле непростого понятия "малой классики". Между тем, без анализа его творчества становление вестерна в архетипических его формах представить себе невозможно.

Родился Родс в г. Текумсе (шт. Небраска), а умер в Нью-Мексико. Родсом написано не так уж много: 14 повестей, около 60 рассказов, ряд очерков и стихотворений; однако специфика всего им созданного резко выделяет его из среды собратьев по перу. От своих коллег-писателей он отличается тем, что всю жизнь был профессиональным ковбоем, изведавшим жизнь и нелегкий труд ковбойства изнутри, поэтому многое из написанного им носит достоверный отпечаток личного опыта — типы, нравы и события, и прежде всего — художественная речь. Однако и от представителей собственно ковбойской литературы у Родса имеется ряд отличий. Родсу, в силу его профессии, присущ подлинный, а не умозрительный демократизм, — он, в частности, глубоко уважал мексиканцев, как-то назвав их "побежденным, но гордым и тонко чувствующим народом". Вспомним, что даже у О.Генри можно найти ряд негативных и конъюнктурных выпадов в адрес мексиканцев; правда, не следует забывать и о том, что дело происходило в период Мексиканской революции, в ходе которой военные действия коснулись приграничных (в прошлом мексиканских) территорий США. Если критики с Востока мало жаловали писателя,

Томас Харт Бентон. "Искусства Запада". 1932

то немногие коллеги-"западники", напротив, обычно отзывались о нем тепло. Такие классики литературы американского Запада, как У. Ван Тильберг Кларк и Фрэнк Доуби, отмечали легкость родсовских диалогов и лиричность пейзажей[7]. У. Прескотт Уэбб и Конрад Рихтер сравнивают самобытность Родса-писателя с Джозефом Конрадом — в том числе и с точки зрения неблагодарности литературной судьбы. Надо заметить, что стиль Родса ярко индивидуален — он распознается сразу и безошибочно.

В трактовке темы Запада Родс исходит, конечно, из той же авантюрной традиции, что и Уистер, но в не меньшей степени — из собственного трудового опыта, да еще — из обширного круга классической литературы, в которой Родс демонстрирует большую осведомленность, активно делая ее составной частью своего стиля и поэтики.

Логика родсовского повествования раскрывается не сразу. Мы быстро окунаемся в интригу, авантюрную, а подчас и детективную, но то и дело "выныриваем" на поверхность благодаря диалогам, основанным на юморе, иронии, скрытых и явных цитатах (обычно из классики), перекличках мотивов, благодаря языку, сдобренному песенками и диалектизмами, разнообразной идиоматикой. Мы одновременно находимся в игре и размышляем над ней — и постепенно совершаем открытие глубинного смысла повествования, связанного со спецификой конфликта.

Необычна позиция Родса по отношению к романтизации и реалистической конкретике. Идеализация ковбоя, присутствующая у него, скорее связана с прославлением простого труженика как человека

находчивого, общительного, честного, обаятельного, в изображении которого нет никакого ложного пафоса. Характер сам по себе, исподволь, выявляет свои выдающиеся потенции. Поэтому вместо абстрактно-апологетического мифа о ковбойстве возникает его художественная апология, а неистребимость веры в победу добра роднит коллизии Родса с народным сказом. Таким образом, в прозе Родса проявляется новый уровень развития "западной" темы, когда авантюрная интрига органично увязывается с психологизмом, а романтизация и формульность идут рука об руку с конкретикой типов и обстоятельств.

Названные особенности отчетливо дают о себе знать уже в ранней повести Родса "Добрые и верные" (*Good Men and True*, 1910). Мы явственно ощущаем здесь расстояние, пройденное не одним Родсом, но в его лице всей школой "западной" прозы, ушедшей много дальше Уистера, к новым горизонтам. Родс словно демонстрирует, какой глубины можно добиться, работая с формальными ограничениями времени и места, авантюры, конфликтов и характеров.

Завязка повести обманчиво статична: ковбой по имени Джефф Брэнсфорд (переходной персонаж, кочующий от произведения к произведению) заходит по делам в контору и вступает в беседу с клерком, поскольку начальника нет на месте. Деловой разговор быстро превращается в дружескую болтовню, которая, правда, оттягивает действие, зато утверждается как художественная самодостаточность. К тому же она знакомит читателя с кругом ключевых понятий, вводя "инструментарий" западной жизни: стиль поведения, суть ковбойства, внешний облик скотовода и многое другое. Впоследствии будет ясно, что болтовня героев явится еще и ключом к разрешению конфликта, ставшего детективным. Пока же герои сами не знают этого, и перед читателем — игра ради игры, включающая народную речь Запада, искрящуюся юмором, и книжную — американского Востока (представленную в речи клерка Огинбоу, новичка на Западе).

Речь заходит у героев о Шекспире — в частности, о трагедии "Юлий Цезарь", и выбор этого произведения функционален на нескольких уровнях. Во-первых, нам предстоит узнать, что речь пойдет о стремлении местного мошенника, "большого человека", к власти с помощью команды столь же беспринципных подручных. Во-вторых, на цитатах из "Юлия Цезаря" будет основан шифр, с помощью которого Джефф, важный свидетель, похищенный бандитами, сможет, не привлекая подозрения, открыть свое местопребывание друзьям. Наконец, повесть прославляет всех "добрых и верных" — братьев-ковбоев Запада, знающих, что такое труд, дружба в беде, решимость в защите правого дела. Величие гимна, исполняемого Родсом в честь этих ценностей, и вправду под стать шекспировскому (идейное единство и личная привязанность между Брутом и Кассием). Вообще говоря, тема дружбы в "западной" прозе выдвигается как одна из не-

преходящих ценностей — она менее свойственна остальной литературе США. У О.Генри ("Друзья из Сан-Розарио", "На помощь, друг", "Последний из трубадуров" и др.) и, конечно, у Джека Лондона, как и ряда последующих авторов, можно обнаружить немало опусов на эту тему, перерастающих в апологию дружбы. У Родса дружба выступает не в абстрактно-романтическом, а в общечеловеческом и вполне конкретном выражении: от нее зависит жизнь героя.

Интрига врывается в повествование внезапно. Возвращаясь от новоявленного приятеля-клерка, Джефф попадает в уличную перестрелку, а спустя несколько секунд, оглушенный, теряет сознание. В следующей главе мы находим его уже в качестве пленника подпольного синдиката. Ум Джеффа силится разгадать — конечно, успешно — собственное местопребывание, а затем и путь к спасению. Интрига, впрочем, часто подается через напряженнейший диалог персонажей. Пикировка Джеффа с главным антагонистом — злодеем Торпом (он же судья, главная власть в городе), с тюремщиками, а то и с самим собой сильно драматизирует повествование. Вообще говоря, в прозе Родса, в момент эмоционального кризиса героя, вместо заурядного "он подумал, что" мы встречаем неординарный, обычно ироничный диалог героя или автора с воображаемым собеседником: "Алло, Центральная? Мне Мужество, пожалуйста... Привет, Мужество. Это Макгрегор. Мужество, я тут попал в довольно скверный переплет, и мне очень понадобится ваше общество. Честно сказать, речь идет о моей шее... Очень вам признателен — вы всегда под рукой. Посмотрим, нельзя ли прихватить с собой еще и Здравого Смысла. Алло, Центральная? Мне Мозги... Что? Не отвечают? Еще разок, Центральная! Прошу вас — дело-то уж больно срочное"[8]. Это эпизод из другой повести Родса — "За пустыней". В "Добрых и верных" весьма занимательному персонажу по имени Макгрегор отведено, правда, еще место маргинальное, однако подобные приемы драматизации повествования характерны для писателя. Кроме того, здесь налицо сильный заряд оптимистичного жизнелюбия, вообще присущий Родсу, в духе юго-западного юмора, и наслаждение речевой игрой. Да и Шекспир, несомненно, способствует не только раскрытию идеи, но и находкам в области соединения драмы с прозой. "Древнейшее в мире Общество Друзей Добрых и Верных" (а проще говоря, друзья-ковбои), конечно, вызволяет Джеффа из заточения. Цельность характеров, оптимизм в безвыходных условиях, основанные на ежедневном испытании упорным трудом, на личной независимости, преподают читателю урок нравственности, попутно развлекая его.

Обаятельнейший персонаж по имени Брэнсфорд окажется героем еще одной повести Родса, "Брэнсфорд в Аркадии, или Маленький конек" (*Bransford in Arkadia, or The Little Eohippus*, 1914). Здесь важен не столько счастливый конец любовно-детективной истории, сколько исполненный драматизма и юмора путь к нему. Оставляя читателя в

пределах сказки (одна из глав именуется "Аркадский край", его символизирует мексиканская деревня), он заставляет его поверить, что звание "Ивана-Царевича" заслужить нелегко.

"Добрые и верные" у Родса убедительно сражаются со смертоносными кознями "злых и коварных": клеветой, предательством, алчностью, насилием. Отсюда, быть может, ведет свое происхождение и серийность героев Родса. Брэнсфорд, его друг Дж. Уэсли Прингл, такие персонажи, как мексиканец Монте или шотландец Макгрегор, не раз встречаются на страницах его произведений, вырастая в характерные типажи американского Запада. Анализ и утверждение типичного характера, рожденного краем, особенно ярко представлены в повестях "Paso por aqui" ("Здесь прошел", 1927) и "За пустыней" (*Beyond the Desert*, 1934).

В "Paso por aqui", несомненно, несущем в себе черты программности, воедино сливаются обобщенные образы края, эпохи и "западного" характера. Они воплощаются в противоречивой личности героя по имени Росс Макьюэн — судя по имени и копне рыжих волос, он, конечно, шотландец и уже поэтому "крепкий орешек", типичный для "западного" контекста. Однако повествование не сразу фокусирует на нем читательское внимание. Вместо этого мы знакомимся сначала с юной медсестрой, приехавшей с Востока, и с ее поклонником Беном, работником местного госпиталя. И вновь рассказ внешне начинается с болтовни, которая, как станет ясно много позже, не только развлекательна, но и глубоко функциональна — она имеет характер аксиологического диспута. Героине не по нраву Бен, а еще больше — негостеприимный край: выжженная солнцем пустыня, отсутствие развлечений, нереспектабельный друг Бена, игрок-мексиканец Монте. Однако именно он, словно в шутку, и начинает рассказ о происшествии, которое станет завязкой интриги: читатель узнает, как артистично Росс Макьюэн ограбил недавно лавку местного торговца. Преследуемый отрядом добровольцев, он раскидал деньги под ноги их коней и тем избавился от погони — правда, поставив себя в положение изгоя.

Здесь автор переносит точку зрения на самого Росса. Вместе с ним мы проделываем весь путь беглеца: запутываем следы, скачем верхом на быке, выбираем самые хитрые тропы, падаем от усталости, путая названия местностей и вех, оставленных позади. Но вот на заброшенном ранчо, вместо ожидаемого надежного пристанища, беглец обнаруживает погибающую от дифтерита семью мексиканца — хозяина, жену и детей. В повествовании наступает перелом: читатель обнаруживает, что под личиной формального грабителя и преступника скрывается ангел. Не раздумывая, Макьюэн немедленно начинает действовать, выхаживая больных и даже посылая сигнал о подмоге, который, конечно же, должен привести к его собственной поимке. В результате мексиканская семья спасена, и Росс забывается тяжелым сном, в то время как на ранчо сходятся все остальные герои: Бен, его

пассия — медсестра, шериф (кстати, легендарный Пэт Гаррет), и прочие лица. Гаррет, конечно, сразу узнает Макьюэна, однако, против ожидания, запрещает окружающим называть имя преступника. Нравственная дилемма, которую ставит Родс перед читателем, — какой из двух полярно противоположных поступков считать главным в характере героя, ограбление лавки или спасение человеческих жизней? Согласно автору, дело тут не только в том, что Росс — порождение противоречивой гротескности американского Запада, воли и тяжкого труда, сплошь и рядом меняющих местами видимость и сущность. Дело в том, что людей следует судить по всей конкретности их поступков. Кто таков пострадавший лавочник, не знающий края, равнодушный к его труженикам? Кто таков "достопочтенный доктор Торп", похитивший Джеффа в "Добрых и верных", обманом "приручивший" Макгрегора? Оба — столпы общества, люди, привыкшие обращаться с ближними как с личным достоянием, как с инструментами для собственных нужд и обогащения. Впрочем, и эволюция характера Макьюэна тоже заслуживает внимания. Когда дело доходит до человеческой жизни — а это и есть главнейшая цена нравственного выбора — героя не в чем упрекнуть. Макьюэн важен Родсу именно широтой натуры (под стать просторам края!), ее цельностью, он важен заключенной в нем емкой символикой. По сути своего характера он противостоит героям Драйзера, Фицджеральда и Синклера Льюиса — Керри Мибер и Каупервуду, Дэзи и Тому Бьюкенену, Бэббиту — едва ли не всей галерее образов большой прозы американского Востока. Он разве что сродни Джоудам Стейнбека — только хронологически предшествует им и намного вольнее их: пусть на краткий исторический миг, он остается истинным хозяином своей судьбы.

Шериф, оценив подвиг и внутреннюю эволюцию Росса, провожает героя до границ штата, тем самым обеспечивая ему свободу. Последнее слово в повести принадлежит, конечно, Монте — старожилу, уроженцу и, следовательно, знатоку Запада. Финальный урок читатель выносит из его беседы с медсестрой Энн, испытавшей откровение и в результате — переоценившей свои взгляды на Запад. Провожая взглядом двух удаляющихся всадников, Монте заключает: "С грустью гляжу я на последнего un caballero valiente — как это вы именуете их? — из доблестных джентльменов" (8; p. 42). Монте рассказывает Энн историю-притчу, сравнивая Росса с путеводной скалой в пустыне, на которой неоднократно встречаются слова "Здесь прошел" с указанием имени путника. Монте грустит оттого, что "здесь ушел" навсегда в прошлое человек, оставивший после себя добро, проявивший самопожертвование и цельность характера; он грустит оттого, что будущее не сулит продолжения этой породе людей. Запад на глазах становится частью суперметрополии XX в., чьим кумиром стали машины, да большие деньги (куда до них ограбленному лавочнику!). Человечность вскоре окажется не у дел.

И героиня начинает прозревать обычаи Запада: подлинным мерилом здесь служит вертикаль характера, величие духа; ведь Запад — последний форпост подлинных, а не мнимых человеческих ценностей. Надо сказать, что проблема положительного героя как национального типа решается Родсом куда убедительнее, чем это делается в "Эрроусмите" Льюиса или других подобных попытках в литературе Востока США.

Примерно такого же рода характер становится предметом изучения и в повести "За пустыней". Герой ее еще более потрепан жизнью, сильнее снижен в сравнении с Россом Макьюэном. Это немолодой, сомнительного прошлого человек по имени Макгрегор. В новой повести Родса выведена такая реалия Дикого Запада, как скотоводческие войны — в сущности, конкурентная борьба за пастбища, воду, поголовье. Скотоводческие войны подминают под себя всех людей, но главное — уничтожают нравственность, укореняя беспринципность, потребительство. Макгрегор поступает так же, как его предки-шотландцы, из бедности идущие служить на чужбину (он вообще намекает на сюжет о другом представителе клана Макгрегоров, справедливом разбойнике Роб Рое). Родс предлагает нам оценить контраст между молодым, изящным и даже обаятельным Манди, нанимателем героя и главарем одной из враждующих группировок, и грузным, медлительным Макгрегором. Читатель подкуплен потрясающим самообладанием Макгрегора, который под дулом револьвера Манди убеждает, что его выгоднее не убивать, а взять на службу. Он предлагает новому хозяину честь и верность — которых, как узнает в финале читатель, тот полностью лишен. Кто же оказывается преступником (дилемма предыдущей повести вновь дает знать о себе)? Конечно же, преступником окажется именно вызвавший наши поспешные симпатии Манди. Сложность жизни заключается в том, что, распознавая суть Макгрегора, нужно заглянуть в бездну души Манди — а здесь ошибка может стать роковой! Родс пользуется, впрочем, другой метафорой — это не бездна: мертвая душа сродни "пустыне". По иронии судьбы, самое трудное ждет человека не в единоборстве с природой, а в поединке с людской "пустыней" — в ней нет оазисов нравственности и честности, троп гуманности и колодцев животворной влаги, как нет и выверенных путеводных вех.

Макгрегор остается верен Манди до тех пор, пока тот не задумывает использовать влюбленную в него девушку (дочь главы враждебного клана) в низменных, корыстных целях. Тут Макгрегор становится непреклонен. Прежде чем заговорят револьверы, он бросает противнику в лицо: "Я давно уже мертв... Жизнь моя отдана любому закону Божьему и человечьему... Подумай лучше о себе". И когда Манди коварно обезоруживает Макгрегора, тот произносит свой приговор: "Ты лжив в бою, так же как лжив в любви" (8; p. 475). Если можно говорить об эволюции героя Родса, то это путь от Джеффа

Брэнсфорда (от "замкнутого" в себе аркадского рая) к пустыне, аду, разомкнутому в земную проблематику.

Тип прозы, осваиваемый Родсом, вписывается в магистральную традицию американской литературы, обратившейся к жанру притчи. Вторая глава повести просто начинается цитатой из Библии: «И пастухи Герара сражались с пастухами Исааковыми, говоря "Вода эта — наша".

То было у колодца Езек. Патриархи постоянно враждовали с соседями или друг с другом из-за колодцев, пастбищ и прочего — может, отбившихся коров...

Скотоводы мало изменились с тех пор» (8; p. 458).

Вместо "скотоводы" здесь легко подставить слово "люди". В своих детективных притчах Родс ведет речь об извечных конфликтах, свойственных человеческой природе. Как видим, метафора Родса для обозначения Запада — скотоводческая, и поэтому о нем уместно говорить библейским, эпическим языком... Возникающая под пером писателя проза свидетельствует о том, что литература американского Запада обладает особым конфликтом: здесь из-за "ничейных" коней, коров и быков льется кровь и кипят страсти, творятся богомерзкие дела. Можно утверждать, что подлинным певцом ковбойского мира в литературе стал именно Юджин Мэнлав Родс, на пороге жестокого XX в. утвердивший героя, которого, по словам Макгрегора, не способны смутить "голод да усталь, боль да злая кончина". Симптоматично, пожалуй, что автор оказался под стать лучшим из своих героев: из биографии писателя-ковбоя известно, что именно Родс спас умирающую семью мексиканца, что он сам проскакал однажды несколько миль верхом на быке, а на исходе тяжелейшего трудового дня пополнял свое образование чтением дешевых изданий классики. Писатель умер, надорвавшись в непосильном труде, во время единственных "каникул" которые смог себе позволить... Может быть, именно поэтому могильный камень Родса в горах Нью-Мексико удостоился короткой, но глубокой надписи: "Paso por aqui" — "Здесь прошел".

Известный ветеран литературы американского Запада, техасец Фрэнк Доуби, сказал о творчестве Родса: "Пусть на его скрипке была всего лишь одна струна, но наигрывал он на ней бесчисленные вариации, извлекая мелодии честные, древние и простые, словно баллады, что плясали, подобно лучам солнца"[9].

Пример творчества Родса показывает, что вестерн впитал в себя культуру ковбойства и литературную традицию, с ним связанную, то есть наследие таких писателей-ковбоев, как Энди Адамс, Чарльз Сиринго и другие. Творчество Родса свидетельствует и о том, что в недрах литературы американского Запада содержались глубинные потенции, для выявления которых потребуется еще немалое время. От Родса потянутся нити к психологической и философской прозе об американском Западе, по-новому соединившей авантюру и созерца-

тельность, к писателям-"западникам" второй половины века — таким, как Айвен Дойг, Ларри Макмертри и Кормак Маккарти.

* * *

Развитие романа-вестерна в начале XX в. свидетельствует о том, что в национальной литературе образовался масштабный пласт, обладающий всеми правами художественного явления, ориентированного на дальнюю перспективу. Стало ясно, что вестерн — жанр не простой, да и не просто жанр, а лишь часть, пусть и наиболее самобытная, более широкого феномена, именуемого литературой американского Запада.

Однако и вестерн сам по себе продемонстрировал сложную и неоднородную природу, а также гибкость и живучесть. Прежде всего, он пришелся на историческую эпоху, впервые сформировавшую понятие "массовой культуры". Поэтому "формульный", "популярный" вестерн стал с небывалой скоростью наращивать объем печатных страниц и формировать облик самой массовой "фабрики грез" — Голливуда. Вместе с тем, как показало время, литературная традиция, зародившаяся на американском Западе, никогда не могла быть сведена только к бульварному, "массовидному", апологетическому варианту. Жанр вестерна оказался способен впитывать разнообразные традиции, как литературные, так и фольклорные, выявляя связи со Старым Светом, как и с Новым, чтобы, создавая на их основе самобытный художественный синтез, выражать общенациональные идеи и образы. Он впитал юмор и трагизм, сделался апологетом и социальным обвинителем, но все эти его особенности смогли проявиться лишь потому, что за жанром стояли образ жизни, миропредставление и круг ценностей, связанные с масштабной территорией. И эта мощная новая традиция, расширившая существовавшее до того представление о литературе США, убедительно вступала вместе со всей национальной словесностью в трагичный и непредсказуемый XX век.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В этом смысле показательны критические концепции двух авторов: *Folsom, James K.* The American Western Novel. New Haven, Conn., 1966; *Milton, John R.* The Novel of the American West. Lincoln, 1980.

[2] The Western. A Collection of Critical Essays. Ed. by James K. Folsom. Englewood Cliffs, N.J., 1979.

[3] *Tuska, Jon & Piekarski, Vicki.* Encyclopedia of Frontier and Western Fiction. N.Y., a.o., 1983, p. 288.

[4] *Wister, Owen.* The Virginian. N.Y., Grosset & Dunlap, 1902, p. 125.

[5] *Slotkin, Richard.* Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in the Twentieth-Century America. N.Y., Atheneum, 1992, p. 171.

[6] *Лондон, Джек.* Мартин Иден. Рассказы. М., Художественная литература, 1972, с. 393.

[7] *DeVoto, B.O.* The Novelist of the Cattle Kingdom // *Rhodes, May Davidson.* The Hired Man on Horseback: My Story of Eugene Manlove Rhodes. Boston, Houghton Mifflin, 1938, p. V.

[8] The Best Novels and Stories of Eugene Manlove Rhodes. Ed. by Frank V.Dearing. Lincoln, 1987, p. 454.

[9] *Hutchinson W.H.* A Bar Cross Man; The Life and Personal Writings of Eugene Manlove Rhodes. Norman, University of Oklahoma Press, 1956, p. IX.

МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

Феномен массовой литературы и культуры, оказавшийся в последние годы в самом центре внимания исследователей и ставший даже предметом отдельной сферы литературной критики[1], в истории американской культуры сыграл особую роль, нередко воспринимаясь как едва ли не основной ее вклад в мировую традицию. Уже к началу XX в. массовая культурная продукция стала приобретать те черты и особенности, которые позволили ей в следующие несколько десятилетий выделиться в США в отдельную и весьма влиятельную область общественной жизни, оказывавшую все более значительное влияние на формирование национальной американской идентичности. К этим особенностям относятся, в частности, дальнейшие коммерциализация и "омассовление" популярной литературы, а также ее все более американский, а не европейский по духу, материалу и стилистике характер, что было довольно значительным шагом вперед по сравнению с популярными романами XIX в., во многом и не лучшим образом копировавшими европейские образцы. Массовая литература подверглась и внутреннему размежеванию на различные жанровые формы, причем наиболее примитивные из них все чаще тяготели к визуальности, иллюстративности, а значит, к смежным родам искусства — от комиксов до кино и несколько позднее — мультипликации. Кроме того, на рубеже веков окончательно сформировалось и деление на откровенно развлекательные по своей направленности произведения массовой литературы, не характерные для предшествующих периодов, и те, что сочетали развлекательность с весьма актуальной в этот период апологетикой американского образа жизни. Эти последние формы массовой литературы приобрели в первые десятилетия XX в. особое значение и долгое время именно они не получали достаточно серьезного внимания со стороны критики, где господствовало некоторое пренебрежение к ним, не в последнюю очередь связанное с засильем модернистского "элитарного" представления о литературном каноне как собрании исключительно шедевров.

Активная деконструкция и дополнение модернистского канона в последние десятилетия XX в. иными моделями (в частности, так называемой культурно-критической моделью, а также теорией читательского отклика и т.д.), типичное для этого времени предельное

Типичная обложка Фрэнка Мэрриуэлла

смешение высокого и низкого, профанного и элитарного привели к тому, что феномен массовой культуры и литературы предшествующих периодов подвергся значительному переосмыслению, особенно в связи с оценкой их непосредственного и весьма значительного воздействия на национальное сознание, формирование и "обживание" коллективных мифов, стереотипов, создание элементов складывавшейся с конца XIX в. американской культурной парадигмы.

"Протестантское отчаяние" и парадокс упорной и по-прежнему религиозно окрашенной американской веры в собственную цивилизационную исключительность, которую лишь укрепили повсеместно распространившиеся к концу XIX — началу XX в. социал-дарвинизм и спенсерианство, а значит, и порядком опримитивизированные в массовом сознании идеи борьбы за существование и естественного отбора, ницшеанская идея "сверхчеловека" соседствуют в "списке" основных тем и проблем массовой беллетристики начала XX в. с более локальными вариантами разработки проблемы национальной идентичности в меняющемся мире. Речь идет, в частности, о переосмысленной "американской мечте", образе "человека, сделавшего самого себя", трактовке темы успеха и нередко сопутствующего ему духовного банкротства. Наконец, первые десятилетия XX в., во многом в силу объективных исторических условий, привели, с одной стороны, к повышенному интересу авторов массовой литературной продукции к социально-политическим и экономическим проблемам, развитию журналистского в основе "романа-разоблачения", жанра, который благополучно сохранится в американской литературе до наших дней, и, с другой стороны, к обилию произведений не менее, а, может, и более популярных, уводивших прочь от жестокой и иррациональной действительности больших городов, безработицы, экономических кризисов и докатившихся до США отголосков Первой мировой войны. Это были псевдоисторические романы-фантазии о несуществующих государствах, утопии и дистопии, первые примеры научной фантастики, лишь зарождавшегося жанра "фэнтези", истории о джунглях и путешествиях, вестерны и сказки для взрослых и детей. Следует отметить, что в отличие от предшествующих периодов, массовая литература не была в первые десятилетия XX в. целиком аполо-

гетической, о чем говорит популярность многочисленных авторов "разгребательских" и сатирических романов этого времени. На рубеже XX и XXI веков, когда кино, телевидение, интернет, словом, культура визуальная, зрелищная, а не словесная, стали основными формами массовой культурной продукции, многословные популярные романы начала века, состоявшие из клише, псевдоромантических сюжетов, витавших в воздухе опошленных идей и модных философских концепций, населенные ходульными персонажами, не покажутся столь уж примитивными. Их потребитель, по крайней мере, должен был быть способен осилить 300–400 страниц печатного текста.

Распространенное заблуждение в отношении массовой культуры и литературы состоит в их якобы нарочитом непрофессионализме и формальной неуклюжести художественной формы. На самом деле, скорее наоборот, во всяком случае, популярный роман рубежа веков был чаще всего выполнен на вполне профессиональном уровне: он просто не мог быть скучным или обладать аморфным сюжетом, иначе его автору нельзя было рассчитывать на публикацию в журнале или газете, где конкуренция была весьма жесткой, и в конечном счете — на успех у массового читателя. Занимательность, закрученная интрига, многочисленные роковые совпадения стали необходимыми условиями создания этих романов, хотя художественные образы и смысл подобных произведений должны были соответствовать упрощенному, инфантильному интеллектуальному и эстетическому уровню самого непритязательного потребителя. Отличительной чертой именно американского популярного романа оставалось парадоксальное сочетание развлекательности с традиционной для этой культуры и по-прежнему сильной дидактической струей.

Значительные изменения в общественном сознании американцев, произошедшие на рубеже веков, нашли выражение во многих культурных реалиях этого периода самого разного порядка — от популярных движений искусств и ремесел и различных самообразовательных массовых программ, как интеллектуального, так и сугубо практического свойства, основанных на идеях облагораживающего влияния социо-культурной среды, до таких более элитарных и, одновременно, космополитических явлений культурной жизни, приближавших даже ничего не понимающего в эстетике обывателя к миру современного искусства, как знаменитая выставка "Армори шоу", заставившая американцев впервые заговорить о европейском "новом искусстве" и в дальнейшем, хотя и с некоторым опозданием, задуматься о существовании своего собственного. Омассовление и коммерциализация культуры, а также расширение доступа широких слоев публики к культурным артефактам, ранее ей недоступным, находили самое непосредственное выражение в переживавшей в первые десятилетия XX в. бурное развитие массовой литературе, которая чутко реагировала на малейшие изменения в общественном сознании, прихоти читатель-

ского спроса, быстро меняющийся интерес к тем или иным темам, стилям и жанрам. Причем расцвет некоторых новых или ранее нехарактерных форм массовой беллетристики сочетался с по-прежнему значительным влиянием на литературу адептов "благопристойной" традиции (Э.К.Стедмена, Т.Б.Олдрича и др.), а книжный рынок продолжали во многом контролировать такие разные фигуры, как У.Д.Хоуэллс, Т.Н.Пейдж, Т.У.Хиггинсон и другие.

На рубеже веков Америка переживала настоящий книжный бум, обусловленный многими причинами: читательская публика заметно выросла, а прогрессивные методы книгопроизводства и распределения (рост числа библиотек, заметное удешевление книг и возможность большему количеству читателей иметь домашнюю библиотеку) привели к значительным смещениям в восприятии литературного канона, отношении к классике и современной литературе. Многие писатели этого периода сознавали все возрастающую дидактическую, воспитательную, даже миссионерскую роль своих произведений, рассчитанных на так называемых "среднелобых" и призванных формировать их вкус и одновременно потакать ему. В начале XX в. уже можно говорить и о сформировавшемся массовом книжном рынке, где, по словам Джен Горак, тем не менее, "парадоксально большое внимание уделялось поддержанию иллюзии непосредственного отклика на индивидуальные нужды читателя"[2]. В этом новом контексте все труднее было соблюдать еще недавно строгие различия между "прогрессивной" и "благопристойной" литературой, каноническим и неканоническим, классикой и современной словесностью. К 20-м годам викторианское пренебрежение к последней сменилось все возрастающим интересом публики именно к авторам-современникам, начавшим вытеснять классиков, что поддерживалось, в частности, такими организациями, как "Клуб книги месяца" ("Book-of-the-Month Club"), чуть раньше — серийными дешевыми изданиями типа "Библиотека для каждого" ("Everyman's Library"). Поэтому не случайно со второй половины XIX в. и до середины XX процветают такие формы литературной пропаганды, призванной воспитывать вкус к чтению у среднего читателя, как списки наиболее нужных, полезных книг, способных научить, направить, помочь в выборе жизненного пути и призвания и, в конечном счете, способствовать процветанию общества. Для США это было особенно характерно, причем списки составлялись здесь всеми — от писателей до священников, от президента Т.Рузвельта до журналистов и библиотекарей. Показательным примером может служить книга Арнольда Беннета "Литературный вкус: как его формировать" (*Literary Taste: How to Form It*, 1909), в которой он выступает против "схоластически понятой каноничности, культа классики, различных периодизаций и литературных норм", ратуя вместо этого за "принцип оценки литературы в соответствии с жизненными, а не эстетическими нормами"[3].

Роберт Дж.Уайлдхэк.
Обложка журнала "Скрибнер"

Начало XX в. отличалось значительным разнообразием популярных форм в американской литературе, ни одна из которых не доминировала абсолютно. Рамки массовой литературы в этот период были достаточно размыты, и в жанровом смысле здесь можно найти практически все что угодно. Эта литература была действительно массовой — второ- и третьеразрядные авторы буквально заполонили книжный рынок своими душещипательными историями, где действовали шаблонные персонажи и преобладали стандартные ситуации, темы и композиционные решения. В основном, массовая литература печаталась в журналах и лишь затем в книжном варианте, что дурно сказывалось на качестве романов — основной жанровой формы, которую нужно было подстраивать под особые принципы журнальной, а иногда и газетной серийной публикации. В одном лишь 1910 г. в США было напечатано более 600 романов, причем самые низовые, примитивные варианты подобных произведений начали перерастать с начала XX в. в некий прообраз комикса. Характерно, что почти все авторы популярных романов были в прошлом журналистами, хорошо знакомыми с особенностями серийных публикаций, определявшими композицию, сюжет, мотивы и их разработку. Основным принципом становился "эффект Шехерезады", с успехом использующийся сегодня в телевизионных "мыльных операх", когда автор оставлял развязку той или иной критической ситуации, обнаружение тайны и т.д. на следующий номер, чтобы подогреть читательский интерес и увеличить тираж издания.

Сентиментальные и псевдоромантические романы, рассчитанные на вкусы скучающих женщин, вроде творений Маргарет Диланд ("Пробуждение Хелены Ричи"), соседствовали с книгами религиозной направленности, например, романами Гарольда Белла Райта "Пастырь холмов" (1907) и "Око мира" (1914), популярность которых объяснялась удачной формулой — сочетанием религиозной морали, захватывающей любовной интриги и пышных описаний природы. Нравоописательный и дидактический элементы были основными и в многочисленных книгах для детей и юношества, из тех, что назывались "лите-

ратурой патоки". Среди них особенной известностью пользовались "Ребекка с фермы Сани-Брук" (1904) Кейт Дуглас Уиггин и вновь возрожденная сегодня "Полианна" (1913) Элинор Портер — скучная история о совершенно идеальной во всех отношениях, счастливой девочке с радужным взглядом на мир. Ее сюжет состоял из описаний череды "добрых дел" героини, во многом продолжая традиции "Маленьких женщин" Л.М.Олкотт. Более достойными внимания и сохранившими популярность у американского детского читателя и по сей день оказались 14 сказок прозаика Лаймена Фрэнка Баума (Lyman Frank Baum, 1856–1919), нередко называемые сегодня американскими исследователями первыми опытами в жанре фэнтези. Самой известной сказкой Баума остался "Удивительный волшебник из страны Оз" (*The Wonderful Wizard of Oz*, 1900), положенный впоследствии в основу многочисленных пьес, кинофильмов, а отечественному читателю известный благодаря переводу-переложению писателя А.Волкова.

Фронтисписы книг Хорейшио Элджера

В это время возникают и первые комиксы для детей, нередко выраставшие из наиболее примитивных, массовых, серийных изданий бесчисленных и забытых сегодня рассказов и сказок ("Близнецы Бобси", "Приключения мальчиков Гарди" и т.д.), а производство самих книжек для детей и подростков — прямых наследников Хорейшио Элджера в пропаганде идеала молодого человека, "сделавшего себя", становится поточным благодаря деятельности таких издателей, специально занимавшихся тиражированием развлекательно-поучительной книжной продукции для мальчиков, как Эдвард Стрейтмейер.

К массовой детской и юношеской литературе следует отнести и вошедшие в моду в первые десятилетия XX в. рассказы о преданных и благородных — часто не в пример человеку — животных и диких, не тронутых цивилизацией местах, представлявшие собой продолжение традиции приключенческой литературы и, одновременно, первые примеры будущей "экологической" прозы. Вариацией на эту тему были весьма популярные в США "биографии животных" канадского писателя-натуралиста Эрнеста Сетона-Томпсона и, конечно, всем известные "северные" повести и рассказы Джека Лондона, особенно "Зов предков" (*The Call of the Wild*, 1903) и знаменитый "Белый клык"

(*White Fang*, 1906), которые многие современники писателя воспринимали (и не без основания) как наглядную иллюстрацию к недавно проштудированным Лондоном теориям Спенсера, Дарвина и Ницше, носившимся в воздухе концепциям естественного отбора и приспособления к среде обитания (см. главу о Дж. Лондоне в наст. томе). Отсюда в рассказах Лондона о собаках и "закон дубины и клыка", и персонажи-шаржи — Хэл и Красавчик Смит, и, напротив, идеальные герои-спасители — Торнтон и Скотт. Однако "научность" и биологизм лондоновских построений, превозносимые доморощенными эволюционистами, были весьма условными, а мир Клондайка и атмосфера "золотой лихорадки", представленные глазами собак — Бэка и Белого Клыка (весьма антропоморфных персонажей) — оставались в памяти читателя скорее благодаря отчаянной романтизации, иногда героического толка, мелодраматизму и аромату северной экзотики, впервые по-настоящему открытой писателем. Лондон был автором и других многочисленных циклов приключенческих рассказов, повестей, романов, продолжавших колоритную неоромантическую линию Лафкадио Херна, Р.Киплинга, Брета Гарта и в определенной мере контрастировавших с последними отзвуками сентиментальной благопристойной литературы. Так, "Сказки южных морей" (1911) были написаны Лондоном на гавайском и полинезийском материале (воскрешавшем в памяти "Тайпи" Г.Мелвилла), собранном во время плавания на шхуне "Снарк".

Сохранявшийся интерес к экзотике и рассказам о незнакомых местах и их обитателях обеспечил в первые годы XX в. неувядающую популярность у массового читателя рассказов "местного колорита", многие из которых, в силу бóльшей пластичности жанра новеллы, меньше страдали от условностей журнальных публикаций и капризов читательского спроса и заметно выигрывали с художественной, композиционной и стилистической точки зрения по сравнению с "серийными" романами (см. главу о "местном колорите" в IV томе наст. изд.).

Следует отметить и такую новую и быстро прижившуюся в американской беллетристике популярную форму малого жанра, как городская, или урбанистическая новелла. Мастером подобных произведений, во многом создавшим этот жанр, по праву считается О.Генри (Уильям Сидни Портер), завоевавший в первое десятилетие XX в. популярность у широкой аудитории читателей воскресных приложений к многотиражным нью-йоркским изданиям и прежде всего к газете "Уорлд", с которой писатель заключил контракт на 52 еженедельных воскресных рассказа. Лучшие городские новеллы О.Генри отмечены тонкой иронией и присутствием пародийных элементов. Писатель разработал основы стилистики и композиции рассказов с так называемой парадоксальной или "сюрпризной" концовкой, позднее превращенные в штамп его многочисленными подражателями. Ввел

О.Генри и основные сюжетные решения, тематику и набор персонажей городских рассказов, которые часто сводились к вариациям на тему пути маленького человека наверх и достижения успеха в большом городе. Новеллы О.Генри были обращены к массовому читателю, узнававшему себя и собственные жизненные неурядицы и простые радости в историях часто сентиментальных, порой нарочито занимательных, но, вместе с тем, и не лишенных прелести городской романтики, искренности, гротеска и мягкого юмора (см. главу об О.Генри в наст. томе). Возникновение и популярность подобной литературы также сигнализировали об определенных сдвигах на книжном рынке и в структуре читательского спроса, произошедших в начале XX в.

Среди популярных жанров этого времени следует назвать и детектив, причем американский, а не только многочисленные европейские перепечатки. Здесь выделяется имя Кэролин Уэллс, написавшей роман "Ключ" (1909), Артура Рива, Джека Бойля, наконец, популярной писательницы Мэри Робертс Райнхарт, автора бестселлера "Винтовая лестница" (1908). Детективы Райнхарт носили явно психологический характер — ее интересовала личность убийцы или жертвы в большей мере, нежели перипетии распутывания преступления, поэтому повествование часто представляло собой воспоминания жертвы и участника страшных или загадочных событий.

На рубеже веков формируется и жанр вестерна (см. главу о вестерне в наст. томе), самым ярким представителем которого, по сути создавшим структурные закономерности и клише жанра, стал Оуэн Уистер, автор знаменитого романа "Виргинец" (*The Virginian*, 1902) — своеобразной энциклопедии западных сюжетов, кладезя фраз, многие из которых стали крылатыми. Книга переиздавалась огромное количество раз и была четырежды экранизирована (самого известного из кинематографических "виргинцев" сыграл в 1929 г. Гари Купер), а пьеса, написанная по мотивам романа, шла на Бродвее в течение 10 лет. Уистер посвятил "Виргинца" Теодору Рузвельту, которого многие критики даже считали своеобразным прототипом главного героя, имея в виду, впрочем, скорее соответствие романа тем литературным нормам, которые считал приемлемыми президент-реформатор, а именно: отсутствие излишне натуралистических деталей, упор на дидактику, нравоучительность и прославление англосаксонских достоинств и добродетелей. Поэтому ковбой Уистера получился неправдоподобно скромным и чистым. По словам одного исследователя, "он скорее поцеловал бы свою лошадь, ... нежели героиню"[4].

Подобно другим авторам, писавшим о Западе, к примеру, тому же Брету Гарту, Уистер по существу мало что знал о нем, руководствуясь поверхностно-восторженным и несколько туристским представлением об этом регионе, романтизировавшим его обитателей и "выветри-

вавшим" из него реальность. Роман "Виргинец" был как бы одним бесконечным клише — факт сам по себе интересный, поскольку как первый настоящий вестерн он не имел образца для тиражирования и стереотипизации и, тем не менее, воспроизводил еще толком не сформулированную мифологию Запада в отчетливой форме клише. К примеру, доподлинно неизвестно, существовал ли на Западе вообще какой-либо этикет в сфере одежды, но, с легкой руки Уистера, в бесконечных второсортных голливудских вестернах всех "злодеев" непременно стали одевать в черное и сажать на вороных жеребцов, как первого, архетипического "загадочного" Трампаса — воплощенное зло непонятного происхождения, а положительные персонажи, напротив, напоминали белоснежных ангелов — от сапог до сомбреро.

Несмотря на кажущуюся простоту, повествование в "Виргинце" амбивалентно — в нем открытость и вызов, свойственные природе Запада и романтизированному характеру "западного" человека, постоянно прорастают жестокостью, бессмысленной злобой, чрезмерно легким отношением к жизни и смерти, особенно ощутимыми для в сущности постороннего этому миру сознания автора. Вместе с тем, Уистер остается заворожен и восхищен природой и бытом ковбоев, чутко прислушивается к их речи, к западному фольклору, к ярнам и байкам, которые в изобилии присутствуют в ткани романа в виде весьма удачных вставных новелл.

В целом одномерные персонажи Уистера и его многочисленных последователей, в творчестве которых вестерн быстро формализовался — речь идет о Зэйне Грее, авторе более 50 романов о Дальнем Западе, лучшими из которых были "Дух границы" (1906) и "Зов каньона" (1924), Максе Брэнде, Кларенсе Малфорде, создателе образа ковбоя Хопалонга Кэссиди и др., — обнаруживают тесную связь с рассказами "местного колорита" в духе Брета Гарта. Именно отсюда перекочевали в вестерн чувствительные и романтичные в душе ковбои и ново-английские школьные учительницы, подобные героине "Виргинца", Молли Старк Вуд, по поводу которой Генри Джеймс, как ни странно, высоко ценивший этот роман, сказал, что «никогда бы не смог заставить себя соединить великолепного героя с этой маленькой особой из Вермонта, подписывающей письма: "Ваша искренняя старая дева"» (4; p. 190). Союз Виргинца и Молли (Запада и Востока США) должен был служить нехитрым оптимистическим символом счастливого будущего единой Америки.

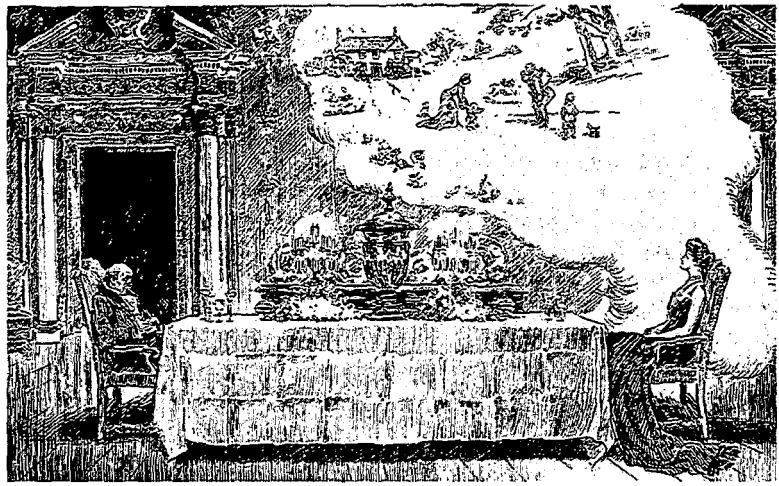
В первые два десятилетия XX в. в массовую литературу США вошло несколько новых жанров — прежде всего, роман-разоблачение "разгребательской" направленности и первые примеры любовно-эротических произведений, как, например, скандально прославившийся роман "Три недели" (*Three Weeks*, 1907) Элинор Глин. Его популярность объяснялась возросшим интересом американского массового сознания к ранее табуированным сексуальным проблемам и по-

степенной сменой традиционной модели брака на так называемый "дружеский брак", что нашло выражение в многочисленных образах "новых женщин", пытающихся строить свои супружеские отношения и социальные роли вообще иначе, чем это делали их предшественницы. В потоке эротической литературной и кинопродукции, хлынувшем в Америку 10–20-х годов, типичные романы и фильмы имели названия "Грешницы в шелках" (*Sinners in Silk*), "Цена, которую она заплатила" (*The Price She Paid*), "Королева греха" (*The Queen of Sin*) и рекламировались зазывными клише, заставлявшими читателя предвидеть встречу с помешанными на чувственных удовольствиях персонажами. Многие из этих романов публиковались анонимно. Впрочем, автор первого эротического романа-бестселлера — Элинор Глин — была весьма широко известной личностью, не скрывавшей своего настоящего имени. Роман "Три недели" — историю безумной и краткой страсти в швейцарских горах загадочной, знатной и чувственной дамы, прототипом которой считалась русская царица, и молодого неопытного англичанина — прятали под подушкой пятнадцатилетние девочки. Глин отлучали от разных церквей, изгоняли из благонравного Бостона, а она снисходительно рассказывала о том, как в Голливуде помогала известному "герою-любовнику" Рудольфо Валентино создавать эротический образ перед камерой. Нынешнему читателю, скорее всего, быстро прискучат ее цветистые описания и страстные диалоги, но, как и в случае с Уистером, Глин предложила в своих несовершенных творениях набор клише будущих эротических романов, которые затем нещадно эксплуатировались ее многочисленными последователями. Чего стоят хотя бы тигриные шкуры, впервые в литературе использованные в качестве эротических объектов, или восклицательные знаки и звездочки, содержащие сексуальные намеки.

Однако основное место в массовой литературе начала XX в. занимает все же нравоописательный роман из жизни высшего света в своих многочисленных вариантах — от повествований с морализаторским, нередко религиозным уклоном, клеймивших деньги и материальный успех вместе с приносимым ими духовным банкротством, до сентиментальных мелодрам, вроде романа Гертруды Аттертон "Американские жены и английские мужья". Наиболее популярной формой нравоописательного романа из жизни высшего света был так называемый роман "успеха и покаяния". Его герой нечеловеческими и часто бесчестными усилиями пробивается наверх, чтобы обнаружить невозможность истинного счастья в мире наживы и чистогана и необходимость божественного благословения, любви и дружбы для настоящего благополучия и душевного спокойствия. Поэтому непременным элементом сюжета подобных книг является раскаяние, часто в результате пережитой драмы, после длительного путешествия и возвращения героя "другим человеком".

Основной персонаж подобных популярных романов — архетипический "молодой человек" — неизменно широкоплечий, безупречно одетый красавец с голубыми глазами и темными, слегка вьющимися волосами независимо от того, из какого социального слоя он вышел — из рабочей среды или из фермерского сословия Среднего Запада, из изнеженных жителей Пятой авеню в Нью-Йорке или из южной глубинки. Чаще всего этот выбившийся в высшее общество герой был по профессии журналистом, искусствоведом, иногда писателем. Женские персонажи, как ни странно, оказывались менее стереотипными, хотя почти все они являлись вариациями на тему "новой женщины", активно дискутировавшуюся в то время в американском обществе, за исключением более "пожилых" героинь (или скорее антигероинь), представлявших собой испорченных, самовлюбленных, тщеславных и поверхностных дочерей предшествующей эпохи, жизненная философия которых сводилась к постоянной охоте на выгодных мужчин — возможных мужей.

Поверхностная фабула этих романов чаще всего сводилась к истории несчастливого во всех смыслах брака, где муж, занятый деланием денег, не обращает внимания на скучающую жену. Здесь авторы получали возможность не только выразить свое отношение к теме брака и развода, но и затронуть необычайно модную в то время проблему специфически американской усталости, нервного перенапряжения и неумения отдыхать, о которой писали, кажется, все — от европейцев Г.Спенсера, Ч.Дарвина и, несколько позднее, З.Фрейда до "своих" Уильяма Джеймса, Дж.Дьюи и Г.Адамса, предлагавших сотни способов борьбы с этим явлением. Сюжет стандартно развивался по жестко определенному сценарию — "незаконно" влюбленные друг в друга женатые и замужние герои в течение нескольких глав обсуждали возможность бегства от социальных условностей и нелюбимых партнеров, в конце концов, отвергали это решение, расставались, каждый шел своим жизненным путем, теряя при этом бóльшую толику юношеского романтизма и обретая опыт и житейскую мудрость, и после того, как автор в подходящий момент избавлялся от мешавших супругов (чаще всего устранив их радикальным способом самоубийства, болезни, несчастного случая и т.д.), герой и героиня получали возможность, наконец, соединиться в браке и, прожив долгую и счастливую совместную жизнь, "умереть в один день". Вариации этого сюжета можно найти в таком популярном романе, как бестселлер Уильяма Аллена Уайта "Один богатый человек" (*A Certain Rich Man*, 1909). Его герой — уроженец Среднего Запада, бизнесмен Джон Баркли, разбогатевший не совсем честным и гуманным способом на элеваторах, мукомольных фабриках и железных дорогах и заполонивший Америку лозунгами-рекламами "Баркли — это лучшее!", один из которых водрузил даже у подножия статуи Свободы. Этот доморощенный философ ницшеанского толка, призывающий (так по-



Чарльз Дана Гибсон. Разворот журнала "Колльерс". 1903

американски) жить будущим, не оглядываясь назад, не приемлет социалистов и реформаторов всех мастей и всячески старается помешать проведению новых законов о защите прав потребителей. Вскоре, однако, шаблонному герою, каких насчитывались десятки в популярных романах начала века, предстояло стать "раскаявшимся капиталистом", сбрасывающим с себя чужеродную оболочку, с тем, чтобы на радость доброй набожной матери и несчастной жене на свет снова явился нежный мальчик с гитарой, любящий сын и муж, глубоко и искренне верующий человек, каким Баркли был раньше. Автор благоразумно лишает героя состояния, чтобы естественным образом освободить его от "власти Маммоны" и вернуть назад, к Богу. Почти полностью сюжет этого романа повторен и в "Приключениях Джошуа Крэга" Дэвида Грэма Филлипса, где другой среднезападный ницшеанский герой, шокировавший читателей своей бравадой мужского превосходства, разочаровавшись в продажном высшем свете, уезжает домой, чтобы скромно и заслуженно стать губернатором штата.

Весьма популярным автором начала века был и литератор со Среднего Запада Ньютон Бут Таркингтон (Newton Booth Tarkington, 1869–1946) — обладатель сразу двух Пулитцеровских премий за романы "Великолепные Эмберсоны" (1918) и "Элис Адамс" (1921). Современникам он был известен не только как автор приключенческой, "костюмной" мелодрамы "Мосье Бокер" (1900), но и как создатель довольно удачного, хотя и несколько архаичного, псевдоромантического романа "Джентльмен из Индианы" (*The Gentleman from Indiana*, 1899), где описал знакомые ему жизнь и нравы родного штата, в какой-то мере следуя стереотипам литературы "местного колорита" и

используя мотив возвращения героя из большого мира назад, в когда-то оставленный им захолустный городок в глубинке, на Великих равнинах, названный Платвилем. Герой романа — выпускник университета Джон Харклесс, в какой-то степени автобиографический персонаж, молодой идеалист, который берется редактировать чахлую газетенку и вскоре едва не погибает от рук местной реакционной организации, варианта Ку-клукс-клана. Руководство газетой на время его болезни переходит в руки невесты Харклесса, Хелен Фрисби, оказавшейся на поверку гораздо более удачным редактором, что с мягким юмором и некоторой долей иронии показывает нам автор. Эта "новая женщина", как ни странно, готова бросить собственную карьеру и амбиции ради благополучия будущего мужа. Писал Таркингтон и пользовавшиеся большим спросом в этот период книги для детей и юношества, в частности, в подражание "Тому Сойеру" Марка Твена опубликовал цикл повестей о двенадцатилетнем мальчишке-сорванце Пенроде ("Пенрод", "Пенрод и Сэм" и др.).

Большим успехом пользовался и зародившийся в ту эпоху жанр научной фантастики или, скорее, некоего гибрида между приключенческим и научно-фантастическим в современном смысле романом, основателем которого можно считать еще Г.Райдера Хаггарда, автора известных "Копей царя Соломона". Очень многие американские писатели начала века отдали дань этому жанру. Наиболее распространенным сюжетом научно-фантастических и приключенческих романов и повестей была история затерявшейся расы или народа, иногда целой цивилизации, доживающей свои дни в неком экзотическом месте (иногда на другой планете). Большинство подобных фантазий было пронизано повсеместными тогда настроениями эскапизма, уводившими читателя прочь от мрачной действительности огромных городов, экономических неурядиц и не внушающих оптимизма реалий Первой мировой войны в сказочные, экзотические, небывалые места.

Едва ли не самым читаемым автором приключенческих книг на английском языке, написавшим множество бестселлеров, известных и по сей день, был Эдгар Райс Берроуз (Edgar Rice Burroughs, 1875–1950), создатель знаменитой серии о Тарзане, "короле обезьян", и менее известных сегодня, но в свое время весьма популярных прообразов современной научной фантастики — циклов романов о Марсе и Венере, а также путешествиях к центру Земли.

Берроуз родился в Чикаго, учился в частной школе, в военной академии в Мичигане, сменил десятки профессий — был солдатом и неудачливым бизнесменом, ковбоем и золотоискателем, лавочником и полицейским, журналистом и банковским служащим, а во время Второй мировой войны даже военным корреспондентом. Он решил стать писателем уже в довольно зрелом возрасте. В 1912 г. в журнале "Олл стори мэгезин" появился первый из марсианских рассказов Берроуза, из которого позднее вырос его роман "Марсианская принцесса"

(1917). Уже в этой пробе пера выделяются ключевые для писателя темы и проблематика, в полной мере отвечающие вкусам, интересам и чаяниям его современников. Это человечество и земная цивилизация, борющиеся за самосохранение в холодной, бездушной, "обезбоженной" вселенной. Им, в полном соответствии с модной эволюционной теорией, перенесенной автором на закономерности развития галактик, противопоставлена марсианская цивилизация — когда-то мощная, но уже постаревшая и идущая к неизбежному закату. В основе этой антиномии, как нетрудно догадаться, лежала знакомая идея борьбы за существование (на ней будет строиться и нехитрая философия в романах о Тарзане), а также теория старения и умирания не только отдельных личностей, народов, но и целых цивилизаций.

Ньюолл Конверс Уайет. "Тарзан". Иллюстрация к роману. 1913

Главный герой марсианских романов — виргинский джентльмен Джон Картер, уснувший в пещере и проснувшийся на Марсе (этот бродячий сюжетный ход встречается и в социо-политической утопии Э.Беллами несколько более раннего периода, где герой засыпает в Бостоне конца XIX в. под лечебным гипнозом, чтобы проснуться в следующем столетии, когда путем постепенной эволюции удалось достичь равенства и всеобщего счастья). Супермен Картер, которому предстоит умереть и воскреснуть еще несколько раз — то на Земле, то снова на Марсе, на протяжении всего повествования занят спасением прекрасной женщины — Дейи Торис — марсианской принцессы, представленной, как и все женские персонажи Берроуза, пассивным, вечно убегающим от преследований насильников "сексуальным объектом".

Настоящей находкой Берроуза стал, конечно, образ Тарзана, положенный в основу целой индустрии не только в литературе, но и в кино, на телевидении, радио, во всевозможных играх и развлечениях. Два города в США — в Калифорнии и Техасе — даже приобрели имя "Тарзана, короля обезьян" (*Tarzan of the Apes*, 1914) — именно так назывался первый и самый известный из романов серии. Автор был не в состоянии один насытить огромный интерес публики к приключениям своего героя (хотя после смерти писателя осталось 15 неопуб-

ликованных романов о Тарзане и более десятка контрактов на съемки фильмов), и у него появилось множество подражателей, среди которых можно выделить Э.Стрейтмейера, автора романа "Бомба, мальчик из джунглей". К 30-м годам романы о Тарзане уже продавались в количестве 35 миллионов экземпляров и были переведены на 56 языков.

Первый роман о Тарзане в какой-то мере отталкивался от "Маугли" Р.Киплинга, но сходство было весьма поверхностным. Его завязкой служит путешествие английского лорда Грейстока и его беременной будущим Тарзаном жены в 1888 г. в британскую колонию в Западной Африке. По хрестоматийному для подобной приключенческой беллетристики сюжету пиратско-воровская команда судна высадила лорда и леди на некий пустынный берег, где они и обосновались, построили домик, радовались рождению сына, после чего Берроуз устранил хворающую мать Тарзана, а затем и отца, погибшего от рук короля обезьян Тублата, одна из "жен" которого, Кала, и взяла на воспитание маленького человеческого детеныша. Фабула цикла о Тарзане, как и в случае с вестерном, быстро стала источником клише и стереотипов массовой культурной продукции "в духе Тарзана", а сама эпопея о нем явилась первым примером нового жанрового гибрида — массового героического эпоса, дальнейшее развитие которого происходило уже в более позднее время.

"Тарзан" был приключенческим, научно-фантастическим вариантом исторической мелодрамы-фантазии, популярной в США в последнее десятилетие XIX в. Но если в сказочных романах типа "Гростарка" изображались придуманные государства где-то в Восточной Европе, проверить подлинность реалий и деталей которых было все равно невозможно, да и попросту не пришло бы никому в голову, то у Берроуза незнание истории, обычаев, культуры, географии, флоры и фауны тех мест, о которых он писал, сочеталось с притязаниями на документальность и даже достоверность: поэтому так остро воспринимались многочисленные несообразности — английский лорд, не расстававшийся с бутылкой дешевого виски, или водившиеся в Африке тигры, которых Берроуз позднее потихоньку изъял из романа.

Несмотря на негативное и пренебрежительное отношение серьезной критики к "Тарзану"[5], нельзя не признать, что в отличие от авторов многих популярных романов того времени Берроуз мастерски владел ремеслом рассказчика, обладал чутьем на увлекательные, интригующие, занимательные для усредненного сознания сюжеты, сдабривал романы изрядной долей эротики и сочной телесности, за что они нередко запрещались, даже сжигались негодующими защитниками общественной нравственности. Позднее именно эротический элемент был исключен из голливудских фильмов о Тарзане в соответствии с принятым пуританским законом о кино, запрещавшим демонстрировать на экране обнаженную натуру, двуспальные кровати и

поцелуи в горизонтальном положении. В результате фильмы о Тарзане почистили и порезали, так что они потеряли большую часть запретной притягательности для подростков, штурмовавших кинотеатры всякий раз, когда выходила очередная серия. Несмотря на стандартные сюжеты и обилие клише и шаблонов, Берроуз верно почувствовал необходимость внесения динамики в приключенческий роман, предпочитая не длинные описания, а лишь краткий и внешне невозмутимый репортаж о том, что случилось. В этом, возможно, один из секретов кинематографичности его романов. Не предлагая никакой оценки, автор бесстрастно сообщает нам, что юный Тарзан набрел на домик своих родителей и там, буквально сидя на их костях, научился самостоятельно ... читать и даже писать печатными буквами, не зная при этом устного слова. На этом-то домике, "унаследованном" от родителей, в 1909 г. Тарзан и напишет объявление для группы белых людей, среди которых окажется и его знаменитая Джейн: "Это дом Тарзана, убийцы зверей и многих чернокожих людей. Не трогайте то, что принадлежит Тарзану. Тарзан наблюдает. Тарзан, король обезьян". Многочисленные сказочные и яркие детали романов Берроуза — образ Тарзана, названного автором иронически лордом Грейстоком, "слова" обезьяньего и слоновьего языков, которые понимает герой, его необъяснимый в данном контексте отказ есть человечину, эпизод, когда он пожирает сырое мясо, раздирая его руками, по контрасту соседствующий в повествовании с описанием его брата, обедающего в это время в изысканном лондонском ресторане, — будоражили воображение читателей и зрителей в течение многих десятилетий.

Следует особо сказать о кинематографической судьбе Тарзана. Фильмы по мотивам романов Берроуза начали сниматься уже в 1918 г. (они были немыми), а в 30-е годы в Голливуде были созданы две считающиеся лучшими картины — "Тарзан, король обезьян" (1932) и "Тарзан и его подруга" (1934) с Джонни Вейсмюллером и Морин О'Салливан в главных ролях. Затем появились "Тарзан в Нью-Йорке" и "Тарзан и женщина-леопард", но к 60-м годам популярный сюжет, по словам Джеффри Бокки, закономерно перекочевал на телеэкран, «быстро превратившись в утренне-дневное "пойло" для скучающих домохозяек» (4; p. 129).

Близок к приключенческому, научно-фантастическому роману в духе Берроуза и весьма популярный в США в первое десятилетие XX в. жанр "костюмной" псевдоисторической мелодрамы. Еще в 1894 г. Энтони Хоуп публикует роман "Пленник Зенды" (*The Prizoner of Zenda*), действие которого, как водится в исторических стилизациях-сказках, отнесено в мифическое королевство Руританию — где-то в балканских горах. Именно этот роман и становится своего рода моделью для целой группы авторов, писавших псевдоисторические любовные романы в начале столетия. Однако самый известный продол-

жатель Хоупа — Джордж Барр Маккатчен (George Barr McCutcheon, 1866–1926), писатель из Индианы, автор романа "Гростарк" (*Graustark*, 1901) о выдуманном королевстве в Трансильвании — не только никогда не бывал в Европе, но и... не читал "Пленника Зенды". Тем не менее, ему удалось нащупать безошибочную формулу, найденную в свое время и Хоупом, — любовная история и замечательные приключения в сочетании с беззастенчивым прославлением американской добродетели. Само слово "Гростарк" даже стало нарицательным и вошло в английский язык как обозначение "выдуманной страны, воображаемого места, полного романтического духа". Роман имел продолжение, которое, не в пример обычным дилогиям и трилогиям, оказалось много лучше первой истории, не в последнюю очередь потому, что выдуманная трансильванская страна Маккатчена все больше обрастала выпуклыми и яркими сказочными подробностями, все более лишалась даже условного правдоподобия, отходя от исторического романа к сказке-стилизации, сближаясь в этом смысле с другим бестселлером этого времени, о котором речь шла выше — "Удивительным волшебником из страны Оз". В мифической столице Гростарка — городе Эдельвейс, жители которого говорили на вымышленном гростарском языке, романском по происхождению, своеобразной смеси эсперанто и латыни, — Маккатчен поселил прекрасную принцессу Йетиву, княгиню Дагмар и других героев своего бестселлера. Но мода на псевдоисторические мелодрамы довольно быстро прошла, и уже в 1907 г. Джордж Эйд опубликовал пародию на "руританский" роман под названием "Стройная принцесса", как бы подведя своеобразный итог развитию этого жанра.

Исторические романы, однако, не ограничивались в первые десятилетия XX в. лишь псевдоевропейскими мелодрамами-стилизациями. Большое число авторов обратилось и к американской истории. Среди наиболее интересных следует назвать Мэри Джонсон, дочь офицера-конфедерата, автора 20 романов об истории Юга и Гражданской войне, Мориса Томпсона, Уинстона Черчилля, написавшего несколько романов об эпохе Революции и Войны за независимость, и многих других, в том числе и ново-английских "местных колористов", М.Уилкинс-Фримен и С.О.Джуитт, которые также временно переключились в 900-е годы на исторические романы — Джуитт написала "Любовника тори" (*The Tory Lover*, 1902), Фримен — "Путь сердца" (*The Heart's Highway*, 1900).

Практически забытый сегодня Уинстон Черчилль (Winston Churchill, 1871–1947) считался многими современниками автором куда более достойным внимания, чем такие писатели его времени, оставившие заметный след в истории американской словесности, как Т.Драйзер, Ф.Норрис и С.Крейн. Практически все его произведения (а Черчилль был весьма плодовитым писателем) оказывались в списке бестселлеров, а роман "Кризис" (1901) был издан тиражом более мил-

Уинстон Черчилль.
Фотография 900-х годов

лиона экземпляров, что для серьезной литературы, а именно таковой считались творения Черчилля, было весьма необычным. При этом его популярность отнюдь не ограничивалась только женской аудиторией приверженцев любовных романов — Черчилля высоко ценил президент Теодор Рузвельт, с которым современники часто сравнивали писателя, даже утверждая, что он является литературным аналогом главного политика "прогрессистской" эры. И в самом деле, долгие годы связанный с деятельностью прогрессистской партии (хотя собственная карьера политика Черчиллю не удалась), чьи принципы он, впрочем, понимал весьма своеобразно — как в основе своей консервативные, — он действительно был, по словам Г.С.Коммэджера, «чутким сейсмографом и точным историком рузвельтовской фазы "прогрессизма"»[6], выражая в наиболее полной форме в своем творчестве идеалы и противоречия эпохи, с которой совпала и собственная популярность писателя. Хотя в этот период было довольно много авторов — хороших рассказчиков, к тому же затрагивавших злободневные темы, Черчилль далеко превосходил их всех своей популярностью, считаясь не развлекательным беллетристом, а напряженным искателем причин зла, несправедливости, обмана в современной жизни, на которые нужно указать обществу. Он верил в те решения проблем Америки, какие предлагали прогрессисты, а его книги становились своего рода иллюстрациями этих решений. В этом он во многом шел параллельно с "разгребателями грязи" — журналистами-крестоносцами, отметившими своим влиянием первое десятилетие XX в. (см. главу о "разгребателях грязи" в наст. томе). Позднее, правда, критики довольно скептически отзывались о его "социологических" романах, утверждая, что, "разделяя многие прекрасные идеи, он не имел сколь-нибудь устойчивой философии, а его меткие наблюдения оставались поверхностными, и все это было задушено сентиментализмом, пристрастием к счастливым концовкам, святой и наивной верой в американскую демократию" (6; p. 256). Столь резкая оценка недостатков Черчилля, однако, вряд ли оправдана, поскольку они были не столько его личными, индивидуальными особенностями как писателя и человека (Черчилль не был оригиналь-

ным автором, скорее выразителем сокровенных желаний и нужд пресловутого среднего американца, в чем и лежал, вероятно, секрет его успеха), сколько знаками противоречивых чаяний и настроений той эпохи, слепком с которой были его произведения.

Как многие его современники-писатели, Черчилль был родом со Среднего Запада, из Сент-Луиса, причем и с материнской, и с отцовской стороны мог похвастаться древним и почетным для Америки происхождением, наиболее близким в США эквивалентом аристократизма, что в дальнейшем сыграло важную роль в его творчестве. Среди предков Черчилля были потомки Джонатана Эдвардса и первопоселенцы Плимутской колонии. Как многие его будущие герои, Черчилль рано осиротел и воспитывался родственниками. Уже в 1894 г., окончив Морскую Академию, он решил стать писателем, а женитьба на богатой наследнице позволила ему целиком посвятить себя творчеству и навсегда забыть о необходимости зарабатывать на жизнь. Аристократические претензии Черчилля проявлялись во всем — он взял на себя роль местного Вальтера Скотта, причем не только в том, что пытался писать вошедшие в моду в начале века исторические романы, но и в повседневном жизнетворчестве. Изысканный в общении, гостеприимный Черчилль, хозяин великолепного экипажа и свиты слуг, купил в 1898 г. землю и построил на ней дом — "Харлекенден-Хаус", позднее ставший загородной резиденцией президента Вудро Вильсона, где собирались местные политики, "сливки общества", из чьих рассказов Черчилль и черпал материал для своих будущих романов. В частности, именно здесь он услышал впервые историю Руэла Дарки, местного политического деятеля, прототипа Джетро Бэсса — героя одного из самых известных романов Черчилля "Конистон". Аристократизм Черчилля не совсем вязался с вошедшими в моду теориями естественного отбора и влияния среды на формирование человеческой личности (характерно, что практически все его положительные герои, вопреки устоявшемуся мнению критики, огульно зачислявшей Черчилля в компанию писателей-дарвинистов, — аристократы, а ходульные негодяи — напротив, как правило, низкого происхождения).

Исторические романы Черчилля "Кризис" (о противостоянии Сент-Луиса и Миссури в период Гражданской войны) и "Переправа" (1904; история военной кампании Дж.Р.Кларка на северо-западной территории во время Революции, где, в частности, важная роль отводится оценке роли фронтира), пользовались большим успехом, проповедуя в доступной и занимательной форме активно популяризовавшиеся в это время Дж.Фиском и его сподвижниками идеалы "доктрины явственной судьбы". Однако после 1904 г., следуя моде, Черчилль оставляет историческую тематику и обращается к насущным, злободневным проблемам современности, при этом во многом сохранив стилистику и метафорику своих ранних исторических мелодрам, стерео-

типных героев и надуманные сюжеты, перегруженные роковыми совпадениями. Романы Черчилля из современной жизни нередко относят к "разгребательским", что на деле не совсем верно, так как в отличие от обличений в духе Д.Г.Филлипса, где "антигерой" непременно становился коррупционером и продавал душу за власть и материальное преуспеяние, лучшие персонажи Черчилля, наименее отвечающие схеме ходульного злодея, как раз оправдываются автором, а их сделки с совестью представляются как вполне простительные в свете неизбежного и скорого раскаяния и духовного возрождения. Таким образом, "разгребательство" Черчилля было мягким, с сильным морализаторским, даже религиозным уклоном.

Первый и лучший из "прогрессистских" романов писателя — "Конистон" (*Coniston*, 1906). Его действие происходит в маленьком городишке Конистон, в Нью-Хэмпшире, в середине XIX в., то есть в эпоху так называемой джексоновской демократии, против которой выступали все "прогрессисты". В центре повествования стоит история политического деятеля Джетро Бэсса, одного из самых удачных героев Черчилля. Бэсс — местный дубильщик, а вовсе не аристократ, следовательно, для Черчилля, существо низшего порядка, которому предстоит приложить усилия, чтобы путем самосовершенствования добиться благородства помыслов и поступков, что аристократам дано от Бога. Бэсс кроме того и политический активист, один из многих у Черчилля героев-лидеров, обладающих способностью убеждать и вести за собой массы. Ему удается путем сделок с совестью подняться по политической лестнице к самым верхам. Но это не стандартный злодей "разгребательских" романов. Автор дает понять, что, хотя Джетро и обвинен в газетах в коррупции, все относительно, и будь на его месте другой, более корыстный человек, например, местный железнодорожный магнат и настоящий злодей Уортингтон, дела шли бы еще хуже. Черчилль понимал, что роман, лишенный любовной интриги, не мог претендовать на широкую популярность, и потому добавил в "Конистон" образ Синтии Уэр — дочери местного священника и возлюбленной Бэсса. Однако никак не мотивированное в повествовании, но твердое стремление необразованного и немногословного поначалу Джетро к политической власти заставляет Синтию отказаться от него и уехать в Бостон, где она выходит замуж за нелюбимого Уилла Уэтерела. Эти личные передряги героев добавляли повествованию необходимую долю сентиментальной мелодрамы, делая скучные рассуждения о мелкотравчатых политических интригах и коррупции более привлекательными для читателей (читательниц), не интересовавшихся политикой. История нравственного возрождения Джетро Бэсса затем находит продолжение в его взаимоотношениях с дочерью Синтии и Уилла (вскоре благоразумно отправленных автором на тот свет) — Синтией № 2, приехавшей в Конистон и вскоре поселившейся у Бэсса. Любовь и уважение девушки, а также ее счастье с сыном

Уортингтона значат так много для Джетро, что он решает ради нее отказаться от нечистоплотной политической карьеры и противостояния с Уортингтоном.

Уже в этом романе Черчилль задается вопросом, который волновал всех "прогрессистов", — как примирить веру в социальный прогресс, свободу, доброту и бескорыстие, а также способность человека изменять окружающий мир с реальностью политической и социальной коррупции и несправедливости. Как известно, многие другие авторы "разгребательского" или во всяком случае "прогрессистского" толка находили козлов отпущения и виновных в общественном зле то в конкретных злодеях и почти романтических дьяволах во плоти, вроде Рокфеллера или Форда, то в целых общественных институтах, отвечавших, по мнению писателей, за современное неблагополучие. Черчилль же искал ответ на этот вопрос по старинке — в человеческой душе. Именно возрождение души и переход каждого индивида от естественного (природного) к духовному (высшему) началу и, следовательно, его самореализация, были для писателя условием будущей и скорой реформации всего общества, воплощения "царства Божьего на земле".

Второй "прогрессистский роман" Черчилля — "Карьера мистера Кру" (*Mr. Crewe's Career*, 1908) — повествование о борьбе железнодорожных монополистов за контроль над правительством штата. Мистер Кру, именем которого назван роман, — типичный антигерой "разгребательского" толка, миллионер, пытающийся добиться политической власти. Однако он во многом является и автобиографическим персонажем — в его истории Черчилль использовал собственный неудачный опыт политической борьбы. Ему противостоит настоящий герой романа — молодой юрист Остин Вейн, в прошлом легкомысленный молодой человек, искатель приключений и удовольствий, затем претерпевший духовное и нравственное прозрение и начавший борьбу с коррумпированным владельцем железнодорожной компании Флинтом, завоевав, таким образом, любовь и признание общественности штата. Именно он выступает комментатором и участником всех событий в романе, и в его уста автор вкладывает собственные рассуждения об общественном благе и справедливости. В "Карьере мистера Кру" Черчилль, интересовавшийся модными в ту пору теориями закономерностей общественной эволюции, пытался создать своеобразную популярную иллюстрацию к реформаторским теориям современных ему социологов, представив коррупцию как результат эволюционного процесса, а конфликт отцов и детей — как закономерный переход от "поколения коммерческого преуспеяния" к "поколению идеалов", когда человек, постигнув корни зла, сознательно выбирает борьбу с общественным неблагополучием и реформирование окружающего мира. При этом для Черчилля характерно сочетание элементов более ранней "благопристойной" традиции (в частности,

это касается его убежденности в необходимости первенства аристократии в управлении обществом) и бывших у всех на слуху "прогрессистских" и "разгребательских" идей.

Лавка с вывеской "Конистон" в Кройдоне (Нью-Хэмпшир) по заглавию одноименного романа У.Черчилля

В 10-е годы XX в. Черчилль обращается к так называемым "социологическим" романам. Он пишет сатирическую "Современную хронику" (*A Modern Chronicle*, 1910), снова затрагивающую тему социального преуспеяния, а также весьма актуальную проблему современного брака и развода в высшем свете. В этом романе писатель пытается совместить свое традиционалистское пристрастие к проблеме индивида и его духовного и нравственного становления и "прогрессистский" интерес к реформированию общества в целом и созданию в обозримом будущем царства справедливости на земле. Отрицание материального успеха и морали, основанной на конкуренции, и самореализация личности через жертвенность предстают выходом для героини романа Оноры Лефингуэлл.

Черчилль был также автором трилогии о проблемах церкви и взаимоотношениях капитализма и религии. Его роман "Внутренняя сторона чаши" (*The Inside of the Cup*, 1913) посвящен коррупции в "новой" церкви (ему в какой-то мере соответствовали нашумевшие расследования писателя-журналиста Д.Г.Филлипса о коррупции церкви Тринити в Нью-Йорке). Здесь Черчилль смог представить в наиболее полной форме свою теорию современного человека и его пути к своеобразному умеренному христианскому социализму. Герой романа, Джон Ходдер, недоволен ортодоксальной религией, поскольку христианские социальные теории и прежде всего равенство не находят поддержки в современной церкви. Новая религия, которую проповедует герой, близка религиозному социализму и основана на индивидуальной ответственности человека за то, что творится в обществе и в его собственной жизни. Новый "ответственный" человек, в понимании писателя, должен стремиться к тому, чтобы в его душе победило высшее духовно-нравственное начало, а не эгоизм животного толка. Затем этот новый человек должен не только добиваться собственного "спасения", но и изменить общество, будущее которого лежало, по мысли Черчилля, в возвращении к религии.

Идеи "новой религии" и социального сознания человека XX в. писатель продолжал развивать и в романе "Дальняя страна" (*A Far Country*, 1915), главный герой которого занят поисками духовной целостности и спасения. Старая аристократическая традиция объединяется с новыми социальными идеалами в истории прозрения главного героя — Хью Перета, пришедшего через искушение богатством, политической властью и коррупцией к некоему подобию идеалистической социалистической доктрины, почерпнутой у его бывшего однокурсника по Гарварду, немецкого иммигранта Германа Крэбса. Вполне соответствует общему духу нравственного реформаторства и сюжетная линия, связанная с неудачным браком и любовными связями Перета, вернувшегося в итоге в лоно семьи и отказавшегося от развода. Социализм Крэбса был весьма условным слиянием новой религии, науки и старого доброго американского индивидуализма, который нуждался, по мысли Черчилля, в перерождении из индивидуализма материального в духовный для сохранения "американской традиции".

Последний роман писателя "Там, где обитает свет" (*The Dwelling Place of Light*, 1917) заметно отличался от предыдущих творений, в первую очередь потому, что автор успел к этому времени растерять большую часть своего оптимизма и веры в скорое воплощение социально-религиозной утопии в жизнь, вместо этого сосредоточившись на мрачной стороне эволюционизма, а именно: на способности коррумпированного общества сломить и подчинить своим законам слабого "естественного" человека или того, кто не отвечает дарвиновской формуле "выживания сильнейших". В центре романа — конфликт морали старого, аристократического, уходящего мира, представленного в образе главной героини Дженет Бампус, и новой безнравственной этики негодяев, жертвой которых становится девушка. Характерно, что Черчилль заставляет ее разочароваться не только в бесчестных действиях ее соблазнителя — управляющего фабрики Клода Дитмара по отношению к рабочим, но и в демагогии лидеров стачечного движения, доморощенных социалистов, и прежде всего Рольфа, также использующего ее в своих интересах. Единственным светлым пятном в романе выступают образы аристократов, писателя Инсола и миссис Мэтьюрин, занимающихся благотворительностью и помогающих брошенной Дитмаром беременной и больной Дженет. Она вскоре погибает, оставив дочь, которую Инсол и Мэтьюрин обещают воспитать в своем духе. Дженет принадлежит к тем, кто, в отличие от Дитмара, не может адаптироваться к новой среде, но она все же достигает спасения путем раскаяния и всепрощения, чего не дано ни одному из героев, принадлежащих к новому миру индустриальной цивилизации, дегуманизации и бездуховности, которые, как стало ясно к этому времени Черчиллю, победили. После Первой мировой войны Черчилль в значительной мере разочаровался в идеалах и оптимизме "прогрессистской" эпохи, жил в уединении, занимался жи-

вописью и плотничал, практически оставив литературу и, по его словам, даже забыл, что когда-то писал.

Существовала и целая группа популярных авторов, в гораздо большей мере, нежели Черчилль, разделявших пафос и идеалы "разгребателей грязи" и шире — "прогрессизма". Это были писатели разного масштаба и разных творческих темпераментов. Фигуры, подобные Эптону Синклеру (см. главу о Синклере в наст. томе), лишь один роман которого — нашумевшие "Джунгли" — можно назвать популярным в истинном смысле слова (последующие его творения не пользовались успехом у массового читателя, хотя и были рассчитаны во многом на его вкусы и пристрастия), соседствовали с такими авторами, как журналист и писатель со Среднего Запада Дэвид Грэм Филлипс (David Graham Phillips, 1867–1911), чье злободневное творчество, едко названное одним критиком таким же "мертвым, как вчерашняя газета"[7], пользовалось большой популярностью у широкого читателя. Почти забытый сегодня наивный "разгребательский" роман Филлипса "Великий бог успех" (*The Great God Success*, 1901), изданный под псевдонимом, в свое время произвел эффект разорвавшейся бомбы и, подобно всем романам-разоблачениям того времени, сопровождался скандалом. В центре романа судьба Говарда, журналиста, выпускника Йейла, пробивающего себе дорогу наверх ценой отказа от нравственных ценностей и идеалов. Успеху романа способствовала сомнительная для того времени любовная интрига — между Говардом и вскоре брошенной им и умершей Элис (добросердечной девушкой предосудительного поведения). Описания пути Говарда наверх и его "разгребательской" деятельности, поддержка им прогрессивного кандидата на выборах, работа редактором газеты, наконец, сделка с совестью в виде взятки, которую ему предлагают могущественные дельцы, против которых был направлен "макрейкерский" пыл героя, — таковы основные сюжетные звенья романа. Политическая кампания, в результате которой Говард приносит жертву "великому богу успеха", представлена автором в эсхатологическом ключе — как пуританская аллегория борьбы добрых и злых сил за мировое господство, что по-прежнему было близко большинству читателей.

Анализ весьма однотипных романов Филлипса показывает, что они, скорее, вписываются в контекст литературы "разгребателей грязи". В каждом из повествований автор находил очередного "врага", замышлявшего заговор против благосостояния и процветания Америки, — нью-йоркских банкиров и железнодорожных магнатов, страховые компании и мясной трест. В этих романах было гораздо больше от журналистики, чем от литературы, да и массовый успех подобных произведений был достаточно коротким. Стоит, однако, упомянуть другое произведение Филлипса, несколько отличное от группы романов-разоблачений. В 1917 г., через несколько лет после нелепого убийства писателя, был опубликован его роман, над которым он рабо-

тал, не в пример своей обычной практике, много лет, — "Сьюзен Ленокс" (*Susan Lenox*), представляющий женский вариант пути наверх и продолжающий тему "великого бога успеха". Героиня романа — своего рода ницшеанский сверхчеловек в весьма циничном женском обличье. Филлипс не удосуживается даже приостановить бесконечное нанизывание приключений и несчастий Сьюзен, чтобы попытаться понять, что наступает вслед за достижением материального успеха, увы, не приносящего героине счастья.

В массовой литературе начала XX в. наглядно и выпукло отразились менявшиеся представления американцев о себе, своей стране и национальной идентичности. Первые десятилетия столетия характеризовались ростом удельного веса массовой литературы в общем потоке американской словесности, что, как уже отмечалось, было обусловлено изменениями в структуре книжного рынка, значительным удешевлением книгопродукции, окончательным оформлением воспитательно-развлекательной миссии популярной литературы, которая все больше развивалась в своем национальном варианте (заметное преобладание американских, а не европейских авторов). Массовая литература в этот переходный период отличалась полиморфизмом, сочетая в себе стилевые, композиционные, тематические элементы более раннего происхождения с тем новым, что возникало в ней в результате довольно чуткого реагирования на самые последние социальные и философские веяния и прихоти читательского спроса, а также на зарождавшуюся новую эстетику.

Начало века характеризуется ростом разнообразия жанров и модификаций массовой литературной продукции. В основном, это романы, в первые годы XX в. — преимущественно исторические, во время Первой мировой войны — фантастика и приключения. Этот период отмечен и появлением важной для популярной американской литературы разновидности малого жанра — городской новеллы. Наконец, возникают и развиваются такие новые жанры, повлиявшие в дальнейшем на развитие популярной литературы XX в., как вестерн, "разгребательский" и документальный роман-разоблачение, эротический роман. Но основной структурной моделью популярной беллетристики оставалась нравоописательная история "успеха и покаяния", которая, в зависимости от пристрастий автора, обретала форму то "разгребательского" романа, то нравственно-религиозного повествования, то мелодрамы, сохраняя при этом основные клише, сюжетные ходы и набор стереотипных персонажей. Важно и то, что границы между серьезной и развлекательной литературой в этот период уже в значительной мере размываются — то, что мы сегодня называем массовой продукцией, в первые десятилетия XX в. нередко таковой не считалось. Тогда же начинает происходить и слияние популярной литературы с другими массовыми формами искусства — кино, комиксами, индустрией развлечений и т.д., в результате чего создается

будущее единое пространство массовой культуры как уникального для США явления. Таким образом, начало XX в. стало определяющим периодом для дальнейшего развития различных форм массовой литературы и культуры в США.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Имеется в виду так называемый "cultural criticism" в более узком значении термина. См., например: *Tyson, Lois.* Critical Theory Today. N.Y., L., Garland Publishing, 1999, pp. 292–299, 312–313.

[2] *Gorak, Jan.* The Making of the Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea. L., Athlone, 1991, p. 69.

[3] *Bennett, Arnold.* Literary Taste: How to Form It. With Detailed Instructions for Collecting a Complete Library of English Literature. N.Y., George H. Doran Co., 1927, pp. 32, 54, 56.

[4] *Bocca, Geoffrey.* Best Seller. A Nostalgic Celebration of the Less-than-Great Books You Have Always Been Afraid to Admit You Loved. N.Y., Wyndham Books, 1981, p. 195.

[5] Исключение составляет книга: *Holtsmark, Erling B.* Tarzan and Tradition. Classical Myth in Popular Literature. Connecticut, Greenwood Press, 1981.

[6] *Commager, Henry Steele.* The American Mind. New Haven, Yale Univ. Press, 1950, p. 256.

[7] *Lynn K.* The Dream of Success. N.Y., Boston, Toronto. Little, Brown and Co., 1955, p. 148.

II. ПОЭЗИЯ

"ПОЭТИЧЕСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ"

Американская поэзия первого десятилетия XX в. производила парадоксальное впечатление — густонаселенной пустыни. В поколении литераторов, родившихся вскоре после Гражданской войны и реализовавших себя творчески в 80–90-х годах XIX в., при обилии мелких, откровенно вторичных стихотворцев, не было ни одного оригинального, сильного поэта. Зато следующее поколение оказалось на редкость "урожайным" — только обретение им полного голоса и утверждение в литературе выглядело как бы отложенным во времени (для кого-то — трагически). Роберт Фрост, Эдгар Ли Мастерс, Эдвин Арлингтон Робинсон начали писать еще в 90-е годы, но публикации их до поры скудны (например, Фрост с 1894 по 1913 г. смог опубликовать только 14 стихотворений), а имена по большей части безвестны. Над поэзией США продолжал тяготеть комплекс неполноценности, обделенности сравнительно с великой британской традицией — от Вордсворта и Шелли до Арнольда и Браунинга — и неприкаянности в "родном" культурном контексте. Тип "журнального поэта" — производителя рифмованных строк, ценных своей способностью ненавязчиво заполнять пространство страницы (половину или четверть колонки в хвосте статьи), — характерное порождение этого времени.

Из того, что в культурном отношении XX в. наступил для Америки с опережением исторического календаря, как будет позже объяснять французам Гертруда Стайн, никак не следовало, что отвечающее ему поэтическое выражение воплотится столь же стихийно и споро. Оно будет предъявлено читателю только в 10-х годах XX в., в результате коллективного прорыва, соединившего в себе энергию творческую и критическую, созидательную и бунтарскую и окрещенного (с легкой руки Эзры Паунда) "Поэтическим возрождением".

Несуразно пышное наименование (рядом с "нашим Американским Рисорджименто", самонадеянно утверждал Паунд, итальянское покажется "бурей в стакане воды") закрепилось, тем не менее, в истории литературы — потому, надо думать, что подразумевало не просто возникновение и распространение новых поэтических форм, но и более

глубокие процессы, связанные с переосмыслением культурно-эстетических основ, функций поэзии, с изменением ее роли внутри литературы как института. По всем этим причинам "Поэтическое возрождение" не могло быть — и не было — делом только поэтов.

Отзываясь на возможность и потребность обновления, уже витающие в литературной атмосфере, журналистка и средней руки поэтесса Гарриет Монро в 1911 г. в Чикаго затевает новый журнал — "Поэтри" (Чикаго, а также Нью-Йорк и Бостон и в дальнейшем останутся для американских поэтов важнейшими центрами притяжения). Не будучи богата, мисс Монро имела хорошие связи в литературно-издательском мире, среди чикагской культурной и деловой элиты, что помогло ей сразу поставить "идеалистическое", на первый взгляд, предприятие на практические рельсы[1]. Мотивом к основанию журнала стало личное убеждение (решительно декларируемое Монро в письмах-"циркулярах", которые она рассылает потенциальным авторам и спонсорам весной 1912 г.) в том, что американская культура в целом и американская поэзия в частности находятся на пороге мощного творческого расцвета и что расцвет этот невозможен без доброй воли и посреднической поддержки издателей, с одной стороны, и сочувственного, осмысленного внимания аудитории, с другой. Словам Уитмена — "Для того, чтобы явились великие поэты, нужны великие читатели", предстояло украсить обложку издания в качестве руководящего принципа-девиза. Преодоление отчуждения и восстановление обоюдных симпатий между поэтом и широкой публикой изначально осознавались мисс Монро как актуальная сверхзадача издательской деятельности, которая, в ее ощущении, была также деятельностью "воспитательной", "миссионерской" и культуротворческой.

Готовность, с какой на приглашение к участию в новом журнале отзывались поэты, была воодушевляющей — особенно энтузиастическая реакция последовала из Лондона от Эзры Паунда: он пообещал предоставить новому изданию исключительное право публикации собственных сочинений, а вскоре согласился стать его "иностранным корреспондентом", фактически, заокеанским со-редактором, призванным осуществлять связь доморощенной, "почвенной" поэтической поросли с общеевропейским авангардом.

Выходом первого номера "Поэтри" в октябре 1912 г. традиционно датируется начало "Поэтического возрождения" в США. Значение этой даты как вехи определилось, разумеется, только ретроспективно: сама по себе тонкая книжечка нового журнала оказалась замечена лишь узким кругом, громкие (в будущем) имена американской поэзии XX в. в это время еще никому не известны, индивидуальные позиции поэтов и творческие альянсы и/или противостояния не оформились, а коллективно искомое лицо нового поэтического искусства имело очертания весьма неопределенные. Застрельщики и антрепренеры авансом объявленной поэтической революции чувствовали себя в по-

ложении уязвимом и отчасти даже двусмысленном. Вспоминая о первом годе существования "Поэтри", Г.Монро позже напишет: "В глазах публики новая затея расположилась на грани между возвышенным и нелепым, да и наше собственное о ней представление колебалось в диапазоне между энтузиазмом и иронией"[2].

Публикация в ряде номеров "Поэтри" за 1913 г. стихов Эзры Паунда, Хильды Дулитл и имажистских манифестов вызвала, тем не менее, живую реакцию американской аудитории — смешанную в том смысле, что высказывалось не только восхищение свежестью ви́дения и языка, но и нарекание в адрес "экспатриантов-сенсуалистов", "невыносимых снобов" и т.д. Разноречие и столкновение мнений, ширящийся поток пародий способствовали росту интереса к новой манере и новым именам, а заодно и репутации нового журнала.

Революция в англоязычной поэзии развивалась в "трансатлантическом пространстве", хотя, на снисходительно-иронический взгляд иных британских критиков, деятельность "Поэтри" ассоциировалась скорее с утверждением провинциально-почвенной тематики и стиля выражения. На взгляд американцев, напротив, самой спорной, для одних привлекательной, для других настораживающей установкой журнала был его "космополитизм", стремление соотнести конкретно-местный контекст творчества с иными возможностями и новациями.

Внутри тесного круга лиц, причастных к утверждению литературной политики журнала, основная коллизия определялась взаимодействием требовательно-революционного нажима, который осуществлял (через Атлантику) Паунд, и сдержанного эклектизма, к которому тяготела в издательской политике сама Монро. Идеал поэзии, исповедуемый Паундом, предполагал радикально-авангардистский эксперимент со словом и культ аскетической точности, противополагаемые лицемерно-трусливому, конформистскому дискурсу современного общества; считалось, что обновленное поэтическое слово может и должно стать инструментом его социально-культурного преобразования и возрождения. Эту вторую задачу Монро, как и Паунд, считала насущной, но решать ее, в отличие от него, стремилась не на пути формалистического эксперимента, а в духе широкого и практического сотрудничества творцов и потребителей искусства, поэтов и не-поэтов. "По-настоящему хорошую поэзию люди воспримут обязательно и скорее раньше, чем позже. Я воюю не с общественным вкусом, а с редакторами и шарлатанами"[3], — утверждала она. Соответственно, и в отношении авторов Паунд настаивал на жестко избирательном подходе (исходя из "универсальности" собственных стандартов и нормативных требований), а Монро — на политике "открытых дверей": "редакция надеется избежать обязывающих альянсов с какой бы то ни было группировкой или школой. Мы стремимся публиковать лучшие стихи на английском языке из тех, что пишутся сегодня, независимо от того, где, кем и в соответствии с какой эстетической теорией"[4].

Паунд, в итоге, исполнен скепсиса в отношении американского читателя (иные его поучения, направляемые из европейской культурной метрополии в безнадежно отсталую американскую "глубинку", звучали почти оскорбительно[5]), Монро довольно последовательно отстаивает "нативистские" приоритеты: "Америка воспринимает британскую поэзию как закон и Священное Писание, но Британия нашу поэзию не воспринимает вообще; можно даже сказать, что чем наша лучше, тем медленнее и с тем меньшей охотой она воспринимается англичанами, — виной тому ревность, которую неизбежно испытывает зрелый человек или нация по отношению к активному и амбициозному наследнику" (письмо от 11 октября 1912 г. — 3; p. 78).

Сквозной темой дискуссии, то подспудно, то явно развертывавшейся на страницах "Поэтри", стала, таким образом, тема отношений с "другим": с читателем-современником как "братом", "двойником" и антагонистом поэта. Проблема поисков нового языка поэзии проистекала из нового определения ее функций в пространстве культуры. В эссе "Аудитория", опубликованном в "Поэтри" в октябре 1914 г., Паунд развивает любимую мысль об искусстве как источнике всего живого и ценного в жизни: художник использует все внешнее по отношению к себе как сырье, подлинное общение может связывать только гениев, равных-избранных в сопринадлежности культурной элите. "Художник не может зависеть от множества тех, кто его слушает. Человечество — это жирный ил, отбросы, навоз, почва, на которых произрастает древо искусства... Разумеется, рано или поздно всякий великий артист находит свою аудиторию, ибо в каждом поколении Бог посылает в мир несколько одухотворенных душ, и именно они, в конечном счете, определяют судьбу всех. Но эти ВСЕ — чернь, масса — никак НЕ СОЗДАЮТ великого артиста. В его отсутствие они не ведают цели, не имеют направления. Они боятся заглянуть в собственные души"[6]. На подобные заявления Монро отвечала, что миссия поэта как раз в том и состоит, чтобы обратить каждого человека к "собственной душе". Вызов, предъявляемый "веком толп" искусству[7], интерпретировался ею благостно и отчасти даже наивно, явно не в духе формирующегося модернистского канона.

В течение нескольких лет усилиями Паунда, а также благодаря такту и вкусу Гарриет Монро, вокруг "Поэтри" формировался круг стихотворцев "новой волны" — разного возраста и направления поисков, в разной степени признанных и только до поры уживавшихся под одной обложкой. Странная и неустойчивая репутация радикалов-экспериментаторов — кажется, единственное, что объединило на том этапе Т.С.Элиота, Р.Фроста, К.Сэндберга, Р.Тагора, У.Стивенса, В.Линдсея, Э.Л.Мастерса и др. «В "Поэтри", — словами современного критика, — публиковались стихи, которые никто больше не посмел бы печатать. В "Поэтри" велись отважные поэтические споры, в то время как все остальные продолжали прятаться за языковые клише»[8].

Неизбежные в тесном кружке авангардистов распри, соперничество, новые и новые размежевания делали журнал тем более ценным, превращая его в пространство дискуссии, поле взаимного общения. Истово-серьезное отношение и Паунда, и Монро к поэзии сказывалось в готовности обоих менторствовать, давать советы, править и направлять. Если Паунд муштровал Йейтса, то Монро "воспитывала" молодого Уильямса, молодого Стивенса и не слишком уже молодого Линдсея, требуя от каждого — в унисон с Паундом — объективности, радикальной простоты, наготы, точности. Впрочем, в ситуациях, когда "простота" входила в слишком уж вопиющее противоречие со сложившимся вкусом, мисс Монро поступала вопреки собственным требованиям и позволяла себе, даже и без согласия поэта, выбрасывать "оскорбляющие" слова или целые строки. Это существенно облегчало ее жизнь как редактора, позволяя избежать скандальных столкновений с цензурой, однако оборачивалось стойкими обидами авторов, иные из которых (как, например, Элиот) в результате просто порвали отношения с журналом. Впрочем, у поэтов-новаторов к этому времени уже образовалось поле и пространство выбора, которое постепенно расширялось: к 1915 г. у поначалу единственного в своем роде журнала "Поэтри" обнаружились конкуренты в виде столь же малотиражных, но столь же престижных "Литтл ревью" (редактор — Маргарет Андерсон) и "Азерс" (редактор — Альфред Креймборг). В это же время развертывается бурная деятельность Эми Лоуэлл: перехватив у Паунда знамя имажизма, она осуществляет составление и издание антологий и общее продвижение идеи новой поэзии.

О взаимодействии Монро и Паунда можно, подытоживая, сказать, что оно было нелегким, часто конфликтным, нередко оказывалось на грани разрыва, но, при всех колебаниях, оставалось плодотворным для развития их общего проекта (и продолжалось спорадически даже в 20-е годы, когда журнал "Поэтри" уже в значительной мере утратил свою авангардную роль). Оба исходили из "антивикторианского" убеждения, что сфера поэзии — *не* вечные истины и *не* "благороднейшие" идеалы. В поэзии осознает себя дух современности: поэты — "воспринимающие антенны нации" (Паунд). Под флагом борьбы за точность и концентрированность поэтического смысла происходило взрывообразное расширение лексического диапазона, едва ли не всеобщий отказ от традиционной метрики и столь же убедительная победа верлибра, поиск ритмов индивидуальных, гибко согласующихся с развитием мысли и эмоции: идеалом поэзии, по словам Паунда, все более становилась хорошая проза. «В первые годы существования "Поэтри", — напишет Г.Монро в 1928 г., — вовсю шел процесс опрощения. Имажисты и сторонники свободного стиха "оголяли" искусство, очищали его от риторики, красноречия, суесловия, поэтизмов — от рюшей и оборок, в которые драпировалась и пряталась его красота. Они выталкивали ее ближе к жизни, современности,

людям и их интересам; они бунтовали против традиционной просодии, заставляли поэзию пробовать новые ритмы, говорить на современном английском» [9].

Обновление выразительных средств поэзии происходило также и за счет активного освоения опыта современных музыки, театра, живописи (импрессионизма, разнообразных постимпрессионистских направлений), фотографии и кино, отчасти даже архитектуры (рождение небоскреба Паунд считал одной из самых вдохновляющих новаций современного быта), а также пластов культурного наследия прежде невостребованных или воспринимаемых индифферентно (опыта английских метафизиков XVII в., французских символистов, традиционной китайской и японской поэзии и т.д.). Между "партией" демократов-нативистов и "партией" европеизированных интеллектуалов при этом сохранялась напряженность, но происходил также и сотрудничество взаимообмен.

В целом поэтическая реформа шла под знаком антиромантизма — последовательного отрицания романтического "ячества" и расхожих представлений о поэзии как о самовыражении, излиянии лирического чувства. К числу подлежащих преодолению (осознаваемых как "архаические") свойств поэзии ее новые теоретики относили описательность и риторичность. Общая основа новой поэтики — самоценный, свободный от повествовательного комментария образ, долженствующий служить ключом к смыслу стихотворения в целом — как бы "мерцающему", обитающему в подтексте, всегда лишь подразумеваемому. Спонтанно, непредсказуемо взаимодействуя друг с другом в "поле" поэтического произведения, слова обретали неслыханную свободу и самоценность — поэтическая речь на этом этапе явно тяготеет к пространственной организации, беря за образец пластические искусства, и в этом опять-таки противопоставляет себя романтической традиции с ее культом музыкальности.

Антиромантические декларации не отменяли, впрочем, глубинной преемственности, связывающей новую поэзию с романтической традицией. Несовпадение в манифестах прокламируемого и подразумеваемого имеет место почти всегда — и в данном случае тоже. Принципиально заявленная безличность, объективность произведения не исключали исходной субъективистской установки, напротив, предполагали именно ее. Девиз молодого Уильямса — "No ideas but in things" ("Идеи только в предметах") — неявно перекликался с философским девизом Гуссерля: "Назад к самим предметам". И в том, и в другом случае речь шла, конечно, не о констатации существования "предметов" ("things"), а об осознании их в сиюминутно-неповторимом отношении к субъекту, человеку.

В истории американского литературного модернизма термин "Поэтическое возрождение" связан по преимуществу с 10-ми годами. Движение поэтического искусства, одушевляемое пафосом нового

"открытия" мира, носит в это время широкий, разбросанный, эклектический характер — американский поэт осознает себя подвижником, преобразователем культуры в целом. В Британии "возрождение" поэзии было сорвано или прервано Первой мировой войной (гибель Руперта Брука весной 1915 г. была в некотором смысле символической), в Америке, которой война не коснулась в той же степени, поэтический расцвет как раз в это время стал наиболее заметен: 1915 г. — это год публикации "Антологии Спун-Ривер" Мастерса, сборника "К северу от Бостона" Фроста и антологии Эми Лоуэлл "Некоторые поэты-имажисты". Именно на этом рубеже "новая поэзия", еще вчера странно-подозрительная, становится респектабельной и даже модной. К 1916 и особенно 1918 г. в воздухе уже витало разделяемое многими ощущение, что фаза "натиска и прорыва" позади. В 1917 г., обозревая тенденции современной американской поэзии, Эми Лоуэлл берется (уже!) подводить итоги состоявшегося обновления. Битву за свободный стих и самоценный образ к этому времени можно считать выигранной. Мертвый груз эпигонства сброшен — сформировалась атмосфера, в которой каждый поэт был свободен на свой лад определять путь в искусстве.

Поэтическая жизнь США 20-х годов XX в. отличается уже куда большей структурированностью: в ней четче выделяются группировки и содружества, объединяемые общими творческими установками или разделенные взаимными антипатиями. Одновременно опыт новой поэзии становится предметом теоретического осмысления, а вскоре и канонизации — в частности, в литературно-критических работах Элиота, близких и наследовавших ему "новых критиков". Поэтический авангард начинает превращаться в "истеблишмент", между тем как самой поэзии приходится потесниться на литературной авансцене, уступая место экспериментальному роману.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Пять тысяч долларов, необходимые ежегодно для функционирования журнала (кстати, выплачивавшего своим авторам гонорары, притом достаточно высокие), собирались по подписке в виде пятидесятидолларовых взносов, для организации которых как раз и пригодились знакомства мисс Монро, ее одержимость идеей и дар убеждения.

[2] *Monroe, Harriet.* Moving // *Poetry*. 1922, May, p. 89.

[3] Письмо от 11 октября 1912 г. Цит. по кн.: *Williams E.* Harriet Monroe and the Poetry Renaissance. Urbana, Chicago, L., Univ. of Illinois Press, 1977, p. 73.

[4] Editorial // *Poetry*. 1912, November.

[5] В то же время Паунд имел все основания быть благодарным чикагским провинциалам. Вот как писал об этом современник: «В Англии произведения Паунда производили впечатление мертворожденных, но стоило его вызывающе простым — и рифм, и едва ли не ритма лишенным — строч-

кам появиться в "Поэтри", как понимающая аудитория не замедлила проявиться. Соотечественники открыли его, разглядев глазами мисс Монро, и это открытие отозвалось в Англии самым благоприятным для м-ра Паунда образом» (*Dial.* 1917, May 3, p. 389). Внутренняя противоречивость позиции Паунда отразилась в его отношении к Уолту Уитмену, который для новой американской поэзии стал воплощением живой национальной традиции: Паунд и пенял Уитмену за наивно-небрежное отношение к форме, и признавал в то же время: "В нас течет один сок, // Мы от одного корня" ("Пакт").

[6] *Poetry.* 1914, October, p. 32.

[7] «В наши дни непосредственной аудиторией поэта не может быть лишь небольшая группа людей, как это было в оседлые и малоподвижные аристократические века; для современного искусства огромной опасностью было бы — презрение к "широкой аудитории", чьей реакцией только и гарантированы властность и мощь его звучания, и преувеличение важности узкого круга ценителей...» (письмо Г.Монро от 12 октября 1914 г. — 3; pp. 161–162).

[8] *Literary Journalism in Chicago.* 1915, June-July, p. 2.

[9] *Monroe H.* "Looking Backward" // *Poetry.* 1928, October, p. 36.

ЭДВИН АРЛИНГТОН РОБИНСОН

Обозревая обширное поэтическое наследие Эдвина Арлингтона Робинсона (Edwin Arlington Robinson, 1869–1935), часто вспоминают реплику, которую, походя, бросил его почти что сверстник и литературный единомышленник Роберт Фрост: он (Робинсон) умел быть старомодному современным. Парадоксы буквальному истолкованию не подлежат, однако же, вот что сразу бросается в глаза: если "современность" стихов Робинсона проблематична, то "старомодность" или, скажем, кровная причастность традиции — несомненна и откровенна.

В ту пору, когда выходец из провинциального городка Гарднера (шт. Мэн) дебютировал изданной за собственный счет книгой "Потоп и за ночь до него" (*The Torrent and the Night Before*, 1896), западный поэтический мир переживал драматическую перестройку. В Америке она началась позже, чем в Европе, однако энергия взрыва накапливалась и здесь и в непродолжительном времени разрешилась первой на этих берегах модернистской школой — имажизмом, во главе с безудержным радикалом, разрушителем поэтических форм (Make it new!) и лидером-диктатором по натуре и призванию Эзрой Паундом. Возник имажизм, правда, тоже на европейской почве, но вскоре пустил корни и в Америке, получив в качестве трибуны только что возникший тогда журнал "Поэтри".

Робинсон, в ту пору поэт уже известный и даже признанный, автор нескольких стихотворных сборников, в нем практически не сотрудничал, во всяком случае, пока журнальную стратегию активно определяли "зарубежный корреспондент" Паунд, а вслед за ним Эми Лоуэлл — составитель антологии "Поэты-имажисты" (1915). Что не удивительно, ибо иные программные положения школы, например, стремление к точному слову или отказ от полутонов, были ему явно чужды.

Точно так же, скорее со стороны, но и сочувственно, наблюдал Робинсон за бурным "Поэтическим возрождением" 10-х годов, хотя были среди его участников поэты, близкие ему по духу, прежде всего Мастерс и Фрост. Его смущали опять-таки необычные ритмы, ломаные размеры, словом, отсутствие классической дисциплины стиха, а более того, наверное, — потрясающая и для него лично неприемлемая энергетика новой поэзии. Даже на Уитмена, чьи стихи, некогда дерзко

Эдвин Арлингтон Робинсон.
Фотография

нарушавшие канон, а теперь и сами на глазах становившиеся каноном, Робинсон оглядывался с некоторой опаской. Отзываясь в одном частном письме на сборник стихов поэта-любителя и профессионала-инженера, обновителя полиграфической техники, Генри Вуда, он сетует на "грубость" стихотворной материи и "слишком стремительное" скольжение от Киплинга (который долгое время оставался для Робинсона величиной эталонной) к Уитмену[1].

Однако в стихотворении, которое так и озаглавлено — "Уолт Уитмен" — опаска сменяется преклонением. Робинсон смотрит на своего героя как на великана, не соразмерного нынешним временам — мелким и унылым:

...Сегодня большинство его не слышит:
Чрезмерно высоко, чрезмерно чисто
Для слуха нашего его искусство,
Чрезмерно радостно и слишком вечно.
Но те немногие, что слышат, знают,
Что завтра он споет для всех на свете,
И все его услышат.

(*перев. здесь и далее А.Сергеева*)

Впрочем, судя по самой поэтической сути этих строк, к числу "немногих" их автор не принадлежал. Восхищаться — восхищался, но — как сторонний слушатель. Уитмен тут не похож на самого себя: "чисто", "высоко" — это какой-то не тот, не уитменовский словарь.

Школа у Робинсона совсем другая, и тут он не различает ни географии, ни литературных эпох, ни жанров. Более того, судя по отзывам, ближе всего ему, поэту, прозаики, допустим, Золя, Карлейль, Доде, Джордж Элиот и прежде всего — Диккенс. "Вы, должно быть, — обращается он к корреспондентке, — будете смеяться, но я все еще читаю и перелистываю Диккенса. Всякий раз приходится отводить часы немного назад, но гений и чудо никуда не исчезают. Другие писатели — пишут, он — созидает мир". И год спустя: «Между прочим, прошлым летом я перечитал "Домби"... Быть может, Диккенс старомоден, а местами наивен, но все равно с ним не сравнить никого — из предшественников и преемников. В общем, после Шекспира он самый великий» (1; pp. 193, 196).

Если все же говорить о поэтах, то оборачивается Робинсон, до мозга костей реалист, даже до некоторой степени почвенник, на Гейне, Вордсворта и Браунинга, хотя, раздраженный неизменными критическими параллелями (нередко дома его так и называли — "наш Браунинг"), он от родства с автором "Драматических идиллий" всячески открещивался. В кругу поэтов-соотечественников Робинсон — прямой наследник Эмерсона и Эмили Дикинсон, отчасти, быть может, Эдгара По, в творчестве которого его привлекала не метафизика, не готика, не катастрофическое напряжение чувства — оно-то как раз было скорее чуждо, — а прежде всего опять-таки дисциплина стиха, гармония, поэтический лад.

На фоне свободного стиха, стремительно расширяющего зону своего художественного влияния, рифмованные или белые, чаще всего пятистопные ямбы Робинсона, его сонеты и катрены и впрямь выглядели чистым анахронизмом, что, вместе с Фростом, но в отличие от него, чрезвычайно неприязненно отмечал Т.С.Элиот. Из года в год он с непонятной агрессией нападал на своего старшего современника, полагая, что его стихи — величина "несуществующая".

По контрасту с нервным поэтическим языком нового столетия, даже если ограничивать поэтический пейзаж американскими берега-

ми, неторопливые интонации Робинсона, его развернутые, порою избыточно многословные повествования и впрямь могли показаться посланием иных, полузабытых времен. Кто в эту пору писал традиционные сюжетные поэмы, да еще по мотивам средневековых легенд? Да, конечно, Элиот опирается в "Бесплодной земле" на легенду о поисках Святого Грааля, но для него это только подтекст. А для Робинсона — текст, хотя, конечно, не застывший в своей исторической неподвижности; переосмысливая легенды "артуровского цикла", он пишет три огромные, каждая в несколько тысяч строк, поэмы — "Мерлин" (*Merlin*, 1917), "Ланселот" (*Lancelot*, 1920) и "Тристан" (*Tristram*, 1927). А общий объем его "Избранных стихотворений" (1965) (избранных!) составляет около полутора тысяч страниц. Где притчеязычный лаконизм поэзии XX века? Между прочим, Робинсон и сам как будто понимал, что емкость выражения — не самая сильная сторона его дара. «Боюсь, — писал он, комментируя свою раннюю поэму "Капитан Крэг" (*Captain Craig*, 1902), — что я... попытался изготовить слишком много блюд в одной кастрюле, и немного беспокоюсь, что "мои читатели" решат, будто это просто результат небрежения со стороны автора»[2].

На фоне стиха, не только дерзко сокрушающего традицию, но и рвущего в клочья любые логические связи, крепко сбитые, тщательно отделанные, композиционно продуманные сочинения Робинсона и впрямь можно принять за оранжерею. Это — не просто форма, это определенная этическая позиция, это определенное представление о художественной культуре и, в частности, культуре поэтического слова, которое, впрочем, и не может выразиться иначе, как в форме.

Конечно, Робинсон оглядывался на своих любимых романтиков с известной долей настороженности, что вполне понятно: погода на дворе, и общественная, и литературная, давно иная, и то, что вчера было открытием, успело сделаться нестерпимым штампом, от которого поэт всячески стремился отдалиться. Порой он даже делает демонстративные жесты, сочиняя следом за Эдгаром По свою "Линор". В написании имени сдвиг едва заметен: "Lenore" — "Leonora", но сама поэтическая картина переворачивается едва ли ни зеркально. Место "разбитого золотого сосуда" и "райских кущ" занимает "низкий домик под землею". При такой перемене "дриада в зеленом", явно залетевшая сюда из классического стихотворения, никак не вызывает ни благоговения, ни страха, ни замогильной тоски.

«Коль скоро на сцене появляются "соловьи и розы", — пишет Робинсон, — я лично "увольняюсь", не имею ни малейшего желания участвовать в этом спектакле. Об аде и рае, а время от времени о вещах (если допустить, что они существуют), вызывающих более земные ассоциации, я пою, как мне нравится, явно отличаясь от тех, кого обычно допускают в царство метрики. Короче говоря, я пишу так, как подсказывает мне предмет стихотворения, а традиция пусть ка-

тится ко всем чертям»[3]. Это сильно сказано. сказано в раздражении, вызванном упреками все в той же старомодности. А раздражение — дурной суфлер. Да, *стандарт*, то есть обескровленное слово, кимвал бряцающий, выражаясь библейским языком, Робинсона неизменно отвращало, но его взгляд на поэзию как занятие боговдохновенное и пророчески-учительное столь же неизменно оставался традиционным в самом широком смысле этого понятия. Так что, может быть, в том, с какой страстью нападал на него Элиот, как раз ничего удивительного не было — на поэзию он смотрел прямо противоположным образом.

"О поэзии будущего, — обмолвился как-то Робинсон, — сказать не могу ничего, кроме того, что, дабы остаться поэзией, она должна обладать теми же вечными и неизменными свойствами магии, какими была наделена изначально. Естественно, она всегда окрашена в цвета времени и несет на себе следы индивидуальности сочинителя, но само это свойство всегда наличествует в ней безошибочно и неопределимо" (2; p. 68). К этой мысли, придавая ей различную словесную и эмоциональную огласовку, Робинсон постоянно возвращается и в публичных, и в частных своих высказываниях. А еще больше ему нравится думать о поэзии как способе осмысления жизни и просветления души.

"Искусство для искусства, — с некоторым пафосом, даром что в приватной переписке, заявляет он, — есть признание моральной слабости. Искусство во имя подлинного Искусства есть смысл и правда жизни" (1; p. 28). То есть, как нетрудно заметить, Робинсон идет магистралью, проложенной еще самим Аристотелем, а если говорить о великих современниках, то во взглядах — всегда, и в оценках — иногда — сходится с Толстым, у которого выше всего ставил "Воскресение". Подобно автору трактата "Что такое искусство", Робинсон вменяет Мопассану в вину "достойный всяческого сожаления пессимизм" и тот же грех обнаруживает у Золя, оговаривая, правда, что "его дар объективного изображения жизни настолько велик, что в конечном итоге творчество Золя будет иметь очистительное воздействие" (1; p. 28). Но это тоже чисто толстовский суд, хотя и не оценка конкретного явления. И что же это такое — "подлинное Искусство"? Да очень просто и вполне предсказуемо — "признание и осуществление (частичное осуществление) бесконечного идеала, который представляет собою — Все" (1; p. 34).

Оставим, впрочем, манифесты; трибуна и флаг поэта — его стихи, а вот что пишет Робинсон в стихотворении-поэме, которую можно назвать программной, а можно и рядовой, потому что вырастает в ней образ художника, черты которого рассеяны, собственно, во всем творчестве Робинсона, — образ безымянный, хотя в этом случае имя есть, самое громкое имя в мировой поэзии. Поэма называется "Бен Джонсон занимает гостя из Стрэтфорда" (1916).

Избравший Аполлонову стезю
Имеет право, сколько хватит сил,
Без опасений ударять по струнам
Своей последней, самой дикой лиры
И, подражая воплям преисподней,
Своими чарами не породить
Безумия и мрака на погибель
Рассвета и великой тишины,
Царящей после бурь и катастроф.
Он Аристотеля повергнет в ужас,
Но катарсиса все-таки достигнет.

Коротко говоря, по всем признакам в литературу входит поэт, осознанно стремящийся наладить диалог между традицией, которая у него в крови, и XX веком.

Тем удивительнее, что поначалу современники-американцы, а ведь они как раз, при всей своей общеизвестной страсти к переменам, в вопросах искусства большие консерваторы, приняли его весьма неприветливо. Правда, среди поклонников Робинсона оказался не кто иной, как тогдашний президент США Теодор Рузвельт, который, узнав, что автор таких замечательных сборников, как "Дети ночи" (*The Children of the Night*, 1897) и "Капитан Крэг" (1902) сильно нуждается в хлебе насущном, устроил ему должность, а фактически синекуру, в нью-йоркской таможне (литература США с этим ведомством давно уже породнилась — можно вспомнить соответствующие эпизоды из биографии Готорна и Мелвилла).

Но критика и читающая публика ("мои читатели") оказались куда суровее. Отчего же? Отчасти потому, что отказ от поэтических "красот" и всяческой олеографии был принят за преодоление той самой традиции, на верность которой Робинсон присягнул с первых шагов в литературе. Неразвитый слух массового читателя, все еще усматривавшего белоснежные вершины поэзии в творчестве Сидни Лэнира и его эпигонов, таких тонкостей не улавливал. Между тем, Робинсон действительно уходил от романтической трансценденции, а в формы традиционной просодии заключал предметы и лица, которые публика привыкла считать сугубо непоэтическими.

Несколько опережая Фроста с Мастерсом и, пожалуй, с большею осмотрительностью, нежели они, Робинсон строит свой мир из тех же самых "материалов", которые пошли на строительство фермы или провинциального городка, Тильбюри-тауна, где происходит действие многих его поэм и стихотворений и где легко различить приметы родного Гарднера, или винного погреба, или камина в невзрачном доме, или конторки клерка. Здесь могут и ночные призраки возникать, и загробный шепот доноситься, и пылающий плющ оплетать стену, и бледная луна светить, но, попадая в непривычную обстанов-

ку, вся эта небыль словно меняет природу, разоблачая себя как *антураж* более или менее комического свойства.

И луна напрасно изливает благодать
На ненужные осколки позабытого былого,
О котором нам с тобою больше нечего сказать.
("Джон Горэм")

А порой поэт и просто подсмеивается над своими романтиками в обветшавших одеждах:

Минивер будничность бранил,
Узрев солдата в форме новой,
И вспоминал про блеск брони
Средневековой.
("Минивер Чиви")

И все-таки туманности и искусственный блеск поэзии Робинсона рассчитаны не просто на иронический эффект. Сближение далеких величин, соединение несоединимого ("бредет Романтика с сумой") позволяет создать фигуру героя, или, скорее, персонажа, которую впоследствии доведет до художественного совершенства Шервуд Андерсон, — фигуру чудака, или гротеска. Они выстраиваются в ряд, эти обитатели Тильбюри-тауна, — таинственный благодетель здешнего люда, возможно, авантюрист Фламмонд ("так кем же был ловец сердец и кем он не был, наконец"), мечтатель и одновременно раб презренного металла Минивер Чиви, местный Дон Кихот — юбочник по имени Джон Эврелдаун, мягкосердечный свинобой Рюбен Брайт, солнечная старая дева тетушка Имоджин и другие.

И даже погружаясь в исторические, а то и сказочные глубины, Робинсон не изменяет тому, что сам несколько опасливо именует прозаичностью. Рембрандт — гений, достойный любых сравнений ("но если знает Бог, то знает Рембрандт"), и он же — здешний, а значит, заблуждающийся, смертный человек, и диалог художника с автопортретом это, собственно, разговор Вечности со временем, где слышны оба голоса ("Рембрандт — Рембрандту", 1921). Шекспир — любимец Аполлона, "...в нем сияет / Извечный свет вне времени и места", мудрец, который "стар настолько, / Чтобы по праву быть отцом вселенной", и с ним можно столкнуться в Стрэтфорде, на Лэмбет-роуд, или зайти в дом и не понравиться его жене, или позлословить по поводу проектов строительства нового дома. Собственно, поэма "Бен Джонсон занимает гостя из Стрэтфорда" так и завершается:

Но вряд ли что его всерьез волнует...
Пардон: его треклятый особняк!

Только естественно, что в такой стихии в высшей степени уместными оказываются бегущие пафоса и риторики интонации непринужденного разговора. В этом смысле Робинсон опирается на традиции отечественной новеллистики, начиная с Ирвинга, который призывал читать свои рассказы вслух, и поэтические монологи все того же Браунинга.

Куда ты крадешься в ночной тени,
Куда ты, куда ты, Джон Эврелдаун?

Что ты вдруг решил сюда прийти, Джон Горэм,
И зачем прикинулся, что скорбен и уныл?

В пересказанной легенде тоже весьма ощутимы подобные раздвоения. Да, Робинсон оборачивается и на Томаса Мэлори, и, в еще большей степени, на XIX век — на Теннисона, Суинберна, Мэтью Арнольда, однако в отношениях с предшественниками ощущает полную свободу. Не нужен ему Галахед — его и не видно. Не нужно ему в реконструкции романтических приключений Тристана и Изольды любовное зелье, он от него легко отказывается. У Мерлина нет заклинаний, что жаждет познать Вивиан. Святой Грааль превращается из чаши, которой обносил Христос учеников на Тайной вечере, в сосуд Света — нечто вроде направляющего этического принципа. "Я пытаюсь, — поясняет Робинсон в переписке, — ...пересказать историю того, что могло случиться, будь Тристан и Изольда людьми из плоти и крови, а не немыслимыми приматами, глотнувшими немыслимый напиток, считающийся символом судьбы" (1; p. 186). Все это легко понять: современник мировых катаклизмов, Робинсон в судьбе Камелота видит отблеск грозной беды, нависшей над западной цивилизацией. Потому и средневековые персонажи начинают порою походить все на тех же чудаков-неудачников, только неудача приобретает космические масштабы (хотя потешные игры в духе Марка Твена — автора романа "Янки при дворе короля Артура" — Робинсон, конечно, затевать не собирается).

We are the last that are alive, Isolt,
Where the world was. Somewhere surrounding us
There are dim shapes of men with many names,
And there are women that are made of mist,
Who may have names and faces.

Где мир был, мы, Изольда, остались
Последними в живых. Маячат смутно
Контуры мужчин, не счесть имен их,
И женщин из тумана сотканных — есть, может,
Лица и имена у них.

(*перев. М.Кореневой*)

Эдвин Арлингтон Робинсон. Фотография, 10-е годы XX в.

Сочиняя "Тристана и Изольду", очевидно, самую сильную часть поэтического триптиха, Робинсон оказался как-то на представлении вагнеровской оперы, после чего в письме одному из друзей поэта прозвучали такие слова: "Несколько часов я просидел, воображая, что наша так называемая цивилизация, быть может, все-таки не рухнет — хотя, конечно, рухнет. Весь западный мир, задушенный, задавленный, разваливается на куски, и происходит это уже в течение нескольких столетий" (2; p. 94).

"Мерлин", "Ланселот", "Тристан и Изольда" — все это написано между 1917–1927 годами, когда даже, казалось несокрушимый, американский оптимизм уже сильно поколебался и апокалиптическими нотами удивить было трудно, тем более что, в общем-то, никакого апокалипсиса у Робинсона нет, ибо распад внешних форм цивилизации компенсируется внутренним озарением и просветлением души человека. Но, так или иначе, пятнадцать и двадцать лет назад он так не писал. Однако, хватило и того, *что* и *как* он писал. На рубеже веков американцами еще прочно владела выраженная Хоуэллсом мысль о том, что литературе следует изображать "улыбчивые стороны жизни", и это была вторая причина, отчего Робинсон был дома не узнан и не признан. "Мир в его глазах лишен красоты и подобен тюремной камере", — писал, откликаясь на ранние стихи Робинсона, рецензент журнала "Аутлук".

Солнца в этой поэзии действительно мало, и не одни лишь славные чудаки ее населяют. Только чужая беда заставляет улыбнуться Арона Старка — скрягу и мизантропа, у которого

Из-под нависших косм глаза блестят,
Как маленькие доллары во мраке.
("Арон Старк")

Обыватели боятся Эмиля Золя, этого неутомимого искателя истины, лишь оттого, что он держит перед их глазами "лоцию Ада", и ненавидят оттого, что он знает, "чем оплачена их праведность" ("Золя").

Этому миру ведома "печаль листьев" и почти неведомо живое человеческое участие. Все позади:

Не много прока двигаться вперед,
И повернуть назад уже нельзя —
Чужие люди жили в тех домах,
Где отжили старинные друзья.
("Вечеринка мистера Флада")

Тем не менее, отзыв "Аутлука" сильно задел Робинсона, и поэт не оставил его без ответа: "Нет, мир — не тюремная камера, мир это нечто вроде одухотворенного детского сада, в котором миллионы растерянных младенцев пытаются составить имя Бога, но буквы-кубики у них не те" (2; pp. 2–3).

В этом споре прав поэт, и не только стилистически. Да, Арон Старк — злобный скряга, но ведь в Тильбюри-тауне он даже не чужак — отверженный и изгой. Да, вокруг Ибена Флада — пустота, но и в этой пустоте

Он возвышался, как Роландов дух,
Вотще трубящий в молчаливый рог.

Да, удачливый и при том праведный человек внезапно и, по видимости, беспричинно посылает себе пулю в висок, но в самом воздухе городка остается этот образ: "он шел, и все вокруг него светилось" ("Ричард Кори"). Но, видно, Америке мало было в поэзии просто богоприсутствия — требовалось еще, чтобы кубики складывались правильно. Только если все правильно, поэзии вообще не остается места.

Упреки в таком роде, пусть и в разной огласовке, множились, и Робинсон продолжал отбиваться, чаще всего не публично — а это еще яснее говорит о том, что они не оставляли его равнодушным. Иногда он шутит: «Прошло около четверти столетия, жизнь складывается довольно тускло и трудно, но я кое-как держусь. "Пока все нормально", — сказал Оптимист, спрыгнув с крыши двадцатиэтажного дома и долетев до середины; мне кажется, это правильный взгляд на жизнь. По крайней мере, я не ворчу» (1; p. 179). А иногда совсем не шутит: «Есть только одна религия, одна вера, одна суть — ее можно обнаружить в Евангелиях, у Эмерсона, в "Sartor Resartus", а если поискать — в храме» (1; p. 22).

Вообще же из переписки встает образ человека, который упорно хочет чувствовать себя, если не вполне оптимистом, то, по меньшей мере, идеалистом, прочно стоящим при этом обеими ногами на земле, и не просто на земле, а на американской почве. И такой же образ мерцает за стихотворными строками, хотя, как правило, прямого лирического высказывания Робинсон избегал, укрываясь за разнообразными масками — то земляков, которым, однако, не чужды такие времена и края, как Троя и Афины, то средневековых рыцарей, которые, впро-

чем, чувствуют под ногами каменистую почву штата Мэн. В связи с этим встает проблема "современности" поэта-традиционалиста.

Робинсон с каким-то фатальным постоянством не попадал в ритм времени, по крайней мере того времени, что показывают американские часы. Он незаметно пришел в поэзию и незаметно ушел. Скончался Робинсон в 1935 г., и жертвам Великой депрессии вряд ли внятен был язык его поэтического героя, 85-летнего человека, не утратившего пыла юности, — очередной маски, которую с охотой примеряет на себя тоже далеко не молодой уже поэт:

От мыслей все мы легче мрем,
Чем оттого, что жрем и пьем,
("Гектор Кейн")

Правда, в 20-е годы, если судить по тиражам и лаврам (три Пулитцеровские премии на протяжении считанных лет — рекорд для американской поэзии), Робинсону было с лихвою воздано недоданное ранее и отобранное позднее, но это иллюзия: даже и в эти, внешне успешные для него годы, он не переместился в поэтический центр десятилетия.

Такая судьба не заслужена, но объяснения ей найти можно. Старт пришелся на пору, когда считалось, что прозе жизни в стихах не место. Вскоре выяснилось, что можно писать и шершаво, и "неправильно", и что табу в поэзии нет, но на этом пути гораздо дальше пошли и гораздо смелее, нежели Робинсон, действовали и Фрост, и Сэндберг, и Мастерс.

Дебют пришелся на рубеж веков, когда баллады, сонеты, зарисовки Робинсона были сочтены чрезмерно мрачными. Но прошло каких-то десять-пятнадцать лет, и те же самые краски показались чрезмерно идиллическими. Робинсон не изменился, он вообще на протяжении всех сорока лет жизни в литературе сохранял счастливую верность себе, но изменилось время и изменился литературный пейзаж.

Почти одновременно появились две поэмы — "Любовная песнь Дж.Альфреда Пруфрока" Т.С.Элиота и "Фламмонд", вещь, открывающая лучший, по-видимому, поэтический сборник Робинсона "Человек с неба" (*The Man From the Sky*, 1916). Контрастность этих поэм бьет в глаза с первых строк и далее только обостряется, достигая крайней степени напряжения в финале. Вся первая поэма погружена в мрачную тень вечернего города, распятого, как больной под наркозом на столе хирурга. Вторая поэма озарена мягким светом заката, рассеивающего сумерки городка, где могут быть — и действительно есть — и злословие, и корысть, и обман. Соответственно, разнятся и герои: Пруфрок — фигляр и шут, любовник с проплешиной на лбу и бромом в чайной ложке, не состоявшийся и не способный состояться Гамлет; Фламмонд — чуть ли не всеобщий благодетель, посланец

самого добра ("чуть ли не", потому что пафос Робинсон откровенно смягчает иронией).

Элиот воплотил Zeigeist, дух времени, утратившего центр и ценности. Робинсон, двигаясь поперек течения, те же самые ценности покушается удержать и возвысить: человек у него *является на фоне неба.* Он рано решил, и при этом убеждении оставался до самого конца, что идеализм это "единственная логичная и удовлетворительная теория жизни" (2; p. 81).

Эдвин Арлингтон Робинсон. Рисунок 10–20-х годов

Не удивительно, что в переломные годы Первой мировой войны Робинсона либо просто не заметили, либо отмахнулись от него, сочтя его хранителем той самой традиции благопристойности, за подрыв которой бранили совсем еще недавно. Уже много лет спустя поэт и авторитетный в 30-е годы критик Айвор Уинтерс писал, что "Фламмонд" "напоминает худшие образцы сентиментализма 90-х годов, более того, слащавый стиль популярных баллад" (2; p. 36). Этот отзыв, помимо всего прочего, продиктован радикализмом "красного десятилетия", однако подспудно он выражает и распространенные позиции людей, оглушенных мировой войной, — людей, потерявших небо, людей бесплодной земли. Современникам вообще трудно даются взвешенные суждения — это привилегия будущего. Но, бывает, звучат голоса, более или менее свободные от неизбежного эгоизма своих лет. «Насколько я понимаю, — пишет поэт, обращаясь к Эдит Брауэр, — Эми Лоуэлл собирается накинуться на меня... в своей статье для "Нью рипаблик", ей кажется, что мой "Человек" ("Человек с неба". — *Н.А.*) — это вопль отчаяния, хотя ничего подобного я в виду не имел» (1; p. 93). Неизвестно, откуда до Робинсона докатились такие слухи, но опасения его оказались напрасными. Мало того, что Эми Лоуэлл выразила искреннее, хотя и немного женское восхищение "неоспоримым, высоким достоинством" его стихов, она, что гораздо интереснее и важнее, проницательно обнаружила главную, как представляется, особенность поэтического облика Эдвина Арлингтона Робинсона: "Он неустанно утверждает свой оптимизм, но каждое очередное его свидетельство

лишь обнажает, все более откровенно, внутренний пессимизм поэта, от которого он понуждает себя бежать" (1; p. 168).

Робинсон — поэт середины, он упорно уходит от крайностей и стремится к равновесию, пытаясь, таким образом, чисто *художественным* усилием превозмочь опасную скособоченность мира. Он только и занят тем, чтобы восстановить центр, утрату которого эпохально провозгласил Уильям Батлер Йейтс.

Робинсон — материалист, он неизменно ощущает земную тяжесть, и стих его, и мировоззрение отличаются удивительной пластикой, даже когда поэт обращается к предметам высоким и невесомым:

...Душа — неважная растопка.
Огня теперь немного, мы висим
С полчасика меж небом и землей...
("Джон Браун")

Но столь же остро переживает он трансцендентальный космизм человеческой жизни, и самая заурядная сцена способна озариться нездешним светом. Идет, например, двенадцатилетний подросток (очередная маска поэта) с престарелым фермером в гости к другу последнего, вокруг — знакомый пейзаж, лениво шевелится на легком ветру нива, лучи солнца отвесно падают на землю, вдали виден длинный амбар, но вот внезапно и незаметно угол зрения смещается, и вокруг теперь расстилается "такая ширь, такой покой и счастье", что словно не здесь и сейчас происходит действие, а в каких-то таинственных краях и в запредельные времена:

И над усадьбой, рощей и полями,
Над их старинной тихой простотой
Витал тот дух прозрачной старины,
Который к жизни вызван умираньем.
("Айзек и Арчибальд")

И город у него — здешнее место со своим названием, своими приметами, своими жителями, но также — твердыня культуры.

My northern pines are good enough for me,
But there's a town my memory uprears —
A town that always like a friend appears,
And always in the sunrise by the sea.

And over it, somehow, there seems to be
A downward flash of something new and fierce,
That ever strives to clear, but never clears
The dimness of a charmed antiquity.

И сосен северных мне в радость вид,
Но город есть, что памятью возведен —
У моря город, он всегда приветен,
Как друг. Всегда восход над ним разлит.

Как будто полыхает небосклон —
Слепяще-нового чего-то свет,
Снять с древности седой готов запрет —
Туман рассеять все же бессилен он.

(*перев. М.Кореневой*)

Робинсон — идеалист, однако, по собственному определению, идеалист "беспокойный". Он "американец до мозга костей". Из переписки с Эдит Брауэр можно узнать, что Робинсон годами вынашивал идею поездки в Окленд, в Новую Зеландию, которая все больше превращалась в его сознании в нечто паутинно-тонкое, недосягаемо-прекрасное, что-то вроде страны туманной Нодд, которой бредил лирический герой Эдгара Аллана По. Никуда он, конечно, не поехал, оставшись на всю жизнь домоседом. Маршруты Робинсона дальше городов Новой Англии и Нью-Йорка не пролегали.

Но в то же время каким-то странным был он патриотом, патриотом-космополитом. "Боюсь, по мне, патриотизм это не то, чем следует восторгаться, — пишет Робинсон. — Американский патриотизм — вне логики; британский — неуловим, французский просто смешон. Да и вообще все это чистый фарс, если только само определение не подразумевает индивидуального человеческого характера" (1; p. 50).

Роберт Фрост все-таки прав: при всей своей непобедимой склонности к традиционному письму, поэт Робинсон — человек своего времени, крах гуманистических идеалов он переживал болезненно и неизбывно, собственно, об этом необманно свидетельствует сам характер его диалога с минувшими эпохами и, более того, мифологией — прапамятью человечества.

Сборник "Человек с неба" открывается балладой "Фламмонд", завершается заглавной поэмой, и между ними тянется невидимая нить. Собственно, в сборнике подхватывается, только в противоположном звучании нота, которая оптимистически звучит в финале "Фламмонда":

Шагнешь — и оглянуться впору
На дальний светлый горизонт,
Откуда приходил Фламмонд.

А теперь над этой далью полыхает пламя:

Between me and the sunset, like a dome
Against the glory of world on fire
Now burned a sudden hill.

Меж мною и закатом, как купол,
На фоне нимба полыхающего мира
Сейчас вдруг вспыхнул холм.
(*перев. М.Кореневой*)

Таким образом, внутренняя динамика всей книги становится метафорой гибельного пути человека и человечества — нетрудно угадать в той картине, что является наблюдателю-повествователю, отражение катастрофы, постигшей мир в XX в. Более того, эта вселенская беда словно бы отбрасывает свой грозный отблеск в прошлое, казавшееся таким надежным. Ведь Flammonde —говорящее имя: Мир в Огне.

Космический масштаб сборника "Человек с неба" спрятан не только в заглавии, но и в многочисленных, явных или скрытых, отсылках к священным текстам, рассыпанных по всему повествовательному полю. Давно замечено, что сам образ полыхающей горы вдохновлен эпизодом библейского Исхода, где Моисей, пасший скот у горы Хоривы, увидел горящий и несгорающий терновый куст — неопалимую купину. Но замечено, естественно, и другое — превращение метафоры едва ли не в свою противоположность. Моисею является Бог, то есть Свет, то есть Слово, у современного же поэта — царит молчание и ничто.

Or, mounting with infirm unsearching tread,
His hopes to chaos led,
He may have stumbled up there from the past,
And with an aching strangeness viewed the last
Abysmal conflagration of his dreams, —
A flame where nothing seems
To burn but flame ilself, by nothing fed.

(Или, взмывая нетвердо, не разбирая пути, / Его надежды вели к хаосу, / Он мог попасть туда из прошлого / И увидеть со странной болью последнее / Страшное пыланье своих грез — / Пламя, где словно не горит ничто, / Лишь ничем не питаемое пламя.)

А потом исчезает даже это пламя, пожирающее все (в том числе и самое себя), и оставляет на месте некогда существовавших "высот силы" только "больную память умершей веры", глухие звуки проклятья в адрес самого Бога и смерть.

По появлении этой поэмы сразу затеялась и, как ни странно, на целые десятилетия растянулась дискуссия относительно того, кто же

все-таки ее автор — отчаявшийся скептик или идеалист. В пользу последней версии тоже можно привести аргументы в виде фрагментов-цитат.

But this we know, if we know anything:
That we may laugh and fight and sing
And of our transience here make offering
To an orient word that will not be erased...

(Но мы это знаем, если мы вообще что-то знаем: / Что мы можем смеяться, и сражаться, и петь / И в нашей скоротечности принести жертву / Восходящему слову, которое не будет стерто...)

Но это занятие бесплодное, как, впрочем, и полемика в таком роде, ибо какому-то одномерному толкованию поэма, при всей ясности ее языка, не поддается.

"Человек с неба" — это вопрошание, если угодно, напряженный диалог, столкновение, спор противоположностей. Ясного разрешения он не имеет, однако, представляется, что вопрос, повисший в финале, уже сам по себе свидетельствует все о том же стремлении к гармонии, к восстановлению пошатнувшегося порядка вещей:

If after all that we have lived and thought,
All comes to Naught, —
If there be nothing after Now,
And we be nothing anyhow,
And we know that, — why live?

(Если после всего, что мы прожили и передумали, / Все сводится к Ничто, — / Если после Сейчас ничего, / И так или иначе мы ничто, / И мы это знаем, — зачем жить?)

Конечно, Робинсон утратил былую веру, а разумное устроение мира и то, что, допустим, у Мильтона, на которого он тоже оборачивается, предстает *восхождением* в Рай, современный поэт изображает как *нисхождение* в Ад.

Выходец из семьи, где превыше всего ценилось практическое дело (его рано умерший отец, лесоторговец, с большим подозрением относился к литературным наклонностям сына и твердил, что его ждет судьба неудачника), Робинсон правильного образования не получил, но все же два курса Гарварда окончил (1891–1893). Тогда-то и стал он свидетелем очных и заочных диалогов Уильяма Джеймса и Джосайи Ройса, и хоть, спекулятивному знанию не доверяя, в суть философского конфликта не вдавался и, в частности, "плюралистический монизм" Ройса и его учение об Абсолюте по-настоящему не воспринимал, одна идея оказалась ему, начинающему стихотворцу, чрезвычай-

но близка. Даже не идея, а философский парадокс: Ройс аргументировал существование Абсолюта "возможностью ошибки". Здесь и коренятся все контроверзы, на которых стоит творчество Робинсона.

"Дети тьмы", по названию сборника, который принес автору первую известность, всегда готовы у него превратиться в "Детей света", собственно они являются одновременно детьми тьмы и света. Есть страх, но этот же самый страх держится на вере, а она "привязывает нас к этой жизни, которую мы проклинаем". Есть иллюзии, и от них, конечно, надо избавляться. Но куда опаснее любых иллюзий кощунственная и тлетворная убежденность в том, что миром правит хаос. Противоположность ошибки, как известно, — ошибка, вот Робинсон и стремится найти спасительную и постоянно ускользающую середину. И тогда-то обнаруживается, что почва его поэзии — не английские романтики, не Диккенс, конечно, не философы, даже не писатели-соотечественники, прежде всего Эмерсон, хотя его он ставил выше и Вордсворта, и Пейтера, и Киплинга. Эта почва — пуританская традиция, как она осуществилась в духовно-практическом опыте американцев в чреде поколений, начало которым положили первые пилигримы, и как она воплотилась в памяти нации, в том числе в памяти художественной. Не просто этика успеха, классически описанная Максом Вебером. Хотя и она тоже. И не просто видение Нового Ханаана, которым вдохновлялись Джон Уинтроп и семейство Мэзеров. Хотя, разумеется, и оно тоже.

Кто-то пересекал Атлантику ради того, чтобы треску ловить, кто-то, чтобы делянку Бога разбить, а кто-то — чтобы Град на горе выстроить. На пересечении этих устремлений и формируется летучий дух пуританизма в его новосветном изводе. Его-то, возможно, стихийно, и пытается воплотить в своих стихах Эдвин Арлингтон Робинсон, заранее зная, что завершающих форм он не найдет, и даже тайно противясь разрешению задачи.

Мрачный гений Германа Мелвилла Робинсону явно не соразмерен, но наверняка ему было близко самоощущение автора, сказавшего в известном письме к Готорну, что хотя он и сочинил нечестивую книгу, он чувствует себя безгрешным, как агнец. И еще ближе — предупреждение Измаила, адресованное читателям "Моби Дика": "Ничего законченного я не обещаю, потому что всякое дело рук человеческих, объявленное законченным, тем самым уже является делом гиблым"[4].

Гораздо внятнее Робинсону акварели Эмили Дикинсон. Но что, собственно, привлекает его в первую очередь? Не четкая форма стиха, не метр и рифмы, а всегдашний порыв к сближению верха и низа, и еще, как ни странно, один-единственный знак препинания, который так любила затворница из Амхерста, — тире, заменявшее ей и запятую, и двоеточие, и даже точку. Ибо, конечно же, тире — не просто орфографический элемент, это символ продолжительности, непрерывности, бесконечности.

По ряду обстоятельств, как внутреннего, так и объективного свойства, Эдвин Арлингтон Робинсон не занял в американской, да и мировой поэзии того места, какое заняли его сверстники или младшие современники — Элиот, Фрост, Сэндберг, Мастерс, Уильям Карлос Уильямс. Тем не менее, литературная панорама США без него непредставима. И хронологически, и по темпераменту Робинсон оказался поэтом, передавшим эстафету одного столетия другому. Писатели именно такого склада и предназначения обеспечивают преемственность, продолжительность и динамику развития литературы как таковой.

"Прекрасна решимость, — говорил Томас Манн, — но плодородна и творчески плодотворна лишь оговорка". И он же всячески восславлял "мировую умеренность, которая не дает себя увлечь ни вправо, ни влево и критически отстаивает идею гуманности, человека и его развития от всех крайностей"[5]. Опыт американского поэта Робинсона вполне удостоверяет мудрость этих слов немецкого писателя.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Edwin Arlington Robinson's Letters to Edith Brower. Ed. by Richard Cary. Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1968, p. 110.

[2] Edwin Arlington Robinson. Centenary Essays. Ed. by Ellsworth Barnard. Athens, Univ. of Georgia Press, 1969, p. 84.

[3] Selected Letters of Edwin Arlington Robinson. N.Y., Macmillan, 1940, p. 93.

[4] *Мелвилл, Герман.* Моби Дик или Белый Кит. М., Географгиз, 1961, с. 220.

[5] *Манн, Томас.* Собр. соч. в 10 тт. М., Гослитиздат, 1960, т. 9, с. 603, 91.

ЭДГАР ЛИ МАСТЕРС

Сочинения Эдгара Ли Мастерса (Edgar Lee Masters, 1868–1950) составляют в совокупности более пятидесяти томов: поэзия, драматургия и проза (романы, публицистика, ряд биографий и автобиография). Это разнообразное (и неровное по качеству) целое пронизывает мифотворческий импульс — плач по Америке исконной и подлинной, гибнущей под натиском разрушительных сил машинной, торгашеской, космополитической современности. "Нативистский" пафос, вступив однажды в сочетание с пессимистическим мировосприятием, жесткой иронией, откровенностью бытописания и с аскетической простотой неожиданно найденной поэтической формы, породил "Антологию Спун-Ривер". Это был вклад (46-летнего на тот момент) Мастерса в национальную словесность. При всей впечатляющей плодовитости и творческом долголетии он так и остался для позднейших поколений писателем единственной книги — зато сама эта книга оказалась поворотной в истории американской поэзии.

Ностальгический миф для Мастерса был тем более важен, что переживался им очень лично, "вписывался" в собственную жизнь. Его дед, сквайр Дэвис Мастерс, коренной американец (что было для внука предметом гордости), южанин, уроженец штата Виргинии — переехал в западный Иллинойс в 1829 г. и в 1847 г. поселился в долине реки Сэнгэмон в пяти милях от городка Питерсберг. Два-три десятилетия спустя Питерсберг не сильно вырос: он насчитывал около двух тысяч человек, имел фабрику по производству шерсти, два банка, три мельницы, полдюжины кузниц и суд, где подвизался в качестве адвоката Хардин Уоллес Мастерс, отец будущего поэта. На дедову ферму Ли Мастерс[1] приезжал в детстве и отрочестве каждое лето — до мелочей знакомый ландшафт являл в его глазах ту самую "корневую" Америку, блаженную "изначальность" которой он лелеял в воображении, мечтая уберечь от современных зол — промышленного грабежа, спекулятивно-денежного развращения и нашествия чужаков-иностранцев. Идеализированные образы деда и бабки — Дэвиса и Люсинды Мастерс (они фигурируют в "Антологии" как Аарон Хартфилд и Люсинда Мэтлок) — воплощают мудрость, любовь, жизнестойкость и тем самым — упрек позднейшим, выродившимся поколениям. К детским воспоминаниям Мастерса восходит и образ амери-

канской "глубинки" как утраченного рая, том-сойеровской идиллии, и болезненное, никак не идиллическое переживание разрыва между желанной нормой и неумолимой действительностью. В 1880 г. семья переезжает из Питерсберга в соседний городок Льюистаун, лежащий близ реки Спун: Мастерс-старший надеялся на расширение адвокатской практики при поддержке влиятельного друга, полковника Льюиса Росса, которому городок и был обязан именем. Но надежды не сбылись, неудачи и нужда продолжали преследовать семейство на новом месте, провоцируя в нем внутреннее напряжение и разлад.

Похожие друг на друга как две капли воды (разве что в Льюистауне имелась, помимо банков и мельниц, средняя школа), два городка в сознании поэта образовали стойкую символическую антитезу. Они ассоциировались с противоположными началами американской жизни, которые на свой лад представляли также республиканцы и демократы, консерваторы и либералы, аграрии и модернизаторы, хранители традиций и деловитые реформаторы, суховатые кальвинисты и исполненные пыла евангелисты, богатые и бедные, прижимистые и щедрые, благоразумные и безалаберные... Список оппозиций можно продолжать: очевидно, что социальные, культурные, психологические различия возводятся здесь в степень мифа. Личное отношение Мастерса к стилю жизни "городка" всегда оставалось двойственным: он рано порвал с провинцией (уехал в Чикаго еще в 1892 г.), но всю жизнь возвращался туда и, кажется, ни о чем другом не писал, вкладывая свою любовь в мифологизированный образ Питерсберга и свою ненависть в столь же мифологизированный образ Льюистауна. Оба они соединились в образе городка Спун-Ривер, в параллель которому можно поставить Тильбюри-таун Э.А.Робинсона, Уайнсбург Ш.Андерсона, городишки Среднего Запада из романов С.Льюиса.

Узколобый и самодовольный догматический морализм провинциального окружения раздражал молодого Ли Мастерса, но афишируемый им самим демонстративный выбор в пользу вольномыслия и свободной любви был скорее теоретическим, умозрительным — во всяком случае он никак не препятствовал профессиональной карьере. В 1891 г. Мастерс открывает самостоятельную юридическую практику — по собственному признанию, успешно маскируя томики Шелли и Китса среди конторских бумаг. В эти же годы устанавливаются тесные связи Мастерса с популистским движением, на которое он возлагает надежды как на оплот "истинного американизма" в борьбе с наступающей плутократией. Идеями и идеалами популистов пронизаны его многочисленные памфлеты и статьи, которые он пишет в эту пору, выдержанные, как правило, в контрастных, черно-белых тонах и трактующие политическую злобу дня под знаком обозначенного выше противостояния.

В 1896 г., как будет вспоминать Мастерс 30 лет спустя в автобиографии, присутствуя вместе с отцом на съезде Демократической пар-

тии в Чикаго, он впервые увидел Уильяма Дженнингса Брайена и услышал его призывы к американской нации — вернуться к простому и благородному аграрному идеалу в духе Джефферсона и Джексона. «Это было незабываемое зрелище. Воистину, начало обновления Америки. Голос Брайена, золотозвенящий и покоряющий, ясно доносился до меня, и он говорил: "Да не будет терновый венец возложен на чело трудящегося, да не будет человечество распято на кресте из золота". И когда огромная толпа поднялась в едином порыве и дружном приветствии, и пока эти выкрики и восторг делегатов длились, едва ли не час, я сидел и думал о том, что ведь раньше уже читал все это — у Мильтона, Милля, Мора, в "Новой Атлантиде" Бэкона и у Шелли, я принял решение посвятить себя этому новому делу на благо человечества... Новая жизнь открывалась передо мной, а также и перед Демократией... В лице Брайена нам вновь явился Эндрю Джексон!» Ви́дение Мастерсом действительности (в данном случае — эпизода политической кампании) характерным образом отливается в форму мифа: ценности и оценки резко поляризованы, новая/старая утопия и неудовлетворительное настоящее, служители первой и прислужники второго непримиримо противостоят друг другу. "Демократическая партия служит Америке и выражает ее... Республиканская партия предает Америку и всегда ее предавала... У Америки двойной кровоток: один оставался близок к земле, развивал в ней характер и оригинальность, другой, в городах, устремлялся к богатству, становился паразитическим"[2].

Упрямая приверженность исходным, мало менявшимся с годами убеждениям будет характеризовать Мастерса и в дальнейшем, что приведет даже к его разрыву с ближайшим другом, К.Сэндбергом — на почве, в частности, расхождения в трактовке фигуры А.Линкольна, о котором оба напишут по биографии. В контексте личного мифа Мастерса в книге "Линкольн как человек" (*Lincoln, the Man*, 1931) президент предстал, несколько неожиданным образом, как антигерой демократии — софист и лицемер, губитель "американской мечты", хладнокровно бросивший страну в ад Гражданской войны.

Тогда же, в 90-е годы, параллельно с публицистической прозой Мастерс начинает писать и стихи, до поры, впрочем, почти ничего не публикуя. Его первый сборник — "Книга стихов" (*A Book of Verses*, 1898) — ожиданий амбициозного автора не оправдала. Прав в этой ситуации был скорее читатель, отнесшийся к поэтическому дебюту Мастерса безо всякого одушевления. Все шестьдесят включенных в книгу стихотворений носили безнадежно подражательный характер (об этом говорят даже сами названия: "Греза об Италии", "Ода к осени", "Воззвание к весне" и т.д.). Позже А.Креймборг саркастически охарактеризует затянувшееся ученичество Мастерса как "двадцатилетнюю бесплодную осаду поэтической классики", имея в виду трудолюбивые и заведомо безнадежные усилия подражать Китсу, Шелли

и Браунингу (точнее: викторианскому поэтическому канону, в пышных словесах платившему дежурную дань "боготворимой троице")[3]. Холодный прием, оказанный этим его усилиям, не помешал Мастерсу и дальше упорно продвигаться в тупиковом направлении: один за другим он издал еще три сборника — "Кровь пророков" (*Blood of the Prophets*, 1905), "Песни и сонеты" (*Songs and Sonnets*, 1910), "Песни и сонеты, вторая серия" (1912). Обращение к драме также оказалось малоуспешно: пять пьес, написанных в 90-е годы, на исходе XIX в., откровенно тенденциозны, представляя собой иллюстрацию все того же популистского мифа, и художественно неубедительны. Автору удалось их опубликовать, но на сцене ни одна не получила воплощения.

К сорока годам Э.Л.Мастерс — солидный юрист, создавший себе кое-какое имя в политической публицистике и культивирующий (скорее для себя, чем для читателя) литературное "хобби". Слава приходит к нему неожиданно — в лице уже не первый год знакомого Уильяма Мэриона Риди, издателя журнала "Зеркало" (*Reedy's Mirror*). Тому показались интересными новые, в экспериментальном роде поэтические опыты Мастерса — речь шла о серии эпитафий, написанных свободным стихом и основанных на воспоминаниях поэта о жизни "глубинки" Среднего Запада. В мае 1914 г. несколько таких стихотворений появилось в "Зеркале", затем публикации регулярно продолжались в журнале целый год, вплоть до мая 1915 г. Новизна тематики, неожиданность формы, шокирующая откровенность тона привлекли внимание читателей и вскоре стали предметом цитирования и пародирования по всей Америке. В 1915 г. в издании Макмиллана выходит в свет книга — "Антология Спун-Ривер" (*Spoon River Anthology*), в свою очередь ставшая бестселлером.

Поэтический шедевр Мастерса родился, таким образом, едва ли не случайно. Об обстоятельствах создания "Антологии" Карл Сэндберг впоследствии вспоминал так: "Я видел, как Мастерс писал свою книгу. Писал — урывками, в промежутках между судебными тяжбами, где защищал интересы профсоюза официанток, их право стоять в пикете или иметь выходной раз в неделю или добивался компенсации для железнодорожного инженера, которого испорченный механизм локомотива сделал калекой, к тому же жизнь его заполняли романы, не менее страстные, чем те, о которых он рассказывал в стихах" (3; p. 48). Есть основания полагать, что сам автор не слишком ясно сознавал значение и масштаб постигшей его творческой удачи.

Обращение к деревенской жизни было подсказано ему отчасти чтением Теодора Драйзера и личным знакомством с ним. Еще в 1900 г., в один из приездов в Питерсберг, поэт упомянул в разговоре с отцом о сильном впечатлении, произведенном на него "Сестрой Керри", и смутном замысле собственной книги в том же роде. Познакомившись с "Финансистом" (почти сразу после публикации в 1912 г.), он написал Драйзеру, что восхищен "дерзким скепсисом", жесткой и отрезв-

ляющей трактовкой проблем добра и зла, безжалостным разоблачением привычных жизненных иллюзий: "Вы помогаете нам избавиться от пресвитерианцев и самоуверенных моралистов... У вас поразительный талант ви́дения детали и чистого факта, из которых извлекаема истина" (3; p. 29). Именно искусству извлечения истины из детали Мастерс успешно учился у Драйзера и, со своей стороны, в пору работы романиста над "Титаном" в 1914 г. снабжал его необходимыми фактами из жизни Чикаго. Некоторое время он и сам был одержим идеей написать реалистический роман, но потом нашел ей иное воплощение.

Другим источником вдохновения создателю "Антологии" послужили эксперименты со свободным стихом, которыми увлекались в эти годы поэты, близкие к журналу "Поэтри", — в частности, К.Сэндберг, чей "освежающий реализм"[4] Мастерсу был особенно близок. Их объединяло также общее происхождение (родом из одного штата) и любовь к Уитмену. Многие стихотворения друга Сэндберг читал еще в рукописи, и его влияние на поэтику и стилистику "Антологии" вполне очевидно (хотя сам Мастерс впоследствии это обстоятельство отрицал — скорее всего, из ревности к славе более талантливого земляка).

Считается, что форма "Антологии" была найдена Мастерсом в книге, которую он получил в подарок от того же Риди в 1913 г., — это было второе издание "Избранных эпиграмм из греческой антологии" (первое издание — 1906 г., под ред. Дж.У.Маккейла). Книга включала около четырех тысяч коротких стихотворений, написанных в период от 700 г. до н.э. до 1000 г. н.э. — от Архилоха до поздневизантийских христианских поэтов. Во многих из них прожитая человеческая жизнь как бы суммировалась от первого лица, откровенно и в то же время отстраненно. Жесткие, чуждые сентиментальности интонация и тональность послужили поэту источником вдохновения. Лаконизм, эпиграмматичность, а также косвенная взаимосвязанность индивидуальных голосов-сюжетов в контексте целого также восходят к греческому жанровому образцу.

Ориентация на классику не помешала Мастерсу воспроизвести фактуру американской провинциальной жизни с репортерской скрупулезностью. Он не мог при этом не вспомнить собственный опыт сотрудничества — с 1884 по 1889 год — в газете "Льюистаун ньюс", для которой поставлял местные новости (политические события, убийства, драки, несчастные случаи, судебные разбирательства, свадьбы и бейсбольные матчи) и не менее регулярно — некрологи. Этот вид деятельности и предоставляемые им возможности познания жизни Мастерс высоко ценил (любопытно, что, уезжая в Чикаго из Льюистауна, он собирался стать именно газетчиком, а отнюдь не юристом).

Имена персонажей антологии заимствованы (с некоторыми изменениями) у людей, живших в разное время в долине реки Сэнгэмон, а также из официальной документации штата Иллинойс. По выраже-

нию самого Мастерса, опыт захолустной деревушки "стал для него ключом, открывающим секреты большого мира" (4; p. 49). "Он так хорошо знал Спун-Ривер, — писал о поэте У.М.Риди, — что, когда стал описывать городок через себя, вкладывая часть себя во все, что знал и видел, он смог написать о человеческой жизни повсюду, во всяком случае, повсюду в Америке" (2; p. 3). Коллективный портрет обитателей провинциальной глубинки, несчастливо живших и незаметно почивших, дан в сложном освещении: в нем ощутимы лиричность и натуралистический объективизм, любовь и презрение, оплакивание "упадка" Америки, желание обновления и сознание невозможности многое изменить, пронзительная конкретность изображения местной, будничной жизни и универсализм мифа.

244 стихотворения-эпитафии соединили в себе актуальный для литературы начала двадцатого столетия принцип жесткого реализма (натурализма), осознанную сосредоточенность на конкретном и локальном, свежесть и раскрепощенность поэтической формы. Наложение этих качеств на систему мифических координат, устойчиво присутствовавшую в сочинениях Мастерса, оказалось равносильным художественному открытию. Америка, резюмировал ситуацию Эзра Паунд, — "нашла, наконец, своего поэта". Суждения других современных критиков были не менее щедры, даже при том, что неравноценное качество стихотворений внутри сборника было очевидно.

"Антологию" в целом характеризует мрачно-иронический взгляд на жизнь: над всем господствует закон естественной причинности, к человеку равнодушный, существование людей остро переживается как несвобода (род "крысиной ловушки"), непрестанная борьба человека с силами, заведомо превосходящими его собственные, приводит к неизбежному поражению в смерти. Кладбище, для всех неизбежное возвращение в прах, — единственно подлинная демократия. Эти мысль и тональность определяются уже в открывающем книгу стихотворении "Холм" ("The Hill"):

... Все, все спят, спят, спят на холме.
Где Элла, и Кейт, и Мэг, и Лиззи, и Эдит,
Ласковая, простодушная, буйная, заносчивая, счастливая?
Одна умерла от подпольных родов,
Вторая от безысходной любви,
Третья от рук негодяя в борделе,
Четвертая от гордыни, убитая тщетностью грез,
Пятая прожила в далеком Париже и Лондоне,
А похоронена здесь Эллой, и Кейт, и Мэг —
Все спят, спят, спят на холме.

(*здесь и далее перев. А.Сергеева*)

Жители Спун-Ривер рассказывают каждый о своих коротких или долгих метаниях в вязкой паутине обстоятельств, в пожизненном

плену у голода, гордости, неосуществимых желаний, одиночества. Богатые и нищие, любимые и отвергнутые, преуспевшие и неудачники, самодовольные и всю жизнь терзавшиеся сомнениями — все были по-разному несчастны, но более всего — те, кто, мучаясь, не умел испытать сочувствия к другим, на близость с которыми был обречен (например, "Олли Макги", "Флетчер Макги").

Герои замогильных монологов раскрывают свои пожизненно хранившиеся секреты, повествуют каждый о себе и в то же время разными голосами говорят от лица поэта — за него и о нем. В этом смысле "Антологию" можно рассматривать как новую версию "Песни о себе" (первую, но далеко не последнюю в XX в.): центральное сознание фигурирует во множестве масок. Мастерс великолепно использует прием драматического монолога, задолго до него опробованный Р.Брауннингом, а среди современников поэта — Т.С.Элиотом и Э.Паундом.

Из-под могильных плит люди обращаются к тем, кто при жизни их не понимал, не замечал или был им враждебен, — своим и одновременно чужим[5], и даже в смерти продолжают жаловаться на неудачи, поражения, неутоленную боль и болезни. Многие стихотворения содержат саркастические характеристики обывателей Спун-Ривер, их — и всех людей — "вечной" преданности иллюзии и безнадежной глухоты. Но есть и прямые обращения к читателю (как к "Прохожему"), к его сочувствию, возрожденному идеализму, готовности и способности стать "героическим сердцем" ("Уэбстер Форд").

Одна из сквозных в "Антологии" — тема самореализации творческой личности, точнее, ее невозможности, обреченности в заведомо неблагоприятных обстоятельствах. Эту тему развивает целый ряд монологов — таких, как "Минерва Джонс", "Маргарет Фуллер Слэк", "Джон Хорэс Бурлесон", "Вольтер Джонсон", "Петит, поэт", "Пенниуит, художник" и др. Вот, например, монолог "Арчибальд Хигби":

Вы знаете, как бескультурен Спун-Ривер,
Я сгорал от стыда и отмалчивался;
Я, с головы до ног замаранный
И униженный почвою Среднего Запада,
Что я мог? Лишь мечтать и молиться
О новом рождении, при котором в душе
Не будет ни соринки Спун-Ривера.

Провинциальный быт воспринимается здесь как тяжкая земная толща, под которою человек погребен заживо, которою обездвижен. В то же время похоже, что вина за "смерть-в-жизни" лежит частично и на нем самом: со слепым упорством воспроизводя традиционные, давно безжизненные формы, поэт хоронит сам себя, отрезает себе путь к самоосуществлению, поскольку перестает замечать возможности жизни, к нему обращенные. Стихотворение "Петит, поэт" прочитывается в этом контексте как исполненное иронии прощание Мас-

терса с самим собой — с ранним, подражательным этапом собственного творчества:

Зерна в сухом стручке тик-тик-тик,
Тик-тик-тик, как встревоженные насекомые, —
Свежий ветер пробует бледные ямбы,
Но сосна из него пробудит симфонию.
Триолеты, рондели, рондо, вилланели,
Десяток баллад, все на старый манер:
Любовь увядает, как роза, и
Где прошлогодние розы и снег?
Вокруг меня в городе ткётся жизнь:
Драма, комедия, мужество, честность,
Смелость, верность, геройство, крах —
Все на одном станке, и какие узоры!
Что до лесов, лугов, ручейков и рек,
К ним я был слеп всю жизнь.
Леса, лужайки, озера и реки —
Я был слеп ко всему этому всю свою жизнь.
Триолеты, рондели, рондо, вилланели,
Зерна в сухом стручке тик-тик-тик.
Тик-тик-тик, и к чему эти мелкие ямбы,
Когда Гомер и Уитмен ревели в соснах?

"Выкорчевать" Спун-Ривер из души, о чем мечтает Арчибальд Хигби, заведомо невозможно, зато обреченность на жизнь здесь можно осознать не как проклятие, но как источник творческого откровения, — и тогда псевдоромантический "петит" будет преобразован в оригинальное, исполненное трагической иронии ви́дение жизни.

Впрочем, рассуждая об искусстве поэзии, сам Мастерс был склонен формулировать сверхзадачу поэтического творчества в категориях абстрактных, наследованных от романтической традиции (часто эпигонских по отношению к ней): "Величайшая поэзия — та, что основывается на истине, которая прекрасна, и красоте, которая истинна" (4; p. 413). Влияние Гете, Шелли, По, Браунинга, Уитмена ощутимо в его поэзии так же сильно, как натуралистическая доминанта. Он неустанно подчеркивал, что занятия практической юриспруденцией и чтение естественно-научной литературы развили в нем "циклопический глаз", способный все наблюдать "с реалистической ясностью" и в то же время видеть "красоту в ее отсутствие и истину, которой не было никогда". "Сквозь все мои стихи, — резюмирует поэт в автобиографии, — бежит двойной поток реализма и мистицизма" (4; p. 318). Богатство звучания его книги обеспечивается последовательной двойственностью представленных в ней ви́дения и пафоса.

После неожиданно его постигшего (долгожданного!) успеха, Мастерс пытался его развить, повторить или хотя бы поддержать: в 1924 г.

выходит "Новая антология Спун-Ривер" (*The New Spoon River Anthology*), в 1925 г. — "Избранные стихотворения" (*Selected Poems*). Всего после 1916 г. до конца жизни он опубликовал более двадцати поэтических сборников, но стихи эти риторичны, во многом вторичны и публикой остались почти не замечены. Американская поэзия в целом — в лице таких ее корифеев, как Элиот или Стивенс, — ушла от "домотканой" неформальности, которую упорно продолжал культивировать Мастерс. Образцы наиболее удачного воплощения этой манеры дают поздние сборники — "Стихи об Иллинойсе" (*Illinois Poems*, 1941) или "Сэнгэмон" (*The Sangamon*, 1942). Мастерс не питал никакого сочувствия к интеллектуализму и формальному эксперименту, утверждаемым новым поэтическим авангардом.

С годами поэт уделяет все больше внимания прозе: он завершает романную трилогию о Митче Миллере (*Mitch Miller*; *Skeeters Kirby*; *Mirage*), над которой работал, начиная с 20-х годов, пишет автобиографию (*Across Spoon River*, 1936), а также биографии своих "личных", но также и общенациональных культурных героев — Уолта Уитмена, Вэчела Линдсея, Марка Твена.

В своих взглядах Мастерс эволюционировал очень мало. Шестидесятисемилетним патриархом в речи, произнесенной на торжествах в Питерсберге по случаю столетия городка, он повторял все ту же заветную мысль, которой хранил верность с молодых лет, со времен популистских баталий: "Если что спасет Америку, так это идея и понимание жизни, неотделимые от Питерсберга. Здесь сохраняется семенное зерно добрых старых времен, которое, если будет посеяно и взращено, возродит эту землю. Американская идея, а суть ее — доверие к себе, отвага, цельность, здоровье духа и тела, трудолюбие, бережливость, счастье — вот что нам нужно. Пусть другие земли выбирают себе что хотят — фашизм, советизм, коммунизм. Я не верю, что их пример полезен для нас. Будем держаться американской идеи" (4; p. 64).

И жизненное поведение, и художественное сознание Мастерса органичнее всего описывается посредством парадоксов: он пытался быть одновременно новатором и традиционалистом; проклинал город, но почти всю жизнь прожил в больших городах; объясняясь в любви к "народу", был исполнен скепсиса в отношении "злостного большинства" ("vile majority"); практиковал как юрист, хотя в теории осуждал эту профессию как "паразитическую"; исповедовал антиинтеллектуализм, будучи сам интеллектуалом; чтил идеал "чистого искусства", каждое свое произведение стараясь подчинить задачам нравственно-политического проповедования. Как американский Иеремия новейших времен, Мастерс стремился и воспеть, и пристыдить современную Америку, чтобы тем самым воссоздать и пересоздать ее, и, подобно цинику и мечтателю Джею Гэтсби из романа Ф.С.Фицджеральда, верил в то, что прошлое можно повторить. В своем одушевлении

мечтой о растворившейся в прошлом "Аркадии", в настойчивых и бессильных требованиях ее возрождения, в пожизненных упорных трудах во имя литературного успеха и однократной блестящей "случайности" его достижения — это был один из самых трагических американских поэтов..

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Имя *Эдгар* Ли Мастерс появится впервые на обложках книг.

[2] *Masters E.L.* Spoon River Anthology. An Annotated Edition. Ed. by J.E.Hallwas. Urbana and Chicago, Univ. of Illinois Press, 1992, pp. 40, 41.

[3] *Yatron M.* America's Literary Revolt. N.Y., Philosophical Library, Inc., 1959, p. 41.

[4] *Masters E.L.* Across Spoon River: An Autobiography. N.Y., Farrar and Rinehart, 1936, p. 335.

[5] О, маленький городок над речкой,
Маленький город маленьких устремлений,
Я твой сын, хотя не твой по сути,
И ничем не связан с тобой.
("Линкольн Рис", *перев. А.Сергеева*)

ВЭЧЕЛ ЛИНДСЕЙ

Николас Вэчел Линдсей (Nickolas Vachel Lindsay, 1879–1931) родился в Спрингфилде (шт. Иллинойс). Дом его родителей стоял всего в четырех кварталах от дома Авраама Линкольна, и это соседство поэт любил подчеркивать*. В Спрингфилде он прожил значительную часть жизни, сюда неизменно возвращался из странствий. "Все для меня начинается и заканчивается здесь", — констатировал Линдсей в автобиографическом очерке, сопровождавшем полное собрание его стихотворений 1925 г.[1] И действительно: он покончил с собой в том же доме, где родился, ненадолго пережив пятидесятилетний юбилей.

Родители будущего поэта, Вэчел Томас Линдсей и Кэтрин Линдсей, принадлежали оба к церкви кэмпбеллитов — унаследованный от них евангелический, миссионерский жар очень ощутим и в его творчестве. Отец и вся родня по его линии были родом с Юга, из штата Кентукки, и "южные" (как бы проевропейские, "старосветские") культурные ориентации и симпатии для Линдсея всегда оставались существенными. "В раннем детстве я слыхом не слыхивал о Новой Англии", — настаивает он в автобиографическом очерке, символически открещиваясь от пуританского наследства, а заодно и от сформированного в его лоне культурного канона, связанного с умозрительностью, отвлеченным интеллектуализмом и морализмом. Что касается родной "почвы" Среднего Запада, то с ней его связывали сложные отношения любви-укорененности и ненависти-отталкивания (отсюда — пожизненный ритм убеганий и возвращений). Спрингфилд, затерянный среди прерий, распаханных и засеянных кукурузой и пшеницей (иные улицы упирались в поля и в них терялись), был для него конкретным, до мелочей знакомым и памятным местом, но в то же время воспринимался как символическая сердцевина Америки, "мистический Спрингфилд, где я обитаю всегда, где бы ни находился" (1; р. XX). Простоватая безвкусица провинциального быта, необлагороженный цивилизацией ландшафт, с одной стороны, гнетуще действо-

* В одном из самых знаменитых своих стихотворений "Авраам Линкольн гуляет ночью" ("Abraham Lincoln Walks at Midnight") Линдсей представляет Линкольна бессонно вышагивающим по улицам родного города в мыслях о рабстве, несвободе, не везде еще искорененных.

Вэчел Линдсей читает свои стихи.
Фотография. Студия Герберта Джорджа

вали на поэтическое воображение, с другой — будили, провоцировали в нем новые импульсы. Никому за пределами Америки не ведомый и никакими культурными памятниками не отмеченный городок Спрингфилд Линдсей с завидным упорством прославлял как возлюбленную родину и "фокус" всемирного нравственно-эстетического возрождения, Афины или Флоренцию будущего.

В двадцать лет Линдсей отказывается от карьеры врача, которую ему прочили родители, ощущая в себе призвание к особого рода миссионерству. В 1900 г. он бросает, не окончив, Хайрам-Колледж в штате Огайо, куда поступил после окончания школы в Спрингфилде и где начал было изучать медицину, и, в порядке подготовки себя к крестовому походу за Красоту, пробует силы в совершенно другой области — в художественных школах сначала Чикаго, а потом Нью-Йорка. В студенческих работах Линдсей пытается подражать манере У.Блейка и прерафаэлитов, но большого художнического таланта при этом не обнаруживает. В 1901–1903 годах он работает также экскурсоводом в нью-йоркском музее Метрополитен. Одинокие блуждания по залам музея, где шедевры искусства обступают человека так тесно, а деловитая повседневность кажется такой далекой, он переживает как драгоценный опыт самообразования и способ обретения духовной независимости: "Любитель и исследователь искусства гораздо более независим от цивилизации Соединенных Штатов, чем оратор или писатель" (1; p. 19). Визуальный, пластический образ, изобразительность, живописность, иероглифика всю жизнь интриговали Линдсея. В дальнейшем, в разные периоды жизни он нередко выступал с лекциями об искусстве перед самой разношерстной аудиторией и, как правило, был дизайнером и иллюстратором собственных книг.

Как и Э.Л.Мастерс, Линдсей пережил в молодости увлечение популизмом — Уильям Дженнингс Брайен (выдвигавшийся в 1896 г. на пост президента США и потерпевший поражение) в его глазах даже и десятилетия спустя выглядел мифическим героем и образцом для подражания* наряду с полулегендарным Джонни Эпплсидом (Джонни Яблочное Зернышко, прозвище Джона Чэпмена, который прославился тем, что путешествовал из штатов Новой Англии в глубь континента до самого Огайо с мешком яблочных семечек за плечами — по его следу вырастали потом яблоневые сады). Себя Линдсей видел таким же "сеятелем" — садов, слов, поэтических и нравственных истин. Жизненное призвание поэта виделось ему в том, чтобы разбрасывать, почти наугад, семена красоты, способные прорасти со временем в жизни и душах соотечественников и их преобразить:

---

* См. стихотворение "Брайен, Брайен, Брайен, Брайен" ("Bryan, Bryan, Bryan, Bryan"), имеющее "автобиографический" подзаголовок: "Кампания тысяча восемьсот девяносто шестого глазами шестнадцатилетнего и т.д." ("The campaign of Eighteen-Ninety-Six, as viewed at the time by a Sixteen-Year-old, etc.").

Пусть каждая улица будет — алтарь
Для музыки и красоты, освобожденной от цепей...

Весной 1906 г. давно вынашиваемая идея "крестового похода" начала получать практическое воплощение: Линдсей предпринимает свое первое пешее путешествие по Югу Соединенных Штатов — от Флориды до Кентукки (около 600 миль). Потом такие же путешествия он совершит еще в 1908 г. (от Нью-Йорка через штаты Нью-Джерси и Пенсильванию до Огайо) и в 1912 г. (от Иллинойса до Нью-Мексико). Чувствуя себя странствующим менестрелем или трубадуром, он не планирует маршрута и не отягощает себя багажом. Во время первого похода вся его кладь, как он вспоминал впоследствии, состояла из бритвы, зубной щетки, расчески, шейного платка и собственного стихотворения "Дерево смеющихся колокольчиков". Правила поведения, предписанные поэтом самому себе, были просты: держаться подальше от городов и железных дорог, не иметь багажа и денег и не связываться с ними. На ночлег и еду поэт подрабатывал по пути, выполняя подсобную работу на фермах, иногда просил милостыню, если давали — предлагал в виде платы книжки стихов или их устное исполнение.

Непосредственный контакт с пестрой простонародной аудиторией оказался для Линдсея неожиданно вдохновляющим опытом. "Я столкнулся с необыкновенной отзывчивостью как образованных, так и малообразованных людей. Только в это время я, как мне кажется, и жил по-настоящему" (1; p. 82). Путешествуя в одиночку, Линдсей чувствовал себя, тем не менее, предводителем "великого пешего похода" — за новую мораль, новое искусство и новую Америку, против "спрингфилдской респектабельности", провинциальной ограниченности, обездвиженности (комплексов, запечатленных и осмеянных С.Льюисом в "Бэббите" и "Главной улице", и не только им).

В 1909 г. и не раз впоследствии он употребляет собственные скудные средства на издание стихов, а также — тоненьких книжек, которые называет "Военными бюллетенями" (имея в виду личную "кампанию" против алчности, суетности, ненависти и ревности, разделяющих людей). В 1909 г. были выпущены номера первый, второй, третий и пятый ("Бюллетень № 4" был уничтожен автором, но позже стал основой так называемой "Золотой книги Спрингфилда", где в жанре видéния он изобразил жизнь в 2018 г.: землю-сад и братски единое человечество на ней). Сборник "Стихи в обмен на хлеб" (*Rhymes to be Traded for Bread*, 1912), несмотря на подвижнические усилия автора по его распространению, широкой публикой остался не замечен. В глазах земляков в родном Спрингфилде Вэчел Линдсей в свои тридцать лет — чудаковатый, неустроенный в жизни неудачник, и к посещающим его "видéниям" окружающие относились скептически — его отцу, доктору Линдсею, соседи откровенно сочувствовали.

Но как раз в это время, около 1913 г., с легкой руки сначала романиста Хэмлина Гарленда, пригласившего Линдсея выступить в Чикаго перед артистической и писательской аудиторией, а потом Гарриет Монро, опубликовавшей три его стихотворения в журнале "Поэтри", к нему начинает приходить признание. Одно из трех стихотворений — "Генерал Уильям Бут восходит на небеса" ("General William Booth Enters into Heaven") — удостоилось приза от "Поэтри" как лучшее произведение года и чуть позже дало название сборнику, который и сделал "самородка из западных прерий" известным на всю Америку. Стихотворение рисует Уильяма Бута, основателя Армии Спасения, во главе процессии отверженных, ищущих спасения и исцеления у Христа. И читателей, и критиков покорил жесткий и властный, завораживающий ритм, а также яркая эмоциональность, характерная для евангелической проповеди, — стихотворение скорее пелось, чем произносилось и, конечно, не случайно в 1914 г. его текст был положен на музыку композитором Чарльзом Айвзом. Это и другие сочинения Линдсея — включая такие прославленные, как "Конго", "Китайский соловей", "Тропа Санта-Фе", "Визг Каллиопы", — предназначались для устного исполнения и потому уже при публикации нередко сопровождались "режиссерскими" ремарками: "На мотив...", "Как ветер в трубе", "Начинать можно и устрашающе, а заканчивать с ликованием" и т.д. Поэзия принимала в себя широкое разнообразие устных речевых жанров и современных звучаний: проповедь и модную песенку, комический диалог и выкрики железнодорожного кондуктора, джаз, духовой оркестр, сигнал автомобильного рожка.

Исполнителем поэм-спектаклей, как правило, выступал сам Линдсей, который одевался при этом в причудливые костюмы и не только декламировал, но и пел, и танцевал (мечтал, впрочем, чтобы его стихи станцевала однажды Анна Павлова). Заразительная, "примитивная" энергия стиха и экзотичность аллитераций * мощно воздействовали на зрителей, иных шокировали, но слава Линдсея-чтеца от этого только росла. Он охотно выступал в школах, колледжах, клубах. В 1915 г. дал специальное представление для президента Вудро Вильсона и его

---

* Ср. знаменитое начало поэмы "Конго" (посвященной миссионеру Рэю Элдреду), которое предполагалось декламировать "глубоким раскатистым басом":

Fat black bucks in a wine-barrel room,
Barrel-house kings, with feet unstable,
Sagged and reeled and pounded on the table,
Pounded on the table,
Beat an empty barrel with the handle of a broom,
Hard as they were able,
Boom, boom, boom...

кабинета, а в 1920 г. первым среди американских стихотворцев был приглашен читать свои сочинения перед избранной аудиторией в Оксфордском университете.

Линдсей быстро утвердился в кругу "новых" поэтов, ассоциированных с журналом "Поэтри" (сборник «"Конго" и другие стихотворения» — *The Congo and Other Poems*, 1914 — выходит с предисловием Г.Монро); его творчество, вкупе с творчеством Э.Л.Мастерса и К.Сэндберга, лестным для всех троих образом обозначается в критике как "Чикагское возрождение". В дальнейшем, на протяжении 20-х годов он публикует ряд новых сборников: "Золотые киты Калифорнии" (*The Golden Whales of California*, 1920), "К солнцу" (*Going-to-the-Sun*, 1923); "Вавилон" (*Babylon*, 1923); "Всякая душа — цирк" (*Every Soul is a Circus*, 1929) и т.д.; дважды — в 1923 и 1925 г. — переиздает полные собрания своих стихотворений (*Collected Poems*), а в 1929 г. получает от журнала "Поэтри" престижную премию за вклад в поэтическое искусство. Его популярность в эти годы не снижается, хотя чем дальше, тем больше начинает утомлять самого поэта.

Линдсей хотел считать и искренне считал себя "миссионером Прекрасного". Дидактическая составляющая в искусстве была для него очень важна, и к собратьям-экспериментаторам, декларировавшим равнодушие ко всему, кроме поэтической формы, он относился настороженно. "Меня восхищают имажисты. При встрече мы обмениваемся братскими приветствиями, — пишет Линдсей, но добавляет осуждающе, — ...эти поэты поют друг для друга на острове в то время, как вокруг погибают люди"[2].

Линдсей пытается писать не только для узкого круга ценителей, но именно для широкой публики, включая даже ту, наименее просвещенную ее часть, что "ненавидит и презирает поэзию" (2; p. 115). Поэт ставит перед собой, таким образом, парадоксальную, заведомо противоречивую задачу — создавать искусство, ориентируясь на вкус людей, воспринять его не способных. Результатом этих поисков стали теория и практика "высокого водевиля". В современной Линдсею Америке водевиль был популярнейшим массовым зрелищем. Водевильное смешение тривиального и изысканного, бытового и экзотического, фарса и чувствительной слезы, слова и перформанса поэт стремится воспроизвести в поэме, создав "нечто в манере рэгтайма, чтобы публике показалось, что она присутствует на представлении (show)", но вместе с тем, чтобы представление-шоу оставалось искусством (2; p. 115).

Для Линдсея характерна сознательная апелляция к детскости, наивности — обращение (например, в книге "Всякая душа — цирк") к "вундеркиндам в возрасте от двенадцати до пятидесяти лет". В стихотворении "Свинцовоглазые" ("The Leaden-Eyed") он оплакивает безвременно одряхлевшие души, так и не успевшие позволить себе творческую отвагу или творческую экстравагантность. Тусклоглазые, по-

давленные собственным бессилием обыватели — не то беда, что они голодают, но что голодают, не зная мечты; не то больно, что умирают, но что умирают бессмысленно, как овцы. Жизненная энергия, талантливость и свобода ребенка в глазах Линдсея — эталон правильного отношения к жизни и правильного использования речи. Поэтическое произведение, по его убеждению, должно восприниматься целостно, синкретично, телесно, поэтому его так интригует идея "танцевания" поэзии как специфического способа ее импровизационного чтения, "перформанса".

Можно и нужно петь и танцевать любые стихи, утверждает Линдсей, — Шекспира и Суинберна, Кольриджа, Теннисона и По. Главное — забыть при этом о музыке и пении как традиционном "сопровождении" (всего лишь) сло́ва или о "музыке на стихи". Линдсей описывает четыре стадии обучения "танцеванию" поэзии, имея в виду собственный опыт работы со школьниками-подростками. Для начала важно прочувствовать ритм (танец на этом этапе более напоминает ритмическое топотание) — из всех музыкальных инструментов используются при этом только ударные (барабаны). Затем и они отходят на второй план, когда сквозь поверхностный ритм начинает пробиваться подводное течение мелодии, неслышимой уху, являемой скорее пластически. Танцор становится постепенно все более самодостаточен, все более самоуглублен, готовясь превратиться из исполнителя-читателя в самостоятельного писателя-творца.

Остро ощущая "массовизацию" многих процессов современной жизни, в том числе жизни культурной, Линдсей живо интересовался и такими "дешевыми" (в силу этого свысока презираемыми элитой) формами, как комиксы и кино. В них он усматривал прообразы нового типа коммуникации, языка будущего, универсально доступного, одновременно словесного и визуального.

В отличие от большинства современников, Линдсей видел в кино не только коммерческое предприятие, но новое искусство, как никакое другое приспособленное для "культурного миссионерства", распространения в массах "Евангелия красоты". Язык кино он склонен возводить к египетской иероглифике (такая постановка вопроса отчасти предвосхищает позднейший интерес С.Эйзенштейна к японским идеограммам) и в то же время усматривает в нем отражение новейших процессов — громадных и тотальных перемен в культуре. "Человечество, мыслившее словами с тех времен, когда оно поклонялось Тору и тешило себя легендами о коварно-лживом Локи, теперь неожиданно для себя начинает мыслить картинками"[3].

Книга "Искусство движущейся картины" (*The Art of the Moving Picture*), опубликованная впервые в 1915 г., была сразу замечена — ее высоко оценил Д.Г.Гриффит, а известный театральный режиссер Гордон Крэг, прочтя ее, написал Линдсею из Рима, что обдумывает перспективу обращения к кино.

Предлагая свою классификацию "фотопьес" (photoplays — так он называет кинофильмы), Линдсей выделяет три основные разновидности: кино действия, кино интимности и кино великолепия. Отличие первого — стремительный сюжет, непременным и типичным компонентом которого является погоня, — этот вид кино как никакой другой отвечает одержимости движением, скоростью, характеризующей современного американца. Второй вид кино отличает обращенность к чувствам — не к сильным и одномерным страстям (черная ненависть, надмирная любовь, всепоглощающее честолюбие и т.д.), а к сдержанным, тонко нюансированным переживаниям. Наконец, третья разновидность передает страсти человеческих множеств, толп, стихий (образцом такого кино в глазах Линдсея мог служить фильм Гриффита "Рождение нации"). Таковы, по Линдсею, три основные "цвета" кино — как красный, синий и желтый в радуге. Их аналоги среди прочих искусств, соответственно, — скульптура (или пантомима), живопись и архитектура. А в литературе — эпос, лирика, драма.

Фундаментальное различие театра и кино Линдсей связывал с тем, что в театре публика ощущает себя единым целым, в кинозале каждый зритель — наедине с собой. Ключевые понятия театра — страсть и характер, ключевые понятия кино — великолепие и скорость*. Линдсей считал, что звук в кино излишен, зато разговор зрителей в зале "параллельно" просмотру (обмен репликами о том, что нравится, что не нравится и т.д.) вполне уместен и даже необходим как часть коммуникативного процесса. Кинозал видится ему как центр демократического общения.

Вместе с кино, вооруженным современнейшими техническими средствами, в культуру XX в. внедряется искусство примитива, притягательное для Линдсея, как и для многих художников-модернистов. Миллионы людей отправляются смотреть свои сны-мечты в темные пещеры кинозалов — кинофильмы в этом смысле сравнимы с древними мистериями, а автор-продюсер — со жрецом или волшебником. Линдсей готов признать, что образ в кино, сравнительно с литературным образом, становится в каком-то смысле более простым, одномерным. Жизнь людей в киноизображении предстает кукольно-механической, начинает напоминать дешевое шоу про Панча и Джуди, но это не должно отпугивать или обескураживать: "Почему бы не начать с состояния духа на уровне Панча и Джуди, внутренне приняв его, но не оставляя надежд, как и подобает демократу, на открытие иного и большего?" (3; p. 54). Разве в лице Мэри Пикфорд толпа зрителей не ловит отблеск небесной красо-

* В этом смысле символом кино, особенно кино действия может служить, по мнению Линдсея, крылатая Ника Самофракийская — стремительность порыва, божественная неостановимость движения.

ты — той, которую пытался писать Боттичелли? При помощи кино, убежден Линдсей, "можно начинать построение Американской Души от самых ее оснований. Начинать — с мечтаний, доступных пониманию дикаря с каменной дубиной, чтобы потом, в меру способности глаза к развитию, вести его сознание вперед через все фазы и стадии вплоть до апокалиптических озарений" (3; p. 291). Поэт мечтает о пришествии Кинорежиссера, который ощутил бы себя наследником Данте и средствами кино создал новую Человеческую Комедию, зримую поэзию, открытую прочтению всех, от чернорабочего до высокого интеллектуала.

Кино в Америке, полагал Линдсей, должно утвердиться как универсальное "культуро-строительное" искусство, в этом смысле наследующее словесности. «У нас должны быть уитменовские сценарии, пронизанные теми же переживаниями, что поэма "У берегов голубого Онтарио". Теперь появилась наконец-то возможность представить всему народу Америки его собственное лицо с экрана-зеркала. Уитмен донес идею демократии до утонченных literati, но не смог побудить собственно демократическую массу к чтению своих демократических поэм. Рано или поздно кинематоскоп осуществит то, чего не смог он, а именно: донесет благородную сторону идеи равенства до народа, переживающего равенство в грубой простоте» (3; p. 93). С истинно уитменовским пафосом Линдсей утверждает: "пора уже американскому художнику осознать: мы должны иметь мужество творить для будущего, богатство которого прирастает пророчествами, подобно тому, как прошлое Европы обогащается теми прекрасными и причудливыми легендами, которые люди бесконечно о нем рассказывают" (7; p. 315).

"Молодой трубадур из Иллинойса", как характеризовала Линдсея Гарриет Монро[4], одержим идеей изъять (спасти!) поэзию из библиотек и открыть современности — прорваться в будущее путем сознательного обращения к архаике. Для древних греков, напоминал он читателям журнала "Поэтри", "песней" были и колыбельная, которой нянька убаюкивала ребенка, и нехитрый припев, которым помогал себе в работе матрос или жнец, и парадная ода, исполняемая поэтом. При этом музыка всегда ощущалась как нечто вторичное по отношению к слову: "Еврипида даже осуждали за то, что он прибегал к помощи Иофона, создавая музыкальное сопровождение для своих драм" (3; p. 38). Собственные стихи Линдсей рассматривал как эксперимент по возвращению водевиля к его греческим корням: "Иофоном", считал он, должен стать каждый читатель.

В аудитории Линдсей ценит разом и массовидность, и индивидуальность: "Я хотел бы встретиться с тобой, дорогая публика, как если бы ты была личностью" (1; p. XIX). На первый взгляд, "толпа" представляется чем-то обобщенно-безличным, но в ее недрах живет специфическая духовность — джазово-ораторские трюки выступающе-

го*, которые как будто бы "недорого стоят", но не случайно после каждого такого представления, подчеркивал Линдсей, с десяток человек обязательно подходят поговорить, обнаруживая при этом подлинное — тонкое — понимание поэзии.

Перед поэтом в XX в., полагал Линдсей, встает задача небывалого масштаба: разбудить, увлечь, повести за собой многомиллионную аудиторию. Коль скоро "от Нью-Йорка до Сан-Франциско все заняты одним и тем же, ... тот, чье слово не затронет разом всех, не затронет и никого"[5]. Зато, если волшебный ключ будет найден, едва ли не все проблемы — притом не только культурные, но и социальные, могут быть решены: если дурной общественный вкус, по Линдсею, — это закон толпы, то хороший общественный вкус — это Демократия.

С наивной истовостью Линдсей громоздил перед собой гигантские, заведомо невыполнимые задачи и безусловно добился того, что на некоторое время сам стал модным зрелищем. Его поэтические представления в 20-х годах проходили с успехом (кассовым в том числе*), хотя большинство публики воспринимало их как развлечение. Однажды поэт предложил (в шутке, впрочем, сквозило отчаяние) продавать входной билет лишь при условии успешной сдачи претендентом экзамена на знание хотя бы одной из его книг. Публика ломилась послушать и поглядеть представление — поэтические тексты оставались безвестны. Отсюда — характерные отчаянные колебания Линдсея: он и презирает широкого читателя, и исполнен веры в спящие в нем возможности. «Будь ты проклят, "обыкновенный читатель"! Сгинь в геенне огненной со своей глупостью, ограниченностью, консерватизмом и пошлым вкусом!» (5; pp. 216–262), — восклицает Линдсей, но о том же "обыкновенном читателе" и о человечестве в целом заявляет: "Я заражу его своей мечтой, а оно (человечество. — *Т.В.*) ни за что не заразит меня своими недугами. Мы должны уметь противостоять худшему, тогда разочарование в человечестве станет невозможным. Мы научим этих калек драться за наши идеалы, драться — собственными костылями" (5; p. 145).

Художник сознает себя рыцарем духа, одетым в шутовской наряд (стихотворение Линдсея, посвященное О.Генри, имеет характерное название: "Рыцарь в маскарадном наряде" — "The Knight in Disguise"). Будь он даже велик, как Мильтон или Шекспир, большинство

---

* К нередким характеристикам собственной поэзии как "джазовой" Линдсей, впрочем, относился скептически, будучи убежден, что "вся поэзия адресована внутреннему слуху, а ее высшие удовольствия — душе, что предполагает чтение шепотом в одиночестве" (1; p. 8).

* В октябре-марте 1928–1929 годов, оказавшись в острейшем финансовом кризисе, он предпринял "марафон" — объехал с поэтическими представлениями все восточное побережье и Средний Запад США, в результате чего смог полностью выплатить долги.

не заметит и не воспримет его в этом качестве: обращаться к этим людям на языке поэзии "все равно, что приглашать галерного раба в разгар работы полюбоваться на звездное небо". Поэтому, одушевляясь идеей преобразования мира по законам красоты, поэты должны по необходимости "унизиться": покинуть "башни из слоновой кости" и выйти навстречу толпе, жаждущей зрелищ.

В этом отношении непосредственным предшественником Линдсея в отечественной поэтической традиции выглядел (и им самим осознавался в качестве кумира) Эдгар Аллан По. В пору его обучения в школе, замечает Линдсей в автобиографическом очерке, По не входил в канон американской литературы: в отличие от чинно-бородатых "ново-английских классиков" — Лонгфелло, Лоуэлла, Уиттьера, Холмса, — он имел сомнительно-скандальную репутацию. Но Линдсей еще подростком прочел полное собрание сочинений По, включая и стихи, и прозу, и хлесткие эссе, и рецензии, явно видя в нем не "литературного отщепенца", а продуктивную ролевую модель (1; p. 12). Эдгару По посвящено стихотворение "Уличный волшебник":

Кто воздаст ныне должное уличному волшебнику,
Человеку-погремушке с нежной, глубокой душой,
Сыну бродячих комедиантов?
Почтенные люди торопятся мимо оборванного жалкого шута
С печально позванивающими бубенцами на колпаке...
Но я люблю его — среди всеобщей сытости и самодовольства
И лишь его лицо вижу — прекрасное, хоть и в театральном гриме,
Но осиянное песней и искаженное холодной яростью,
Живым стыдом, погибшими любовью и надеждами,
Испепеляющей гордыней и неподдельным голодом *.

(*перев. Т.Д.Венедиктовой*)

Перу Линдсея, помимо поэтических сборников, мистико-публицистических и эстетических манифестов, принадлежат также романы "Виток времени" (*The Tide of Time*, 1937), "Дети рынка" (*Children of*

---

* Who now will praise the Wizard in the street
With loyal songs, with humors grave and sweet –
This Jingle-man, of strolling players born,
Whom holy folk have hurried by in scorn,
This threadbare jester, neither wise nor good,
With melancholy bells upon his hood? ...
I love him in this blatant, well-fed place,
Of all the faces, his the only face.
Beautiful, tho painted for the stage,
Lit up with song, then torn with cold, small rage,
Shames that are living, loves and hopes long dead,
Consuming pride, and hunger, real, for bread.

the Market Place, 1927), "Кит О'Брайен" (*Kit O'Brien*, 1927) и биографии Линкольна и Уитмена (*Lincoln: The Man*, 1931; *Whitman*, 1937). В истории литературы США XX в. он остался как один из самых ярких экспериментаторов, не вписывавшийся — в силу вызывающей "доморощенности" — ни в одно из поэтических направлений, но впечатляющий и по сей день мощной энергетикой личного творческого примера.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Lindsay V.* Collected Poems. N.Y., Macmillan & Co., 1925, p. 8.
[2] *Yatron M.* America's Literary Revolt. N.Y., 1959, p. 97.
[3] *Lindsay V.* The Art of the Moving Picture. N.Y., 1970, p. 213.
[4] *Lindsay V.* The Congo and Other Poems. N.Y., Macmillan and Co., 1915, p. V.
[5] *Ruggles E.* The West Going Heart. N.Y., 1959, p. 239.

ИМАЖИЗМ

"Имажизм" как боевой клич, объединивший англо-американских поэтов-авангардистов, и этикетка, опознаваемая читающей публикой по обе стороны Атлантики, принадлежал целиком 10-м годам XX в. Круг литераторов, с ним связанных, исчерпывается десятком — наиболее непосредственно отождествляли себя с движением четыре американца (Эзра Паунд, Хильда Дулитл, Джон Гульд Флетчер и Эми Лоуэлл) и три англичанина (Ричард Олдингтон, Ф.С.Флинт и Д.Г.Лоуренс). За исключением Эзры Паунда и Д.Г.Лоуренса, который, впрочем, и тогда, и позже воспринимался скорее как прозаик, среди них не было ни одной фигуры "первой величины", но благодаря рельефности прокламированной идеи и активной литературно-антрепренерской деятельности того же Паунда и продолжившей его усилия Эми Лоуэлл имажизм быстро (правда, и ненадолго) привлек к себе общее внимание, стал фокусом литературной полемики и в итоге способствовал дискредитации традиционного поэтического вкуса и становлению нового. В пору расцвета движения журнал "Таймз литерери сапплемент", рецензируя третью по счету антологию имажистов в выпуске от 11 янв. 1917 г., оправдывал очевидную скромность их совокупных творческих достижений работой на будущее: "Имажистская поэзия исполняет нас надежды, даже не будучи хороша сама по себе, — в ней видишь, однако, обещание формы, которой бывает отмечена лишь поэзия высшего достоинства"[1]. Развитие англоязычной поэзии в XX в. подтвердило прозорливость этой характеристики.

Оформление литературной группировки, как это всегда и бывает, явилось результатом счастливого сочетания индивидуальных творческих потенциалов и кульминацией процессов, протекавших до поры безымянно и разрозненно. Крестным отцом имажизма и его теоретиком выступил Эзра Паунд (Ezra Pound, 1885–1972). Незадолго перед тем двадцатидвухлетний выпускник Пенсильванского университета предпочел открывавшейся перед ним академической стезе — творческую, следствием чего стал новый выбор и разрыв еще более радикальный: в феврале 1908 г. Паунд отправляется в Европу, путешествует по Италии, Франции и ранней осенью прибывает в Лондон, имея в руках первый сборник стихотворений, а в мыслях — мечту о новом поэтическом Возрождении. В Лондоне он пробудет более десятка лет,

Эзра Паунд. Фотография. 1913

активно сотрудничая в журналах, завязывая контакты в литературной среде и постепенно утверждаясь в репутации идеолога, ментора и вдохновителя западноевропейского эстетического авангарда. "М-р Паунд более, чем кто-либо другой, ответствен за поэтическую революцию, осуществленную в XX веке", — напишет позже Т.С.Элиот (в предисловии к "Литературным эссе Эзры Паунда")[2].

"Доктрина образа", по признанию Паунда, начала формироваться в ходе его дискуссий с Томасом Эрнестом Хьюмом (Thomas Ernest Hulme, 1883–1917), Фрэнком Стюартом Флинтом (Frank Stuart Flint, 1885–1960) и еще рядом лондонских литераторов, образовавших около 1908 г. "Клуб поэтов": члены "Клуба" все писали стихи, но больше размышляли о природе поэзии[3] — их объединяла неудовлетворенность современным состоянием этого искусства, стремление разведать и наметить в нем новые пути. Личные увлечения каждого (Флинта — французскими символистами и японскими хокку, Паунда — средневековой провансальской лирикой, Хьюма — философией Анри Бергсона и всех вместе — техникой свободного стиха) служили взаимному вдохновению и способствовали выработке новаторской поэ-

тики. В 1912 г. Паунд констатировал как бы post factum, что имажизм "произошел от ныне забытой школы 1909 года"; в чем состояло учение "школы" — пресловутая "доктрина образа" (?) — и кто ее первым сформулировал, он не уточнял ни тогда, ни позже. Дискуссии в дружеской компании, сколь ни были плодотворны, протекали безвестно и не выходили за рамки умозрительного конструирования, пока на сцене не появилась еще одна американка, подарив теоретикам готовую иллюстрацию выношенного ими эстетического принципа.

Хильде Дулитл (Hilda Doolittle, 1886–1961), рано ощутившей в себе неординарность и творческое призвание, в юности пришлось мучительно "выкарабкиваться" из объятий поздневикторианской культуры и диктуемых ею стереотипов женского поведения. Решающим в ее становлении оказалось знакомство с будущими поэтами Эзрой Паундом и Уильямом Карлосом Уильямсом — оно произошло в начале 900-х годов, когда оба учились в Пенсильванском университете и еженедельно посещали обсерваторию, которой заведовал отец Хильды, профессор астрономии. Человек строгий, холодноватый и отвлеченный, доктор Дулитл являл в глазах дочери образцовое воплощение ново-английской традиции, с которой она входила в болезненный, но неизбежный конфликт. "Дриада" — так называл юную Хильду юный же Паунд, — угловатая, застенчивая, непредсказуемая, демонстративно равнодушная к одежде и хорошим манерам, увлекалась чтением А.Суинберна, Г.Ибсена, Б.Шоу и пробовала писать сама, при этом отчаянно сражаясь с диктатом бессознательно усвоенных норм: по собственному признанию, садясь за письменный стол, нарочно забрызгивала чернилами платье, чтобы почувствовать, "что — свободна и что — все равно". В 1907 г., вопреки воле родителей, она обручилась с Паундом, однако свадьба не состоялась, то ли по причине его неожиданного отъезда в Европу, то ли из-за сомнений, терзавших саму Хильду: она боялась, и не без оснований, стать Музой Поэта, лишившись самостоятельного голоса.

После приезда мисс Дулитл в Европу летом 1911 г. (как окажется, на всю оставшуюся жизнь: за полвека она навестит родину всего четыре раза) отношения ее с Паундом отчасти возобновились: он принял ее под свою опеку и ввел в круг литераторов, где вращались также их соотечественники Т.С.Элиот и Дж.Г.Флетчер[4], ирландец У.Б.Йейтс, англичане Р.Олдингтон (за которого Дулитл выйдет замуж осенью 1912 г.), Ф.С.Флинт, Ф.М.Хюффер (Форд) и другие.

В соответствии с литературной легендой, движение "имажистов" родилось сентябрьским днем 1912 г. в кафе Британского музея, где традиционно встречались за чашкой чая Ричард Олдингтон, Эзра Паунд и Хильда Дулитл. Прочитав три ее новых стихотворения, Паунд одобрил ясность, четкость, емкость образов и предложил тут же, не откладывая, отослать рукопись в Америку, в основанный незадолго перед тем журнал "Поэтри" (работа по его созданию и подготовка

публикаций начались в 1911 г., первый номер вышел в октябре 1912 г.). Взяв эту миссию на себя, он властно расписался за автора внизу страницы "H.D., Imagiste" — авторский псевдоним и название литературной школы были созданы, можно сказать, одним росчерком пера. В сопроводительном письме к редактору журнала, Гарриет Монро, Паунд охарактеризовал посылаемые стихи как образцово-современную поэзию — "по-гречески" объективную и прямую, свободную от пафоса, сентиментальных красивостей ("никаких слюней") и неточных метафор.

Джон Гульд Флетчер. Фотография

Январский номер "Поэтри" за 1913 г. представил нового поэта и в ее лице новую поэтическую манеру публике, если не широкой, то избранной и заинтересованной. Отдельные стихи под тем же знаменем стали печататься и в других "маленьких журналах" — таких, как "Литтл ревью" и "Нью фривумэн" (с 1914 г. — "Эгоист"). В мартовском (того же 1913 г.) номере "Поэтри" была декларирована теоретическая программа: эту миссию взяли на себя Флинт — в короткой заметке-прокламации "Имажизм" — и Паунд, предложивший публике "Несколько запретов имажиста" ("A Few Dont's of an Imagist").

Флинт утверждал, что имажисты стремятся не так к революционному обновлению поэзии, как к возрождению достойнейшей из классических традиций — традиции Сафо, Катулла, Вийона. Принципы и правила имажизма он свел к трем основным: «прямое обращение к "вещи", не важно — субъективной или объективной»; "отказ от использования лишних слов"; "следование ритму музыкальной фразы, а не метронома" (1; pp. 129–130).

Паунд начал свой манифест с наукообразного (со ссылками на современных психологов) определения образа: образ — это "интеллектуальный и эмоциональный комплекс, представляемый в конкретный момент времени". Порождение и словесное оформление "комплекса", утверждает он далее, "дает чувство внезапного освобождения, свободы от временных и пространственных границ, ощущение внезапного

роста, какое мы испытываем всегда в присутствии величайших произведений искусства". "Создать один-единственный Образ за целую жизнь — ценнее, чем целые тома". Правила имажизма Паунд формулирует от противного, придавая им вид запретов. По сути речь идет о тех же, что и у Флинта, требованиях краткости ("Ни слова лишнего"), объективности и прямоты ("Никаких украшений"), конкретности ("Бойся абстракций"), непосредственности («Избегай "живописности" — оставь ее сочинителям выспренних философских эссе. Избегай описательности — помни, что пейзажисту это дается куда лучше...»), новизны стиховых форм ("Не разбивай стих на *ямбы*. Не обездвиживай конец строки, чтобы потом со вздохом начать следующую. Пусть она подхватывает накат ритмической волны, если только их не разделяет ясно ощутимая пауза") (1; pp. 130–134). Само то, что принципы сформулированы в повелительном наклонении, в виде предписаний, свидетельствует о воинственно-реформаторском пыле, обуревавшем теоретиков: молодые поэты объявляли войну царствующей традиции, непосредственных противников видя в георгианцах, викторианцах, прерафаэлитах и прочих припозднившихся "романтиках" (что не мешало их собственным принципам пребывать в бесспорном, хотя и неочевидном родстве с романтической эстетикой).

В марте 1914 г. под редакцией Паунда и при участии еще одиннадцати поэтов вышла антология "Имажисты" (*Des Imagistes*) — в ней были представлены, помимо уже известных в этом "звании" Х.Дулитл и Р.Олдингтона, сам Паунд, а также в разной степени им сочувствующие Ф.С.Флинт, Э.Лоуэлл, Ф.М.Хюффер (Форд), Дж. Джойс и ныне забытые А.Апуард, С.Кэнел и Дж.Курнос. Французский "акцент" в самонаименовании обозначал вненациональную, космополитическую ориентацию движения, а также признательность в адрес первопроходцев новой поэзии — французских символистов. "Акцент", впрочем, вскоре исчез.

Уже на следующий, 1915 г., антология вышла (одновременно в Лондоне и Бостоне) уже под чисто английским названием "Некоторые поэты-имажисты" (*Some Imagist Poets*), которое сохранится и в третьем, и в четвертом (1916, 1917) ее выпусках. Во всех трех состав оставался постоянным: Лоуэлл, Дулитл, Флетчер, Д.Г.Лоуренс, Флинт, Олдингтон. Спустя всего лишь год после основания движение выскользнуло из-под властного руководства Паунда, отчасти по причине его скандальной ссоры с Флинтом, но главным образом в силу гиперактивности Эми Лоуэлл, принявшей вид борьбы за поэтическую демократию против паундовского "деспотизма".

Эми Лоуэлл (Amy Lawrence Lowell, 1874–1925) даже в большей степени, чем Хильда Дулитл, — наследница ново-английской культурной элиты, в разрыве с ней черпавшая творческую энергию. Почти вся ее жизнь, с учетом, разумеется, частых разъездов, прошла в солидном семейном особняке в пригороде Бостона, известном как "Се-

Эми Лоуэлл.
Фотография конца 10-х — начала 20-х годов

венэлз"[5]. Представители семьи Лоуэллов, первый из которых прибыл в Массачусетс в 1639 г., на протяжении трех следующих столетий успешно проявляли себя как фабриканты, банкиры, политики, юристы, священники и поэты[6]. Породнившись с другим бостонским семейством Кэботов, они из поколения в поколение формировали узкий "внутренний" круг ново-английской аристократии (местная поговорка гласила: "Кэботы общаются только с Лоуэллами, Лоуэллы — только с Богом"). Эми — поздний ребенок в именитом семействе, своевольная и эксцентричная (по выражению биографа, "с душой сильфиды и телом гиппопотама"), получила в детстве домашнее образование, которое продолжила потом в лучших частных школах (где ужасала учителей упрямством и недисциплинированностью), а затем — осваивая обширные библиотеки отца и бостонского "Атенеума" (основанного ее прапрадедом). После смерти родителей (матери в 1895 г. и отца в 1900 г.) Эми Лоуэлл осталась сама себе хозяйкой и решила посвятить жизнь искусству. В 28 лет она впервые в жизни (если не считать детских экзерсисов) обратилась к поэзии. В 1910 г. первые четыре ее сонета были опубликованы в "Атлантик мансли", в 1912 г. — вышел в свет первый сборник "Купол разноцветного стекла" (образ заимствован из элегии П.Б.Шелли на смерть Джона Китса). Книга, впрочем, осталась никем не замеченной. Тем большую ценность в глазах Лоу-

эллл составили сочувствие и поддержка Г.Монро и интригующие сообщения о новейшем заокеанском изобретении Паунда — "имажизме". Эти два обстоятельства, а также желание познакомиться лично с новейшим открытием "Поэтри" — Хильдой Дулитл, вдохновили мисс Лоуэлл летом 1913 г. на поездку в Лондон. Отныне ее собственное творчество обретает "программный" смысл, а в ней самой проявляется незаурядная деловая и организационная хватка: фактически, она подхватывает (перехватывает?) и продолжает уже не на европейской, а на американской почве работу Паунда по изданию имажистских антологий и пропаганде принципов новой поэзии.

В Эми Лоуэлл, как отмечали многие из знавших ее при жизни, сочетались черты прирожденного трудяги-поденщика, бойца и актрисы. «Мне всегда казалось, — вспоминала близкая знакомая, — что в отношении поэтов своего времени она была чем-то вроде циркового зазывалы, громогласно возглашая, то с лекторской кафедры, то с печатной страницы, то чуть ли не на уличном перекрестке: "А вот поэзия, поэзия, кому нужна поэзия — все сюда!"»[7] Не менее рьяная, чем Паунд, проповедница нового искусства, Лоуэлл не могла похвастать его интеллектуальным блеском, зато не отличалась и его диктаторскими замашками. В результате смены руководства в стане имажистов, Паунду было устроено, по выражению Олдингтона, "Бостонское чаепитие" — отбор стихов для антологий стали производить сами поэты (среди них, кстати, теперь поровну делился и получаемый от изданий небольшой доход). Паунд эту "демократизацию" оценивал скептически, сетовал по поводу вырождения имажизма в "эмижизм", но сам к этому времени уже во многом утратил интерес к своему детищу, будучи увлечен новым изобретением — "вортицизмом". Критическая полемика вокруг имажизма между тем, неустанными стараниями мисс Лоуэлл, не утихала: множились нападки ретроградов, но появлялись и все новые подражатели — то и другое способствовало растущей популярности движения.

Кредо имажиста в формулировке Лоуэлл ощутимо "просторнее", чем паундовские "запреты", — вообще с течением лет границы поэтической школы становятся все более расплывчаты[8]. В предисловии к "Поэтам-имажистам" (1915) объединяющие их принципы формулируются так:

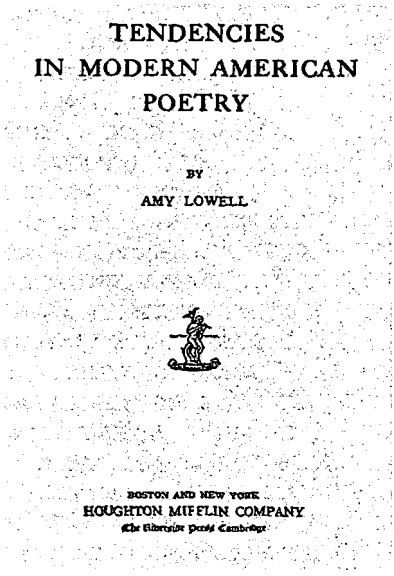
«1. Использовать язык обыденной речи, всегда — *точное* слово, не приблизительное и не декоративное.

2. Творить новые ритмы как выражение новых настроений, а не копировать старые, которые лишь вторят старым настроениям. Мы не настаиваем на "свободном стихе", он не единственно возможен в поэзии. Мы боремся за него, поскольку нам дорога́ свобода. Мы считаем, что индивидуальность поэта полнее и лучше может быть выражена посредством свободного стиха, чем в традиционных формах. В поэзии новая ритмика соответствует новизне мысли.

3. Искусство вольно выбирать свой предмет. Писать об аэропланах и автомобилях, если плохо, — не заслуга; писать о прошлом, если хорошо, — не недостаток. Мы страстно убеждены в художественной ценности современной жизни, но признаем и то, что нет ничего менее вдохновляющего и более старомодного, чем аэроплан, бывший новинкой в 1911 г.

4. Работать с образом (отсюда название "имажист"). Мы — не школа живописцев, но верим, что поэзия должна точно передавать зримое, а не расплываться в туманных обобщениях, как бы ни были они великолепны и звучны. Поэтому мы против космизма в поэзии — это не более, чем попытка избежать того, что в нашем искусстве по-настоящему трудно.

5. Стих должен быть твердым и ясным, без тумана и неопределенностей.


TENDENCIES
IN MODERN AMERICAN
POETRY

BY

AMY LOWELL

BOSTON AND NEW YORK
HOUGHTON MIFFLIN COMPANY

Титульный лист
книги Эми Лоуэлл
"Направления в современной
американской поэзии". 1928

6. Наконец, почти все мы убеждены, что суть поэзии — сосредоточенность»[9].

Под этими тезисами могли бы подписаться многие и очень разные поэты, пришедшие в литературу в начале века — такие, как Роберт Фрост или Т.С.Элиот, Э.Л.Мастерс или К.Сэндберг, никто из которых себя с имажизмом не ассоциировал, а разве лишь сочувствовал ему издалека. О сколько-нибудь четкой системе "принципов" к концу 10-х годов говорить уже не приходилось. Она свелась к аморфному исповеданию "современного духа" в поэзии, а также к почти безальтернативному использованию свободного стиха — Паунд даже предлагал Эми Лоуэлл переименовать "имажистов" в "Верлибр". «К сожалению, — констатировал рецензент антологии 1917 г. в журнале "Поэтри", — имажистской нынче именуется почти любая поэзия, достаточно ей быть написанной нерифмованным, неправильным стихом и содержать "образ", подразумеваемо — зрительный, по сути лишь некое живописное впечатление» (5; p. 23).

Из авторских поэтических сборников Лоуэлл самым популярным был "Лезвия и маковинки" (*Sword Blades and Poppy Seeds*, 1914); всего она написала более шестисот стихотворений, нередко критиковавшихся за "поверхностность" и преобладание чувственности в

ущерб осмысленному содержанию. Зато всеми был замечен вышедший в 1917 г. том, в котором Лоуэлл предлагала обзор новейшей американской поэзии: в книге фигурировали шесть современных поэтов — Э.А.Робинсон, Р.Фрост, Э.Л.Мастерс, К.Сэндберг, Х.Дулитл и Дж.Г.Флетчер. Дулитл и Флетчер были представлены — в качестве "имажистов" — в последней главе, но при этом оговаривалось: "Антологии поэтов-имажистов отныне более выходить не будут. Они сделали свое дело. Уже изданные три книги обозначили ядро школы — ее дальнейший рост и развитие мы будем наблюдать в самостоятельных публикациях отдельных членов группы" (1; p. 255). Более чем десяток лет спустя, в 1930 г., Р.Олдингтон издаст итоговую "Антологию имажистов" (*Imagist Anthology*), где постарается в последний раз собрать под одной обложкой бывших соратников ("всех, кроме бедной Эми, которая умерла, Скипвита Кэнела, которого так и не удалось найти, и Эзры, который по-прежнему дулся" [10]), но это будет уже не более, чем ностальгический жест: реально творческое содружество не дожило и до 1918 г. Начиная с 20-х, его бывшие члены, как и предсказывала Лоуэлл, продолжали свой эксперимент с поэтическим словом на разных путях, причем иные (как Паунд, Дулитл или У.К.Уильямс) вообще оставили лирику ради прозы или крупных эпических форм.

Обсуждая природу имажистского поэтического письма, Паунд использовал в качестве примера собственное двустишье "На станции метро" ("In a Station of the Metro"):

Видение лиц в толпе;	The apparition of these faces in the crowd;
Лепестки на мокрой черной ветке.	Petals on a wet, black bough.

Поводом и стимулом к написанию двустишья явилось некое переживание, испытанное самим Эзрой Паундом однажды при выходе из парижского метро на площади Согласия. Пытаясь восстановить последовательность внутренней творческой работы, он вспоминал: "Я вдруг увидел прекрасное лицо, потом еще и еще одно, потом — красивое лицо ребенка, потом — красивое женское лицо, и после, в течение целого дня, я пытался найти слова, чтобы выразить свое ощущение, однако слов достойных или столь же чудных, как и внезапно охватившее меня чувство, не находилось. К вечеру ... выражение неожиданно отыскалось. Не хочу сказать, что я нашел слова, нет — нашлось своего рода уравнение... не речь, а некие цветовые пятна" [11].

Силясь, тем не менее, воплотить "уравнение" в слове, Паунд, по собственному свидетельству, написал в тот же вечер стихотворение в 39 строк, которые уничтожил по причине недостаточной выразительности. Спустя полгода стихотворение было переписано, и при этом уменьшилось вполовину, а год спустя родилось процитированное выше двустишие, напоминающее японское хокку. Изначально спон-

танный, непосредственно-чувственный, бессловесный опыт и отвечающий ему зрительный образ были "проявлены" и отточены воспоминанием, очищены от примесей и подвергнуты конденсации — их по видимости непосредственное словесное оформление явилось, иначе говоря, результатом долгой и требовательной внутренней работы. В этом нельзя не увидеть парадокс — один из ряда парадоксов, на которых зиждется теория и практика имажистов.

По какой причине и в каком отношении образ — всегдашняя принадлежность поэтического произведения — становится вдруг для поэтов проблемой и предметом повышенного внимания? Традиционная, "конвенциональная" образность дружно отвергается ради "импрессии", принципиально незаданной, остро и неожиданно зримой. По теории Паунда, создание образа в поэзии предполагает усилие "точно запечатлеть момент, когда внешняя и объективная вещь преобразуется или как бы рывком превращается во внутреннюю и субъективную" (статья "Vorticism" — 11; p. 89). Применительно к цитированному выше двустишию, пожалуй, трудно сказать, какая именно "вещь" в нем является "внешней и объективной". "Лица в толпе" как будто бы объективны, но ведь речь идет не о них, а об их "видении", "явлении" (apparition), то есть о факте и акте субъективного восприятия. Также и "лепестки на мокрой черной ветке" — образ остро зримый и в этом смысле объективный, но из контекста ясно, что он порождаем — по ассоциации — воображением. Поэзия, кажется, всегда так или иначе сопрягала внешний образ с внутренним переживанием, но общепринятый (ассоциируемый с романтической традицией) способ сопряжения имажистов не устраивает — прежде всего своей предсказуемостью, заданностью. Назначение искусства видится авангарду в освобождении сознания от обездвиженных, безлично-обобществленных форм опыта (равно социального и эстетического), от тирании условностей, исключающих самую возможность "точного следования контуру предмета" (в чем Хьюм, со своей стороны, видел задачу и критерий подлинного искусства). Нельзя не обратить внимание и на программную "объектность" самой паундовской миниатюры: двадцать слов (включая шесть в названии) вызывающе самоценны (каждое привлекает внимание к себе, излучая визуальные, тактильные, мифические ассоциации) и адресованы скорее глазу, чем уху [12].

О своей сосредоточенности на внешнем, стремлении к беспристрастности, безличности имажисты рассуждали много и охотно, но рассуждения эти не следует принимать буквально, тем более, что они изобилуют внутренними противоречиями. Парадоксальным образом, в этой вызывающе "объективной" поэтике искали себе обоснования новое представление о (лирическом) *субъекте*, характерно "модерный" культ индивидуальности и индивидуализации видения. Стремясь обозначить водораздел между "новой поэзией" и традицией, от которой она отталкивалась, Эми Лоуэлл пишет: «Никто не станет от-

рицать, что поэты поздневикторианской эпохи исключительно субъективны. Эта субъективность влекла за собой рафинирование эмоций, становившихся в итоге как бы бестелесными. Что бы они ни писали — это всего лишь повод для художественного самовыражения ... "Новая манера" пытается по-новому и более точно вписать человека в общую картину бытия и потому отвергает претензии так называемого "космичного" поэта» [13]. "Космизм" в глазах имажистов подозрителен именно своим бессознательным субъективизмом, слабостью к велеречивым обобщениям, смысл которых уходит в песок риторических клише, — вместо этого они стремятся культивировать "микроскопизм" ви́дения и минимализм выражения, которые — то и другое — сосредоточены на фиксации переживаемого здесь и сейчас.

"Субъективность" отождествляется имажистами с романтической манерой в ее, прежде всего, поздневикторианском изводе. Эми Лоуэлл (не будучи в этом оригинальна) видит главный дефект романтизма в непомерных претензиях Эго, монологически господствующего в мире и навязывающего ему свои априорные схемы, концептуальные и риторические. Облекаясь в униформу "готового слова", опыт деиндивидуализируется, развоплощается, становится бестелесным, подменяется декламацией, ничего общего не имеющей с подлинным самовыражением личности.

Слово "риторика" в устах поэтов имажистского круга звучит однозначно-уничижительно. Под риторикой они разумеют обычно принятое в поэзии XIX в. цветисто-высокопарное многословие, привычку употреблять пятьдесят слов там, где достало бы десяти, и в преодолении риторики видят свою главную творческую задачу. "Назначение свободного стиха, — утверждал, к примеру, Флинт, — очистить поэзию от риторики". То же говорилось об образе: "Образ — противоположность риторики" (11; p. 115). В качестве "противоядия" у имажистов часто фигурируют также научная точность и строгость — стихотворение охотно сравнивается с формулой-уравнением. Альтернативой скомпрометированному эпигонами романтизма лирическому излиянию души и рассказу (чаще — "пению") о чувствах может быть только их наиполнейшая и наиточнейшая объективация в образе (еще лучше — драматическом сочетании, столкновении образов). Эмоция сохраняет индивидуальность, только будучи "опредмечена". Например, в одной из "Эпиграмм" Олдингтона переживание новой любви, сменяющей старую, становится зримым в образе миндального деревца, выпускающего молодые листья поверх убитых морозом цветов:

Новая Любовь.	New Love
На ней распускаются новые листья	She has new leaves
Поверх мертвых цветов,	After her dead flowers,
Как на миндальном деревце,	Like the little almond tree
Обожженном морозом.	Which the frost hurt.

Ранняя лирика Хильды Дулитл, как бы авансом отвечавшая идеалу теоретиков имажизма, оказалась для них удачнейшей находкой. Холодноватая объективность и "сапфическая" страстность — "лед и пламень" — в ее стихах парадоксально неразделимы. Наверное, поэтому поэтесса так ценила анонимность поэтического псевдонима (инициалы в отсутствие имени) — характерно, что несанкционированная публикация ее фотографии в книге Лоуэлл "Направления в современной американской поэзии" (1917) вызвала у Хильды Дулитл резкий протест как чуть ли не нарушение авторского права на безличность. Она настаивала на том, что инициалы "Х.Д." не имеют "я", — это как бы обозначение "чистого духа". Стихотворение "Ореада" может рассматриваться как хрестоматийный образец имажистской манеры:

Хильда Дулитл.
Фотография 20-х годов

Всплесни, море —	Whirl up, sea —
всплесни островерхими соснами,	Whirl your pointed pines,
брось свои рослые сосны	Splash your great pines
на наши скалы,	On our rocks,
обрушь на нас свою зеленую хвою,	Hurl your green over us,
укрой нас в ее потоках.	Cover us with your pools of fir.

В своем крайнем минимализме эти строчки великолепно отвечают духу паундовских "запретов": здесь нет связного повествования-рассказа, нет описания (только легкий намек, изящная игра поэтической суггестии), нет обобщений-абстракций, сравнений, рифм, символов, "излишне" правильного метра. Наличествует ли лирический субъект? Если да, то его (ее) природа лишь усиливает эффект безличности: горная нимфа ореада[14] непосредственно родственна природным стихиям — сосновому лесу, морю и ветру, ее сознание взаимопроникновенно с ландшафтом. При этом сосны ли похожи на море, море ли — на шумящий хвойный лес, трудно сказать, да и не важно!

образ живет на подвижной грани, переходе, переливе одного элемента в другой, как бы на бегущей волне прибоя. "Я", подразумеваемое в стихотворении (оно фигурирует в форме "us"), — условная точка синестетического пересечения зрительных (зелень морской воды или хвои), обонятельных (аромат того и другого), осязательных (твердость камня, текучесть и сила соленой морской воды, колючая мягкость хвои) впечатлений.

В отношении к слову, как можно заключить из вышесказанного, позиция имажистов формулируется противоречиво. Индивидуальная неповторимость выражения достижима лишь при условии освобождения из плена риторики, а в пределе — "общего" языка вообще. Поэтому слово демонстративно самоустраняется, тушуется перед образом — со своей стороны, образ рассматривается не как средство украшения речи, а как сама речь. Задача "языкового выражения" в этом контексте — стать незаметным и как можно теснее прилегать к вещи, как можно точнее воспроизводить контур неповторимо-конкретного переживания. Идеал поэзии — хорошая проза. Предел устремлений имажистов — антистиль, родственный флоберовскому "абсолютному стилю".

В поисках аналогов искомой модели творчества имажисты обращаются к поэтическим традициям, альтернативным господствующей (восходящей к романтизму), ищут союзников в глубине истории или вдали от европейского мира. Путь освобождения от современных абстракций нащупывался Паундом еще в его ранних штудиях Средневековья[15]: в работах, посвященных провансальским трубадурам, уже использовано понятие "светоносной детали" (luminous detail) — детали, которая великолепно красноречива сама по себе, не предполагает ни обобщения, ни разъясняющего комментария и даже отторгает то и другое. Для Арно Даниэля (как его читает Паунд) поэзия ничего общего не имеет с рифмованным повествованием о чувствах — это скорее род "вдохновенной математики". "В искусстве Даниэля и Кавальканти, — утверждает он, — я нашел ту точность, которой так не хватает викторианцам, искусство, с безупречной ясностью равно передающее внешнюю природу и внутреннюю эмоцию" (2; p. 11).

Другим источником вдохновения и желанным подкреплением собственной интуиции для имажистов стали идеи Э.Феноллозы, американского синолога, умершего в 1908 г., чьи рукописи (около 16 тетрадей) Паунд получил от его вдовы Мэри в ноябре 1913 г. Первое упоминание о Феноллозе встречается в статье Паунда "Имажизм и Англия", опубликованной в феврале 1915 г. В ней Паунд указывает на сходство поэзии имажистов и китайской поэзии, с которой познакомился в переводах Феноллозы. В свете этого знакомства ему по-новому открылся смысл и вектор собственного — и его единомышленников — поэтического эксперимента: "Мы стремились к выразительности китайских иероглифов, *сами о том не подозревая*" (2; p. 14).

Как показали позднейшие исследования, Паунд, готовя к публикации статью Феноллозы "Китайский иероглиф как средство поэтического выражения", изрядно ее отредактировал, усовершенствовав стиль, но в чем-то подправил и концепцию, приспособив ее к собственным приоритетам (тем проще было в иероглифическом письме опознать актуальный поэтический принцип). По мысли Паунда-Феноллозы, китайская идеограмма есть, по сути, живая поэтическая метафора. Метафорические сопряжения лежат в основе языкового творчества — они скорее объективны, чем субъективны, в том смысле, что схватывают и выражают не капризную специфичность индивидуального ви́дения, а глубинные взаимосвязи явлений. Поскольку структуры действительности и структуры сознания изоморфны, поэт, точно выражая собственный опыт, создает формы, отвечающие естественным процессам, и в итоге представляет вселенную "полной гомологий, симпатий, созвучий". Физическая, корневая основа слов в идеограмме очевидна, поэтому естественность и спонтанность становления смысла не затемнена абстрактной логикой. Посредством поэта, творящего идеограмму, говорит сама природа. Это, увы, недостижимо для поэзии, испорченной западным антропоцентричным сознанием: оно пытается "колонизировать" реальность, навязать ей свою логику, порядок, метафизический закон, но добивается в итоге не более, чем мнимого господства: фактически, субъект прячется в крепости привычных аксиом, под защитой словесной шелухи и расхожих иллюзий. Возрождение поэзии в этих построениях рассматривается как часть еще более грандиозного проекта по пересозданию современного духа.

Метод, описанный Феноллозой и активно проповедуемый Паундом, можно назвать паратактическим (со-полагающим) в противоположность гипотактическому (предполагающему логически-последовательное сопряжение, иерархическую зависимость частей). Кажущаяся произвольность, ошеломляющая новизна образных сочетаний призваны подчеркнуть спонтанный и индивидуально-неповторимый характер становящегося (идеограмматического) целого. Предполагается, что, если традиционная метафора конвенциональна и орнаментальна, является лишь украшением речи, то идеограмма — своего рода "щупальце" мысли, в ней мысль не постулирует себя высокомерно, а именно открывает — опытным путем, в акте соприкосновения с явлением в его простейших физических свойствах.

Паунд яростно протестовал против отождествления образа с живописным впечатлением (хотя такое уравнение вполне применимо ко многим стихотворениям Ф.С.Флинта и Эми Лоуэлл[16]) и склонен был — с годами все более — настаивать на его динамическом характере. Будучи, по выражению Хьюма, чем-то вроде "визуального аккорда", результатом сбрасывания, напряженного наложения по крайней мере двух впечатлений[17], образ оказывается сгустком и генерато-

ром интеллектуальной энергии. "Образ это не просто идея. Это светящийся узел или пучок — нечто, что я могу и должен, пожалуй, назвать ВОРТЕКСОМ, из которого, сквозь который и в который непрестанно устремляются идеи" (11; pp. 86–87).

Средневековое и восточное вдохновение сочетались в теории и практике имажистов с куда более близким в пространстве и времени французским влиянием. Еще в 1907 г. Хьюм увлекся идеями Анри Бергсона, чье "Введение в метафизику" перевел на английский язык, почерпнув там некоторые ключевые представления о гносеологической функции языка и искусства. Вослед Бергсону Хьюм различал два вида/способа познания: аналитическое, экстенсивное — и интуитивное, интенсивное. Ущербность первого связана в глазах обоих с тем, что оно всегда относительно, описывает свой предмет только в свете чего-то иного. Второй вид познания Бергсон (и, следуя ему, Хьюм) склонен считать "абсолютным" — счастливо независимым от рационалистических классификаций и обобщающих (искусственных, ложных) концептов и в силу этого способным к непосредственному проникновению в сущность вещей. Интуитивное восприятие опирается не на сравнение (которое всегда проводится по некоторому основанию, приведение к нему — процедура "аналитическая"), а на внезапное соположение, "суперпозицию" логически не связанных образов. "Образы в поэзии — не просто украшение, — пишет Хьюм в 1910 г. в статье "Романтизм и классицизм", — а самое существо интуитивного языка" [18]. Мысль рождается как неожиданное открытие новой аналогии, вдохновенное прозрение сходства. Перекличка между этими идеями и идеями Феноллозы была вполне очевидна для лондонских теоретиков и высоко ими ценима.

Сосредоточенность на "корреспонденциях" между внешним и внутренним миром, объектами и духовными состояниями очевидным образом сближала кредо имажистов с эстетикой символизма, притом что знакомство многих из них с опытом французов было (во всяком случае поначалу) приблизительным и вторичным. Усилие символистов превзойти язык и писать "романсы без слов", где смысл выражался бы без посредства речи, — речи, которая, как жаловался Хьюм, принадлежит "тебе, мне и каждому" [19], — это усилие было продолжено имажистами с той разницей, что на место мистических "озарений" они поставили конкретный интерес к психологии. Смысл претензий Паунда к французским предшественникам сводится к тому, что те — "недостаточно символисты", ибо слишком часто сводят поэтический символ к аллегории: "символы символиста имеют определенное содержание, как цифры в арифметике — 1, 2 или 7. Образы имажиста имеют подвижный смысл, как знаки a, b или c в алгебре, — художник прибегает к образу, поскольку видит его или чувствует, а не ради иллюстрации некоего верования, системы этики или эстетики" (11; pp. 86–87).

Программный антиромантизм имажистов, по сути, условен, декларативен. Исповедуемый ими культ непосредственного восприятия, освобожденного от бремени традиции, готовых идей и риторических формул, очень напоминал то, как формулировали задачу искусства ранние романтики — Блейк, Шелли, Вордсворт[20]. "Образ" фигурирует в рассуждениях имажистов как элементарная единица идеального знания и выражения — одновременно опытного, но и трансцендентного (в отношении социо-культурных банальностей, "*прописных истин*"), индивидуального, но и универсального, наглядно-буквального, но и символического. Романтическая константа в имажизме, как и в культуре модернизма в целом, тем ощутимее, чем яростнее преодолевается.

Это проявляется и в представлениях имажистов о роли и функции читателя: программному культу непосредственности соответствует идея "прямой коммуникации". Отработанные, обветшалые условности имажисты стремятся заменить новыми — способными создать иллюзию наиполнейшей непосредственности восприятия. Сознание читателя должно организовать составляющие поэтической идеограммы и пережить ее как целое, в точности так же, как при восприятии природной реальности целостное видение возникает на основе разнородных потоков впечатлений. Повествовательные связки, докучные разъяснения "от автора" излишни и даже вредны, поскольку нарушают аутентичность процесса восприятия-сотворчества. Стремление обойти сознательный момент в творчестве, обеспечив "передачу импульса в его неповрежденной целостности" (Паунд), сочетается с изощренной сознательностью, техничностью. Своими манифестами имажисты последовательно воспитывают идеального читателя-поэта[21]. Тот же принцип реализуется параллельно в живописной технике кубизма, в коллаже, киномонтаже, музыке Стравинского, Шенберга или Бартока. В разных видах искусства, разными средствами идут поиски способов выражения, адекватных "модерному" типу сознания — постлогическому и постгуманистическому. Интенсивность и самоценность образа, его принципиальная невключенность в нарратив ("историю") позволяют ему тем успешнее путешествовать сквозь время, обогащаясь "по дороге" все новыми, даже неожиданными значениями. Этот способ функционирования образа убедительно демонстрирует известный исследователь творчества Паунда, Хью Кеннер[22], при разборе знаменитого двустишья "На станции метро": это маленькое стихотворение, заключает он, несет в себе аллюзии к полотнам Гогена, искусству Японии, мифу о Персефоне и т.д. Фактически, получается, что "работают" любые, даже откровенно экзотические ассоциативные сопряжения, которые готово позволить себе воображение читателя. Кажущаяся имманентность явленного в образе смысла реально провоцирует его индивидуальное порождение. Критериев, позволяющих предпочесть один вид прочтения сравнительно с другим,

нет — акт чтения воспринимается как акт скорее самораскрытия, чем коммуникации.

Качества нового искусства, впервые обнаружившие себя в имажистских миниатюрах, впоследствии проявились и в крупных произведениях, поэтических ("Кантос" Э.Паунда, "Бесплодная земля" Т.С.Элиота, "Мост" Х.Крейна, "Патерсон" У.К.Уильямса) и прозаических ("Улисс" Джойса, "Шум и ярость" Фолкнера и др.). "В той мере, в какой имажистское стихотворение являет собой микрокосм современного, куда более масштабного и сложного искусства, имажизм можно отождествить с модернизмом", — пишет У.Прэтт (18; p. 27).

Не оставив после себя шедевров, имажизм дал поэтам, к нему временно причастным или просто совпавшим с ним во времени, ощущение коллективного победного порыва к новым формам и ритмам. После имажизма стихи по-английски уже нельзя было писать так, как если бы его не было. Далеко не всякое авангардистское начинание может похвалиться подобной степенью эффективности.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Цит. по: Imagist Poetry. Ed. by P.Jones. Penguin Books, 1972, p. 14.

[2] *Pound E.* Literary Essays. Ed. by T.S.Eliot. L., 1954, p. 3.

[3] "Полное собрание поэтических сочинений" Хьюма, опубликованное в январском номере журнала "Нью эйдж", состояло из пяти стихотворений, самое длинное из которых содержало 9 строк. В 1912 г. Паунд воспроизвел "Сочинения" в собственном поэтическом сборнике "Ripostes", а в преамбуле охарактеризовал их автора как "имажиста". Паунд с 1908 по 1911 год опубликовал пять поэтических сборников, содержавших 128 стихотворений, но сам был о них невысокого мнения и только 37 счел достойными воспроизведения в сборнике "Персоны" (1926), подытожившем его раннее творчество.

[4] Джон Гульд Флетчер (John Gould Fletcher, 1886–1950), сын банкира из Арканзаса, еще в студенческие годы в Гарварде открыл для себя Готье, Бодлера, прерафаэлитов и О.Уайльда. Возможно, его одинокое увлечение поэзией ни к чему бы не привело, если бы в 1908 г., унаследовав отцовское состояние, он не уехал в Европу и не свел (в Лондоне) знакомство с Хьюмом и Паундом. Последний оценил глубокое знание Флетчером французских символистов, его интерес к современной живописи и восточным культурам, смелость ритмического и образного строя его стихов (до тех пор последовательно отвергаемых журналами). Известность Флетчера как поэта, фактически, ограничивается его ассоциацией с имажизмом. Его сближение в 20–30-е годы с Т.С.Элиотом, И.А.Ричардсом и "фьюджитивистами" не было отмечено значительными творческими достижениями.

[5] По-русски это название можно передать как "Семьэль": отец Эми, построив дом, назвал его так, имея в виду семь "Л"-Лоуэллов в той ветви семейного древа, к которой он принадлежал.

[6] Из них самым видным был, конечно, Джеймс Расселл Лоуэлл, прославленный дядя Эми (в год ее рождения ему было 55), чью поэму "Видение Сэра Лаунфаля" она (правда, только в десятилетнем возрасте) называла своим любимым поэтическим произведением. В 1922 г. она опубликует юмористический (в стихах) обзор современной поэзии "Критическая басня" (*A Critical Fable*), созданный по образцу "Басни для критиков" Дж.Р.Лоуэлла (*A Fable for Critics*, 1848).

[7] *Gould, J.* Amy: The World of Amy Lowell and the Imagist Movement. N.Y., Dodd, Mead & Co., 1975, p. 177.

[8] Характерным порождением тогдашнего культурного быта стала мистификация, устроенная в 1916 г. нью-йоркскими литераторами В.Биннером и А.Д.Фиком: совместно они изобрели движение "спектристов" — наиновейшую, якобы, поэтическую школу, образцовые творения которой вдвоем (под псевдонимами) произвели на свет и сами же отрецензировали в солидном "Норт американ ревью". В манифесте "спектристов" чуткое ухо могло заподозрить пародию и элемент шарлатанства — чего стоило залихватское требование "сбросить цепи свободного стиха!", — но такие читатели, если и нашлись, то в незначительном числе. В целом, в глазах литературной общественности "спектризм" выглядел не менее убедительно, чем большинство других, как грибы, плодившихся "измов". Разоблачение блестяще удавшегося розыгрыша только оттенило их общую эфемерность.

[9] Предисловие к "Some Imagist Poets" (1915) — цит. по: *Lowell Amy*. Tendencies in Modern American Poetry. Boston and N.Y., Houghton Mifflin Co., 1928, pp. 239–240.

[10] *Aldington R.* Life for Life's Sake. L., Cassel & Co., 1968, p. 131.

[11] *Pound E.* Gaudier-Brzeska: A Memoir. N.Y., New Directions, 1970, pp. 86–87.

[12] В ранней публикации ("Поэтри" за апрель 1913 г.) двустишье, по настоянию автора, выглядело так:

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

[13] *Lowell, Amy*. "The New Manner in Modern Poetry" (1916). Цит. по: *Gage J.T.* In the Arresting Eye: The Rhetoric of Imagism. Baton Rouge & L., Louisiana State Univ., 1985, p. 135.

[14] Любопытно, что псевдоним "Дриада" использовался Хильдой Дулитл как альтернатива "Х.Д.".

[15] "Мои разыскания в кругу древних и полудревних были усилием понять, что им удалось сделать, раз и навсегда, лучше, чем кому-либо удастся в будущем, и что еще осталось на нашу долю, а осталось немало..." (2; p. 11).

[16] Ср., например, стихотворение Э.Лоуэлл:

Autumn Haze	Осенняя дымка
Is it a dragonfly or a maple leaf	Это стрекоза или кленовый лист
That settles softly down upon the water?	Легко садится на воду?

[17] Так, в двустишии Паунда лица и лепестки сосуществуют сопряженно — как ваза и обращенные друг к другу профили на известной картинке, — можно видеть то или другое, но не то и другое разом.

[18] Цит. по: *Pound, Ezra.* The London Years. 1908–1920. Ed. by Ph.Grover. N.Y., 1978, p. 20.

[19] *Hulme T.E.* Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art. Ed. by H.Read. L., 1924, p. 132.

[20] Паунд, хоть и нехотя, признавал в Вордсворте союзника — "глупая старая овца, но гениален, бесспорно гениален — в отношении образности (imagisme) и представления естественной детали" (Цит. по: *Nagy C. de.* Ezra Pound's Poetics and Literary Tradition. Bern, 1966, p. 79).

[21] "НИКАКИХ компромиссов с публикой, — писал Паунд.— Искусство начинается только тогда, когда мы перестаем реагировать на глупости толпы" (*Gage J.T.* In The Arresting Eye: The Rhetoric of Imagism, p. 28). Популярность имажизма, не слишком широкая, однако вполне реальная, казалась отчасти противоречием в терминах: теория по сути дела предполагала в читателе готовность стать поэтом и даже уже *быть* поэтом прежде, чем он приступит к чтению.

[22] См.: *Kenner, Hugh.* The Pound Ezra. Berkley, Univ. of California Press, 1973.

III. ДРАМАТУРГИЯ

В начале XX в. в американской драматургии сохранилась дурная преемственность по отношению к предшествующему периоду. Ее положение продолжало оставаться таким же удручающе безнадежным, в каком она пребывала на протяжении всей второй половины века девятнадцатого. Да и перемен, казалось, ждать было неоткуда.

Следствием установившегося в театре безраздельного господства коммерческой системы было — парадоксально, но факт! — его несомненное процветание: работавший, подобно превосходно отлаженной машине, театр приносил огромные прибыли, довольствуясь, однако, весьма жалкой ролью массового развлечения.

"Мы отправлялись в театр и по большей части возвращались, сожалея, что не пошли куда-то еще, — вспоминала писательница Сьюзен Гласпелл. — То было время почти никем не оспариваемого процветания Бродвея. Подобно рассказам в журналах, пьесы писались по трафарету. Они могли быть довольно недурны сами по себе, но редко когда они открывались навстречу чему-то — тому, где ведóмый им ваш дух преисполнялся удивления и восторженного трепета. Они не требовали от вас многого, эти пьесы. Заплатив за место, вы уже сделали свое дело, и ваш разум выходил из театра точно таким же, как в него вошел, только более усталым. (...) Что такое был этот Бродвей, который такую интересную вещь, как жизнь, превращает в такую скучную вещь, как бродвейская пьеса?" [1]

Тон в театре задавали антрепренеры, умело находившие контакт со зрителем — по своей социальной и, соответственно, нравственной и эстетической ориентации, преуспевающим, самодовольным, добропорядочным буржуа. Главным критерием деятельности подобного импресарио, диктовавшего свои условия драматургу, а нередко — что особенно удобно для поставленного на широкую ногу дела — и сочетавшего обе эти функции в одном лице, неизменно служил коммерческий успех, соответственно которому сочинители пьес распределялись, как по своего рода табели о рангах.

Высших заслуг в этой системе отсчета в названный период удостоился Клайд Фитч (Clyde /William/ Fitch, 1865–1909), как раз и

представлявший распространенный тип автора-антрепренера. Его пьесы, да и сам он как светский человек пользовались в конце XIX — начале XX в. огромной популярностью, но это была популярность необычайно удачливого бизнесмена, сумевшего сколотить на театральном поприще миллионное состояние. По своим доходам Фитч оставил далеко позади своих предшественников и современников, да и впоследствии не был превзойден никем, в том числе и теми, кто затмил его в отношении художественной ценности произведений (что было, прямо сказать, весьма нетрудно). Как самый удачливый предприниматель он прежде всего и вошел в анналы американского театра и драмы.

Фитч считается автором свыше пятидесяти пьес. Но цифры не дают представления о реальном положении вещей: в это число входят как пьесы его собственного сочинения, так и вольные переводы-обработки пьес популярных европейских авторов, а также инсценировки романов, составившие вместе около половины написанного им для сцены. По большей части его выбор произведений для перевода падал на модные, пользующиеся успехом у публики поделки — пьесы Лабиша, Сарду и других подобных им авторов, хотя обращался он порой и к более серьезному материалу, в том числе к романам Бальзака и Эдит Уортон ("Дом веселья", совместно с автором романа, пост. 1906). Непосредственно судить о том, каковы были результаты подобных опытов, невозможно, так как тексты инсценировок не были опубликованы. Однако едва ли будет большой несправедливостью по отношению к Фитчу предположить, что в инсценировках он оставался верен тем установкам, на которых держится его собственное творчество. На протяжении всего времени, пока он блистал на Бродвее, его излюбленными жанрами оставались мелодрама и светская комедия.

Фитч не принадлежал к числу искателей и экспериментаторов, охотно подлаживаясь к тем нормам и образцам, которые отвечали массовому спросу. Уловив изменение вкуса публики, предпочитавшей видеть на сцене ту обстановку, которая составляла ее повседневное окружение, он призывал собратьев по перу стремиться к правдивости изображения. Однако "правдивость" понималась им крайне узко и поверхностно. Фитч отождествлял ее с точным воспроизведением деталей, с которыми ассоциируются те или иные объекты, будь то приметы обстановки или интерьера, городской жизни, психологических состояний, профессиональных навыков или же манеры и мотивация поступков героев. На них все и замыкалось: сущность бытия — индивидуального и общественного — никогда его не волновала. Особенно ему удавались зарисовки жизни высших слоев общества (с неизбежной поправкой на *американский* аристократизм, то есть, по определению, основанный в первую очередь на капиталах), в портрете которых у Фитча подчас проявлялась насмешка и даже пробивались язвительные нотки. Умея схватить характерные черточки драмати-

ческой ситуации, он даже не делал попыток проникнуть под оболочку препарированной таким образом действительности, подменяя отдельными точечными попаданиями всю глубину и бесконечное многообразие окружающей жизни. В результате на свет появлялись не отличавшиеся особой тонкостью пьесы, легковесные и поверхностные, добротно пригнанные и отвечавшие потребностям момента, но непригодные для длительного пользования.

Та же подмена осуществлялась им и на уровне формы. Действие переводилось на накатанные рельсы мелодрамы или светской комедии, где серьезные вопросы, которых Фитчу случалось касаться, принимали суперoблегченный вид. В таких пьесах, как написанный в самом начале его театральной карьеры "Современный брак" (в более позднем варианте "Свадьба", пост. обеих — 1892), "Путь наверх" (пост. 1901, публ. 1905), "Упрямство Джеральдины" (пост. 1902, публ. 1906), а также в ряде других, особенно в его последней пьесе "Город" (пост. 1909, публ. 1915), Фитч касается тех сторон действительности, которые открывали возможность вдумчивого разговора о современном американском обществе, его сущности, целях и идеалах. Эгоизм, лицемерие, стремление к материальному успеху, бездумная погоня за модой, которые автор отмечает в представителях американской элиты, могли навести его на серьезные размышления о перспективах, которые прорисовываются сквозь очертания сегодняшнего дня, но он предпочел представить многочисленные негативные черты пороками злодеев, а не вскормившей их среды, на благосклонность и покровительство которой он обоснованно рассчитывал.

Как при жизни Фитча, так и много времени спустя, вплоть до настоящего времени, американская критика объявляет его поборником реализма, но дальше отдельных реалистических подробностей он в своих пьесах никогда не шел. Это заблуждение проистекает в определенной степени из терминологической неясности: используемый в США термин "реализм" по сути применяется в отношении круга явлений, которые в критике русской связываются, с одной стороны, с бытописательством, а с другой — с поэтикой натурализма. Ни в теории, ни в драматургической практике Фитча не заметно стремления осмыслить "реализм" во всей полноте этого понятия. До конца своих дней он оставался крепким ремесленником, типичным автором "хорошо сделанных пьес" по-американски, отличавшихся от французских моделей, на которые он по большей части ориентировался, отсутствием дразнящей пикантности или откровений фарса, которые могли бы отпугнуть ханжески-добропорядочную американскую публику, малоискушенную в делах театра.

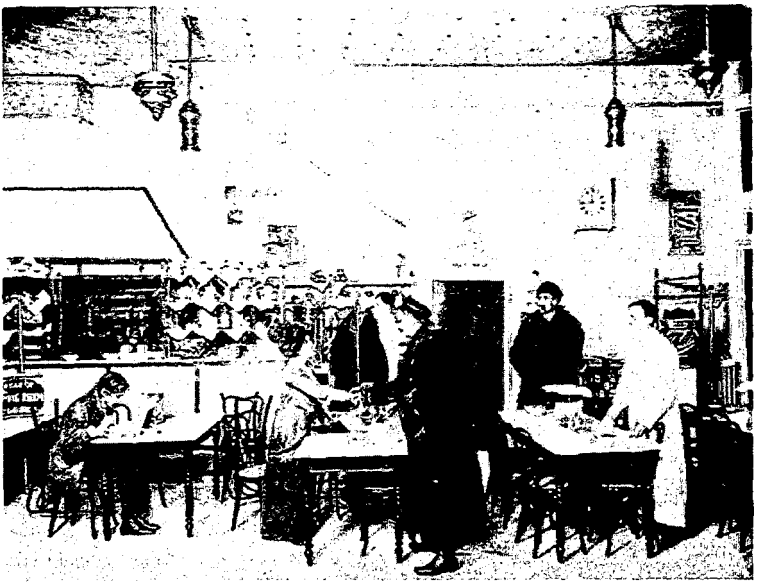
Обращался Фитч и к исторической тематике. Примечательно, что его выбор падал на те эпизоды национальной истории, которые уже неоднократно использовались в американской литературе, в том числе и для сцены. Таковы его пьесы "Натан Гейл" (пост. 1898, публ.

1899), "Барбара Фритчи" (по одноименной поэме У.Г.Уиттьера, пост. 1899, публ. 1900), "Майор Андре" (пост. 1903). Литературное долголетие этих сюжетов было призвано служить гарантией неувядающего интереса со стороны нетребовательной патриотически настроенной публики. В какой-то мере эти расчеты оправдались — до тех пор, пока ее удовлетворяли готовые ответы на незаданные вопросы и ловкость мастерового, выдающего себя за мастера. Но момент миновал — и они закономерно покинули подмостки, безвозвратно преданные забвению.

Не менее удачлив в делах был Дэвид Беласкоу (David Belasco, 1858–1931), который также соединял в своем лице антрепренера и литератора, а к тому же еще актера и режиссера, что для импресарио того времени было обычным явлением. Свою разностороннюю театральную деятельность Беласкоу и начал актером, исколесив с гастролирующими труппами свой родной штат, Калифорнию. Затем, работая в театрах Сан-Франциско, он заинтересовался решением постановочных проблем, в особенности освещением, областью, по существу тогда лишь зарождавшейся, и режиссурой, которая в то время находилась фактически в руках антрепренеров. В конце 70-х годов Беласкоу обратился к литературным занятиям и начал писать для сцены. Дела его шли весьма успешно, так что уже в начале 80-х годов он смог перебраться с западного побережья в Нью-Йорк, где с 1890 г. держал собственную антрепризу, продолжая играть в своих постановках. Число осуществленных им за долгую жизнь спектаклей фантастически огромно — только на Бродвее и с постоянными труппами их насчитывается свыше 350.

Стремление к правдивости деталей, отмеченное у Фитча, Беласкоу соединял с любовью к ярким сценическим эффектам, видя в спектакле в первую очередь зрелище. Владея с 1906 г. собственным театром на Бродвее, он потратил немало сил на разработку и усовершенствование театральной техники, обеспечивающей достижение подобных эффектов, уделяя особое внимание освещению. В этом отношении у него не было предшественников, кроме Стила Маккея (1842–1894), также сочетавшего в своем лице актера, режиссера и автора. По свидетельствам современников, Маккей тонко чувствовал поэтическую природу театра и своими театральными идеями опередил время, оказав большое влияние на дальнейшее развитие американского театра.

Тщательная разработка партитуры освещения, как справедливо утверждал Беласкоу, способствует созданию необходимой общей атмосферы спектакля, повышая эмоциональный накал действия. При этом и в самых необычайных сценических эффектах Беласкоу, подобно Фитчу, пытался достичь "правдоподобия". Известно, например, что после нескольких месяцев упорного труда он отказался от воспроизведения заката в одной из своих постановок потому, что, хотя сам по себе закат был хорош, на взгляд создателя, он выглядел недостаточно



Сцена из спектакля Д.Беласкоу "Женщина губернатора". Декорации воспроизводят интерьер известного бродвейского ресторана "Чайлдс". Нью-Йорк, 1912

"калифорнийским". Эта сторона деятельности Беласкоу составила, пожалуй, наиболее ценную часть его наследия и в значительной мере была сохранена театром XX в., который акцентировал в освещении прежде всего поэтико-символические функции.

Достижения Беласкоу в качестве постановщика в свое время казались столь значительными, что о сотрудничестве с ним помышлял К.С.Станиславский. Однако их творческие принципы и устремления были по сути настолько далеки и даже несовместимы, что вскоре после непосредственного знакомства с его театральными постановками Станиславский отказался от своих замыслов, хотя в американской и английской критике этот эпизод поныне трактуется как свидетельство внутреннего родства этих деятелей театра. Что их действительно сближало — это отношение к режиссеру как творцу, в котором оба видели главное действующее лицо театрального процесса, завершающегося постановкой спектакля.

Как и у других авторов-импресарио, количество созданных Беласкоу пьес, а соответственно и осуществленных по ним спектаклей, весьма внушительно, составляя по разным подсчетам около (или свыше) 80 произведений, значащихся под его именем. Однако в большинстве случаев говорить об "авторстве" можно лишь довольно условно — подавляющая часть "его" сочинений, как и у Фитча, пред-

ставляет собой переделки новомодных, ныне прочно забытых европейских пьес, хотя изредка он обращался и к классическому наследию. Примером этого явилась его обработка "Венецианского купца" Шекспира (пост., публ. 1922); постановка потерпела финансовый крах, но была довольно высоко оценена критикой.

Не столько переводя, сколько перелицовывая современные пьесы, Беласкоу одновременно разрешал проблему авторского права и приспосабливал драматургический материал к местным условиям, к требованиям массового американского зрителя прежде всего, обеспечивая тем самым успех своего поставленного с размахом дела. В нем пьеса откровенно участвовала в качестве товара, а сам процесс определялся динамикой спроса, сбыта и предложения.

В соавторстве была создана и значительная часть "оригинальных" произведений Беласкоу (среди них к тому же немало инсценировок). С ним сотрудничали такие пользовавшиеся в свое время известностью драматурги и литераторы, как Джеймс Хёрн, Бронсон Хауард*, Генри Де Милль, один из основателей Голливуда Сесил Де Милль, прославившийся впоследствии своими фильмами. Вместе с Джоном Лютером Лонгом Беласкоу написал две самых удачных из своих пьес — "Адреа" (пост. 1904, публ. 1928) и "Мадам Баттерфляй" (*Madame Butterfly*, пост. 1900, публ. 1928).

Основой последней послужила опубликованная примерно двадцатью годами ранее повесть Дж.Лонга, в свою очередь явившаяся переложением новеллы популярного в свое время французского писателя Пьера Лоти, о котором доброжелательно отзывался Г.Джеймс. Нежный и трогательный образ Чо-Чо-Сан, ее трагическая судьба, а также (не в последнюю очередь) налет экзотики привлекали публику начала XX в., однако этого было недостаточно, чтобы обеспечить пьесе долгую жизнь. От забвения ее спасла музыка — Джакомо Пуччини даровал ей бессмертие, создав одноименную оперу, либретто которой написано на основе пьесы Беласкоу. Такая же счастливая участь постигла и еще одну его пьесу — "Девушка с золотого Запада" (*The Girl of the Golden West*, пост. 1905, публ. 1928), и вновь благодаря Пуччини, хотя популярность "Девушки с Запада" (таково русское название оперы) уступает популярности его признанного шедевра, "Мадам Баттерфляй".

Выход на мировую арену, пусть даже и косвенным образом, явился, пожалуй, одной из наивысших точек в развитии американской драматической литературы доо'ниловского периода, хотя здесь нет прямой связи с достижениями самой драмы. Действительные заслуги Беласкоу лежат в иной области и связаны в первую очередь с утверждением режиссера как фигуры, играющей в создании спектакля цен-

* См. разделы о Дж.Хёрне и Б.Хауарде в гл. "Драматургия" в 4-м томе настоящего издания.

тральную роль, что подрывало порочную систему актеров-"звезд", тормозившую развитие в США театра и драмы, хотя, как показывает дальнейшая история, и оказалось бессильно положить ей конец.

Несмотря на то, что и Фитч, и Беласкоу, и многие их современники, подвизавшиеся на театральном поприще, клялись правдой и призывали к правде, правда в высшем значении слова естественно и неизбежно ускользала от них. Для этого необходимо было в первую очередь отказаться от целей, выдвигаемых коммерческим театром. Среди тех немногих, кто оказался на это способен в то время, был Уильям Мууди.

Уильям Воан Мууди. Фотография 900-х годов

В начале своего творческого пути Уильям Воан Мууди (William Vaughn Moody, 1869–1910) проявлял больше интереса к поэзии. Блестящий гарвардский профессор, он в конце 90-х годов XIX в., выступив редактором, подготовил к публикации "Сказание о старом мореходе" и другие произведения Кольриджа, полное поэтическое наследие Мильтона, а совместно с другими учеными — "Илиаду" Гомера и ряд других поэтических и прозаических произведений. Неудивительно, что и в его собственном сборнике "Стихотворения" (*Poems*, 1901, в 1909 г. издан под заглавием "Глостерские пустоши", *Gloucester Moors*), создававшемся в последнее десятилетие XIX в., ощутимо сильное влияние елизаветинской поэзии и Мильтона. В том же стиле выдержана и его первая драма "Маска о суде, Пьеса-маска" (*The Masque of Judgement: A Masque-Drama*, 1900), написанная в стихотворной форме. Пьеса должна была стать первой частью задуманной им драматической трилогии. Ее тема — одержимость Америки грехом, удручающее наследие пуританства, сковывавшее духовное развитие народа. "Маска о суде", для которой Мууди избрал высокий мильтоновский слог, создавалась одновременно с его стихами и несет явные следы тех же влияний. Справедливости ради следует отметить, однако, что первая пьеса Мууди изначально не предназначалась для театра, оставшись во всех смыслах пьесой для чтения.

Две последовавшие за "Маской о суде" пьесы также написаны в стихотворной форме — "Подаривший огонь" (*The Fire-Bringer*, 1904), на тему мифа о Прометее, и сохранившаяся в виде незаконченного фрагмента "Смерть Евы" (*The Death of Eve*), которой должна была завершаться его драматическая трилогия. Однако первые драматурги-

ческие опусы Мууди, хотя они никогда не ставились, по мнению некоторых критиков, с точки зрения театра, представляют не меньший интерес, чем его следующие прозаические пьесы. Их Мууди успел написать только две.

Одна из них — "Великий водораздел" (*The Great Divide*, публ., пост. — 1909), первоначально показанный в 1906 г. в Чикаго под названием "Сабинянка". История женщины из Новой Англии, соединившей судьбу с неотесанным, но порядочным человеком из Аризоны, трактуется в ней в свете античного мифа и в то же время отражает конфликт региональных культур в составе динамично развивающейся американской цивилизации. Другая — "Знахарь" (*The Faith Healer*, публ. 1909), герой которой разрывается между земной страстью и своими духовными устремлениями; конец его терзаниям приходит, когда он понимает, что успех сопутствует ему в религиозных трудах, если его душа открыта земной любви. Самая интересная, пожалуй, черта этих пьес — удачное соединение принципов реалистической и символистской драмы, что было исключительным явлением в американской драматической литературе того времени. Тем не менее постановки, особенно "Великого водораздела", который только в Нью-Йорке прошел более тысячи раз, имели большой успех у публики и критики. Впоследствии даже высказывалось мнение, что, если бы не роковая душевная болезнь и ранняя смерть Мууди, его единственным соперником среди современников мог быть только О'Нил.

В те годы пьесы Мууди воспринимались как нечто необычное; если же теперь, зная о пройденном американской драмой в XX в. пути, обернуться назад, можно увидеть и объяснение произведенного ими тогда эффекта. В них ощутимы первые предзнаменования грядущих перемен, которые не ускользнули от наиболее чуткой части публики.

Предвещало их и определенное изменение обстановки в американском театре в середине первого десятилетия, когда в Нью-Йорке возникло несколько театральных коллективов, противопоставивших себя коммерческому театру. Эти небольшие, часто недолговечные труппы внесли свежую струю в театральную жизнь США. Основу их репертуара составили произведения современных европейских авторов, представлявших радикальное и экспериментальное направление в драматургии. Именно там американская публика впервые познакомилась с "драмой идей": пьесами Ибсена и Бернарда Шоу, к которым Бродвей относился с настороженной подозрительностью — путь на коммерческую сцену был для них прочно закрыт. На спектаклях "Гедды Габлер", "Кукольного дома" или "Профессии миссис Уоррен" зритель убеждался, что от современной драмы можно ждать не только захватывающего зрелища с пушечной пальбой, выезжающими из-за кулис прямо на зрителя локомотивами, выливавшимися на улицу бурными демонстрациями патриотизма с песнями и маршами, но и серьезного разговора о жгучих вопросах современности, глубокого

постижения человеческой души, со всеми ее муками, внутренней борьбой, надеждами и верой.

Еще более разительные перемены наметились на рубеже первого и второго десятилетий. Неудовлетворенность современным положением вещей, стремление вырваться из тисков застывшего, общепризнанного стандарта пронизали буквально все стороны американской общественной, культурной и художественной жизни. Имея в виду этот настрой, известный публицист Хатчинс Хэпгуд говорил о главе одной из тогдашних богемных групп как о "центре по распространению яда"[2], поспешив, впрочем, тут же добавить: "Все мы были таковы, в какой-то степени — гораздо большей, чем когда-либо до того"[3]. Разумеется, далеко не все разделяли подобные настроения. Консервативное большинство открыто противилось каким бы то ни было переменам. Важно, однако, что касались последние не отдельных, узких, частных вопросов, а самого широкого круга явлений общественного бытия.

Не менее явственно обозначилась в духовном климате страны жажда обновления, которая включала и освобождение искусства от подчинения мертвым канонам, от приевшегося шаблона, удовлетворявшего самые невзыскательные вкусы, и переустройство на новых началах социального порядка. По воспоминаниям того же Хэпгуда, "[п]озитивный настрой также присутствовал... находя выражение в смутных творческих порывах. (...)

Им казалось, что если бы на эти вопросы просто начали давать ответы, можно было бы сделать шаг в решении наших более значительных социальных проблем, на более глубоких уровнях нашего подсознания; что без познания самого себя и честной переоценки наши попытки в политике и экономике бессмысленны. Иными словами, без настоящих попыток добиться более глубокой культуры, осуществить наши большие социальные задачи невозможно" (3; pp. 392–393).

Радикальные настроения явились той питательной средой, в которой вызревало будущее американского театра. Более того, можно утверждать, что именно радикализм всех мастей, незамкнутый, собственно, сферой одного лишь театра, — хотя сбрасывать со счетов реальности театральной жизни никак нельзя — стал колыбелью американской драмы.

Знаменательным событием того времени стала проведенная впервые в США масштабная выставка современной европейской живописи и скульптуры "Армори шоу" (1913), многократным эхом отозвавшаяся в американском искусстве 10–20-х годов XX в., не замыкаясь притом в рамках изобразительных искусств. Не уступало ей по значимости такое своеобразное порождение тех лет, как возникновение в начале 10-х годов "малых журналов". Оно отражало как растущее расслоение американского общества, так и проистекающую из него диверсификацию общественных взглядов и позиций. Особенно выде-

лялись среди них выходивший с 1912 г. журнал "Поэтри", издававшийся с 1914 г. "Литтл ревью" и журнал социалистической ориентации "Мэссиз" (1911–1917), во главе которого в том же, 1912 г., стал Макс Истман, оставивший ради этого профессорскую кафедру Колумбийского университета[4]. В 1917 г., в обстановке шовинистического угара издание "Мэссиз" было запрещено властями.

Показательно, что первые два издавались в Чикаго — это прямое указание на связь с "Чикагским возрождением", культурным расцветом набравшей духовные силы столицы Среднего Запада, в котором ярко отразилась поступательность регионального развития страны. О его размахе говорит обилие участвовавших в нем фигур национального масштаба — среди них Драйзер, Сэндберг, Эдгар Ли Мастерс, Вэчел Линдсей, Эзра Паунд, Т.С.Элиот, а также представители следующего литературного поколения, дарованию которых предстояло развернуться во всю мощь уже в иную литературную эпоху, Шервуд Андерсон и Синклер Льюис.

Что касается журнала "Поэтри", этот "малый" журнал, которым бесстрашно руководила Гарриет Монро, решал поистине эпохальные задачи, предоставив свои страницы в распоряжение молодых талантов. Преодолевая инерцию господствующего вкуса поисками новых средств художественной выразительности, они порывали с традициями эпигонов романтизма, все еще задававших тон в американской поэзии. Журнал одновременно стал провозвестником, катализатором и выражением "Поэтического возрождения", с которого начался мощный взлет литературы США XX в., обозначивший в недалеком будущем новый этап в ее развитии.

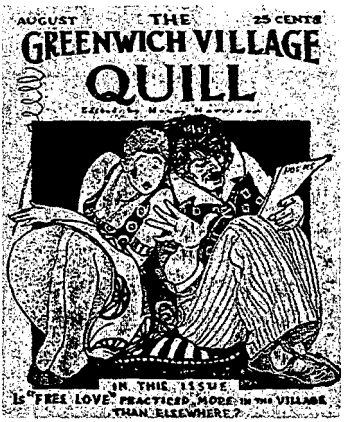
Еще одним ярким явлением художественной жизни того времени, вселявшим надежды, будившим творческую мысль, воплощением обжигающе завораживающей новизны и пьянящей свободы, которую сулило новое искусство, были выступления Айседоры Дункан. В корне перевернув представления об искусстве танца, мятежная Айседора, казалось, опаляла всех сжигавшим ее неистовым пламенем, заставляя отказаться от всего привычного, косного, увлекая в неведомые миры.

В политике также наступила эпоха радикализма — этот период отмечен активностью политических группировок различной ориентации, объединенных неприятием существующего положения, размахом профсоюзного движения, широким распространением учения Кропоткина и усилением влияния анархизма и особенно социалистических идей. Это проявилось во время президентских выборов 1912 г., когда кандидат социалистической партии Юджин Дебс занял третье место, набрав свыше миллиона голосов.

Этот-то всплеск радикализма, принимавшего различные формы и охватившего различные сферы общественного сознания и общественной жизни, и стал едва ли не главной составляющей процесса становления американской драмы, обусловив и предопределив утвердитель-

ный ответ на витавший в воздухе вопрос: быть или не быть ей как роду искусства. Поразительно, сколько видных участников политических движений непосредственно приложило руку к ее рождению. Помимо упомянутого выше М.Истмана, нужно в первую очередь назвать Джона Рида, а также Эмму Гольдман.

Веяния, всколыхнувшие мир сопредельных искусств, на этот раз не обошли стороной американский театр. Среди вещей, подтолкнувших его к обновлению, следует обратить внимание на посещение США в 1911 и 1913 г. труппой "Айриш плейерс" (так чаще всего деятели американского театра именовали и в своей переписке, и в публичных выступлениях, в том числе и в печати, Театр Аббатства, правильнее — "на улице Аббатства", которым руководили тогда У.Б.Йейтс и леди Грегори). Скорее всего это событие можно было бы отнести к числу внешних обстоятельств, но оно оказалось на редкость вдохновляющим примером.



Обложка журнала "Куилл". Номер посвящен нравам богемы Гринвич-Виллидж

Размышляя о том, что значила эта встреча для будущего американской драмы, Гласпелл впоследствии писала: «Вполне возможно, если бы не было "Айриш плейерс", не было бы и "Провинстаун плейерс" (созвучие этих названий, разумеется, не было случайностью. — *М.К.*). Он (Кук. — *М.К.*) хотел, чтобы для американской жизни было сделано то, что было сделано — он это видел — для ирландской, никаких условностей в ее передаче в соединении со смиренностью настоящего чувства» (1; p. 218). На всю жизнь сохранил восхищение ирландской труппой О'Нил.

Художественные открытия посланцев из Ирландии, равно как и знакомство с другими образцами современного европейского и отечественного искусства, помогли пробудить творческие силы, дремавшие в недрах театра в самих Соединенных Штатах. Под их животворным воздействием пребывавшая в зачаточном состоянии драма сумела сбросить оковы летаргического сна и узреть свое будущее не в "бессмысленном профессионализме бродвейских театров" (3; p. 394), а в создании искусства, рожденного из глубин жизни и вдохновляемого высшими идеалами.

В начале десятых годов это нашло отражение в так называемом движении "малых театров" (некотором подобии "малых журналов"), буквально захватившем большие и даже маленькие города Америки. Первый театр подобного рода появился в Чикаго в 1912 г. Он был

основан Морисом Брауном и так прямо и назывался — "Малый театр" (Little Theatre), подарив название всему направлению. Свое расхождение с традиционной американской театральной системой Браун выразил тем, что избрал для открытия своего детища пьесу У.Б.Йейтса "На берегу Байле", за которой последовала постановка "Троянок" Еврипида. Эстетическая дистанция, отделявшая новорожденный коллектив от процветающих коммерческих антреприз, была, таким образом, обозначена демонстративным обращением к европейским истокам, отмеченным, с одной стороны, художественным экспериментом, с другой — возвращением в такую далекую древность, что это само по себе воспринималось как вызов.

Посеянные семена вскоре дали обильные всходы. По всей стране возникают один за другим новые театры, театральные клубы, драматические общества, как бы охваченные единым стремлением дать выражение тем духовным исканиям, которые не находят удовлетворения ни на бродвейской сцене, ни — шире — в стремительно коммерциализирующемся американском обществе. Задачи, которые ставили перед собой "малые театры", имели мало общего с чистым профессионализмом. Даже авторы поставленных здесь пьес редко собирались посвятить себя драматургии. Театральные коллективы подобного рода были, как правило, недолговечны, отличались пестротой и непостоянством состава. К тому же, формально принадлежа к одной группе, их члены нередко в том или ином качестве принимали участие в постановках соседей и "конкурентов", лишь подчеркивая тем самым общность позиций и целей, а более всего — настроя.

Одержимые жаждой перемен эти объединения создавались по студийному принципу, где не было просто "исполнителей", "декораторов" или даже "авторов", но каждый, совмещая эти далекие друг от друга занятия, чувствовал себя служителем идеи, творцом, радикалом и ниспровергателем основ, борющимся со всякой косностью, ложью и несвободой как в искусстве, так и в жизни. Многие были приверженцами анархизма, социализма или других политических течений; примыкало к театральному движению и немало сторонников различных социальных реформ, особенно суфражизма. Неудивительно, что в движение "малых театров" оказались вовлечены люди, представлявшие собой цвет американской интеллигенции того времени — писатели Флойд Делл, Юджин О'Нил, Уоллес Стивенс, Сьюзен Гласпелл, Джордж Крэм Кук, Эдна Сент-Винсент Миллей, Теодор Драйзер, режиссеры Лоуренс Лэнгнер и Джеймс Лайт, журналисты Хатчинс Хэпгуд, Луиза Брайант, Майкл Голд, художники Чарльз Демут, Марсден Хартли и театральный художник Роберт Эдмонд Джонс, обучавшийся у Макса Рейнхарда, скульптор Уильям Зорах, издатели Альберт и Чарльз Бони и множество других.

Наподобие "малых театров" зачастую действовали и многие клубы, которые время от времени давали приют необычным постановкам

Юджин О'Нил в форме матроса торгового флота "Американ Лайн". Фотография ок. 1912 г.

или сами выступали их инициаторами. Один из активнейших участников движения "малых театров", закоренелый представитель богемы, Флойд Делл вспоминал о подобном спектакле, в котором он соединил в своем лице роль автора пьесы, постановщика, актера и оформителя: «Я предложил поставить пьесу "в китайской манере", без декораций и со множеством "как будто". (...) Все придумывали собственные реплики, забывали их и на ходу придумывали новые, лучше прежних; и пьеса, поскольку она высмеивала наш искренний "модернизм", имела огромный успех и стала, таким образом, первой в серии малых пьес, показанных в течение нескольких лет... (...) Но там, где эти постановки были уязвимы с точки зрения драматического искусства, они с успехом выполняли роль веселого общинного ритуала. В них деревня (the village — Гринвич-Виллидж. — *М.К.*) смеялась над собой и купалась в насмешках»"[5].

В числе театров, рожденных этим движением, прежде всего следует назвать "Вашингтон-сквер плейерс" (1914–1917, Нью-Йорк), среди

учредителей которого были Джон Рид, Р.Э.Джонс, Дж.К.Кук, Л.Лэнгнер. За считанные годы театр сумел обрести довольно широкий диапазон постановками весьма разнообразных по характеру пьес — от Метерлинка и Леонида Андреева до самого Рида, а в начале 20-х годов на его основе сложился крупнейший профессиональный коллектив, "Гилд-тиэтр", провозгласивший своей целью постановку выдающихся произведений, отражающих новейшие тенденции в театре и в силу этого неприемлемых, из страха перед риском, для коммерческого театра.

Театру, взявшему себе название "Провинстаун плейерс" (1915–1922, Провинстаун, Масс., — Нью-Йорк), суждено было сыграть в судьбе американской драмы исключительную, поистине историческую роль. Ставший во главе его Джордж Крэм Кук (George Cram Cook, 1873–1924; соратники и единомышленники обычно называли его Джиг /Jig/) был, несомненно, выдающейся личностью. Выходец из старинного рода, корни которого прослеживаются до первых поселений Новой Англии времен Брэдфорда и Уинтропа, он унаследовал от предков также и дух пионерства. Человек разносторонних дарований, Джиг получил блестящее образование в Гарварде, а затем в Гейдельберге, но не мог замкнуться в рамках академических знаний, не менее ценя ту науку, что открыли ему скромная хижина пионеров и жизнь индейских племен. Однако он не стал служителем своих талантов — напротив, поставил их на службу общественного идеала, видя в них предоставленное в его распоряжение средство приближения или даже осуществления общезначимой цели. По складу натуры Джиг являл собой сочетание мечтателя, визионера, увлекаемого в космические дали будущего, и человека практического закала, готового с непреклонным упорством прокладывать путь к поставленной цели, соединив, таким образом, две определяющих грани национального характера.

Американская жизнь того времени отталкивала Кука примитивным, принимавшим самые грубые формы материализмом. Глубоким ее пороком он считал отторжение от органических основ природного бытия. Так же неприемлем был для него один из главных устоев американизма — индивидуализм, разъедающий естественное человеческое братство. Свое жизненное назначение Джиг видел не в личном успехе в избранной области, а в восстановлении естественных основ человеческого существования, составлявшем, по его убеждению, миссию театра. "Прекраснейшая для меня судьба, — писал Кук, — это помочь возвести на циклопических основаниях моих предков башню с маяком, создать для моей страны один город, которым правит разум, просвещение, возвысившееся до красоты" (1; p. 94).

В мечте о прекрасном граде в преображенном виде возродилась идея "града на горе" первых поселенцев. Она вдохновляла его и в те годы, когда Кук преподавал в Стэнфорде, и когда решил вести фермерское хозяйство, явив в XX в. живой анахронизм — образ "просве-

Джордж Крэм Кук в Гринвич-Виллидже. Фотография ок. 1913 г.

щенного фермера", неосуществленной мечты джефферсоновской демократии, и когда, перебравшись из сельских просторов Айовы в город, занялся журналистикой, стал редактором литературного приложения к "Чикаго ивнинг пост", одного из лучших в стране литературных изданий, и в его разностороннем художественном творчестве.

Умонастроения Кука привели к его сближению с социалистами, от которых он даже баллотировался в Конгресс. Ими пронизан его роман "Пропасть" (1911), который, по мнению Делла, вплоть до 30-х годов был "лучшим социалистическим романом, созданным в стране"[6]. Его понимание социализма не было ни сугубо политическим, ни догматическим. Кук вписывал его в систему нравственных отношений, охватывающих всю историю человечества. Разные эпохи давали этим отношениям свои наименования, но их суть, считал он, оставалась неизменной: себялюбие и альтруизм. Каждый раз под непривычной оболочкой возникает всего лишь их новое воплощение и устанавливается новое равновесие "принципов, которые творят историю человеческой души. Одна из этих идей доминирует в одну эпоху, другая — в следующую. (...) Два эти образа жизни подобны ногам, кото-

рые постоянно проходят одна мимо другой. Это поступь человечества. Рим завоевывает мир — торжество доктрины себялюбия. Примитивное христианство — альтруистическая реакция на него. Христианство императора Константина вновь впадает в милитаризм, замаскированный эгоизм. Современные капиталисты — воплощение этого образа жизни теперь. Оно может уступить место социализму — организованному альтруизму. Социализм, находящийся у власти, может в будущем перейти в барственный эгоизм, и его в свою очередь сменит какая-то новая, мощная страсть любви" (1; pp. 172–173).

Не материя, но дух, не индивидуум, а община, не война всех против всех, не всеобщая подозрительность и вражда, а мир и любовь — таков идеал Кука, в котором нераздельно слиты эстетическое, этическое и социальное. Широта его взглядов притягивала людей. Неудивительно, что в созданный им молодой, ничем еще не проявивший себя коллектив влилось много новых членов из других, подобных ему театров, в том числе Дж.Рид, Р.Э.Джонс, А.Рау из "Вашингтон-сквер плейерс", в котором начинал свою театральную деятельность и сам Кук.

Подчеркивая сильные стороны основателя "Провинстаун плейерс", современный английский исследователь К.У.Бигсби обоснованно замечает, что, хотя Кук и "не был оригинальным мыслителем... он соединял индивидуальное видение с практической энергией и способностью вдохновлять других, что делает его ключевой фигурой в истории американской драмы"[7]. Для полной объективности (или справедливости) необходимо лишь добавить, что, несмотря на отсутствие у Кука (совершенно естественное и закономерное) упомянутой "оригинальной" философии, его замысел, подход и программа организации театрального дела и пестование национальной драмы были в высшей степени оригинальны.

Чисто театральные задачи не увлекали Кука ни как режиссера, ни как автора. Идеалом служил для него античный театр, притом идеал этот не просто вырастал из преклонения перед замкнутым в прошлом художественным совершенством, хотя сомнений относительно достоинств литературного наследия Древней Греции у Кука, конечно, не возникало, а заново рождался из живого переосмысления во всей многомерности его опыта. Важнейшее значение он придавал неразрывной связи театра с полисом, которая стала мощным стимулом его собственного творчества. Подобные представления уже получили к тому времени известное рапространение, особенно по другую сторону Атлантики. Так, А.Аппиа, один из выдающихся реформаторов европейского театра начала XX в., чьи идеи, возможно, косвенным образом оказали влияние на Кука, утверждал: "Не существует вида искусства, который способен лучше драмы выразить социальную солидарность, в особенности если она (драма. — *М.К.*) возвратится к своим благородным истокам через коллективное воплощение великого ре-

лигиозного или патриотического чувства, или просто человеческого чувства, преображая его соответственно современной эпохе" (7; pp. 16–17).

В обращении Джига к античности выделяется несколько моментов. Это касается в первую очередь отношений драмы и жизни, живое дыхание которой принесет, по его убеждению, долгожданное избавление от лжи, царившей тогда на американской сцене в квазиреалистических формах. "Единственное, что нам необходимо, — убеждал он своих сподвижников, — это свобода представлять в литературе жизнь так же откровенно, как Аристофан" (1; p. 192).

В системе воззрений Джига античный театр, с которым он связывал надежды на освобождение духа современного человека, выступал не столько в своем конкретно-историческом облике, сколько в своей символической роли. На его представления об античной драме, несомненно, оказала сильное влияние философия Ницше и теории Рихарда Вагнера.

Непреложной истиной, вынесенной Куком из античного театра, была его прочная связь с жизнью общины, которую он поставил задачей возродить в своем театре, то, что "[в] одиночку человек не может создать драмы. Подлинная драма рождается из единого чувства, разделяемого всеми членами клана и выражаемого несколькими для всех. Если нет ничего, заместившего общую религиозную цель и страсть первобытной группы, из которых родился дионисийский танец, ни в одном народе не может возникнуть драмы" (1; pp. 252–253).

Очевидно, что речь идет о чувстве, объединяющем не группу единомышленников-творцов, а всю общину, доверяющую маленькой группе стать ее голосом, говорить от ее сердца, выражать ее дух. Ориентация на внетеатральные сферы и ценности — свидетельство превалирования в созданном Куком коллективе общегуманитарной направленности над профессиональным уклоном, как бы широко последний ни понимался. Она напрямую сопрягается со стремлением к восстановлению в правах художественной правды.

Имя Диониса упомянуто отнюдь не случайно. В его культе Кук чтил великую древнюю раскрепощающую силу, соединявшую в мистическом ритуале опьянение, сексуальную энергию и театр, залог духовного и нравственного здоровья, утраченного современным ему театром и человеком. По мысли Кука, ритуал дионисийских возлияний за круговой чашей был призван вести "Провинстаун плейерс" через опьянение, разрушавшее преграды отчуждения, и всеобщий экстаз самоотречения (преодоление индивидуального эгоизма) к экстазу творческому, к союзу дионисийского и аполлонического начал, к созданию подлинной общины, благодаря чему «творческий фермент группы, набрав силы, выйдет за ее пределы, неся освобождение "нашей неосуществившейся нации", а через нее — всей цивилизации»[8].

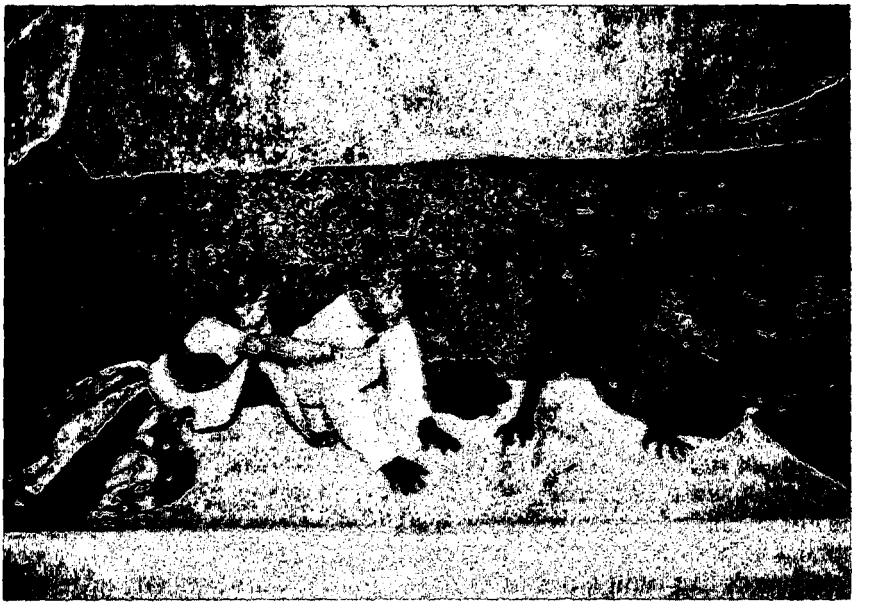
Цель "Провинстаун плейерс" — в высшем ее пределе — обозначалась, таким образом, не как художественное совершенство, а как духовное пробуждение, раскрепощение, очищение, ведущие к единению всего человечества. По наблюдениям проницательного Хэпгуда, «[о]тчасти провинстаунское движение было социальной попыткой вновь приобщиться к жизни — духовно, воспрянуть от подавленности и разочарования, освободиться от яда, источаемого собственным "я", и яда, источаемого миром» (3; p. 394).

Совершиться этот переворот, считал Кук, должен в ходе творческого процесса, в работе актеров над собой, однако, не только и не столько в том специальном смысле, который вкладывал в эти слова их автор, К.С.Станиславский. К заветной цели они придут, не овладевая тайнами ремесла или путем накопления научных знаний, а благодаря прорыву в пространство души. Его освоение, в свою очередь, требует наравне с движением вперед возвращения вспять. В одной из своих обращенных к публике деклараций провинстаунцы, выражая безоговорочную поддержку и одобрение творческих позиций Джига, открыто провозглашали, что намерены добиться успеха своего начинания, "...воссоздавая в группе современных индивидуумов — индивидуумов, гораздо более дифференцированных, чем примитивные люди, — родство душ, духовное единство, скрытое под различиями, единство, напоминающее примитивное единство племени, единство, способное спонтанно создать то единство, которое необходимо искусству театра"[9]. Путь к обновлению становится путем к истокам, в котором в своеобразной форме определенно проступает характерная для эпохи тяга к примитиву.

"Новым истолкованием, которому предстоит стать великим духовным событием грядущих лет, — писал Кук, сплетая воедино принципы, на которых строится идеальное здание его театра, — будет не новое истолкование научных фактов одним интеллектом другому, а — впервые — их истолкование поэтическим воображением коллективному сердцу человека, та страсть, которую люди вкладывают в изящные искусства, ради которых они живут, в великие дела, за которые они умирают" (1; p. 217).

Поэтическое воображение и стало важнейшим творческим принципом Кука и руководимого им театра. Сам он стремился следовать ему, выступая, хотя и не с равным успехом, в качестве идеолога и руководителя театрального коллектива, режиссера, актера и автора. К числу таких принципов относится и программный антипрофессионализм, в котором Кук видел прежде всего противоядие от зол коммерческого театра. " Мы верим, — писал он, — что упорная работа в духе *игры* исполнена свежести, которой не найти в театре, превратившемся в *бизнес*" (курсив мой. — *М.К.*; 1; p. 263).

Создавая "Провинстаун плейерс", Кук выдвинул перед своими единомышленниками конкретную и определенную цель — в отличие



"Провинстаун плейерс". Сцена из спектакля по пьесе Ю.О'Нила "Жажда". Режиссер — Дж.К.Кук. Танцовщица — Л.Брайант, Бизнесмен — Джиг Кук, Мулат-матрос — Ю.О'Нил. Провинстаун. Фотография, сентябрь 1916 г.

от других, *их* театр будет ставить *американские* пьесы. Этот курс они выдержали до конца. А ведь в то время это могло показаться не просто дерзкой — безумной — затеей: драматургия как вид искусства в Америке отсутствовала. Ставить можно было либо то, что идет на Бродвее (в этом случае их деятельность лишалась всякого смысла), либо... Альтернативы, однако, не существовало. Оставалось надеяться на чудо — на появление талантов, которым будет под силу выдержать единоборство с Бродвеем, а также в меру своих возможностей пытаться закрыть брешь собственными усилиями.

Кук принял в этом самое деятельное участие. Встав во главе новорожденного театра, он взял на себя не только обязанности режиссера и художественного руководителя, но и автора, готового по первому зову прийти на выручку родному детищу. Кук не был, однако, плодовитым драматургом. Ему принадлежит три одноактных пьесы (две из них были написаны им вместе с женой, Сьюзен Гласпелл), но, несомненно, гораздо более честолюбивые виды имел он на пьесы "Афинянки" и "Источник". "Афинянки" (пост. 1918, публ. 1926) — первая многоактная пьеса, поставленная провинстаунцами; это, вероятно, лучшая из его пьес, но и она занимает довольно скромное место. В ее

основу Кук положил сюжет аристофановской "Лисистраты" — нетрудно представить, что́ вдохновило его на создание антивоенной пьесы в обстановке охватившей страну в годы Первой мировой войны истерии и пронизанной шовинистическим угаром агитации за немедленное вступление США в войну. Авторская позиция была недвусмысленно выражена в предисловии, которым Кук сопроводил публикацию пьесы: "женский гений, — писал он, — спас Грецию, объявив сексуальную забастовку" (8; p. 86).

Пером Кука водила мысль о спасении или хотя бы отрезвлении страны, потерявшей голову от подозрительности и страха перед чужаками. Действие "Афинянок" развертывается в эпоху греко-персидских войн, но, вольно переработав сюжет, Кук дополнил его ситуациями и персонажами, отсутствующими в первоисточнике, прежде всего историческими (Перикл, Аспазия), а также нагрузил откровенными современными параллелями. Они, однако, оказались одним из уязвимых мест постановки. Так, известный критик Хейвуд Брун, которого никак нельзя заподозрить в отсутствии радикализма, хотя в целом и принял спектакль благосклонно, находил их чересчур очевидными, а также считал, что пьеса написана очень неровно.

Кук, по-видимому, и сам это чувствовал. Тем бóльшие надежды возлагал он на пьесу "Источник" (пост., публ. 1921), оказавшуюся для него последней. Он стремился выразить в ней веру в будущее человека, в возможность его нового приобщения к истинной жизни, от которой катастрофически все дальше отдаляется современное индустриальное общество. В своем ви́дении будущего Кук пытался соединить духовные начала, коренящиеся в традициях американских индейцев, с пониманием отношений внутри человеческого сообщества, аналогичным в известной мере проводившимся в то время исследованиям подсознательного, особенно в плане установления контакта, но не с умершими (как, например, в спиритизме), а между живыми. Пьеса, однако, не оправдала связанных с ней ожиданий. Привлекательная — во всяком случае для автора — идея не нашла убедительного художественного воплощения и оставила зрителя равнодушным.

В 1922 г. театр был распущен Куком, по мнению которого выпавший на их долю успех не позволял надеяться сохранить верность изначальным принципам — вдохновенному творению жизни в духе игры. Спустя сезон театр был "восстановлен", но уже без участия Кука, отплывшего в Грецию, где он в скором времени скончался. По существу это был уже совсем другой коллектив. Его история оказалась короткой — к середине 20-х годов стало ясно, что пик наивысших успехов и влияния "Провинстаун плейерс" миновал, его рамки тормозят дальнейшее развитие собранных под его крышей талантов, а для решения выдвинутых временем новых задач требуются иные формы.

За свое недолгое существование — всего восемь лет — "Провинстаун плейерс" показал свыше ста спектаклей, в основном одноактных,

Вуд Гэйлор. "Вечеринка у Боба, номер 1". 90-е годы XIX в.

около пятидесяти авторов, лишь один из которых не был американцем. В большинстве своем они, включая и признанных писателей, решившихся пройти испытание сценой, были совершенными новичками в театре. Здесь впервые увидели свет рампы пьесы Юджина О'Нила, Джона Рида, Эдны Сент-Винсент Миллей, Т.Драйзера, Джуны Барнс, Ф.Делла, Луизы Брайант, Сьюзен Гласпелл, поэтическая драма Уоллеса Стивенса, к сожалению, после того не поддерживавшего связей с театром, М.Голда, выступавшего тогда еще под собственным именем — Ирвин Гранич, — и множества других авторов[10]. Для многих из них спектакли, осуществленные провинстаунцами, оказались единственным сценическим воплощением; значительная часть текстов никогда не публиковалась, рукописи также сохранились далеко не все, так что зачастую свидетельством тех ярких событий служат только воспоминания их участников и современников и отзывы в прессе.

Начиналось все, однако, более, чем скромно, почти как случайное стечение обстоятельств, в силу которых Провинстауну выпало дважды сыграть роль в жизни страны: впервые, когда на заре американской истории здесь высадились прибывшие на "Мэйфлауэре" пуритане, во второй раз — когда этот крошечный городок, в недавнем прошлом рыбачья деревушка, стал местом рождения американской драмы.

Первые поставленные провинстаунцами пьесы полностью соответствовали описаниям Флойда Делла в том смысле, что все участвующие в них, включая зрителей, "смеялись над собой и купались в насмешках" (5; p. 32). Подход был чисто любительский. Все скорее напоминало развлечение гостей на званом вечере, чем инаугурацию театра, которому предстояло потрясти устои американской сцены,

дать жизнь американской драме как виду искусства и затем бережно ее пестовать, пока она делала первые, неуверенные шаги. Собравшиеся в доме Хэпгудов 15 июля 1915 г. увидели две небольшие комедии — "Постоянство" Н.Бойс и "Подавленные желания" Кука и С.Гласпелл. Одна была дана в гостиной, другая — на балконе.

Автор одной из показанных в тот вечер пьес, Нис Бойс, была к тому времени довольно известным литератором. Ее рассматривали как представительницу феминистского направления, хотя ее рассказы и романы, сосредоточенные на поисках смысла жизни, трудно назвать пропагандистскими. Ее пьеса "Постоянство" (в расширенном варианте — "Верный любовник") была явно написана "на случай" и рассчитана на аудиторию посвященных, способных даже без помощи прозрачных намеков безошибочно угадать знакомую каждому из присутствующих историю взаимоотношений Мэйбл Додж и Джона Рида, представленную в слегка лишь завуалированном виде. Основой коллизии и соответственно комического эффекта служило различное толкование героями верности и измены, включая парадокс физической неверности и сохранения верности душевной.

Поставленная в следующем сезоне пьеса Бойс "Зимней ночью" (1916) написана более уверенной рукой. Ее действие выстроено строго по классическому образцу трех единств, начинаясь с похорон мужа героини и завершаясь самоубийством его брата, осмелившегося в такой час предложить сердце и руку вдове, которую он продолжал любить все эти годы. Мрачная атмосфера несет в себе напряжение, передающее внутренний драматизм ситуации. Заметно углубилась психологическая разработка образов.

Пьесу "Подавленные желания" (*Suppressed Desires*, 1914; пост. 1915, публ. 1916) Кук годом ранее предлагал для постановки в "Вашингтон-сквер плейерс", где ее отвергли, сочтя чересчур "экспериментальной". Это, конечно, сильное преувеличение, которое говорит об эстетической неискушенности тех, кто вынес этот вердикт, хотя отступление от бродвейского канона в ней налицо. Источником комических перипетий в любовном треугольнике служит увлечение героини пьесы, Генриетты, фрейдизмом, в те годы как раз вошедшим в США в моду. Муж не разделяет ее энтузиазма, он и становится главным объектом психоанализа. Несмотря на его протесты, она с одержимостью неофита "пристально читает" его слова, сны, жесты, находя в них неопровержимые доказательства любимых теорий. Развязка наступает, когда к ним приезжает погостить сестра Генриетты, в которой та с радостью обретает новую точку приложения сил. Мужу приходит счастливая мысль: ему удается внушить юной родственнице, что она одержима подсознательным влечением *к нему*. Такой "научный" результат не вполне устраивает героиню пьесы и заставляет ее навсегда отказаться от психоанализа. Злободневная по теме, не утратившей интереса и поныне, приправленная остроумными шутками,

Первое помещение (рыбный сарай на пристани слева), где состоялось первое представление "Провинстаун плейерс"

занимательным развитием простого сюжета, хотя и не отличающаяся особой глубиной пьеса и сейчас остается нередкой гостьей на подмостках любительских театров.

Возможно, принцип любительства, в духе которого были поставлены первые пьесы, не предполагал повторения[11], но по настоятельному требованию тесного сообщества художников они были показаны вновь, только уже не в домашней обстановке, а в "театре". Их первым приютом стал овеянный впоследствии легендами рыбный сарай на причале, приспособленный под зрительный зал с небольшой сценой. В первый сезон здесь были показаны еще две пьесы: "Поменяй стиль" Кука и "Современники" У.Д.Стила (обе пост. 1915).

Тема комедии Кука представляла непосредственный интерес для самих членов труппы и ее ближайшего окружения: споры о путях развития искусства были частью их повседневного существования. В ней комически обыгрывается общая неразбериха в умах, которая воцаряется при кардинальной смене стилей. В пьесе Кука отец, богатый банкир, отказывается поддерживать деньгами сына, так как он берет уроки не у *того* учителя, богатая покупательница возвращает картину и требует назад деньги, узнав, что на ней изображено всего лишь "око Господа", которое она приняла за "духовный пуп", а домовладелец, которому не по силам разобраться в премудростях поисков авангарда, то отказывается, то соглашается принять в счет долга картины начинающего художника.

В центре внимания "Современников" (*Contemporaries*) оказались острые социальные проблемы — происходившее на сцене напоминало реальные события недавнего времени, когда один из активистов ИРМ, собрав толпу бездомного люда, привел ее в церковь, чтобы бедняги не погибли от холода. События эти, в свою очередь, вызывают в памяти один из эпизодов в заключительной части романа Драйзера "Сестра Керри", написанного более чем десятилетием ранее. Такое пересечение литературного и жизненного материала примечательно само по себе и говорит о значимости затронутых в пьесе явлений.

Разговоры в тускло освещенной свечой комнате по возвращении героя, слушавшего в толпе обличителя церкви и теперь опасающегося, что за ним гонятся, кажутся выхваченными из повседневной американской действительности. Действие также окрашено множеством ее примет. Появляются преследователи и, убедившись, что это не тот, кого они разыскивают, один из них, священник, предлагает юноше стать осведомителем. В доме прячется и Старый Джон (вернее, как выясняется позже, — Иоанн), незаметно проникший сюда вслед за юношей. Он начинает превозносить оратора-смутьяна, называя его пророком и спасителем человечества. Его слова звучат привычным преувеличением фанатика, но с наступлением рассвета зритель к своему изумлению обнаруживает, что герои облачены в одеяния иудеев и римлян, а действие происходит в Иерусалиме.

Концовка вносит новый акцент, придающий пьесе Стила универсальное звучание. Подобное наложение совмещенных в едином пространстве временны́х пластов — исторического и современного — было тогда внове не только в американском театре, а на американскую публику, мало знакомую с художественными исканиями рубежа XIX–XX веков, должно было произвести сильное впечатление.

Второй сезон (1916–1917) ознаменовался расширением круга авторов и списка постановок, а также обретением собственного помещения в Нью-Йорке, так что в своей работе театр больше не был ограничен одним только летним периодом. Он подтвердил, что тематическая широта и новизна, свобода художественного выражения, дух иконоборчества и дерзкого вызова стереотипам — не просто отражение авторской воли, а программная установка театра, который можно было упрекнуть в расплывчатости позиции и даже стилистической всеядности, но никак не в доктринерской узости эстетики.

Среди авторов, чье имя впервые значилось тогда на провинстаунских афишах, был, к примеру, Джон Рид (*John Reed*, 1887–1920). К драматическому искусству он пристрастился еще в годы обучения в Гарварде. Увлечение оказалось стойким, и остается только поражаться тому, как в своей бурной жизни он находил для него время и силы. Наделенный блестящим организаторским талантом Рид был не только одним из основателей Компартии США, но и стоял, как уже говорилось, у колыбели двух театральных коллективов — "Вашингтон-сквер

Джон Рид и Луиза Брайант в Провинстауне.
Фотография ок. 1917 г.

плейерс" и "Провинстаун плейерс", где наравне с другими принимал участие в спектаклях в качестве актера и режиссера. Подчас он реализовывал свой интерес к театру весьма нетрадиционным образом.

Первым самостоятельным шагом Рида на театральном поприще явилась организация беспрецедентной акции, для которой едва ли можно подобрать точное жанровое определение. Речь идет о забастовке ткачей Патерсона в 1913 г. Вместе со своим другом, гарвардским однокашником, Р.Э.Джонсом, впоследствии ведущим театральным художником США первой половины XX в., Рид придал ей вид

свободного по форме гигантского театрального действа продолжительностью в два дня. Уникальным было уже то, что представление создавалось даже не по следам закончившейся забастовки, а одновременно с ней. Оно не имело ни написанных слов, ни запланированных эпизодов, ни приблизительного сценария. И тем не менее это было именно театральное действо, проходившее в крупнейшем зале для зрелищных мероприятий Нью-Йорка — "Мэдисон-сквер-Гардене". Его основу составляли шествие бастующих, их выступления и споры, которые были выражением рождавшихся тут же, на месте, в душе участников, мыслей, чувств, слов, что Дж.Кук вскоре выдвинул в качестве одной из главных целей созданного им театра. Есть в этой истории еще один заслуживающий внимания момент. Очевидно, что в этом действе была начисто стерта грань, отделяющая не только сцену от зала, но и исполнителей от зрителей. Безо всяких усилий было найдено решение проблемы, над которой упорно бился экспериментальный театр второй половины XX в.

В своем исследовании, посвященном "Провинстаун плейерс", Р.К.Сарлос замечает, что Рид видел "...в театре всего лишь орудие классовой борьбы" (8; p. 154). В целом это так, хотя предложенное ограничение ("всего лишь") нуждается в серьезных уточнениях. Пьесы Рида, во всяком случае, лишены какой бы то ни было доктринерской шаблонности, унылого схематизма и плоской назидательности, с которыми традиционно ассоциируются подобные формулы.

В "Провинстаун плейерс" было поставлено три пьесы Рида[12]. Неординарность его художественного мышления выражена в них уже выбором жанра. Все это ядовитые сатиры, в которых он зло высмеивает рабство убогих духом. Действие пьесы "Свобода" (*Freedom*, пост., публ. 1916) происходит в тюрьме, однако вместо привычного обличения притеснителей, автор обрушивает град язвительных насмешек на тех, чьи бесконечные разглагольствования о любви к свободе — лишь пустая болтовня, не кровное дело, а поза, в конечном же счете — инструмент приспособления к существующему порядку вещей, который отвечает потребностям мелких душонок.

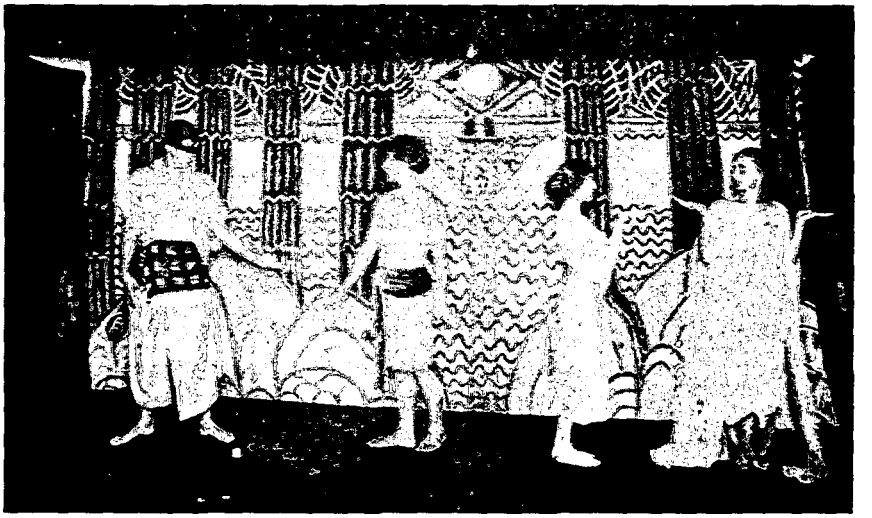
Центральная ситуация парадоксальна: участники побега, успешно преодолевшие бóльшую часть пути к свободе, вдруг, когда цель совсем близка, добровольно отказываются завершить начатое дело. Возникшую в действии паузу Рид использует не для увещевания дрогнувших и агитации нестойких, а для уяснения мотивов, которыми продиктованы поступки персонажей пьесы. Один, оказывается, "теряет" интерес к побегу, обнаружив, что за пределами камеры нет ни стражей, ни стены, необходимых инфантильному, взращенному на книжных подвигах сознанию, которое неспособно адекватно действовать в *реальной* обстановке — как не вспомнить тут вечно юного Тома Сойера, на которого Твен смотрит со снисходительной иронией! Рид берет другую тональность, окрашивая действие язвительной из-

девкой. Поэт, занятый сочинением тюремных стихов, понимает, что, выйди он на свободу, его поэзия утратит для публики всякую привлекательность. Третий вообще не желает покидать тюрьму, где для него "готов и стол, и дом", а также добытое в трудах расположение начальства, тогда как жизнь на свободе не сулит ему ничего, кроме нищенства и бесцельных скитаний.

Сатирический накал действия достигает в финале своего наивысшего градуса, притом не прямыми инвективами, а каскадом головокружительных парадоксов. Пьеса, до конца выдержанная в тональности фарса, завершается "чистосердечным" признанием главного зачинщика побега, которого друзья ради собственного спасения без колебаний выдали тюремщикам. На этот опасный шаг его толкнула неодолимая тяга к свободе, но этот "герой" не станет довольствоваться полумерами — он устремлен к абсолюту, а потому пробивался в... звукоизолированную одиночку.

Не исключено, что такой поворот темы свободы, хотя бы отчасти, присутствовал в сознании О'Нила в период написания одного из его поздних шедевров, пьесы "Продавец льда грядет" (1939). О'Нил был не только хорошо знаком с Ридом, но и более, чем вероятно, с этой пьесой, премьера которой всего на две недели опередила дебют О'Нила в "Провинстаун плейерс". Действие "Продавца льда" происходит именно в ту историческую эпоху, присутствует в ней и основной мотив пьесы Рида: один из героев убежден, что на самом деле люди не желают свободы — слишком от многого нужно ради нее отказаться.

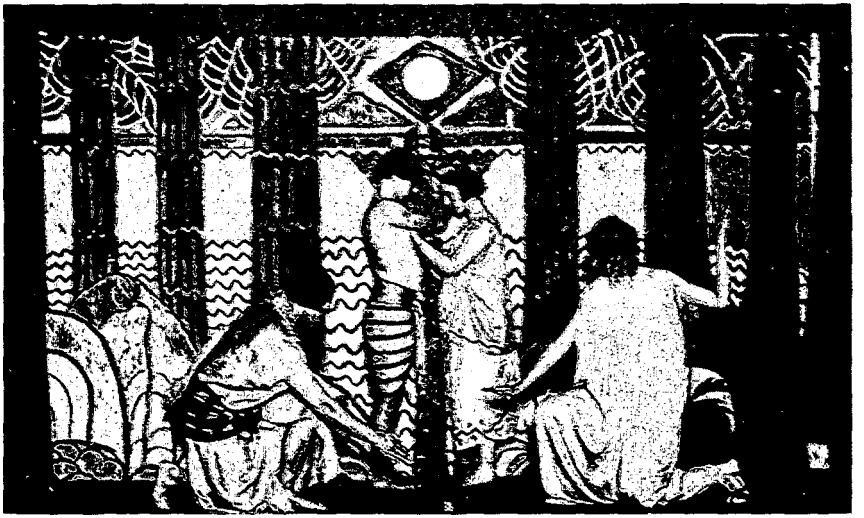
Вторая пьеса Рида, "Вечный прямоугольник" (*Eternal Quadrangle*, пост. 1916), также сатирическая по настрою, принадлежит к жанру литературной пародии. Рид остроумно высмеивает условности и нелепости, связанные с давно набившей оскомину темой любовного треугольника, сокрушить которую на подмостках Бродвея, казалось, не под силу никаким катаклизмам. Оригинальность его замысла не вызывает сомнений. Безусловное достоинство этой пьесы, исполненной искрометного юмора и большой выдумки, — стремительность развития действия, удачно проакцентированная введением персонажа, разъезжающего на роликовых коньках (его роль исполнял сам Рид). Этого экзотического чемпиона по бегу, а по совместительству — дворецкого в доме богатого господина, хозяин назначает своей жене в любовники. Сам он не имеет ни времени, ни желания предаваться чувствам и к тому же устал от частой смены любовников, которых она завела по его же совету. Найденное им идеальное как будто решение дает непредвиденный сбой — о своих правах на дворецкого заявляет его жена, появление которой не предполагалось предусмотрительным бизнесменом. Перипетии этой "борьбы за права" и свободы, поданной в бурлескном ключе, создают комический эффект, которого мало кто ожидает от летописца революционных войн.



Сцена из спектакля по пьесе Л.Брайант "Игра".
Исполнители (слева направо) — Джон Рид, Уильям Зорах, Хелен Фримен, Джудит Льюис. Провинстаун, июль, сентябрь 1916

Ближе по духу к таким ожиданиям оказалась пьеса "Мир, непостижный уму" (*Peace That Passeth Understanding*, пост., публ. 1919). В ее заглавие вынесено изречение из "Упанишад", впоследствии введенное Т.С.Элиотом, однокашником Рида по Гарварду, в поэму "Бесплодная земля". В этой яростной отповеди тем, кто участвовал в подписании Версальского договора, Рид следует традициям Свифта. Он вновь проявил немало изобретательности, прибегнув к максимальному заострению ситуации и образа. Подобное утрирование не только не нарушало целостности замысла, но прямо отвечало требованиям избранного им жанра политической сатиры, создав, впрочем, огромные трудности при переносе пьесы на сцену. Провинстаунцы нашли выход, заменив актеров вырезанными из фанеры окарикатуренными фигурами. Надо отдать должное стилистическому чутью Рида. Эффект "кукольности", марионеточного подергивания как нельзя лучше ложился на поднятую им тему. Едва ли не первым Рид уловил марионеточность участников, да и самой процедуры переговоров, которая стала постоянным мотивом во многих произведениях, посвященных этой теме в различных видах искусства [13].

Особо следует остановиться на поэтической драме в "Провинстаун плейерс". Театр собрал под свое крыло большую группу поэтов, в которой нашлось место как начинающим, так и довольно известным поэтам, а также тем, кто отдавал дань поэзии, совмещая ее со своей основной профессией — сценографа, актера, режиссера. Среди них —



Сцена из спектакля по пьесе Л.Брайант "Игра".
Исполнители (на переднем плане) — Джон Рид, Кэтлин Кенелл, (в центре — стоят) — Уильям Зорах, Марта Райзер-Фуллер. Нью-Йорк, ноябрь 1916

Эдна Сент-Винсент Миллей, Альфред Креймборг, Гарри Кемп, Макс Боденхайм, Сэмюэль Ф.Деймон, Джуна Барнс, Джеймс Оппенхайм, скульптор Уильям Зорах. Освоение этого направления далеко не всегда шло гладко, но, оглядываясь назад, можно с уверенностью сказать, что осуществленные под эгидой "Провинстаун плейерс" постановки поэтических пьес заметно расширяли диапазон художественного эксперимента, заостряя внимание на соотношении слова (в иных случаях звукоряда) и визуального ряда, поэтического текста и движения, ритмов поэтической и разговорной речи, текста и действия, а также на образе сценического пространства. Разумеется, не все поставленные ими поэтические пьесы были удачны, что, впрочем, справедливо и относительно остальных. Но некоторые из них представляют интерес хотя бы потому, что в них приняли участие поэты национального масштаба. Так, исполнителями одной из пьес Креймборга наряду с Майной Лой и У.Зорахом был Уильям Карлос Уильямс. Выдающихся результатов удавалось достичь, когда такой поэт приносил в театр свою пьесу. К чести провинстаунцев именно здесь впервые увидели свет рампы пьесы Эдны Сент-Винсент Миллей и Уоллеса Стивенса.

Эдна Сент-Винсент Миллей (Edna St. Vincent Millay, 1892–1950) пришла в "Провинстаун плейерс" уже известной поэтессой, проявив себя в первых опубликованных стихах и поэтических сборниках человеком незаурядного таланта и показав, что она не желает идти про-

торенным путем — безопасным путем эпигонства. Ее бунт против давно окостеневших поэтических красот и условностей соединялся с позицией по вопросам современного бытия, требовавшей мужества и душевной стойкости. В те годы, когда Миллей была связана с "Провинстаун плейерс", проходило ее формирование как художника. Тем более примечательно, что, не поддавшись шовинистическому угару, она выступила с горячим осуждением войны. Что немаловажно, это нашло отражение в ее творчестве. В этом плане наиболее значимым оказалось обращение Миллей именно к драматургии.

Как и ее сестра Норма, Эдна принимала самое активное участие в спектаклях, удостоившись за свою игру благосклонных отзывов критики и зрителей. Две из трех пьес Миллей, поставленных провинстаунцами, это прелестные стилизации, окрашенные легкой иронией. Не более чем удачные пробы пера, они, тем не менее, внесли новые краски в палитру стилевых исканий театра — изящество и грацию, воздушность порхающих ритмов с очаровательным привкусом искусственности, присущей игре.

Атмосфера игры, как и камерный настрой, сохраняется и в третьей ее пьесе, *Aria da capo* ("Трехчастная ария", пост. 1919, публ. 1920). Но она приобретает здесь иной характер и оттенок, поскольку Миллей в метафорической форме выразила в ней свое неприятие братоубийственной войны. Таково было не только ее отношение к войне — иначе и быть не могло: под влиянием войны окружающий мир резко изменился. Перед "Провинстаун плейерс" вновь во весь рост встал вопрос о цели и смысле их существования. Он широко обсуждался в труппе, вызвав горячие споры, тем более, что "объективно" обстоятельства подталкивали их свернуть с избранного пути. Ссылаясь на трудные времена и необходимость поддерживать "боевой дух", сирены пропаганды призывали театр развлекать растревоженных войной людей. В эти дни и родился манифест, в котором "Провинстаун плейерс", устояв перед соблазнами, подтвердил свою приверженность идее высокого общественного служения. "Это, может, и правда, — говорилось в нем о развлекательности как главной задаче театра в военное время, — но если бы не существовало большей правды — если бы мы не находили в драматическом искусстве более высоких ценностей, чем развлечение, нам не хватило бы духу заниматься им теперь. Единственное, что, мы уверены, будет иметь громадное значение для полуразрушенного мира — без чего не обойтись, восстанавливая его, — это свободное воображение. Та искра, что дала нашей труппе такую жизнь и смысл, какими мы обладаем, не столь несущественна, чтобы мы позволили ей сейчас погаснуть. Социальное оправдание, которое, по нашему ощущению, значимо ныне для создателей и исполнителей пьес, заключается в том, что они помогают сохранить в этом мире жизнь свету воображения. Без него невозможно расчистить происшедший развал мира и возвести новый мир" (9; p. 97).

Вкладом Миллей в обсуждение этих проблем, ее ответом на сложившуюся ситуацию стала пьеса, *Aria da capo*. Начинается и завершается пьеса сценой, написанной в духе комедии дель арте, в которой Коломбина и Пьеро предаются любовной игре. В их невинные забавы неожиданно вклинивается эпизод с участием пастухов. Если на миг и возникает предвкушение идиллии, оно быстро развеивается. Театральная условность по-прежнему доминирует в действии — пастухи сражаются оружием из креповой бумаги и осыпают друг друга конфетти, но в результате их "невсамделишных" действий сцена заканчивается гибелью пастухов, тела которых безжалостно заталкивают под стол, чтобы освободить подмостки для Коломбины и Пьеро. Те с явной неохотой принуждены вернуться к своей игре, но, утратив милую непритязательность, она выглядит вымученной — надломленная жизнь не может войти в прежнюю колею. Финал сцены пастухов окрашивает в нетрадиционные трагические тона традиционные проделки влюбленной пары, которые в свою очередь служат ироническим комментарием к сцене поединка.

Трагические тона являются доминантой действия и пьесы Уоллеса Стивенса (Wallace Stevens, 1879–1955) "Три путника наблюдают рассвет" (*Three Travellers Watch a Sunrise*, пост. 1920), опубликованной в журнале "Поэтри" в 1916 г. Как и Миллей, он был участником "Поэтического возрождения" и, несмотря на значительную разницу в возрасте, воспринимался как начинающий поэт. Первый поэтический сборник Миллей увидел свет в 1917 г., тогда как Стивенс выпустил первый сборник, "Гармониум" (1923), когда ему было уже за сорок. Пьеса "Три путника наблюдают рассвет" представляет, таким образом, ранний период творчества Стивенса, что не означает, однако, творческой незрелости автора. Напротив, в ней можно обнаружить мотивы и образы, занимающие центральное место во всем его творчестве, такие, как природа реальности, соотношение поэзии и окружающего мира, созерцания и осмысления явлений, наглядного объекта и универсальной идеи, их перевода на язык поэзии, которые соединяют пьесу, созданную в начале пути, с такими признанными шедеврами, как "Тринадцать способов видеть черного дрозда" или стихи последних лет.

В "Трех путниках", как и у Миллей, в основе развития действия лежит противопоставление театральной условности и самодвижения жизни, которая в изображении Стивенса имеет неизбежно трагический исход, хотя вопрос об истоках трагизма поэт оставляет без ответа, в отличие от Миллей, не связывая его с мировыми проблемами современности.

Главные герои пьесы — три китайских философа, неведомо какими судьбами заброшенных в Америку. Темной ночью они отправляются в лес, чтобы полюбоваться рассветом, которого не видели с тех пор, как покинули Пекин. Прибыв в намеченное место, мудрецы на-

брасывают поверх стандартного европейского костюма яркие шелковые халаты и мгновенно оказываются за пределами привычного, будничного пространства.

Стивенс с большим мастерством подает скупые, но точно отобранные детали, используя их для характеристики действия. Цветовые пятна создают безошибочно "китайский" колорит: простыми средствами писатель добивается эффекта подлинности происходящего, вызывая у читателя и зрителя прямые ассоциации с классической китайской живописью — возникшая на тускло освещенной сцене "картинка", на которой выделяются сочные краски их одеяний, так же не имеет "глубины", совершенно плоская. В ней вплоть до финала неизбежно господствует линия: в полночной тьме и персонажи, и их окружение едва различимы. Это почти бестелесные тени, чьи смутные очертания наводят на мысль о театре теней. Вершина холма в Пенсильвании, откуда они собираются наблюдать рассвет, внезапно предстает продолжением пространства, оставленного под Пекином. Так же, как и беседа мудрецов кажется прямым продолжением оборвавшегося в пути разговора, подхваченного буквально на полуслове, после неопределенно длительной паузы. Помимо обстановки, "китайский" оттенок придает пьесе созерцательная абстрактность, с которой каждый излагает свои представления о красоте, искусстве, где она находит прибежище, и жизни.

В известном смысле можно рассматривать пьесу как своего рода стилизацию, в которой объектом стилизации служит, однако, не драматическая форма — подобных пьес в китайской традиции не существовало, — а эндемические черты культуры, прослеженные в наиболее значимых ее проявлениях.

При такой общей направленности диалога автору удается передать особенности характера и взглядов каждого из героев. Первый из них, человек приземленного, практического склада, среди абстракций чувствует себя неуверенно, хотя и вынужден придерживаться заданных границ. Его реплики напоминают забрасывание удочки: выдвигая предположения, он не стремится к истине, а лишь пытается нащупать твердую почву под ногами. В ситуации, когда забыта питьевая вода, его не занимают рассуждения о росе как "воде для созерцания, / Не для питья"[14]*.

Ему твердо возражает второй, "человек разумный и участливый"; его седина — свидетельство не только пройденного пути, но и достигнутой мудрости, которую он черпает из двух источников — книги и жизни. "Двор познал бедность и несчастье; человеческое нарушило его уединение своим страданием и своей жалостью" (14; pp. 128, 129), — читает он.

---

* Выдержки из пьесы "Три путника наблюдают рассвет" приводятся в переводе автора главы, М.Кореневой.

Двор пробуждался
В недоступных ветрам чертогах...
Двор всегда зрел все в одном цвете, по форме
Красиво...
Никогда не пробуждался он, чтобы видеть,
Никогда он не знал,
.....
Когда двор знал лишь красоту,
Он не ведал ни мудрости, ни любви.
Их бедность открыла
И несчастье,
Страданье и жалость.
Вторжение человеческого — вот, что
Решило (14; pp. 131, 132).

Третий, по молодости горячий и категоричный, склонен абсолютизировать свои представления, мало заботясь о том, как они соотносятся с реальностью. Красота (искусство), упрямо настаивает он, как солнце, "сияет... ради красы сиянья" (14; p. 131). Он признается, что не любит "вторжений" и мечтает

...о недоступных ветрам чертогах.
И все же, может, и правда,
Что все прекрасно
Лишь применительно к нам —
Иль безобразно,
Высоко (*указывая на небо*)
Или низко (14; p. 133).

Их отвлеченный спор с наступлением утра неожиданно получает разрешение. В тусклых предрассветных сумерках они не то чтобы различают, скорее бессознательно ощущают присутствие чего-то страшного, о чем все время догадывались хранившие молчание их слуги-негры. Как в императорском дворце, о котором толковали мудрецы, истинное прозрение приходит к ним благодаря "вторжению человеческого". В замаячившем перед глазами темном пятне они наконец угадывают силуэт раскачивающегося на суку тела повесившегося. Это местный фермер, просивший накануне у соседа руки его дочери и получивший отказ. Казалось бы, все ясно. Однако автор намеренно отвергает напрашивающееся простейшее решение. Все видели, что девушка со слезами следовала за ним — это явно не драма неразделенной любви, — но тщетны были ее мольбы. Смерть, как и жизнь человеческая, по мысли Стивенса, исполнена великой тайны, которую каждый уносит с собой. Но в своем раннем драматургическом опусе он еще не способен раскрыть природу и истоки тайны,

найти корни трагедии, лишь обозначив необъяснимое присутствие трагического, роковым образом вторгающегося в людские судьбы.

Это было многообещающее начало, особенно ощутимое в делавшей свои первые шаги американской драме, и остается только сожалеть, что это направление не получило в дальнейшем развития в творчестве Стивенса.

Постановка поэтических пьес — в целом, а не только таких выдающихся произведений, как пьесы Миллей и Стивенса, — была подлинным прорывом в американской драме и дала ей цель в будущем, к которой ей предстояло двигаться на протяжении десятилетий. И все же судьбы самой драматургии США решались другими вещами. О некоторых из них сказано выше, однако, далеко не все. Разговор этот стоит продолжить, чтобы представить тех, кому она в первую очередь обязана своим рождением.

Одной из ключевых фигур была безусловно Сьюзен Гласпелл (Susan Glaspell, 1882–1945), принимавшая участие в самом создании театра, а затем всеми силами поддерживавшая его творческий тонус, прежде всего тем, что за время его существования она как драматург не пропустила ни одного сезона, а в иные годы там шло по три ее пьесы, не считая возобновлений. «Своим успехом "Провинстаун плейерс", — писал К.У.Бигсби, — обязан ей почти в той же мере, что и О'Нилу» (7; p. 35). Начав свой творческий путь как прозаик, она долгое время и не помышляла о драматургии — никому из серьезно настроенных литераторов того времени не могло придти в голову ничего нелепее, чем посвятить жизнь драме. Была тому, быть может, и более простая причина.

Родилась Сьюзен Гласпелл в небольшом городке в штате Айова, куда семья ее отца прибыла в числе первых поселенцев, так что она напрямую соприкоснулась с жизнью пионеров. В едва поднявшихся западных поселениях, как за два столетия до того на восточном побережье, театральным развлечениям не было места — они приходили много позже, когда город обретал развитую структуру. Вполне возможно, что в ранние годы театра, как такового, в ее жизни вообще не существовало, но даже если знакомство с ним Гласпелл и состоялось во время ее обучения в университете, которое она завершала в Чикаго (1903), это, по-видимому, не произвело на нее глубокого впечатления.

Как многие образованные барышни начала XX в., Гласпелл занялась журналистикой, сотрудничая в качестве репортера в местных газетах. Подобно впечатлениям детства и юности, выработанные этой профессией навыки: острая наблюдательность, умение быстро схватить суть происходящего, разобраться в мотивах и побуждениях, психологических нюансах поведения людей, внимание к деталям и так далее — сослужили впоследствии будущей писательнице хорошую службу. Уже в начале 900-х годов Гласпелл стала печататься. Ее рассказы появляются не только в дамских журналах, но и в таких извест-

Сьюзен Гласпелл. Фотография 20-х годов

ных изданиях, как "Харперс" и "Американ". В 1909 г. вышел ее первый роман. К 1915 г. Гласпелл выпустила уже три романа и новеллистический сборник, в которых немало общего. Все они принадлежат к направлению "местного колорита". Подобно другим авторам, следовавшим в русле областничества, она стремилась запечатлеть в своих произведениях черты родного края, выделяющие его на общеамериканском фоне.

Как правило, центральное место занимает у Гласпелл фигура, которую поиски собственного пути приводят к противостоянию урбанизации и промышленной экспансии, стирающим все различия, как на уровне отдельного человека, так и всего общества. Спасением такого героя оказывается подлинная связь с землей, духовное родство с при-

родой, которое оставляет нравственную победу на его стороне. Повествование окрашено в пасторальные тона с заметным налетом сентиментальности и ностальгии по идеализированно изображаемому прошлому. Нередко в критике применительно к этим (или подобным) произведениям можно встретить определения "романтический", "идеалистический". "Романтического" в собственном значении слова в них положительно нет. Повествование развивается согласно принципам реализма. Реализм этот, однако, недостаточно глубок, обращен скорее к внешним явлениям, нежели внутренним процессам. К тому же молодой и неопытный автор с излишней робостью следует типу повествования и выверенным формам, сложившимся в школе "местного колорита", уже тогда клонившейся к закату. То новое, что она вносит от себя, заключается по преимуществу в материале. Гласпелл-прозаику не хватает творческой самостоятельности, отличающей ее старшую современницу, Уиллу Кэзер, которая начинала в те же годы, а несколько десятилетий спустя — Уильяма Фолкнера.

В творческой жизни Гласпелл не было особо драматических поворотов или резкой смены художественных направлений, тем не менее ее творчество отчетливо делится на несколько периодов. С выходом ее третьего романа эта линия прерывается, и с 1915 по 1927 г. писательница всецело погружается в новый для себя жанр, завершив эту главу своей жизни прекрасной книгой посвященных Куку воспоминаний "Дорога к храму" (1927), в которой представлен — что особенно ценно — ряд собственных сочинений Кука, а центральное место занял рассказ о создании "Провинстаун плейерс" и вся его дальнейшая история.

Кажется, будто Гласпелл обратилась к драматургии чуть ли не случайно, только в силу крайней необходимости, так как новорожденный театр испытывал острую нужду в пьесах. Ее первый драматургический опыт, пьеса "Подавленные желания", упоминался в связи со становлением "Провинстаун плейерс". Похоже, она не принимала этого шага всерьез, однако его продолжение оказалось достойно самого пристального внимания. Участвуя в работе коллектива, Гласпелл, подобно подавляющему большинству провинстаунцев, была втянута в его разностороннюю деятельность и, судя по отзывам, проявила себя незаурядной актрисой. В ответ на требования времени, в ней не без влияния драматургии Ибсена, Стриндберга, Чехова, на основе новаторской для Соединенных Штатов эстетики, формировался новый тип актера, устремленного не к броскому эффекту, а к глубинно-психологическому осмыслению характера, к проникновению в тайны сознания, к неподдельности чувств, в которых во всей полноте раскрывается жизнь человеческого духа. В этом направлении развивалось и ее драматургическое творчество.

Гласпелл написала около полутора десятков пьес, больше половины которых составляют пьесы одноактные (две — совместно с Ку-

ком). Многие из них отмечены легкой иронией, а иногда окрашены и в сатирические тона, как, например, "Подавленные желания", где подвергнуто осмеянию новомодное увлечение Фрейдом. Не занимая декларативно политической позиции, Гласпелл выступает как просвещенная женщина, для которой неприемлемы несправедливость и насилие, особенно когда они основаны на предрассудках сильного пола в отношении женщин. Обладая чувством характера и драматической ситуации, которым отмечены ее лучшие произведения, она умеет передавать внутреннюю борьбу своих героев, вводить в их сложный мир.

Подлинным драматургическим дебютом Гласпелл стала ее вторая пьеса, "Мелочи" (*Trifles*, пост., публ. 1916), в которой по-настоящему раскрылся ее диапазон как художника. Написанная по просьбе Кука в очень сжатые сроки, в стесненных обстоятельствах, она на удивление лишена всяких следов своего вынужденного рождения. Напротив, все в ней органично и естественно, все отмечено глубинной простотой, но это та простота и естественность, которые присущи только истинным творениям искусства.

Действие этой довольно небольшой по объему, но емкой по содержанию пьесы начинается без предварительной раскачки, помогающей публике уяснить, что и между кем и кем происходит. В доме на опустевшей ферме, в отсутствие хозяев, появляются окружной прокурор и шериф с фермером, доставившим их сюда, в сопровождении жен шерифа и фермера. Их неурочный приход и открывшаяся картина — неубранный стол, грязная посуда, брошенный черстветь хлеб — задают тревожный тон и нервный ритм. Из кратких реплик, которыми они обмениваются, выясняется, что здесь произошло убийство, кто совершил его, неизвестно, но жена убитого находится по подозрению в тюрьме и женщинам необходимо собрать для нее платье и прочие вещи. Мужчины принимаются обследовать дом в поисках улик и разрешения тайны.

Гласпелл сознательно отвернулась от заманчивого, словно плывущего в руки детективного хода. Пьеса написана, можно сказать, в "женской" перспективе, иначе говоря, с позиции феминизма, но не той его разновидности, которая сосредоточена на агитации и организации массовых действий, а той, которая выявляет нетерпимость существующего положения вещей в отношениях мужчин и женщин и тем самым требует перемен.

В "Мелочах" это воплощается контрастом двух групп. Мужчины мучительно, тугодумно серьезны, они высокомерно считают, что только им под силу найти ответ, что от женщин ждать нечего: все, на что они способны, — это заниматься "мелочами", но сами бродят по дому, как потерянные, именно потому что не видят окружающих их мелочей. Женщины же, начав с ничего не обещающих "мелочей", проникают в глубины тайны, недоступной их спутникам — шитье,

в котором нарушен ровный бег стежков, птичья клетка со сломанной дверцей, красивая шкатулка, словно специально заваленная нитками и лоскутами, в которой они обнаруживают птичку со свернутой шеей, по-видимому, приготовленную к погребению. Из нанизываемых на линию жизни мелочей с ужасающей отчетливостью вырисовывается картина не только страшных событий последних дней, завершившихся убийством, но трагедия существования, лишенного животворного огня любви, отравленного неизбывным одиночеством, построенного на насилии, порождающем насилие.

Но в женщинах, пробившихся к истине сквозь предательскую оболочку вещей, менее всего самодовольного превосходства. Их разбуженные сердца продолжают работать, приводя их к сознанию собственной причастности к трагедии (почти вины), которой могло и не быть, сделай они хоть шаг навстречу раздавленной упрямой мужской волей женщине. Сцена двух женщин написана с поразительным для начинающего драматура мастерством. Их краткие, отрывистые реплики, срывающиеся голоса рисуют живые, объемные потреты, которые передают сложную гамму эмоций. В них говорит и боязнь быть услышанными, и невозможность дать выход обуревающим их чувствам, и желание найти понимание и уверенность друг в друге, чтобы решиться на то, что задумали обе — устранить внятные мужскому разуму подсказки, обманув таким образом правосудие, что для этих честнейших и чистых душой женщин особенно тяжело.

При этом в диалоге доминируют намеки, недомолвки. Недосказанность одновременно усиливает драматизм действия, беспрерывно напоминая об исходных обстоятельствах и особой ситуации, в которых оказались персонажи, и придает еще бóльшую рельефность образам последних. На передний план выдвигается по своему значению подтекст. Эту строгость, выдержанность письма имел в виду К.У.Бигсби, когда, сравнивая ранние пьесы Гласпелл и О'Нила, утверждал, что "[в]о многих отношениях ее творчество более обузданно, чем творчество О'Нила. В работе она по возможности избегает лобового подхода. Ее стиль отмечен бóльшей сдержанностью. Однако она разделяла визионерство своего мужа, его ощущение ницшевской силы жизни, противоборствующей трагическому потенциалу. Это прорывается в лирических ариях, обращениях к человеческому духу, временами неуравновешенных и сентиментальных, временами впечатляющих простотой выражения" (7; p. 25).

Подобного напряжения Гласпелл удается добиться и в пьесе "На улице" (*The Outside*, пост. 1917, публ. 1920). Внешняя оболочка действия вновь приближена в ней к бытовой повседневности, поданной с бесхитростной простотой. Рядом с домом, который раньше был спасательной станцией, посетители пляжа делают искусственное дыхание вытащенному из воды человеку. Теперь дом перешел во владение одинокой, богатой эксцентричной особы, которая живет здесь со сво-

Сьюзен Гласпелл в Гринвич-Виллидже. Фотография ок. 1913 г.

ей служанкой. Склонная к мизантропии хозяйка с откровенной враждебностью "терпит" это вторжение жизни, само зрелище которой для нее непереносимо. Служанка, выбранная за то, что за двадцать лет не проронила ни единого лишнего слова, поначалу разделяет ее отношение к происходящему. И все же в ее загнанной, дремучей душе, в конце концов, начинает пробуждаться живое человеческое чувство. Проникшись участием, она, несмотря на явное неодобрение хозяйки, пытается поддержать людей.

И вновь наиболее захватывающий момент пьесы — это, несомненно, возвращение к жизни самой героини, претворенное в неимоверно трудную для нее борьбу со словом, попытки овладения им, которое насущно необходимо для освобождения ее собственного сознания. Гласпелл делает зрителей очевидцами того, как ее мысль, вырываясь из-под коросты окостеневших привычек, поначалу бессильно разбивается о слово, как ее речь, односложная и бессвязная, постепенно обретает силу и строй, отражая духовное распрямление немолодой, всем опытом жизни приученной к зависимости женщины.

В ходе этого движения проступает второй — символический — план пьесы. Он, собственно, заявлен изначально — в описании места действия: гонимые океанскими ветрами песчаные дюны грозят поглотить не только прибрежную полосу и обитель человека, дом, но и ле-

са, сделав полуостров непригодным для обитания. Борьба идет с переменным успехом, но в восприятии Гласпелл она определенно не дает повода для пессимизма. Напротив. Смерть и жизнь словно поменялись в пьесе местами: взамен утраченной жизни восстала из мертвых другая. Пьеса заканчивается безусловным торжеством жизни. К сожалению, писательнице не удается достичь полной убедительности финала. Слепые поиски заблудшей души переданы гораздо выразительнее и художественно безупречнее заключительной мажорной жизнеутверждающей ноты, тонущей в шумном многословии.

Очевидно, компактная форма наиболее отвечала природе дарования Гласпелл. При несомненных достоинствах ее крупных драматических произведений именно одноактные пьесы "Мелочи" и "На улице" принадлежат к числу высших достижений Гласпелл. Но в свое время постановки таких пьес, как "Наследники", "На краю" и даже "Бернис" (*Bernice*, пост. 1919, публ. 1920), действие которой, по мнению Бигсби, в сильной степени окрашено сентиментальностью (впрочем, в этом вопросе нет единства: большинство критиков не разделяет столь суровой оценки, а некоторые ставят ее очень высоко), становились большим общественным событием. Об этом дают представление выступления критиков, живо откликавшихся на искания провинстаунцев.

Так, Людвиг Льюисон без колебаний назвал "Наследников" (*Inheritors*, пост., публ. 1921) "первой пьесой американского театра, в которой мощный интеллект и зрелая художественная натура схватили и представили в человеческом измерении, по справедливости и со всей скрупулезностью, без злопыхательства, равно как и бескомпромиссно, основную традицию и самую жгучую проблему нашей национальной жизни. Ни один компетентный критик, как бы он ни относился к направленности пьесы, не смог бы отрицать присущей мисс Гласпелл силы и блеска в разработке характеров... Она запечатлела трагический распад американского идеализма" (7; p. 29).

Подмечено верно. Рецензент с поразительной точностью выделил главнейшие, узловые моменты. На сцену болезненную для американского сознания тему действительно вывела Гласпелл. Пьеса охватывает несколько десятилетий, прослеживая на судьбах поколений утрату идеалов обществом, поклоняющимся материальному успеху. Зачином пьесы служит сцена, в которой один из героев признается другу, участнику революции 1848 г., сражавшемуся за свободу родной Венгрии, в том, что собирается оставить купленную у правительства землю городу. Он знает, что приобретена она была у индейцев за бесценок, и хочет, чтобы во искупление исторической вины белого человека здесь был основан университет — то есть, итогом стало общее благо. Затем, совершив скачок в четыре десятилетия, действие из конца 70-х годов XIX в. переносится в век XX, который ознаменовался не-

виданной по своим масштабам, глобальной катастрофой. В пьесе Гласпелл война выступает водоразделом, необратимо отрезавшим одну эпоху от другой. Ее окончание, по мысли писательницы, обернулось безусловным крахом американских идеалов и принесло не духовное обновление, а духовное бессилие, глубокое разочарование, цинизм, эгоизм, порождением которых стал безудержный разгул самого низменного материализма.

Но перемены коснулись не только общественного климата — многие совершенно нравственно переродились. "Революционер", некогда сочувственно внимавший откровениям друга, — ныне банкир, возглавивший попечительский совет университета; все его помыслы заняты лишь расширением университетских владений, которого он добивается любой ценой. Его успех зависит от того, удастся ли заставить замолчать радикально настроенного профессора, а главное — уладить конфликт с внучкой покойного друга. Она же заняла непримиримую позицию.

Верная заветам прошлого, Маделин в обстановке захлестнувшей страну шовинистической истерии не просто сохранила трезвость суждений, но и стала противницей войны по убеждению, что неизбежно приводит ее к столкновению с полицией. С другой стороны, она поддерживает выходцев из Индии, добивающихся независимости своей родины, и тем самым в новых условиях проживает конфликт своего деда с его окружением. Легко прочитываемая идея преемственности идеалов подается, однако, чересчур схематично. Действие, перегруженное — ради усиления эффекта естественности — мотивировками и подробностями (в придачу ко всему жена профессора-радикала тяжело больна, и потому он остро нуждается в деньгах, а мать героини умирает от дифтерии — не думая об опасности, она бросается на помощь семье шведов, не вполне прижившихся на новых, американских берегах, хотя с одним из них, Эмилем, Маделин уже подружилась), оставляет зачастую прямо противоложное впечатление. Оно устремляется к форсированному развороту событий за счет обыгрывания обстоятельств, тогда как требовалось порузиться вглубь — в глубь характера, в глубь отношений, в глубь идеи.

В результате подобного перенапряжения действия, подрывающего доверие к происходящему, соотношение между замыслом и его воплощением оказалось далеким от идеального. Это и в дальнейшем осталось самым уязвимым местом в пьесах Гласпелл. Именно неоправданная акцентировка сюжета в содержательно насыщенной пьесе "На краю" (*The Verge*, пост. 1921, публ. 1922), которую Бигсби называет "замечательной пьесой, где в качестве структурного принципа принята ее тема — отказ укладываться в пределы формы или языка" (7; p. 29), в конечном итоге замыкает ее на уровне частного случая, более того — истории болезни. Пьеса, начинающаяся как светская комедия, действительно имеет общественное измерение, однако в

рамках предложенного сюжета ее художественный и идейный потенциал не мог быть раскрыт с убедительной полнотой.

Образ героини обнаруживает тематическую близость пьесы к романам Гласпелл раннеобластнического периода. Как и их протагонисты, Клер стремится обрести свой, единственный путь. Но есть и существенное отличие. Тогда как, отвергая индустриально-урбанистическую Америку, они черпали силу в обращении к Природе, к земле, выступавшим нравственным противовесом миру наживы, вселявшим надежду своей непричастностью к корысти, Клер не ищет опоры ни в чем. Непререкаемо следующая основополагающей американской доктрине и доверяющая только себе она одержима желанием выйти в такой мир, где будет совершенно свободна от диктата заданных форм. Ее бунт против существующего положения вещей с жестко, раз и навсегда предписанными ролями и наглухо закрепляющими их неподвижность ярлыками, поначалу позволяет принять Клер за "новую женщину". Однако прорыв в сферы инобытия означает для нее не простую смену одних форм другими, а вечное превращение, в котором за созиданием немедленно следует разрушение. Тем самым она в известном смысле бессознательно, безо всякого к тому намерения, стихийно, повторяет захватившее на сломе 10–20-х годов все виды искусства экспериментирование, перспективы которого представлялись столь заманчивыми, но зачастую оказывались тупиками.

В сюжете это воплощается в ее стремлении вывести такое растение, которое по всем статьям отрицало бы свою принадлежность к растительному миру, и, когда оказалось, что подопытный экземпляр не удовлетворяет этим требованиям, она безжалостно расправляется с ним. Тотальному разрушению подвержены и ее отношения с людьми, даже самыми близкими. За разрывом с родными, мужьями, дочерью, возлюбленным приходит смерть: не раз помышлявшая о самоубийстве Клер убивает Тома, чья любовь стала в ее глазах угрозой бесконечному движению, но инициированная ею реакция распада на этом не останавливается, закономерно завершаясь полной духовной дезинтеграцией героини, безвозвратно погружающейся в безумие. Как видим, Гласпелл необычайно остро ставит в пьесе занимающую центральное место в национальном сознании проблему индивидуализма и прав личности, рассматриваемых не в общественно-политическом, а экзистенциально-психологическом аспекте, однако, похоже, не знает ее решения.

"На краю" подводит итог наиболее плодотворному периоду творчества писательницы, благодаря которому ее имя вошло в анналы отечественной литературы, в том числе, разумеется, и драматургии. После разрыва Кука с театром Гласпелл отправилась с ним в Грецию, где они надеялись открыть новые возможности современного театра, прикоснувшись к его древним истокам.

"Провинстаун плейерс". Сцена из спектакля по пьесе Ю.О'Нила "Курс на восток, в Кардифф". Матрос — Джон Рид (слева), Янк — Джиг Кук (на нижней койке). Провинстаун, июль — август 1916 г.

Среди произведений Гласпелл, созданных по возвращении в США, интерес в первую очередь представляет упоминавшийся выше том мемуаров "Дорога к храму", ставший ценнейшим источником по истории становления американской драматургической традиции. Из собственно художественного наследия конца 20–40-х заслуживает внимания пьеса "Дом Элисон" (*Alison's House*; пост., публ. 1930), за которую писательница была удостоена Пулитцеровской премии. Образ главной героини и сюжет пьесы вызывают ассоциации с Эмили Дикинсон. Однако сама она ни разу не появляется на сцене, оставаясь тем не менее во всех смыслах центром драматической коллизии. Подобное решение, в то время впечатлявшее своей новизной и оригинальностью, используется ею не впервые: ранее оно легло в основу пьес "Мелочи" и "Бернис". Это еще раз напоминает о склонности писательницы к нелобовой подаче материала, к тому, чтобы строить характер или ситуацию, освещая их посредством множества зеркал, роль которых ложится на других персонажей. Можно сказать, что такой подход соотносим с приемом "точки зрения" у Генри Джеймса. Поскольку это не биографическая, а проблемная пьеса, ее цель — не "портретное" сходство или точное воссоздание канвы жизни Дикинсон, на которую дается лишь легкий намек, а выявление взаимоотношений личности и общества, обусловивших ее затворническую судьбу. Под давлением общепринятой морали героиня вынуждена отка-

заться от личного счастья и большого чувства, единственной отдушиной для которого остается поэзия. Но когда после ее смерти, много лет спустя встает вопрос о публикации ее наследия, в том числе и "компрометирующих" писем, это противостояние возрождается вновь; лишь молодое поколение разрывает тяжкие путы, но оно равнодушно к поэзии.

Пьесой "Дом Элисон" завершился путь Гласпелл-драматурга. Ее заслуги перед отечественной драмой не вызывают сомнений. В те годы, когда американский театр сидел на голодном рационе бродвейской стряпни, писательница безраздельно поставила свой талант ему на службу. Это позволило не только раскрыться неизвестным граням ее дарования, но способствовало также созданию условий, необходимых для рождения в Соединенных Штатах драмы как вида искусства.

Предложенная Куком творческая программа — установка на привлечение исключительно американских авторов и создание чисто американского репертуара — как показывает творчество Гласпелл, оправдалась полностью.

Но произошло нечто большее. Произошло чудо, которого ждал, но на которое не мог рассчитывать Кук, — в "Провинстаун плейерс" пришел Юджин О'Нил. Здесь были показаны многие его ранние пьесы, открывшие *первую* страницу в истории драматургии США. Постановка его пьесы "Курс на восток, в Кардифф" (*Bound East for Cardiff*, 1914) между 25 и 28 июля 1916 г. признана датой ее рождения. Как писала впоследствии в своей книге Гласпелл, после первой читки пьесы незнакомого автора "...мы поняли для чего мы" (1; p. 39). С театром Кука связано и еще одно важное событие — постановка первого истинного шедевра О'Нила, пьесы "Император Джонс" (*Emperor Jones*, 1920). Это была высшая точка как в развитии "Провинстаун плейерс", так и самого Кука-режиссера. И как это нередко случается, она стала поворотным пунктом, за которым обозначился конец — через два года труппа была распущена.

Нечто сходное происходило и в других "малых театрах". Объединяясь для постановки пьес нового направления, наиболее привлекательными чертами которых были острый критический взгляд на действительность, обращенность к явлениям окружающего мира, острая тематика, вызов устоявшимся представлениям, а также художественная новизна, участники этих коллективов вскоре переходили к попыткам создания собственных произведений, порожденных изменившейся атмосферой. Эти первые опыты в русле нового направления, при всей своей многочисленности, редко были отмечены большими творческими достоинствами. Но благодаря охватившему широкие круги художественной интеллигенции брожению умов в атмосфере вопрошания, поисков и эксперимента были созданы условия, результатом которых в конечном счете стало ни больше, ни меньше, как рождение драмы как вида национального искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Glaspell, Susan.* The Road to the Temple. N.Y., Toronto, 1941, p. 248 (первоначально книга вышла в США в 1927 г.; имеются, однако, ссылки на английское издание 1926 г.).

[2] Хэпгуд был выпускником Гарварда, он называл себя "философским анархистом" и на протяжении многих лет выступал в нью-йоркской прессе. Приведенную характеристику он относил к Мэйбл Додж (Люан), богатой светской даме, покровительствовавшей искусствам. Она оказывала помощь начинающим писателям и художникам, а также помогала организовывать и проводить масштабные публичные мероприятия, требовавшие больших средств, например, "Армори щоу". В тот период, о котором идет речь, она поселилась неподалеку от Гринвич-Виллидж. Здесь она держала некое подобие французского салона, заслужив прозвание "мадам Рекамье Гринвич-Виллидж". Додж пользовалась известностью как писательница; большой интерес представляют ее мемуары.

[3] *Hapgood, Hutchins.* A Victorian in the Modern World. N.Y., Hartcourt, Brace, 1939, p. 392.

[4] Истман не просто был близок к марксизму, но и сам переводил и издавал труды Маркса, а также Л.Д.Троцкого; в 1918 г. он вместе с Ю.Дебсом и Джоном Ридом был арестован и заключен в тюрьму по обвинению в подрывной деятельности; впоследствии он первым из американских марксистов осудил сталинизм.

[5] *Dell, Floyd.* Love in Greenwich Village. N.Y., George H.Doran, 1926, pp. 29, 32.

[6] *Dell, Floyd.* Homecoming. An Autobiography. N.Y., Farrar & Rinehart, 1933, p. 204.

[7] *Bigsby C.W.E.* A critical introduction to twentieth-century American drama. 1900–1940. Cambridge, London a.o., Cambridge Univ. Press, 1982, p. 11.

[8] *Sarlos, Robert Karoly.* Jig Cook and the Provincetown Players. The Univ. of Mass. Press, 1982, p. 36. Автор ссылается на письмо дочери Кука, в котором приводятся слова ее отца.

[9] *Sayler, Oliver.* Our American Theatre. N.Y., Brentano, 1923, p. 74.

[10] При этом за прошедшие годы было поставлено 15 пьес О'Нила, 12 — С.Гласпелл, 5 — Кука, по 4 — Ф.Делла и Н.Бойс, по 3 — Эдны Сент-Винсент Миллей и Дж.Рида и т.д.

[11] И в дальнейшем многие пьесы, поставленные провинстаунцами, впоследствии больше не появлялись на их афишах. Делалось это в том числе для того, чтобы показать как можно больше новых произведений, дав возможность высказаться на сцене всем, кто откликнулся на призыв Кука — "...писать наши собственные пьесы" (1; p. 251). Но, начиная с третьего сезона, когда у труппы появилось в Нью-Йорке собственное здание со зрительным залом, они шли уже не один раз (иногда два), как вначале, а пять-семь. Ряд постановок возобновлялся в следующем сезоне, а отдельные — на протяжении нескольких сезонов. Начиная с сезона 1919–1920 г., новую программу показывали, как правило, 14 дней, в исключительных случаях она продлевалась. Самым выдающимся событием в этом плане (отрадно сознавать, что не только в этом) была для "Провинстаун плейерс" поста-

новка "Императора Джонса", прошедшая первоначально 55 раз, затем, с перерывом в один день, еще месяц на сцене другого театра, перенесенная, наконец, на Бродвей и далее в гастрольную поездку по всей стране.

[12] Джон Рид предлагал театру также пьесу "Серебряные искры", но из-за его болезни она не была поставлена, а впоследствии выпала из поля зрения исследователей, и ее местонахождение в настоящее время неизвестно. Ирония заключалась в том, что именно Рид настоял на включении в правила, регулирующие работу театра, требование относительно того, что автор должен осуществлять постановку собственной пьесы.

[13] Несомненную параллель пьесе Рида составляет, например, экспрессионистский балет немецкого хореографа К.Йосса "Зеленый стол" (1932), где "марионеточность" движения — и средство характеристики группы персонажей, и компонент пластического языка, и соответственно один из первоэлементов стиля композиции.

[14] *Stevens, Wallace.* Opus Posthumous. N.Y., Alfred A.Knopf, 1957, p. 128.

IV. ЭТНИЧЕСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

АМЕРИКАНСКАЯ, НО НЕ НА АНГЛИЙСКОМ: ИММИГРАНТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В СОЕДИНЕННЫХ ШТАТАХ*

Обычно американскую литературу, не задумываясь, отождествляют с американской литературой на английском языке. В американских библиотеках, где используется система классификации Дьюи, американские романы, написанные, к примеру, на французском или немецком языке, числятся не как часть американской литературы, а как ответвления соответственно французской и немецкой литератур, создаваемые и публикуемые "за рубежом". Сходным образом американцы-иммигранты или потомки иммигрантов, прибывших не из Великобритании, зачастую рассматриваются как иностранцы, тогда как едва сошедших с корабля иммигрантов из Англии к этой категории не относят. Подобные деления и традиционные взгляды доминировали и в восприятии американской литературы и культуры. Автор данной главы придерживается иной точки зрения.

Теоретический и исторический контекст

В 1981 г. Нина Бэйм написала имевшую важное значение статью о том, "как теории американского романа не принимают во внимание женщин-писательниц, определяя в качестве центральных темы и сюжеты, почерпнутые из сферы мужского существования, и таким образом априорно утверждая, что романы на другие темы и с другими сюжетами не могут иметь в американской литературе существенного значения"[1]. Аналогичным образом американские историки определили американскую историю как историю американцев британского происхождения. Историки конца девятнадцатого столетия, имплицитно настроенные на строительство нации, мало интересовались коренными американцами, кроме как своими противниками, и прослеживали американскую историю, исходя исключительно из истории

* Перевод М.Кореневой и А.Ураковой

Новой Англии, но никак не Новой Франции или Новой Испании. Эта точка зрения с ничтожными изменениями все еще превалирует в американских учебниках для школ и колледжей. Первым значительным вызовом подобному представлению об американской истории явился труд Г.Э.Болтона. Его "Эпос Великой Америки", обращение к Ассоциации американских историков в 1932 г., президентом которой он был, призывал к созданию американской истории в контексте истории обеих Америк и осознания того факта, что истоки современных Соединенных Штатов заключались в импульсах и движениях, исходящих не только с восточного побережья, но и с Юга, Запада и Севера. Он утверждал, что "изучение тринадцати английских колоний и Соединенных Штатов в отрыве от всего остального затемнило многие из важных факторов их развития и помогло взрастить нацию шовинистов"[2].

С точки зрения Г.Болтона, априорные представления об исторических истоках не позволяют нам понять явления, в эти представления не укладывающиеся. С точки зрения Н.Бэйм, априорные представления о литературной значимости не позволяют нам понять писателей, в эти представления не укладывающихся. По моему мнению, отказавшись от априорных представлений, будто все языки, кроме английского, это языки иностранные и потому не могут быть американскими, и склонившись к мысли, что в создании США приняло и до сих пор принимает участие огромное множество разных народов, культур и языков, мы, возможно, будем готовы вернуться к вопросу о том, что составляет литературу Соединенных Штатов.

Тенденция рассматривать Соединенные Штаты и их культуру как создание только лишь английских поселенцев имеет давнее происхождение. Хотя такой взгляд, возможно, не подтверждается статистикой, он определенно оказал влияние на интерпретацию исторических фактов. В 1920 г., когда антииммигрантские настроения достигли своей высшей точки, историк из Йейла опубликовал книгу красноречиво — и пренебрежительно — озаглавленную "Наши иностранцы", где утверждал, что 82,1% населения Соединенных Штатов во время первой переписи 1790 г. составляли "англичане". В более близких к нам по времени исследованиях данные той же переписи трактуются иначе: как считают теперь, американцы английского происхождения составляли около 48% населения новорожденной республики[3]. Но каковы бы ни были процентные показатели, как в политическом, так и в культурном отношении американцы английского происхождения составляли доминирующую группу, а английский язык всегда воспринимался большинством американцев — независимо от их происхождения — как язык Соединенных Штатов. Вследствие этого переосмысление понятия "американская литература" как литературы, созданной в пределах нынешних Соединенных Штатов независимо от языка, может привести к незначительным переоценкам канона национальной словесности и некоторым новым подходам к написанию ли-

тературной истории, но не следует ожидать, что в итоге это выльется в коренной их пересмотр. Но оно может открыть более широкие перспективы и привести к более глубокому пониманию многообразного опыта и литературных творений американцев.

Язык играет важную роль в строительстве нации, и в этом смысле Соединенные Штаты не составляют исключения. Ведущая роль в "американизации" коренных американцев в конце XIX — начале XX в. принадлежала системе образования, в которой родные языки были подавлены и единственным языком остался английский. Способ контроля над африканцами, привезенными в страну в XVII–XVIII веках в качестве рабов, заключался в разделении тех, кто говорил на одном языке, и тем самым в подавлении африканских языков. Языки различных групп иммигрантов не подвергались подобным образом систематическому подавлению, но и они издавна считались угрозой англо-американскому единству. Раннее проявление "лингвофобии" можно обнаружить в "Наблюдениях относительно прироста населения, заселения стран и т.д." Франклина, впервые опубликованных в 1755 г. Он риторически вопрошает: "Почему основанная англичанами *Пенсильвания* должна стать Колонией *иноземцев*, которые вскоре настолько возрастут в численности, что германизируют нас вместо того, чтобы мы англизировали их, и никогда не примут нашего языка или наших обычаев точно так же, как нашего цвета кожи?"[4]

Поскольку немцы являлись крупнейшей группой иммигрантов небританского происхождения, страх англо-американцев перед другими языками сосредоточился на них. В 80–90-е годы XIX в. в нескольких штатах были приняты законы, целью которых было ограничение использования других языков, особенно немецкого, в качестве языков, на которых ведется преподавание в общественных школах[5]. Своего пика выступления против использования иных языков, помимо английского, достигли во время Первой мировой войны, когда Айова и Небраска провели законы, запрещавшие использование таких языков в общественных местах. В это время президент Вудро Вильсон и бывший президент Теодор Рузвельт приняли участие в кампании против использования иных языков, кроме английского, притом последний настаивал: "Одним из абсолютно верных способов разрушить эту нацию, исключить вообще всякую возможность продолжения ее существования как нации явилось бы то, что ей дали бы превратиться в клубок раздираемых ссорами народностей..." Рузвельт и Вильсон участвовали в кампании по превращению иммигрантов в стопроцентных американцев; американизация же была неотличима от англизации, а национальное единство — от языкового и культурного единообразия[6]. В последние десятилетия испанский язык сменил немецкий в качестве языка, которого страшатся многие американцы, и в некоторых штатах законы, провозглашающие английский "официальным языком", как и так называемое движение "только по-английски", на-

правлены в первую очередь против расширяющегося использования испанского.

Несмотря на институированные и неформальные формы подавления в Соединенных Штатах иных языков, английский остается одним из множества языков Америки — при этом в Соединенных Штатах это, безусловно, самый крупный язык, к тому же определенно признанный всеми как общий и единый. Он более, чем lingua franca*, однако менее, чем насильственно введенный официальный язык. Исследования по американской литературе последнего времени открыты понятию "американский", не связанному больше рамками языка. Так, в состав недавно выпущенной антологии "Литературы колониальной Америки" входят тексты, первоначально написанные на испанском, французском, португальском, немецком, итальянском, голландском языках и на языках коренных обитателей Америки[7]. В "Нортоновскую антологию афро-американской литературы" вошел в переводе рассказ писавшего по-французски Виктора Сежура "Le mulâtre" ("Мулат", 1837) как "самое раннее известное произведение афроамериканской литературы", добавив тем самым несколько десятилетий к истории этой ветви литературы США[8].

Наибольшие заслуги в том, что использование в США различных языков в литературных целях стало очевидным, принадлежит "Многоязычной антологии американской литературы" ("The Multilingual Anthology of American Literature: A Reader of Original Texts with English Translations", 2000) Марка Шелла и Вернера Соллорса. Здесь представлены тексты в широком спектре языков как в оригинале, так и в переводе на английский. Тогда как ни один читатель не может равно читать тексты на арабском, китайском, валлийском и идише, все они могут наглядно представить себе и оценить языковое многообразие американской литературы. Эта антология — один из множества проектов Института Лонгфелло Гарвардского университета, названного в честь американского поэта-полиглота и занимающегося изучением литературы на "языках территории нынешних Соединенных Штатов". Серия переводов, изданная Институтом Лонгфелло, помогла по-новому понять смысл слова "американская" применительно к американской литературе[9].

Иммигранты создают многоязычную литературу

Никогда Соединенные Штаты не казались столь многоязычной страной, как в течение нескольких десятилетий до и после 1900 г. Хотя в конце XX в. численность иммигрантов, прибывающих в страну, гораздо выше, чем на рубеже XIX–XX веков, значительно возросла и общая численность населения. В 1910 г. 14,7% населения США составляли люди, родившиеся за рубежом. Чтобы уразуметь значение

* универсальный язык (*ит.*).

этой цифры, следует припомнить, что иммигранты распределялись по территории неравномерно, концентрируясь на Северо-Востоке и Среднем Западе. Во многих городах иммигранты и их дети составляли более 80% жителей. В большинстве своем они лучше знали язык оставленной родины, чем английский, что отражается в большем числе газет на польском, немецком, шведском, литовском, идише и многих других языках. В Чикаго и других городах газеты на английском языке были в меньшинстве. Печатные станки, печатавшие иммигрантские газеты, использовались также для всевозможных журналов и книг. Многие опубликованные подобным образом книги были пиратскими изданиями европейских произведений, но значительное их число составляли поэтические и прозаические произведения, созданные на различных языках в Соединенных Штатах для детей иммигрантов. По большей части произведения иммигрантов издавались в журналах и газетах, где беллетристика печаталась с продолжением.

Бóльшая часть этой американской литературы исчезла из поля зрения как потому, что эти языки забыты потомками тех, для кого они создавались, так и потому, что не производилось систематического сохранения книг и газет. Было бы напрасно отправляться в великолепные библиотеки таких крупнейших университетов, как Гарвард или Йейл, с целью изучения американской литературы на польском или шведском языке. Даже специализированные библиотеки этнических колледжей или исторических ассоциаций не располагают полными комплектами, и копии книг и газет с неизвестной поэзией или прозой на разных языках, помимо английского, по-прежнему продолжают появляться. Однако некоторые из подобных литературных произведений были переведены и вошли в канон американской литературы. Два из них признаны большинством американистов: это "Земные гиганты" (1927) Оле Эдварта Роульвага и "Йекль. Сказание о нью-йоркском гетто" (1896) Абрахама Кахана, первый в переводе с норвежского, второй — с идиша.

Несмотря на поддержку влиятельного романиста Уильяма Дина Хоуэллса, Абрахаму Кахану, иммигранту из России, было нелегко найти издателя для английского варианта своего первого романа. Реакции, с которыми он столкнулся, показательны для господствующих взглядов на то, что значило быть американцем в 90-е годы XX в. Один из типичных редакторов писал: "Каким образом роман о еврейском иммигранте, кузнеце, который стал портным и чья невежественная жена вскоре опротивела ему, может интересовать" читателей этого журнала. Редактор популярного журнала "Макклюрс" сказал Кахану: "Вы описываете только евреев. Кто-то из читателей вашего романа может подумать, что в Америке, кроме евреев, нет других людей"[10]. Когда уставший от отказов Кахан сообщил Хоуэллсу о том, что опубликовал роман на идише, тот был сначала недоволен, посчитав, что это изолирует автора от читающих по-английски. Но затем

Хоуэллс понял, что публикация на идише не имеет для англоязычной культуры никакого значения, и воскликнул: "Это значит, что книга вообще не выходила" [11].

Роульваг, чьи первые романы были опубликованы в Миннеаполисе по-норвежски, привлек внимание англо-американского литературного истеблишмента только после пользовавшихся успехом в Европе изданий 1924 г. Считалось, что американская литература создается на английском языке, более того, считалось, что пишется она об англо-американцах и заинтересовать редакторов весьма консервативных крупных издательств романами об афро-американцах или еврейских и норвежских иммигрантах было нелегко. Хотя это узкое в расовом и культурном отношении определение "американского" отошло в прошлое, в языковом отношении по-прежнему превалирует определение "американского" как "английского".

Внутренняя целостность иммигрантских культур, так же, как их своеобразие и отличие от культур, их окружающих, находилась в прямой зависимости от языка. Культура, с которой были связаны и относительно которой стремились определиться все иммигрантские группы, — это англоязычная культура, обычно именуемая "американской". Для иммигрантских культур характерно, что, с одной стороны, они настаивают на том, что они "американские", а с другой — сохранили память о своей старой родине и гордость своим этносом. Таким образом, грани личности иммигрантов как американцев и представителей своего этноса часто взаимодополняли друг друга, а не находились между собой в конфликте. Это англо-американское сообщество, чье беспокойство неизменно возрастало, усматривало конфликт между американизмом и гордостью своими итальянскими корнями или тем, что американец говорит по-немецки. Для этого сообщества "плавильный котел" символизировал процесс, в котором иммигранты утрачивали свои характерные черты и выглядели, говорили и одевались, как англо-американцы. Лидеры иммигрантов доказывали, однако, что, к примеру, американцы-поляки не только ничуть не хуже англо-американцев, но на самом деле и есть самые лучшие американцы [12].

Когда американцы-поляки собрались в 1918 г. в Детройте, чтобы приветствовать великого пианиста и государственного деятеля с их прежней родины, Падеревский подтвердил то, что им так часто говорили их собственные лидеры: "...полякам в Америке не нужна никакая американизация. Излишне объяснять им идеалы Америки", потому что им они были знакомы еще до переезда в Соединенные Штаты [13]. Вожаки всех иммигрантских или этнических групп — сирийцев и шведов, немцев и греков — объясняли соотечественникам, что между их наследием Старого Света и американскими идеалами нет никаких противоречий: если они хорошие сирийцы, шведы, немцы или греки, они будут прекрасными американцами.

"Плавильный котел" быстро стал самой сильной метафорой американизации после первой постановки в Америке пьесы еврейского писателя и драматурга из Великобритании Израэля Зэнгвилла, которому во время ее написания еще только предстояло увидеть Соединенные Штаты, "Плавильный котел" (*The Melting Pot*, 1907). Однако в своем англо-американском варианте она приобрела разительно иной смысл, чем в несколько романтическом ви́дении Зэнгвилла. Как и для француза Кревкера, наблюдавшего Америку XVIII в., результатом процесса плавки была новая, американская "порода" людей, или национальность, отличающаяся от национальностей Старого Света. Для Теодора Рузвельта, однако, было очевидно, что иммигрантам придется во всех отношениях уподобиться англо-американцам и забыть свое европейское наследие и свои различные корни. В 1915 г. он провозгласил: "Люди, которые не станут американцами и только, — это всего лишь половинчатые американцы, и в этой стране для них не должно быть места"[14]. Несмотря на его голландские корни, восходящие к колониальной эпохе, можно не сомневаться, что для Рузвельта понятие "американец" подразумевало "англо-американец". Англо-американцы не представляли себе, как они прыгают в плавильный котел, чтобы приобрести черты своих новых соотечественников, итальянцев или евреев. Как свидетельствует множество представлений, организованных в годы Первой мировой войны, в которых одетые в разнообразные европейские костюмы люди долгой чередой залезали в "плавильный котел", из которого выходили одетые уже в приличествующие англо-американские костюмы и платья, плавильный котел символизировал для них процесс унификации на английской основе.

Национальная программа в политике и культуре была намечена англо-американской нацией. Отделенные и отличные от нее культуры различных групп иммигрантов, разумеется, занимали по отношению к главным приоритетам этой нации маргинальное положение. Более того, отделившись от старой родины, иммигранты и их культуры заняли маргинальное положение среди приоритетов своих европейских национальных групп или стран. Географически их миграция заключалась в переезде из европейской страны или региона в США. То, что мы можем назвать их культурной миграцией, было процессом куда более длительным и заключалось в перемещении из сферы европейской культуры и языка в сферу американской и английской. Иммигрантские культуры были, таким образом, культурами переходными. Отдельные люди постоянно оставляли свою иммигрантскую культуру ради полной или, как выражаются социологи, структурной ассимиляции в англо-американский социум и культуру. Однако в период массовой иммиграции до и после 1900 г. культура иммигрантов смогла тем не менее достичь определенной стабильности в том смысле, что приток большого числа новых членов более чем восполнял потери.

Помимо самих иммигрантов, иммигрантская культура включала их потомков, родившихся в Америке первого — и в меньшей степени второго — поколения. Отношениями и конфликтами поколений в иммигрантских культурах занимались многие историки и социологи. Социологи Владимир С.Нагирны и Джошуа А.Фишман во многом прояснили для нас понимание динамики отношений между поколениями в семьях иммигрантов, показав, что имеются неизбежные существенные различия в природе их воспоминаний о культуре и окружающей среде Старого Света [15]. Для первого поколения иммигрантов дом в Старом Свете — это конкретное место, связанное с памятью о личных друзьях и членах семьи так же, как с памятью о слышанном, виденном и вкусовых ощущениях. Родной язык звучит в устах иммигрантов естественнее приобретенного английского, который редко может служить естественным средством выражения сильных эмоций или сложных мыслей. Для детей иммигрантов первого поколения, родившегося в Америке, родина их родителей никак не может быть домом в реальном смысле слова. Они знают о ней не по собственным воспоминаниям, а по рассказам, основанным на воспоминаниях родителей. Они могут пользоваться языком родителей дома, но между собой и за пределами дома, в школе и на работе, они по большей части будут пользоваться английским. Их этнос, таким образом, имеет иную природу, чем этнос их родителей. Они, к примеру, итальянцы в совершенно ином смысле, чем поколение иммигрировавших из Италии. Среди внуков иммигрантов язык Старого Света сохраняется редко. Хотя они могут питать какой-то интерес к культуре страны своих дедов, этот интерес столь же подогревается чтением, сколь и устными семейными рассказами. Принадлежность к этносу в иммигрантской культуре со сменой поколений приобретает более абстрактный характер. В конце концов, как заметил социолог Герберт Дж.Гэнс, она становится по преимуществу символической [16].

Таковы, следовательно, некоторые обстоятельства существования иммигрантской литературы в Соединенных Штатах. Однако дать всеохватное описание этого внушительного анклава в составе американской литературы пока еще не представляется возможным. Значительная его часть в нетронутом виде покоится в библиотеках и архивах, а также частных собраниях, на пожелтелых, рассыпающихся страницах дешевой газетной бумаги, в журналах и книгах. Хотя в последнее время появилось несколько монографий, таких, как, например, история китайско-американской литературы Ксяохуань Йина, можно сказать, что американская литература на других языках была больше на виду в первой половине двадцатого столетия, нежели в начале двадцать первого. Опубликованная в 1921 г. первая "Кембриджская история американской литературы" включала две главы о произведениях, написанных "не на английском языке". Пионером в осмыслении иммигрантских литератур в контексте американской литературы вы-

ступил Генри А.Почмен, красноречиво озаглавивший свою главу в "Литературной истории США" (1948), созданной коллективом исследователей во главе с Р.Спиллером, "Смешение языков"[17]. В издаваемой ныне "Кембриджской истории американской литературы" под редакцией Саквана Берковича подобных глав не имеется.

Некоторые характерные черты иммигрантской литературы не на английском языке

Литература, создававшаяся американскими иммигрантами не на английском языке, коренным образом отличается от литературы, написанной на английском. Первая не только рассказывает об иммигрантах, но и обращена к ним. Литература же иммигрантов, написанная на английском, неизбежно ставит целью изобразить и даже объяснить большинству группу, представляющую меньшинство. Многое из того, что называется "этнической литературой", не является таковой в смысле обращения к той этнической группе, которой она посвящена. В известной мере это непременное следствие природы книжного рынка, ориентированного на основной поток американской литературы: если писатель хочет заинтересовать крупное издательство, ему нужно обращаться к читательской аудитории, которую подобные издательства рассматривают как потенциальных покупателей. Крупные издательства заинтересованы не в малых, а в крупных тиражах. Автор, принадлежащий, к примеру, к племени черноногих, не сможет найти издателя в Нью-Йорке, который заинтересовался бы книгой, посвященной вопросам, составляющим предмет особых забот и интересов индейцев этого племени. Большинство читателей той литературы, что именуется литературой коренных американцев, на самом деле не принадлежит к их числу.

Один из ограничительных факторов, с которым часто сталкиваются писатели меньшинств, это то, что большинство склонно рассматривать их как представителей "группы", тогда как "группа", обнаружив у них негативные портреты соплеменников, сочтет их предателями и ренегатами. Так, американцев норвежского происхождения мало заботило, как их изображал в своих романах Роульваг, покуда его книги публиковались в Миннеаполисе только на норвежском языке и читались лишь группой иммигрантов, к которой принадлежал он сам. После того, как романы были переведены на английский и вышли в Нью-Йорке, они начали критиковать его за то, что он изображал своих соотечественников в дурном свете, и предпринимали попытки, направленные на то, чтобы его сняли с должности профессора и уволили из лютеранского колледжа св. Олафа.

Когда этнические писатели обращаются к собственной этнической группе, на своем языке, они пишут не для большинства с позиций меньшинства. Они выступают не как "представители" группы, во многом действуя так же, как и писатели большинства: они предпола-

гают наличие единой, общей для них с их читателями культурной парадигмы и потому нет никакой необходимости в откровенной "этничности". Различия двух этих типов повествования становятся очевидны, когда мы располагаем двумя вариантами книги того же автора, один из которых написан на языке меньшинства, другой — на английском. Ни один из них не является переводом, оба — оригинальные тексты в том смысле, что написаны одним и тем же автором. Такую пару текстов составляют "Янкель-янки" (1895) и "Йекль: Сказание о нью-йоркском гетто" (1896) Абрахама Кахана; первый создавался для читателей нью-йоркской газеты на идише, "Арбайтер цайтунг", второй — для англо-американской аудитории. В своем увлекательном анализе двух вариантов Авива Таубенфельд показала, как ориентация на разную публику при их написании привела к созданию различных текстов. В одном случае повествователь рассказывает о людях, которых он знает, людям, которых он знает; в другом — отношения повествователя с его героями, как и с его читателями, носят гораздо более формальный характер. В варианте на идише, поясняет Таубенфельд, Кахан "мог чувствовать себя свободным от требований американской читающей публики. Чтение данного текста параллельно с более широко известным романом на английском языке дает существенное понимание того, что значило для еврейского иммигранта стремление быть принятым в качестве американского автора" (10; p. 145). Аналогичным образом проанализировал подобную пару текстов Кит Алан Спраус. Он обратился к двум вариантам автобиографии "Когда я была пуэрториканкой" (*When I Was a Puerto Rican*, 1993) и "Quando era Puertorriqueña" (1994) пуэрториканской писательницы Эсмеральды Сантьяго, которая заметила, что отличие при написании испаноязычного варианта заключалось в первую очередь не в языке: "Важным моментом является то, что у меня есть, что сказать, и я могу сказать это моим слушателям, не прибегая к редактированию" [18]. Норвежско-американская литература также создавалась, не ощущая потребности в "редактировании" для большинства читателей писателями, которых, по большей части, не заботило их признание большинством.

Стилистической чертой, которая отличала многие неанглоязычные литературы, было так называемое "перекодирование". Этот термин используется лингвистами для обозначения перехода с одного языка на другой и обратно в одной и той же речи, а также вторжения лексики одного языка в структуры другого. Так, английский проникает в текст романа Кахана на идише, а элементы идиша встречаются в английском варианте. Тогда как норвежский вариант "Земных гигантов" Роульвага сопровождается примечаниями, разъясняющими американские выражения, английский подобным же образом дает пояснения к норвежским словам. Для переходов с одного языка на другой может быть две совершенно различные причины. Писатели, на протяжении всей или большей части жизни проживавшие в среде, где главным

языком был английский, и использовавшие его повседневно как на работе, так и при общении со своими детьми, возможно, не всегда сознают, каким образом английские слова и выражения вошли в их родной язык. Дополнительным фактором в усвоении английских выражений может служить отсутствие в родном языке соответствующих наименований для предметов и явлений, которые впервые встретились им в США. Но может, однако, переход с одного языка на другой служить также и сознательно используемым литературным приемом, затем, к примеру, чтобы дать понять читателю, что герои говорят на разных языках. Используемый намеренно или нет, подобный переход может иметь негативные последствия, придавая такой литературе "иностранный" оттенок или создавая у читателей на европейской родине впечатление языковой засоренности и, соотвественно, того, что эти книги недостойны внимания.

Несмотря на наличие некоторых общих черт и на то, что они создавались авторами, прошедшими через опыт иммигрантов, тематически не все неанглоязычные иммигрантские литературы Америки объединяли общие для них вопросы, отражающие общий европейский или американский опыт. Хотя Норвегия получила полную политическую независимость в 1905 г., ее положение коренным образом отличалось от положения расчлененной Польши, и литературы норвежских и польских иммигрантов отражают эти различия. Большая часть норвежско-американской литературы сосредоточена на жизни в Соединенных Штатах, на их превращении в американцев, на конфликте между стремлением к признанию их американцами с норвежскими традициями и требованиями англо-американской унификации. Польско-американская литература — это в большей степени литература в изгнании, нежели иммигрантская литература. Она почти всецело сосредоточена на судьбе разделенной Польши, на ответственности поляков-американцев и необходимости трудиться ради освобождения их подлинной родины. Для большинства польско-американских писателей родиной оставалась Польша, а их временным домом — говоря символически — были не Соединенные Штаты, а "Полония", "четвертая часть" Польши, состоявшая из поляков, живших за границей. Американцы норвежского происхождения в целом воспринимали Соединенные Штаты как новую родину и не видели никакого конфликта между верностью стране своего выбора и уважением к языку и традициям старой родины. Тогда как поляки-американцы говорили о Полонии как продолжении Польши, норвежцы-американцы говорили о своем Западном доме (Vester-heimen) как собственном уголке или комнатах в просторном всеамериканском доме [19].

Потенциально норвежско-американские писатели не располагали большой аудиторией. По сравнению с численностью иммигрантов, говоривших на немецком языке в XIX в. и на испанском — в XX в., выходцы из Норвегии и их потомки составляют небольшую группу

населения США. По переписи 1850 г. число американцев, родившихся в Норвегии, равнялось 12678. К 1880 г. их число возросло до 181729 человек. В 1890 г. цифры указывают на значительный рост иммиграции. Тогда насчитывалось 322665 американцев, родившихся в Норвегии, и эта цифра довольно устойчиво сохранялась на протяжении трех последующих десятилетий. Часть иммигрантской общины составляли также дети иммигрантов, и вместе с ними число американцев норвежского происхождения составило в 1890 г. 606316 человек, достигнув к 1920 г. свыше миллиона, все еще скромной величины. Однако географическое распределение иммигрантов, их скопление в определенных регионах, объясняют, как столь небольшая группа могла сохранять живую культуру своего этноса. Составляя в 1890 г. лишь 3,49% населения США, в штатах Среднего Запада их численность достигала 7%.

Как и в случае с американской литературой на английском языке, истоки литературы на норвежском следует искать в начальном периоде переезда и переселения — в данном случае в 20–30-х годах XIX в. К тому времени грамотность стала нормой для всех классов населения Норвегии, и самые ранние образцы американских сочинений на норвежском языке — это многочисленные письма, отправленные через Атлантику с описаниями путешествия и советами на сей счет, складывающиеся в последовательное повествование о переселении и устройстве в новом краю[20]. Около 1840 г. в Норвегии было опубликовано несколько книг, написанных в США; одни из них были просто описаниями, другие содержали практические советы относительно эмиграции. Однако для норвежских изданий в США ни рынка, ни издательства еще не существовало. Хотя большинство иммигрантов владело грамотой, лишь немногие имели обыкновение держать в доме книги или журналы, и до того, как стать иммигрантами, почти никто не питал желания писать с целью публикации. Писание писем, однако, в некотором смысле подготовило почву для печатной культуры. Начала всех иммигрантских литератур следует искать в письмах иммигрантов в Европу.

В ранний период письма иммигрантов, отправлявшиеся родным и друзьям во многие европейские страны, были в равной мере и частными, и публичными. Как сообщал один литературный персонаж, иммигрант из царской России, повествователь в романе Абрахама Кахана "Восхождение Дэвида Левинского" (*The Rise of David Levinsky*, 1917), "полные чудес письма от иммигрантов уже ходили по рукам жадных читателей и слушателей, покуда не истрепывались в клочья. Я поддался повальной лихорадке. По существу это было одно из писем из Америки, которое определенно посеяло у меня в голове мысль об эмиграции в Новый Свет"[21]. Подобным же образом, в книге Гамильтона Холта "Истории жизни невыдающихся американцев, рассказанные ими самими", иммигрант из Литвы сообщает, что свои

первые сведения о Соединенных Штатах он почерпнул из писем, которые читал вслух его семье бродячий сапожник[22]. Хотя письма и были адресованы кому-то лично, они становились достоянием многих — их читали вслух родным и соседям, а также переписывали и посылали из деревни в другие места. Одна из причин, по которой эти письма высоко ценились, была их действительно высокая цена: лишь после введения в 70-е годы XIX в. системы международной почтовой службы цены почтовых отправлений установились на доступном уровне. В 40-е годы XIX в. среди норвежских иммигрантов делались попытки организовать корреспондентские общества с целью публикации ответов на негативные выступления по адресу Соединенных Штатов в газетах оставленной родины. Люди, принимавшие в этом участие, были среди тех, кто основал в Америке газеты на норвежском языке.

Желание сообщаться с друзьями и родственниками в Европе превратило в писателей многих из тех, кто уезжал простым фермером. Переезд создал дистанцию, в силу которой единственным способом поведать о своем новом опыте тем, кто остался дома, было написать об этом. Другим не менее важным фактором было раскрепощающее влияние общества, где социальные различия Старого Света, казалось, не имели значения. В письмах иммигрантов часто описывается общество, где на физический труд не смотрят свысока, где государственных чиновников избирают, а служанки, подобно госпожам, носят шляпки и модные платья. Иммигранты, внезапно обнаружившие, что они могут держаться согласно нормам поведения, которые на родине предписаны высшим классам, строили также честолюбивые в культурном отношении планы касательно самих себя, как и лелеяли честолюбивые мечты дать "настоящее" образование своим сыновьям и дочерям. В письмах обозначились и многие темы возникшей впоследствии литературы: отрыв от старого дома, путешествие, трудности устройства на новом месте, культурные и религиозные конфликты, созданные переездом, организация иммигрантского общества, аккультурация и вызванные переездом, специфически осложненные отношения поколений.

Начало американским литературам иммигрантов положили газеты, зачастую еженедельные, выполнявшие две важных функции: поддерживать их связи со старой родиной и знакомить с новой страной, сообщая местные и национальные факты и новости. Так, в первом номере первой газеты на норвежском языке в Висконсине, *Nordlyset* (Северное сияние), в 1847 г. был помещен перевод "Декларации независимости" и речей Дэниэла Уэбстера. Метафорой, пригодной для обеих функций, служил "мост": в одном случае — мост памяти, соединявшей со Старым Светом, в другом — мост, ведущий в новое, неведомое общество. Мотивы, по которым иммигранты публиковали газеты на своих языках для членов своей языковой группы, были раз-

личны. Не многие вдохновлялись мечтой о создании американской литературы на польском, шведском, идише или немецком языке — если таковые вообще существовали. Тем не менее, там, где зарождалась неанглоязычная литература иммигрантов, присутствовали иммигрантские газеты. Так, едва появились первые газеты на норвежском языке, как их читатели, в основном иммигранты из крестьян, начали предлагать для публикации свои стихи и прозу. Газеты многих групп иммигрантов брали за образец англоязычные газеты и печатали на своих страницах популярные романы, одни — пиратски перепечатанные из европейских источников, другие — в переводе с английского, снабжая таким образом читателей новой продукцией в виде рассказов и романов. Что еще важнее, газеты владели печатными станками, нуждавшимися в большей загрузке, нежели могли обеспечить сами газеты. Очевидно, что предметом, который они могли производить, были книги. Им же был необходим сбыт, и таким образом иммигрантские газеты стали издателями и продавцами книг. Впоследствии прочно обосновавшиеся издательства считали необходимым иметь еще и газету. Следовательно, в иммигрантских общинах существовало тесное соответствие между газетами и изданием книг.

Особой популярностью пользовались два рода литературы: религиозная литература и практические пособия. Среди изданий, ближе соприкасающихся с литературой, заметное место занимали пиратские перепечатки европейских книг и переводы с английского популярных прозаических произведений. В некоторых группах иммигрантов, к примеру, немецких, польских, шведских и еврейских, росло число прозаических и поэтических книг, написанных иммигрантами для читателей-иммигрантов. К 80-м годам XIX в. подобное литературное направление с соответствующими учреждениями сложилось и в среде норвежских иммигрантов: издавались, распространялись и рецензировались всевозможные книги; журналы и газеты (по большей части — еженедельные, иногда — выходившие раз в две недели и даже ежедневные) приносили поэзию, прозаические произведения, очерки и рецензии в немалое число домов иммигрантов; общества читателей, библиотеки и разнообразные местные и региональные ассоциации с некоторой долей культурных притязаний выполняли важные задачи, связанные с воспитанием и образованием. Ко второму-третьему десятилетию XX в. литературная продукция на норвежском языке не только была значительной в количественном отношении и отличалась разнообразием, но и включала издания более высокого уровня немалого числа регулярно печатавшихся авторов, ставивших перед собой более высокие цели.

Но присутствовали в этом и иные тенденции, предопределившие упадок и конец большинства литератур иммигрантов. Быстрый рост иммиграции, начиная с 80-х годов XIX в., дал толчок развитию в США антииммигрантских настроений и ксенофобии (часто именуе-

мых нативизмом). С началом Первой мировой войны нативизм усилился страхами, вызванными подозрением в неверности всех, родившихся за границей. Это привело к бешеной кампании "американизации" — иммигрантам предъявляли требование забыть свое прошлое, включая родной язык, перестать быть "половинчатыми" американцами — стать "стопроцентными"[23].

В 20-е годы XX в., после того, как в 1924 г. вступил в действие закон о квотах, массовая иммиграция фактически подошла к концу. Это обозначило и конец большей части иммигрантской литературы, а по сути также и многих иммигрантских учреждений, в особенности тех, что связаны с языком. Языки иммигрантов редко выживали после второго поколения, их культура поддерживалась постоянным пополнением нестабильного по численности населения. К началу 30-х годов публикация книг на большинстве европейских иммигрантских языков прекратилась. История неанглоязычной американской литературы завершилась, хотя в 50–60-е годы продолжалось издание нескольких газет. Ныне, в период, отмеченный еще более массовой иммиграцией, чем на рубеже XIX–XX веков, в Соединенных Штатах языки других континентов процветают не только в печатных изданиях, но и на радио и телевидении.

Норвежско-американская литература как пример неанглоязычной американской литературы

На протяжении почти всего XIX в. и в первые десятилетия XX в. норвежский язык был одним из многих европейских языков, на котором говорили в США. Норвежско-американская литература — раздел неанглоязычной американской литературы, сформированной эмигрантским опытом. Приток иммиграции в конце XIX — начале XX в. способствовал зарождению и расцвету этой литературы, однако она пришла в упадок и угасла после того, как иммиграция сошла на нет в 20-х годах прошлого столетия. В рамках данной главы невозможно осветить неанглоязычную литературу США в полном объеме; но даже на примере краткого обзора норвежско-американской литературы можно показать процесс создания, становления и упадка, а также характер одной из многочисленных иммигрантских литератур[24].

Отличительной чертой иммигрантской литературы на норвежском языке является то, что значительная часть иммигрантов испытывала потребность в публикации своих опытов в поэзии, прозе, драме, автобиографии и истории. И хотя многие из них жаловались, что их книги мало читают или по крайней мере мало покупают, в самих писателях недостатка не было. Большинство этих авторов — графоманы, некоторые даже недостаточно хорошо владели литературным языком. Лишь немногие написали книги, представляющие интерес не только исторический, но и заслуживающие внимания с литературной точки зрения.

Религия занимала гораздо более важное место в жизни иммигрантов XIX в., чем она занимает в наши дни даже среди верующих людей. В новом окружении иммигранты из различных частей Европы, протестанты, католики и евреи, осознали, что они сами несут ответственность за создание и поддержание жизнедеятельности религиозных организаций Нового Света. Церковь или синагога были, как правило, главным иммигрантским центром. Норвежские иммигранты привезли с собой в Соединенные Штаты лютеранское вероисповедание, и их религия оказалась важным фактором, стимулирующим писательскую и издательскую деятельность. Конечно, наиболее активными в данной области были теологи, но и многие простые люди испытывали потребность, а также ощущали себя способными писать книги религиозного содержания. Популярным жанром была религиозная исповедь, как и религиозная поэзия. И хотя нас интересует литература в более узком смысле, представление об иммигрантской культуре будет неверным, если оставить без внимания тот факт, что теологические и религиозные тексты были распространены более широко, чем проза и поэзия.

Жанр, который может показаться недостаточно представленным в норвежско-американской литературе, это драма. Театр, тем не менее, был популярным развлечением среди большинства иммигрантских групп в конце XIX в., и причина, по которой было опубликовано сравнительно мало пьес, по-видимому, заключается в том, что они писались для любительских и полупрофессиональных постановок и не считались литературными текстами, предназначенными для чтения. Более того, пьесы, которые наиболее часто ставились на сцене, были комедиями и водевилями, привезенными с родины. В Чикаго в 60-е годы один выдающийся норвежский иммигрант писал пьесы для собственной театральной труппы. Маркюс Тране (Markus Thrane, 1817–1890) был основателем первой рабочей организации в Норвегии, в 40-е годы и, в связи с политической реакцией, наступившей в Европе после революций 1848 г., был приговорен к заключению. В Чикаго он стал издавать недолго просуществовавшую газету и создал драматическое общество с несколько помпезным названием "Норвежский национальный театр"[25]. У Тране был богатый жизненный опыт, и он хорошо разбирался в литературе и музыке, но его пьесы, рассчитанные на широкую аудиторию, были довольно грубыми поделками для развлечения необразованной публики. Они писались не для публикации. Читатель, хорошо знающий американскую литературу, может вспомнить описание посещения популярного рабочего театра в романе Стивена Крейна "Мэгги. Девушка с улицы" (1893) и тем самым составить довольно точное представление о грубых и неотесанных зрителях иммигрантских театров, будь то ирландцы, евреи или норвежцы. Описания театральных постановок в иммигрантской прозе или в театральных рецензиях иммигрантских газет того времени подтверждают впечатление, вынесенное из первого романа Крейна[26].

К 80-м и 90-м годам XIX в. норвежско-американская литература стала достаточно многообразной для того, чтобы способствовать преуспеянию нескольких быстро растущих издательских домов, в основном в Чикаго и Миннеаполисе, но также и в менее крупных городах. Популярными были самые различные писатели, начиная от набожной Ульрикки Брюн (Ulrikka Bruun, 1854–1940), с ее дилетантской поэзией на все случаи жизни и дидактическими романами о вреде алкоголя и светской жизни, и кончая скандальным Ларсом Андреасом Стенхолтом (Lars Andreas Stenholt, 1850–1911), автором многочисленных "желтых" романов, основанных на газетных заметках о современных кровавых убийствах и жестоких драках. У большинства из них были самые идеалистические мотивы для занятия литературным творчеством, как то: религиозное служение, сентиментальное и идеализированное представление о том, что значит быть норвежцем, сознание важности поддержания своего языка и культуры или же чувство необходимости духовного и культурного возрождения этнической группы. В самом деле, писателей, журналистов и других лидеров европейских иммигрантских групп объединяло твердое убеждение не только в том, что иммигранты должны сохранить свой язык и культуру, но и в том, что именно традиции бывшей родины делают их самыми лучшими американцами.

Писатель, чье творчество ярче всего иллюстрирует такого рода литературу, это Симон Йонсон (Simon Johnson, 1874–1970). В самом деле, его проза отмечена сентиментальным идеализмом и верой в превосходство всего норвежского. Тем не менее, лучшие книги Йонсона "Четыре истории" (*Fire Fortœellinger*, 1917) и романы "В новом царстве" (*I et nyt rige*, 1914) — в переводе на английский опубликован под заглавием "От фьордов к прериям" (*From Fjord to Prairie*, 1916) и "Банкротство в Бростаде" (*Falitten paa Braastad*, 1922) важны для понимания иммигрантской культуры начала XX в.

И хотя иммигрантские писатели в целом принадлежали к необразованным слоям европейского населения, что было отличительной чертой иммигрантской культуры как таковой, в большинстве групп были свои заметные исключения. Эмиграция многих интеллектуалов после поражения революции 1848 года оказала значительное влияние на немецко-американскую культуру; не меньшее влияние оказали на нее и немецкие ученые, которых приглашали в качестве профессоров во многие американские университеты в конце девятнадцатого столетия. Среди норвежских американцев единственную значительную группу иммигрантов с университетским образованием составили лютеранские теологи. И все же присутствие в Миннеаполисе в 80-х годах Кристофера Янсона (Kristofer Janson, 1841–1917), писателя, высоко ценимого в то время в Норвегии, указывает на жизненность иммигрантской культуры. Янсон — один из немногих норвежских писателей, совершивших плодотворные поездки в иммигрантские общины

Среднего Запада с лекциями и публичными выступлениями. Он вернулся туда уже в качестве иммигранта, чтобы служить унитарианским священником в Миннесоте. В Миннеаполисе он сотрудничал с городскими газетами и издавал книги в местных издательствах. Бóльшая часть его американских рассказов была собрана в трехтомнике под названием "Præriens saga" ("Сага прерий") в 1885 г. и издана как в Миннеаполисе, так и в Копенгагене. Лучшие из его американских книг — это роман "Bag gardinet" ("За занавесом", 1889), написанный в популярном в то время жанре "тайны", и натуралистический роман "Sara" ("Сара", 1891), на который сильное влияние оказало исследование Хелен Кэмпбелл об условиях работы женщин в урбанистической Америке "Узницы нищеты" (*Prisoners of Poverty*, 1887).

Усиливающееся феминистское движение в Соединенных Штатах оказало радикальное влияние не только на Кристофера Янсона, но и на его жену, Дрюде Янсон (Drude Janson); ее первый роман "En saloonkeepers datter" ("Дочь трактирщика", 1889, в английском переводе *A Saloonkeeper's Daughter*, 2002, роман опубликован в издательстве Университета Джонса Хопкинса) — значительный вклад в американскую женскую литературу конца XIX в., который лучше всего может быть понят в контексте литературного "диалога" с ранней феминистской прозой, такой, как "Широкий, широкий мир" (*Wide, Wide World*, 1850) Сьюзен Уорнер, "Фонарщик" (*The Lamplighter*, 1854) Марии Камминс и "Деревенский доктор" (*A Country Doctor*, 1884) Сары Орн Джуитт. Роман Дрюде Янсон начинается в Норвегии. После смерти матери и банкротства отца главная героиня Астрид Холм с двумя младшими братьями отправляется вслед за отцом в Миннеаполис, где они поселяются над его трактиром. Астрид, быть может, наивна, но безусловно талантлива. Пережив несколько жизненных крушений, виновниками двух из которых были мужчины, страстно в нее влюбленные, но пытавшиеся подчинить ее себе, она встречается с Бьорнстерном Бьорнсоном, который в действительности побывал в Миннеаполисе и на Среднем Западе зимой и весной 1881 г., и эта встреча, а также поддержка близкой подруги, врача Хелен Нельсен, вдохновляет ее на учебу в Унитарианской теологической семинарии. Произведение заканчивается, как и большинство романов массовой литературы, сценой у алтаря. Но здесь есть одно важное отличие: у алтаря героиню посвящают в сан пастора унитарианской церкви. Вместе со своей верной спутницей Хелен Нельсен, еще одной женщиной-профессионалом в романе, Астрид готова посвятить свою жизнь служению.

Куда более популярным был первый роман писателя-самоучки Ханса А.Фосса (Hans A.Foss, 1851–1929) "Husmands-gutten" ("Сын батрака", 1885, в английском переводе *The Cotter's Son*, 1963). В романе рассказывается нередкая в литературе история о бедном сыне батрака, рожденном в норвежской долине в один день и крещенном в

одной купели с дочерью богатого фермера. Герои с детства любят друг друга, но их разделяют социальные преграды. Несмотря на трудолюбие и честность, герой обречен быть бедным и всеми презираемым в Норвегии. Но, на его счастье, его обманывает жестокий и богатый фермер, и он эмигрирует в Америку, где, благодаря настойчивости и тяжелому труду, получает возможность себя реализовать. Как это обычно происходит в романах массовой литературы, сын батрака возвращается домой богатым человеком в тот самый день, когда имущество разорившегося фермера выставляется на аукцион. Он покупает ферму и женится на своей возлюбленной, все это время его верно ждавшей. Не удивительно, что роман пользовался огромной популярностью.

Более серьезные литературные цели ставил себе Оле А.Бюслетт (Ole A. Buslett, 1855–1924), переселившийся с родителями в Висконсин в четырехлетнем возрасте. Его ранние пробы пера, такие, как первый небольшой роман "Fram" ("Вперед", 1882) и несколько написанных с высоким прицелом поэтических драм, окрашены романтическим идеализмом. Среди его лучших произведений — политический роман-утопия "Glans-om-sol og hans folks historie" ("Сияние-солнца и история его народа", 1912). Автор, вдохновленный знаменитой речью Уильяма Дженнингса Брайена под названием "Золотой крест" (*Cross of Gold*), благодаря которой последний был избран кандидатом в президенты от демократической партии в 1896 г., отсылает нас к спору рубежа веков о преимуществах золотого обеспечения валюты над серебряным. В романе показан воображаемый мир со своей собственной историей, религией и культурой, где семья героя, похожего на ветхозаветного пророка, хранит давно забытые идеалы и тем самым противопоставлена священникам-золотопоклонникам. В финале народ под предводительством женщины из рода пророка одерживает победу. Данный роман сопоставим со многими прозаическими утопиями американской литературы того периода, такими, как "Колонна Цезаря" Игнатиуса Доннелли (*Cæsar's Column*, 1891) и "Взгляд назад" (*Looking Backward*, 1888) Эдварда Беллами, и также является интересным вкладом в литературу, которую сейчас принято называть фэнтези. Среди других значительных произведений Бюслетта — аллегорический рассказ "Дорога к золотым вратам" (*The Road to the Golden Gate*, 1915)[27], ответ на истерию по поводу американизации и довод в пользу мультикультурализма, и "Fra min ungdoms nabolag" ("История моей юности", 1918), произведение, основанное на личном опыте писателя, который вырос в крестьянском Висконсине в 60–70-х годах XIX в.

Широту спектра иммигрантской литературы можно представить, упомянув, хотя бы вкратце, двух поэтов: Юлиуса Баумана (Julius Baumann, 1870–1923) и Агнес Вергеланд (Agnes Wergeland, 1857–1914). Бауман родился на самом северо-востоке Норвегии, близ гра-

ницы с Россией. В Соединенных Штатах, где он сначала работал на фермах и лесопилках в Северной Дакоте, Миннесоте и Висконсине, он был воодушевлен успехом своих первых публикаций в газетах и журналах. Основными темами его поэзии были любовь и семья, иммигрантский опыт и воспоминания об оставленной Норвегии; он выражал их в мастерски написанных, традиционных по форме стихотворениях, которые стали очень популярными среди читателей-иммигрантов. Вергеланд не была типичной иммигранткой. Она приехала в Соединенные Штаты в 1890 г., получив докторскую степень по истории в Цюрихском университете, для продолжения научной деятельности, поскольку это было невозможно в Норвегии, где женщин все еще не допускали в университет. Вначале Вергеланд преподавала в ведущем женском колледже Брайн-Мор, затем занимала временные должности в Чикагском университете, где писала солидные статьи в "Джорнел оф политикал экономи" и в крупный журнал по вопросам литературы и культуры "Дайел", но, так и не получив постоянного места, согласилась на должность преподавателя истории и французского языка в молодом университете Вайоминга в Ларами, на Дальнем Западе. Здесь она стала писать статьи и стихотворения для иммигрантских изданий Среднего Запада, отдавая предпочтение поэзии, хотя критики находили ее стихи сложными и заумными. Несмотря на большую дистанцию — как географическую, так и интеллектуальную, — отделяющую ее от иммигрантской культуры Среднего Запада, Вергеланд нашла точки соприкосновения с собратьями по перу — другими норвежско-американскими писателями.

Урожай

По горстке писателей, появившихся на рубеже веков и работающих в различных жанрах, можно лучше всего судить о достижениях иммигрантской норвежской литературы. Это Дортеа Даль (Dorthea Dahl, 1881–1958), Йон Нуштог (Jon Norstog, 1877–1942), Вальдемар Агер (Waldemar Ager, 1869–1941), Йоханнес Б.Вист (Johannes B. Wist, 1864–1923) и Оле Эдварт Роульваг (Ole Edvart Rølvaag, 1876–1931). Их самые удачные произведения, возможно, представляют интерес не только для истории литературы. В то время, как четверо из них почти совсем забыты, лучший роман Роульвага занял место среди классических произведений второго ряда как в американской, так и в норвежской литературе.

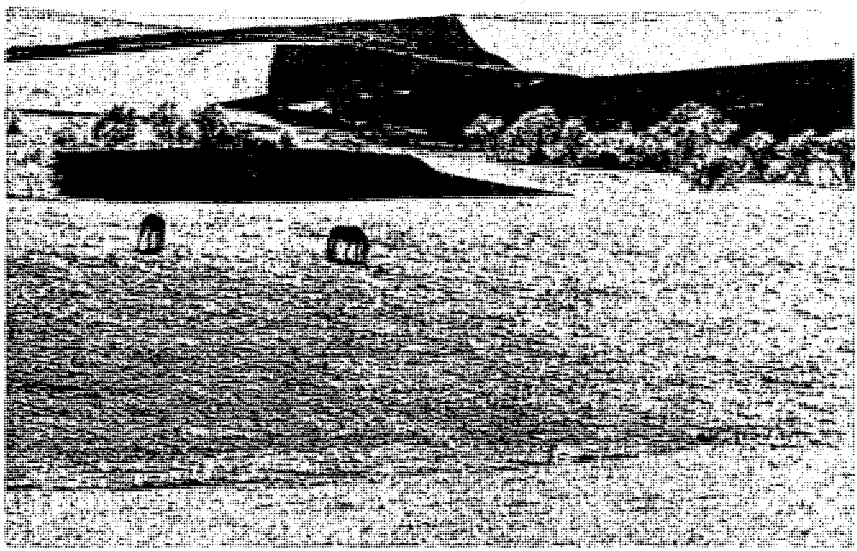
Дортеа Даль приехала с родителями в Южную Дакоту в детстве и поэтому научилась говорить и писать по-норвежски уже в Америке. В молодые годы она перебралась с родителями в отдаленный Айдахо. Несмотря на это, она писала и печаталась на норвежском вплоть до начала 30-х годов XX в. Писала она и по-английски и в конце своего пути писала только на этом языке. Но на каком бы языке она себя ни выражала, Даль, в основном, оставалась в пределах узко-этнического

мира лютеранских публикаций Среднего Запада; ее немногочисленные попытки заинтересовать редакторов многотиражных журналов, таких, как "Вуменз хоум компеньон", окончились неудачей, что неудивительно ввиду этнического и церковного антуража большинства ее рассказов. Таким образом, ее творчество является примером, с одной стороны, американизации иммигрантских культур, с другой — их изолированности от доминирующей англо-американской культуры. Центральная тема творчества Дортеи Даль — проблема культурного выживания. Ее лучший рассказ, "Медный чайник" (*The Copper Kettle*, 1930), написанный на эту тему, свидетельствует о том, что Даль примирилась с процессом культурной адаптации. Единственный роман Даль "Byen paa berget" (*Град на горе*, 1925) — небогатое событиями повествование о жизни супружеской пары в маленьком городке Южной Дакоты с 1883 по 20-е годы XX в. Мы знакомимся с главной героиней романа Фредерикке, полной надежд молодой женщиной, только что закончившей колледж, на ферме родителей в Миннесоте. Она обручается со студентом теологии и мечтает о будущем "любимой и уважаемой" пасторской жены. Одна за другой ее скромные мечты терпят крах. Ее будущий муж вынужден оставить учение из-за болезни глаз и стать бакалейщиком в пограничном городе, куда к нему приезжает Фредерикке. Они сохраняют любовь и привязанность вопреки неудачам и бедствиям. В конце концов, когда Фредерикке оглядывается на свои утраченные иллюзии и обретенную любовь, мы понимаем, что ее незаметная жизнь и есть истинное служение, жизнь, не столь уж непохожая на судьбу Джорджа Бейли, сыгранного Джеймсом Стюартом в знаменитом фильме Фрэнка Капры 1946 г. "Жизнь прекрасна!" (*It's a Wonderful Life*). С одной стороны, Фредерикке и Джордж как будто лишены возможности сделать карьеру и прожить увлекательную жизнь, но, в конце концов, они сознают, что в служении своим ближним они сами были подобны граду на горе. Лучшими произведениями Даль по праву считаются некоторые из ее рассказов. Тем не менее, ее единственный роман — гимн скромной жизни ее иммигрантской общины. Ценность — как в истории наций, так и в частной жизни — можно обрести даже в неприметном и забытом.

Замкнутый мир Дортеи Даль не подошел бы для Йона Нуштога, который видел свое романтическое призвание в роли поэта-пророка среди приземленных и меркантильных норвежцев. Он приехал в Соединенные Штаты в 1902 г., когда ему было 25 лет, уже опубликовав в Норвегии не принесший ему особого успеха сборник стихов. Недолго пробыв в Айове и Миннеаполисе, он двинулся дальше на запад, в Северную Дакоту, где приобрел участок земли. Его, правда, мало интересовало фермерское дело, и он проводил время в написании книг, которые сам печатал и переплетал, а затем пытался продать. Из всех упомянутых здесь писателей, Нуштог был, безусловно, самым честолюбивым — и, вероятно, наименее читаемым. Его произведения мож-

но подразделить на три группы: объемные драмы в стихах на библейские сюжеты, не имеющие аналога в американской литературе; романы на иммигрантские темы; лирические и эпические стихотворения. Первая группа включает в себя 324 страницы "Каина" (*Kain*, 1912), "Моисея" (*Moses*, 1914), "Иосифа" (*Josva*, 1916) и многие другие драмы. Его ранние романы отображают взгляд идеалиста на иммиграцию и норвежскую культуру, тогда как его сложная, даже хаотическая трилогия "Исход" (*Exodus*, 1928, 1930, 1931), рисует мрачную картину последствий иммиграции и культурной адаптации, а также трудное положение художника-иммигранта на примере истории скульптора, наделенного многими автобиографическими чертами.

Йоханнес Б.Вист — выдающийся юмористический и сатирический писатель норвежско-американской литературы. Он посвятил многие годы своей жизни работе в газете штата Айова "Декора-Постен", главным редактором которой он был с 1901 г. вплоть до своей смерти. Его лучшее прозаическое произведение, поистине одно из самых совершенных литературных достижений норвежско-американской литературы, — это трилогия об иммигранте Йонасе Олсене, который приезжает в Миннеаполис в 80-е годы XIX в. невежественным и наивным, но в то же время самоуверенным юнцом. Ее составили "Пришелец" (*Nykommerbilder*, 1920), "Дом в прерии" (*Hjemmet paa prærien*, 1921), "Йонасвилль" (*Jonasville*, 1922; трилогия не была переведена). Он вызывает симпатию, несмотря на самодовольный эгоцентризм, отсутствие моральных принципов и заботы о соблюдении внешних приличий. Первый том представляет собой комические зарисовки из жизни богачей. Как и в "Восхождении Дэвида Левинского" Абрахама Кахана, материальное обогащение героя сопровождается его духовным и нравственным падением. В конце концов Йонаса от богатства спасает банкротство, а ставшая его женой Рагна спасает от духовного падения. Вместе с Рагной они оставляют Миннеаполис и поселяются на своем участке в плодородной Долине Красной Реки, где происходит действие двух других томов. Вист широко использует стереотипы популярных вестернов, правда, с неожиданным поворотом. В вестерне, и не в последнюю очередь в его голливудском варианте, Запад кажется заселенным в основном англо-американцами, среди которых лишь изредка попадается герой со странным акцентом. В действительности колонисты на Западе в конце XIX в. были в основном иммигрантами, родным языком для которых английский не был. В исторически более точном вестерне Виста большинство населения Долины составляют норвежские иммигранты. Эти два тома трилогии рассказывают историю обогащения Йонаса, ставшего бесспорным хозяином города, которому он дает собственное имя и затем вступает в борьбу за политическую власть над округом с его хозяином-янки Илайхью Уордом. Соперничество двух лидеров, политическая коррупция и перестрелки — примеры стандартных мотивов жанра вес-



Просторы осваиваемых иммигрантами прерий. Южная Дакота

терна, использованного Вистом. Йонас, несмотря на слабость и отталкивающие черты характера, главный герой романа, и соответственно он выходит победителем из борьбы. Поначалу победа Йонаса, однако, теряет для него всякий смысл, когда его единственная дочь сбегает с единственным сыном его врага-янки. Но вскоре он находит утешение в мысли о том, что семьи норвежцев и янки породнятся: "Ну что же, сэр, эти Уорды — умные люди. Они умеют распознать стоящую вещь, как только ее увидят. А в целом заполучат на этом с полмиллиона". Еще один пример юмористического стиля Виста — его "Путешествие в Рочестер" (*Reisen til Rochester*, 1922), пародия на книгу путешествий.

Если Вист был сатириком, подмечавшим человеческие слабости, то Вальдемар Агер был неустанным борцом за запрещение алкогольных напитков и сохранение норвежского языка в Америке, составившие две главные темы его творчества. В начале своего творческого пути Агер издавал брошюры о пользе воздержания от алкоголя. Но постепенно у него зародились более честолюбивые планы относительно рассказов, которые он писал для собственной еженедельной газеты "Реформ" и других периодических изданий до тех пор, пока не издал их отдельными сборниками. И все же лучшие его произведения — это романы. "Христос перед Пилатом" (*Kristus for Pilatus*, 1910, в английском переводе — *Christ Before Pilatus*, 1924) — тонкое

исследование нравственной победы и социального краха одного священника. Название отсылает к хорошо известной современникам картине "Ecce Homo" румынского художника Михая Мункачи, которая изображает Христа, стоящего перед Пилатом и толпой обвиняющих его старейшин, священников и книжников. Главный герой Конрад Вельде, пастор лютеранской конгрегации, сам подобный Христу, хранит в своем кабинете копию картины и часто сидит, созерцая ее. Творя добро, он ставит себя в положение, когда от него отворачиваются почти все члены общины, включая и тех, кому он помогал. Как Христос, Вельде ненавидит грех, но любит грешника. Членам его конгрегации трудно понять это различие, им кажется, что их пастор с большей готовностью оказывает поддержку отъявленным грешникам, нежели тем, кто живет по христианским заповедям. В конце концов, он умирает, "презираемый и отверженный людьми" — осужденный, как и центральная фигура картины.

В романе Агера "На пути к плавильному котлу" (*Paa veien smeltepotten*, 1917, в английском переводе — *On the Way to the Melting Pot*, 1995) яростной критике подвергаются тенденции к ассимиляции среди иммигрантов, однако более удачный его роман — это "Дети старой страны" (*Gamlelandets sonner*, 1926, в переводе на английский — *Sons of the Old Country*, 1983), история норвежских иммигрантов в маленьком городке в Висконсине до и после Гражданской войны. Успех этого последнего романа парадоксальным образом стал знаком упадка норвежско-американской литературы: он был напечатан под названием "Побитая собака" (*Hundeoine*) в Осло в 1929 г., вышел в 1931-м в переводе под названием "Я сижу один" (*I Sit Alone*) в Нью-Йорке, но ни разу не издавался на Среднем Западе, где Агер продолжал писать рассказы и редактировать "Реформ" вплоть до своей смерти в 1941 г., понимая, что две главные идеи его творчества: запрещение алкогольных напитков и сохранение норвежского языка в Америке — оказались неосуществимыми.

Оле Эдварт Роульваг: на границах канона

Единственный американский писатель, писавший на норвежском языке и тем не менее занявший свое скромное место в американском литературном каноне, — Оле Эдварт Роульваг; его лучший роман, "Земные гиганты" (*Giants in the Earth*), несколько раз переиздавался после публикации в английском переводе в 1927 г. До этого прорыва, за четыре года до смерти, Роульваг был неизвестен за пределами этнической культуры Среднего Запада. На примере жизни Роульвага можно показать изолированный характер норвежской и других иммигрантских культур: до 1927 г. Роульваг издал четыре романа значительного художественного достоинства, несколько учебников для студентов колледжей и старшеклассников, печатал рассказы и статьи в журналах и ежегодниках. Кроме того, он был известен как выдаю-

щийся преподаватель в Колледже Олафа и популярный лектор, объехавший с лекциями Средний Запад. Его деятельность, как и любая культурная деятельность в США, была американской по своей сути, но при этом велась на норвежском языке.

Творчество на ином языке, кроме английского, не признавалось литературным истеблишментом Нью-Йорка; творчество американских иммигрантов не признавалось литературным истеблишментом Норвегии. Следовательно, никто из влиятельных издателей или критиков, как в Соединенных Штатах, так и в Европе, в принципе не мог быть знаком с таким автором, пусть даже он считался выдающимся писателем в маленькой и изолированной этнической группе.

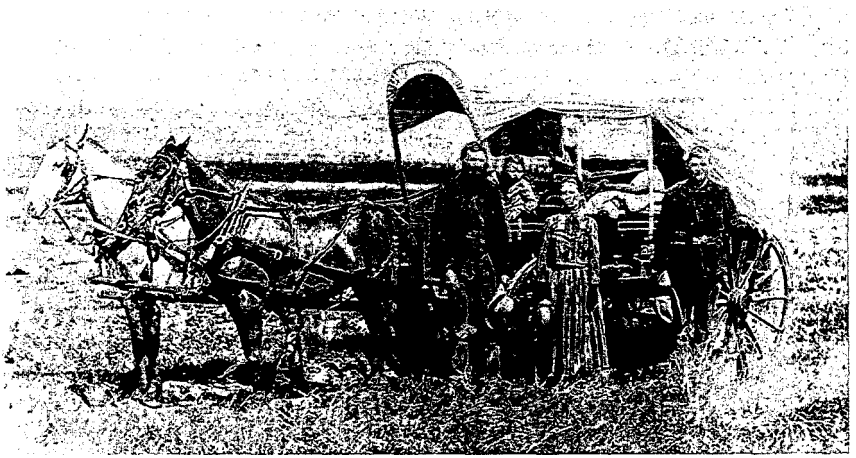
Все норвежские литераторы, за исключением Янсонов и Агнес Вергеланд, происходили из низких социальных слоев Старого Света. Все, что они могли себе позволить — самообразование или же скромное американское образование. Роульваг родился в семье рыбака на одном из островов северного побережья Норвегии. Когда он прибыл молодым человеком в Южную Дакоту в 1896 г., за его плечами была только сельская начальная школа и частые посещения публичной библиотеки на острове. Хотя приехал он в англоязычную страну, важно понять, что он также приехал в общину, говорящую на норвежском. Жизнь фермерского работника не отвечала его честолюбивым помыслам, и он закончил среднюю школу, а затем поступил в Колледж Олафа, один из многих связанных с церковью институтов высшего образования, основанный норвежскими иммигрантами на Среднем Западе. Изучение английского языка занимало важное место в обоих учебных заведениях, но бóльшая часть преподавания все же велась на норвежском языке. Когда Роульваг осознал, что его призвание — быть писателем, для него оказалось совершенно естественным писать на норвежском языке. В сборнике статей, изданном в 1922 г., он, тем не менее, дал ясно понять, что считает себя американским, а не норвежским писателем. Норвежский язык, на котором он говорил в повседневной жизни и писал свои романы, он считал одним из многих языков США.

Его первое художественное произведение, эпистолярный роман "Американские письма" (*Amerika Breve*, 1912, в переводе на английский — "Третья жизнь Пера Смевика", *The Third Life of Per Smevik*, 1971) свидетельствует о его знакомстве с перво-жанром американских иммигрантских литератур: письмами в Старый Свет. Основанная на личном опыте автора и его письмах домой, переписка молодого эмигранта с отцом и братом с 1898 по 1901 г. рассказывает историю встречи героя-рассказчика с новой страной, получения им образования и адаптации к чужой культуре. Повествователь обращается непосредственно к читающей публике Старого Света, но его заключительное письмо дает читателям советы касательно их собственного переезда в Новый Свет. Таким образом, сделав читателей в какой-то степени

американцами уже в своей первой книге, Роульваг продолжает писать на американские темы для иммигрантской аудитории. Его второй роман, "Забытыми путями" (*På glemte veie*, 1914) не был переведен. В отличие от других его произведений, роман написан на тему, которую можно определить как узко-религиозную: набожная дочь посвящает себя уходу за нéмощным телом бессердечным отцом — интриганом и атеистом — и спасению его души. Роман, возможно, представляет весьма ограниченный интерес для современных читателей, и, однако, страницы, посвященные описанию края и истории его освоения человеком, по силе художественного воздействия не уступают любым произведениям об американском Западе.

Роульваг опубликовал два первых романа под псевдонимом. И только в 1920 г. выступил под собственным именем как автор романа "Два дурака" (*To Tullinger*). Позже, получив литературное признание, под натиском нью-йоркского издательства, Роульваг выбрал этот роман как свое первое произведение, достойное перевода, и переиздал его под названием "Чистое золото" (*Pure Gold*) в 1930 г. Это натуралистическое повествование о двух людях, чья жизнь погублена алчностью и жадностью. Подобно многим современным ему американским писателям, Роульваг и в этом, и в поздних своих романах изучает последствия распада личности, считая, что чрезмерная и извращенная жадность — результат жизни без культурных корней. Роман начинается с истории любви двух героев, Лизи и Льюиса, двух симпатичных, но простых и необразованных молодых крестьян. Они обзаводятся собственной фермой, но вскоре их жизнью начинает управлять любовь к деньгам, а не к земле и ее плодам. В конце концов, они умирают в полной нищете в гротескной обстановке, владея огромным состоянием в 100 000 долларов, спрятанных в кошельках на поясе — состоянием, которое после их смерти сжигают вместе с их лохмотьями. Следующий роман Роульвага, написанный в 1921 г., опубликованный в переводе как "Корабль желания" (*The Boat of Longing*), был выпущен в 1933 г.

Таким образом, Роульваг уже не был начинающим писателем, когда в 1923 г. приступил к работе над замыслом своего лучшего произведения, "Земные гиганты". Он закончил его во время академического отпуска, проведенного в Норвегии, причем роман был опубликован ведущим норвежским издательством в двух томах в 1924 и 1925 годах. Его мгновенный успех в Европе способствовал его признанию в Соединенных Штатах, и "Земные гиганты" были изданы нью-йоркским издательством в 1927 г. — довольно значительный шаг к известности от незаметных публикаций в этническо-церковном издательстве в Миннеаполисе. Последние четыре года своей жизни Роульваг был в центре внимания общественности: его книги рецензировали в крупных газетах и журналах, у него брали интервью, он выступал по радио. Болезнь сердца, правда, вынудила его сократить



Иммигранты-переселенцы в Небраске. 1886. Фотография

свою деятельность и беречь силы. Он покинул профессорскую должность в Колледже Олафа и перед смертью в 1931 г. завершил еще два романа о героях "Земные гиганты": "Педер-победитель" (*Peder Victorious*, 1928) и "Бог их отца" (*Their Father's God*, 1931) — создав тем самым трилогию, охватывающую жизнь иммигрантов первого и второго поколений, а также одно из лучших произведений, объясняющих опыт и драму иммиграции, заселения прерий Запада и проблемы ассимиляции. В этом плане его трилогия занимает уникальное положение в американской литературе.

История начинается в 1873 г. с путешествия в крытом фургоне иммигрантской пары, Пера и Берет, через прерии к приобретенному ими участку в Южной Дакоте. Третий том заканчивается разочарованием их младшего сына и его поражением на выборах в органы местного самоуправления в 1896 г. Скоро выясняется, что у Пера и Берет очень разное отношение к жизни пионеров. Для Пера, который живет с мыслью о будущем, необработанная земля, как только он ее увидел, — это уже родной дом. Для Берет, которая живет с чувством вины за прошлое, за то, что она оставила старый дом и родителей, прерии — это "конец света... за концом света", покинутый Богом. Пер, казалось бы, во всем достигает успеха, тогда как Берет пребывает в глубокой депрессии. Хотя она и восстанавливает душевное равновесие, она всегда чувствует себя несчастной. Первый том заканчивается гибелью Пера во время метели, когда он отправляется за пастором для соседа, своего заболевшего друга. В двух последующих томах Берет является главной героиней романа наряду с сыном Педером, рожденным в Америке. В последнем томе, опубликованном в год его смерти, Роульваг по-видимому стремится воплотить в художественном

произведении программу сохранения и развития норвежско-американского этноса в языке, религии и культурных традициях внутри мультикультурного американского общества, взяв за образец евреев, пронесших свою самобытность через века изгнания. Педер влюбляется в ирландскую девушку, и хотя Берет предупреждает его, что "нельзя мешать пшено и картошку в одном ведре", они женятся. Показывая постепенный распад их брака, автор драматически воплощает мысль о важности сохранения этнической идентичности, которая и составляет идейный план романа. Но дело не только в неудачном браке. Вина лежит на самом Педере, политические амбиции которого подогреваются эгоизмом и желанием успеха, а не идеалистической заботой о благе общины. В конце романа его изоляция абсолютна: мать умерла, он покинут женой и детьми, поражение на выборах отражает его внутреннюю опустошенность.

Закончив трилогию, Роульваг, должно быть, понимал, что его ви́дение США в будущем как мультикультурной общности, состоящей из различных европейских этнических групп, сохраняющих свой язык и культуру, было несбыточным. Наброски задуманной автобиографии, "Роман о жизни" (*Romance of a Life*), которые Роульваг оставил после смерти, были написаны на английском.

Этнические литературы: с периферии американской литературы — в центр

Историк Роджер Дэниэлс назвал период с 1820 по 1924 г. "столетием иммиграции" (5; p. 121). Иммиграция происходила не только из Европы. В 1848 г., после аннексии огромной территории, принадлежавшей Мексике, в результате завершения мексикано-американской войны Соединенные Штаты приобрели также большую по численности группу населения, говорящего по-испански. В XX в. иммиграция из Мексики возросла, и в настоящее время американцы мексиканского происхождения составляют среди меньшинств самую многочисленную группу. С конца XIX в. вплоть до 20-х годов XX в. иммигранты из Европы и афро-американцы из сельских районов США селились в одних и тех же городах на северо-востоке страны. Несмотря на строгие ограничения иммиграции и широкое распространение предрассудков, в городах и сельской местности образовались весьма крупные общины иммигрантов из Японии, Кореи и Китая. В первые десятилетия двадцатого столетия пожилые англо-американцы жили в стране, совершенно непохожей на страну монокультуры, в которой они родились. Если, однако, они держались в стороне от больших городов, которым отдавали предпочтение иммигранты, и сельских районов, у них все еще могло сохраниться представление о Соединенных Штатах как стране монокультуры — англосаксонской. Что еще существеннее, ведущие издательства, журналы и газеты по-прежнему не отражали изменений в облике американского населения.

Прекрасный афро-американский писатель Чарльз Чеснат добился первой публикации в престижном журнале, скрыв свою расовую принадлежность и использовав в рассказах, впоследствии составивших сборник "Колдунья" (*The Conjure Woman*), белого рассказчика. Как отмечалось выше, в 90-е годы XIX в. редакторы консервативных издательств не проявили интереса к романам Абрахама Кахана потому, что его герои — еврейские иммигранты. Трудности, с которыми столкнулся Теодор Драйзер в связи с публикацией в 1900 г. его первого романа "Сестра Керри", рассматривались довольно часто. Герои почти всей американской литературы на рубеже XIX–XX веков имеют британские корни. В 90-е годы некоторые примеры исключений можно найти в произведениях Хэмлина Гарленда ("Столбовые дороги", 1891), Уильяма Дина Хоуэллса ("Превратности погони за новым богатством", 1889) и Фрэнка Норриса ("Мактиг", 1899). В начале двадцатого столетия двое писателей, которые особенно часто выводили в своих произведениях героев-иммигрантов, сами имели английские корни. Это — Эптон Синклер, изобразивший литовских иммигрантов в романе "Джунгли" (1906), и Уилла Кэзер, представившая иммигрантов-скандинавов и славян в романах "О, пионеры!" (1913), "Песнь жаворонка" (1915) и "Моя Антония" (1918).

Первым крупным американским писателем с иммигрантскими корнями был Драйзер, который вырос в доме, где говорили на немецком языке. Хотя персонажам-иммигрантам отведена значительная роль лишь в одном из его романов, "Дженни Герхардт" (1911), консервативные американские критики относились к его творчеству отрицательно, потому что, с их точки зрения, оно представляло нежелательное неанглосаксонское влияние на американскую литературу. Один из писателей-иммигрантов, ныне фактически забытый, а в 20–30-е годы XX в. пользовавшийся немалой популярностью, — это выходец из Румынии Конрад Берковичи. Хотя он опубликовал несколько рассказов о еврейских иммигрантах в Нью-Йорке, наибольшее внимание привлекли его произведения, действие которых развертывается в Европе, такие, как "Гитца" (*Ghitza*, 1921) и "Крестьяне" (*Peasants*, 1928). Воспевая чужуземное не только как экзотическое, но и как географически удаленное, Берковичи не посягал на представления своих читателей о Соединенных Штатах как англосаксонской стране.

Массовый успех произведений Роульвага в конце 20-х годов XX в. позволяет предположить, что к тому времени американские читатели были готовы к восприятию американской литературы, которая бы более соответствовала Соединенным Штатам, созданным "столетием иммиграции". Одна из причин изменения культурного климата США и большей готовности принять тех, кто до недавних пор считался иностранцем, как своих соотечественников, заключалась, без сомнения, в том, что после введения в 20-е годы законов, ограничивающих иммиграцию, в них перестали видеть угрозу. В классной комнате на

окраине города внуки польских, итальянских или немецких иммигрантов мало отличались от англо-американских детей. Более того, поскольку иммигранты, а особенно их дети и внуки достигали полной интеграции в американское общество, английский становится языком, к которому они естественно обращаются и в письменной, и в устной речи.

Тогда как некоторые иммигранты продолжали создавать значительные произведения на родном языке (наиболее примечательный случай — Айзек Башевис Зингер, пишущий на идише), большинство писателей, на творчество которых оказало влияние их иммигрантское прошлое и окружение, начиная с 30-х годов пишет на английском языке. Один такой роман, "Назовите это сном" Генри Рота, когда он был напечатан в 1934 г., прошел почти незамеченным, а ныне признан шедевром. Это история еврейского мальчика-иммигранта, который разрывается между своими не ладящими друг с другом родителями. Хотя большинство писателей раннего периода, происходивших из иммигрантских общин, возможно, и не вошло в канон американской литературы, даже если они писали по-английски, они, тем не менее, проложили дорогу пользующейся популярностью современной иммигрантской и этнической литературе. К числу известных итало-американских писателей, начинавших свой путь в 30-е годы, принадлежат, к примеру, Джон Фэнте (John Fante), писавший об итальянских иммигрантах в Калифорнии и Колорадо, Пьетро ди Донато (Pietro di Donato) с самым знаменитым из его романов "Бетонный Христос" (*Christ in Concrete*, 1939) и Джерри Манджони (Jerre Mangione), чьи воспоминания о детстве и юности, "Маунт-Аллегро" (*Mount Allegro*, 1942), прекрасно воссоздают прошлое, проведенное в сицилийской общине в Рочестере (шт. Нью-Йорк).

Нынешняя популярность так же, как признание критики, которого удостоились многие виды этнической литературы, обозначилась, однако, лишь во второй половине двадцатого столетия. Ее провозвестием стали достижения писателей двух различных этнических групп, афро-американской и еврейской, таких, как Джеймс Болдуин и Ральф Эллисон, Сол Беллоу и Бернард Маламуд, которые выдвинулись в 50-е годы. Тогда как история американской литературы до 1950 г. могла обходиться упоминанием всего нескольких писателей не англо-американского происхождения, может показаться, что ведущее место в литературе последних десятилетий XX в. занимают писатели столь многочисленных этнических групп, что ныне всех их — включая англо-американцев — можно считать "этническими", точно так же, как в силу тех же причин, они могут считаться "американскими" писателями. И в то время, как их деды и отцы говорили на разных языках, от сиу и навахо до испанского, французского, китайского или идиша, все они пишут на одном языке, который открывает им путь не только к американскому читателю, но и к читателям во всем мире.

ПРИМЕЧАНИЯ

* *Baym, Nina.* Melodramas of Beset Manhood: How Theories of American Literature Exclude Women Authors // *American Quarterly*, 1981, N 2 (33), pp. 123–139.

[2] *Bolton H.E.* Wider Horizons of American History. N.Y., 1939, p. 2. Хотя взгляды Болтона на американскую историю позволяли включить историю испанских, португальских, французских и даже голландских и шведских поселений в Новом Свете, они не распространялись на коренных обитателей двух континентов.

[3] *Orth, Samuel.* Our Foreigners: A Chronicle of Americans in the Making. The Chronicles of America Series. Textbook Edition. New Haven, 1921, p. 31; *Daniels, Roger.* Coming to America: A History of Immigration and Ethnicity in American Life. N.Y., 1991, p. 68. В обоих случаях цифры являются результатом современных расчетов.

[4] Цит. по: *Franklin, Benjamin.* Representative Selections, with Introduction, Bibliography, and Notes. Ed. by Frank Luther Mott and Chester E.Jorgenson. N.Y., 1936, p. 223. Взгляды Франклина на "цвет кожи" выражены в его следующих соображениях: "...число чисто белых людей на Свете сравнительно очень невелико". Африканцы имеют черный цвет, азиаты и американцы (коренные жители) — "желтый", а такие европейцы, как русские, шведы и немцы, "обычно имеют то, что мы называем смуглый цвет кожи", в результате остаются "саксы" и "англичане" как главный контингент белых людей на Земле.

[5] Самый известный из этих законов — закон Беннетта в Висконсине, названный в честь его инициатора. Стоит напомнить, что в нескольких Штатах, к примеру, в Висконсине, Пенсильвании и Огайо, преподавание на немецком языке велось во многих публичных школах. *Daniels R.* Coming to America, pp. 159–161.

[6] *Roosevelt, Theodore.* "Americanism". An Address Delivered Before the Knights of Columbus in New York, October 12, 1915 // Immigration and Americanization: Selected Readings. Ed. by Philip Davies. Boston, 1920, pp. 649, 655. Хорошее описание настроений американизации во время Первой мировой войны дается в гл. "Крестовый поход за американизацию" в ки.: *Higham, John.* Strangers in the Land: Patterns of American Nativism 1860–1925. N.Y., 1963, pp. 234–263 (second edition). Этому явлению в американской истории посвящена единственная монография: *Hartman, Edward George.* The Movement to Americanize the Immigrant. N.Y., 1948.

[7] The Literatures of Colonial America: An Anthology. Ed. by Susan Castillo and Ivy Schweitzer. Oxford, England, 2001. Однако пока что изменения в крупнейших антологиях были минимальны. Пятое издание имеющей широкое хождение "Нортоновской антологии американской литературы" (Norton Anthology of American Literature) включает переводы с французского и испанского в период до 1620 г., но после этой основополагающей даты — лишь несколько текстов, написанных коренными американцами, признанных американскими наравне с теми, что были написаны по-английски. Третье издание "Хитовской антологии американской литературы" (The Heath Anthology of American Literature) идет немного дальше, поскольку

включает также несколько текстов XVIII–XIX веков в переводе с испанского.

[8] The Norton Anthology of African American Literature. Ed. by Henry Louis Gates, Jr, and Nellie Y. McKay. N.Y., 1997, p. 286. В.Сежур (Victor Séjour) был родом из Нового Орлеана, но в молодости переехал во Францию, где добился в Париже определенного успеха в качестве драматурга.

[9] Исследования последнего времени представлены, например, такими публикациями, как Multilingual America: Transnationalism, Ethnicity, and the Languages of American Literature. Ed. by Werner Sollors. N.Y., 1998; Not English Only: Redefining "American" in American Studies. Ed. by Orm Øverland. Amsterdam, 2001.

[10] Цит. по статье Авивы Таубенфельд «Только "L": лингвистические границы и автор-иммигрант в "Йекле" и "Янкеле-янки"» // Multilingual America, p. 147.

[11] *Chametzky, Jules.* Our Decentralized Literature: A Consideration of Regional, Ethnic, Racial and Social Factors // *Jahrbuch fur Amerikastudien*, 1972, v. 17, p. 64. "Йекль" был впервые опубликован под названием *Yankel der Yankee* ("Янкель-янки") в 1895 г. в издававшейся Каханом нью-йоркской социалистической газете "Арбайтер цайтунг", выходившей на идише.

[12] Относительно взаимодополняющих сторон личности см.: *Gjerde, Jon.* The Minds of the West: Ethnocultural Evolution in the Rural Middle West, 1830–1917. Chapel Hill, N.C., 1991, p. 61. Относительно утверждения иммигрантов, что они лучшие американцы, см.: *Øverland, Orm.* Immigrant Minds, American Identities: Making the United States Home, 1870–1930. Urbana and Chicago, 2000.

[13] *Øverland, Orm.* Immigrant Minds, American Identities, p. 127.

[14] Выступление Т.Рузвельта цит. по статье: *Øverland, Orm.* The First World War Americanization Movement and Immigrant Resistance to the Melting Pot // Multiculturalism and the American Self. Ed. by William Boelhower and Alfred Hornung. Heidelberg, 2000, p. 145.

[15] *Nahirny, Vladimir C., Fishman, Joshua A.* American Immigrant Groups: Ethnic Identification and the Problem of Generations // Theories of Ethnicity: A Classical Reader. Ed. by Werner Sollors. N.Y., 1996, pp. 266–281. Эта статья была первоначально напечатана в 1965 г. в журнале "Социологическое обозрение" (*Sociological Review*).

[16] *Gans, Herbert J.* Symbolic Ethnicity: The Future of Ethnic Groups in America // Theories of Ethnicity, pp. 425–459. Впервые статья была напечатана в 1979 г. в кн.: *Gans, Herbert J.* On the Making of the Americans. Издание 1996 г. включает новый допопнительный раздел.

[17] *Xiao-huang Yin.* Chinese American Literature Since the 1850's. Urbana and Chicago, 2000; *Faust, Albert Bernhart, Fortier, Edward J., Buchwald, Nathaniel* and *Austin, Mary.* Non-English Writings (Chs. 31, 32) // The Cambridge History of American Literature. Ed. by William Peterfield Trent et al., N.Y. and Cambridge, 1921, pp. 572–734; *Pochman, Henry A.* The Mingling of Tongues // Literary History of the United States. Ed. by Robert E.Spiller et. al., N.Y., 1948, pp. 676–693. Во второй половине XX в. был предпринят ряд попыток представить американскую литературу, созданную не на английском языке, например: Ethnic Literature Since 1776: The Many Voices of America. Ed.

by Wlodimir T.Zyla and Wendell M.Aycock. Lubbock, Texas, 1978; но до самых последних лет конца столетия они оставались редки.

[18] *Sprouse, Keith Alan.* Between *Bilingue* and *Nilingue*. Language and the Translation of Identity in Esmeralda Santiago's Memoirs // Not English Only: Redefining "American" in American Studies, p. 157.

[19] См.: *Majewski, Karen.* Crossings and Double-Crossings: Polish-Language Immigrant Narratives of the Great Migration // Multilingual America, pp. 246–254; The Politics of Polishness in the United States: American Literature in Polish before World War II // Not English Only, pp. 112–118. О том, как в некоторых группах иммигрантов в Соединенных Штатах складывалась и развивалась культура зарубежья, см.: *Jacobson, Matthew Frye.* Special Sorrows: The Diasporic Imagination of Irish, Polish and Jewish Immigrants in the United States. Cambridge, Mass., 1995.

[20] Имеется немало сборников писем иммигрантов в переводе на английский, например: *Blegen, Theodore C.* Land of Their Choice: The Immigrants Write Home. Minneapolis, 1955; *Barton, H.Arnold.* Letters from the Promised Land: Swedes in America, 1840–1914. Minneapolis, 1975; *Kamphoefner, Walter D., Helbich, Wolfgang, Sommer, Ulrike.* News from the Land of the Free: German Immigrants Write Home. Ithaca, N.Y., 1991; *Brinks, Herbert J.* Dutch American Voices: Letters from the United States, 1850–1930. Ithaca, N.Y., 1995.

[21] *Kahan, Abraham.* The Rise of David Levinsky. N.Y., 1960, p. 61.

[22] *Holt, Hamilton.* The Life Stories of Undistinguished Americans. N.Y., 1990, pp. 9–10.

[23] Образцовым исследованием о нативизме можно назвать книгу Дж.Хайэма "Чужие в этом краю" (*Higham, John.* Strangers in the Land). Термин "половинчатый" американец связан с добавлением через дефис этнического или национального определения к слову "американец" (американский), например, "немецко-американский", "немец-американец".

[24] Более полный обзор норвежско-американской литературы см. в кн.: *Øverland, Orm.* The Western Home: A Literary History of Norvegian America (Northfield, Minnesota, and Champaign, Illinois, 1996). В этой книге также содержится достаточно обширная библиография.

[25] См. *Leiren, Terje I.* Markus Thrane: A Norwegian Radical in America. Northfield, Minnesota, 1987.

[26] Неанглоамериканский иммигрантский театр, особенно немецкий, мог бы достичь высот драматического искусства. См. *Conolly-Smith Peter.* Kulturkrieg: Director Christians, the Irving Place Theatre, and German-Language Drama in New York, 1913–1918 // Not English Only, pp. 48–66.

[27] Опубликован в переводе на английский в кн.: The Multilingual Anthology of American Literature: A Reader of Original Texts with English Translations. Ed. by Marc Shell and Werner Sollors, N.Y., 2000.

ЛИТЕРАТУРА АФРО-АМЕРИКАНЦЕВ

Творчество негритянских писателей США XIX в. — У.У.Брауна, Дж.М.Хортона, М.Дилани, Г.Уилсон, Ф.Э.У.Харпер, Г.Э.Джейкобс и, конечно, Фредерика Дугласа, позволяет говорить о том, что к исходу столетия помимо устно-поэтической, фольклорной традиции и "рассказов беглых рабов" был накоплен определенный потенциал, свидетельствующий о появлении у чернокожих американцев собственной письменной словесности, хотя ее зависимость от принципов "белой" литературы сохранялась еще очень долго. Несмотря на существование определенных отличительных черт, в основной своей массе негритянская литература 90-х годов XIX в. — 10-х годов XX в. во многом была ориентирована на "белые" образцы. Тем не менее, именно в этот период в произведениях ряда авторов уже заметно обретение собственного голоса, пока неуверенно, "наощупь" отыскивается свой путь, совершаются важные открытия, закладывается фундамент Гарлемского ренессанса, когда негритянская литература впервые заявит о себе как о самостоятельном, оригинальном художественном феномене. Подъем афро-американской литературы начинается уже на рубеже XIX–XX веков, и три крупнейших писателя, Ч.Чеснат, П.Данбар и У.Дюбуа, в творчестве которых оформляется предренессансная эстетика, — словно три ступени, ведущие вверх, на новую высоту.

ЧАРЛЬЗ ЧЕСНАТ

Чарльз Уоддел Чеснат (Charles Waddell Chesnutt, 1858–1932) родился в Кливленде (шт. Огайо), детство и юные годы провел в маленьком городке Фейетвилль (в Северной Каролине), где получил начальное образование, а в 23 года стал директором школы. Молодого человека ожидала судьба провинциального учителя, но он чувствовал, что мог бы достичь в жизни большего, а потому решил переехать на Север — вначале в Нью-Йорк, а затем на родину, в Кливленд. Там Чеснат поступил в юридический колледж, по окончании которого некоторое время служил стенографистом в суде, а затем смог устроиться юристом в адвокатскую контору. Жена и дети последовали за ним в Огайо, и постепенно Чеснаты были приняты высшим обществом

города. Обе его дочери успешно закончили Смит-колледж, один из сыновей учился в Гарварде.

Чарльз Чеснат происходил из благополучной, состоятельной семьи, его родители были очень светлокожими октеронами, и ему легко было бы выдать себя за белого американца ("pass for white")[1]. В Кливленде, например, долгое время никто не подозревал о его негритянском происхождении, пока он не начал переговоры с издательством "Хотон Миффлин и К°" о публикации своих рассказов. Чеснат предпочел не скрывать своей расовой принадлежности и остаться для всех окружающих негром. Любопытно, что большинство его произведений, как рассказов, так и романов, объединено общей темой — пересечения расового барьера. Сам Чеснат признавал, что его творчество во многом посвящено теме полукровок, так как, по его глубокому убеждению, проблемы, с которыми сталкиваются люди смешанной крови, драматичны, сложны и трудно поддаются осмыслению и анализу.

Клайд О.Де Лэнд.
Форзац сб. рассказов
Ч.У.Чесната
"Подруга его юности". 1893

Литературный успех Чеснату принесли уже первые несколько газетных и журнальных публикаций рассказов и скетчей. Сборник «"Подруга его юности" и другие истории о расовом барьере» (*The Wife of His Youth and Other Stories of the Color Line*, 1899) объединил в тематический цикл ряд его ранних новелл и коротких повестей. Здесь Чеснат начинает разработку темы полукровок и проницаемости расового барьера — то, как она звучит, отражает мировоззренческие перемены в сознании самого автора, переехавшего с Юга на Север, сменившего провинциальную полудеревенскую жизнь Фейетвилля на мир большого города.

Сборник включает девять "рассказов о расовом барьере" — "Дети шерифа" ("The Sheriff's Children"), "Паутина обстоятельств" ("The Web of Circumstance"), "Нянька из Виргинии" ("Her Virginia Mammy"), "Букет" ("The Bouquet"), "Мечта Сисли" ("Cicely's Dream"), "Дело принципа" ("A Matter of Principle"), "Подруга его юности" ("The Wife of His Youth"), "Как Грандисон стал белым" ("The Passing of Grandison"), "Жены дядюшки Веллингтона" ("Uncle Wellington's

Wives"). Они написаны в разном ключе, и диапазон тональности варьируется в них от утонченной иронии до патетики, от мягкого юмора до напряженного драматизма. Трагические коллизии в рассказах "Дети шерифа" и "Паутина обстоятельств" раскрывают страшные последствия, к которым привело крушение старого уклада жизни на Юге. "Нянька из Виргинии" — юмористический рассказ, "Букет" и "Мечта Сисли" написаны в жанре сентиментально-идиллической пасторали. В рассказах "Дело принципа" и "Подруга его юности" тон повествования ироничен, а порой в них звучат саркастические ноты.

Пристальное внимание автора привлекает ситуация, когда человек с негритянской кровью пытается выдать себя за белого, и связанные с этим психологические проблемы. Прежде всего, это проблема самоидентичности, самосознания. Человек может сохранять верность себе, своим корням или стыдиться своего происхождения, цветных предков, негритянской синевы под ногтями, южного акцента родных и друзей. Когда перед ним встает дилемма, связанная с возможностью пересечь расовый барьер, выбор никогда не бывает легким. И далеко не всегда герои Чесната решаются расстаться со своим прошлым.

Главный герой рассказа "Подруга его юности", давшего название сборнику, — мистер Райдер, председатель общества "Голубые вены" в одном из городов Севера с говорящим названием Гровленд (почти Кливленд — родной город Чесната). На первых страницах излагается история, программа и принципы этого избранного сообщества: «Вначале "Голубые вены" были маленькой организацией цветных, созданной вскоре после войны в некоем северном городке. Ее первой целью были выработка и поддержание правильных общественных ориентиров для тех, чье положение в обществе предоставляло почти неограниченные возможности для самосовершенствования. Совершенно случайно, а, может быть, и в силу естественных причин, оказалось, что у большинства из тех, кто составлял сообщество, цвет кожи был скорее белым, чем черным. И вот какой-то злопыхатель (разумеется, он не принадлежал к сообществу) предположил, что только тот цветной, чья кожа настолько светла, что на ней можно разглядеть голубые прожилки вен, мог надеяться на высокую честь быть принятым в этот избранный круг. Это предположение радостно подхватили те, кто не входил в число избранных счастливцев, и с тех пор организация, чье официальное название было длинным, напыщенным и непроизносимым, стала широко известна повсюду как общество "Голубые вены"»[2].

Такое описание, одновременно и сочувственное, и полное иронии, содержит многочисленные аллюзии: это в первую очередь лозунг "сегрегации во имя интеграции", поднятый на щит Букером Т.Вашингтоном. Неграм необходимо отделиться от белого общества и заняться самосовершенствованием, изживанием рабского наследия, приобретением профессий, чтобы подготовиться к последующей плавной

и безболезненной интеграции — подобные идеи привели к созданию колледжей для черных, к попыткам обособить "негритянский малый бизнес", к возникновению закрытых обществ и клубов для цветных и, конечно, к культурной сегрегации. Стремление "догнать белых" посредством создания искусственного режима теплицы или своеобразного "инкубатора" для цветных вызывает ироническую усмешку Чесната. Реальное течение жизни, непреодолимый стихийный процесс интеграции афро-американцев в "белое" американское общество неизбежно ломает идеальные схемы и теоретические догмы, как это и происходит в рассказе "Подруга его юности".

Райдер, председатель сообщества избранных — дам и господ, одетых, как белые леди и джентльмены, говорящих на рафинированном английском языке, блистающих изысканными манерами, — почти проникает за расовый барьер; он уже без пяти минут белый. Но напоминание о прошлом вдруг предстает перед ним в лице немолодой деревенской женщины в безвкусной, дешевой шляпке, говорящей на ужасающем негритянском южном диалекте (Black English). Это подруга юности Райдера, на которой он женился на Юге, будучи еще рабом. Впоследствии их разлучила судьба, они оказались у разных хозяев, брак их считался незаконным — ведь рабы не имеют права жениться. После войны и Реконструкции Райдер уехал на Север и почти забыл о своей первой жене, которая все эти годы разыскивала его. И вот теперь она неожиданно вновь возникла на пороге его дома — и не смогла узнать в респектабельном джентльмене прежнего возлюбленного. Он же оказывается перед нелегким выбором. Райдер может отречься от старинной подруги и тем самым отказаться и от прошлого, корней, от себя прежнего во имя нового будущего — а его ожидают успех в обществе, женитьба на молодой, красивой, почти белой женщине. Другой путь — признать себя цветным и связанным узами законного брака с очень темнокожей, стареющей, полуграмотной негритянкой. После отмены рабства брак, заключенный бывшими рабами, становился легальным, если оба, получив статус свободных, подтверждают согласие быть мужем и женой. Райдер совершает этот нелегкий выбор — он делает шаг назад, вновь оказываясь за расовым барьером.

Тема первого романа Чесната "Дом за кедровой рощей" (*The House Behind the Cedars*, 1900) — та же, что и в его первом сборнике рассказов: пересечение расовой черты, попытка цветных выдать себя за белых американцев. Рина Уолден, главная героиня романа, и ее брат Джон — октороны, настолько светлокожие, что их невозможно отличить от белых. Их отец — южный джентльмен, мать — свободная мулатка необыкновенной красоты, которую Уолден поселил в своем доме — "доме за кедрами". Дети унаследовали от матери красоту, от отца — аристократические черты, честолюбие и гордый нрав. Однако та капля негритянской крови, что течет в их жилах, должна опреде-

лить их судьбу. По закону они цветные, а, значит, им уготован жалкий удел "людей второго сорта". Джон мечтает стать юристом, но он слишком хорошо знает, что в родном городе его карьера не может состояться. Он переезжает в штат с более либеральными законами и выдает себя за белого. Ему удается добиться признания и получать столько денег, сколько полагается иметь специалисту с прекрасным дипломом и выдающимися профессиональными данными. Устроившись на новом месте, он предлагает сестре переехать к нему. Рина влюбляется в Джорджа Трайона — молодого человека, происходящего из уважаемой аристократической семьи. Она делится сомнениями с братом: совесть велит ей открыть жениху всю правду. Однако брат разубеждает ее: по его мнению, в их положении не следует проявлять чрезмерную щепетильность. Однако накануне свадьбы молодой человек случайно узнает тайну происхождения своей невесты. Этот "грех" он не может ей простить: он принял негритянку за белую женщину и чуть было не совершил "расовое преступление". Автор саркастически описывает ужас и ярость обманутого влюбленного: для него белоснежная чистота его расы будет навеки запятнана образом белокожей негритянки.

Безутешная Рина возвращается в родной город. Тщетно надеясь забыть о своей трагедии, она решает навсегда остаться в глазах общества цветной и посвятить жизнь работе на благо своего народа. Между тем и Трайон напрасно пытается забыть невесту, вытеснить ее образ из сердца. Шок, который он испытал, узнав правду о Рине, не смог убить его любовь, оказавшуюся подлинным, глубоким чувством. Он был жесток к девушке, но и она обманывала его; он сурово осудил ее, но теперь она достаточно наказана. Движимый любовью и раскаянием, Трайон решается отыскать возлюбленную. Он приезжает в ее родной город, но, как выясняется, слишком поздно — Рины уже нет в живых.

Вскоре после выхода романа в свет Чесната ожидало разочарование: любовная история на историческом материале с очевидным социальным содержанием и нравственным пафосом не произвела большого впечатления на читателей — в первую очередь в подаче персонажей, обрисовке характеров. В романе есть несколько интересных и колоритных героев, как белых, так и черных. Автор рисует яркий образ Фрэнка, молодого негра, преданно и безнадежно влюбленного в Рину. Среди героев второго плана особенно живые и запоминающиеся персонажи — квартеронка Мисс Молли, безраздельно верная памяти своего "белого господина", которому она принадлежала телом и душой и посвятила всю свою жизнь, и мулат Джефф Вейн, жестокий, целеустремленный, амбициозный и эгоистичный человек, желающий получить Рину в жены. Джефф полагает, что такой брак послужит повышению его социального престижа, и добивается своей цели всеми правдами и неправдами.

В рецензиях на роман был особо отмечен белый персонаж — старый судья Стрейт, искренне сочувствующий неграм, поддерживающий многих своих цветных друзей, среди них Джона и Рину. Именно он помогает Джону стать юристом, он утешает и ободряет Рину и внушает ей мысль заняться тяжелой, но такой необходимой работой "на благо ее народа", которая позволит ей справиться с горем, обрести смысл жизни и примириться с собой, со своим происхождением и статусом "белой негритянки". Автор отдает должное лучшим качествам белых южан, воплощенным в образе судьи Стрейта. У старика доброе сердце, его возмущает несправедливость, самодовольство узколобых расистов. Событие, которое определило судьбу Джона Уолдена, — это его разговор с судьей, когда Джон был еще "босоногим мальчишкой" и строил воздушные замки, лелея честолюбивые планы. Именно судья Стрейт открывает ему горькую правду и укрепляет в нем решимость пересечь расовый барьер.

"Ты хочешь быть юристом, — сказал судья, поправляя очки.— Но ты, конечно, знаешь, что ты негр? — Я белый, — ответил паренек, закатывая рукав, чтобы продемонстрировать кожу у локтевого сгиба.— И я свободный человек, как и все мои предки.— Старый судья покачал головой и с загадочной улыбкой взглянул на мальчика.— Ты черный, — сказал он, — и ты несвободен. Ты не можешь никуда поехать без документов; тебе нельзя останавливаться в гостинице, ты не имеешь права голосовать, даже когда станешь совершеннолетним; тебе не разрешается появляться на улице после 9 вечера без специального разрешения. Если белый ударит тебя, ты не можешь ответить ему тем же и даже не можешь подать на него в суд. Ты чернокожий, мой мальчик, и ты не свободный человек. Ты черен, как вакса. Среди твоих предков некогда был кто-то чернокожий — а одна капля негритянской крови делает человека негром.— А почему не наоборот — тем более, если белая кровь считается благородной? — спросил мальчик. — Так кое-кому удобнее и выгоднее"[3].

На вопрос мальчика судья дает честный ответ: "Так кое-кому удобнее и выгоднее". С этого момента решимость героя любой ценой сделаться "белым" становится твердой, как алмаз. Но даже когда ему удается стать человеком "высшего сорта", построить себе тот мир, о котором он мечтал с детства, тень "черного предка" все равно омрачает его жизнь. В современной Чеснату Америке, и на Юге, и на Севере жили тысячи мужчин и женщин с примесью негритянской крови, которые считались "стопроцентными белыми" и которые, если бы их тайна была раскрыта, оказались бы такими же изгоями, как несчастная Рина Уолден.

Авторская позиция в романе неоднозначна: Чеснат, безусловно, не считает, что выдать себя за белого означает разрешить все жизненные трудности. Не случайно он сам не сделал этого, хотя и имел такую возможность. При чтении романа очевидно, что Джон и Рина Уолден

не могут жить среди цветных как равные — они не чувствуют себя в своей среде; напротив, им кажется, что, оставшись в цветном обществе, они окажутся запертыми в своего рода резервации. Рина ощущает себя равной белым, ничем от них не отличающейся, и отношения, которые она выстраивает с ними, насыщенны, эмоционально богаты. Однако преодолеть расовый барьер невозможно, поскольку в обществе нетерпимом, несправедливом, зараженном предрассудками, попытка героини быть белой так же безысходна и разрушительна, как и ее попытки ужиться с цветными. Она не смогла оказаться по ту сторону линии разделения, но и дорога назад для нее заказана — Рина должна умереть, ибо для нее нет места в мире, нет места в обществе.

Чеснат создает печальную историю, но в ней есть доля комического — юмора, иронии, а порой и весьма язвительного сарказма. Так, в комическом ключе описано воздействие "белого стандарта" на сознание чернокожих американцев. У мулата Джеффа, к сожалению, кожа не желтая, но светло-коричневая, да и нос слишком широкий. Впрочем, эти его "недостатки", по мнению Мисс Молли, вполне искупают прямые, хотя и черные волосы. Любопытно описание танцевального вечера, на котором Рина решается ответить на внимание Джеффа. Все происходит согласно строжайшему этикету — отношения присутствующих строго иерархичны, и эта иерархия выстраивается в зависимости от оттенков кожи. Открывают вечер "желтокожие" мулаты — пока несколько таких пар кружатся в танце, более темнокожие смиренно ожидают своей очереди, когда начнутся "общие танцы". Это цветное сообщество внушает сочувствие и одновременно презрение своими довольно жалкими попытками имитировать "классовое общество" и "социальную респектабельность".

"Цветное общество", изображенное в романе Чеснат, — самый убедительный аргумент в пользу решения пересечь расовый барьер, какое принимают Джон и Рина. Авторская оценка чернокожих героев в романе не слишком лестна. Только скромный поклонник Рины, Фрэнк, самый темнокожий член сообщества, оказывается и самым мудрым, и самым искренним, и самым непосредственным. Он нечувствителен к ложным ценностям, которые определяют жизнь цветных. Именно он является подлинным героем всей истории. Главу, посвященную Фрэнку, автор заключает прочувствованными словами: "Сердце чернокожего таит в себе настоящие сокровища любви и верности, до сих пор невидимые миру. Они еще не были по достоинству оценены — а между тем, именно в них заключается вся наша надежда на примирение двух рас, объединенных волей судьбы в лоне западной цивилизации" (3; pp. 176–177).

В том же 1900 г. появляется другая книга Чеснат, где он одним из первых начал разрабатывать поистине золотоносную жилу — афроамериканский фольклор. Именно с того момента, как негритянские

авторы "приникли к полноводному руслу негритянской народной культуры"[4], развитие этой литературы пошло по тому пути, который спустя полвека привел ее к подлинному признанию и настоящей всемирной славе. В середине 70-х годов XX в. афро-американская литература по результатам опроса ведущих издательств и литературных журналов была признана самым интересным экспериментом и крупнейшим достижением в современной американской словесности.

Не случайно значительную известность еще в конце 80-х годов XIX в. принесла Чеснату публикация в журнале "Атлантик мансли" рассказа "Заколдованный виноградник" ("Goophered Grapevine", 1887) — по сути, обработанного фольклорного сюжета. А через год рассказ "Бедный Сэнди" ("Po' Sandy", 1888), тоже основанный на фольклорных источниках, закрепил этот успех. Признание публики вдохновило начинающего писателя. Его близкие внушают ему мысль объединить рассказы, основанные на фольклорных источниках (folk tales) — а их к тому моменту набралось уже около десятка — в тематический сборник. В 1899 г. выходит сборник "Колдунья" (*Conjure Woman*), собравший семь рассказов о "жизни на старых плантациях Юга" — "Заколдованный виноградник", "Бедный Сэнди", "Ужасная история Марса Джимса" ("Mars Jeems Nightmare"), "Месть колдуна" ("The Conjurer's Revenge"), "Негритенок сестры Бекки" ("Sis Beckey's Pickaninny"), "Охота серого волка" ("The Gray Wolf's Ha'nt"), "Ноги Ганнибала" ("Hot-Foot Hannibal"). Сборник объединен образом рассказчика — старого негра, дядюшки Джулиуса Макаду, мудрого знатока человеческих душ, хитреца, остроумного мастера розыгрышей, хранителя традиций, знающего множество забавных, поучительных, веселых и страшных историй о "добром старом Юге". Эти истории, рассказанные на колоритном диалекте негров "черного пояса", погружают читателя в экзотический и таинственный мир южных плантаций, мир удивительный, волшебный и немного пугающий, мир суеверий, магии и колдовских обрядов.

Чеснат знакомит читателя с негритянском фольклором, с особым укладом жизни на плантациях и культом вуду, бытующим на сельском Юге. Африканский языческий культ вуду (или худу), его обряды и магические практики существуют в различных вариантах на американском континенте — в США, на Гаити и в других странах, где высок процент "черной диаспоры".

В волшебных историях Джулиуса открывается богатое культурное наследие, привезенное афро-американцами в Америку с их исторической родины — черного континента. В негритянском фольклоре Юга США звучат мотивы африканских анималистских сказок, сохраняются следы мифологического первобытного восприятия мира — анимизм, тотемизм, общинное сознание. У Чесната впервые встречаются диковинные имена вудуистских богов, которые в эпоху Гарлемского ренессанса будут населять страницы книг Зоры Нил Хёрстон, а в 60-е

годы станут главными действующими лицами в грозных фарсах и эксцентрических притчах Ишмаэля Рида.

Для черных американцев, как и для их африканских предков, окружающий мир населен духами, все в природе одушевлено, все взаимосвязано и взаимодействует. В рецензиях на сборник Чесната того времени отмечается, что эти невероятные истории "выявляют особенности африканского воображения — капризного, склонного к фантастике, хотя не поэтического и не художественного в собственном смысле слова"[5]. Действительно, читатель находит здесь множество волшебных превращений, чар, колдовства и невероятных происшествий. В рассказе "Месть колдуна" повествуется о калеке, у которого ноги похожи на "обглоданные палки". Давным-давно этот негр по имени Примус, тогда молодой и сильный, украл вещь, принадлежавшую колдуну. Колдун, сверхъестественным образом узнав о проступке, превращает виновника в мула. Через много лет, почувствовав приближение смерти, колдун посылает за мулом, решив вернуть несчастному человеческий облик. Когда заколдованный оказывается в его хижине, он принимается за дело, пуская в ход свои зелья, порошки и коренья, но, не успев закончить превращение, умирает, не произнеся последнего заклинания. Так и остался бедный калека с уродливыми ногами-палками — не то человеческими, не то ослиными.

Главная героиня рассказов Джулиуса — тетушка Пегги, креольская колдунья из Северной Каролины, которая появляется почти в каждой истории, где даются все новые свидетельства ее сверхъестественных способностей. Она может заколдовать животных, людей и растения, например, виноградную лозу или батат. Она готовит таинственные смеси из таинственных ингредиентов, собирает травы, делает волшебных куколок. В рассказе подробно описываются магические пассы, которые она производит, чтобы заколдовать виноградник: "Она вошла в виноградник и взяла оттуда листья, виноградную гроздь и виноградную косточку, маленькую веточку и щепотку земли и положила все это в большую черную бутыль, добавила туда змеиный зуб, пучок куриных перьев, шерсть из хвоста черной кошки и наполнила бутылку вином из ягод, собранных в винограднике. Затем она отправилась в лес и зарыла бутыль у корней старого дуба, после чего оповестила всех негров в округе, что она заколдовала виноградник, и тот, кто съест из него хотя бы ягодку, непременно умрет не позже, чем через двенадцать месяцев"[6].

Неудивительно, что тетушку Пегги боятся и почитают все окрестные негры "от Рокфиша до Бивер-Крика". Она была самой сильной из всех местных ведьм — могла вызвать ревматизм или столбняк, могла наслать на человека порчу, так что он начнет чахнуть и умрет; по ночам она была способна оседлать какого-нибудь негра и скакать на нем, как на муле. Колдунья обращает бедного Сэнди в дерево, Примус становится белым мулом, а Ганнибал превращается в карлика

после того, как ведьма натерла ноги волшебной тряпичной куколки жгучим перцем.

Истории о магии и колдовстве окрашены у Чесната едва заметной иронией. Эта ироническая позиция возникает благодаря использованию приема "рассказ в рассказе" и связана с образом сказочника, дядюшки Джулиуса. Например, великолепная история о заколдованном винограднике была поведана Джулиусом с весьма прозрачной целью — сохранить этот виноградник в собственном владении. Естественно, когда читатель понимает это, сразу возникает вопрос о том, можно ли доверять "правдивому рассказу" о случае, который, как клянется Джулиус, действительно произошел в этих местах. Страх и напряжение, нагнетаемые в жутковатой "Охоте серого волка", несколько ослабевают, когда мы узнаем, что рассказчик использует эту легенду для охраны дерева, в котором поселились пчелы: теперь никто, кроме Джулиуса, не решается пробовать мед. И, тем не менее, скепсис образованного "проницательного читателя", легко раскрывающего меркантильную подоплеку "правдивых историй", нисколько не уменьшает интереса к захватывающим сюжетам о колдовских кознях и волшебных превращениях. Совершенно очевидно, что на плантациях вера в магию, духов и ведьм была живой и искренней, и чернокожий раб боялся колдовских зелий и заклинаний не меньше плетки надсмотрщика или произвола белого "массы".

Джулиус Макаду, конечно, — комический персонаж, но функция образа отнюдь не сводится к ироническому освещению увлекательных историй о "диких суевериях", бытующих на плантациях. Он имеет сложную природу и, безусловно, восходит к фольклорному архетипу.

Широкое знакомство американцев с негритянским фольклором началось со знаменитых "Сказок дядюшки Римуса" Джоэла Чэндлера Харриса, изданных в 1879 г. и сразу завоевавших читательские симпатии. В известном смысле Чеснат пошел той же дорогой, хотя между ним и Харрисом есть существенные различия. "Сказки дядюшки Римуса", восходящие к африканским анималистским сказкам, несмотря на их аутентичность, предназначались главным образом для развлечения — Харрис, обработавший и подготовивший к изданию фольклорный материал, видел свою главную задачу в популяризации афроамериканского фольклора и не считал необходимым как-то по-особенному трактовать иносказательный смысл, заложенный в рассказах о том, как Братец Кролик успешно одурачивает Братца Лиса. Чеснат же уже в первом подобном опыте — рассказе "Заколдованный виноградник" — явственно демонстрирует иной подход к народной сказке. Он выступает как сочинитель, видоизменяющий фольклорный материал в соответствии со своей авторской позицией и художественной задачей. Этот материал по-новому осмысляется и истолковывается, получает новое функциональное назначение.

Новаторски переосмыслен Чеснатом был уже упомянутый прием "рассказа в рассказе", который в негритянской литературе восходит к жанру "рассказов беглых рабов" (slave narratives). Устные рассказы беглецов, перебравшихся в свободные штаты, записывались белыми слушателями и издавались, как правило, в аболиционистских издательствах. Обращение Чесната к этому приему и его видоизменение было изначально продиктовано внешними обстоятельствами. "Белый автор" был персонажем, присутствия которого требовали издательства, скрывавшие от читателей негритянское происхождение Чесната. В сборнике "Колдунья", помимо рассказчика, есть другие сквозные персонажи, объединяющие сборник композиционно и тематически, белые слушатели старого негра, супружеская пара из Северной Каролины. Так возникает "белый автор", якобы записавший и издавший невероятные истории, приключившиеся еще во времена "старого Юга". Вначале повествуется о его знакомстве с дядюшкой Джулиусом, который рассказывает ему свои невероятные истории, почти всегда преследуя конкретную цель — взять верх над белым оппонентом, на чьей стороне находятся и власть, и сила. Дядюшка Римус в сказках Харриса неизбежно воспринимался белым читателем в русле тогдашних культурных клише — то есть в качестве черного менестреля-потешника. Фигура Джулиуса ближе к трикстеру, что существенно меняет всю художественную перспективу сказочной истории. Это ощущение, полемически заостренное в духе 60-х годов XX в., выражает критик и фольклорист Роберт Хеменуэй: «Скучный белый слушатель с его доходящим до комизма механистическим, "научным" взглядом на мир, с его ледяным рассудком оказывается нечувствительным к той высшей правде, что заключена в лукавых небылицах дядюшки Джулиуса. Этот белый слушатель — воплощение бездушного расчета и холодной бесчувственности белых дельцов времен работорговли»[7]. Конечно, рассказы Чесната не были столь "ангажированной литературой", как это видится критику, тем не менее, противопоставление белого и негра как двух различных, во многом противоположных духовных миров, безусловно, там присутствует.

Важнейшим завоеванием Чесната является умелое использование негритянского диалекта и существовавшей на глубоком Юге диковинной смеси языков — диалектного английского, ломаного французского, чудом сохранившихся африканских слов и корней, смысл которых иногда был уже утрачен. До Чесната в афро-американской словесности существовало авторское творчество с использованием только литературной языковой нормы, известны были записанные со слов рассказчика, литературно обработанные и изданные "рассказы беглых рабов". Начали также печататься и сборники аутентичного фольклора, записанного со слов информантов и минимально обработанного собирателем. Чеснат был первым, кто сумел убедительно и органично осуществить синтез всего этого наследия в единое новое качество.

В "Колдунье" он успешно использует не только образы и сюжеты, но и язык фольклора, его колорит и иносказательность. Чеснат понимал важность такой литературной работы и знал, что ее может осуществить только писатель, в чьих жилах есть африканская кровь. Однако самой главной задачей он все-таки считал создание рассказов и романов в соответствии с теми образцами, которые существуют в национальной (читай — белой) литературе. Стать вровень с белыми авторами, соревнуясь с ними на их же поле, — такую задачу видели перед собой все писатели-негры рубежа XIX–XX веков. До 20-х годов XX в. чернокожие авторы, в общем, не размышляли всерьез о возможности отыскать свой, особый, оригинальный путь, отличный от литературы "основного потока" (mainstream literature). Опыты по использованию фольклора или негритянского диалекта были для них все-таки чем-то вроде экзотического украшения текста, орнаментом в духе "местного колорита", который мог удивить и привлечь читателей.

Такое двойственное отношение к фольклорному материалу, запечатлевшему уникальный опыт афро-американца, заметно и в оценках, которые сам Чеснат давал собственному сборнику "Колдунья". Хелен М.Чеснат в воспоминаниях о Чарльзе Чеснате приводит его письма издателям. По ним мы можем судить о том значении, какое он придавал своему литературному труду, в чем видел смысл своих книг: "Есть одно обстоятельство, которое будет выделять эту книгу из всех прочих, хотя, надо сказать, я не знаю, поможет ли это ее признанию среди критиков и читателей или, наоборот, затруднит ее восприятие. Эта книга — первый вклад, сделанный в художественную литературу американским писателем африканского происхождения. В моем случае примесь негритянской крови так мала, что на первый взгляд ее присутствие незаметно. Но все же ее достаточно, особенно если учесть мои детство и юность, проведенные на Юге. Ее достаточно для того, чтобы в этой книге читатель почувствовал, насколько автор знает жизнь и людей, которых стремится описать. И все же я не желал бы, чтобы факт моего происхождения стал достоянием общественности — главным образом потому, что мне хотелось бы избежать предвзятого отношения к книге и оценки ее по заведомо заниженным критериям в сравнении с теми, которые прилагают к произведениям всех прочих литераторов"[8].

Таким образом, Чеснат видит главное достоинство "Колдуньи" в обращении к аутентичному материалу, в умении его творчески переработать, а также в том, что он как автор знает жизнь и людей, породивших эту необычную культуру. Но здесь же для Чесната кроется и опасность — именно эта особенность книги, вкупе с негритянским происхождением автора, может стать и самым большим ее недостатком в глазах белой аудитории. Из-за обращения к негритянскому фольклору и диалекту, из-за того, что рассказы написаны "цветным", читатели и критики могут посчитать книгу литературой второго сор-

та. Эти сомнения и колебания привели к тому, что Чеснат в дальнейшем предпочел фольклорным сюжетам романное творчество.

Все три его романа — "Дом за кедровой рощей", "Суть дела" (*The Marrow of Tradition*, 1901) и "Мечта полковника" (*The Colonel's Dream*, 1905), появившиеся вслед за рассказами, развивают тему расового барьера, отношений Юга и Севера. В них отражены смена координат, новая культурная среда, новая жизнь и ценности, которые были результатом отмены рабства, Реконструкции, Великой миграции из "черного пояса", массового передвижения с Юга в северные города, разрушения плантационной системы, — словом, в поле зрения Чеснат находится начало процесса перемен, в 20-е годы завершившегося появлением фигуры "нового негра"[9].

Действие второго романа Чеснат, "Суть дела", посвящено современному Югу и разворачивается в небольшом городке Веллингтоне. Главная его цель — анализ межрасовых отношений, и этой задаче подчинено в произведении все: сюжет, система персонажей, язык, композиция. Чеснат рисует целую галерею типичных южан, белых и черных, раскрывая сложное взаимодействие сознательных и бессознательных побуждений, социальных, расовых, индивидуальных мотивов, которые управляют поступками людей, определяют их судьбы. Герои романа выписаны с большим психологическим мастерством; повествование об их жизненных перипетиях, непростом сплетении судеб удерживает интерес читателя. Белое и черное население города предстает как два отличных сообщества, с разными укладами, ценностями, традициями, со своей психологией. Во многих сценах это противопоставление достигает поистине драматического накала. Чеснат показывает, как работает система запретов, предрассудков, неписаных правил, обрекающих черную расу на положение второсортных людей, несмотря на провозглашенное равенство.

Рисуя образы белых персонажей, автор выводит множество психологических типов, стремясь адекватно, без искажений представить "господствующую расу" во всем богатстве индивидуальных вариаций. Один из немногих последовательно отрицательных персонажей — Макбейн, сделавший состояние на эксплуатации труда заключенных и олицетворяющий целую социальную прослойку узколобых расистов-нуворишей. Этот типический портрет выполнен с большим мастерством и убедительностью. Главный "герой-любовник" Том Деламер — тоже собирательный образ, представляющий класс "последышей", отпрысков некогда процветавших, а ныне выродившихся аристократических семейств, которые проматывают остатки родительского состояния. Впрочем, любовный треугольник в романе явно играет второстепенную роль, и потому его участники не слишком интересны — условная фигура "инженю" и два претендента на ее сердце (Том Деламер и мистер Эллис) обрисованы весьма схематично и формально.

Наиболее яркими индивидуальностями наделены миссис Полли Очилтри и старый Деламер, отец Тома. Этот старомодный южный джентльмен порой превращается в alter ego автора и высказывает самые его заветные мысли: "Мы думали изменить божественные установления, из постыдной жадности мы делали людей рабами и надеялись избежать возмездия, изобретя утешительную теорию о том, что мы-де приобщаем к цивилизации дикарей, обращаем черных язычников в христианскую веру. И если вместо христиан мы получили свирепых и грубых варваров, мы должны в этом винить только самих себя. И если они обратятся против нашего общества, то это будет для нас справедливым наказанием" [10].

Клайд О.Де Лэнд. Иллюстрация к сб. рассказов Ч.У.Чесната "Подруга его юности" — "Жены дядюшки Веллингтона". 1893

Миссис Очилтри — суровая и резкая старая дама — один из наиболее колоритных образов в романе. Ее язвительные реплики афористичны, в ее уста автор вкладывает меткие и желчные характеристики многих действующих лиц. "Она еще в молодости обожала пришпиливать дураков на острие эпиграммы, чтобы посмотреть на их корчи — и делала это так же ловко, как коллекционер протыкает бабочек иголкой. С годами она несколько утратила чувство меры и уже не видела разницы между теми, кто действительно заслужил подобного обращения, и всеми остальными. Ей нравилось наблюдать за агонией жертвы — неважно, был это просто дурак или добрый друг" (10; p. 21).

Среди героев-негров большинство составляют типические образы — это прежде всего традиционная черная нянька, кормилица Мамми Джейн с ее южным негритянским диалектом, доктор Миллер, безусловно причисленный к "талантливым десяти процентам" — интеллектуальной элите американских негров, а также адвокат Уотсон — просветитель, поборник плавной интеграции и сторонник легальных методов борьбы за права цветных.

В самом начале романа доктор Бернс, знаменитый хирург из Филадельфии, должен отправиться на срочную операцию в Веллингтон. Прибыв туда, Бернс встречает молодого коллегу, доктора Миллера, с

которым познакомился в Европе, и приглашает его на операцию в качестве ассистента.

Доктор Миллер — талантливый цветной врач, с отличием окончивший лучшие медицинские колледжи в США и Европе, родился незадолго до отмены рабства в семье свободного негра. Его отец сумел купить вольную, начал свое дело и вскоре составил себе значительное состояние. На деньги, унаследованные от отца, Миллер открыл в родном городе больницу, училище для медсестер, фармацевтов и небольшой медицинский колледж. По убеждению доктора Бернса, Миллер мог бы стать всемирно известным медицинским светилом. Однако, несмотря на то, что у него не раз возникала возможность отправиться на Север и работать в гораздо более свободных условиях, он всякий раз преодолевал искушение и отказывался от блестящей карьеры, твердо решив трудиться на благо своего народа на глубоком Юге.

Бернс и Миллер должны оперировать маленького мальчика — единственного сына майора Картрета, весьма заметной фигуры в Веллингтоне. Он участвовал в Гражданской войне, сражался в войсках Конфедерации, и вернулся с войны, потеряв все состояние. Однако ему повезло: он женился на Оливии Меркелл, девушке из самой уважаемой и состоятельной семьи в городе, и благодаря ее приданому основал газету "Морнинг кроникл", которая постепенно стала наиболее влиятельным печатным органом в штате. Она превратилась в рупор самых реакционных кругов, постоянно разжигая расовую ненависть и антинегритянские настроения. Майор Картрет и отъявленный расист капитан Макбейн составляют коалицию, цель которой — утверждение расового превосходства белых и возрождение порядков, царивших до войны на "добром старом Юге". Власть расовых предрассудков такова, что они оказываются сильнее не только здравого смысла, но и таких глубинных инстинктов, как родительская любовь. Отпрыску Картрета предстоит серьезная операция на горле, но даже ради блага и здоровья собственного сына майор не соглашается впустить в дом "грязного цветного" — доктора Миллера, хотя все присутствующие доктора́ рады его приходу.

Повествуя о трагическом наследии рабства — насилии, предрассудках, ненависти, Чеснат находит интригующий сюжетный ход. Семьи двух недругов — майора Картрета и доктора Миллера — связаны родственными узами, о существовании которых никто и не подозревает. Это тайное родство — тоже печальное следствие рабства, когда дети вырастали, не зная своих родителей, а супруги могли навсегда потерять друг друга из виду. Мотив узнавания позволяет удерживать интерес читателя, прибегая к неожиданным поворотам сюжета. Жена доктора Миллера, Джанет, и Оливия, супруга майора Картрета, оказываются сводными сестрами. Эта история колоритно рассказана в романе старой кормилицей, Мамми Джейн, всю жизнь

прожившей в семье Меркеллов. Оливия, дочь Сэмюэля Меркелла, рано потеряла мать, ее воспитывала тетка, Полли Очилтри, особа с весьма тяжелым характером, которая первым долгом потребовала от "массы Сэма" выгнать из дома прелестную горничную-мулатку Джулию. "Мисс Полли бушевала и злилась, но масса Сэм только ходил мрачный, как туча. Мисс Полли тоже не сдавалась и наконец ей пришлось уйти. Джулия осталась, а через пару лет родилась девочка, прямо здесь, в этом доме" (10; p. 6). После ее рождения Меркелл и Джулия поженились в соседнем штате, где такие браки признавались легальными. Однако вскоре Сэмюэль умер. Старая мисс Полли завладела домом Меркелла, имуществом и всеми документами (в том числе и свидетельством о "позорном" браке). Джулия с дочерью вынуждены были покинуть дом. Маленькая квартеронка Джанет воспитывалась при монастырской школе на Юге, а затем уехала на Север и поступила в колледж, осуществив давнюю мечту стать учительницей. Получив профессию, она вернулась в родные края, где и вышла замуж за молодого доктора, сына богатого цветного Адама Миллера.

Противостояние двух "родственных семей" — Картретов и Миллеров — становится все более и более острым и непримиримым. Чеснат нагнетает напряжение, создавая одну за другой загадочные, детективные ситуации. Ограблена и убита старая миссис Полли Очилтри. Подозрение падает на преданного и робкого черного слугу Сэнди. После ареста негодующая толпа окружает тюрьму, намереваясь произвести суд Линча. Истина проясняется в самый последний момент: старая леди умерла от руки белого преступника. Напряжение ослабевает, но ненадолго.

Доктор Миллер и цветной адвокат Уотсон, которые надеются легальными, мирными методами достичь равноправия, интеграции, подлинной свободы для негров, избраны на мелкие должности в муниципалитет города. Макбейн и Картрет негодуют. Они развязывают настоящую травлю, цель которой — изгнать цветных из органов управления. "Эти наглые ниггеры подают дурной пример. Из-за них нам все труднее держать в узде прочих черномазых", — заявляет Макбейн. В самом деле, получив свободу, они посмели зарабатывать деньги, тратить свое состояние на благо и процветание таких же "проклятых ниггеров", строить больницы и школы и даже вмешиваться в политику и заседать в государственных органах. Апологеты расового превосходства Картрет и Макбейн подстрекают белых бедняков расправиться с "ниггерами".

Чеснату в его стремлении к жизненности, правдивости и даже известной документальности, как правило, удается выигрышное сочетание художественного вымысла и "сырого факта". Так возникают наиболее сильные, запоминающиеся сцены. Среди эпизодов подобного рода — упомянутое описание суда Линча, когда под угрозой оказывается жизнь ни в чем не повинного человека. Напряжение достигает

высшей точки в последних главах, посвященных начавшимся расовым беспорядкам. Эти страницы романа написаны на основе реальных событий. Негритянский бунт завершает повествование, становясь, в то же время, его кульминацией. Подстрекаемые Макбейном и Картретом белые горожане превращаются в озверевшую толпу, жаждущую крови. Представители "привилегированной расы" теряют человеческий облик. Эта поражающая воображение метаморфоза происходит по поводу поистине ничтожному: в служебных помещениях городского муниципалитета появились двое цветных служащих.

По замыслу Чесната, в ходе чтения романа перед вдумчивым читателем должны встать многие вопросы, в частности, о том, каковы корни расовой ненависти, в какой степени страдают от этой системы не только негры, но и белые. Поставив себе целью живо, полно и правдиво представить негритянскую проблему в том виде, в каком она существует на современном послевоенном Юге, Чеснат стремится к адекватности и объективности изображения и беспристрастности суждений. Это не означает, что он встает на точку зрения белых южан или откровенно демонстрирует приверженность только ценностям черной расы. Честный поиск истины, широта интеллектуального горизонта, гибкость и попытка без предвзятости отображать положение вещей — эти черты характеризуют авторскую позицию в романе.

Чеснат был прекрасно осведомлен о том, что большинство южан — как белых, так и черных — считает нынешнее положение дел на Юге взрывоопасным и полагает, что в случае расовых беспорядков от местных властей вряд ли можно ожидать решительных и уверенных действий. Устами адвоката Уотсона Чеснат выражает мнение черных южан: "Если начнутся расовые беспорядки, то все ценности — дружба, религия, уважение к человеку, здравый смысл — окажутся сухими дровами, питающими ненасытный огонь ненависти, пылающий в огромной раскаленной печи" (10; p. 280).

Что касается белых южан, Чеснат в своей эссеистике пишет о парадоксе, который неизменно поражал его воображение. Человеку, незнакомому с реалиями жизни на Юге, утверждает он, может показаться немыслимым, что те люди, которые по воскресеньям ходят в церковь, плачут, слыша о страданиях несчастного назаретянина, и посылают миссионеров к язычникам, могут моментально превратиться в кровожадных извергов, зверски преследующих и убивающих других людей.

Белые южане видят угрозу в том, что негритянское население Юга весьма многочисленно, и этим оправдывают применение жестких мер и насилия в отношении цветных. Тревоги такого рода знакомы даже тем из них, которые сочувствуют неграм и стремятся уничтожить расовые барьеры. Страх, неприятие, недоверие, антипатия — вещи иррациональные, и они слишком глубоко укоренены в натуре белого человека. Как правило, именно эти иррациональные силы и движут их

поведением, будучи сильнее логики, здравого смысла и писаных законов. Как говорит один из героев романа, можно провозгласить, что единственным спасением в этом случае будет тщательная выработка, принятие и неукоснительное соблюдение надлежащих передовых законов; можно повторять, что насилие рождает только насилие и в конечном счете ведет в тупик, — все эти справедливые слова ничего не изменят в действительности, поскольку не могут повлиять на те пружины, что исподволь управляют человеческим поведением.

Клайд О. Де Лэнд. Иллюстрация к рассказу "Дети шерифа" из первого новеллистического сб. Ч.У.Чесната "Подруга его юности". 1893

Чеснат прекрасно понимает эмоциональную силу аргументов, с помощью которых белый южанин обосновывает свою позицию. Эти аргументы взывают к иррациональному началу, и оттого они так убедительны, даже если противоречат здравому смыслу. Писатель всячески стремится ослабить силу их воздействия. При этом он не вступает в идейный спор, не пытается доказать логически, что политическая активность негров — вещь естественная и совсем не страшная или что угрозы сексуального насилия, которой якобы подвергаются белые женщины, не существует в действительности. Чеснат убежден — спорить с бессознательным надо на его собственном языке. Именно поэтому он прибегает к эмоциональным средствам, с большой художественной силой обнажая страшные последствия расизма: ненависть, злодеяния, зверскую жестокость, чудовищную несправедливость, потерю человеческого облика как белыми, так и черными.

Последняя сцена в романе — описание расовых беспорядков, вспыхнувших в Веллингтоне, — становится сюжетной, смысловой и художественной вершиной произведения. Здесь Чеснат сводит воедино все сюжетные линии, здесь раскрываются все тайны и проясняются скрытые рычаги, управлявшие поведением и поступками героев. В финале романа автор использует прием узнавания. Майор Картрет потрясен: оказывается, он связан родственными узами с семейством "черномазых". "На одно мгновение завеса предрассудков словно ра-

зорвалась надвое, и он увидел истинное положение вещей, без прикрас и без искажений" (10; p. 321).

Подобное озарение, по замыслу автора, должен испытать вместе с героем и читатель — оно и есть катарсис, достижение которого являлось целью и смыслом написания романа. Представляя широкий спектр социальных проблем и прежде всего разные аспекты расовой проблемы на Юге, Чеснат не предлагает готовых рецептов их решения. Он показывает "негритянский взгляд" на проблему, проявляя и глубокое понимание точки зрения оппонента — белого южанина, и старается воздействовать на читателя таким образом, чтобы он принял сторону чернокожих, победив в себе иррациональные страхи и укоренившиеся в бессознательном предрассудки. Насколько Чеснату удалось осуществить свой замысел — сложный вопрос. Критические и читательские оценки были весьма противоречивы.

Книга Чесната, безусловно, принадлежит к ангажированной литературе — не случайно многие критики соотносят ее с аболиционистскими произведениями, считая, что "Суть дела" продолжает линию знаменитого романа Г.Бичер-Стоу "Хижина дяди Тома", но уже после отмены рабства, в новую историческую эпоху, на послевоенном Юге. Возможно, "Суть дела" — наиболее удачный роман Чесната, хотя и в нем присутствуют уязвимые места, свойственные его романному творчеству. Рецензии тех лет отмечают богатство содержания, честность и глубину, актуальность темы — и массу художественных недостатков. «Будет ли роман "Суть дела" отвечать ожиданиям публики, всецело зависит от настроя читателей. Те из них, кто помимо всего прочего ценит красоту стиля, возможно, будут разочарованы. Роман Чесната монументален, но его композиция лишена изящества, стилю не хватает художественности, персонажам — живости и убедительности, — словом, роману недостает той силы эмоционального воздействия, которая отличает великую книгу Г.Бичер-Стоу» [11].

Романы Чесната получали противоречивые эстетические оценки, однако каждая его новая книга была честной и по-своему интересной попыткой исследовать ситуацию, сложившуюся на Юге после Гражданской войны. Будучи художественным произведением, его последний роман "Мечта полковника", тем не менее, весьма ценен и как зеркало эпохи, в котором с документальной точностью отражены особенности аграрного вопроса и расовых отношений на американском Юге конца XIX в. Главный герой романа — просветитель, поборник промышленного, социального и интеллектуального прогресса, человек, сумевший измениться в соответствии с требованиями времени, но потерпевший неудачу в своем стремлении изменить других.

Полковник Френч, некогда служивший в войсках Конфедерации, после Гражданской войны покидает Юг и отправляется в Нью-Йорк, где ему удается составить себе значительное состояние. Доктора рекомендуют ему сменить образ жизни, так как ритм большого города,

напряжение и ответственность — неизбежные спутники всякого делового человека — пагубно сказываются на его здоровье. Полковник отправляется навестить родные края — небольшой южный городок, где родился и провел детство. Перед ним открывается весьма печальная картина: городок пребывает в запустении, друзья его юности бедствуют, процветают лишь беззастенчивые, алчные дельцы. Сразу же по приезде Френч обзаводится собственным домом, слугами, покупает собаку, стремится наладить связи и знакомства — словом, собирается обосноваться здесь и стать частью маленького сообщества. В первые дни после приезда Френч встречает Старину Питера — своего бывшего раба, своего "негритенка", черного слугу и товарища по детским играм. Полковник узнает его грустную историю: Старина Питер, совершивший незначительный проступок, должен уплатить огромный штраф; у негра-бедняка, разумеется, нет таких денег, и потому его отправят на принудительные работы к белому арендатору. Такова новая, видоизмененная форма рабства — собственностью хозяина оказывается не человек, а его "рабочее время". Френч возмущен происходящим и решает вмешаться в ситуацию. Основным его противником в этой борьбе становится клан Феттерсов, владеющий большей частью земель в округе. Полковник все более втягивается в конфликт, и постепенно ему открывается вся глубина несправедливости и порочности системы расовых отношений на послевоенном Юге. Перед ним разворачивается цепь злоупотреблений, издевательств, насилия, оскорблений, которые вынуждены терпеть цветные американцы, несмотря на формальный статус свободных людей.

Полковник, проживший много лет на Севере, ставший деятельным, практичным предпринимателем, воспринявший иные жизненные нормы, представления и ценности, характерные для городской цивилизации, стремится воздействовать на ситуацию. Это становится его мечтой — изменить патриархальный деревенский южный уклад, освободить сознание южан от косности, от диких предрассудков, особенно от расовой ненависти. Он пытается пропагандировать ценности передовой индустриальной цивилизации, иной, современный образ жизни. Однако, методы, пригодные для Севера, встречают неприятие жителей маленького южного города. Хотя у полковника появляются союзники (правда, весьма немногочисленные), осуществить мечту о возрождении сельской глубинки ему не удается — эта задача не по плечу даже самому горячему энтузиасту.

Стремясь оживить повествование, Чеснат использует любовную интригу. В романе появляются две влюбленные пары: одна из них — полковник и его избранница, леди средних лет, которым так и не суждено быть вместе; другая — двое молодых людей, которые, преодолев множество преград, надеются обрести счастье. Возникает и авантюрный элемент: некий спрятанный клад, который никто так и не обнаруживает. В целом, основной эмоциональный тон романа можно

определить как трагикомический — таковы и образ главного героя, "мечтательного дельца", и финал романа: полковник-миссионер терпит поражение, он вынужден признать свою мечту несбыточной и решает вернуться на Север. Есть нечто жалкое и, вместе с тем, величественное в донкихотстве полковника, в его героической и заведомо обреченной попытке в одиночку изменить сознание южан, искоренить вековые предрассудки. Это крушение мечтаний "практичного идеалиста" и трагично, и немного смешно.

Оценки последнего романа Чесната были не слишком лестны. Критика отмечала серьезные художественные недостатки, в первую очередь в том, что касается стиля и композиции. Вот один из таких откликов: «В истории американской литературы порой случается так, что автор великолепных рассказов печальным образом терпит фиаско, пытаясь написать роман. Несколько лет назад мистер Чеснат опубликовал подборку рассказов, заслуживающих самой высокой оценки. Тем не менее, книгу, только что вышедшую из-под его пера, отличает слабость и расплывчатость композиции; роман нередко кажется многословным, монотонным, наконец, просто скучным. Основная его тема — реалии послевоенного Юга, аграрный и расовый вопрос. Некоторые персонажи, бесспорно, удались автору, порой можно встретить живой, интересный диалог — однако в целом книгу нельзя назвать удачной, особенно на фоне предыдущих блестящих сборников — "Подруга его юности" и "Колдунья"» [12].

Сильные стороны Чесната-прозаика, такие, как тонкий психологизм, мастерская разработка характеров, очевидные в его рассказах, к сожалению, не могут компенсировать столь же очевидных недостатков, особенно заметных в романе — мелодраматизма, напыщенности стиля, склонности к пропагандистской риторике, затянутости действия. Существует распространенное мнение, что, будучи слабым романистом, Чеснат стал мастером короткого жанра, отточившим технику рассказа, повести, благодаря чему эти жанры упрочились и заняли достойное место в негритянской литературе, до того тяготевшей к крупной форме.

Ощущение своей непризнанности и второсортности как "негритянского писателя" сопровождало Чесната на протяжении всей его творческой жизни. Эти переживания особенно усилились после нелестных критических отзывов на его романы и стали одной из причин молчания и длительной депрессии Чесната. Проникшись сознанием своего бессилия и убеждением в том, что читающая публика Америки еще не готова воспринять творчество афро-американца, он с 1905 г. писал очень мало, хотя прожил до 1932 г.

В последние годы жизни Чеснат продолжал изредка публиковать рассказы. В 10–20-е годы XX в. их печатает знаменитый журнал "Крайсис". В 1912 г. появляется "Кукла" ("The Doll") — история о драматических отношениях черного парикмахера и его белого клиен-

та. Главная тема рассказа — вопрос о правомерности применения насилия в решении расовой проблемы. Затем выходят в свет рассказы "Похороны мистера Тэйлора" ("Mr. Taylor's Funeral", 1915), "Меченое дерево" ("The Marked Tree", 1925), "Любящий отец" ("Concerning Father", 1930). Интервалы между их появлением составляют часто по несколько лет. Чеснат также время от времени публикует эссе и критические рецензии. Особенно много их появляется в начале 900-х годов. Среди них — "Бесправие негров" ("Disfranchisement of the Negro", 1903), в котором идет речь об идеологии Букера Т.Вашингтона, и целый ряд очерков, посвященных негритянской проблеме, социальным вопросам и культуре афро-американцев: "Свободные цветные в Северной Каролине" ("The Free Colored People of North Carolina", 1902), цикл эссе под общим названием "Будущий американец" (*The Future American*, 1900), "Суеверия и фольклор на Юге" ("Superstitions and Folk-Lore of the South", 1901) и др.

Одно из последних произведений Чесната — очерк "Послевоенный предренессанс" ("Post-Bellum-Pre-Harlem", 1931). Не случайно на закате эпохи 20-х годов старший современник Гарлемского ренессанса обращается к периоду, предвосхищавшему его наступление, словно желая напомнить Америке о своем поколении. Бум вокруг Гарлемского ренессанса и в самом деле затмил авторов, расцвет творчества которых пришелся на время "предренессанса". Тем не менее, уже при жизни Чарльз Уоддел Чеснат был признан первым негритянским писателем, оригинально и глубоко разрабатывавшим в своем творчестве расовые проблемы. Помимо занятий литературным трудом, Чеснат активно участвовал в различных социальных программах, в деятельности общественных фондов. В 1928 г. он был награжден медалью Спингарна за "новаторские достижения в области литературы, отражение в творчестве условий жизни и борьбы американцев африканского происхождения за свои права и за долгую, плодотворную деятельность в качестве ученого, общественного деятеля и литератора". После его смерти университетской библиотеке Фейетвилля было присвоено его имя, а на здании колледжа, где он преподавал, была установлена мемориальная доска. В честь Чарльза Чесната были названы улица и начальная школа в Кливленде.

ПОЛ ДАНБАР

До Гарлемского ренессанса негритянские авторы, обращавшиеся к народной культуре, были не правилом, а редким исключением — правда, именно эти исключения и остались в истории афроамериканской литературы как значительные фигуры. Отношение таких "предренессансных авторов", как Чеснат и Данбар, к фольклору, устному народному творчеству, было неоднозначным, сложным, противоречивым, часто непоследовательным. Ярким примером тому

служат судьба и творчество Пола Данбара — самого выдающегося негритянского поэта "доренессансного" периода. Он, подобно Чеснату, столкнулся с драматической дилеммой, справиться с которой оказалось ему не под силу. Для Данбара необходимость обращения к негритянской фольклорной традиции означала признание второсортности и маргинальности собственного творчества. В то же время он понимал, что для негритянского автора это единственный способ вызвать интерес белых читателей, заявить о себе как об оригинальном поэте с яркой творческой индивидуальностью, добиться общенационального признания.

Пол Лоуренс Данбар (Paul Lawrence Dunbar, 1872–1906) был сыном беглого раба, добравшегося с Юга в Канаду по знаменитой "подземной железной дороге". Позже, во время Гражданской войны, Джошуа Данбар вернулся в Штаты, чтобы сражаться на стороне северян. После войны он переезжает в родные края, на Юг, и женится на Матильде Мерфи. Они поселяются в Дейтоне, шт. Огайо, где в 1872 г. появляется на свет Пол Данбар. Отец Пола был человеком нелегкого нрава — тяжелая биография и жизненные перипетии сделали его жестким, суровым и авторитарным. В семье он играл роль диктатора, и мальчик предпочитал общество матери, которая привила ему любовь к книгам. Кумиром Данбара с раннего детства был Альфред Теннисон, любимыми поэтами — Джеймс Рассел Лоуэлл, Джеймс Рили, Эмили Дикинсон. Мать поощряла его стремление учиться и была первым человеком, заметившим и поддержавшим талант будущего поэта. Позже Данбар не раз подчеркивал, что всеми своими лучшими качествами он обязан матери. Именно ей удалось убедить Джошуа Данбара дать сыну приличное образование — а это стоило семье многих усилий и немалых денег.

В школе Данбар был первым учеником, неоднократно получал разнообразные призы и премии; ему пророчили поступление в престижный колледж и хорошие перспективы карьеры. Но в 1884 г. умирает отец, и Полу приходится устраиваться на работу, похоронив мечту о высшем образовании. К несчастью, от отца он унаследовал "кожу, черную, как безлунная ночь", и потому найти сколько-нибудь приличное место не представлялось возможным. С большим трудом ему удалось устроиться мальчиком-лифтером в одну из гостиниц. Однако занятий поэзией он не оставляет, сочиняя стихи урывками, на работе, в редкие свободные минуты. В 1892 г. в Дейтоне Пол Данбар выступил с декламацией своих стихов на ежегодном заседании Поэтической Ассоциации Запада США. Его талант произвел большое впечатление на собравшихся, и чернокожий дебютант получил прозвище "поэт-лифтер".

В 1893 г. благодаря поддержке белых друзей Данбару удалось издать первый сборник стихов — "Дуб и плющ" (*Oak and Ivy*). Уже следующий сборник — "Великие и малые" (*Majors and Minors*, 1895) по-

Певец.
Иллюстрация к сб. П.Л.Данбара "Когда зажигают свечи". 1902

лучает широкую известность. Происходит это не в последнюю очередь благодаря известному писателю и критику Уильяму Дину Хоуэллсу, который опубликовал весьма лестную рецензию на этот сборник и назвал Данбара "восходящей звездой нашей новой поэзии": "Пол Данбар — человек, в жилах которого течет настоящая африканская кровь, но выросший в лоне американской цивилизации. Это единственный поэт, сумевший воспринять жизнь негров как эстетический феномен и блестяще выразить это в своей лирике... он изображает чернокожего американца с юмором и сочувствием — так, что читатель инстинктивно чувствует: этот портрет правдив, он взят прямо из жизни" [13].

Хоуэллс написал предисловие к третьему сборнику Данбара — "Песни бедности" (*Lyrics of Lowly Life*, 1896), который, по сути, состоял из лучших стихотворений двух первых сборников. Удачная подборка лирики и поддержка Хоуэллса закрепили известность юного поэта. В течение следующих девяти лет Данбар смог выпустить в свет еще три поэтических сборника — "Песни у очага" (*Lyrics of the Hearthside*, 1899) "Песни хижин и полей" (*Poems of Cabin and Field*, 1899) и "Когда зажигают свечи" (*Candle-Lightin' Time*, 1901). Всего Данбар опубликовал одиннадцать поэтических сборников. Помимо

вышеназванных, это "Песни любви и веселья" (*Lyrics of Love and Laughter*, 1903), "Когда поет Малинди" (*When Malindy Sings*, 1903), "Малышка" (*Li'l Gal*, 1904), "Милочка" (*Howdy, Honey, Howdy*, 1905) и "Песни света и тени" (*Lyrics of Sunshine and Shadow*, 1905). Посмертно, в 1913 г. вышло первое полное собрание лирики Данбара.

С конца 90-х годов Данбар издает ряд прозаических произведений: автобиографический роман "Непрошенный" (*The Uncalled*, 1897), романы "Сельская любовь" (*Love of Landry*, 1900), "Фанатики" (*The Fanatics*, 1901), "Игры богов" (*The Sport of Gods*, 1902) и циклы рассказов — "Жители Дикси" (*Folks from Dixie*, 1897), "Мощь Гидеона" (*The Strength of Gideon*, 1900), "В старое доброе время" (*In Old Plantation Days*, 1903), "С легким сердцем" (*The Heart of Happy Hollow*, 1904).

Лучшие рассказы представляют собой прозаическую версию "диалектной поэзии", в то время как худшие — чрезмерно сентиментальные образцы "подслащенного стиля" апологетов предвоенного плантаторского Юга. Романы Данбара откровенно слабые, страдают длиннотами, композиционной невыстроенностью, мелодраматизмом, напыщенностью и неестественностью стиля. Из всех четырех романов только в "Играх богов" есть негритянские персонажи. Показательно, что в романе и в рассказах Данбара чернокожие герои всегда принимают и разделяют ценности, которыми живут маленькие южные городки и плантации. Большой город, северные индустриальные центры представлены как царство порока, разврата, коррупции и отчуждения от корней. Проза Данбара не нашла признания, и он остался в истории литературы благодаря своим поэтическим произведениям.

Пол Данбар стал первым негритянским поэтом, достигшим общенациональной известности, но, несмотря на беспрецедентный успех, он ощущал себя неудачником и был глубоко несчастным человеком. Он ненавидел свою черную кожу, считая, что именно она разрушила его семейную жизнь. Женитьба на поэтессе Элис Рут Мор не принесла ему счастья. Она была светлокожей, почти белой, а он — "черней греха", потому женитьба была тайной — родственники Элис не одобряли ее выбора. Спустя некоторое время после свадьбы обнаружились разногласия между супругами — Элис, в частности, была против участия мужа в постановках черных менестрелей в Атланте и Джексонвилле, находя это занятие унизительным и недостойным его положения. Многочисленные комплексы Данбара, его тяжелый характер, неуверенность в себе, внутренняя раздвоенность не способствовали урегулированию конфликтов в семье, и в итоге супругам пришлось расстаться. Попытки Данбара восстановить отношения кончились неудачей — Элис и слышать не хотела о бывшем муже. После развода он начинает злоупотреблять алкоголем, страдает от туберкулеза, постоянной нехватки денег и от печальной необходимости во всем ограничивать себя, чтобы уберечься от долгов. В 1906 г. Данбар получает приглашение прочесть ряд лекций в штате Нью-Йорк. Вер-

Оформление сб. Пола Лоуренса Данбара "Когда зажигают свечи". 1902

нувшись после этой поездки, он серьезно заболел и вскоре скончался в возрасте 34 лет.

Поэзия Данбара отчетливо делится на два типа: первый — так называемая "поэзия на диалекте", написанная на южном негритянском диалекте и воссоздающая нравы и быт плантаций, черных земледельцев; второй — традиционная лирика, восходящая к сентиментализму и эпигонскому романтизму второй половины XIX в. Сегодня, как и в эпоху Данбара, его стихи, не окрашенные расовым и местным колоритом, привлекают гораздо меньше внимания, хотя по уровню они не уступают поэтической продукции его белых собратьев по цеху, в изобилии печатавшейся в то время. В них мы находим знакомую романтическую образность, к тому времени по большей части превратившуюся в штамп, условно-поэтический, рафинированный, несколько архаичный язык, меланхолический тон, традиционную просодию. Образцами для Данбара были великие английские поэты-романтики — Уильям Вордсворт, Сэмюэль Тэйлор Кольридж, Джон Китс, Роберт Бернс, из американских поэтов — Джон Гринлиф Уиттьер, Генри Уодсворт Лонгфелло, Джеймс Уиткомб Райли.

Сам Данбар особенно гордился именно этими стихами, считал их лучшими; они составляют большую часть его наследия. Для стихов на литературном английском Данбар приберегал серьезные темы. В первую очередь, это исповедальная лирика: поэт пишет о собственных

переживаниях, страданиях, любовных разочарованиях, о сомнениях, связанных с религией. Наиболее известное стихотворение подобного рода — "Выбор" ("Choice") — полно горестных ламентаций: лирического героя гнетут безнадежность, расовая неполноценность, бессмысленность борьбы. Данбар создает стихи на традиционную тему: поэт, его творчество и судьба — "Поэт и его песня" ("The Poet and His Song"), "Поэт" ("Poet"). В стихотворении "Поэт и его песня", построенном на развернутой метафоре, удел творца уподобляется тяжкому, но благородному труду земледельца. "Рука пишущего под стать руке пашущего", — утверждает Данбар.

My days are never days of ease;
I till my ground and prune my trees.

When ripened gold is all the plain,
I put my sickle to the grain.
I labor hard, and toil and sweat,

While others dream within the dell;
But even while my brow is wet,
I sing my song, and all is well.

Sometimes the sun, unkindly hot,
My garden makes a desert spot;

Sometimes a blight upon the tree
Takes all my fruit away from me;
And then with throes of bitter pain

Rebellious passions rise and swell;
But — life is more than fruit or grain,

And so I sing, and all is well.

(Мои дни наполнены трудами; / Я возделываю почву и подрезаю деревья.

А когда долины покрываются спелым золотом, / Я погружаю серп в колосья. / Я тружусь в поте лица,

Пока другие мирно отдыхают; / Но даже когда пот струится со лба, / Я пою песню, и все чудесно.

Иногда беспощадное солнце / Превращает мой сад в бесплодную пустыню;

Иногда вредители / Уничтожают весь мой урожай; / И тогда горечь сдавливает горло

И ярость поднимается во мне; / Но жизнь — не только урожай плодов или зерна,

И я пою песню, и все чудесно.)

Часто в этих стихах прорываются жгучие страсти, открывается вся глубина переживания, как, например, в знаменитом стихотворении "Мы носим маску" ("We Wear the Mask"):

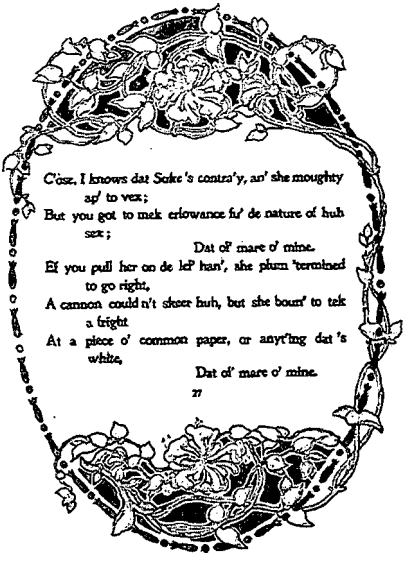


Иллюстрация и стихи из сб. Пола Лоуренса Данбара
"Когда зажигают свечи". 1902

We smile, but, O great Christ, our cries
To thee from tortured souls arise.
We sing, but oh the clay is vile
Beneath our feet, and long the mile;
But let the world dream otherwise,
We wear the mask!

(Мы улыбаемся — но, милосердный Боже, рыдания / Наших измученных душ возносятся к Тебе. / Мы поем, а ноги вязнут в глине, / И путь так далек; / Но мир не должен этого знать, / Мы носим маску!)

Боль и ярость в душе негра были спрятаны за смеющейся маской черного менестреля. Ни Чеснат, ни Данбар не могли открыто писать об этих переживаниях — однако в творчестве предренессансных авторов все же слышится расовая гордость, вера в свой народ, в его одаренность, стойкость, в его будущее. Яркий пример — "Ода Эфиопии" ("Ode to Ethiopia").

O Mother Race! to thee I bring
This pledge of faith unwavering,
This tribute to thy glory.

I know the pangs which thou didst feel,
When Slavery crushed thee with its heel,
With thy dear blood all glory...

Be proud, my Race, in mind and soul;
Thy name is writ on Glory's scroll
In characters of fire.
High 'mid the clouds of Fame's bright sky
Thy banner's blazoned folds now fly,
And truth shall lift them higher...

Go on and up! Our souls and eyes
Shall follow thy continuous rise;
Our ears shall list thy story
From bards who from thy root shall spring,
And proudly tune their lyres to sing
Of Ethiopia's glory.

(О Черная Раса! Я приношу Тебе / Как дань Твоей славе / Нерушимую клятву верности. / Мне внятна та боль, которую чувствовала Ты, / Когда Рабство попирало Тебя своей пятой / И лилась Твоя драгоценная кровь...

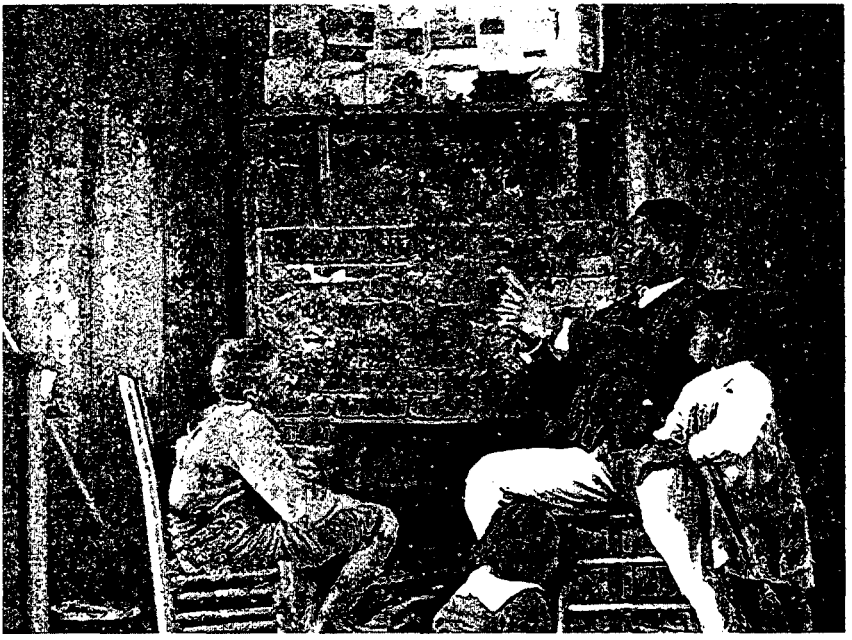
Гордись, моя Раса, / Возвеличься умом и душой; / Твое имя записано на божественных скрижалях / Огненными знаками. / В горней вышине в сияющих небесах посреди облаков Славы / Развеваются и рдеют твои знамена, / Их вознесет истина на новые высоты...

Вставай же, иди вперед! Наши души и наши глаза / Неотрывно следят за Тобой; / Наш слух внимает Твоей истории, / Которую воспоют поэты, вышедшие из Твоего лона, / И звук их гордых лир / Восславит Эфиопию.)

Возвышенная риторика предвосхищает напряженный патетический тон чернокожих поэтов 20-х годов и бунтарского поколения 60-х с их лозунгом "Черное — это прекрасно!" (Black is Beautiful!).

Прекрасная баллада "Заколдованный дуб" ("The Haunted Oak") рассказывает трагическую историю линчевания. Невинно осужденный был заключен в тюрьму, но ночью линчеватели выкрали его и повесили на суку старого дуба. Дерево хранит память о несчастном; некогда радовавшее глаз зеленой яркой листвой, после казни оно высохло и почернело: дуб чувствовал последние содрогания казненного и слышал его предсмертное проклятие. Стихотворение завершается грозным пророчеством: бесчеловечных убийц скоро настигнет страшное возмездие.

Стихи Данбара на литературном английском разнообразны по тематике, утонченны, хотя и менее своеобразны, чем его стихи на диа-



Интересная история.
Иллюстрация к сб. П.Л.Данбара "Когда зажигают свечи". 1902

лекте. В стихах на литературном языке чаще выражены обостренное расовое сознание, глубина рефлексии, богатство переживаний. Тем не менее, всю оригинальность своего дара Данбар проявил в поэзии, наполненной местным колоритом.

Негритянский диалект вошел в моду благодаря белым писателям-южанам, создавшим так называемую "плантаторскую школу" (plantation literature), — Стэнли Фостеру, Ирвину Расселлу, Томасу Нельсону Пейджу, Джоэлу Чэндлеру Харрису и др. В последней трети XIX в. некоторые негритянские поэты следуют модной "диалектной традиции", фактически имитируя стилизацию. Как правило, эти поэты, такие, как, например, сторонник ассимиляции Дэниэл У.Дэвис (Daniel W.Davis, 1862–1913), создавали идиллические картинки о бедных, но безмятежно-счастливых неграх-крестьянах, их незатейливых радостях, простой жизни на лоне сельской природы. Такие стихи охотно печатали "семейные журналы", например, "Сенчури". Другие авторы, как самый "сердитый" из негритянских поэтов предренессансного периода, бунтарь А.А.Уитмен (A.A.Whitman, 1851–1902) или Т.Т.Форчун (T.T.Fortune, 1856–1928), не столько обращались к самому диалекту, сколько использовали стереотипы "плантаторской школы" в своей поэзии протеста.

Другой полюс представлен в поэзии вдумчивого, наблюдательного ученого-диалектолога и фольклориста Джеймса Э.Кэмпбелла (James E.Campbell, 1867–1895), тонкого знатока негритянской народной культуры. Основными темами его поэзии были темы пересечения расового барьера и "трагического мулата" (tragic mulatto). Некоторыми гранями творчества он соприкасается с такими яркими авторами эпохи Гарлемского возрождения, как Джин Тумер и Лэнгстон Хьюз. Кэмпбелл и немногие другие негритянские поэты стремились писать на диалекте без ложной сентиментальности и избегать стереотипов, однако эти попытки были неудачными. В силу ассоциации с традицией менестрелей обращение к диалекту неизменно приводило к созданию клише, штампов, стереотипных характеров. Даже Полу Данбару, сумевшему благодаря яркому таланту вывести негритянскую поэзию на совершенно новый уровень, не удалось вполне преодолеть эти ограничения.

Впоследствии некоторые афро-американские критики полагали, что в своей "диалектной поэзии" Данбар воспринял расистские штампы "литературы южных плантаций". Трудно установить, насколько осознанно Данбар следовал этой традиции. Во всяком случае можно утверждать, не рискуя впасть в крайность, что такие "диалектные стихи" Данбара, как "Расставание" ("Parted") или "Песня кукурузы" ("Corn Song"), действительно следует расценивать скорее как образцы "плантаторской школы" и стилизации, нежели оригинальные произведения аутентичной афро-американской литературной традиции. В духе своего времени Данбар был убежден, что фольклорные источники несовместимы с настоящей, высокой поэзией, и это мнение он разделял с подавляющим большинством современных ему негритянских авторов. Но в отличие от них, Данбар использовал диалект и народную устную поэтическую традицию гораздо более разнообразно и гибко, и совершенно очевидно, что его диалектная поэзия значительно превосходит прочие его стихи. Хотя в лирике Данбара ощутимо влияние традиции менестрелей и встречаются стереотипы в стиле "плантаторской школы", его диалектные стихи внесли огромный вклад в создание самобытной афро-американской поэзии и стали тем мостиком, что ведет от устной поэтической традиции к поэзии Гарлемского ренессанса. Его гармоничная, благозвучная лирика утонченна и в то же время проста.

Данбар обладал великолепным фонетическим слухом, тонким восприятием и отточенной техникой, которая позволяла ему воспроизводить все нюансы народного говора. Своим успехом он был обязан, вероятно, не только публикации стихов, но и своему искусству чтеца. Его мелодичный, глубокий голос был совершенным инструментом, и он умел с его помощью добиваться максимального эффекта. В своих воспоминаниях о Поле Данбаре Лида Кек Уиггинс рассказывает о публичных выступлениях поэта как о потрясающем спектакле: "Его

голова, небольшая и изящная, как у газели, его гибкий, грациозный силуэт, мягко скользящий по сцене, завораживающий ритм его движений — эта восхитительная пластика показывала, как все его существо откликалось на музыку невидимого оркестра, заключенную в стихе. Каждое чувство, живущее в стихотворных строках, отражалось и на его подвижном лице, в выражении его глубоких, чудесных, всегда печальных глаз. Аудитория то замирала, то взрывалась бурей аплодисментов — на нее это выступление производило действие почти гипнотическое" [14]. Лиде Уиггинс вторит Джин Вагнер, исследователь афро-американской поэзии: "Никто прежде не сочетал в себе столько талантов — поэта, музыканта, танцора и актера. Пол Данбар, этот разносторонне одаренный любимец муз, сумел стать первым среди поэтов, запечатлеть в стихе черты искусства подлинно народного, верно и глубоко передать негритянский темперамент" [15].

Сцена из негритянской жизни на Юге. Иллюстрация к сб. П.Л.Данбара "Когда зажигают свечи". 1902

Поэзия Данбара, написанная на диалекте, действительно производила сильное впечатление на публику, открывавшую для себя красочный, выразительный язык, то наивно-сентиментальный, то терпкий и пряный, то грубовато-натуралистичный, то исполненный лукавого юмора. Многие стихи Данбара представляют собой трогательную или смешную историю, какой-нибудь короткий сюжет, маленький рассказ от первого лица негритянского персонажа. Оригинальные колоритные характеры возникают в воображении читателя только благодаря речевому портрету, неповторимой индивидуальной интонации, звучащей в каждой стихотворной миниатюре. Вот, например, добродушно-юмористическое повествование о "женских причудах", вложенное в уста снисходительного супруга, который, посмеиваясь, повествует о привычках своей половины ("Переворачивание детей в кроватке" — "The Turning of Babies in Bed"):

Ef you tries to un'erstan' huh, an'
You fails, des up an' say:
"D'ain't a bit o'use to try to
un'erstan' a womans' way...

Ef you ax me fu' to prove it,
I ken do it mighty fine,
Fu' dey ain't no bettah 'zample
Den dis ve'y wife o' mine.

(Если вы надеетесь понять ее, / И все напрасно — не удивляйтесь: / Все равно бесполезно искать смысл в поступках женщины... / А если спросите меня, с чего я это взял, / То я поделюсь с вами опытом. / За примерами далеко ходить не надо — / Взять, хотя бы, мою собственную жену.)

Жена рассказчика, Лиззи, имеет странную привычку: она встает посреди ночи и принимается переворачивать детей в их кроватках, "чтоб лучше росли", "чтоб не затекали ручки и ножки". Муж пытается выступить в защиту мирного сна бедных малюток, но спорить с Лиззи бесполезно.

So she shakes 'em, an' she twists 'em,
An' she tu'ns 'em 'roun' erbout,
Twell, I don't see hoe de chillun
Evah keeps f'om hollalin' out.

(И вот она крутит их, и трясет, / И чуть ли не вверх ногами переворачивает, / Я только дивлюсь, как это они не вопят, словно резаные.)

Жалобы на чудачества Лиззи заканчиваются комической картиной Судного дня — архангел Гавриил роняет от изумления трубу, видя, как Лиззи бродит среди спящих смертным сном деток, переворачивая их со спины на животик:

W'en hit's mos' high time fu' wakin'
On de dawn o' jedgment day,
Seems lak I kin hyeah ol' Gab'iel
Lay his trumpet down an' say,
"Who dat walkin' 'roun' so easy,
Down on earf ermong de dead?" —
T'will be Lizy up a-tu'nin' of de
Chillun in de bed.

(И вот когда наступит самое время просыпаться / На рассвете Судного дня, / Я уже представляю себе, как старина Гавриил / Опустит свою трубу и спросит / "Кто это там без устали бродит / По земле среди мертвых?" — / Да это ж Лиззи все переворачивает деток в постельках!)

Пол Данбар часто декламировал эти стихи, выступая перед публикой, — это был один из его любимых номеров. Финальное четверо-

стишие — озорная травестия спиричуэлс — неизменно вызывало бурное веселье аудитории. Используя насмешливые, иронические клише белых авторов, писавших на диалекте, Данбар нередко просто был вынужден рисовать негров с юмором и жалостью — к этому обязывали форма и традиция. Тем не менее, в бытописательских и юмористических диалектных стихах Данбар максимально отдалился от стереотипа, преодолевая традиционную узкую тематику диалектной поэзии. У него есть множество реалистических стихов — "Негритянская любовная песня" ("Negro Love Song"), "Соперники" ("Rivals"), "Коричневый малютка" ("Brown Baby"). В "Соперниках" рассказывается трагикомическая история борьбы двух претендентов на благосклонность девушки по имени Лиззи. Спор заканчивается потасовкой. Пока разгорячившиеся парни яростно тузят друг друга, Лиззи уходит со счастливым избранником, оставив незадачливых поклонников в горестном недоумении.

Мелодичная "Негритянская любовная песня" с повторяющимся рефреном (отпрыгни, дорогая, отпрыгни — jump back, honey, jump back) трогает непосредственностью и простотой чувства, искренним лиризмом:

Seen my lady home las' night,
Jump back, honey, jump back.
Hel' huh han' an' sque'z it tight,
Jump back, honey, jump back.
Hyeahd huh sigh a little sigh,
Seen a light gleam f'om huh eye,
An' a smile go flittin' by —
Jump back, honey, jump back.

(Вчера я провожал свою девушку домой / Я взял ее руку и крепко сжал, / Я слышал, как она тихонько вздохнула, / Видел, как блеснули ее глаза, / Ее милую улыбку...)

Эти стихи Данбара отличает налет сентиментальности; они обращены больше к белому читателю. Поэт стилизует народный элемент, подчеркивает для белой аудитории негритянскую экзотичность, сгущает местный колорит, сужает крестьянскую жизнь до идиллии. Но Данбар вносит в свою поэзию музыкальность и теплоту, какой не было у белых авторов, писавших на диалекте.

Невинный юмор, легкая ирония, смешанные с сочувствием, — далеко не единственные краски в палитре Данбара. Довольно часто под маской смешного, наивного простака обнаруживаются ирония или саркастическая усмешка. Одно из самых остроумных и самых злых стихотворений Данбара — "Речи в суде" ("Speakin' at de Cou'thouse"). Темнокожий рассказчик, надевший маску "глупого ниггера", наблю-

дает действо с речами и бравурной музыкой, которое разыгрывают белые (white folks), чтобы продемонстрировать любовь к "черным братьям". "Ниггер" взирает на это как будто с простодушным, глуповатым восторгом. Однако его комментарии к происходящему наводят на подозрение, что этот восторг несколько наигран, а помпезное шоу он воспринимает как бесплатный комический спектакль.

Вот на трибуне появляется очередной герой, которого шумно приветствует собрание. "Наивный" рассказчик выражает "невинное" удивление при виде неказистой внешности прославленного оратора:

W'en de speakah riz an' bowed
I was kind o'disappointed
At de smallness of de man,
'Cause I allus pictered great folks
On a mo' expansive plan;
But I t'ought I could respect him
An' tek in de w'ods he said,
Fu' dey sho was somp'n knowin'
In de bald spot on his haid.

(Когда оратор поднялся на трибуну и поклонился, / Я был немного разочарован / Тем, какой он маленький, / Потому что всегда воображал, что великих людей / Кроят по более солидной мерке; / Но я решил, что он заслуживает уважения / И стоит прислушаться к его словам, / Потому что судя по его блестящей плеши / Он, ясное дело, человек знающий.)

Какие же необыкновенные слова услышал "простодушный черномазый" от умудренного оратора? Выступление последнего дается только в пересказе — черный повествователь на свой лад передает смысл услышанных им прекраснодушных речей:

An' he said de collah question,
Hit was ovah, solved, an' done,
Dat de dahky was his brothah,
Evah blessed mothah's son.
Well, he settled all de trouble
Dat's been pesterin' de lan',
Den he set down mid de cheerin'
An' de playin' of de ban'.

(И он сказал, что расовый вопрос уже в прошлом, / Дело сделано — он решен; / Что черномазый — его родной брат, / И мы — дети одной матери, и пусть Бог благословит черномазых. / Послушать его — так и нету никаких неприятностей, / Которые отравляют нам жизнь, / И он уселся на место под радостные крики / И гром оркестра.)

Новаторский прием Данбара — перевод, а точнее не просто пересказ, переложение речи белого оратора с литературного английского на негритянский диалект, а ее перенос из системы одной культуры (белых американцев) в контекст другой (негритянской) — взрывает обманчиво-безмятежную оболочку текста. В речи чернокожего рассказчика читатель угадывает знакомые клише политической риторики, но они предстают комически искаженными, словно отраженными в кривом зеркале колоритного негритянского южного говора. Читатель узнает и знакомые идеи, хотя они выражены другими словами, простыми, наивными, грубоватыми. И вот, лишившись обычного словесного обрамления, и сами мысли обнаруживают убогость и лживость. Рисуя эту карикатуру, Данбар предоставляет своим белым соотечественникам уникальную возможность взглянуть на себя глазами черных американцев. Подобная едкая сатира не так редко встречается в лирике Данбара.

С другой стороны, в некоторых его диалектных стихах — "Африканская девушка" ("African Girl"), "Когда поет Малинди" — слышатся отзвуки философии Александра Краммела и Маркуса Гарви, их дифирамбов красоте чернокожих, их убеждений в особой одаренности черной расы, представители которой пластичны, эмоциональны, непосредственны в чувствах, прекрасны в своих искренних порывах и страстях. Несмотря на подобную смелость, критика и читатели были по-прежнему благосклонны к поэту. Безусловно, белые литературные критики поддерживали Данбара не только из-за необычности и оригинальной красоты его поэзии, написанной на черном диалекте. В позиции того же Хоуэллса просматривается элемент патернализма; видимо, убеждение, что, покровительствуя самым талантливым черным художникам, таким, как Данбар, он выступает в защиту черной расы и способствует преодолению предрассудков, было не последним аргументом, побудившим влиятельного писателя пропагандировать творчество негритянского поэта.

Впрочем, неизменная благожелательность белых друзей не всегда радовала Данбара. Больнее всего его задевал тот теплый, даже восторженный прием, который встречала его поэзия на диалекте у белых читателей и критиков, у того же Хоуэллса, то, с какой готовностью приветствовались принимавшиеся за чистую монету стереотипы и карикатуры "диалектных стихов" (Black English verse). Ведь если белые сравнительно редко становились объектом его насмешки, то карикатур на представителей своей расы в лирике Данбара было немало. Хоуэллс писал о нем как об авторе, сумевшем адекватно передать особенности психологии негра: его простой, цельный, незатейливый внутренний мир, его интеллектуальную замкнутость и природное обаяние "естественного человека". Между тем, никакой белый расист не смог бы создать столь жестоких шаржей и саркастических пародий на "жизнь негритянского народа" на план-

тациях "доброго старого Юга", какие встречаются порой в стихах Данбара.

Стихотворение "Старая хижина" ("The Old Cabin") — "идиллический" рассказ-воспоминание старика-негра о "добрых прежних временах", временах рабства. Для него это "образ драгоценного прошлого, милого сердцу былого" (...a vision / Of a dearah long ago), и в его памяти даже лай хозяйских псов, натасканных для охоты за беглыми рабами, звучит, как музыка.

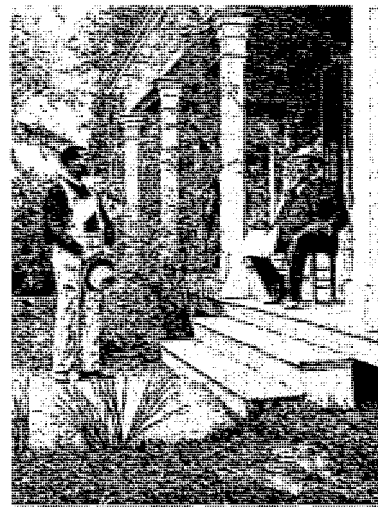
But dey's somep'n dearah to me,
Somep'n faihah to my eyes
In dat cabin, less you bring me
To yo' mansion in de skies.
I kin see de light a-shinin'
Thoo de chinks atween de logs,
I kin hyeah de way-off bayin'
Of my mastah's huntin' dogs.
An' de neighin' of de hosses
Stampin' on de ol' bahn flo',
But above dese soun's of laughin'
At my deah ol' cabin do'...
Joyous times I tell you people
Roun' dat same ol' cabin do'.

(Но есть в этой старой хижине / Что-то милое сердцу и взгляду, / И нет для меня дома дороже, пока ты, Господи, не забрал меня / В свой небесный дворец. / Так и вижу — рассвет пробивается вовнутрь / Сквозь щели меж бревен, / И слышу вдали лай — / Это охотничьи псы моего массы, / И ржание лошадок в конюшне, / И снова раздается радостный смех / У дверей моей старой хижины... / Уж, поверьте мне, братцы, счастливые были времена, / Столько было радости у дверей моей старой хижины!)

Задолго до 60-х годов XX в., когда имя "дяди Тома" стало нарицательным для определения рабской покорности, забитости, Данбар, фактически, под видом лубочной пасторальной картинки "доброго старого Юга", демонстрирует читателю один из наиболее распространенных стереотипов — довольного жизнью раба, покорного умом и душой, совершенного ребенка, неспособного к самостоятельной жизни и счастливо существующего под опекой строгого, но доброго хозяина.

В поэзии Данбара содержится целая галерея таких язвительных карикатур на представителей собственной расы. Его черные рабы — покорные, умственно отсталые дети, всем довольные и преданно служащие белому хозяину. Его негритянские крестьяне охотятся на опоссумов, едят арбузы, жареных цыплят и сладкую кукурузу, преда-

ются животным удовольствиям — "простым радостям". В их жизни нет ни горя, ни тревог, ни раздумий. Единственное, что может омрачить безоблачную картину — неудачная любовь, но даже это подается так, что читатель верит — скоро какая-нибудь "простая радость" вытеснит мелкое огорчение и все вернется на круги своя. Отношение автора к его героям в лучшем случае добродушно-снисходительное, как у белого "массы", потягивающего виски на веранде и наблюдающего за трудом черных домашних слуг и плантационных рабов.



"Масса" и черный работник. *Иллюстрация к сб. П.Л.Данбара "Когда зажигают свечи".* 1902

Использование таких лубочных представлений о жизни в "черном поясе" в стихах Данбара объясняется, видимо, рядом причин. Во-первых, времена "доброго старого Юга" при жизни Данбара были уже преданием, а, следовательно, могли переосмысляться в духе ностальгической идиллии в стиле ретро или травестироваться, представая как явный стереотип. Пол Данбар, появившийся на свет через семь лет после окончания Гражданской войны, не помнил не только рабства, но и Реконструкции. Кроме того, его знакомство с Югом ограничилось шестью неделями, проведенными в 1901 г. в Джексонвилле (шт. Флорида), несколькими поездками в Таскиги и Южную Каролину, а также посещениями двух-трех черных общин в Кентукки.

Помимо этого, Данбар был вынужден ориентироваться на белую аудиторию, на ее вкусы и запросы, а значит, его творчество, по определению, должно было быть компромиссным. Воспевая "идиллическое прошлое", любовь к заброшенным старым плантациям, Данбар словно бы забывает о том, что его отец бежал на Север именно с тех самых "милых сердцу и взгляду" полей и лугов, и вступил в армию северян, чтобы бороться против плантаторской аристократии. Вместе с тем, даже если принять во внимание, что Данбар не знал Юга, что его представления о Дикси были далеки от реальности, а в его произведениях многое объясняется стремлением поэта пойти навстречу ожиданиям белой публики и компромиссностью его творчества, остается ощущение, что этих факторов недостаточно. Все эти причины не объясняют до конца того глубокого надлома и поразительного ощущения внутренней раздвоенности, которые исходят от его стихов и прозы.

Глубина страдания, раздвоенности, терзавшей душу поэта, отразилась в элегическом стихотворении "Мы носим маску". Эта печальная исповедь запечатлела для нас автопортрет Данбара — черного менестреля, проливающего невидимые миру слезы:

We wear the mask that grins and lies,
It hides our cheeks and shades our eyes, —
This debt we pay to human guile;
With torn and bleeding hearts we smile...

(Мы носим маску, которая лживо смеется, / Скрывает наши лица и оставляет в тени наши глаза, — / Эту дань мы платим людскому презрению; / Мы улыбаемся, хотя наши разбитые сердца истекают кровью...)

Первый общенационально признанный чернокожий поэт вовсе, однако, не стремился занять это место в истории американской литературы. Он всю жизнь хотел быть просто поэтом, но был вынужден стать поэтом негритянским. Это и было главным источником глубокой творческой неудовлетворенности, недовольства собой, чувства своей принадлежности к культурной и социальной маргиналии, из которой, по его ощущению, ему так и не удалось выйти в большую, настоящую литературу. Творчество Данбара наводит на мысль о том, что стереотипы, которыми полны его книги, глубоко коренятся в его собственной душе. Пол Данбар, вечно раздираемый сомнениями, терзаемый комплексами, страдавший от болезненной гордости и чувства расовой неполноценности, был, безусловно, сам себе худшим палачом, надсмотрщиком и угнетателем. Старший друг Пола Данбара, Джеймс Уэлдон Джонсон, вспоминает, что для Данбара создавать диалектную поэзию было тяжкой повинностью, печальной необходимостью: «Он часто говорил мне: "Я должен писать диалектную поэзию; это единственный способ заставить их меня услышать". А я, между тем, все время пытался разгадать его тайну: каким чудом удалось Данбару преобразить негритянский диалект, чтобы он стал таким пластичным, зазвучал так свежо и музыкально» [16].

Вокруг "диалектной поэзии" Данбара велось немало споров. Целый ряд критиков, таких, как Чарльз Т.Дэвис, полагал, что именно в этих стихах наиболее ярко проявилась гениальная одаренность поэта. Стерлинг А.Браун в своей монографии "Негритянская поэзия и драма" (*Negro Poetry and Drama*, 1937) утверждает, что Данбар стал первым негритянским поэтом, отразившим уклад, обычаи и фольклор южных плантаций во всей полноте. Вместе с тем, он обвиняет Данбара в неверном, тенденциозном отношении к истории и традициям негритянского народа. Хотя поэт стремится использовать в своих стихах народный говор, он, по мнению Брауна, все же не переступает рамок, заданных "плантаторской школой", где фольклорный материал

использован для усиления идиллических расистских стереотипов, таких, как "добрый старый Юг", пасторальный быт довоенных южных плантаций, послушный, довольный раб (Old Time Negro).

Амбивалентное и даже негативное отношение к творчеству Данбара высказывали многие негритянские литераторы и критики, в том числе и упомянутый выше Дж.У.Джонсон, многие представители "школы черной эстетики" (Black Aesthetic criticism). Однако уже при жизни Данбара его поэзию высоко оценили Фредерик Дуглас, Букер Т.Вашингтон, Уильям Дюбуа. Многие авторы Гарлемского ренессанса, например, Каунти Каллен и Лэнгстон Хьюз, восхищались Данбаром и заимствовали его находки. Для них целый ряд стихотворений Данбара — "Мы носим маску", "Когда поет Малинди", "Фредерик Дуглас", "Цветные солдаты", "Ода Эфиопии", "Заколдованный дуб", "Африканская девушка" и многие другие — свидетельствует о расовой гордости поэта, о его вере в будущее черных жителей Америки и является оригинальным образцом самобытной афро-американской словесности.

Данбар очистил негритянскую поэзию от многих наносных элементов, диктуемых модой и стереотипами, вывел поэзию "местного колорита" на новый уровень. В его творчестве одинаково важны и колоритные стихи на диалекте, и лирика на литературном английском языке, исполненная драматизма, трагических коллизий. Пересечение различных потоков в творчестве Пола Данбара позволяет представить себе неоднородность негритянской поэтической традиции рубежа XIX–XX веков, доставшейся в наследие поэтам Гарлемского ренессанса. Данбар не смог до конца осуществить синтез двух традиций, переплавить их в новое качество. Именно это и будут делать поэты, которые пошли следом за ним, стремясь выразить "душу черного народа" либо через подлинный народный диалект, очищенный от стилизаций, либо посредством трансформированных, переосмысленных форм традиционной поэзии.

Наиболее яркими из последователей Данбара в начале века были Дж.Б.Коррозерс, А.Роджерс, Дж.У.Холлоуэй, Э.Б.Хендерсон. Как и Данбар, Дж.М.Аллен пишет в обеих традициях — диалектной и классической, создает сатирические стихи и шаржи. А.Роджерс, поэт и музыкант, уделяет особое внимание фонетической стороне стиха, инструментовке, музыкальности. Дж.У.Холлоуэй — поэт и проповедник, пишет и "английские стихи", и диалектную поэзию. Стихи на диалекте в основном юмористичны; в его традиционной лирике поднимаются темы, предвосхищающие Гарлемский ренессанс: судьбы и гордости черной расы, символики черного цвета, красоты чернокожих мужчин и женщин, их своеобразного музыкального и пластического дара. Э.Б.Хендерсон, ученик Данбара, писавший на диалекте "гула", часто обращается в своем творчестве к народным верованиям, приметам, к фольклорным мотивам и образам.

Тем не менее, подавляющее большинство негритянских поэтов рубежа веков предпочитает традиционную лирику — мелодичный стих в духе прерафаэлитов и особенно Суинберна или возвышенную, патетическую поэзию. К числу таких поэтов предренессанса принадлежат старший современник Данбара Т.Т.Форчун, журналист, литератор, ученый, сделавший лейтмотивами своей поэзии поиск корней, познание прошлого, возвращение на прародину — в Африку, а также Дж.М.Макклеллан, поэт-проповедник, общественный деятель и путешественник. Макклеллан не признавал диалектных стихов, он создавал мелодичную лирику в духе постромантизма, писал гимны, сонеты, отличавшиеся искусной фразировкой, эвфонией, мелодичностью интонации. Большинство поэтов-традиционалистов (среди них — Э.С.Джонс, У.С.Брентуэйт, А.Б.Томпсон), писавших на "вечные темы", создавало любовную и философскую лирику, следуя романтической традиции. Их стремление обойти молчанием негритянскую тему объяснялось нежеланием замыкаться в узком кругу расовой проблемы. При этом следование "белому" образцу, как правило, приводило к недостатку оригинальности и самобытности, к имитации и эпигонству. И, тем не менее, признавая их вклад в историю негритянской поэзии, известный критик Маргарет Бутчер пишет о поэтах-традиционалистах рубежа веков: "В той или иной степени все эти поэты послужили связующим звеном между викторианской поэзией и подлинной новой поэзией нового века"[17].

М.Бутчер, Б.Броули и многие другие критики полагают, что Пол Данбар не умел смотреть вперед, его взгляд был устремлен в прошлое. Он скорее завершает старый век, нежели открывает новый. Как формулирует выдающийся критик эпохи 60-х XX в., один из лидеров "школы черной эстетики" А.Гейл, фигура Данбара "знаменовала конец старого режима, а не начало новой традиции"[18]. При всем том, многие достижения поэзии Данбара были использованы и переосмыслены в поэзии Гарлемского возрождения; для многих поэтов 20-х годов XX в. он стал точкой отсчета.

Своим творчеством Данбар опровергал расистские мифы и стереотипы, доказывал, что негритянские поэты могут создавать настоящую мелодичную, тонкую, красивую поэзию, разнообразную по технике и тематике. Он и его современники, поэты "предренессанса", не создали самобытной новой традиции, но подготовили почву для ее возникновения. Исследовательница негритянской поэзии Тамара Цинцадзе пишет о доренессансном времени: «...в XVIII–XIX вв. в литературе американских негров возникает лишь несколько оригинальных, истинно "негритянских" форм. Устное творчество рабов (спиричуэлс, блюзы, трудовые и лирические песни), поэзия менестрелей, "рассказы беглых рабов" и лирика Данбара — это пока еще отдельные островки самобытности в негритянской литературе, которая в начале XX в., как и сама американская литература, все еще следовала принципам "изысканной" традиции»[19].

После смерти Данбара в негритянской поэзии наступает некоторое затишье, которое прерывается послевоенным "взрывом", когда в 20-е годы появляется новая поэзия, уже принадлежащая эпохе Гарлемского ренессанса. Яркая плеяда выступивших в это время поэтов заслонила в сознании современников фигуру крупнейшего лирика рубежа XIX–XX веков.

Пол Лоуренс Данбар был открыт и прочитан заново во второй половине XX в. Начало этому положила представительная конференция, прошедшая в 1972 г. в университете в Дейтоне (шт. Огайо), посвященная столетней годовщине со дня рождения Данбара. На конференции присутствовал ряд выдающихся чернокожих писателей, критиков, поэтов — Никки Джованни, Марая Анджелу, Аддисон Гейл и многие другие. Вскоре было подготовлено первое современное издание собрания стихотворений Данбара, а с конца 70-х годов XX в. его творчество вошло в программы средних школ и университетов.

УИЛЬЯМ ДЮБУА

Уильям Эдвард Бургхардт Дюбуа (William Edward Burghardt Du Bois, 1868–1963) — фигура, значение которой в истории негритянской культуры Америки трудно переоценить. Одаренный писатель, блестяще эрудированный ученый, политический деятель, он оставил огромное наследие, включающее труды по социологии, истории, этнографии, культурологии, эссе, публицистические статьи, романы, новеллы, мемуары. Он оказался последним мыслителем, подытожившим опыт девятнадцатого столетия — века, который для темнокожих был эпохой рабства и одновременно временем "добуржуазного детства", когда африканцы, насильственно вырванные из примитивного родового уклада, должны были стремительно "взрослеть" на американском континенте, адаптируясь к буржуазному строю. Уильям Дюбуа стал и первым крупным мыслителем новой эры, "крестным отцом" Гарлемского возрождения, феномена негритянской культуры, впервые получившего статус общенациональной значимости. Однако ролью кабинетного ученого Дюбуа ограничиться не мог — свободный ум и энциклопедическая образованность сочетались в нем с кипучей энергией практического деятеля, который оставил заметный след в политической и социальной истории США, африканского континента и стран черной диаспоры.

Быть может, уникальная роль Дюбуа в истории и культуре США во многом связана с тем обстоятельством, что он родился, воспитывался и рос в свободной семье, не зная рабства, чудовищного пресса, который деформировал личность таких мыслителей XIX в., как Фредерик Дуглас и Александр Краммел. В отличие от них, Дюбуа не пришлось тратить долгие годы на то, чтобы "по капле выдавливать из себя раба", у него не осталось тех неизгладимых комплексов, которые

рабство неизбежно оставляет в душе даже самых сильных духом и одаренных людей. При всем том, с самого раннего детства Дюбуа ощущал расовый барьер (the line of color) — ту черту, что отделяла его от мира белых, а вместе с этим ощущением в нем росло сознание своей непохожести на других. "В детстве я почти не знал, что такое сегрегация или расовая дискриминация. Все мои школьные товарищи были белые, но я, естественно, принимал участие во всех играх, экскурсиях, церковных праздниках, вместе со всеми катался с горы, плавал, ходил пешком за город. Я хаживал почти ко всем моим школьным приятелям, ел с ними за одним столом, играл. Мальчиком я долго не сталкивался ни с какими явными проявлениями расовой дискриминации. Тем не менее, я знал, что у меня иная, чем у остальных, внешность, что я привлекаю к себе внимание. Я рано, хоть и не сразу очень ясно, понял, что почти все цветные, в том числе и мои родные, бедней, чем зажиточная часть белого населения, что живут они в домах похуже и не имеют своих лавок... Таким косвенным путем я, должно быть, получил вполне ясное представление о расовом барьере" [20].

Уильям Дюбуа родился 23 февраля 1868 г. в городке Грейт-Баррингтон (шт. Массачусетс) от смешанного брака — отец из рода "белых Дюбуа", окторон, почти непохожий на цветного, и мать из рода "черных Бургхардтов", для которых Элфрид Дюбуа был заманчиво привлекателен, слишком светлокож. Этот непозволительный союз и его плод, маленький Уильям Эдвард, привлекали пристальное и не всегда доброжелательное внимание окружающих. «Весь город был заинтригован моим рождением. Белым не терпелось посмотреть, когда у меня начнут "курчавиться волосы", зато вся родня по материнской линии страшно восхищалась мною» (20; с. 84).

Брак, заключенный вопреки желанию родственников, был обречен: против такого мезальянса представители обоих семейств вели то открытую, то тайную войну. После рождения сына супруги прожили вместе немногим более года. Дети, растущие в неполной семье, — обычное явление среди цветного населения США. Несмотря на трудности, мать Дюбуа сумела накормить, одеть, обуть ребенка и дала ему возможность закончить среднюю школу — не элитарную, но отнюдь и не самую плохую. В городке, где большинство населения составлял средний класс, семью не оставляли состоятельные цветные родственники; помогали и белые семейства, издавна знавшие Бургхардтов. Дух и строгие нравы протестантского городка, суровая дисциплина, привычка трудиться сделали из Дюбуа типичного жителя Новой Англии по складу ума, характеру и поведению. Мать, родные, знакомые, учителя в школе внушали ему: "Никакой дискриминации по цвету кожи нет — все зависит от способностей и трудолюбия" (20; с. 88).

Гордый своими успехами, Дюбуа намеревался продолжать образование, но год окончания школы совпал со смертью матери. Он остался сиротой без цента в кармане и без всяких надежд на будущее. Од-

Уильям Бургхардт Дюбуа. Фотография 10-х годов (?)

нако молодой Уильям Бургхардт — единственный выпускник-негр, гордость цветной общины, всеобщий любимец — не остался без поддержки горожан, как белых, так и черных. Честолюбивые мечты о Гарварде пришлось отложить, однако собранных пожертвований хватало на учебу в Университете Фиска (Нэшвилл, шт. Теннесси), и летом 1885 г. семнадцатилетний юноша отправляется на Юг.

В маленьком Грейт-Баррингтоне не слишком ощущались исторические события, которыми была полна жизнь страны, — окончание Гражданской войны, Реконструкция, миграция негров из "черного пояса" на Север и Запад. Теперь, оказавшись на Юге, в краю, где граница между белыми и черными казалась непреодолимой и где со времен крушения Конфедерации все пришло в движение, Дюбуа попадает в водоворот исторических событий и бурных перемен, он впервые по-настоящему знакомится с жизнью своего народа, с фольклором, бывает

в семьях черных арендаторов-земледельцев, одновременно с занятиями в университете работает учителем в сельских и городских школах. Это был важный опыт, расширивший кругозор юного студента. Единственное, что доставляло ему огорчение, — это учеба в университете.

Университет Фиска, наряду с Университетом Таскиги, был крупнейшим негритянским высшим учебным заведением в тогдашней Америке. Однако образование в негритянских университетах было по преимуществу нацелено на получение прикладных специальностей, практических навыков — там готовили в первую очередь учителей, врачей, инженеров. Дюбуа же стремился к широкому, подлинно университетскому образованию. Уровень Университета Фиска не устраивал одаренного и честолюбивого молодого человека.

Дюбуа не желал расставаться с мечтой о Гарварде, и наконец, это давнее заветное желание осуществилось — в 1888 г. он попадает в самое солидное и знаменитое учебное заведение Соединенных Штатов. Прослушав там обширные курсы лекций, охватывавшие разные предметы (химию и физику, геологию, общественные науки, философию, этику, древние и современные языки), в 1890 г. он завершает обучение со степенью бакалавра философии, а затем, спустя два года, получает звание магистра искусств и продолжает образование в Европе, в Берлинском университете. В то время Дюбуа много путешествует, посещает Францию, Англию, Италию. Пребывание в Европе оказалось важной вехой в становлении его интеллекта, духовного мира. Он смог взглянуть на Америку со стороны и, вместе с тем, впервые в полной мере ощутить свою принадлежность к американской нации. Для жителей Старого Света он был в первую очередь американцем — в Европе цвет кожи вовсе не имел того значения, какое ему придавали дома, в Штатах.

В 1894 г. Дюбуа возвратился в Америку. Наступили дни разочарования, избавления от иллюзий: «Пока я учился в Германии, я строил в своем воображении воздушные замки и жил в них. Я мечтал, любил, пел, всюду ходил и ездил, как вдруг после двух лет отсутствия вновь очутился в Америке, стране, ненавидящей "черномазых"!» (20; с. 220).

Главной задачей было найти подходящее место. Дюбуа получил несколько довольно многообещающих предложений, но, как ни странно, наиболее интересным для него оказалось приглашение в Пенсильванский университет на более чем скромную должность — "помощник преподавателя" с мизерным жалованьем, без каких-либо академических привилегий, без своего кабинета. Дюбуа с молодой женой поселились в гетто, в самых настоящих трущобах Филадельфии, «где ребятишки играли в увлекательные игры, вроде "полицейских и потаскухи", где по ночам стреляли под окнами, и при этом надо было оставаться в постели, иначе вы рисковали вообще никогда не встать» (20; с. 237). В грязи, среди нищеты, алкоголизма и преступности они прожили год. Но этот год был необычайно насыщен интеллектуально,

он вместил в себя едва ли не больше событий и впечатлений, чем годы ученичества и путешествий по Европе. Его итогом стала первая фундаментальная работа У.Дюбуа, признанная в США классическим трудом по социологии, — знаменитая книга "Негры Филадельфии" (*Philadelphia Negroes*, 1899).

Возможность изучить негритянскую проблему была именно тем, чего искал Дюбуа, приняв непривлекательное во всех отношениях предложение Пенсильванского университета. Расовый вопрос, по его убеждению, понимается неправильно в силу его неизученности. Значит, корень зла — в невежестве, и помочь здесь можно лишь посредством научного знания. Исследовать исторически сложившуюся группу негритянского населения, показать ее роль в жизни города, выяснить, почему бедствуют негритянские кварталы, — такую задачу поставил молодой ученый, в распоряжении которого на тот момент не было ни научной методологии, ни помощников, ни даже четкого плана работы. В Филадельфии Дюбуа провел огромную работу — обшарил все книгохранилища города в поисках материалов, составил карту района, самолично собирал статистические данные, совершая обходы домов, и в итоге смог опросить свыше пяти тысяч человек и основательно изучить двухсотлетнюю историю филадельфийской негритянской общины. Эта большая и тяжелая работа была закончена к весне 1898 г., а еще через год книга была опубликована. Получился внушительный том в тысячу страниц. В конце автор сообщал о своем плане всестороннего изучения негритянской проблемы в США.

"Различия между белой и черной расой, разумеется, существуют, но в чем точно они заключаются, никто не знает. Между тем в Америке имеется редкостная возможность изучить эти различия, исследовать влияние климата и физической среды и, в частности, определить, к каким результатам приводит смешение двух разнородных человеческих рас — еще одна проблема, покрытая до сих пор мраком неизвестности" (20; с. 244–245) — так формулировал он цель своих антропологических исследований. Рассматривая современное положение американских негров, Дюбуа определял различные аспекты и направления, в которых должно вестись изучение проблемы, а также разрабатывал самое методологию, которая тогда только зарождалась. По существу, он заложил научные основы и установил принципы комплексного исследования, на которых зиждется дальнейшее развитие данной области знания. Дюбуа стал в подлинном смысле слова пионером науки, используя совокупно методы исторического исследования, статистического анализа и социологическую интерпретацию фактов. Особого внимания, считал он, требует культура афро-американцев, ее связь с культурой Африки и стран негритянской диаспоры.

В течение следующих тринадцати лет Дюбуа преподает в Университете в Атланте и продолжает подробно разрабатывать и осуществлять программу антропологического и социологического изучения

негров американского Юга. В 1906 г. он был преподавателем и пока еще видел свою главную задачу в научной, а не в общественной деятельности. Однако уже в Филадельфии к своим тридцати годам Дюбуа сформулировал цель, которой отныне будет подчинена вся его жизнь. Эта цель — всестороннее изучение негритянской проблемы и деятельное участие в жизни своего народа, ибо невозможно оставаться хладнокровным и объективным ученым, когда черных линчуют, убивают, когда они умирают от голода. И вскоре ему пришлось действовать, когда он столкнулся с сильной оппозицией — идеологией Букера Т.Вашингтона и созданной им "машиной Таскиги".

В философии Букера Томаса Вашингтона (Booker Thomas Washington, 1856–1915) нашли наиболее полное выражение идеи интеграции, ассимиляционизма. Два кита, на которых основывалась его теория, — это "сегрегация с целью последующей интеграции" и понятие "талантливых десяти процентов". Что касается первой идеи, она диктовалась убежденностью в том, что бессмысленно пытаться сделать черных равными членами социума, пока они заведомо отстают в развитии от белых, пока не изжито наследие рабства. Букер Т.Вашингтон утверждал, что бывшим рабам нужно пройти значительный путь развития, прежде чем они смогут полностью интегрироваться в американское общество. Сначала необходимо, опираясь на собственные силы и белый патронаж, "стать вровень с белыми". Следующий шаг — постепенное слияние "белого" и "черного" истеблишмента.

Первым этапом должно было стать появление сегрегированного истеблишмента "только для черных", включающего в себя бизнес, здравоохранение, социальное страхование, культуру, регулирование трудоустройства и, конечно, образование. Задача негритянского народа — создать свой "средний класс", вырастить прослойку состоятельных людей: предпринимателей, банкиров, техническую интеллигенцию и т.д. Букер Т.Вашингтон немало сделал для негритянского бизнеса — основал негритянскую Деловую лигу, ряд банков. Он заботился о развитии социальных служб и благотворительности, создавая различные общества — фермерские, филантропические, приюты, клубы, дома престарелых. Черное население должно было получить собственных специалистов, которые помогли бы сделать жизнь негритянского народа более современной, цивилизованной, "прогрессивной", поэтому Букер Т.Вашингтон был убежден в необходимости профессионального (технического и сельскохозяйственного) образования для негров и отдавал прикладным специальностям предпочтение перед фундаментальной наукой.

Хотя университеты и колледжи для черных создавались с целью дать молодым неграм в первую очередь не теоретические знания, а практические навыки, тем не менее, более фундаментальное, собственно университетское образование все же предполагалось для тех, кто принадлежал к пресловутым "десяти процентам" — "сливкам на-

ции", которые должны были стать духовной, культурной и политической элитой "черного народа". "Десять процентов" рассматривались как передовой отряд, способный возглавить движение негритянского населения по пути социального прогресса и ассимиляции. При этом негры могли рассчитывать на поддержку белых, как политическую, так и финансовую.

Букер Т.Вашингтон — мастер компромисса — больше говорил об обязанностях негров, чем об их правах, об их недостатках, чем об их бедах, о возможностях, чем о трудностях. Бывший раб, ставший одним из самых влиятельных людей в Америке, он делал ставку на труд, самосовершенствование, дисциплину и образование как на способ решения расовой проблемы. Он проповедовал оптимизм, лояльность, уважение к закону, верность "белым друзьям". Его программу щедро финансировали филантропы Юга и Севера, в числе которых были Карнеги, Шульц, Розенвальд и др.

В юности Дюбуа был горячим поклонником Букера Т. Вашингтона, разделял его взгляды, мечтал работать в Таскиги — знаменитом университете, имя которого стало нарицательным. Однако к началу века расхождения во взглядах становятся все более значительными, и постепенно Дюбуа и Букер Т.Вашингтон превращаются в оппонентов. Между ними завязывается ожесточенная полемика, ставшая достоянием истории, а потому необходимо остановиться на ней подробнее.

Уильям Дюбуа почти до конца своей жизни поддерживал теорию "талантливых десяти процентов" — представление о том, что судьбу всего народа будет определять немногочисленная элита образованных, талантливых, передовых интеллигентов. Он был убежден в необходимости для них полноценного университетского образования, чтобы, приобщившись к современной культуре, они могли потом поднять весь негритянский народ на более высокую ступень цивилизации. В противном случае неграм придется принять руководство белых, а это не могло гарантировать быстрого культурного и экономического подъема. Букер Т.Вашингтон, хотя и отводил образованной элите важное место, был убежден, что главную роль сыграет рост среднего класса: черные, сделавшись квалифицированными рабочими, служащими, став зажиточными, займут достойное место в обществе; тогда они смогут дать детям такое образование, какое пожелают. Поэтому он считал, что в первую очередь негров необходимо обучать квалифицированным профессиям, привлекать на рынок труда в промышленности, поощрять к физическому труду. Букер Т.Вашингтон руководствовался принципом, что он сам и другие негритянские лидеры должны приспосабливать свои взгляды и цели к господствующему в данный момент общественному мнению, пока оно не переменится в благоприятную сторону. Дюбуа же был убежден, что руководители сами должны направлять общественное мнение и влиять на него. Для Дюбуа "руководить" означало писать и пропагандировать

свои взгляды. Для Букера Т.Вашингтона вопрос о руководящей роли сводился к вопросам денежным и организационным.

Речь шла об оптимальных путях прогресса негритянского народа. Эти две теории не противоречили коренным образом одна другой. Дюбуа признавал, что неграм в массе своей нужно овладеть квалифицированными профессиями, работать в промышленности и заниматься физическим трудом. Букер Т.Вашингтон в принципе не был противником высшего образования, хотя преуменьшал его значение и был против благотворительности в этой области. Разногласия обострились и переросли в жесткую оппозицию в тот момент, когда Дюбуа столкнулся с тем, как в реальности функционировала созданная Букером Т.Вашингтоном система, которую он окрестил "машиной Таскиги".

В первое десятилетие XX в. Букер Т.Вашингтон стал официально признанным лидером десяти миллионов американских негров и неофициальным советником правительства по всем мероприятиям, касавшимся отношений черного и белого населения на Юге. С ним консультировались не только губернаторы, но и аппарат президента. Университет Таскиги превратился в обширное информационное бюро и консультативный центр, претендовавшие на роль негритянского руководящего органа. В начале века ни одно учебное заведение не получало субсидий для темнокожих без согласия Таскиги. Без рекомендации Таскиги мало кто из цветных назначался на какой-либо пост в США. Карьера и судьба многих способных молодых людей напрямую зависела от Таскиги, и отрицательный отзыв мог стать роковым для любого из них.

"Машина Таскиги", разумеется, была изобретением не только самих негритянских лидеров. Она утверждалась стараниями белых — политиков, финансистов, влиятельных организаций на Севере, для которых философия Букера Т.Вашингтона была настоящей находкой. Новое поколение северян считало, что негритянскую проблему невозможно разрешить средствами благотворительности — расовый вопрос должен стать частью бизнеса. При новой демократии негров не следует слишком поощрять как избирателей, но их нельзя и оставлять на милость реакционеров Юга. Белые "друзья" Таскиги надеялись с помощью философии Букера Т.Вашингтона держать в узде негритянское население и использовать ее как средство давления на консервативный Юг.

По сути, система Букера Т.Вашингтона служила социальным институтом, в основу которого был положен основной принцип существования черной общины на Юге: она была призвана защищать своих членов, охранять их жизнь и имущество, но при этом препятствовала любой личной инициативе, стремилась нейтрализовать, нивелировать яркую индивидуальность, ибо все необычное, привлекающее внимание содержало потенциальную опасность для всего сообщества. Не случайно позже Ральф Эллисон сравнил черную общину с корзиной крабов — стоило одному из ее членов устремиться наверх, как остальные тут же стаскивали его вниз, не давая вырваться на волю.

Деятельность "машины Таскиги" приводила не раз к довольно плачевным результатам: много было несбывшихся надежд, упущенных возможностей. Все больше молодых черных с ожесточением боролось против Букера Т.Вашингтона и Таскиги. Последней каплей стала попытка Таскиги подчинить себе едва образовавшуюся негритянскую прессу.

В 1901 г. еженедельник "Аутлук" опубликовал автобиографию Букера Т.Вашингтона "Из цепей рабства" (*Up from Slavery*). Она имела огромный успех, вскоре вышла отдельным изданием и разошлась по всему свету. С тех пор редактор любого журнала старался получить статьи за подписью маститого автора, издательства наперебой предлагали печатать его книги. На службу в Таскиги приходило множество талантливых черных "писателей-невидимок", которые еще более укрепляли реноме лидера как мастера пера, и вскоре из института хлынул поток книг и статей. Ежегодно публиковалось послание "К моему народу". Целый ряд негритянских изданий попал под влияние Букера Т.Вашингтона, и многие из них были куплены его белыми друзьями. Таскиги стал негритянской культурной и интеллектуальной столицей.

Открытая конфронтация Дюбуа с "машиной Таскиги" началась в 1902 г. после его отказа перейти на работу в Таскиги и превратиться в одного из "авторов-невидимок". Получившая широкий резонанс книга Дюбуа "Душа черного народа" (*The Souls of Black Folk*, 1903) покончила с вопросом о переходе Дюбуа в Таскиги и воздвигла прочный барьер на пути его будущей карьеры. Тем самым Дюбуа оказался в роли главы оппозиции — занимать промежуточную позицию было уже невозможно.

В июле 1905 г. на конференции негритянских представителей семнадцати штатов было основано так называемое "Ниагарское движение" (по названию гостиницы, в которой остановились Дюбуа и ряд делегатов конференции). Требования были изложены в Манифесте, написанном Дюбуа, и отражали широкую демократическую платформу движения — полноту избирательных прав, прекращение дискриминации и сегрегации черных в общественных местах, равное право черных и белых на образование, как начальное, профессиональное, так и высшее, независимость прессы и т.д. Съезды движения собираются каждый год, начинает выходить его печатный орган "Мун" — предшественник знаменитого журнала "Крайсис".

Дюбуа все больше отдается общественной деятельности, его конфликт с "машиной Таскиги" и стоявшим за ней белым капиталом обостряется. Следующим логическим шагом становится уход Дюбуа из Атлантского университета. Он пересматривает свои представления о том, что негритянскую проблему возможно решить только посредством объективных научных исследований, во всей полноте отражающих реальную картину действительности. Поприще ученого на некоторое время сменяется деятельностью пропагандиста.

"Душа черного народа" является итоговой для этого периода духовной биографии Дюбуа. Значение этой работы в истории негритянской мысли трудно переоценить. В книге, написанной в жанре "эссеистического трактата", Дюбуа предстает перед читателем одновременно как поэт, ученый и пророк. Книга соединила в себе социологию и художественную фантазию, прозу и поэзию, автобиографию и историю, научный прогноз и интуитивное предвидение. В ней затрагиваются вопросы истории, культуры, экономики, политики и психологии американских негров; содержатся в ней и попытки предугадать основной вектор будущего развития. Это произведение дает наиболее полное представление об идеях Дюбуа, его стиле и художественной манере, о тонкости его восприятия, глубине эмоций, широкой эрудиции, строгой научной логике и, вместе с тем, поэтичности и образности его мышления. Его проза то кристально ясная, простая, прозрачная, то сложная, многослойная, богатая ассоциациями, очень подвижна, пластична. Отзываясь на требования материала, она постоянно преображается, обнажая тем самым новые грани дарования Дюбуа и одновременно разбивая миф об интеллектуальном детстве, в котором якобы по-прежнему пребывает черный народ Америки. В "Душе черного народа" факты переплетаются с художественным вымыслом, строгий научный язык — со стихом, притчей, сказочным повествованием, научная объективность ("Мистер Букер Т.Вашингтон и другие") — с личным переживанием ("Смерть первенца").

Своей книгой Дюбуа заставил белых и черных американцев поверить в будущее негритянской культуры в США. Он одним из первых написал о "черной душе" — о том источнике духовности, который скрыт в негритянском народе. Собственно, Дюбуа впервые воспринял миллионы забитых, неграмотных чернокожих крестьян как особый "народ", имеющий свои традиции, свою культуру, свои чаяния, свой характер. Он писал об истории негров во времена рабства, делая акцент то на национальных чертах, то на индивидуальном характере героев. Главы труда представляют собой эссе, очерки, посвященные важнейшим аспектам негритянской культуры — музыке ("Песни печали"), истории, социологии и этнографии ("Черный пояс", "Крылья Атланты"), освобождению негров, социальному прогрессу, духовным традициям ("Наши духовные устремления", "Заря свободы", "Что такое прогресс"), христианству и верованиям, перенесенным на американский континент из Африки ("Вера отцов", "Пришествие Иоанна"), выдающимся деятелям — Букеру Т.Вашингтону и Александру Краммелу ("Мистер Букер Т.Вашингтон и другие", "Александр Краммел").

Каждой из глав предпосланы два эпиграфа: первый — из известных американских или европейских поэтов, второй — из спиричуэлс. Эпиграфы напоминают о единстве человеческой души, общности ценностей и чаяний, преодолевающих барьеры расы и нации. Дюбуа надеется внушить белому читателю мысль о том, что художествен-

Уильям Бургхардт Дюбуа. Фотография. 900-е годы

ный гений не есть нечто, присущее исключительно западной цивилизации; его можно обнаружить и в людях, насильственно оторванных от своих корней, пересаженных на чуждую почву и лишь недавно освободившихся от рабства. Он верит, что истинные цветы поэзии, музыки, высокие достижения человеческого духа могут произрастать там, где происходит встреча разных культур, — и, следовательно, благодаря уникальному опыту американские негры могут сказать миру нечто новое, обогатить и оживить американскую и западную культуру. Многие эссе, пронизанные идеей утверждения расового достоинства, имеют как автобиографический, так и универсальный смысл; Дюбуа предвосхищает лозунг "черное — это прекрасно", ставший девизом движения 60-х. Он стремится показать человечность, красоту, гармоничность "черного наследия", проанализировать особенности исторического прошлого негроидной расы в Америке, утвердить единство американского опыта, продемонстрировать огромный духовный потенциал "черного народа", его большое будущее.

Дюбуа формулирует проблему "линии цвета — линии разделения" как одну из основных проблем начинающегося века и создает образ "Цветной завесы" (the Veil), который станет устойчивым образом всей последующей афро-американской литературы. "Цветная завеса" —

центральная метафора книги: это прежде всего стена, отделяющая мир белых от мира цветных. Символ разъединения, неизбывного противостояния и противоборства, векового наследия зла, насилия, гнета, обмана и несправедливости. Цвет трагедии. И вместе с тем, подобно другим образам, поднимающимся из глубин народно-поэтического сознания, образ завесы под чутким прикосновением Дюбуа преображается, обретая живительные истоки, становясь залогом неодолимого движения вперед, устремленности в будущее. Одно из ее превращений — занавес в балагане, который автор открывает, чтобы показать белым, происходящее за кулисами черного театра жизни.

В своей книге Дюбуа органически связывает прошлое негритянского народа с его настоящим и будущим. Он стремится оценить, в чем состоят истинные достижения американских негров, а что оказывается иллюзией, миражом. Изначально книга была задумана как критика идей Букера Т.Вашингтона, однако непосредственная полемика с ним занимает лишь ее первую часть. Во второй и третьей частях Дюбуа уже не возвращается к политике: в шести следующих главах читателя приглашают за "завесу". Здесь его ждут рассказы о самых разных судьбах — о неграх-испольщиках, о студентах негритянского университета в Атланте, о бедняках, обитающих в больших городах. У всех этих людей обнаруживаются стойкость духа, скрытые творческие возможности, сила воображения, юмор, внутренняя свобода.

Третья часть книги посвящена культуре, фольклору, искусству, частной жизни чернокожих. В "Смерти первенца" Дюбуа ярко и трогательно повествует о личной трагедии, придавая ей универсальный, общечеловеческий масштаб. В эссе "Пришествие Иоанна" рассказывает о трудностях, какие испытывают на Юге смельчаки, борющиеся за образование и права черных. Глава "Песни печали" посвящена негритянским спиричуэлс и другим фольклорным формам, в которых выражает себя душа черных американцев. В эссе "Вера отцов" и "Александр Краммел" Дюбуа пишет о религии и о негритянской церкви, ее особенностях, истоках, ее значении для духовности негритянского народа.

Размышляя об особенностях христианства негров в США, Дюбуа говорит: "Три важнейших составляющих было у религии рабов — Священник, Музыка и Исступление. Священник был самым необычным явлением, порожденным черной культурой на американской земле. Лидер, политик, оратор, идеалист — и всегда вождь, чей авторитет мог распространяться на десяток человек, а мог объединять и тысячные массы... Музыка, ритмичная, всегда минорная, привезенная из дебрей Африки, изменившаяся, адаптировавшаяся к новой почве, напитавшаяся слезами и пóтом, стала самым впечатляющим излиянием Души негра, ее скорби, отчаяния и надежды... Исступление — крики, экстатические движения, смех и рыдания, транс и пророческое

безумие — все эти проявления полуязыческой религиозности и жаркого темперамента, для которого без Исступления нет и не может быть истинного единения с Высшим Незримым... Негритянская церковь сегодня — это центр социальной жизни черной общины и самое концентрированное выражение африканского характера и темперамента"[21].

Исследуя негритянскую церковь, Дюбуа первым показал глубокую двойственность этого духовного явления — его неразрывное единство с бытом и всей культурой американских негров, глубокую народность, и, в то же время, ее связь с системой угнетения и дискриминации, с комплексом "дяди Тома" (Uncle Tomism), ибо христианство было религией белых хозяев, а церковь с ее проповедью всепрощения и ненасилия — инструментом подавления, своего рода "духовными силками". Парадокс негритянской церкви, на который впервые указал Дюбуа, находился в эпицентре внимания в 20-е и 60-е годы XX в., а в 70–80-е практически любой негритянский автор так или иначе затронул этот вопрос — от Ральфа Эллисона, автора романа "Человек-невидимка", до Тони Моррисон с ее романом "Возлюбленная".

Дюбуа стал первым, кто отметил в афро-американской фольклорной музыке два направления: одно, сложившееся вокруг церкви, которое поддерживалось и поощрялось общиной (духовные песнопения, госпелы и спиричуэлс), второе — блюз, музыка, которую церковь осуждала как безнравственную, "дьявольскую". Такое деление было одним из проявлений фундаментальной оппозиции "общинное — индивидуалистическое". Эти два начала находятся в постоянном конфликте и в то же время неразрывно связаны друг с другом. Индивидуализм, стремление к личностному развитию, максимальному самовыражению — результат пребывания в лоне западной цивилизации, восприятия западной культуры. Род, общинность, культ предков — наследие, привезенное из Африки. Эти черты, видоизменившись, сохранились на американской земле.

Экстремальные условия жизни негров, вынужденных постоянно обороняться от враждебного окружения, способствовали сплочению и укреплению черной общины как средства самозащиты и продолжения рода: "Мы должны помнить, что социальная история негров началась не в Америке. Негр попал в Америку из определенного социального окружения — полигамная семья, племенная организация во главе с вождем и шаманом, языческий культ природы и невидимых сил, несущих добро и зло, поклонение которым выражалось в заклинаниях и жертвах. Корабль работорговцев и плантации Вест-Индии были грубым вмешательством, разрушившим прежнюю жизнь. Плантация заменила клан и племя, белый хозяин — вождя, тяжкий подневольный труд стал содержанием жизни, исчезли кровные узы, заменившись новой полиандрией и полигамией — семьей в условиях рабства. Это

была чудовищная социальная ломка, но все же черты прежней жизни остались — в исковерканном, но узнаваемом виде...» (21; p. 216). Важнейшей мыслью, высказанной в книге, была констатация так называемого "дуализма самосознания" американских негров — открытие, далеко выходящее за рамки социальной негритянской проблемы.

«Негр — это седьмой сын, рожденный за завесой, и ему даровано еще одно, второе ви́дение Америки... Это совершенно особое переживание, это двойное сознание, ощущение, будто ты всегда смотришь на самого себя глазами других... Всегда это чувство двойственности — ты американец, ты негр; две души, две мысли, два непримиримых стремления, два идеала в одном темном теле, и только фантастическая живучесть этого тела не позволяет ему погибнуть, разорвавшись надвое. История американских негров есть история этого борения и стремления достичь гармонии, самодостаточности и зрелости, переплавив это двойственное "я" в лучшую, новую природу. Но мы не хотим в процессе переплавки утратить ни одну из прежних своих половин. Мы не хотим африканизировать Америку, поскольку Америке есть что сказать миру — и Африке в том числе. Не хотим мы и отбеливать свою душу в потоке белого американизма — ибо в нашей черной душе заключено сокровище, которое мы несем в мир. Мы просто хотим быть одновременно и черными, и американцами — но так, чтобы наши соотечественники не презирали и не проклинали нас, чтобы Страна Равных Возможностей не захлопывала перед нами двери, не унижала и не бесчестила нас» (21; pp. 45–46).

Подобный дуализм самосознания характерен для всех национальных меньшинств. Однако в обычном случае интеграция происходит быстрее и менее болезненно — уже второе и третье поколение иммигрантов чувствуют себя на новой родине почти как дома, а главное — в недалекой перспективе за ней маячит полная ассимиляция. Американских негров отделяет от других соотечественников слишком явный и долго не стирающийся барьер — "линия цвета, линия разделения". Ощущение своей "инакости" сохраняется постоянно, переживание дуализма отличается необыкновенной остротой, наличие двойственности как базовой характеристики сознания создает неослабевающую напряженность культурной ситуации чернокожих американцев, и это напряжение между двух полюсов и сообщает особую привлекательность негритянской культуре. Не случайно в 70–80-е годы XX в. негритянская литература была единодушно признана в США самым необычным и интересным экспериментом в национальной словесности.

Дуализм сознания рождает два вектора — центростремительный и центробежный. В их постоянной борьбе и сосуществовании выражается противоречивое и динамичное восприятие черными своей новой родины — Америки. Эти две противоположные тенденции получили название "афроцентристской" (или "сепаратистской") и "интеграционистской". В истории и культуре черного народа США попеременно

доминирует то одна, то другая. Так, явным преобладанием афроцентристских настроений отмечены 20-е и 60-е годы, интеграционизмом 30-е и 40–50-е. В 70–80-х годах обе тенденции выражены приблизительно в равной степени. Тем самым ритм развития афро-американской культуры в XX в. напоминает траекторию маятника, раскачивающегося от одной крайней точки к другой — от попыток вернуться "назад, в Африку" или построить свое государство внутри Соединенных Штатов до стремления полностью интегрироваться в американское общество, стереть все различия — выдать себя за белых.

На протяжении всей своей долгой жизни Дюбуа не раз испытывал на себе колебания этого маятника. Он начинал свою деятельность в момент господства интеграционистских идей Букера Т.Вашингтона, в 20-е годы он работает над консолидацией "черной диаспоры", основывает движение Панафриканских конгрессов, в 40–50-е создает историческую трилогию "Черное пламя" и ряд трудов, посвященных проблемам американской демократии, застает начало "черной революции" 60-х и, в конце концов, покидает Штаты и отправляется в Гану, чтобы провести остаток жизни и умереть на африканской земле.

В 10-е годы, когда господствовали интеграционистские настроения, большинство афро-американцев мечтало стать вровень с белыми, превратиться в полноценных американцев. Их целью было на равных войти в американское общество. Осуществить эту задачу была призвана организация, созданная в 1909 г., — Национальная Ассоциация Содействия Прогрессу Цветного Населения (НАСПЦН), которая фактически поглотила Ниагарское движение.

В своих мемуарах Дюбуа вспоминает, что НАСПЦН "в период с 1910 г. до Первой мировой войны была в Америке одной из самых действенных и влиятельных организаций, боровшихся за гражданские свободы и социальный прогресс" (20; с. 317). Она добивалась, чтобы негры имели политическую свободу, избирательные права, были защищены законом от расовой дискриминации и не подвергались оскорблениям в обществе. Об уровне, на котором вела работу НАСПЦН, свидетельствует, например, тот факт, что одним из главных направлений ее деятельности была борьба с сегрегацией в государственном аппарате, в том числе и в правительстве Вильсона.

После того, как в 1915 г. умер Букер Т.Вашингтон, НАСПЦН созвала конференцию в Аминии — это была первая попытка объединить американских негров на основе общей программы. Когда Америка, в конце концов, вступила в Первую мировую войну, другой важнейшей задачей Ассоциации стало разрешение проблемы призыва негров в армию и вопроса о негритянских офицерах. Правительство отказалось брать в армию негров-добровольцев, ограничившись формированием четырех негритянских полков, и это в то время, когда власти прочесывали страну в поисках белых волонтеров. Затем был опубликован весьма странный проект закона о призыве, в котором

говорилось о необходимости проводить обучение для негров "в отдельных подразделениях" и разрешалось привлекать чернокожих солдат к "трудовой повинности". Одновременно резко увеличилось число линчеваний, а когда стало ясно, что негры фактически поставлены перед унизительным выбором — дискриминационная система призыва в армию или принудительные работы, — среди негритянского населения начались волнения. Негритянская общественность была возмущена отставкой полковника Чарльза Янга, единственного негра, имевшего такой высокий чин в регулярной армии. Полковник Янг был героической фигурой, образцовым солдатом, с честью выходившим из всех испытаний. Военные врачи комиссовали его в тот момент, когда уже нельзя было откладывать его производство в генералы. Дюбуа выступает с рядом блестящих статей, посвященных проблеме призыва чернокожих солдат и офицеров и делу полковника Янга.

Затем в 1917 г. произошли глубоко потрясшие всю страну события в Хьюстоне (восстание солдат-негров, подвергавшихся оскорблениям и издевательствам) и в Сент-Луисе, где белые рабочие военного завода линчевали черных рабочих. В этой ситуации НАСПЦН пошла на крайне рискованное, поистине беспрецедентное решение: Ассоциация потребовала, чтобы цветными подразделениями командовали цветные. Дюбуа и группа активистов из НАСПЦН настаивали на создании отдельного учебного центра для подготовки негритянских офицеров. Такая программа вызвала не только колебания военного министерства, но и серьезные протесты со стороны негров, считавших для себя оскорбительным самим просить о сегрегации. Однако данный тактический ход оказался единственно возможным — поскольку нечего было и мечтать о допуске черных в школы подготовки офицерского состава, приходилось либо добиваться открытия особой негритянской школы, либо вообще не иметь цветных офицеров в американской армии. После долгих дебатов такое учебное заведение было создано на территории Говардского университета в Форт-де-Мойне.

Время политических баталий и сражений с военным министерством ознаменовалось для Дюбуа и другими событиями: тираж журнала "Крайсис" достиг ста тысяч, в 1918 г. торжественно праздновалось пятидесятилетие Дюбуа, позволившее реально оценить достижения афро-американцев за истекшие годы на пути прогресса и равноправия, наметить дальнейшие цели и рубежи. В том же году он был приглашен на обед, где присутствовали многие американские писатели; это событие в немалой степени способствовало тому, что Дюбуа постепенно начинает вновь ощущать себя в первую очередь ученым и литератором и лишь затем — политической фигурой, заняв в НАСПЦН должность директора отдела исследований и публикаций. Его усилия были направлены теперь на редактирование и издание журнала "Крайсис", который он основал под свою личную ответственность, несмотря на возражения многих коллег. Цель из-

Молодой солдат. Солдат-негр.
Из иллюстраций к сб. П.Л.Данбара "Когда зажигают свечи". 1902

дания —знакомить мир с проблемами и чаяниями американских негров — это был "орган пропаганды и самообороны", как назвал его сам Дюбуа. Журнал помещал социологические статьи, публицистику, аналитические исследования, публиковал списки линчеваний, знакомил с законодательством США, печатал новости из стран "черной диаспоры". Благодаря журналу НАСПЦН заручилась поддержкой многих выдающихся деятелей — влиятельных политиков, блестящих адвокатов, одержала ряд побед в высших судебных инстанциях страны. В 1917 г. был положен конец жилищной сегрегации. Через "Крайсис" была развернута мощная кампания против судов Линча.

Несмотря на хроническую нехватку средств и административного персонала, вокруг издания сложился интересный коллектив авторов, каждый из которых имел право высказывать личное мнение, поскольку, по убеждению редактора, ни одна организация не может ежедневно давать своему органу четкие установки. Это позволило строить работу журнала на достаточно широкой, свободной от доктринерства платформе. В "Крайсисе" было принято открыто выражать свое мнение, если оно не вступало в диаметральное противоречие со стратегической линией и общими установками НАСПЦН. Поразительно, что в

течение двух десятилетий позиции авторов и организации совпадали настолько, что не возникало практически никаких серьезных проблем в подборе и публикации материалов. Лишь к 30-м годам стали обнаруживаться резкие расхождения между линией журнала "Крайсис" и мнением большинства в НАСПЦН.

Издательскую работу Дюбуа подкреплял лекционной — он выступал почти во всех штатах страны, давая информацию по разнообразным аспектам расовой проблемы, проводил время от времени научные изыскания и успевал заниматься литературной работой. Именно в 20-х годах он пишет ряд зрелых, глубоких сочинений — историко-культурный труд "Дар черного народа: негры и созидание Америки" (*The Gift of the Black Folk: Negroes in the Making of America*, 1924), роман "Черная принцесса" (*Dark Princess*, 1928). В 1920 г. выходит книга "Темная вода: голоса из-за Цветной завесы" (*Dark Water: Voices from Within the Veil*). В этот сборник вошли рассказы, стихи, а также эссе, очерки и статьи 1904–1920 годов, посвященные в основном вопросам культуры и истории негритянского народа. Структурой и тематикой книга напоминает "Душу черного народа", но в ней автор уже меньше ориентирован на белую аудиторию.

Первая часть — "Кредо" — представляет собой пространный эпиграф ко всей книге. Здесь Дюбуа пишет о вере в черную расу, в ее одаренность, красоту, стойкость, силу духа. От политики и истории автор постепенно переходит к суждениям об искусстве негров. Сборник открывается автобиографическим эссе "Тень лет", где Дюбуа оценивает свое предназначение — быть лидером своего народа, сражаться за его права, трудиться на ниве образования и просвещения. В книге Дюбуа затрагивает широкий спектр проблем. В политических эссе он анатомирует американский социум, обращаясь к самым разным темам: автор пишет о белом патронаже и его опасности для негритянского народа ("Душа белого народа"), о расовых волнениях в Сент-Луисе в 1917 г., об отведенной неграм в США роли "второсортных людей", "прислуги" ("О труде и богатстве", "Домашняя прислуга"), о законах, движущих человеческим обществом ("Управление людьми"), о негритянской женщине — хранительнице традиций, "матриархате" в негритянских семьях, о неизгладимой вине Юга перед темнокожими матерями и женами ("Проклятие женщин"). Дюбуа, разделявший теорию "талантливых десяти процентов", много места уделяет проблемам воспитания и образования, тому, как талантливый чернокожий может добиться самореализации и признания, типу "черного героя", идеалу сильной, красивой, гармоничной личности. Самое яркое эссе на эту тему — "Бессмертное дитя", где в качестве примера взят известный музыкант Кольридж Тэйлор.

Каждое эссе завершается притчей-рассказом или стихом. В религиозно-философских притчах в символической иносказательной форме говорится об "извечном человеческом", скрывающемся под черной

маской. Темы притч — первозданная гармония и чистота чувств, не осквернённых гордыней и искусственными барьерами предрассудков ("О красоте и смерти"), сила любви и красоты ("Принцесса островов"), всепрощение, любовь, добро, справедливость ("Второе пришествие"), моральный и духовный аспекты расовой проблемы ("Христос в Техасе", "Зов").

Стихотворения, включенные в книгу, в большинстве своем также носят религиозную окраску — "Литания в Атланте", "Загадка сфинкса", "Молитва Бога", "Гимн народам", "Дети луны", "Всесильная смерть". Они написаны в форме молитвы, высоким поэтическим слогом, полным экзальтации, передающим небывалый накал чувств. В исполненных страсти и горечи "Литании в Атланте" и "Молитве Бога", написанных свободным стихом, слышны характерные интонации, присущие риторике черной проповеди. Незатихающая боль, порожденная жестокостью, расизмом, линчеваниями, сопоставляется со страданиями Христа. Образ Спасителя, возникающий в поэзии Дюбуа ("Христос в Техасе"), предвосхищает "черного Христа" Гарлемского возрождения и эпоху 60-х годов. В "Загадке сфинкса" и "Детях луны", напротив, Дюбуа обращается к мистическому языческому наследию, к африканской части "души черного народа", погребенной под "налетом американской цивилизованности". "Гимн народам", завершающий книгу, утверждает достойное место негроидой расы среди других народов и рас, предвосхищает наступление эры свободы, когда будет стерта "линия цвета — линия разделения".

Поэзия У.Дюбуа, сильная, яркая, страстная, воинственная, оказала известное влияние на поэтов эпохи Гарлемского ренессанса, хотя в поэтической традиции американских негров Дюбуа не занимает такого места, как в истории, социологии, публицистике и критике. И прозу, и поэзию Дюбуа ставил на службу политической и идейной борьбе. Для него всякое искусство было пропагандой. В эстетике, как и в социо-культурных взглядах Дюбуа, понятие расы занимало центральное место. Раса — не только цвет кожи. По убеждению Дюбуа, каждая раса обладает особым даром, который и является залогом ее прогресса, позволяет ей внести свой, уникальный вклад в человеческую культуру. Он призывал американских негров развивать свой дар. Эта его мысль созвучна идеям А.Локка о "гении расы", идеям негритюда.

Появление этой книги совпадает с началом Гарлемского ренессанса. Уильям Дюбуа был признан "крестным отцом" этого мощного культурного движения. Этот почетный титул был, конечно, получен им не случайно. "Темная вода" и деятельность Дюбуа в "Крайсисе" стали своеобразным вектором, указующим направление для "новых негров" — художников, музыкантов и литераторов. Кроме того, большинство молодых писателей, составивших в 20-е годы цвет и славу литературы Гарлемского возрождения, впервые опубликовало свои произведения именно в "Крайсисе". Нужно признать, что и почва для

расцвета негритянской драмы в 20-х годах была подготовлена Дюбуа. Первой ласточкой стала приуроченная к годовщине освобождения негров и осуществленная им собственными силами постановка в 1913 г. в Нью-Йорке пьесы "Звезда Эфиопии", где в драматической форме была представлена история черной расы. Вторая постановка с шумным успехом прошла в Вашингтоне — в ней участвовало более тысячи человек. Затем пьесу повторили в Филадельфии (1916) и Лос-Анджелесе (1924). К 20-м годам Дюбуа организовал в Нью-Йорке небольшое театральное дело, которое развивалось так хорошо, что маленькая труппа его театра получила несколько международных премий и смогла активно способствовать становлению и успеху новой негритянской драмы уже эпохи Гарлемского ренессанса.

Дюбуа был первым, кто занялся интеллектуальной историей негритянского народа. Он посвятил целый ряд эссе и статей выдающимся афро-американским мыслителям, писателям, политическим деятелям прошлого, XIX в. — Александру Краммелу, Фредерику Дугласу, Букеру Т.Вашингтону и ряду других исторических фигур. Эти работы можно расценивать как итог предшествовавшего культурного и духовного пути негритянского народа США.

Но, наверное, главный вклад в рождение новой негритянской литературы Дюбуа внес как оригинальный мыслитель и теоретик культуры, в первую очередь как создатель теории дуализма расово-этнического сознания, впервые изложенной в "Душе черного народа". Кроме того, именно Дюбуа выдвинул и описал основные понятия и категории той культурной модели, что уже существовала и "работала" в США. Народная культура, афро-американский фольклор бытовали в США на протяжении полутора веков. Дюбуа отметил их особое качество — аутентичность: фольклор существовал независимо от письменного и печатного слова, в условиях, естественных для устной поэтической народной традиции. Такая форма бытования резко контрастировала с "белым" фольклором, который сразу записывался, печатался и фактически уже создавался в расчете на немедленное последующее тиражирование.

В "Душе черного народа" и "Темной воде" Дюбуа затронул тему выживания африканских мотивов и архетипов в культуре "черной диаспоры", в том числе и американских негров. "Наделенный богатым воображением жителя тропиков, тонким восприятием Природы, африканец, насильственно переселенный в Америку, привез с собой мир, населенный богами и демонами, духами и колдунами..." (21; p. 218). Поиск архетипов, в превращенном виде сохранившихся во всех культурах стран "черной диаспоры", стал одной из основных тем для писателей, критиков и культурологов Гарлемского ренессанса — Л.Хьюза, З.Н.Хёрстон, А.Локка, М.Херсковитца, Ч.Джонсона и др. Эта же тема, по сути, является главной для самой знаменитой современной негритянской критической школы — "школы черной эстетики".

Роберт Генри.
Ева Грин.1907

Обостренный интерес к негритянской культуре, вспыхнувший в США к 20-м годам XX в. (началу "века джаза"), был частью более широкого процесса, захватившего весь западный мир. Как известно, в 20-х годах на Западе начинается бум вокруг "открытия черной Африки", колыбели человеческой цивилизации, увлечение примитивными культами, африканской ритмикой, пластикой, значительно повлиявшими на европейскую музыку, поэзию и пластические искусства. Запад начинает открывать для себя новые — "цветные — миры" (Worlds of Color), используя термин У.Дюбуа. В этом отношении Соединенные Штаты оказываются в авангарде, будучи страной, где белые и цветные уже не первый век жили бок о бок. Южная, "сельская" негритянская культура стала известна уже к началу XIX в. — негритянская музыка (трудовые песни, госпел, позже спиричуэлс, блюзы), сказки, устнопоэтическая традиция, карнавальные и культово-обрядовые формы (элементы вуду, шаманизма, магическая практика и, соответственно, традиция заклинаний, заговоров, ритуального восхваления и поношения), негритянский театр, шоу черных менестрелей, негритянские хоры. К концу века, после Гражданской войны негритянская "сельская" и плантационная культура, сложившаяся в зоне "черного пояса", благодаря массовой миграции чернокожих распространяется и в промышленных городах. Результатом этой "диффузии" стало формирование новой, городской культуры. "Эра рэгтайма" (10-е годы XX в.) предшествовала Гарлемскому возрождению, когда многие страны "черной диаспоры", в первую очередь в Вест-Индии и Южной Америке, смотрят на Гарлем как на культурную столицу. Завязываются активные контакты американских негритянских политиков, общественных деятелей, литераторов со странами "черной диаспоры" — Гаити, Ямайкой, Кубой, Венесуэлой, Колумбией, а также со многими африканскими странами — Либерией, Ганой, Сенегалом. Ощущается все более сильное ретроактивое влияние других афро-американских культур на американских негров. Это и вудуистские культы Гаити, и карибская музыка, и, наконец, негритюд — теория, обосновывающая ряд кардинальных различий (физических и психических) между белой и черной расой, связанная с именем Эме Сезэра (Мартиника), которая быстро завоевывает популярность во всем цветном мире. Под сильным влиянием идей негри-

тюда находятся в 20–30-е годы Зора Н.Хёрстон, Лэнгстон Хьюз, Клод Маккей да и сам Уильям Дюбуа.

Надо отметить, что само понятие "черной диаспоры", вошедшее в широкое употребление со времен Гарлемского ренессанса, было введено Дюбуа, который всегда стремился "восстановить контакт с разбросанными по свету народами африканского происхождения"[22]. Между всеми народами черной расы, ныне обитающими в Африке, Европе, обеих Америках, в островных государствах Карибского бассейна, существует глубинное единство, духовное и культурное родство в силу общности их корней и истоков.

Вместе с тем, Дюбуа стремился достичь объединения "черной диаспоры" не только в области культуры, но и в области политики. Большое впечатление на него в свое время, безусловно, произвела деятельность Маркуса Гарви, движение за репатриацию американских негров — "назад, в Африку" — и создание "Африканской империи". Отношение Дюбуа к Гарви было неизменно сложным — восхищение этой яркой, оригинальной личностью, его отвагой, стойкостью и упорством "трудолюбивого безумца-идеалиста" соседствовало с неприятием его "надуманных, расточительных, нелогичных, почти незаконных методов и поступков" (20; с. 340), с сожалением о печальном финале этого головокружительного и заведомо обреченного предприятия. Так или иначе, бесспорно, что деятельность Гарви на протяжении 10–20-х годов, его невероятная популярность и драматический конец во многом подвигли Дюбуа на практические шаги по объединению "черной диаспоры".

На практике нелегкую задачу консолидации "черной диаспоры" Дюбуа начал осуществлять в конце Первой мировой войны, когда, по поручению НАСПЦН, он был направлен в Европу с особым заданием: добиться, чтобы на мирной конференции были представлены и интересы Африки. В феврале 1919 г. при содействии депутата от Сенегала Дианы Блез, удалось собрать в Париже Панафриканский конгресс, на котором присутствовали 57 делегатов — из них 16 американских негров, 20 негров Вест-Индии, 12 африканцев. Так было положено начало знаменитому движению Панафриканских конгрессов. В 1921 г. был созван Второй Панафриканский конгресс, работавший в Лондоне, Брюсселе и Париже и собравший 113 депутатов, а еще через два года, в 1923 г., состоялся Третий Панафриканский конгресс (Лондон-Париж-Лиссабон), в 1927 г. — Четвертый в Нью-Йорке.

Движение Панафриканских конгрессов, просуществовавшее до 60-х годов XX в., неразрывно связано с именем Дюбуа. Он был отцом этой идеи, и только благодаря его энергии, обширным связям и знакомствам среди культурной и политической элиты стран "черной диаспоры", его огромному авторитету не только в мире цветных, но и в Европе, а также среди белых писателей, журналистов и деятелей

культуры США, это движение могло жить и развиваться в течение полувека.

"Это десятилетие (20-е годы.— *О.П.*), — говорил Дюбуа, — было для меня периодом постоянных забот, тревог и разочарований. Мне кажется, что при самых благих намерениях я не смог бы сосредоточиться лишь на творческой работе" (20; с. 343). В 30-х годах Дюбуа пишет всего три крупных труда — исследование о неграх в период Реконструкции «"Черная Реконструкция", 1860–1880» (*Black Reconstruction, 1860–1880*, 1935), исторический очерк развития черной расы "Черный народ: некогда и ныне" (*Black Folk: Then and Now*, 1939) и, наконец, автобиографическое сочинение "Предрассветные сумерки. Эссе по поводу истории расовой проблемы" (*Dusk of Dawn: An Essay Toward and Autobiography of a Race Concept*, 1940), где в эссеистической форме изложены его взгляды на расовую проблему. К этим работам ему очень хотелось добавить "Негритянскую энциклопедию", издание которой было задумано еще в 1909 г. Сначала этому помешал переезд из Атланты в Нью-Йорк, затем Первая мировая война и активная общественная деятельность. В 1934 г. попытки выпустить энциклопедию продолжились, на эту работу было потрачено 10 лет, к участию было привлечено множество ученых в Америке, Европе и Африке, но необходимых средств для выпуска издания недоставало. Тем не менее, в 1944 г. вышел обзорный том, который резюмировал проделанную работу.

Несмотря на эти успехи 30-е годы стали для Дюбуа временем кризиса. Духовная атмосфера Гарлемского возрождения, Панафриканские конгрессы, сложные процессы, связанные с началом освобождения Африки, вмешательства европейской и мировой политики в дела африканского континента и другие события 20-х годов приводят к значительной перемене в его взглядах — он все больше проникается афроцентристскими настроениями, начинает пропагандировать добровольную, целенаправленную расовую изоляцию негров во многих областях промышленности и бизнеса. После поездки в СССР в 1926 г. возрастает его увлечение социалистическими идеями. Итогом перемен становится уход из НАСПЦН в 1935 г. — ее последовательная интеграционистская позиция более не отвечала устремлениям Дюбуа.

Он возвращается в Университет Атланты и посвящает все усилия проблемам образования, занимаясь разработкой программы по реорганизации негритянских колледжей и университетов и глобального плана социологических исследований, которые должны были проводиться на базе высших учебных заведений. Этим обширным планам не суждено было сбыться. В 1944 г. совет попечителей университета отправил Дюбуа в отставку. В семьдесят шесть лет он совершенно неожиданно для себя оказался без работы, почти не имея сбережений, с погубленным в зародыше планом огромной научной работы и несбывшимися надеждами — ему казалось, что рушится вся его жизнь.

Попытка вернуться после десятилетнего отсутствия в НАСПЦН в качестве консультанта была недолгой: вопрос отношений с Африкой, больше всего занимавший Дюбуа, не находил отклика у лидеров организации, которых интересовали прежде всего ситуация в их собственной стране и перспективы дальнейшей интеграции черных в американское общество. Так и не найдя общего языка с ее новым руководством, Дюбуа вновь покидает Ассоциацию.

За четыре года работы в НАСПЦН Дюбуа участвовал в Пятом Панафриканском конгрессе (1945), опубликовал две книги о колониях: "Цветные и демократия. Колонии и проблема мира" (*Color and Democracy. Colonies and Peace*, 1945), "Мир и Африка" (*The World and Africa*, 1946), написал и отредактировал множество брошюр, газетных статей и заметок. Он побывал на нескольких конференциях, прочитал множество лекций о работе НАСПЦН. Кроме того, он продолжал преподавать в новой школе социальных наук в Нью-Йорке и время от времени выступал с лекциями в Принстонском и Йейльском университетах. После увольнения из Ассоциации в 1948 г. Дюбуа занял пост вице-президента Совета по делам Африки — организации, созданной в конце 30-х годов в Нью-Йорке. Совет имел богатую библиотеку по африканскому континенту, коллекцию африканского искусства, издавал ежемесячный бюллетень, посвященный современной Африке, собирал фонды в помощь голодающему населению африканских стран. Приглашались гости, читались лекции, происходили прочие культурные события — концерты, творческие встречи.

В 1950 г. члены Совета решили дать торжественный обед в честь 83-летия Уильяма Дюбуа. В комитет подготовки вошли многие знаменитости — в том числе А.Эйнштейн, Л.Хьюз, П.Робсон, Л.Фейхтвангер. Однако начинается "охота на ведьм", и Совет попадает в черный список "подрывных коммунистических организаций". В разгар подготовки торжества пришло известие, что против именинника выдвинуто обвинение. 9 февраля 1951 г. вашингтонский суд присяжных признал Дюбуа виновным в подрывной деятельности в качестве агента иностранной державы. Поводом для обвинения было членство Дюбуа во Всемирном Совете Мира и работа в Совете по делам Африки.

Унизительный процесс длился более полугода. Бороться можно было только одним способом — привлечь на свою сторону мировое общественное мнение. За это время был создан Международный комитет по защите доктора Дюбуа; сам же обвиняемый совершил десятки поездок по стране, выступил на сотнях митингов, написал множество воззваний, разъяснительных писем, заявлений. Последовал новый судебный процесс и после долгой борьбы — наконец, оправдание. Но решение суда не смогло оградить Дюбуа от травли, начавшейся вслед за процессом. Слежка за домом, отказ всех крупных издательств печатать рукописи, а колледжей — приглашать с лекциями,

перехват корреспонденции, запрет на выезд за рубеж... Это тяжелое время не сломило Дюбуа, несмотря на его преклонный возраст. Свой процесс и суд он описал в автобиографическом эссе "В борьбе за мир: история празднования моего 83-летия" ("In Battle for Peace: the Story of My 83rd Birthday", 1952). В конце 50-х годов он завершает свою знаменитую трилогию исторических романов "Черное пламя" (*The Black Flame*, 1957–1961), посвященную истории Гражданской войны и Черной Реконструкции, — "Испытание Мансарта" (*The Ordeal of Mansart*, 1957), "Мансарт строит школу" (*Mansart Builds a School*, 1959) и "Цветные миры" (*The Worlds of Color*, 1961).

Сам Дюбуа пояснял свой эпический замысел как изложение в художественной форме истории американских негров за восемьдесят лет, с 1876 по 1954 г. Создавая романы, Дюбуа опирался на документы, факты, уделял много внимания малоизвестным страницам негритянской истории. Повествование развертывается в нескольких планах — событийно-бытовом, историческом, публицистическом, политическом. Итогом стал синтез различных жанровых форм — таких, как беллетризованная автобиография, семейная хроника, роман воспитания. Дюбуа опирался на национальную литературную традицию — американский эпический роман от Купера и Твена до Фолкнера и Т.Вулфа. При этом ткань романов всегда насыщается актуальной политической и социальной проблематикой — так, в романе "Цветные миры" комментируется деятельность известных политических лидеров.

Все эти пласты материала, исторического, политического, культурологического, цементирует фигура центрального героя — Мануэла Мансарта. Перед читателем развертывается вся его жизнь, от рождения до глубокой старости. Дюбуа подробно воспроизводит историческую эпоху рубежа XIX–XX веков. Используя биографический повествовательный принцип, он обращается к негритянской литературной традиции, имеющей давние исторические корни, а также опирается на фольклорный устный рассказ, бытовавший на южных плантациях, на "невольничьи рассказы", на истории беглых рабов.

Значимы обстоятельства рождения Мансарта. 1876 год, войска Севера покидают Юг, в южных штатах начинается взрыв расового террора. Жертвой ку-клукс-клана становится отец героя, Том Мансарт, бывший раб, затем — солдат в армии северян, член законодательного собрания штата Южная Каролина. Мануэл появляется на свет в день убийства отца. Он рос сиротой, в бедной семье, но, с детства выделяясь одаренностью, волей и стремлением учиться, закончил колледж в Атланте и стал учителем в маленьком южном городке Джерусалем. Постепенно поднимаясь по служебной лестнице, он, наконец, становится ректором цветного колледжа в Джорджии. Просветитель-педагог, Мансарт верит, что подъем образования, культуры чернокожих — таков реальный путь решения расовой проблемы.

В трилогии Дюбуа присутствуют и черты семейной саги — во второй части ("Мансарт строит школу") перед нами проходят судьбы трех поколений мансартовского клана: главного героя, его детей и внуков. Старшие сыновья Мануэла — Ревелс и Дуглас — принимают участие в Первой мировой войне, а затем входят в круг "талантливых десяти процентов". Дочь Мансарта, Соджорнер — эмоциональная натура с художественными наклонностями, разделяющая любовь отца к музыке. Трагической оказывается судьба младшего сына Мансарта, Брюса: талантливый инженер, он, тем не менее, не может найти работу, впадает в отчаяние и озлобление, становится вором и убийцей и, в конечном итоге, попадает в руки правосудия — его приговаривают к казни через повешение. История Брюса Мансарта — еще один вариант той трагедии, о которой на рубеже 30–40-х годов шла речь в знаменитом романе Ричарда Райта "Сын Америки".

В третьей части запечатлены события новейшей истории: начало Второй мировой войны, Пирл-Харбор, смерть Рузвельта, освобождение колоний, война в Корее, отмена сегрегации в американских школах. Мансарт появляется в романе в шестидесятилетнем возрасте и во многом предстает как alter ego автора. Герой стремится преодолеть барьеры "расового видения", расширить свой горизонт — он совершает путешествия по Европе и Азии, наблюдает процесс пробуждения прежде порабощенных, зависимых стран. Судебный процесс, инспирированный против него маккартистами в связи с его участием в движении сторонников мира, вызывает очевидные ассоциации с аналогичным эпизодом из жизни самого автора. Ширли Грэхем, супруга Уильяма Дюбуа, стала прототипом Джин Дю Биньон, спутницы Мансарта — умной, тонкой, мужественной женщины, верного помощника, союзника, духовно близкого Мансарту человека. История совместной жизни Джин с Мансартом, их брачный союз, заключенный на склоне жизни, основанный на общости взглядов, глубоком взаимопонимании, также напрямую связан с обстоятельствами личной биографии Дюбуа.

При сопоставлении мемуаров Дюбуа "Монолог по воспоминании о моей жизни" (*The Soliloquy On Viewing of My Life*, 1963) с его трилогией становится очевидно, что в образ Мансарта автор вложил свои заветные, глубоко личные, выстраданные мысли и убеждения. За свое жизнеописание Дюбуа принимался дважды: в 1940 г. он опубликовал книгу "Предрассветные сумерки", затем, уже спустя двадцать лет, в глубокой старости он приступает к работе над новым вариантом мемуаров. Дюбуа пишет о себе, о смене исторических эпох, прошедших перед его глазами. Быт он обрисовывает лишь скупыми штрихами, зато совершает пространные экскурсы в социологию, политику, историю. Эту работу Дюбуа написал, уже находясь в эмиграции: суд и общественный остракизм, преследования и клевета, разочарование в своей стране стали для Уильяма Дюбуа слишком

сильной травмой. Последние годы жизни он проводит в добровольном изгнании в Гане, отказавшись от американского гражданства. Его мемуары выходят в свет в 1963 г., и в том же году он умирает в возрасте 95 лет.

Долгая жизнь Дюбуа охватывает целый век истории черных американцев — от 80-х годов девятнадцатого столетия, когда едва-едва начинает совершаться переход от фольклора к книжной культуре, складываться расовое самосознание черных, до начала 60-х годов XX в., то есть до возникновения нового негритянского сепаратизма и бума вокруг этнических культур. О выдающихся умах часто говорят, что они обгоняют свое время. Дюбуа, будучи отцом современной афро-американской мысли, был впереди своей эпохи как минимум на полвека. Его труды содержат все идеи, которые мы обнаруживаем в двадцатом столетии — они питали разные поколения афро-американских мыслителей, от умеренных интеграционистов 40–50-х годов до апологетов черного национализма 60-х.

В последние годы жизни Дюбуа высказывал сожаление о том, что слишком мало писал и публиковал работ, часто отдавая предпочтение другим видам деятельности — общественной, политической. Но он при этом понимал, что его персона как политика и общественного деятеля неотделима от его личности мыслителя, исследователя, творца. Он никогда не был кабинетным ученым, его идеи рождались из практики и ради практики, ради самой жизни. Такой была самая первая "коммерческая" книга, сделавшая его знаменитым — "Душа черного народа", книга, оказавшая самое большое влияние на черных американцев со времен "Хижины дяди Тома". Сам Дюбуа написал в своих "Воспоминаниях": «Мне приходилось выполнять как работу, которую сделать хотелось, так и работу, которую сделать было необходимо. Может быть, именно благодаря этому я в жизни сделал что-то стоящее. Когда я был подростком, я поклялся бороться с расизмом, пока я жив. Надеюсь, и после моей смерти я проживу еще какое-то время... в "душе черного народа"» (20; с. 367).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Клише "passing for white" (сокр. "passing") употреблялось со времен рабства в отношении беглых и освобожденных квартеонов и октороноов, выдававших себя за людей белой расы.

[2] *Chesnutt C.W.* The Wife of His Youth and Other Stories of the Color Line. N.Y., 1975, p. 27.

[3] *Chesnutt C.W.* The House behind the Cedars. Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1997, p. 169.

[4] *Margolies E.* Native Sons. A Critical Study. Philadelphia, N.Y., Lippincott, 1968, p. 2.

[5] *The Commercial Advertiser.* 1899, June 20.

[6] *Chesnutt C.W.* The Conjure Woman. Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1997, p. 16.

[7] *Hemenway R.* The Functions of Folklore in Chesnutt's *The Conjure Woman* // *Journal of the Folklore Institute*, 13 (1976), pp. 283–309, 286. Цит. по кн.: Blackamerican Literature, 1760 — Present. Beverly Hills, Cal., 1971.

[8] *Chesnutt H.M.* Charles Waddell Chesnutt: Pioneer of the Color Line. Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1952, pp. 68–69.

[9] Термин Алана Локка, предложенный в его одноименном сборнике эссе и статей "Новый негр" (*Alain Locke*. The New Negro: an Interpretation. N.Y., Albert and Charles Boni, 1925).

[10] *Chesnutt C.W.* The Marrow of Tradition. Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1997, p. 211.

[11] *Newark Sunday News.* 1901, Dec. 29, Magazine Section, p. 6.

[12] *The Outlook.* 81, 1905, September 30, p. 278.

[13] Blackamerican Literature, 1760 — Present. Beverly Hills, Cal., 1971, p. 298.

[14] *Wiggins L.K.* The Life and Works of Paul Lawrence Dunbar. Naperville, 1907, p. 65.

[15] *Wagner J.* Black Poets of the United States. Urbana, Univ. of Illinois Press, 1973, p. 115.

[16] *Johnson J.W.* Along This Way: the Autobiography of James Weldon Johnson. N.Y., 1933, p. 160.

[17] *Butcher M.* The Negro in American Culture. N.Y., Knopf, 1956, p. 124.

[18] *Gayle A.* The Negro in American Literature // Black Expression. Ed. by A.Gayle. N.Y., 1969, p. 179.

[19] *Цинцадзе Т.* Очерк развития негритянской литературы США. Тбилиси, 1983, с. 169.

[20] *Дюбуа У.Э.Б.* Воспоминания. М., Издательство иностранной литературы, 1962, с. 87.

[21] *DuBois W.E.B.* The Souls of Black Folk. Essays and Sketches. Greenwich, Conn., Fawcett, 1968, pp. 211–212.

[22] *DuBois W.E.B.* The Negro Mind Reaches Out // The New Negro. Ed. by A.Locke. N.Y., Atheneum, 1975, p. 412.

ИНДЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Оценка вклада аборигенных авторов первых десятилетий XX в. в национальную литературу США сопряжена с определенными трудностями, и это связано, конечно, не столько с относительной скромностью их художественного потенциала, сколько с тем, как он коррелирует с основными тенденциями данной исторической эпохи. Они же на протяжении столетия неоднократно пересматривались и уточнялись, и к приходу XXI в. можно говорить о радикальной переоценке культурных и литературных составляющих, так же как и характера их взаимодействия в рассматриваемый период. Творчество индейских авторов начала XX в. и традиции, его породившие, сильно отличаются от остальной литературы США. Поэтому неудивительно, что еще в середине века в академических историях литературы и литературных справочниках аборигенным авторам, ровесникам столетия, не отводилось практически никакого места.

Становление индейской литературы США и Канады в XX в. представляет собой во многом единый процесс, осмысление которого является серьезной методологической проблемой. Речь идет о целом круге вопросов — пополняется состав персоналий, меняются периодизация и представление об историко-литературной роли и содержании каждого художественного явления. Добавочную остроту проблема эта приобрела в свете усиления этнокультурного фактора как такового в общественной жизни и литературе второй половины двадцатого столетия.

Статус индейских литераторов обновился лишь с возникновением профессиональной литературы коренных американцев во второй половине 60-х годов. Это событие заставило американскую науку, в лице ее англосаксонских, а затем и индейских представителей, начать процесс поиска предшественников и звеньев исторической преемственности. Но даже с утверждением взгляда на первые десятилетия XX в. как на особый этап в литературном развитии аборигенов вклад индейских авторов-современников не прояснился окончательно. Теперь трудности интерпретации связаны как с процессом учета все новых фактов, так и с расширением понятия литературы как феномена.

Произведения индейских авторов рассматриваемой эпохи не столько значительны в художественном отношении, сколько интерес-

ны тем, что обозначают глубинный процесс выживания индейской культуры и новую стадию развития их словесности на пути к профессиональной этнической литературе "коренных американцев". Таким образом, они помогают прояснить общую направленность историко-литературного развития США, свидетельствуя о том, что в начале XX в. в общественной жизни и литературе проявились факторы, определившие дальнейшую проблематику и художественные поиски индейских авторов.

Творчество индейских литераторов начала XX в. представляет значительный интерес еще и потому, что вехи развития аборигенной литературы в США часто не повторяют общего эволюционного ритма национальной литературы, проявляя собственную закономерность, обладающую определенной обособленностью и имманентной логикой, в соответствии с которой начинает формироваться самостоятельно обретенная и присущая только ей проблематика, вырисовываются императивы нового дискурса.

* * *

Начало XX в. применительно к судьбе автохтонного населения страны представляет собой особую эпоху, обусловленную обстоятельствами болезненного вхождения индейцев в систему американской государственности и иллюстрирующую частный, наиболее конфликтный момент драматичного глобального процесса, протекавшего во всем мире: приобщения традиционных культур к западной цивилизации. Эту тенденцию легко увидеть при сопоставлении американского материала с российским: первые произведения аборигенных авторов сибирского Севера тоже приходятся на начальные десятилетия XX в. и отражают коренные перемены, характерные для российской пореволюционной действительности, а осмысление их специфики вызывает немалые трудности. Что касается американского контекста, не следует забывать: только что завершились кровопролитные и ожесточенные "индейские войны" на Диком Западе, и уцелевшие в этом поколении индейцы волей-неволей должны были вступать на Дорогу Белого Человека. Традиционалистски и экологически ориентированное индейское общество принуждено было принимать чуждые ему нормы монополистской, находившейся в эйфории технократического прогресса американской цивилизации.

Начало XX в. — это прежде всего первые годы жизни индейских этносов в так называемых резервациях. В истории индейского населения США понятие резерваций столь важно, что требует отдельного комментария.

"Резервационный" период начался фактически еще с колониальной эпохи американской истории, когда в результате экспансии европейцев возникли первые небольшие территории, куда оказались оттеснены те или иные индейские племена. Однако в то время, вплоть

до последней трети XIX в., отношения между пришлым и коренным населением континента определялись главным образом "договорным статусом", регулировавшим очередное "добровольное", зачастую откровенно насильственное отторжение исконно индейских земель. Процесс этот исторически растянулся на столетия. В результате завоевания Дикого Запада было ликвидировано независимое положение индейцев, и, соответственно, словно сам собою, исчез их "договорной статус". В период с 1871 г. до середины 30-х годов XX в. индейцы обрели статус "подопечных наций", утвержденный американским Конгрессом, что положило начало жесткому курсу, названному "политикой патернализма". Целью последнего было отнюдь не отвечавшее названию отеческое покровительство коренному населению, а быстрое принудительное включение индейцев в социально-экономическую систему США и, как следствие, радикальная переделка традиционных культур по евро-американскому образцу.

Для этого все индейские племена были жестко расселены по 160 резервациям (отведенным для них территориям) общей площадью около 48 миллионов гектаров. Создание резерваций и резервационного статуса позволило правительству предпринимать дальнейшие шаги для уничтожения традиционных культур, прежде всего путем ликвидации самой основы их социо-культурной организации — племени. С этой целью еще в 1887 г. Конгресс принял так называемый "закон Дауэса", согласно которому внутри резервации общинные земли подлежали разделу на личные участки по 160 акров (64 га) на семью, а излишки оставшихся территорий подлежали продаже с аукциона. На деле, однако, индивидуальные наделы оказались значительно меньше, не говоря уже о том, что под резервации изначально отводились наиболее неудобные, мало пригодные для проживания земли. "Открытие границ резерваций по закону Дауэса привело к катастрофическому уменьшению их площади: к 1913 г. индейцы утратили почти 20 млн га своих земель; к 1934 г. — к моменту отмены закона — в руки белых перешло дополнительно около 9 млн га"[1].

Но резервационная система привела и к катастрофичным изменениям в сфере культуры. Вследствие прикрепления индейцев к земле произошла смена культурного уклада — кочевники и полукочевники стали оседлыми и из охотников призваны были переквалифицироваться в фермеров. Это не могло не привести к серьезным психологическим травмам, изменению самосознания, моральному упадку. "Подрыв экономических основ жизни индейцев обусловил их социальную деградацию. К началу 1930-х годов более 90% их жили в резервациях... Состояние здоровья коренных американцев было удручающим: смертность от различных причин, и прежде всего от туберкулеза, а также... различных инфекций превышала общеамериканские показатели в десятки раз. Политика патерналистской опеки индейского населения, таким образом, привела к тому, что оно превратилось в

изолированное национальное меньшинство, ... за которым прочно закрепилось место внизу социальной лестницы" (1; с. 19).

Вооруженные конфликты, слом традиционной экономики, строгие запреты на проявления традиционного образа жизни и верований, болезни и голод (кормить "подопечные нации" правительство США оказалось либо не в состоянии, либо не в настроении) привели к тому, что общая численность аборигенного населения в начале XX в. резко упала — она сократилась до 250000 человек. За всю историю индейского населения США оно не стояло так близко к вымиранию. На территории самих резерваций органов местного самоуправления не существовало — там царил произвол правительственных агентов по индейским делам, регламентировавших все стороны жизни аборигенов; была учреждена сеть англоязычных "индейских школ" (фактически, школ-интернатов, печально известных и в советской национальной политике). Священники разных деноминаций активно работали над искоренением традиционной обрядности, в сферу которой нередко попадали важнейшие стороны традиционной культуры. Однако вся эта репрессивная деятельность отнюдь не сопровождалась включением индейцев в сферу американской жизни. Так, например, попытки поощрения развития аборигенной живописи в 10–20-х годах вызвали порицания со стороны администрации, а порой и увольнение соответствующих преподавателей-энтузиастов с государственной службы. Именно в то время, когда в среде "белых" интеллектуалов родилась концепция "плавильного котла" как единственно верного пути для развития страны, применительно к аборигенному населению широко заговорили об "исчезающем американце" (the Vanishing American).

Кризисную обстановку тех лет ярко выражает событие, произошедшее в Калифорнии в 1911 г. Последний индеец из племени яхи, умирая от голода, пришел за съестным к белому фермеру и тем самым привлек внимание местной общественности, а затем и Альфреда Кребера, известнейшего специалиста по языку и культуре калифорнийских племен. Индеец был спасен им от смерти. Кребер, создатель местного музея по этнографии американских индейцев, назвал своего подопечного Иши (Человек) и нанял последнего представителя каменного века на работу в качестве живого экспоната (в противном случае его пришлось бы передать правительственным чиновникам). Рассказ о дружбе этих двух людей послужил основой для интереснейших мемуаров, выдержавших немало переизданий, а много лет спустя — и фильмов на ту же тему. История Иши стала символом общей судьбы аборигенов Америки; в чем-то она напоминает историю В.К.Арсеньева и Дерсу Узала в российском контексте той же эпохи. Уместно отметить, что оба эти межкультурных контакта породили книги, вставшие в ряд известнейших произведений национальной — быть может, мировой — литературы: "Иши в двух мирах" (*Ishee In Two Worlds*, 1961) Т. Кребер и "Дерсу Узала" (1923) Арсень-

ева. (Иши, как уже говорилось, означает "человек", а Дерсу, возможно, происходит от алтайского "священная земля-вода", то есть "родина"[2].) Они действительно стали для поколений "цивилизованных" читателей первой дверцей в мир традиционных культур, расширив представления о гуманизме и наглядно продемонстрировав, что проблема "последнего из могикан", поставленная Ф.Купером почти столетием ранее, обрела новую остроту в XX в.

В обстановке столь разрушительных перемен в аборигенной жизни удивительными и, однако, закономерными выглядят попытки ряда индейских литераторов взяться за перо, чтобы рассказать о личном опыте перехода от родового уклада к индустриальному, от общинности к гражданственности, от культуры — к цивилизации. "Из лесной глуши к цивилизации" — так называется важнейшая книга Чарльза Истмена. Поскольку замирение индейских племен Запада было историческим "вчера" и для самих аборигенов, и для всей нации, их представители смогли обрести стойкий голос в атмосфере жесткой ассимиляционной политики. То были, как правило, люди молодые, выходцы с Дикого Запада, чье отрочество пришлось на последние годы кочевой воли, а юность — на резервации и годы учения в ассимиляторски ориентированной "индейской школе". Однако этих разных людей объединило одно: они оказались первыми аборигенами-литераторами, возвысившими голос в защиту собственной культуры и высказавшимися за необходимость сохранения индейского компонента в условиях триумфа монополизации, индустриализации и идеологии "плавильного котла". Сама история подвигла этих людей к творчеству, а их голос, приглушенный куда более мощными, в том числе глобальными процессами — национальной консолидацией США, бурным ростом корпораций и капитала, годами Первой мировой войны, затем мировым кризисом, все же не пропал бесследно. Он был услышан в последующую эпоху Нового курса Ф.Д.Рузвельта, а впоследствии и поколениями второй половины столетия, для которых он оказался живым и не столь уж далеким прошлым, более того — впервые был воспринят как часть живой современности.

В жанровом отношении творчество аборигенных авторов начала XX в. представляет собой довольно пеструю картину, хотя в целом наблюдается тенденция к становлению профессионализма и к разнообразию жанров. Главенствует проза, в которой превалируют малые формы — появляются новелла, эссеистика, мемуары; продолжается и множится традиция автобиографических сочинений; нередки записи и обработки народных сказок и мифов; в отдельных случаях обнаруживаются попытки создания романа.

Жанром, унаследованным от прошлого века, остается аборигенная автобиография — как и прежде, при двойном авторстве — индейского устного повествователя и переводчика или редактора — белого американца. Так, издание в то время автобиографии наиболее одиоз-

ной, с точки зрения большинства американцев, фигуры среди "замиренных" вождей, Джеронимо, очевидно, было связано с прагматическими целями: издатели стремились к сенсации. Однако можно уловить в этом и возникающее стремление "выслушать другую сторону" в межэтническом вооруженном столкновении. Книга "Джеронимо: его собственная история" (*Jeronimo: His Own Story*, 1907), отредактированная журналистом-переводчиком С.М.Барретом, записавшим ее со слов вождя, выдержала несколько переизданий на волне времени, когда отношение к апачам и самому Джеронимо основывалось на ненависти из-за понесенных армией США потерь. Осмысление этой автобиографии как художественного произведения и историко-культурного документа ожидало своего часа до последней трети XX в., когда новое ее издание, сопровожденное пространной культурологической статьей У. Ван Тернера III и значительным справочным аппаратом, привлекло внимание к ценностным и культурным различиям, характерным для сторон, вступивших тогда в исторический конфликт. В условиях возрастающей роли этнического фактора, на пороге становления концепции мультикультурализма, вскоре утвердившейся в американском обществе, издатель-историк выдвинул тезис о "неготовности" американской аудитории читать такого рода повествования — а заодно оценивать человеческие и народные судьбы, столь отличные от ее собственной. Тернер говорит об уроках, которые необходимо почерпнуть из подобных автобиографий: "В них заключается один из немногих оставшихся нам способов пересмотра как нашей ограниченности, так и нашей исключительности. Будучи американцами, мы не найдем лучшей точки отсчета для того, чтоб начать этот новый путь к прогрессу, чем повествования народа, погибшего из-за того, что мы позабыли о вещах подобного рода"[3].

Было отмечено, что рассказ Джеронимо обладает, пусть и после редактуры, большой самобытностью, стилевой и композиционной. Он начинается с мифа о сотворении мира и появления первого индейца-апаче, затем переходит к описанию традиционного образа жизни апачей и только после этого собственно к событиям жизни героя: регулярным схваткам с мексиканцами, а от них — к перипетиям позднейших кампаний против американцев, сделавших имя вождя легендарным и закончившихся сдачей Джеронимо и тюремным заключением. Композиция книги показывает, что ее автор исходил из устных и традиционных повествовательных критериев: автобиографический материал неожиданно включает в себя мифологические и историко-этнографические мотивы.

Странная на взгляд евро-американца композиция автобиографии демонстрирует специфику традиционной ценностной шкалы. Как известно, для любого этноса чрезвычайно важен миф о происхождении, дающий ему своего рода "якорь", точку отсчета для роста этнического, а затем и национального самосознания. В тех случаях, когда в си-

лу каких-либо причин такой миф утрачивается, этнос "выстраивает" его путем заимствования. Джеронимо осознает себя в полной мере индейцем-апаче, обнаруживая характерные для него черты мировосприятия. В данном случае просматривается и ненавязчивая полемика с эволюцией американской нации, которая в момент своего становления интенсивно прибегала к заимствованиям и аналогиям. Остаток своих дней вождь провел в попытке приспособиться к фермерству, живя вдали от родной Аризоны, откуда апачи были насильственно выселены. Много лет спустя, уже после смерти Джеронимо, остатки племени пришлось вернуть домой, где им были предоставлены правительством небольшие резервации. Таким образом, все повествование, сдержанное и искреннее, предстает как бесхитростный, но глубокий и правдивый рассказ о народе, отличном по образу жизни от обступившей его цивилизации. Во второй половине XX в. повествование Джеронимо прочитывается как еще одна притча на тему конфликта между цивилизацией и культурой.

Доминирование автобиографического начала в аборигенной литературе США составляет ее своеобразие, быть может, даже большее, чем своеобразие "черной" автобиографии в литературе афро-американцев. Но важно, что оба феномена говорят о востребованности этого жанра — как "белой", так и "своей" аудиторией.

Известность скандального характера выпала на долю Маленького Бизона Долгого Копья — литератора и актера, выдававшего себя за индейца из племени черноногих, в каковом качестве он и написал яркую книгу мемуаров, предпослав ей в виде заглавия собственное имя — "Маленький Бизон Долгого Копья" (Buffalo Child Long Lance, 1928). Впоследствии он даже заслужил прозвище самозванца — из-за того, что по крови не был представителем этого племени, а лишь "усыновленным" родичем, а также ввиду того, что часть описанных событий была им явно сочинена или получила вольную авторскую обработку на основе чужих источников. Тем не менее, история жизни индейского племени на переломе его судьбы, рассказанная с точки зрения подростка, участника драматических событий, написана чрезвычайно живо и местами приближена к автобиографическому роману, где отдельные вставные сюжеты напоминают самостоятельные новеллы. Особенно выразителен эпизод, повествующий о схватке "родича" автора, индейца по имени Глас Всевышнего, с целым подразделением канадской полиции; он представляет собой художественную трактовку реального исторического события. В описании трагического противостояния автор поднимается до высокого пафоса. Однако в споре об авторской принадлежности следует отличать проблему "самозванства" автора (перед нами не столько автобиография, сколько художественно-мемуарное произведение) от проблемы метисированности (смешанного этнического происхождения), что плохо различается в критике. Важно понять, что́ именно в условиях гонений на тра-

дионализм могло побудить такого человека, как Маленький Бизон, взяться за повествование, которое не сулило принести ему большой выгоды. Между тем, если даже предположить, что он преследовал цели саморекламы, его позиция в автобиографии органично совпадает с позицией тех аборигенных литераторов начала века, кто самоотверженно взялся за перо ради защиты традиционного наследия перед широкой и предвзято настроенной "белой" аудиторией. Пронизанная подобными настроениями, отмеченная самобытными чертами индейской автобиографии книга Маленького Бизона приобрела позднее особую популярность в среде европейской молодежи второй половины XX в. по мере углубления конфликта между цивилизацией и культурой. Она была переведена на ряд европейских языков, а в обработке польского автора, Арк.Фидлера, — и на русский.

Стремление осмыслить в автобиографическом ключе суть переломных исторических перемен, коснувшихся аборигенов и всей американской нации, свойственно всем индейским авторам первых десятилетий XX в. Таковы книги Лютера Стоящего Медведя (Chief Standing Bear. *An Autobiography*, 1926), дилогия Чарльза Истмена "Индейское детство" (*An Indian Boyhood*, 1902) и "Из лесной глуши к цивилизации. Главы из автобиографии одного индейца" (*From the Deep Woods to Civilization: Chapters in the Autobiography of an Indian*, 1916). Чрезвычайно важным оказалось также продолжение линии женской автобиографии в книге Хумисумы (Hum-ishu-ma), иначе Стенающей Голубки (Mourning Dove. *A Salishan Autobiography*), опубликованной лишь много позже — в 1990 г. В целом же развитие жанра словно подготавливало его вершинную веху — автобиографический монумент Черного Лося, книгу, вышедшую на пороге Нового курса и словно связавшую собой сразу три эпохи в развитии аборигенной литературы: девятнадцатый век, становление резервационного периода (начало XX в.) и современность.

Вхождение индейского литературного компонента в интеллектуальную жизнь страны являлось частью единого процесса становления нации в США и Канаде. В последней национальное объединение страны происходило примерно в те же сроки и с выделением сходных социо-культурных проблем, что и в США. Поэтому такие фигуры, как канадская индейская поэтесса Эмили Полин Джонсон (Текайонваке, 1861–1913), считаются ныне достоянием обеих стран, в силу общности феномена и его влияния на национальные литературы по обе стороны границы. На фоне поэзии и прозы Текайонваке (поэтический сборник "Кремень и перо", 1912; сборник новелл "Легенды Ванкувера", 1911, и другие книги), ставших классикой канадской литературы, творчество более скромных аборигенных литераторов США обретает дополнительную пространственно-временную перспективу в свете формирования типологически общего литературного пространства.

Роберт Генри. "Индейская девушка из Санта-Клары". 1917

В количественном отношении, а также в смысле жанрового разнообразия, наибольший удельный вес приходится на авторов дакотского происхождения, среди которых выделяются произведения Гертруд Боннин, Лютера Стоящего Медведя и Чарльза Александра Истмена.

Две книги Гертруд Боннин или Ситкала Ша (Gertrude Simmons Bonnin, or Zitkala-Sa, 1876–1938), "Старинные индейские легенды" (*Old Indian Legends*, 1901) и "Рассказы американских индейцев" (*American Indian Stories*, написана в 1902 г., опубликована в 1921 г.), отражают стремление познакомить американского читателя с устным творчеством аборигенов и одновременно обозначить, хотя бы частично, специфику его ценностных приоритетов. Стиль Боннин отличается прямотой, бескомпромиссностью формулировок и выражает точку зрения женщины-индеанки — позиция, к которой американское общество благодаря взлету феминистского движения было в ту пору особенно чувствительно. Как и некоторые ее соплеменники — Элла Делория и Ч.Истмен, Боннин стремилась записывать в резервации индейские сказки (составившие содержание ее первой книги) и вести прямую политическую борьбу (через индейские общественные организации) за права аборигенов.

Негативный опыт, связанный с годами обучения в "индейской школе" под присмотром христианских миссионеров, отразился в ряде эссе Боннин, среди которых выделяется одно под названием "Отчего я язычница?" ("Why I am a Pagan?"), служащее ранним манифестом духовной самодостаточности индейцев и предвосхитившее будущую борьбу за возвращение к индейской обрядности, развернувшуюся в США с начала 60-х годов XX в. Под пером Боннин эссе превратилось в своеобразную новеллу, в которой автор делится с читателем мыслями относительно причин, побуждающих ее сделать — в отличие от большинства аборигенов — литераторов того времени, которые рассказывали о своем обращении в христианство, — выбор в пользу аборигенной духовности. Здесь — и народная традиция сакрального, глубоко интимного переживания природных феноменов, и наблюдения над ассимилированными, деградировавшими соплеменниками, и ощущение недостаточности, чужеродности опыта христианства при-

менительно к индейскому миру. Автор апеллирует к вечному таинству природы (в мифологии дакотов — Великая Тайна) и пытается рассказать о нем метафорическим языком: "Сложенные руки покоятся на моей груди с незапамятных времен. Малое сердце мое вместе со мною лежит на земле подобно пульсирующей песчинке. Плывущие облака и журчащие воды вместе с теплом щедрого летнего дня красноречиво раскрывают любовь Тайны, нас окружающей. За минуты праздности, что я провела, сидя на залитом солнцем речном берегу, я немного выросла, пусть рост этот и не столь явно выражен, как в зеленой траве, окаймляющей край высокой скалы за моею спиной"[4]. Как можно видеть, мировоззренческие константы аборигенные авторы уже пытаются передавать посредством неповторимой ритмики и образности.

С наибольшей полнотой спектр аборигенной проблематики развернулся в творчестве Чарльза Александра Истмена, или Охиджезы (Charles Alexander Eastman, or Ohiyesa, 1858–1939). Личность и творчество этого автора примечательны тем, что из всех индейских писателей-современников он приобрел наибольшую известность; несколько его книг впоследствии было переведено на европейские языки (в том числе, причем почти сразу же — на русский). О творчестве Истмена/Охиджезы во второй половине XX в. написан ряд статей и даже специальная монография[5]. В свою эпоху он ненадолго был поднят на щит прессой и государственной администрацией как пример удачливого индейца, преуспевшего в процессе перехода от "варварства" к цивилизации. Истмен действительно принял активное участие в общественных движениях и культурных процессах своего времени, хотя опыт этот едва ли можно назвать безоблачным.

По материнской линии, как полагают, Охиджеза происходил от Сета Истмена, известного художника американского фронтира. До 16 лет он вел традиционную жизнь кочевого индейца-дакота и, утратив родителей во время Миннесотского восстания сиу в 1862 г., воспитывался у своих индейских родичей. Потом отец разыскал его и склонил к принятию христианства. Истмен учился в ряде учебных заведений страны, в том числе в Бостон-колледже, стремясь получить профессию врача. Однако исследователи отмечают, что сделать профессиональную карьеру ему так и не удалось: работая на территории нескольких индейских резерваций, он то и дело вступал в конфликт с правительственными агентами. В разные периоды своей жизни Охиджеза выполнял работу для музеев, путешествуя по индейским резервациям с целью сбора этнографических экспонатов; он побывал в Англии с лекциями, а в какой-то момент, пытаясь соединить аборигенное почитание природы с натуралистическим движением эпохи, сблизился со скаутскими организациями.

Писать Истмен начал поздно; существует мнение, что в этом ему хотя бы отчасти оказывала помощь жена, белая американка Мэри Гу-

дэйл Истмен[6]. Охиджезе принадлежит 11 книг и немало статей. Все написанное им в жанровом отношении можно разделить на три части: автобиографические произведения, рассказы на основе аборигенной жизни, эссеистические книги, связанные с интерпретацией истории и культуры своего народа.

Проза Истмена не всегда захватывает читателя глубиной содержания. Однако она обычно привлекает искренностью, легкостью слога, интересна аборигенной точкой зрения, осмыслением важнейших идей, связанных с индейской культурой, оформившихся в его творчестве под влиянием кризисной эпохи.

Значительное место в прозе Истмена принадлежит молодежной тематике: адресат большинства его произведений — юная аудитория, поэтому и стиль повествования обычно прост и незатейлив, будучи предназначен для соответствующего читателя. Для Истмена проблема заключается в другом: кем будет этот читатель будущего — белым или индейцем? Пройдет ли "белая" аудитория мимо индейского наследия, оставив его в небытии так же, как это произошло с самими индейскими племенами? Новое мышление автора заключается в том, что индеец впервые выступает в творчестве Истмена как образец для подражания, идеальная модель или, по крайней мере, непременный элемент в процессе воспитания молодого американского гражданина. Таков пафос не только книг, непосредственно предназначенных для скаутов, — "Вечера в вигваме" (*Wigwam Evenings*, 1909) и "Беседы индейских скаутов" (*Indian Scout Talks*, 1914), но и пропитанной ностальгическим чувством автобиографии "Индейское детство" (1902) и даже полудокументального сборника "Индейские герои и великие вожди" (*Indian Heroes and Great Chieftains*, 1918). Трактуя аборигенные ценности, автор защищает их с постоянной оглядкой на "белую" аудиторию и тщательно выбирает язык, понятный среднему американскому читателю индустриального века, имплицитно намекая или прямо указывая на важность индейского "багажа", который необходим для национального будущего. Американская аудитория, обнаружив благосклонное внимание к книгам Охиджезы, увидела в них, помимо экзотики и патетики побежденного варварства, некую ценностную альтернативу собственным технократическим и накопительским устремлениям.

Как смотрел сам Истмен на блага обретенной цивилизации? Его книги пронизывает общий тон мягкой доброжелательности и даже приятия выпавшего жребия, однако сквозь этот настрой пробиваются не только ностальгические нотки, но порой и всплески разочарования и горечи. В этом смысле интересна автобиографическая дилогия, первую часть которой составляет "Индейское детство", опубликованное еще в начале XX в. Автор сочетает рассказ, состоящий из собственных детских и юношеских воспоминаний, с экскурсами в повседневную традиционную жизнь всякого индейца. Несомненно, за этим сто-

ит стремление нарисовать картину аборигенной жизни, дабы объяснить и обосновать ее суть перед "белой" аудиторией. Да, быт кочевого индейца мог быть суров: угроза голода, вражьих набегов и иных тягот постоянно витала над племенами. Однако Охиджеза все же не может ограничиться столь односторонним изображением — лишь через опасности, лишения и невзгоды — традиционного образа жизни. Нельзя не почувствовать, что автор, основываясь на том, что такой уклад был хорош именно для индейца, подготовленного к нему долгими навыками, относится к нему с пониманием и одобрением, как нельзя не заметить его глубокой привязанности к родной культуре. Перед нами словно двойная точка зрения — участника (свидетеля-мемуариста) и размышляющего наблюдателя. "Какой мальчик не мечтал когда-либо побыть индейцем?" — вопрошает, словно перекликаясь с чеховскими "Мальчиками", Охиджеза и добавляет, поясняя собственное место в грядущем повествовании: "Эта жизнь была моей жизнью"[7].

Яркость первых детских переживаний совпала с яркостью картин народной жизни, вспоминаемых автором. Уроки старейшин, многочисленные легенды и мифы, приводимые не для развлечения, а потому, что составили точки отсчета в воспитании подростка; эпизоды перекочевок и военных столкновений — все это и многое другое ненавязчиво обретает вид программности. У читателя, знакомящегося с книгой, крепнет мысль: "примитивная" культура дикарей-индейцев может быть привлекательной и даже упоительной. Это происходит оттого, что человек, ею взлелеянный, "рожден свободным" и не отчужден от природы — в том числе и от своих ближних. В предисловии к современному переизданию книги У.Ван Тернер III пишет: «Внешне жизнь Охиджезы предстает как еще одна "история успеха" из уст человека, "который сам себя сделал", — автобиографическая модель, утвердившаяся, начиная с Франклина, Линкольна и дошедшая до Генри Форда. Это однако, не все, ибо то, что нам демонстрирует жизнь Охиджезы, — это также и бессердечное и бессмысленное истребление индейских культур, безжалостное расхищение остатков племенных ресурсов и уродливый незримый барьер расовых предрассудков, который, за исключением единиц, сделал практически невозможной ассимиляцию коренных американцев. Мы игнорируем такие вещи — но на собственный страх и риск; ибо в этом случае остаемся в неведении относительно того, что же за культуру мы сами столь щедро предлагаем народам, проживающим от Аляски до юго-восточной Азии» (7; pp. 10–11). Книга Охиджезы завершается главой "Первые впечатления от цивилизации". Убежденный наставлениями собственного отца в том, что ему следует попытаться "встать на дорогу Белого Человека" — то есть ехать получать образование в Дартмутскую школу для индейских детей — он потрясенно комментирует: "Я чувствовал себя так, будто умер и отправляюсь в страну духов..."[8]

С этой точки зрения, разительный контраст составляет вторая автобиографическая книга — "Из лесной глуши к цивилизации. Главы из автобиографии одного индейца", увидевшая свет полтора десятилетия спустя, в 1916 г. Призванное продолжить мемуары с того момента, где кончается "Индейское детство", это произведение посвящено опыту и впечатлениям автора от жизни внутри "белой Америки". Книга адресована взрослому читателю и, по свидетельствам жены Охиджезы, высказанным в последующих переизданиях, многое в ее содержании следует прочитывать между строк (8; p. XVIII). Декларируя страстное приятие американской идеологии, Охиджеза последовательно настаивает на сохранении аборигенных ценностей. В своем повествовании он останавливается на болезненных и трагичных эпизодах, повлиявших на его сознание. К их числу относится ужасающий расстрел армией США в Вундед-Ни в 1890 г. его соплеменников, нарушивших запрет, наложенный правительством на исполнение древних обрядов. Истмен вспоминает о нескольких родичах, в том числе детях, которых ему удалось обнаружить в снегу живыми на третий день после трагедии, о визитах в трущобные кварталы больших американских городов, оставивших самое тягостное впечатление, о столкновениях с политиками и чиновниками по поводу индейских резерваций. Таким образом, вывод, к которому приходит читатель, знакомясь с книгой, — разочарование автора в цивилизации, так и не реализовавшей обещанных реформ, связанных с индейской жизнью.

Завершая книгу главой под названием "Душа белого человека", Истмен подводит итог своей деятельности в качестве добровольного посредника между двумя противостоящими историческими тенденциями. Отказываясь поступиться индейской сущностью, он объясняет, отчего избрал роль адвоката американизации: под угрозой смерти индеец вынужден выбирать выживание. Истмен очень трезво смотрит на суть цивилизации, в которую вступает его народ, а вместе с ним сотни индейских племен и общин, разбросанных по всей стране: «За материальным и интеллектуальным блеском нашей цивилизации утвердились примитивная дикость и злоба, в своем господстве словно вышедшие из-под контроля. Отвергнув свою простую, инстинктивную, естественную веру, я надеялся обрести нечто куда более благородное и плодотворное для ума. Увы! Новая вера одновременно более противоречива и запутанна. Высшая духовная жизнь, пусть и главенствуя в теории, на деле явно отодвинута на второй план, если не отвергнута вовсе. Если свести цивилизацию к ее простейшей форме, она выглядит как система жизни, основанная на торговле. Ценностной мерой является доллар, а сила по-прежнему рифмуется со словом "право". Иначе откуда берутся войны?» (8; p. 194).

Еще раньше, сравнивая традиционно-индейские верования и христианство, Истмен постепенно стал склоняться к защите традиционной духовности, что нашло отражение в ряде эссе, составивших книгу

"Душа индейца" (*The Soul of the Indian*, 1911). Здесь автор сравнивает два пути формирования духовности, аборигенный и американский, продолжая на литературном уровне тему самоценности аборигенной духовной традиции, зародившуюся еще в колониальный период, подхваченную его предшественниками и современниками, а затем развитую Черным Лосем и индейскими публицистами 60-х годов.

На его литературном пути Истмену оказывали поддержку Хоуэллс и Гарленд. Они оценили близость новелл Истмена из книг "Былые дни индейцев" (*Old Indian Days*, 1907) и "Краснокожие охотники и звериное племя" (*Red Hunters and the Animal People*, 1904) к собственным экспериментам в области реалистического повествования. Первая из книг интересна как новаторская попытка набросать бытовые сюжеты из традиционной аборигенной жизни, представив их в авантюрном ключе. Сквозь авантюру, однако, легко просматривается картина повседневного мира индейского общества, и в этом — несомненная заслуга "Былых дней". Сборник разделен на две части — "Воин" и "Женщина" — и посредством ряда новелл с опорой на аборигенную традицию обобщает народный идеал мужества и самоотверженности, любви и дружбы как неотъемлемых ценностей индейского общества — теперь они осознаются как пример общечеловечески значимый. Автор успешно осваивает чуждую индейцам литературную форму новеллы, "сращивая" с ней устные авантюрно-бытовые истории, живые в памяти племен.

Второй сборник новелл может быть назван наиболее оригинальным произведением Истмена-писателя. Он составлен в виде "охотничьей" беседы нескольких юношей-индейцев, обсуждающих обычаи и повадки зверей и устанавливающих немало неожиданных параллелей между ними и людьми. Каждый при этом выступает рассказчиком, излагая историю необычного происшествия, участником которого явился и которое подтверждает изначальное родство мира природы и человека. Тем и другим как порождениям матери-природы свойственны естественность, чувство семьи, благородство и мужество. Сами по себе истории сочетают реальность и фантастичность, а животные-герои очеловечены или мифологизированы, сильно приближаясь по характеру изображения к натурфилософской прозе США и Канады 10–20-х годов (Сетону-Томпсону, Джеку Лондону, Чарльзу Робертсу и другим). Иногда точка зрения рассказчика принадлежит животному, как в рассказе о бобре — "Строителе семи городов". Новелла "Серый вождь" ("The Gray Chieftain"), посвященная горному барану, была особо выделена Хоуэллсом, который отобрал ее для представительной антологии американской новеллы, хотя это одна из слабейших новелл книги. Несомненно, она привлекла внимание маститого писателя "улыбчивыми" сторонами жизни — своей сентиментальностью. Однако среди новелл сборника встречается немало самобытных сюжетов, соединяющих авантюрность, натурфилософскую направлен-

ность и проблему человеческой природы. Пусть и в умеренной дозе, Истмен, как и в "Былых днях", пытается экспериментировать с повествованием, вводя бытовые фразы на языке дакота и соединяя мифологические коллизии с реалистическим бытовизмом. Знаменателен вывод, венчающий последнюю новеллу сборника ("Дикие звери с индейской точки зрения"): поскольку и зверям, и людям отныне придется жить внутри "цивилизации", оба "народа" ждет впереди нелегкое будущее. Программность самой темы сборника, конечно же, подсказана временем и служит еще одной параллелью к судьбе аборигенов: вхождение природы и основанного на ней традиционного уклада в лоно цивилизации — это один и тот же исторически кризисный процесс, последствия которого долгосрочны и непредсказуемы.

В связи с последней книгой важно напомнить, что возникновение скаутского движения в США приходится на первые десятилетия XX в. Этот факт красноречиво свидетельствует о том, что процесс вхождения американской цивилизации в индустриально-технократическую фазу своего развития сопровождался переосмыслением роли природы в истории человечества. Оно проявилось прежде всего у писателей, либо непосредственно связанных с индейской традицией, либо типологически ей близких. К числу первых относятся Охиджеза и Гертруд Боннин, к числу вторых — Э. Сетон-Томпсон, Джеймс Уиллард Шульц, Джек Лондон, а в Канаде — Серая Сова. Близко по направленности им и творчество такого писателя, как Чарльз Робертс. Сетон-Томпсон и Шульц наряду с Охиджезой активно участвовали в создании скаутского движения, и не их вина, что вскоре они оказались оттеснены милитаризованной линией скаутизма, во главе которого был поставлен генерал, объявленный его основателем: Соединенным Штатам в то время требовалась воинствующе экспансионистская апологетика, а не созерцательность и пафос познания природы, к которым взывала индейская традиция, вдохновившая творчество Сетона-Томпсона, Шульца и Охиджезы.

Своеобразным обобщением духовных исканий аборигенных авторов начала века послужила книга Лютера Стоящего Медведя (Luther Standing Bear, или Мато Нажин, 1868–194?) "Земля Пятнистого Орла" (*Land of the Spotted Eagle*, 1933). Его автобиографические и мемуарные сочинения ("Мой народ сиу" — *My People the Sioux*, 1928), как и опыт в области новеллистики ("Двадцать правдивых историй" — *Twenty True Stories*, 1934) интересны, хотя и не столь значительны, чтобы говорить о них подробно; эти книги несколько проигрывают при сопоставлении с уже рассмотренными произведениями Боннин и Охиджезы. Однако в своей последней книге автор попытался создать какой-то новый жанр, объединяющий эссеистическое, мемуарное и историко-этнографическое начала, предвосхищающий так называемые "книги культуры" (culture books), возникшие как своеобразный и характерный жанр аборигенной прозы во второй половине XX в. Тра-

дицион но образ "Пятнистого Орла" служил тотемическим обозначением племени сиу-дакотов, а отсюда и края, где они проживали. Рассматривая последовательно в 9 главах все важнейшие стороны индейского уклада, с детства знакомого автору, Мато Нажин стремится утвердить его как глубоко естественный и самодостаточный историко-культурный феномен, достойный заинтересованного внимания, а, быть может, и способный служить примером для американской цивилизации. Автор выбирает тон углубленного размышления, по уровню возвышаясь над всем, что было написано на эту тему его соплеменниками и предшественниками. Перед нами книга, задуманная как документ эпохи, адресованная американской аудитории, убеждающая ее в ценности и необходимости аборигенных культур для Америки (пусть даже только на примере своей собственной). Она интересна множеством формулировок, обобщающих фундаментальные различия между аборигенными и европейскими культурами, и метафорами, относящимися к восприятию природного мира, а также суждениями о человеческой природе. Пафос автора легко объясним: эпоха, когда национальным лозунгом стали идеи, что "индеец должен уйти" и "традиция — враг прогресса", когда утвердился стереотип "исчезающего американца" ("the Vanishing American"), а национальным кредо был провозглашен "плавильный котел", властно рождала ответный порыв, отчаянно взывавший к диалогу, сотрудничеству, справедливости, признанию, уважению к природной среде и типу человека, созданного ею. В этом смысле Мато Нажина сегодня цитируют больше, чем любого другого индейского автора его времени, соединяя его пафос этнической идентичности с экологическим. Особенно выразительно в этом смысле выглядит последняя глава книги "Что значит индеец для Америки?" Автор находит убедительнейшие аргументы в пользу национальной значимости аборигенного наследия, предвосхищая вывод американской общественности, сделанный на пороге XXI в., когда такая постановка вопроса вышла на общенациональный и международный уровень и уже перестала кого-либо удивлять, хотя исходная проблема, конечно же, не исчезла. Книга Мато Нажина фактически обращена в будущее — автор находит для этого основу, черпая доказательства в фундаментальности аборигенного наследия. "...Все это не должно пропасть, — писал он, — ибо кому, как не человеку, плоть от плоти этой земли, сложить ее песню, историю, сказку? Кому, как не человеку, что родня самому праху под его ногами, придать ему форму и претворить в неумирающую керамическую форму? Кому, как не человеку, исполненному любви к тростнику, растущему в тихих заводях, к влажным корням деревьев и кустарников, избавить их от безвременья смерти и с едва не сверхчеловеческим терпением превратить в долговечные образы прекрасного — в бессмертное искусство?"[9]

Пора романа для аборигенной литературы еще не наступила — вряд ли стоит рассматривать произведение Стенающей Голубки (1888–

1936) "Когевея, полукровка" (*Cogewea, the Half-Blood*, 1927) в качестве самостоятельной попытки такого рода, но малые формы прозы уже активно осваивались индейцами в начале века, готовя почву для последующих более масштабных художественных сочинений. Главным же итогом их литературных усилий был прорыв вековой стены молчания, возведенной между американским обществом и "исчезающими американцами", и начало процесса, приведшего к изменению взгляда на феномен американских аборигенов. Отныне жестокий спор и диалог между культурой и цивилизацией, исторически развернувшийся на американской почве, надолго обозначился в сфере литературы, что повлекло за собой немаловажные последствия уже в ближайшие десятилетия. От аборигенных писателей начала XX в. через их преемников 30–50-х годов протягиваются прочные нити к "Великому Пробуждению" американских этнических меньшинств второй половины столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Стельмах В.Г., Тишков В.А., Чешко С.В.* Тропою слез и надежд. М., Мысль, 1990, с. 18.

[2] *Сагалаев А.М.* Алтай в зеркале мифа. Новосибирск, Наука, Сибирское отделение, 1992, с. 58.

[3] *Turner III, W. Van.* Introduction to "Jeronimo. His Own Story". N.Y., E.P.Dutton & Co., Inc., 1970, p. 47.

[4] Literature of the American Indian. Ed. by Thomas E. Sanders & Walter W.Peek. Beverly Hills, Ca., Glencoe Press, 1973, p. 381.

[5] *Wilson, Raymond.* Ohiyesa: Charles Eastman, Santee Sioux. Urbana, University of Illinois Press, 1983.

[6] *Peyer, Berndt C.* Charles Alexander Eastman // Dictionary of Native American Literature. Ed. by A. Wiget. N.Y. & Lnd., Garland Publishing, Inc., 1994, p. 233.

[7] *Eastman, Charles A.* Indian Boyhood. Greenwich, Conn., Fawcett Publications, Inc., 1972, p. 20.

[8] *Eastman, Charles A. (Ohiyesa).* From the Deep Woods to Civilization. Lincoln and London, Univ. of Nebraska Press, 1977, p. 235.

[9] *Standing Bear, Luther.* Land of the Spotted Eagle. Lincoln and London, Univ. of Nebraska Press, 1933, p. 258.

V. КРИТИКА И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Специфика американской литературной критики состоит в том, что первыми ее создателями были писатели. Как главные участники литературного процесса они обратились к выявлению особенностей художественного осмысления действительности, эстетического и нравственного воздействия литературы. Генри Джеймс характеризовал литературную критику как "наиболее сложное и опосредованное искусство, требующее для своего понимания большой подготовки, духовной зрелости и способности видеть и сравнивать"[1]. Наиболее подготовленными для такого рода деятельности в США, безусловно, оказались писатели.

Именно они формировали литературный климат в стране на рубеже XIX–XX веков. Развивавшаяся в конце XIX в. эстетика пересматривала художественное и литературно-критическое наследие их предшественников — романтиков. В американской литературе утверждался критический реализм. Его становление проходило в напряженной борьбе с теми, кто держался доминирующих концепций недавнего прошлого: эпигонами романтизма, бостонскими "браминами", сторонниками "традиции благопристойности". Так называемые "браминыы" — О.У.Холмс, Дж.Р.Лоуэлл, Ч.Э.Нортон — в прошлом выдающиеся писатели, с течением времени, однако, безнадежно отставшие от ритма жизни и искусства, не давали более импульса для развития интеллектуального потенциала страны.

Представители ново-английской "традиции благопристойности" или "утонченности" — Томас Олдрич, Эдмунд Стедмен, Ричард Стоддард и другие — выступали с антиреалистических позиций, ограничивали глубину и горизонты творчества религиозными предрассудками и пуританским ханжеством. Они требовали неуклонного соблюдения викторианских норм, что на практике оборачивалось бескрылой программой подражания.

Вся первая половина девятнадцатого столетия была в американской литературе эпохой расцвета и господства романтизма. Время, отделяющее начало XX в. от окончания Гражданской войны, было периодом своеобразного "двоевластия", когда романтизм практически

уже изживал себя, а реализм находился в процессе зарождения, укрепления и оформления в литературную школу. Ведущим направлением в литературе США реализм стал именно на рубеже XIX–XX веков. Борьба за него связана, прежде всего, с именами Марка Твена, Уильяма Дина Хоуэллса, Генри Джеймса, Хэмлина Гарленда, Фрэнка Норриса, молодых Теодора Драйзера и Джека Лондона.

Какие только вопросы ни поднимали они на страницах периодических изданий, в своих эстетических работах, в предисловиях к книгам их выдающихся предшественников. Это философские проблемы, связанные с теориями Дарвина и Спенсера, причины упадка влияния бостонской школы критиков и "традиции благопристойности", теория "веритизма" Гарленда, проблема "ответственности романиста". Оживленно велась дискуссия о "великом американском романе" — таинственном "В.А.Р.", идея которого была выдвинута Дефорестом вскоре после окончания Гражданской войны и которого Норрис так и не нашел в современной ему литературе. Писателей волновали особенности преломления реализма как художественного направления в региональной и общенациональной литературе, определившего характер литературного процесса в США.

Возрастал интерес в критике к прозе Среднего и Дальнего Запада, к "местному колориту" писателей Чикаго и Калифорнии. Вместе с тем большое внимание уделялось творчеству западноевропейских авторов: Бальзака, Флобера, Мопассана, Золя и особенно русских классиков — Гоголя, Тургенева, Толстого, Достоевского. Дискутировались перемещение с конца 30-х годов XIX в. центра литературной жизни из Новой Англии в Нью-Йорк и деятельность возникших там литературно-критических движений и группировок, связанных с периодическими изданиями. Литературно-критическая деятельность писателей отразила историю основных художественных методов в литературе США: романтизма, натурализма, критического реализма, зарождения модернизма.

Если в ранний период развития американской критики каждый литератор выступал сам по себе, выдвигал собственные эстетические концепции, то после Гражданской войны постепенно начинают складываться школы, которые в дальнейшем определили общие тенденции развития литературно-критической мысли в США. Господствующим в послевоенной критике было направление, опиравшееся на традиции Ральфа Уолдо Эмерсона и Джеймса Рассела Лоуэлла. С большой долей условности его можно определить как "романтический идеализм". Рупором этого направления были весьма престижные в то время в США журналы "Атлантик мансли" (Бостон) и "Сенчури мансли мэгезин" (Нью-Йорк). В известной мере проявлялось в критике и влияние Эдгара Аллана По, который первым заговорил в своих литературно-критических статьях о художественной технике, мастерстве писателя, о структурном единстве произведения, его "эффекте,

или впечатлении", производимом на читателя. В 80-е годы XIX в. "романтический идеализм" пришел в столкновение с новыми литературными направлениями — критическим реализмом и натурализмом. Причины его упадка и возвышения реализма крылись в социальных и идеологических последствиях Гражданской войны, продвижении фронтира на Запад, научно-техническом развитии страны; немаловажное значение имело и влияние западноевропейской литературы.

Крупным теоретиком критического реализма выступил в конце XIX в. Уильям Дин Хоуэллс (1837–1920). Значение его литературно-критической деятельности для истории американской литературы определил Марк Твен, который, оценивая редакторскую рубрику Хоуэллса в журнале "Харперс", писал: "Я верю, что ваш отдел создает новое направление в критике"[2]. Твен отмечал "новую критическую манеру" Хоуэллса и усматривал в его деятельности "большую пользу" для страны. В своих статьях Хоуэллс изложил программу создания американского национального романа — не по английским образцам, как того требовали сторонники "традиции благопристойности", а опираясь на собственные литературные традиции.

Задачу писателя Хоуэллс видел в том, чтобы достоверно и точно представить "простые чувства простых людей". В теории романа Хоуэллс опирался на определение двух типов романа, данное Готорном в предисловии к "Дому о семи фронтонах" (1851): социального (novel), в котором преобладают реальные картины жизни общества, и романтического (romance), где царит фантастическое и идеальное, противопоставленное прозе жизни. В отличие от романтического, реалистический роман, по мысли Хоуэллса, не должен создавать аллегорические и символические картины и образы — он стремится зеркально запечатлеть особенности жизни в определенной среде и в определенное время. Хоуэллс продолжает традиции ранней американской критики, связанные с именами Ноя Уэбстера, Джозефа Денни, Ройала Тайлера, основные принципы которых базировались на утверждении общественной полезности литературы, ее простоты, отказа от стилистических излишеств, щекочущей развлекательности. В оценке произведения Хоуэллс выдвигает критерии "простоты, естественности и правдивости"[3].

Теория реализма развивалась в США под влиянием позитивистской эстетики Ипполита Тэна, что сделало весьма затруднительным дифференциацию в творчестве американских писателей реалистического и натуралистического методов отражения действительности. Распространению натурализма в американской литературе способствовали успехи естественных наук во второй половине XIX в., покорившие многих писателей. В литературу вошла тенденция к объективному, бесстрастному воспроизведению действительности, уподоблению художественного метода писателя методу научного исследователя. Так, еще поэт-южанин Сидни Лэнир в лекциях об английском

романе (1880) призывал изучать роман как произведение, в котором наука входит в сферу искусства[4].

Идея связи между основными направлениями литературы США — романтизмом, реализмом и натурализмом, близости натурализма критическому реализму заложена в литературно-критических работах Норриса. Затруднения Норриса и многих последующих критиков связаны с недостаточным пониманием различий между собственно литературным натурализмом и вульгарно-натуралистическим подходом к отображению действительности.

Фрэнк Норрис (1870–1902) видел причину неутихающего спора о создании в США "великого американского романа" в назревшей в стране потребности в новом романе. Однако он называл эту новую литературу, к которой причислял и самого себя, натурализмом. В его сборнике статей "Ответственность романиста" (1903) ощущается влияние эстетики Золя. Норрис вынес эту проблему на уровень теоретического осмысления. Он считал, что американская литература "поведет вас прочь от студий эстетов, бархатных курток и длинных волос, от бесполых созданий, культивирующих искусство сочинительства, как любитель-садовод свои орхидеи. Она поведет вас, если вы будете поспевать за ее шагами, если вы преданно и честно последуете за ней, — в мир рабочих, с их грубой речью, решительными действиями и сильными страстями, прямо в сердце новой жизни, на грань нового времени, и там, только там познакомитесь с материалом, из которого будет создана американская литература будущего"[5].

Движение в защиту реализма, начатое Хоуэллсом, поддерживал и Хэмлин Гарленд (1860–1940), выходец из Среднего Запада. Его книга "Крушение кумиров" (1894) вошла в историю американской писательской критики как обоснование теории "веритизма", "местного колорита", областнического романа. "Самый верный способ писать для всех времен, — утверждал автор, — воплотить настоящее в наилучшей форме, с наибольшей искренностью и беспощадной правдивостью. Самый верный способ писать для других стран — быть верным своей стране, тем местам и тем людям, которых мы любим..." (3; с. 181–182). Гарленд верил, что "местный колорит" приведет американскую литературу к созданию подлинно национальных произведений. В отличие от него, Норрис согласно своей концепции "великого американского романа" считал, что великое выходит за рамки национального. Подлинно великий романист перестает принадлежать определенной стране и становится достоянием всего мира, как это было в случае с Л.Толстым (3; с. 218).

Гарленд придает исключительное значение литературной критике как таковой. Он считает ее "наиболее характерной формой самовыражения в настоящем и ближайшем будущем", потому что "литература слишком медленно осознает и плохо предвидит надвигающиеся перемены" (3; с. 181).

Самым изысканным и талантливым писателем и критиком рубежа веков был, конечно, Генри Джеймс (1843–1916). Считая искусство критики "наиболее сложным", требующим "духовной зрелости", он полностью соответствовал этим критериям. Джеймс с юности мечтал быть литературным критиком, американским Сент-Бёвом. Влияние его литературно-критического наследия на англоязычную, а через нее на мировую художественную литературу и литературоведение огромно. Пока оно недостаточно изучено в нашей отечественной науке. Особенно значителен вклад Джеймса в разработку теории романа.

В литературно-критической деятельности Джеймса прослеживаются три периода. До переезда в 1875 г. в Европу его интересовали главным образом идущее от Кольриджа разграничение воображения и фантазии в искусстве, проблемы нравственности, традиционное противопоставление социально-бытового и романтического романа. Именно в этом отношении он сказал: "Есть только плохие романы и хорошие романы, и лишь в этом разграничении я усматриваю хоть какой-то смысл..." (3; с. 136). Эта мысль оказалась созвучна идеям адептов эстетской критики и ныне известна прежде всего как высказывание О.Уайльда в его знаменитом предисловии к "Портрету Дориана Грея": "Нет книг нравственных или безнравственных. Есть книги хорошо написанные или написанные плохо. Вот и всё"[6].

В годы творческой зрелости (1875–1890), когда Джеймс обратился к проблеме мастерства и романной техники, была опубликована его статья "Искусство прозы". Обширную серию статей Джеймс посвятил творчеству английских, итальянских, русских писателей. Они составили книги "Французские поэты и романисты", "Пристрастные портреты". В эти же годы вышла и книга "Готорн" (1879).

Последний период литературно-критической деятельности Джеймса (1890–1916) ознаменован выходом в свет предисловий к его романам и повестям в нью-йоркском издании собрания сочинений в 26-ти томах (1907–1911), где Джеймс развивает и обобщает идеи, высказанные в более ранних работах. С наибольшей полнотой его эстетические воззрения этого периода изложены в работах "Лондонские очерки" (1893), "Будущее романа" (1899), "Урок Бальзака" (1905), "Новый роман" (1914), "Заметки о романистах" (1914).

Джеймс отстаивал престиж литературной критики в Америке, считая критика "подлинным помощником художника, факелоносцем, идущим впереди, истолкователем, братом". В его бережных руках критика стала высокопрофессиональной. Новый подход Джеймса к анализу мастерства художника, его психологии, к стилю, к "единой системе выражения" в словесном искусстве дал основание называть его провозвестником литературы модернизма.

Эстетическая критика во многом способствовала тому, что Генри Джеймса стали воспринимать как модерниста, противопоставляя его метод "бытописательской манере" и реалистической эстетике Хоуэл-

лса. Однако Генри Джеймса и других экспатриантов рубежа XIX–XX веков, например, Эдит Уортон, отличала приверженность к европейскому реализму, достижения которого они раскрывали в анализе творчества Бальзака, Тургенева, Теккерея, Мопассана, Золя, Флобера и других. Свойственная им склонность к эстетизму отнюдь не вела их к эстетству. И литературная критика Джеймса тому яркое свидетельство. В статье "Искусство прозы" (1884) он пишет, что "ближайшей и непосредственной целью" искусства "является отображение жизни" (3; с. 131), что "воздух реальности (верность передачи) представляет собой высшее достоинство романа", а "изучение тонкого процесса бытия и есть ... начало и конец искусства романиста", романист предлагает "свой способ отражения действительности — ее смысла, красок, рельефа, характера, — всей сути человеческого бытия"; искусство — "источник познания" (3; с. 134–135).

Степень авторского мастерства в создании "единой системы выражения" в произведении — главный интерес Джеймса, новаторски им разработанный. Так же, как Хоуэллс, Гарленд, Норрис, Джеймс считает, что "отбор лежит в основе искусства, но отбор главного, представительного" (3; с. 139), который не снимает "вопроса исполнения" (3; с. 142). Находки Джеймса в области поэтики романа, "наиболее величественной формы искусства" (3; с. 141), были впоследствии широко заимствованы и неоднозначно истолкованы представителями разных направлений современной американской и западноевропейской критики. Позиция самого Джеймса как реалиста отражена в особо выделенной им проблеме "морального содержания романа": "Существо моральной энергии заключается в стремлении исследовать весь мир. Существует одна точка, в которой моральная идея и идея художественная сходятся или почти сходятся; она освещается светом той очевидной истины, что глубочайшее достоинство произведения всегда есть достоинство сознания художника. Если оно высоко, роман, картина, скульптура приобщается к глубинам истины и красоты. На мой взгляд, сочетание этих двух качеств и образует цель искусства" (3; с. 143).

Соответственно высшим достижением техники повествовательного искусства Джеймс считает умение романиста выразить свое сознание, представить его. Он настаивал на драматизации точки зрения автора, погружении автора в героя, названного "центральным сознанием". Выступая против вторжения автора в повествование, Джеймс стремился к тому, чтобы вся организация повествования, его стиль делали присутствие автора явно ощутимым. Он считал необходимым профильтровать повествование через "центральное сознание", закрепляя за ним фиксированную пространственно-временную точку в структуре романа. Именно по принципу "центрального сознания", утверждал он, написан роман Флобера "Госпожа Бовари" и вопреки ему — роман Толстого "Война и мир". В результате эпопея Толстого,

с его точки зрения, превратилась в "бесформенное, расползающееся на части чудовище" [7].

В дальнейшем Джеймс выдвинул теорию реализма как "многообъектного сознания", как совокупности "точек зрения" на мир многих рассказчиков, каждый из которых освещает один из аспектов темы. Эта концепция получила формалистическую трактовку в "новой критике", а затем была скорректирована нарратологией.

Большое значение Джеймс придавал органическому единству произведения. Эта концепция восходит к эстетике Кольриджа, который разработал ее в противовес идее нормативной "механической формы" эпохи классицизма. Взаимоотношение частей в целом как единовременности, тождественность духовного и материального, цели и средств Кольридж называл "органической цельностью". "Новые критики" (Перси Лаббок, Клинт Брукс), заимствуя эту теорию через Джеймса, выдвинули концепцию "органической формы".

В последний период своей литературно-критической деятельности — в статьях, письмах, предисловиях, записных книжках — Джеймс выделяет литературную форму как определяющее начало литературного произведения. "Нет ничего более достойного сожаления, чем произведение искусства с разрывом в действии, — пишет он о романах Толстого и Достоевского, — чему в немалой степени может способствовать обыденность формы. И, напротив, найденная (после долгих поисков) форма становится совершенным бастионом". Джеймс подчеркивает, "каким недостатком является отсутствие строгой композиции и полное пренебрежение к лаконизму выражения и архитектонике целого" [8].

Писательская литературная критика США рубежа XIX–XX веков завершается не столь многочисленными, как у Хоуэллса и Джеймса, но важными работами Марка Твена, Джека Лондона, Теодора Драйзера, способствовавшими укреплению позиций реализма в американской литературе и критике.

* * *

Деятельность писателей-критиков США, на рубеже XX в. поднимавшая многие профессиональные вопросы, не дала, однако, значительных результатов для развития теории литературы. Только к 1910 г. окончательно сформировалась литературная критика, ориентированная на теоретические проблемы художественного творчества.

Общее стремление понять происходящее в области литературы выразилось в развернувшейся в 10–20-е годы борьбе направлений, так называемой "битве книг", имеющей исключительное значение для становления литературоведения США. Попытки классифицировать критиков по школам осложняются существованием бесчисленных переходных форм и вариантов, и, тем не менее, в литературной критике США начала XX в. можно проследить три более или менее от-

Генри Льюис Менкен. Фотография 10-х годов

четливые ориентации: школу академических "защитников идеального", деятельность "литературных радикалов" и "эстетическую" критику. Сторонники первого направления восходили к нью-йоркской "группе пятерых", ядро которой составляли пятеро близких друзей-поэтов: Р.Г.Стоддард, Т.Б.Олдрич, Э.К.Стедмен, известные по традиции "благопристойности", а также Б.Тэйлор и Дж.Г.Боукер. С конца Гражданской войны и до начала нового столетия их задачей было не только создание поэзии, но и ее критическое осмысление. Выступая против материалистического века, они отвергали претензии реалистов, провозглашали себя хранителями идеального в литературе. "Защитников идеального" объединяло стремление избегать актуальных вопросов своего времени, сохранить традицию "группы пятерых" и применить ее к современности. Первые критики этой ориентации были выходцами из среды консерваторов: У.К.Браунелл, Ирвинг Бэббит, Пол Элмер Мор. Но, возмущаясь происходившей ломкой традиций и норм, они, тем не менее, довольно быстро отказались слепо следовать "идеалистам" и порвали с ними еще в 1892 г.

Вторая линия развития литературной критики США в начале двадцатого столетия проявила себя в деятельности "литературных радикалов", выступивших против всех видов консерватизма. Это молодые Ван Вик Брукс, Г.Л.Менкен, Льюис Мамфорд, Уолдо Фрэнк и Рэндольф Борн. Критика, ориентированная на изучение истории нации и социологии, представлена здесь такими именами, как М.К.Тайлер и В.Л.Паррингтон.

Третья линия, поначалу не очень заметная, нашла воплощение прежде всего в творчестве Джоэла Э.Спингарна и его сторонников, отрицавших необходимость непосредственных связей между литературой и жизнью, ориентированных на имманентный анализ литературных произведений и выработку критерия оценки.

Уильям Крэри Браунелл (William Crary Brownell, 1851–1928) полагал, что великая литература рождается из великих правил, которые создаются профессионалами. Радикалы считали Браунелла "профессором", хотя он никогда не был связан с университетскими кругами. Он был "академиком" и в глазах основателей Американской академии искусств и литературы, созданной в 1904 г., Браунелл утверждал, что в основе эстетики должна лежать христианская этика, платоновское

учение о форме и аристотелевская вера в разум. Он почитал Тэна и преклонялся перед французами, что нашло отражение в его трудах "Французские черты" (1889) и "Французское искусство" (1892). Именно в этих работах прослеживаются идеи, получившие дальнейшее развитие в американском "новом гуманизме". В книгах "Викторианские мастера прозы" (1901) и "Американские мастера прозы" (1909) Браунелл проявил интерес к личности писателя, предприняв анализ творчества известных деятелей английской и американской культуры и литературы. Центральное место в обеих книгах принадлежит творчеству Мэтью Арнольда, которого Браунелл считал своим учителем. Арнольд, по убеждению автора, отличался от других английских критиков стремлением "к полноте гармонического выражения" в духе греческого и христианского миропонимания. Браунелл отождествлял культуру с личностью, и личность Арнольда более всего соответствовала его идеалам.

Общую эстетическую теорию Браунелл разработал в книгах "Критика" (1914) и "Нормы" (1917). Назначение критики он видел в том, чтобы выявлять и объяснять абстрактные качества произведения, наполненные у каждого художника конкретным содержанием. Он считал неприемлемым импрессионизм в критической деятельности и отдавал предпочтение разуму и основанному на нем здравому суждению. Критические нормы, с его точки зрения, формируются в суждениях трезвомыслящей, беспристрастной личности, такой, как Арнольд. Позднее в работах "Талант стиля" (1924) и "Демократические нравы в Америке" (1927) Браунелл выдвинул тезис об общем духе органического порядка и ритмическом движении. Стиль, по мнению Браунелла, придает сумятице слов и действий органическую упорядоченность, снимает напряженность, облагораживает грубый натурализм. Стилистическая манера выражает сокровенную и всеобщую душу человека.

Взгляды Браунелла, вдохновленного древнегреческими и христианскими образцами, преклонением перед французской культурой, его призыв к гармонии и нормам, присущим нравственному началу, его борьба с романтизмом и натурализмом были развиты основателями "нового гуманизма" в США, Ирвингом Бэббитом (Irving Babbit, 1865–1933) и Полом Элмером Мором. На гарвардские лекции Бэббита по французской литературе и истории критики стекались толпы восхищенной молодежи. Выходец из лагеря "профессоров" поражал глубоким чувством современности, эрудицией и тем, что он занимался именно теорией, а не критикой текущей литературной продукции. Бэббит — автор семи книг: "Литература и американский колледж" (1908), "Новый Лаокоон" (1910), "Мастера современной французской критики" (1912), "Руссо и романтизм" (1919), "Демократия и правление" (1924), "Гуманизм в Америке" (1930), "О художественном творчестве" (1932). Главный тезис его творчества состоит в том, что современные течения эстетической мысли необходимо корректировать

обращением к концепции, в основе которой лежит понимание того, что отличает человека от природы, с одной стороны, и от Бога или Божественного мира, с другой.

Первым учеником Бэббита был Пол Элмер Мор (Paul Elmer More, 1864–1937). Встреча с Бэббитом в Гарвардском университете ознаменовала поворот в духовном развитии Мора, имя которого навсегда связано с сельским уединением в Шелберне (шт. Нью-Хэмпшир), где он вынашивал свою эстетическую концепцию. Шелберн стал символом определенного направления мысли, дал имя серии критических эссе. "Шелбернские очерки" Мора — это одиннадцать томов, вышедшие в период с 1904 по 1921 г., большая часть которых посвящена творчеству отдельных писателей и лишь немногие — разработке теории критики. Исследовательский метод Мора состоял в том, что в каждом литературном очерке он рассматривал соотношение духовного и материального и на этой основе анализировал, как это соотношение проявляет себя в конкретных художественных произведениях писателя. Своим обширным и внимательным чтением Мор дал богатейший материал для теоретических построений И.Бэббита.

В контексте формирования теории литературы США интерес представляют не столько отдельные критические произведения Бэббита и Мора, хотя они остаются ведущими фигурами, сколько результаты работы целой группы представителей "нового гуманизма", которые обобщили свой опыт в труде "Гуманизм и Америка" (*Humanism and America*, 1930). Назвав свою систему взглядов "новым гуманизмом", эти критики претендовали на продолжение традиций эпохи Возрождения, акцентируя саму постановку проблемы человека. Однако основа возрожденческой традиции — самоценность независимой человеческой личности — подвергалась у американских неогуманистов критическому переосмыслению. Учитывая социальные катаклизмы начала XX в., они стали рассматривать ее как проблему буржуазного индивидуализма, видя его истоки в культе романтической личности.

Бэббит и Мор резко выступали против романтизма, понимая его при этом очень широко как вечный, внеисторический элемент человеческой природы. Для Бэббита, например, и Руссо, и Бергсон — в равной степени романтики, ибо выражают культ "романтической" личности. Отталкиваясь от концепции мирового зла, разработанной философами-романтиками (прежде всего Шеллингом в "Философских исследованиях о сущности человеческой свободы"), Бэббит и Мор видели в проявлении свободной воли человека потенциальные возможности зла. Они настаивали на необходимости строгого ограничения свободного проявления индивидуальной воли как заведомо порочного начала. Дискредитация романтической морали стала одной из главных целей неогуманистического литературоведения. Но "романтизм" для Бэббита и Мора был общим понятием, обозначающим

все кризисные тенденции социально-политической и экономической жизни США и Западной Европы рубежа XIX–XX веков, обусловленные специфическими идейно-духовными формами сознания.

Другим объектом критики Бэббита и Мора являлось материалистическое сознание, опирающееся на достижения современной науки и названное ими "натурализмом". Отождествление романтизма и "натурализма" Бэббит осуществил в своем программном труде "Руссо и романтизм". По характеру детерминации Бэббит теоретически обосновывает существование двух форм натурализма: утилитарного, научного, воплощенного для него в творчестве Ф.Р.Бэкона, и эмоционального, литературного, представленного Руссо, романтиками и критическими реалистами.

Бэббит и Мор выступали с идеей спасения цивилизации и культуры путем воспитания "индивидуалиста с гуманистическими нормами", утверждения "неоклассического искусства" как отражения норм и требований, диктуемых человеку "высшей волей" и его "внутренним контролем". Еще в 900-е годы они пытались восстановить слово "гуманизм" в значении "истинно человеческий". Однако, противопоставляя себя традиционному гуманизму, они подчеркивали, что их интерес лежит в сфере совершенствования индивидуума, а не человечества в целом, так что их теория подразумевает не человека вообще, как такового, а лишь группу избранных, то есть она исходно аристократична, а не демократична.

Концепцию человека они выстраивали на дуалистической основе. Как существо не только материальное, но и духовное, человек не может быть продуктом лишь материальной эволюции. Духовное же в человеке рассматривалось ими не как относящееся к сфере сознания, возникшего на высшем этапе развивающейся материи, а как религиозное, божественное, данное извне. При этом, однако, гуманизм не отождествлялся с религией, ибо для достижения счастья человек должен полагаться не на Бога, а на себя самого.

Бэббит утверждал, что необходимым принципом благополучного существования человека является его самоконтроль, противостоящий как механическому и биологическому детерминизму, так и божественной воле. Только благодаря такому двойному противостоянию — и изменчивости природы, и фатализму, проистекающему из безраздельного подчинения воле Божьей, человек приобретает гуманистические качества, становится уникальным. Человек может стать совершенным, если будет придерживаться определенных законов. Главный закон "неогуманистов" для контроля человека над собой — умение подавлять как спонтанность, так и летаргию чувств активной волей. Этот закон неизменен и вечен. И если идеалистические и натуралистические монисты правы в том, что человек находится в процессе постоянного изменения, то они не правы, утверждая, будто не существует вечных законов, лежащих вне и над эволюцией. Эти законы

и составляют предмет исследования "новых гуманистов". Провозглашать жизнь безостановочно несущимся потоком, да еще фиксировать это в искусстве — безумие, считают они, настаивая на том, что существуют законы не только для людей, но и для вещей. Помимо закона о контроле человека над собой, есть общий закон для природы и человека — "закон меры". Цель литературной теории "неогуманистов" найти эти законы в жизни и суметь отразить их в искусстве.

Бэббитовская концепция самоконтроля характеризует неогуманистическое движение в критике как резко антидемократическое. Если определенная группа индивидуумов, полагал Бэббит, будет практиковать "гуманистический контроль" и объединится по принципу "гуманистической дисциплины", она приобретет стабильность, социальную значимость и сможет подчинить себе большинство, не осведомленное о существовании гуманистических правил. Группа эстетиков и литераторов, объединившаяся в согласии с этими принципами, способна создать новое искусство с четкими критериями оценок и ценностей. "Новый гуманизм" был первым в XX в. оформившимся направлением американской критики с высоким по тому времени профессиональным уровнем. Кроме того, и это очень важно, "новый гуманизм" явился катализатором для формирования противоположных ему тенденций.

Именно в борьбе с "неогуманизмом" окрепла критика "литературных радикалов", выступивших против всех видов консерватизма. "Литературные радикалы" требовали тесных связей между литературой и жизнью. Концепция литературы как отражения социальной и культурной истории американской нации, американского народа становится центральной в литературоведческой науке рубежа веков.

Ранним примером теоретической разработки национальной социально-исторической традиции служат труды Мозеса Койта Тайлера (Moses Coit Tyler, 1835–1900) "История американской литературы: 1607–1765" (1878) и "Литературная история американской революции: 1763–1783" (1897). Тайлер считает важнейшим критерием оценки произведения его историческую эффективность, его пользу для общества, реализацию социальной функции. "Нам следовало бы помнить: то, что мы называем критикой, не есть единственная проверка содержательных и художественных достоинств любого литературного произведения, представляющего интерес для человечества. Кроме художественной проверки, необходима еще проверка на практическую значимость и пригодность. С этой точки зрения, литературное произведение должно быть прямо и непосредственно связано со здравым смыслом и с моральным чувством широких масс людей при различных условиях и на долгое время. Мы полагаем, что ни одно произведение, не обладающее здравой сущностью и истинностью, никогда не выдержит такой проверки"[9]. Благодаря деятельности Тайлера в литературоведении США складывался и утверждался метод, соотно-

Теодор Спайсер Симсон. Памятная медаль в честь В.В.Брукса. 1923

сящий историко-литературное истолкование прошлого с литературно-критической интерпретацией произведений, возникших в этом историческом прошлом. Происходила, таким образом, интеграция эстетической оценки и исторического познания. Предмет исследования и точка зрения исследователя были строго соотнесены в плане методологии.

В начале XX в. эта линия американского литературоведения получила достойное продолжение в деятельности В.В.Брукса, Г.Л.Менкена, Льюиса Мамфорда, Уолдо Фрэнка и Рэндольфа Борна.

Ван Вик Брукс (Van Wyck Brooks, 1886–1963) одним из первых поставил вопрос о смысле такой национальной традиции, которая стимулировала бы развитие литературы как феномена демократического сознания нации. Его теоретико-литературное творчество определяют две основные посылки: 1) в начале XX в. в Соединенных Штатах отсутствовала развитая культура, необходимая для подлинного национального развития; 2) подлинная культура не может стоять в стороне от социальной действительности и механически отражать ее. В книге "Возмужание Америки" (1915), которая сделала Брукса одним из ведущих литературоведов США, он сформулировал требование связи культуры с социальной действительностью. Характерной чертой литературы США, отражающей национальное мировосприятие, Брукс считает постоянное колебание между идеализмом и реализмом, между теоретиками и практиками, между "интеллектуалами" и "плебеями".

В своей первой книге "Вино пуритан" (1909) Брукс объясняет национальную специфику американской культуры, исходя из воздействия пуританской традиции и исторических условий жизни в период освоения американских земель выходцами из Европы. Брукс был убежден, что окостенелость пуританских представлений о жизни духа исключает возможность нравственного развития. При этом он признает, что способ разрешения пуританами противоречий внутренней жизни содействовал развитию практического материализма, питавшего жизненную энергию нации. Брукс показал мировоззренческий дуализм пуританства и присущее ему разделение жизни духа применительно к литературе на "интеллектуальную" и "плебейскую"; он считал, что лишь Уолт Уитмен пытался объединить эти направления. Именно в творчестве Уитмена, который "соединил пуританскую от-

решенность от суетности с интересом к земной действительности", Брукс видел залог будущего расцвета искусства слова в США. Уитмен сплавил в своей поэзии пуританский дуализм, идеализм и деловитость, и "они выступили в гармоническом единстве и непосредственности нового демократического идеала как выражение цельности человеческой личности" [10].

После выхода в свет книги "Возмужание Америки" молодые "литературные радикалы" признали В.В.Брукса своим неформальным главой. Брукс долгие годы работал вместе с Рэндольфом Борном, руководителем движения, с которым его связывала крепкая личная дружба. Оба ощущали потребность прочного звена, связующего литературную и общественную критику. В очерках, включенных в сборник "Молодость и жизнь" (1913), Борн писал о том, что старшее поколение не в состоянии делать разумные выводы в отношении существующего общественного строя. Не может быть настоящей литературы без связи с социальными проблемами, считал он. Одновременно Борн утверждал высокие эстетические принципы. Поездка в Европу в канун Первой мировой войны укрепила его антикапиталистическую ориентацию. Он проводил идею интернационализма, мечтал о "молодом мире", созданном объединенными усилиями молодежи всех стран. Для руководимого Менкеном журнала "Севен артс" Борн писал очерки, вышедшие в 1919 г. под названием "Несвоевременные статьи", где выступил как социальный критик. После его ранней смерти руководство радикальным лагерем перешло к Бруксу.

При всей значимости этого движения следует признать, что литературный радикализм молодых критиков был лишен последовательной философско-эстетической базы и конструктивной программы, вследствие чего не мог создать литературного направления.

Социально-историческую традицию в американском литературоведении продолжил Вернон Луис Паррингтон (1871–1929) в трехтомном труде "Основные течения американской мысли" (1927–1930), где обратился к изучению экономических и социальных сил, воздействующих на развитие литературы, оценивая их с позиции радикального джефферсоновского демократизма.

В начале 20-х годов, когда Брукс обратился к психологической критике и испытал влияние Фрейда, другие представители "литературного радикализма" — Уолдо Фрэнк, Макс Истмен, Джон Рид — увлеклись идеями диалектического материализма Маркса. Эстетические и этические подходы литературной критики они заменили изучением человека и общества с помощью методов общественных наук. Здесь и обозначился раскол в американской истории и теории литературы на социологическую критику и формальную эстетику.

10-е годы отмечены оживлением в области эстетической критики искусства. Ведущая роль принадлежит в этом Джоэлу Элиасу Спингарну (Joel Elias Spingarn, 1875–1939), который обладал столь глубо-

ким знанием истории критики и методологии, каким не мог похвастаться ни один литературный радикал, да и консерватор. Ему принадлежат фундаментальные труды "История литературной критики эпохи Возрождения" (1899), том очерков "Творческая критика" (1917). Впоследствии он издал антологию "Критика в Америке: ее назначение и состояние", подводящую итог критической деятельности его поколения. Главное требование, которое предъявлял Спингарн литературной критике, — пристальное рассмотрение произведения искусства как такового. По Спингарну, искусство творит свои законы, следовательно, анализ выразительных средств произведения искусства не связан с поведением человека и его оценками. Спингарна и его адептов не интересовали проблемы эстетического и социального опыта писателя и критика, которые волновали консерваторов и радикалов.

Литературно-критическое творчество Спингарна образует связующее звено между поздневикторианским методом изучения литературы и текстуально-аналитическим методом "новой критики". Именно Спингарн проложил путь Т.С.Элиоту, Дж.К.Рэнсому, А.Тейту, Р.Блэкмуру и многим другим "новым критикам". Сам Спингарн отрицал свою причастность к какой бы то ни было школе. Впоследствии "новая критика" станет ведущим направлением американского литературоведения, которое господствовало на поле литературно-критических баталий свыше 50 лет.

Спингарн одним из первых восстал против существующих методов критического анализа, изучению которых посвятил большую часть своей жизни. В пророческой по названию лекции "Новая критика" (1911) он призвал к радикальной переоценке методов импрессионистического и позитивистского литературоведения и изложил некоторые положения, позднее развитые неокритицизмом. Спингарна, зафиксировавшего раннюю стадию американской "новой критики", которая в первые десятилетия XX в. представляла собой неопределенную группу, часто называют ее отцом, но эту характеристику следует считать в известной мере условной. Во-первых, Спингарн в дальнейшем никогда не применял на практике принципы, провозглашенные им в "Новой критике". Во-вторых, деятельность Спингарна на ниве "новой критики" была не вполне оригинальной и самостоятельной. В лекциях 1911 г. он во многом почти дословно пересказал основные положения работы итальянского филолога Б.Кроче "Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика" (1902). Спингарн не отрицал этого влияния, считая себя учеником Кроче.

В лекции "Новая критика" пересматриваются все прошлые и современные методы интерпретации художественного произведения. Импрессионистический критик, пишет Спингарн, "постоянно отстраняется от художественного произведения, чтобы сосредоточить внимание на себе самом и на своих чувствах"[11], исторический метод "уводит нас от произведения искусства в поисках среды, эпохи, соци-

альной принадлежности, поэтической школы художника. Психологическая критика призывает углубляться в биографию писателя" (11; p. 178). Во всех видах критики обнаруживается общая черта, с точки зрения Спингарна, недостаточно выявленная в теоретической литературе. Для каждого из них литература есть, прежде всего, выражение чего-то: опыта или эмоций, характера автора или реалий сущего, которое находится вне его. Во всех случаях "искусство есть выражение". Несмотря на разные задачи, идея выражения присутствует безоговорочно.

Находящийся под влиянием Кроче Спингарн считает, что критик призван вслед за художником пережить рождение в себе подобного выражения. Он должен внутренне переработать впечатление, полученное от произведения, и найти для него выражение, создав в своем воображении новое, но адекватное произведение искусства. Уже здесь заложено понимание искусства как имманентно существующей автономии. Связь с реальностью не имеет никакого значения. Реальность, или "материя", понимается субъективно-идеалистически как непосредственная эмоция, "смутная психическая масса ощущений", неосознанные впечатления. В "эстетическом факте" эти ощущения перерабатываются и оформляются посредством активного начала — интуиции.

Спингарн не стал углубляться в особенности взаимоотношений формы и содержания в произведении искусства; это сделали другие, пришедшие после него "новые критики". Он просто утверждал: искусство есть форма, а, следовательно, каждое художественное произведение есть новое и независимое выражение, новая форма. Поэтому нельзя говорить о фиксированном функционировании в литературе видов и жанров. Деятельность писателя и деятельность критика Спингарн считал актом "творческого духа", в чем-то существующим идеально. Между тем, все остальные американские "новые критики", так или иначе, пытались идеальный творческий акт превратить в практический, дать понятию прекрасного физическое существование.

Первым из англо-американских критиков, "не разрешивших" интуиции остаться в вакууме, был Томас Эрнест Хьюм (Thomas Ernest Hulme, 1883–1917). Для Хьюма интуиция принимает лингвистическую форму; он даже делает ее зависимой от языка. Хьюм пытается объединить представление о произведении искусства как чистом феномене сознания с его пониманием как определенной языковой структуры. В своей работе "Размышления" критик высказывается за возвращение к "теории подражания" и против господствующей "теории выражения". Хьюм дуалистичен в своих построениях. Принимая концепцию, в соответствии с которой художественное произведение есть акт интуитивного воображения, он, вместе с тем, требует, чтобы воображение представляло собой не только внутреннюю "умственную деятельность", а было запечатлено в словах, приобретя тем самым возможность реального существования. Идеализм и субъективность Спин-

гарна Хьюм считает необходимым дополнить некоторыми практическими и, с его точки зрения, объективными методами лингвистических теорий. Беря за основу внутреннюю, "умственную деятельность" художника, он судит о ее возможностях исключительно по результатам ее функционирования в языке. Хьюм гораздо ближе, чем Спингарн, стоит к собственно "новой критике", оформившейся в США как цельное литературное направление во второй половине 20-х и в 30-е годы.

Наиболее ярко дуализм неокритицизма проявился в работах Т.С.Элиота, теоретические выступления которого в 10–20-е годы можно разделить на две основные группы: определяющиеся соответственно концепцией "целостности мировосприятия" и концепцией "объективного коррелята". Элиотовский поэт, обладающий "целостностью мировосприятия", не должен делать различий между интеллектуальным и эмоциональным. Фиксируя свое цельное, интегрированное восприятие в особо организованном языке, такой поэт создает "великую поэзию".

Но Элиота не удовлетворяет только подобная — внутренняя — сторона творческого процесса создания произведения искусства. Согласно Элиоту, поэт для выражения состояния ума и чувств ищет словесный эквивалент. "Теорию выражения" Элиот, как и Хьюм, хочет перенести в сферу лингвистического существования. Доктрину "объективного коррелята" Элиот вырабатывал в статьях "Традиция и индивидуальный талант" (1914), "Гамлет и его проблемы" (1919), "Социальные функции поэзии" (1921). "Объективный коррелят" понимается Элиотом как лингвистическая реализация художником такой структуры художественного произведения и системы его символов, восприятие которых сразу же вызывает требующуюся по замыслу эмоцию. Характерно, что упорядочивающий хаотические эмоции читателя принцип "объективного коррелята" — принцип неоклассический, вырос же он на базисе романтической в своей основе "теории выражения".

"Объективный коррелят" — словесное выражение "целостности мировосприятия" художника. Элиот создает целую систему его образцов, которая сложнее аналогичных попыток Т.Хьюма передать "интуицию" в единственном для каждого поэта языке, неповторимом для других. Хьюм считал, что большинство людей видит мир стереотипно именно в силу стереотипного употребления языка, которое само по себе приводит к ограниченности духовного и соответственно художественного опыта воспринимающего. Повседневное коммуникативное функционирование языка, а также давление поэтической традиции его использования в том или ином жанре искусства насаждают фиксированные модели языка, а они диктуют фиксированные мысли. Значит, поэт должен создавать свой язык, цель которого — не коммуникативность, а "безрассудное наслаждение".

Выступая за уничтожение механических форм употребления языка писателями-позитивистами конца XIX — начала XX в., Т.С.Элиот и

Хьюм сами демонстрируют один из новейших вариантов позитивизма, стремясь выдать язык за главный и даже единственный объект исследования. Неопозитивизм фетишизирует духовную деятельность человека, что в области искусства особенно наглядно проявляется в концепции "объективного коррелята". У Элиота и Хьюма результаты творческого процесса приобретают как бы самоцельное, отчужденное от действительности существование. Сочетание знаков, слова, символы понимаются чуть ли не как единственная реальность, замещающая и внутренний мир художника, и объективный мир.

На эстетическую теорию "новой критики" элиотовская доктрина "объективного коррелята" повлияла своей прямой связью с его так называемой "безличной теорией искусства". Элиот отличает эмоции, выраженные через "объективный коррелят" в искусстве, от эмоций, испытываемых поэтом или читателем в жизни: "поэт не выражает себя, свою личность, он особый посредник (medium), в котором впечатления и опыт комбинируются неожиданным способом"[12]. Элиот превращает "внутренний эстетический факт во внешний" с помощью реального "средства" — "объективного коррелята". Неопозитивистскую доктрину языка Элиот, как и Хьюм, переносит на почву популярной в Европе первой четверти XX в. "теории выражения". Их слиянием он стремится дать рождение новому классицизму в эстетической теории искусства. В этом он близок И.Бэббиту, который хотел найти второго Буало для упорядочения красоты в искусстве.

В заключение следует повторить, что литературная критика и литературоведение США первых двух десятилетий XX в. являет собой сложную, многоплановую картину. Рубеж веков — это тот самый период "возмужания Америки", который занимал В.В.Брукса с начала его творческой деятельности. Однако и гораздо позже Брукс считал, что Соединенные Штаты не достигли совершеннолетия. О том, что Америка переживает свою юность, он писал и в 1941 г. С еще бóльшим основанием это можно сказать об американском литературоведении, делавшем в начале XX в. свои первые шаги. Однако теоретические положения, выдвинутые в это время, во многом определили его дальнейшее развитие, став основой тех направлений, которые пышно расцвели в недалеком будущем. Вместе с тем, они позволили американской критике и литературоведению уже в следующий период — 20–30-е годы — играть активнейшую роль в литературном процессе и даже стать мощным фактором его развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *James H.* Literary Reviews and Essays on American, English and French Literature. Ed. by A.Mordell. N.Y., Twayne Publishers, 1957, p. 190.

[2] *Твен М.* Собр. соч. в 12-ти тт. М., Художественная литература, 1961, т. 12, с. 603.

[3] Писатели США о литературе. М., Прогресс, 1982, т. 1, с. 166.
[4] *Lanier S.* The Works. The Centennial Edition. Baltimore, Johns Hopkins Univ. Press., 1945, v. 4, p. 62.
[5] *Norris F.* The Literary Criticism. Ed. by D.Pizer. Austin, Univ. of Texas Press, 1964, p. 14.
[6] *Уайльд О.* Портрет Дориана Грея. Сказки. Пьесы. Баллада Рэдингской тюрьмы. De Profundis. М., АСТ, 2003, с. 19.
[7] *James H.* The Art of the Novel. N.Y., Scribner, 1934, p. 84.
[8] *James H.* The Letters. Ed. by P.Lubbock. N.Y., Scribsher's Sons, 1920, v. 2, p. 238.
[9] *Tyler M.C.* The Literary History of the American Revolution: 1763–1783. N.Y., 1957, v. 1, p. 515.
[10] Цит. по: *Hoops Y.* Van Wyck Brooks. In Search of American Culture. Amherst, Univ. of Mass. Press., 1977, p. 101.
[11] *Spingarn J.* The New Criticism // *Glickberg Ch.* American Literary Criticism. 1900–1950. N.Y., 1951, p. 77.
[12] *Eliot T.S.* Tradition and the Individual Talent // *Eliot T.S.* Selected Essays. L., 1951, p. 138.

VI. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРНАЯ ЖИЗНЬ США

В течение всей истории США европейские идеи питали духовную жизнь страны, получая своеобразное преломление и обогащаясь американским культурным опытом. Начиная с 30-х годов XIX века и вплоть до 20-х годов XX века Америка испытала влияние Кольриджа и Карлейля, Фурье и Оуэна, Жермены де Сталь и Ипполита Тэна, Дарвина и Спенсера, Толстого и Ницше, Маркса и Достоевского.

Мощным фактором воздействия на американскую философскую мысль и художественную культуру начала XX в. была русская литература. Кумирами американцев были Толстой, Тургенев, Достоевский, а несколько позднее — Горький и Чехов. Их читали и пропагандировали, восхищались психологической тонкостью созданных ими образов, глубиной изображения российской жизни, учились у них художественному мастерству.

Широкая популярность русской литературы в Америке не была явлением случайным. Литературы США и России начала XX в. находились на разных стадиях развития. После затянувшегося — по сравнению с Европой — периода романтизма в американскую литературу в конце XIX в. только начал широко входить новый художественный метод, высшей точкой которого стало творчество Марка Твена и Генри Джеймса. Золотой же век русской реалистической литературы, открывшийся творчеством Пушкина и Гоголя, близился к своему завершению, на пороге уже стоял век Серебряный. Богатейшее художественное наследие Толстого, Тургенева, Достоевского активно осваивалось Америкой по мере того, как оно становилось доступным в переводах.

Бунт против условностей и разного рода эстетических ограничений, стремление к обновлению литературного языка, выработке нового художественного метода предопределили необычайно большой интерес американцев к русской литературе. Осваивавшие прагматизм Уильяма Джеймса и Джона Дьюи американцы рубежа веков чувствовали необходимость социального и интеллектуального обновления и были готовы воспринять и оценить по достоинству новые идеи и художественные принципы. Настроения, охватившие многих писателей

того времени, выразил Теодор Драйзер в статье "Перемены" (1916): "Не держаться слепо какой-то религиозной доктрины или системы государственного правления, теории морали или философии жизни, но быть готовым отбросить традиционные учения и обрести свободу и желание принять абсолютно новые правила — вот идеальное состояние ума"[1]. В том же году молодой, тогда еще неизвестный Дос Пассос заметил: "Мы обращаемся к русской литературе, потому что американская держит нас на голодном пайке"[2]. Слишком резкие слова писателя отражают определенное умонастроение — неудовлетворенность состоянием национальной литературы, ощущение некой паузы в ее развитии, быть может, даже упадка.

То было время, когда в Америке возник настоящий культ России. Атмосферу той поры определил Генри Мэй: "Куда ни посмотри, всюду можно видеть плоды славянского гения — и новые, и те, которые только сейчас стали популярными. Литературная и художественная критика пестрела русскими именами, такими, как Дягилев, Нижинский, Стравинский, Чехов, Достоевский". Далее критик приводит цитату из влиятельного журнала "Литерери дайджест" за 1913 г.: "Первенство в мире искусства и литературы теперь перешло к России" (2; p. 243).

Большое значение для знакомства американцев с русской литературой имело то обстоятельство, что произведения Тургенева, Толстого, Достоевского, а позже Горького и Чехова широко переводились и печатались как в Англии, так и в США. Главным переводчиком была англичанка Констанс Гарнет, совершившая настоящий подвиг — перевод собраний сочинений Толстого и Достоевского на английский язык[3]. В Америке произведения Толстого переводили Луиза Моод, Алина Делано и Элизабет Хэпгуд. Последняя осуществила переводы трактата Толстого "О жизни", его автобиографической трилогии и "Севастопольских рассказов", а также "Анны Карениной" и "Войны и мира" (совместно с Нэйтаном Доулом), причем последние два — с французского перевода. Луиза Моод перевела "Воскресение".

Распространению русской литературы в Америке способствовала деятельность издательств. Так, в 1915 г. Альфред Нопф объявил о начале "Русского проекта". Решив специализироваться на выпуске русской литературы, издатель объяснил это просто: "Русская литература, подобно немецкой музыке, — лучшая в мире" (2; p. 291). Слова эти, заметим, принадлежат профессору Йейльского университета Уильяму Фелпсу, который предпослал их книге очерков о русских писателях[4].

Важно, однако, отметить, что издательства не всегда решались печатать произведения русских писателей без купюр. Так, сокращению подверглись религиозный трактат Толстого "Царство Божие внутри вас" и роман "Воскресение". Даже такой верный последователь Толстого, как Эрнест Кросби, много сделавший для его популяризации в

Америке, считал, что роман следует немного сократить, так, чтобы "вопросы пола в части повествовательной раскрывались менее откровенно"[5].

Немаловажным фактором взаимодействия и взаимовлияния русской и американской литератур были личные контакты. Американские писатели и журналисты, влекомые интересом к стране, где происходили мощное политическое брожение и революционные перемены, а также любовью и уважением к ее культуре — особенно литературе, — стремились посетить Россию, стать очевидцами происходящих там событий, встретиться с писателями, чей авторитет в Америке был очень высок. Среди американцев, побывавших в России в начале XX в., можно назвать, в частности, писателей Генри Адамса и его брата Брукса Адамса. Их интересовала главным образом политическая ситуация в стране. Из своих поездок они вынесли впечатление, что страна стоит на пороге гигантских потресений, но воздерживались от предсказаний ее будущего. В статье, опубликованной в декабре 1900 г. в журнале "Атлантик мансли", Брукс Адамс писал: "Что принесет социалистическая революция в России, невозможно даже представить. Но, скорее всего, ее последствия ощутит весь мир"[6].

Посещали Россию и журналисты самых разных политических ориентаций — Альберт Рис Уильямс, Джеймс Крилмен, Эндрю Уайт, Стивен Бонсл, Лерой Скотт, Эрнест Кросби, Уильям Уоллинг, Джон Рид. Статьи и книги, которые они писали по возвращении в Америку, формировали представление соотечественников о России, общественных движениях, расстановке социально-политических сил и — не в последнюю очередь — о ее духовной культуре.

Имел место и обратный процесс: русские писатели приезжали в Америку, знакомились с литературной жизнью США, а их непосредственные впечатления отражались в путевых заметках и рассказах, становились историческим фоном произведений. Но таких примеров немного, самый известный из них — поездка Горького в США, всколыхнувшая общественное мнение.

Определенное, хотя и ограниченное — особенно по сравнению с тем влиянием и распространением, которое имели в США его социально-политические воззрения, — воздействие на американцев должны были оказать и лекции Петра Кропоткина о русской литературе, прочитанные им в Бостоне в 1901 г. В предисловии к публикации этих лекций он высказал очень тонкое понимание литературной ситуации в Америке и значения для нее знакомства с русской литературой: "В ней есть искренность и простота выражения, которая делает ее привлекательной для всякого, кому опротивела искусственность в литературе. Для нее характерно то, что она вводит в сферу искусства — поэзию, прозу, драму — почти все социальные и политические вопросы, которые в Западной Европе и Америке обсуждаются главным образом в публицистике и очень редко — в литературе"[7].

Первым русским писателем, получившим национальное признание в США и "открывшим Россию американским читателям и писателям" (3; с. 123), стал Тургенев. Его влияние относится, прежде всего, к литературной жизни США второй половины XIX в., но оно сохранялось и позже. Интерес к его творчеству имел огромное значение для развития российско-американских литературных и культурных связей. Известно, что Тургеневым зачитывались Хэмлин Гарленд и Стивен Крейн, Фрэнк Норрис и Шервуд Андерсон, не говоря уже о Генри Джеймсе, для которого на протяжении всего его творческого пути произведения русского мастера оставались образцом художественного совершенства. Вслед за "Записками охотника" американские писатели открыли для себя и романы — "Рудин", "Отцы и дети", "Новь", "Дым", "Дворянское гнездо".

О глубоком влиянии на него русской литературы, и в частности Тургенева, писал Шервуд Андерсон, который постоянно читал и перечитывал Тургенева, Достоевского, Горького, Чехова. Его первое знакомство с русской литературой состоялось, по признанию самого писателя, примерно в 1911 г., когда он прочел "Записки охотника": "Помню, как у меня дрожали руки, когда я читал эту книгу. Я прочел ее запоем"[8]. В письме Роджеру Серджелу он отмечал то общее, что характерно для любимых им русских писателей: в Тургеневе, Толстом, Достоевском он нашел "трепетное отношение к человеческой жизни, отсутствие этого вечного дидактизма и самоуверенности, столь характерных для большинства западных писателей" (8; p. 118).

Интересным свидетельством неувядающего значения Тургенева для американского читателя является статья Джона Рида, опубликованная в 1919 г. в качестве предисловия к американскому изданию романа "Дым". Проницательный взгляд критика отмечает изящную форму и лаконизм стиля, яркие национальные черты, но, главное, острую общественную проблематику книги.

Давая общую характеристику творчества Тургенева, Джон Рид ставит ему в заслугу прежде всего пропагандистскую направленность произведений. Рид цитирует слова писателя о том, что он поклялся победить своего "врага" — крепостное право. Тема освобождения крестьян, отмечает Рид, пронизывает почти все творчество Тургенева, и эта последовательная и твердая позиция имела ощутимый общественный резонанс. "Записки охотника", по словам критика, разбудили общественное мнение и вызвали многочисленные протесты против крепостного права. Он повторяет услышанную где-то фразу: "Записки охотника" — это русская "Хижина дяди Тома". Сила Тургенева в том, полагает Рид, что он умел писать о политических проблемах без дидактизма, создавая правдивые картины народной жизни и давая читателю возможность сделать собственные выводы. Основной интерес для критика представляло изображение русского общества — и не только 60-х годов XIX в., "но и целой эпохи вплоть до 1917 г."[9]: Тур-

генев показал слабость и безволие русской интеллигенции (в "Рудине" и "Дыме"), которая увлекалась западными либеральными идеями, но была неспособна принять революцию и отшатнулась от нее, когда она произошла. По словам Рида, Тургенев, принадлежал к "плеяде великих русских романистов, выступивших вслед за Гоголем". Его книги составили "правдивую летопись эпохи, безвозвратно отошедшей в прошлое" (9; с. 145, 146).

Оценивая роль Тургенева в американской и английской литературах рубежа XIX–XX веков, М.П.Алексеев замечал, что в нем искали опоры те писатели, которые старались найти выход из противоречий своего времени; он "будил их критическую мысль; у Тургенева учились они напряженному интересу к правде жизни, любви к человеку, ненависти к жестокости, лицемерию и корысти" [10].

Действительно, Тургенев как мастер психологического письма, умевший точными, скупыми мазками передать душевное состояние героев, художник, тонко чувствовавший особенности русского характера, стал для американских писателей бесспорным авторитетом, у которого они учились писательскому мастерству.

В начале XX в., однако, влияние Тургенева несколько ослабевает: американцы открыли для себя Толстого. Возник даже своеобразный "культ Толстого", распространению которого во многом способствовал Уильям Дин Хоуэллс. Оценки, высказанные им в 80-е годы XIX в., с течением времени не претерпевают значительных изменений, но подтверждаются и развиваются в статьях, написанных на рубеже веков: "Философия Толстого" (1897) и "Лев Толстой" (1908). После смерти писателя последняя была перепечатана под заглавием "В чем причины славы Толстого".

Хоуэллс выделяет основную черту толстовской прозы — соединение этического и эстетического, пишет об умении писателя показывать беспощадную правду жизни, признает огромную нравственную силу его проповеди любви, терпимости, самопожертвования. Критик тесно связывает идеи философских и религиозных трактатов Толстого с его художественным творчеством, восхищается такими чертами толстовского таланта, как искренность, простота и безыскусственность, глубина художественного исследования характеров. Именно эти качества Толстого будут отмечать — вслед за Хоуэллсом — многие американские писатели XX в., а высшую его заслугу видеть в глубоком постижении жизни и гуманистическом пафосе. По словам Хэмлина Гарленда, другого страстного поклонника таланта Толстого, именно Хоуэллс больше, чем кто-либо другой из американцев, сделал для истолкования творчества русского писателя: "Он всегда видел в моралисте художника" (5; с. 162).

Популярности Толстого в Америке — хотя и очень по-разному — способствовали братья Уильям и Генри Джеймсы. Отношение Г.Джеймса к Толстому сформировалось в последние десятилетия XIX в., одна-

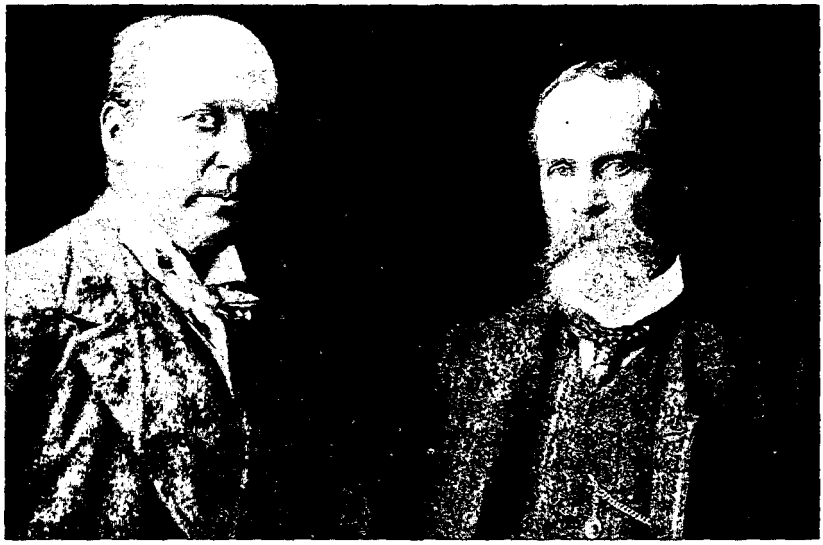
ко наиболее четко было высказано в статьях и письмах 1907–1910 годов. Он не разделял творческих принципов Толстого и его художественного метода, оставаясь до конца дней приверженцем Тургенева, но при этом признавал огромный масштаб его таланта. Хотя Г.Джеймс и предостерегал молодых авторов от следования Толстому, его рекомендации имели, по-видимому, обратный эффект. Влияние Толстого по силе воздействия на души американцев можно уподобить стихии. Не мог ему противостоять и маститый американский писатель.

В отличие от Генри Джеймса, брат писателя, философ, психолог и один из основателей прагматизма Уильям Джеймс воздал должное могучей фигуре Толстого. Он писал о нем в книге "Многообразие религиозного опыта" (1902), которая оказала несомненное влияние на литературный процесс в США. Уильям Джеймс цитирует трактат Толстого "Исповедь", в котором он нашел подтверждение своих мыслей относительно возможности преодолеть болезненное раздвоение личности. Он говорит о явлении, свойственном отнюдь не только американцам, — борьбе двух начал: низменного и возвышенного, идеального и материального, греховного и праведного: "Душа человека являет собой арену борьбы между двумя враждующими началами — их сам человек осознает как природное и идеальное"; "у нас две жизни — природная и духовная; теряя одну, мы обретаем другую" [11].

Уильям Джеймс словно вторит словам Толстого, который характеризовал Нехлюдова в начале романа "Воскресение" следующим образом": "В Нехлюдове, как и во всех людях, было два человека. Один — духовный, ищущий блага себе только такого, которое было бы благо и для других людей, и другой — животный человек, ищущий блага только себе и для этого блага готовый пожертвовать благом всего мира. В этот период <...> этот животный человек властвовал в нем и совершенно задавил духовного человека" [12].

Для Уильяма Джеймса чрезвычайно важен тот факт, что Толстой сумел победить отчаяние и неверие в осмысленность жизни — своего рода онтологический скептицизм, о чем, по его мнению, и свидетельствует "Исповедь". Книга Толстого послужила философу для обоснования положения о внутренней гармонии, достигнуть которой можно путем постепенным (lysis), а не резким (crisis). Примечательно, что Джеймс обратился за положительными примерами именно к русской литературе.

В восьмой главе, озаглавленной "Раздвоение личности и пути обретения цельности", Уильям Джеймс писал о духовном кризисе Толстого и его преодолении с помощью религии, которая вернула писателя к жизни из бездны отчаяния. Среди мишеней толстовской социальной критики Джеймс называет "пошлость света, жестокую имперскую политику, ложь церкви, людское тщеславие, преступность государственных институтов" (11; p. 175). Восхищение талантом великого русского писателя он выразил метафорически: "Могучую на-



Генри Джеймс с братом Уильямом в Кембридже. Фотография. 1905

туру Толстого можно сравнить со старым дубом <...> Он отвергает роскошь, фальшь, жадность и жестокость, все условности нашей цивилизации, а вечные ценности видит в вещах более естественных и живых <...> Мало кто может последовать его примеру, ибо мы не обладаем такой природной мощью. Но мы хотя бы думаем, что неплохо было бы пойти по стопам Толстого" (11; p. 173).

Влияние Толстого на американских писателей начала XX в. было глубоким и многогранным. Несомненное воздействие его творчества испытали Шервуд Андерсон, Эптон Синклер, Теодор Драйзер. Шервуд Андерсон учился у Толстого художественному мастерству, что нашло отражение в его творчестве позднее, в конце 10-х — начале 20-х годов XX в. Эптон Синклер, получивший в начале века известность как автор остро-социальных романов "Джунгли" (1906), "Столица" (1908), "Менялы" (1908), видел в Толстом прежде всего "писателя-социалиста", бунтаря против социальной несправедливости, защитника обездоленных. Он особо выделял публицистику Толстого и роман "Воскресение", о котором отзывался высоко: "Эта книга <...> больше, чем какое-либо другое произведение, сделала для разрушения царизма" (3; с. 213). Синклер называл Толстого величайшим писателем мира, олицетворявшим русский гений и нравственную силу. Восхищение Толстым Эптон Синклер выразил и непосредственно, послав ему экземпляр только что вышедшего романа "Джунгли". Следы того, что Толстой читал книгу, видны в его статье "О значении русской революции", над которой писатель в то время работал (3; с. 161).

О воздействии творчества Толстого на художественный мир Драйзера можно судить как прямо, исходя из его собственных признаний, так и опосредованно, сопоставляя мировоззрение двух писателей, проблематику и поэтику их произведений. К опыту Толстого Драйзер обращался на протяжении всей творческой жизни, упоминал его в художественных произведениях, публицистике, письмах. Первыми произведениями Толстого, которые ему довелось прочесть еще в студенческие годы, были повести "Крейцерова соната" и "Смерть Ивана Ильича", а также некоторые трактаты Толстого. В раннем творчестве Драйзера влияние Толстого незримо присутствует в некой преломленной форме: толстовское требование простоты и беспощадной правдивости в искусстве, высказанное в трактате "Что такое искусство", должно было импонировать американскому писателю.

На формирование Драйзера в годы его студенческой юности повлияли столь разные писатели и философы, как Толстой, Спенсер, Дарвин, Гексли, Эмерсон, а позже — уже в 1908 г. — Ницше. «Я никогда не забуду главу о непознаваемом из "Основных начал" Спенсера, — писал он в автобиографической книге "На рассвете" (*Dawn*).— Меня она совершенно поразила»[13]. А вот другое признание, весьма важное для понимания мировоззрения Драйзера. Он следующим образом откликнулся на выход книги "Философия Ницше" (1908) в письме к Г.Менкену: "Ежели то, что Вы пишете в предисловии, передает смысл философии Ницше, то я могу считать себя его единомышленником (he and myself are hale fellows well met)"[14]. В другом письме Менкену (в 1916 г.) он признавался, что наибольшее воздействие на него оказали Гарди, Толстой и Бальзак (правда, о понятии "влияния" в применении к себе он высказывался очень осторожно). "После 1906 года или около того я познакомился с Тургеневым, Достоевским, Мопассаном, Флобером, Стриндбергом и Гауптманом, но не могу сказать, что они повлияли на меня, поскольку я узнал их слишком поздно" (14; v. 1, p. 215). "Анну Каренину" Толстого наряду с романами "Госпожа Бовари" Флобера и "Отцы и дети" Тургенева, а также повестью Бальзака "Отец Горио" он называл одним из величайших произведений мировой литературы (13; p. 186).

В 1893 г. Драйзер читал трактат Толстого "Так что же нам делать?"[15], который к тому времени уже был переведен на английский язык. Тогда же он познакомился с религиозно-философским учением Толстого. Почти сорок лет спустя писатель вспоминал, как вместе с товарищем по колледжу обсуждал толстовские теории. Он сомневался в том, что их можно воплотить в жизнь: "Ведь хорошо известно, какова человеческая природа и как глубоко в наше сознание проник дарвиновский тезис о выживании наиболее приспособленных. <...> Толстой в своем трактате проповедует возврат к простой жизни и труду, который обеспечил бы человеку лишь самое необходимое. Призывает он не отвечать злом на зло — это древняя доктрина непро-

тивления. Но как заставить людей принять постулат Толстого и сделать так, чтобы они поступали вопреки своим желаниям? Понятно, что вопрос этот очень сложен как с психологической, так и с биологической точек зрения. Ни он, ни я этой проблемы решить так и не смогли" (15; p. 362).

Драйзер вообще неприязненно относился к писателям, которых называл "моралистами" и "проповедниками" (religionists) (15; p. 543). Не удивительно, что эта сторона творчества Толстого не нашла отклика в его душе. В отличие от Хоуэллса, он не всегда "видел художника в моралисте". Толстого он ценил, прежде всего, как художника, а не создателя религиозно-философского учения, — слишком разными были их взгляды. Сам он об этом свидетельствует так: «Дороже всего мне был тогда (в студенческие годы. — *Э.О.*) Толстой-художник, автор "Крейцеровой сонаты и "Смерти Ивана Ильича" <...> Я был потрясен и восхищен жизненностью картин, которые мне в них открылись» (5; с. 555).

Драйзер, по его собственному признанию, стремился учиться художественному мастерству у Бальзака и Толстого. Однако в основе его мировоззрения лежали иные принципы. В это время он находился под сильным влиянием идей социал-дарвинизма, коего Толстой был яростным противником. В первом романе Драйзера "Сестра Керри" (1900) в изображении борьбы за существование, в которой побеждают отнюдь не самые достойные, чувствуется увлечение автора доктринами Г.Спенсера, но в целом книга выходит далеко за рамки этого учения. В ней также отчетливо видны черты натурализма, а влияние Толстого практически неразличимо.

Немецкий ученый Хорст-Юрген Герик видит в этом романе "стилистическую близость" (Affinitat) художественной манере Толстого [16], с чем трудно согласиться. Скорее можно говорить о стилистической близости манере соотечественника Драйзера — Джека Лондона. Не случайно некоторые главы романа напоминают эссе Лондона, а также отдельные места из книги "Люди бездны", появившейся через три года после "Сестры Керри", однако в данном случае едва ли правомочно говорить о влиянии (и тогда уж о влиянии Драйзера на Лондона) — скорее речь здесь идет о типологических схождениях.

Моральный пафос, столь характерный для Толстого, был чужд Драйзеру, о чем он недвусмысленно говорил в письме одному из своих корреспондентов в январе 1919 г. По поводу романа Йохана Бойера "Большой голод" он писал: «По-моему, роман не должен походить на религиозный трактат. Идея его должна лежать скорее в материальной, чем в духовной плоскости. В жизни, конечно, присутствуют оба эти элемента, но художник преследует одну цель — показать жизнь в "целом" ('in the round') <...> Бойер — настоящий художник, хотя он и стремится воплотить духовное послание (если, конечно, можно назвать художником писателя, имеющего такой большой недостаток).

Он похож на Толстого в том отношении, что стремится поучать <... > Его книга напоминает проповедь, и этим мне не нравится. Чтобы увидеть эту ее слабость, достаточно сравнить ее с романом Салтыкова "Господа Головлевы", "Госпожой Бовари" Флобера, "Кузиной Бетой" или "Отцом Горио" Бальзака» (14; v. 1, p. 258). Кстати сказать, книгу Салтыкова-Щедрина "Господа Головлевы" Драйзер ценил очень высоко, а ее автора называл "величайшим писателем России, а может быть, и мира" (14; v. III, p. 847).

Как и Толстой, Драйзер стремился к беспощадной правде, но правдивость его имеет иные эстетические характеристики, чем правдивость Толстого. Так, в "Сестре Керри" показан неумолимый процесс деградации личности — постепенной физической деградации Джорджа Герствуда, который в жизненной битве "всех против всех" оказался одним из наименее приспособленных и погиб в бездне нью-йоркского Бауэри. Керри Мибер приспосабливается, однако ее жизненный успех сопровождается нравственной деградацией.

Иная картина предстает перед нами в "Дженни Герхардт" (1911). Вполне возможно, что на обрисовку главной героини романа оказали влияние женские образы из "Анны Карениной" — Долли Облонской и Кити Щербацкой. Эти женщины, в отличие от Анны Карениной, наделены даром самопожертвования и подлинной, а не эгоистической любви. В Дженни Герхардт есть что-то общее с этими толстовскими героинями.

В 1901 г. Толстой в интервью американскому журналисту Эндрю Уайту заметил, что литература Соединенных Штатов находится "не на гребне, а в глубокой впадине между высокими волнами"[17]. Если бы ему довелось прочесть романы Драйзера, он, возможно, смягчил бы свою оценку.

Тема искусства, впервые возникшая в творчестве Драйзера в "Сестре Керри" и развитая в романе "Гений" (1915), была отчасти подсказана автору статьей Толстого "Что такое искусство"[18]. Она, очевидно, произвела впечатление на Драйзера, хотя он разделял далеко не все эстетические взгляды Толстого. В "Сестре Керри" слышны отзвуки слов о "заразительности искусства[19], для достижения которой, как считал Толстой, необходимы оригинальность, ясность передачи смысла и искренность. Драйзер наделил последним из этих качеств Керри Мибер, когда ей случилось сыграть единственный раз в любительской постановке мелодрамы Огастина Дэйли "В свете газовых фонарей". "Простота и безыскусственность"[20], которые так захватили зрителей, — в глазах Драйзера, особенно ценные качества. Но писатель не сделал Керри великой актрисой, исходя из своей художественной задачи: показать параллельно два процесса — увядание ее актерского таланта и нравственную деградацию. Недаром ее игра в водевилях и оперетках не отличалась ни глубиной, ни оригинальностью, а слава ее была искусственно раздута.

Хотя Драйзер не разделял многих убеждений Толстого и скептически относился к его учению о непротивлении злу насилием, он счел своим долгом выступить в защиту писателя, когда в 1909 г. Теодор Рузвельт возглавил антитолстовскую кампанию в США. Бывший американский президент опубликовал в журнале "Аутлук" резкую статью, в которой взгляды Толстого называл "глупыми и фантастическими", а некоторые аспекты его учения (отказ от собственности, отрицание государства, философский анархизм, пацифизм и знаменитое непротивление злу насилием) — опасными и даже "аморальными"[21]. Он воспринял как "вмешательство" во внутренние дела Америки слова русского писателя, осудившего дискриминационную этническую политику американского правительства и войну с Испанией.

Эти идеи с большой силой прозвучали, в частности, в статье Толстого "К политическим деятелям" (1903), где он призвал американцев — вполне в духе Торо — к гражданскому неповиновению. "Мало известный американский писатель Торо, — писал в 1903 г. Толстой, — в своем трактате о том, почему человек обязан не повиноваться правительству, рассказывает, как он отказался заплатить американскому правительству 1 доллар подати, объясняя свой отказ тем, что не хочет своим долларом участвовать в делах правительства, разрешающего рабство негров. Разве не то же самое может и должен чувствовать по отношению своего правительства не говорю уже русский человек, но гражданин самого передового государства Америки с ее поступками на Кубе, Филиппинах, отношением к неграм, изгнанием китайцев..." (19; т. 35, с. 208–209).

Рузвельт видел в Толстом опасного мыслителя. Стремясь поколебать его моральный авторитет среди американцев, он с пренебрежением отзывался об учении Толстого: "Его последователи, — сказал он корреспонденту журнала "Аутлук", — или люди хилые, или фантазеры". И добавил: "Человек, обладающий не только высокими идеалами, но и здравым смыслом, не способен увлечься толстовским учением"[22]. И все же Рузвельт отдавал дань уважения Толстому. В том же интервью он сказал следующее: "Человек с сильным характером и обширным умом может выиграть от знакомства с Толстым, отбросив в его учении все фантастическое" (22; с. 3).

Теодор Рузвельт опасался не зря. Метод, предложенный Торо и развитый Толстым, стал, как показала история, одним из способов выражения гражданского протеста. Это, видимо, понял и Теодор Драйзер, хотя в молодые годы, как уже отмечалось, он сомневался в действенности этического учения Толстого. Позже, в книге "Живые мысли Торо" (1939) он высоко оценил Торо как философа и "реформатора морали". Можно предположить, что и его собственные взгляды на теорию и практику гражданского неповиновения претерпели некоторое изменение. Защита Драйзером Толстого от инвектив Теодора Рузвельта свидетельствует о том, что противоречия в его оцен-

ках Торо и Толстого сглаживаются. Определенную роль в этом могли сыграть два фактора: чрезвычайная популярность Толстого в Америке и более глубокое знакомство Драйзера с его творчеством.

Обращает на себя внимание перекличка голосов и идей в русской и американской литературах: Толстой увидел много родственного у писателей США первой половины XIX в., которых занимали философские и социальные проблемы, волновавшие и его; в его душе находили отклик многие мысли Торо и Эмерсона, Гаррисона и Паркера. Они подкрепляли его собственные убеждения, давали толчок для раздумий и поисков. И наоборот, мысли Толстого-философа и выраженная в его художественных произведениях и трактатах гуманистическая философия, которая сочетала индивидуализм и общинность и учила людей в их собственной жизни, требующей ежедневно решений и поступков, неизменно следовать своим убеждениям и строить отношения на основах братской любви, завоевали ему в Америке множество почитателей и последователей.

Влияние Толстого сказалось и в американской журналистике. В начале века многие из тех, кто приезжал в Россию, считали своим долгом побывать в Ясной Поляне и побеседовать с великим писателем, что свидетельствует об огромном авторитете Толстого в США. Интерес этот был подготовлен как широким распространением русской литературы в Америке, так и развитием революционного движения в России.

В 1903 г. у Толстого в Ясной Поляне побывал корреспондент нью-йоркской газеты "Уорлд" Джеймс Крилмен. Взятое им интервью, перепечатанное во многих газетах, вызвало восторженные отклики американцев и было воспринято как обращение Толстого к американскому народу: русский писатель призывал американцев вернуться к идеалам, воплощенным в произведениях Торо, Эмерсона, Уиттьера, Гаррисона. Крилмен, хотя и не соглашался со многим в философии Толстого, считал его "величайшим из правдивейших людей" (5; с. 434).

Известный американский журналист и активный участник социалистического движения Уильям Инглиш Уоллинг посетил Россию в 1905–1907 годах в качестве корреспондента нескольких американских газет и журналов. Его репортажи, публиковавшиеся в журналах "Индепендент", "Аутлук", "Нэйшн", "Колльерс уикли", "Уорлд тудей", вошли в книгу "Послание России. Всемирное значение русской революции" (1908). Она выдержала несколько изданий и даже была переведена на русский язык и опубликована в Берлине.

Книга Уоллинга — ценное свидетельство очевидца, документ, отразивший атмосферу тех бурных лет, борьбу идей, противостояние различных политических и социальных сил. Американский журналист встречался с государственными деятелями, политиками, писателями, беседовал с Толстым, Горьким, Короленко, которого посетил во

время поездки в Полтавскую губернию. Он с уважением отзывался о социальной проповеди Толстого, бунтарском духе Горького, говорил о политических воззрениях Короленко, которого называл "лучшим публицистом России"[23].

Материалами для книги послужили не только личные впечатления и беседы. Уоллинг обращался к русским периодическим изданиям, выходившим за границей, таким, как "Корреспондант рюсс" или издававшийся в Париже ежемесячник эсеров "Русская трибуна", использовал статьи американских журналистов Альберта Эдвардса и Гарольда Уильямса в "Колльерс уикли" и "Харперс уикли", многие другие источники. Основанная на богатом историческом материале книга Уоллинга написана талантливым пером и включает в себя описания мест и событий в жанре путевого дневника, зарисовки характеров, публицистически яркие и эмоционально окрашенные обращения к читателю, философские размышления, отрывки из писем, официальных документов, периодической печати.

Для Уоллинга Россия 1905–1907 годов — единственная страна в мире, которая переживает духовное брожение, страна, опередившая других не только в социальной мысли и идеалах, но и во многих областях культурной жизни. "Под влиянием тяжких испытаний и великих страданий русский народ привык к более глубокой и интенсивной духовной жизни, а потому его новое слово, его послание миру должно глубоко поразить все страны"[24]. Настало время, писал в предисловии Уоллинг, "оценить значение первого акта великой революционной драмы. Второй акт еще не начался, а конец ее далеко впереди" (23; p. XII). В этих словах слышен отзвук беседы Уоллинга с Толстым. Они сохранили для нас еще одно свидетельство того, что великий русский писатель мог проникнуть в сокровенную суть событий, предугадать ход истории.

Фигура Толстого занимает в книге особое место. Автор считал его продолжателем революционных идей Руссо. "Толстой — величайший ныне противник капитализма в России и во всем мире", — писал Уоллинг, а его социальная программа хотя и кажется непрактичной, по сути дела является "величайшей угрозой существованию царизма" (23; p. 434). Писатель ценил Толстого как защитника угнетенного крестьянства, отмечал разоблачительную силу его публицистики.

В разговоре с Толстым, которого Уоллинг посетил в Ясной Поляне 12 мая 1906 г. (вскоре после созыва I Думы), он признался, что собирается прожить в России несколько лет, чтобы наблюдать за ходом революции. На это Толстой ответил, что ему нужно было бы пожить в России лет пятьдесят. "Русская революция — это величайшая драма, которая состоит из нескольких актов. Эта Дума — даже не первый акт, а всего лишь первая сцена первого акта, и, как всегда бывает с первыми сценами, она немного комична" (23; p. 7). В издании книги 1917 г. Уоллинг развил образ, найденный Толстым: "Второй акт, не-

сомненно, будет сыгран в конце или незадолго до конца нынешней войны с Германией и Австрией"[25]. Слова Уоллинга оказались пророческими.

Во время встречи двух писателей зашла речь о методах социального протеста, возможности и оправданности насилия. По словам Уоллинга, Толстой заметил, что в этом отношении он "в значительной степени согласен с известными анархистами — Торо, Бакуниным, Кропоткиным, Прудоном и другими" (23; p. 449). Американский писатель, очевидно, понимал ограниченность позиции Толстого в этом вопросе. Однако он не высказался, подобно Короленко, против толстовской доктрины непротивления злу насилием, ибо видел, сколько зла приносит ответное насилие в деревне, где шла настоящая гражданская война. С другой стороны, он точно оценивал историческую бесперспективность терроризма, индивидуальных актов мщения, которые проводились "Боевой организацией" эсеров.

В книге Уоллинга содержится не только анализ революционной ситуации в России, но и размышления о развитии философской мысли Европы и Америки. Неприятие идей социал-дарвинизма заставило Уоллинга искать в российской культуре и философии противоположные явления. И он нашел их в толстовском учении[26], в котором его привлекали проповедь духовности и нравственного совершенствования, нонконформизм и отрицание насилия. Под влиянием беседы с писателем он формулирует свое ви́дение путей социального прогресса следующим образом: "Мы должны перестать противопоставлять общественный прогресс личному совершенствованию, прекратить попытки отстаивать принципы с помощью силы. Мы должны вместе с ним (Толстым. — *Э.О.*) осуществлять в своих действиях непротивление злу!" (23; p. 449) При этом Толстой, подчеркивает Уоллинг, понимает ненасилие как *активное* сопротивление злу.

Во многом благодаря знакомству с творчеством и личностью Толстого Уоллинг пришел к выводу о ведущей роли России в области духовной жизни. Для него "свет с Востока" (Lux Orientalis) исходил именно из России. Кстати сказать, пребывание Уоллинга в России — вместе с женой, Анной Струнской, и ее сестрой, Розой Струнской, — имело и другие последствия для расширения литературных контактов между двумя странами. Анна Струнская подарила Толстому второе издание книги "Письма о любви" ("Письма Кемптона-Уэйса"), написанной ею вместе с Джеком Лондоном в 1902 г. Роза Струнская перевела на английский язык отрывки из дневников Толстого, а также книгу религиозных исканий Горького "Исповедь"[27].

Взгляды Уоллинга и его русские впечатления не могли не повлиять на Джека Лондона, близко знакомого с ним через Анну Струнскую. Он совсем не случайно выбрал Уоллинга прототипом героя из неоконченного романа "Бюро убийств" (1911), сюжет которого косвенно связан с русскими событиями. Основной конфликт романа —

столкновение двух идеологий: жизненной философии главы "Бюро убийств", Ивана Драгомилова, и социалиста Уинтера Холла, убежденного противника террора, осуществлявшегося "инициативной личностью". Прототипом Холла и послужил Уильям Уоллинг. Об этом говорит не только портретное сходство, но и целый ряд характерных деталей. Лондон называет своего героя "социалистом-миллионером", а именно эти слова употреблялись в американской прессе применительно к Уоллингу, внуку видного политического деятеля и наследнику большого состояния.

Подобно Уоллингу, Уинтер Холл — блестящий журналист, автор многих статей и книг. Он провел год в России, где стал свидетелем событий 1905 г., изучал тактику революционеров в борьбе с самодержавием. Он пришел к убеждению, что время "всадника на коне" миновало. В идейном споре с Драгомиловым Холл побеждает. Он доказывает своему оппоненту, что деятельность "Бюро убийств" антиобщественна или, как он говорил, "социально нецелесообразна". (Интересно, что в разговоре с Уоллингом Борис Савинков характеризовал действия русских террористов сходными словами.) Признав поражение, Драгомилов принимает заказ от Холла на уничтожение самого себя. В результате, устранив всех членов организации, он гибнет и сам. Холл и дочь Драгомилова, Груня, остаются жить, демонстрируя торжество принципов "гуманного социализма", лишенного всякого оттенка ницшеанства, принципы которого исповедовал Драгомилов.

Взгляды Уоллинга (а, возможно, и дело Азефа, о котором он мог получить сведения из печати или от знакомых) повлияли на оценку Лондоном методов русских революционеров. Эволюция в его взглядах на проблему насилия очевидна: если в эссе "Революция" он приветствовал взрыв бомбы Созонова, то в романе "Бюро убийств" недвусмысленно осудил эсеровскую тактику террора [28].

Влияние Толстого, его художественного творчества и социальных взглядов — как прямое, так и опосредованное (о чем говорит, в частности, описанный выше случай) — стало в начале XX в., быть может, наиболее значимой частью русско-американских литературных связей. В начале века была осуществлена первая попытка поставить Толстого на сцене. Выбор пал на "Воскресение" [29]. Инсценировка романа уже несколько лет шла в Париже, в театре "Одеон". Американская премьера состоялась в Нью-Йорке в феврале 1903 г. По мнению большинства критиков, спектакль оказался неудачным, поскольку не передавал сущности толстовского романа. Однако он дал толчок критическим дискуссиям о творчестве писателя. В одной из рецензий театральный обозреватель газеты "Ивнинг пост" писал о "Воскресении": "Книга содержит в себе много фантастического и утопического, что и останется таковым до тех пор, пока не произойдет коренное преобразование всего человечества. Но ее ценность состоит не в смаковании порока, не в скрупулезном описании нищеты и падения нра-

вов, а в анализе причин, их породивших, в психологической проницательности автора, в пламенном человеколюбивом духе, пронизывающем книгу, в глубоком исследовании национальной жизни и обычаев, в горячем желании защитить человеческие интересы" (29; с. 194).

Интересно свидетельство Эрнеста Кросби, который в письме Толстому упоминал о виденной им пьесе американского драматурга (имени которого он не называет) "Леа Клешма", написанной под влиянием романа. Главная мысль пьесы, по словам Кросби, заключается в том, что даже в самом закоренелом преступнике есть искра добра (5; с. 398). Кроме "Воскресения", на нью-йоркской сцене были спустя некоторое время поставлены "Власть тьмы" (театр "Гилд", 1920), "Живой труп" (театр "Плимут", 1918), а также осуществлена инсценировка "Анны Карениной" (театр "Геральд", 1907)[30].

Анонимный критик из "Ивнинг пост" довольно точно указал на причины колоссального влияния Толстого на американское сознание в начале века. То было время, когда американцы жаждали не только правды, выведенной на свет "разгребателями грязи", но и правды другого рода, в оправе утопической доктрины, построенной на фундаменте оптимистического мировоззрения, подобного тому, которое питало творчество трансценденталистов. Пуританские идеалы, сформировавшие американский характер, сохранили свое влияние и в XIX, и в XX веках, меняясь под воздействием перемен в социальной и духовной жизни. Не случайно проповеднический пафос автора "Воскресения" нашел столь живой отклик в душах многих американцев.

И все же Толстой воздействовал на американских писателей поразному. Его воспринимали и оценивали, сообразуясь с особенностями мировоззрения, творческими установками, складом характера. Одни — таких было меньшинство (к их числу принадлежали Генри Джеймс и Теодор Рузвельт) — хотя и признавали художественный талант Толстого, не разделяли его веры в "религиозный принцип совести", а его учение в лучшем случае оставляло их равнодушными. Отвергали они и некоторые положения толстовской эстетики, требовавшей непримиримого к злу, чутко отзывающегося на боль и страдания человека, зовущего его к духовному самосовершенствованию искусства; им претил проповеднический пафос его поздних повестей, а рекомендации в духе Нагорной проповеди казались прекраснодушными и слишком возвышенными, чтобы следовать им в жизни.

Другие — их было большинство — напротив, воспринимали творчество Толстого как некое единство этического и эстетического (об этом лучше всего сказал Хоуэллс), восхищались художественным новаторством писателя, его глубинным демократизмом и масштабностью социальной критики. Не случайно среди тех, кто испытал влияние Толстого, были социалисты и радикалы (Эптон Синклер, Уильям Уоллинг, Майкл Голд[31]), мыслители и философы (в частности, Уильям Джеймс), писатели, стремившиеся преодолеть все еще ощутимую

в литературе "традицию благопристойности" и отразить беспощадную правду жизни (Джек Лондон, отчасти натуралисты).

Следующим этапом приобщения Америки к русской литературе было знакомство с творчеством Достоевского. Начало его относится к последнему десятилетию XIX в. Уже в 1889 г., после прочтения "Преступления и наказания", Хоуэллс призвал писателей учиться у Достоевского (позже, правда, он свое мнение изменил)[32]. Однако признание гениальности Достоевского пришло не сразу. Многие из американских писателей конца XIX века — Генри Джеймс, Стивен Крейн, Хэмлин Гарленд, Фрэнк Норрис — не приняли его, в основном по причинам эстетического характера. Генри Джеймс говорил об отсутствии у него композиционного единства, видел серьезный недостаток в том, что он назвал "пренебрежением к стилю", "рыхлостью" и "расточительностью"[33].

В 10–20-е годы XX в. своеобразный культ Толстого стал постепенно уступать место увлечению Достоевским. Этому немало способствовало издание собрания сочинений писателя в переводе Констанс Гарнет. Не менее важно и то обстоятельство, что под влиянием событий Первой мировой войны общественное сознание было подготовлено к восприятию трагического мира Достоевского. Его популярность в конце 10-х годов совпала с поворотом в художественном сознании и изменением философской ориентации американских прозаиков, что позже отразилось в творчестве писателей "века джаза", в поэтике Дос Пассоса и Фолкнера. Первым это заметил, пожалуй, Рэндольф Борн. В 1917 г. в статье о творчестве Достоевского в журнале "Дайел" он писал о новизне художественного метода Достоевского, которую видел в показе глубин человеческой психики, болезненных страстей, "зловещих и гротескных вывертов человеческого мышления". Не случайно он резко высказывался против причисления романов Достоевского к литературе "нездоровой, патологической, вредной"[34].

Автор статьи определил, какую именно роль предстояло сыграть Достоевскому в американской литературе и жизни: он был необходим для расширения художественного кругозора его соотечественников; им нужно было повзрослеть, "освободиться от напыщенности и предвзятости представлений о человеческой психологии" (34; с. 266). Необходимо было поколебать устоявшиеся принципы викторианской морали, закрепленные в литературе, разрушить эстетические табу. Это было под силу лишь большому таланту, художнику необычайной силы и особого видения жизни. Таким художником он считал Достоевского. Анализируя своеобразие его поэтики, Борн особо отмечает художественное новаторство писателя, такое качество, как сопричастность (immanence) художника, когда кажется, что автор не отстраняется от своих героев, а словно сливается с ними. В "Двойнике" и "Бесах" эта сопричастность доведена до предела. Свою мысль критик выразил так: "Произведение, кажется, само рассказывает себя" (34;

с. 267). Значение Достоевского, по мнению Борна, состояло в том, что он помог писателям сменить эстетические ориентиры, а критикам — обосновать необходимость смелее отражать сложность мира.

Среди тех, кто восхищался талантом Достоевского, были Дос Пассос, Флойд Делл, Шервуд Андерсон. Дос Пассос читал и перечитывал "Преступление и наказание" в середине 10-х годов. Отмечая закат популярности Тургенева в эти годы, он говорил об особом значении поэтики Достоевского, его умении заставить читателя "всецело жить этим романом" (3; с. 250).

Примерно в то же время Флойд Делл объяснял причины необычайной популярности Достоевского в статье, посвященной его творчеству и опубликованной в 1915 г. в журнале "Нью ревью": "Искусство Достоевского раскрыло перед читателем бездонные глубины жизни и заставило писателей стремиться к достижению небывалых высот. Оно дало нам новое понимание правды" (3; с. 249). В другой статье, появившейся в 1916 г. в журнале "Мэссиз", он отметил, что великие русские писатели Толстой, Тургенев и Достоевский, изменили всю направленность литературы на английском языке.

Неоднократно писал и говорил о влиянии на него русской литературы Шервуд Андерсон. С произведениями Достоевского он познакомился в начале 10-х годов, когда уже опубликовал свой первый роман, но не создал еще знаменитого цикла рассказов "Уайнсбург, Огайо" (1919). Андерсон называл Достоевского единственным писателем, перед которым был "готов встать на колени" (8; p. 70). Во всей литературе, писал он, нет ничего равного "Братьям Карамазовым". Так же высоко он оценил и другие произведения Достоевского: "Бесов", "Идиота", "Записки из Мертвого дома".

О влиянии Достоевского на формирование Андерсона-художника можно судить уже по первому сборнику рассказов, отличавшемуся новизной тематики и смелостью в показе человеческой психики. Андерсону удалось вдохнуть новую жизнь в американский жанр новеллы, испытывавший в то время серьезный кризис. Он пошел против устоявшейся — и почти исчерпавшей себя — традиции и отказался от использования в рассказах экзотического фона, остросюжетной фабулы, эффектных или утешительных концовок. В "простых историях", составивших сборник "Уайнсбург, Огайо", он показал жизнь провинциального городка с ее маленькими радостями, низменными страстями и глубоко спрятанными трагедиями. Шервуд Андерсон расширил рамки рассказа, включив в него изображение иррациональных импульсов, странностей характера, чувств сострадания и смирения. Психологическая глубина новелл выделяла его среди других американских писателей той поры, и достигнута она была не без влияния Достоевского.

Высказывания многих писателей США, а главное — их творения, подтверждают верность суждений Рэндольфа Борна о том, что Досто-

евский стал мерилом для определения эстетической и моральной зрелости американцев, их способности воспринимать неприятные истины о самих себе и о человеческой природе вообще.

В начале XX в. Америка познакомилась еще с одним русским писателем, сначала по его произведениям, а затем и по выступлениям перед американской аудиторией — в Филадельфии и Провиденсе, Бостоне и Нью-Йорке. Речь идет о М.Горьком. В 1901 г. в Америке был опубликован перевод его повести "Фома Гордеев". На публикацию сразу же откликнулся Джек Лондон, написавший статью-рецензию, которая была напечатана в ноябрьском номере сан-францискского журнала "Импрешнз". Кроме повести, в начале века в США были изданы сборник рассказов "Двадцать шесть и одна" и роман "Мать", который Горький написал в Америке летом 1906 г. (он был опубликован в журнале "Эпплтон мэгезин" в 1907 г.). Позже, в начале 10-х годов, была переведена и напечатана пьеса "На дне", а в 1919 г. она была поставлена на американской сцене.

Художественный мир Горького стал для американских читателей настоящим потрясением, эстетическим открытием. Его произведения получили высокую оценку критики. В 1917 г. в журнале "Нью рипаблик" Рэндольф Борн опубликовал статью "В мире Максима Горького", в которой оценивал автобиографические книги писателя "Детство" и "В людях". Главное их достоинство, по мнению критика, — правда о невыносимых "мерзостях жизни". Чуткий аналитический взгляд критика уловил в его книгах основное: умение автора облечь в художественную форму мысль о способности русского человека противостоять злу. Ему импонирует оптимизм Горького, его неистребимая надежда, жажда жизни, любовь к людям, "стойкость души". Большим достоинством Горького критик считал то, что ему удалось "достичь равновесия между реализмом изображения и сочувствием художника" (34; с. 68, 269).

Русский опыт, запечатленный в книгах "Детство" и "В людях", помог Рэндольфу Борну обосновать собственные эстетические принципы: предпочтение искусства "морального", ответственного — искусству, далекому от жизни народа. Пример Горького был для него аргументом в споре с американскими писателями, чье творчество, по его словам, "уводит человека исключительно в сферу фантазии и так примиряет его с существующим миром". Сила же Горького в том, что его произведения "отмечены не эскейпизмом и отстранением от реальности, но, напротив, плотной с ней связью и ее глубоким постижением" (34; с. 70). Секрет дарования русского писателя виделся Борну в глубоком постижении Горьким народной жизни, беспощадной правде изображения и глубинном оптимизме, который — это вполне очевидно — импонировал американскому критику. Недаром он цитирует особо понравившиеся ему слова из первой части горьковской трилогии: "Не только тем изумительна жизнь наша, что в ней так

плодовит и жирен пласт всякой скотской дряни, но тем, что сквозь этот пласт все-таки победно прорастает яркое, здоровое и творческое ... возбуждая несокрушимую надежду на возрождение наше к жизни светлой, человеческой" (34; с. 268). Критик отводил Горькому важное место в истории литературы, о чем свидетельствует высокая оценка им автобиографических книг писателя. Он назвал трилогию одним из величайших литературных жизнеописаний.

Горький воспринимался многими в Америке как продолжатель художественных традиций Толстого, выразитель революционных настроений в России. Так, в частности, относился к писателю Джек Лондон. Его рецензия на "Фому Гордеева" заслуживает того, чтобы сказать о ней подробнее.

Для американского писателя Горький — "подлинно русский" в своем восприятии и понимании жизни. Лондон, знакомый с творчеством Тургенева и Толстого (он читал "Дворянское гнездо" и "Севастопольские рассказы"), с большим уважением относился к русской литературе, ценил углубленный "самоанализ русских", страстность их социального протеста. Он использовал рецензию на повесть Горького не только для выражения собственных симпатий, но и для литературной полемики, направленной против авторов развлекательного чтива, сентиментальных и далеких от жизни романов (light and airy romances). "Из его стиснутого могучего кулака выходят не изящные литературные безделушки, приятные, усладительные и лживые, а живая правда — да, тяжеловесная, грубая и отталкивающая, но правда" (34; с. 209).

Фома Гордеев символизирует, в глазах Лондона, протест сильного, но сломленного средой человека, который мучительно задумывается над смыслом жизни — и не находит его. "...Вертясь в бешеном водовороте жизни, кружась в пляске смерти, вслепую гоняясь за чем-то безымянным, смутным, в поисках магической формулы, сути вещей, сокровенного смысла — искры света в кромешной тьме, словом, разумного оправдания жизни, Фома Гордеев идет к безумию и смерти" (34; с. 211). Он потерпел поражение в жизненной борьбе потому, что задумался о смысле жизни и проиграл преуспевающим купцам, которые "поют гимн силе", провозглашают свободу ничем не ограниченной, безжалостной конкуренции.

Примечательно, что тональность статьи Лондона отличается от той, которой окрашены другие выступления писателя тех лет: от написанной в том же 1901 г. статьи о Киплинге "Эти кости восстанут вновь" и целого ряда публицистических эссе, в которых конкуренция и борьба за существование представлены (вполне в духе Уильяма Самнера) как условия выживания сильнейших и наиболее приспособленных индивидуумов и рас.

Несомненно, на писателя произвела большое впечатление сама фигура Горького, в судьбе которого он увидел сходство с собственной судьбой. Автобиографический характер повести он отметил и про-

комментировал так: в отличие от своего героя, автор нашел смысл жизни и обрел надежду. Пример Горького, очевидно, укрепил и надежду Лондона на то, что можно и в жизни, и в творчестве утверждать добро. Роман Горького Лондон оценил высоко — как "целительную книгу", которая пробуждает дремлющую совесть людей и может вовлечь их в "борьбу за человечество" (34; с. 212). Джек Лондон был, конечно, пристрастен в своих оценках. На его восприятие накладывала определенный отпечаток собственная философия жизни и приверженность художественному методу, отмеченному сильными чертами натурализма. Реализм Горького казался ему более действенным, чем художественный метод Толстого, а реализм Тургенева вообще казался "утомительным", если не сказать "скучным". Не разделяя философии Толстого, Лондон, конечно, не мог оценить глубину его художественных творений, но это не мешало ему считать Толстого великим писателем. Лондон заканчивает статью высокой похвалой Горькому, называя его последователем Толстого и Тургенева: "Мантия с их плеч упала на его молодые плечи, и он обещает носить ее с истинным величием" (34; с. 212).

Повесть Горького получила в Америке благожелательные рецензии, а одна из них, принадлежавшая перу Абрахама Кахана, была опубликована в журнале "Букмен" за 1902 г. и называлась "Мантия Толстого" (6; p. 158). Судя по названию, статья Лондона не осталась незамеченной.

О художественном методе Горького высоко отозвался и Хоуэллс. В одном из критических эссе 1902 г. он назвал его реализм "бурным и наглядным до осязаемости"[35]. В том же году с большой похвалой отзывался о рассказах Горького журнал "Дайел". Позже Ван Вик Брукс писал в том же журнале (v. LXII, 1917; в то время в его редакцию входили известные писатели и философы — Торстен Веблен и Джон Дьюи): "Америка и Россия во многом противоположны: Россия — богатейшая из стран в духовном отношении, Америка же — беднейшая; в социальном отношении Россия — беднейшая страна, а Америка — богатейшая" (2; p. 243). Слова эти напоминают вывод, сделанный Уильямом Уоллингом после пребывания в России в 1905–1907 годах, где он встречался с русскими писателями, публицистами и деятелями культуры.

Горький открыл перед читателем то, как выглядел мир "дна". Его босяки воспринимались как новые персонажи в литературе, хотя у них и был американский аналог — бродяги (hobo), описанные Джеком Лондоном. По словам американского исследователя Ивара Спектора, Горький "первым показал мир бродяг, и в этом заключается его основной вклад в русскую литературу"[36]. Но изображение социального дна американцы впервые увидели, конечно, не у Горького, а у Достоевского. Стремясь лучше выразить свои литературные предпочтения, критики не всегда бывали объективны. Сам факт подобной тен-

денциозности отчасти объясним глубоким впечатлением от прочтения новых произведений русской литературы.

Высокую оценку критиков получила пьеса Горького "На дне". Театральный обозреватель газеты "Нью-Йорк сан" Джеймс Хьюнекер в эссе, посвященном этой пьесе (он видел ее в постановке одного из берлинских театров), отмечал ее потрясающую правдивость и полное отсутствие театральности. Интересно, что он сравнил ее мизансцены с картинами маленьких голландцев Тенирса и Остаде[37]. "Разве можно показать глубже характер человека, потерявшего свое место в обществе? Пьеса Горького, хотя и вызывает порой чувство отвращения, пробуждает в нас жалость и ужас <...> В сравнении с пошлыми пьесками, сработанными в Париже, которые ежегодно попадают в Америку, эта драма изгоев общества заключает в себе моральный урок" (37; p. 283).

Характеризуя вкусы американского зрителя, требовавшего развлекательности, Хьюнекер высказал мысль о том, что пьеса Горького не будет иметь успеха в Америке и даже может навлечь гонения на автора. Опасения критика не оправдались. Пьеса была поставлена в 1919 г. Артуром Хопкинсом, хотя такого большого успеха, как в Германии, не имела (30; pp. 299–300).

В книге о русском театре в Америке Оливер Сейлер пишет о том, что до 1918 г. русские пьесы довольно редко ставились на американской сцене. Кроме уже упомянутых инсценировок двух романов и пьес Л.Н.Толстого он говорит о постановках исторической трилогии А.К.Толстого (нью-йоркский театр "Никербокер"), гоголевского "Ревизора", пьес Леонида Андреева "Дни нашей жизни" и "Анатэма". Упоминает он и о неудачной постановке "Чайки" Чехова в 1916 г. (30; pp. 299–305).

Ивар Спектор, который оценивал "На дне" уже в 40-е годы XX в., трактовал пьесу во многом иначе, чем Хьюнекер. Герои Горького, писал он, духовно богаче чеховских, "они расценивают нищету, в которой оказались, как условие свободы". Автор, по его выражению, "открыл целый мир в мире дна" (36; p. 245).

Популярность Горького в Америке начала XX в. можно объяснить как интересом к России, ее культуре и революционному движению, которым была охвачена страна, так и широким откликом в прессе на его произведения. Когда Горький приехал в Америку в апреле 1906 г., ему был приготовлен радушный прием. По свидетельству Уильяма Фелпса (4; pp. 219–220), на собрании, посвященном созданию фонда помощи русской революции, где присутствовал Горький, с краткой речью выступил Марк Твен. "Я всей душой, — сказал он, — сочувствую развернувшемуся в России движению за освобождение страны. Я уверен, что оно увенчается успехом. Всякое такое движение заслуживает одобрения и самого серьезного и единодушного содействия с нашей стороны..."[38]

Однако уже на следующий день разразился скандал, который помешал Хоуэллсу (да и не только ему) лично приветствовать русского писателя на американской земле. Дело в том, что Горького не хотели размещать в гостиницах вместе с М.Ф.Андреевой. Кампанию против него в прессе начала газета "Уорлд", та самая, которая за три года до того опубликовала интервью Толстого. Раздавались требования выслать Горького из Америки. Сам он по этому поводу писал Д.Б.Красину в апреле 1906 г.: «Газета "Уорлд" поместила статью, в которой доказывала, что я, во-первых — двоеженец, во-вторых — анархист. Напечатала портрет моей первой жены с детьми, брошенной мной на произвол судьбы и умирающей с голода. Факт — позорный. Все шарахнулись в сторону от меня. Из трех отелей выгнали. Я поместился у одного американца-литератора и ждал — что будет?» [39]

Инцидент с Горьким вызвал бурю возмущения в России [40]. С письмом протеста, опубликованным в газете "Раннее утро", выступила большая группа деятелей культуры, среди которых были Мамин-Сибиряк, Немирович-Данченко, Сологуб. Столь разная реакция в Америке и России объясняется отнюдь не политическими соображениями: в американской прессе господствовало понятие "благопристойности" (модификация ригористической пуританской морали), в России наблюдалась гораздо бóльшая свобода убеждений. Понять атмосферу того времени в Америке помогает и тот факт, что даже Марк Твен — несмотря на свое свободомыслие — отказался от дальнейших встреч с писателем. Позже Хоуэллс заметил по этому поводу: "Он (Горький. — *Э.О.*), конечно, человек простой и великий писатель, но нельзя же делать такие вещи!" (6; p. 160) По прошествии нескольких лет этот эпизод вспоминал и Эптон Синклер, не простивший Хоуэллсу и Твену того, что они "отвернулись" от Горького (9; с. 184).

После возвращения в Россию Горький продолжал переписку с американскими коллегами. С ним встречались Джон Рид, А.Р.Уильямс, а в конце 20-х годов — Теодор Драйзер. Последний отмечал, что многое в творчестве русского писателя было созвучно его собственному мировоззрению. Он относил пронизанные гуманистическим пафосом произведения Горького к литературе, которая пробуждает и направляет человеческую мысль.

В Америке, где в 10-е годы XX в., по признанию Флойда Делла, ощущался некий культурный голод, влияние русской литературы было в высшей степени благотворным. Кроме Тургенева, Толстого, Достоевского и Горького, американцы открыли для себя Чехова, чьи рассказы, а позже и пьесы (уже в 90-е годы XIX в.) стали появляться здесь в переводах.

Чехов был воспринят в Америке и Англии как писатель, достигший удивительной гармонии жизни и искусства, формы и содержа-

ния. Его неповторимый почерк и тонкий психологизм были высоко оценены не только писателями-реалистами начала века. Они нашли отклик в сердцах писателей-модернистов, искавших новых возможностей художественного письма и новых эстетических подходов к действительности. В Чехове они обрели своего кумира. Очарование чеховской прозы смогли оценить как нечто совершенно новое американские писатели, уже успевшие почувствовать гениальную мощь Толстого, лиризм и грустную поэтичность прозы Тургенева, ощутить свежесть писательской манеры Горького. Перед ними предстал незнакомый художественный мир, равного которому в то время в американской литературе, пожалуй, не было.

Восторженные отзывы о творчестве Чехова содержатся в дневниках Драйзера; его пьесы он относил к высшим достижениям литературы (14; v. 1, p. 118). О духовном родстве с писателем говорил Шервуд Андерсон. Создавая новый для американской литературы тип бессюжетной психологической новеллы, он опирался на опыт русских мастеров, в частности опыт Чехова-новеллиста.

Существует мнение, будто американский рассказ в 10-е годы XX в. начал терять некоторые характерные черты и стал "походить на русский", и случилось это благодаря влиянию Чехова (6; p. 191). Тот факт, что американские писатели ощущали необходимость обновления художественного языка новеллистики и обращались к русской литературе в поисках образцов, подтверждается словами Шервуда Андерсона. В письме переводчику своих произведений Петру Охрименко в 1923 г. он заметил: "У нас в Америке существует дурная традиция, которую мы заимствовали от англичан и французов: мы привыкли искать в рассказах, публикующихся в наших журналах, занимательный сюжет, всякие хитрые трюки (trickery and juggling). В результате человеческая жизнь отступает на второй план, становится неважной; сюжет не вырастает из естественной драмы жизни, порожденной сложным сплетением человеческих отношений. У вас же, в русской литературе, чувствуешь биение жизни в каждой странице" (8; p. 93).

Хотя подлинное знакомство с Чеховым состоялось после Первой мировой войны, когда начало выходить собрание сочинений писателя в 13 томах (1916–1922) в переводах Констанс Гарнет, предпосылки широкого влияния Чехова на американских писателей в 30–40-е годы были заложены именно в начале века.

* * *

Литература США заимствовала из русской те черты, которые на американской почве еще не были достаточно развиты. В первые два десятилетия XX в. здесь не было художников, которые могли бы с такой откровенностью показать болезненные движения души и разрушительную природу страстей, как Достоевский; не было таланта

такого космического масштаба, как Толстой, которому доступен психологически тонкий и точный анализ диалектики человеческой души и одновременно страстный социальный протест в соединении с программой нравственного совершенствования; не было писателя, который создавал бы изысканную прозу, отражавшую в то же время глубокое знание жизни народной, как это делал Тургенев. В Америке еще сказывалось наследие пуританизма с его многочисленными табу; живо было и наследие просветителей и трансценденталистов, идеализировавших человеческую природу; не ушла окончательно "традиция благопристойности", резко сужавшая горизонты художественного познания.

Русская литература — от Тургенева, Толстого и Достоевского до Чехова и Горького — явилась той силой, которая в сложный период развития американской литературы на рубеже XIX–XX веков сообщила ей новые импульсы, оказала мощное влияние на творческие установки ее писателей. Обращение к русской литературе помогало им открывать новые пути в искусстве, утверждать гуманистические идеалы, раздвигать рамки художественного познания.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Цит. по: *Aaron D.* Writers on the Left. Oxford & N.Y., Oxford University Press, 1977, p. 9.

[2] Цит. по: *May, Henry.* The End of American Innocence. N.Y., Knopf, 1959, p. 243.

[3] Подробнее о переводах русских писателей на английский язык см.: *Николюкин А.Н.* Взаимосвязи литератур России и США. М., Наука, 1987, с. 77–82, 159–168, 238–240.

[4] *Phelps W.* Essays on Russian Novelists. N.Y., 1917, p. VII.

[5] Литературное наследство, т. 75. В 2-х кн. Толстой и зарубежный мир, кн. 1. М., Наука, 1965, с. 396.

[6] *Brewster D.* East-West Passage. A Study in Literary Relationships. London, Allen and Unwin, 1954, p. 135.

[7] *Kropotkin P.* Russian Literature. London, N.Y., McClure, 1905, p. V.

[8] *Anderson Sh.* Letters. Selected and ed. by H.M.Jones. Boston. Little, Brown, 1953, p. 118.

[9] Писатели США о литературе. М., Прогресс, 1974, с. 145.

[10] Литературное наследство, т. 76. М., Наука, 1967, с. 506.

[11] *James W.* The Varieties of Religious Experience. N.Y., Vintage Books, 1990, pp. 159, 155.

[12] *Толстой Л.Н.* Собр. соч. в 12-ти тт., т. 11. М., 1959, с. 60.

[13] *Dreiser, Theodore.* A Selection of Uncollected Prose. Ed. by Donald Pizer. Detroit, Wayne State Univ. Press, 1977, p. 185.

[14] *Dreiser, Theodore.* Letters. Philadelphia, 1959, v. 1, p. 97.

[15] *Dreiser, Th.* Dawn. N.Y., 1965, p. 362.

[16] *Gerigk, Horst-Jurgen.* Die Russen in America. Dostojewskij, Tolstoj, Turgenjew und Tschechov in ihrer Bedeutung fur die Literatur der USA. Hurtgenwald, Guido Pressler Verlag, 1995, s. 453.

[17] *Уайт Э.* Прогулки и беседы с Толстым // *Иностранная литература,* 1978, № 8, с. 227.

[18] Об этом пишут Х.-Ю. Гёрик (16; s. 451–452) и Стивен Бреннан (*Brennan S.* "Sister Carrie" and the Tolstoyan Artist //*Research Studies*, 47, 1979, pp. 1–16).

[19] *Толстой Л.Н.* Полное собр. соч., т. 30. М.-Л., Гослитиздат, 1951, с. 148.

[20] *Драйзер Т.* Собр. соч. в 12-ти тт. М., Гослитиздат, 1955, т. 1, с. 216.

[21] *Roosevelt Th.* Tolstoy // *Outlook.* XCII (1909, May 15), p. 105. Цит. по: *Dreiser Th.* Letters, v. I, p. 153.

[22] *Русское слово.* Нью-Йорк, 1909, 19 мая, с. 3. О влиянии нравственной проповеди Толстого на религиозных и социальных реформаторов в США писал И.Горбунов-Посадов. Во вступительной статье к переводу книги Эрнеста Кросби "Толстой и его миропонимание" (*Count Tolstoy's Philosophy of Life.* Boston, 1896) он отметил, что многочисленные пацифистские и религиозные организации разного толка, включая экуменистические и буддистские, посылают Толстому свои издания. "Все они шлют в Ясную Поляну весть о себе" (*Горбунов-Посадов И.* Эрнест Кросби, поэт нового мира // *Кросби Э.* Толстой и его миропонимание. М., Посредник, 1911, с. XI).

[23] *Walling W.* Russia's Message. The True Import of the Revolution. London, 1909, p. 237.

[24] *Уоллинг У.* Послание России. Berlin, 1910, с. 367.

[25] *Walling W.* Russia's Message. The People and the Czar. N.Y., 1917, p. 14.

[26] Заметим попутно, что в Америке спор с представителями социал-дарвинизма вел последователь Толстого Эрнест Кросби. Об этом см.: *Hofstadter R.* Social Darwinism in American Thought. Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press; Lnd., Humphrey Milford, Oxford Univ Press, 1945, p. 167.

[27] См.: *Perry J.* Jack London. An American Myth. Chicago, 1981, p. 109.

[28] Подробнее об этом см.: *Осипова Э.Ф.* Первая русская революция в творчестве Джека Лондона // Русское революционное движение и проблемы развития литературы. Л., изд-во ЛГУ, 1989, с. 130–146.

[29] *Щёлокова Е.Н.* Первая инсценировка романа "Воскресение" на американской сцене // Роман Л.Н.Толстого "Воскресение". Историко-функциональное исследование. М., 1991, с. 188–194.

[30] *Sayler, Oliver.* The Russian Theatre. N.Y., Brentano, 1922, pp. 297–299.

[31] О восприятии Толстого Майклом Голдом пишет в книге воспоминаний "Долгое одиночество" (1952) журналист и редактор "Католик уоркер" Дороти Дэй: "Майклу нравилась та религия, которую проповедовал Толстой — религия без церкви и священнослужителей" (*Aaron D.* Writers on the Left, p. 85).

[32] Подробно об этом см.: *Николюкин А.Н.* Взаимосвязи литератур России и США, с. 238–284.

[33] *James H.* The Letters. Ed. by P.Lubbock. N.Y., Scribner, 1920, v. 2, p. 237.

[34] Писатели США о литературе. М., Прогресс, 1982, т. 1, с. 265, 266.

[35] W.D.Howells as Critic. Ed. by E.Cady. London and Boston, Routledge & Kegan Paul, 1973, p. 424.

[36] *Spector, Ivar.* The Golden Age of Russian Literature. Caldwell, Idaho, 1948, p. 246.

[37] *Huneker, James.* Maxim Gorky's Nachtasyl // *Huneker J.* Iconoclasts. A Book of Dramatists. N.Y., Scribner, 1921, p. 277.

[38] *Твен М.* Русская республика // *Твен М.* Собр. соч. в 12-ти тт., т. 11. М., Гослитиздат, 1961, с. 582.

[39] *Горький М.* Собр.соч. в 30-ти тт. М., Гослитиздат, 1954, т. 28, с. 416.

[40] Подробнее об этом эпизоде см.: *Киреева И.В., Лунина И.Е.* А.М.Горький и Марк Твен // Российская американистика в поисках новых подходов. М., 1998, с. 46–58.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

Аарон, Дэниэл (Aaron, Daniel) — 484, 485, 499, 501, 511, 929, 930
"Литературный ландшафт и литературные движения" — 484
"Писатели слева" — 484
"Introduction to The Memoirs of an American Citizen" — 511
Абеляр, Пьер — 178, 179, 185
Августин, блаж. — 184, 202
"Исповедь" — 184, 202
Агассис, Луи (Agassiz, Louis) — 145
Агер, Вальдемар (Ager, Waldemar) — 786, 789, 790
"Дети старой страны" (Gamlelandets sonner; Sons of the Old Country) — 790
"На пути к плавильному котлу" (Paa veien smeltepotten; On the Way to the Melting Pot) — 790
"Христос перед Пилатом" (Kristus for Pilatus; Christ Before Pilatus) — 789
Адамс, Брукс (Adams, Brooks) — 148, 150, 152, 192, 206, 907
"Жизнь Джона Квинси Адамса" — 148
Адамс, Абигайль Браун (Adams, Abigail Brown, урожд. Брукс / b. Brooks) — 142
Адамс, Генри Брукс (Adams, Henry Brooks; псевд. Фрэнсис Сноу Комптон / Frances Snow Compton) — 23–24, 140–207, 334, 638, 907
"Банковские ограничения в Англии" (The Bank of English Restriction) — 145
"Британские финансы в — 1816 г." (British Finance in 1816) — 145
"Великая сецессия зимы — 1860–1861 г." (The Great Secession Winter of 1860–1861) — 145
"Воспитание Генри Адамса" (The Education of Henry Adams) — 24, 140–144, 151–153, 165, 172, 174, 184–203, 204–207
"Деградация демократической догмы" (The Degradation of the Democratic Dogma) — 152, 206, 207
"Демократия" (Democracy) — 140, 147, 149, 153–168, 172–174, 184, 205, 206
"Джон Рэндольф" (John Randolph) — 148
"Жизнь Джона Кэбота Лоджа" (The Life of John Cabot Lodge) — 148
"Жизнь и труды Альберта Галлатина" (The Life and Writings of Albert Gallatin) — 148
"Закон фазы в применении к истории" (The Rule of Phase Applied to History) — 152, 203, 204
"Золотая афера" (Gold Conspiracy) — 146
"История Соединенных Штатов во времена правления Джефферсона и Мэдисона" (History of the United States... Jefferson and Madison) — 148
"Капитан Джон Смит" (Captain John Smith) — 145
"Мемуары Марау Таароа, последней королевы Таити" (Memoirs of Marau Taaroa, Last Queen of Tahiti) — 150

"Молитва Богоматери Шартрской" (Prayer to the Virgin of Chartres) — 185–187, 206
"Мон-Сен-Мишель и Шартр" (Mont Saint Michel and Chartres) — 140, 147, 151, 152, 173–178, 181, 182, 184, 185, 186, 188, 191, 202, 204, 205
"Очерки англосаксонского права" (Essays in Anglo-Saxon Law) — 146, 147
"Первичные права женщин" (The Primitive Rights of Women) — 147
"Письма из Австрии" — 144
"Письма из Италии" — 144
"Письмо американским преподавателям истории" (A Letter to American Teachers of History) — 152, 203, 204, 205
"Эстер" (Esther) — 147, 149, 153, 165, 166, 172–174, 181, 184, 205, 206
"Selected Letters" — 206
Адамс, Джон (Adams, John; отец Джона Квинси) — 142, 144, 148, 190
Адамс, Джон (Adams, John; дядя Генри Адамса) — 144
Адамс, Джон Квинси (Adams, John Quincey) — 142–144, 146, 148, 150, 191
Адамс, Луиза Кэтрин (Adams, Louisa Catherine) — 189, 191, 198, 201
Адамс, Мэрион / "Клевер" (Adams, Marian / "Clover", урожд. Хупер b. Hooper) — 148, 149, 150, 154, 164, 168, 189, 198, 199, 201
Адамс, Сэмюэль Гопкинс (Adams, Samuel Hopkins) — 419, 471
Адамс, Чарльз Фрэнсис (Adams, Charles Francis; отец Генри Адамса) — 142, 144, 145, 148, 154, 191, 192, 193
"Жизнь Джона Адамса" — 148
Адамс, Чарльз Фрэнсис (Adams, Charles Francis; ст. брат Генри Адамса) — 144, 145, 148, 164, 188, 192
Адамс, Энди (Adams, Andy) — 625
Адамсы (The Adams) — 142, 144, 149, 206
Аддисон, Джозеф (Addison, Joseph) — 546
"Азерс" (*Others*) — 658
Азеф Е.Ф. — 919
Айвз, Чарльз (Ives, Charles) — 694
"Айриш плэйерс" (Irish Players; Театр Аббатства / Abbey Theatre) — 731
Александр I — 150
Александр II — 150
Алексеев М.П. — 909
"Американ" (*American*) — 755
"Американ мэгезин" (*American Magazine*) — 469
Андерсен-Нексе, Мартин (Andersen-Nexø, Martin) — 482, 493–495
"Пеле-завоеватель" — 493, 494–495
Андерсон, Квентин — 27, 28
Андерсон, Маргарет (Anderson, Margaret) — 658
Андерсон, Шервуд (Anderson, Sherwood) — 22, 142, 235, 273, 290, 393, 448, 450, 486–488, 490, 496, 505, 509, 510, 513, 522, 526, 549, 566, 596, 597, 668, 681, 730, 908, 911, 922, 928, 929
"История рассказчика" (A Story Teller's Story) — 566, 597
"Марширующие люди" ("В ногу") — 487–488, 496
"Сын Уинди Макферсона" — 487
"Темный смех" — 510
"Уайнсбург, Огайо" — 549, 922
"Letters" — 597
Анджелу, Майя (Angelou, Maya) — 841
Андре, Соломон Август (Andrée, Solomon August) — 385
Андреев Л.Н. — 384, 388, 492, 734, 926
"Анатэма" — 926
"Дни нашей жизни" — 926
Андреева М.Ф. — 483, 927
Аникст А.А. — 567
Анна, св. — 175
Аппиа, Адольф — 736
Апуард, Аллен (Upward, Allen) — 706
"Арбайтер цайтунг" — 776, 798
"Арена" (*Arena*) — 474

Аристотель — 188, 666, 667
Аристофан — 737
"Лисистрата" — 740
Армор, Филип Д. (Armour, Philip D.) — 398, 399, 419, 457, 471, 505
Армстронг, Пол Б. (Armstrong, Paul B.) — 45, 138
Арнавон, Сирил (Arnavon, Cyrille) — 443, 450
Арнольд, Мэтью (Arnold, Mathew) — 180, 654, 669, 894
Арсеньев В.К. — 872
"Дерсу Узала" — 872
Архилох — 684
Аспазия — 736
"Атлантик" (*Atlantic*) — 414
"Атлантик мансли" (*Atlantic Monthly*) — 707, 807, 887, 907
Аттертон, Гертруда (Atterton, Gertrude) — 314, 637
"Американские жены и английские мужья" — 637
Аттила — 162
"Аутлук" (*The Outlook*) — 670, 671, 849, 868, 915, 916
Ауэрбах-Леви, Уильям (Auerbach-Levy, William) — 311

Байрон, Джордж Гордон (Byron, George Gordon) — 535
Бакст Л.С. — 287
Бакунин М.А. — 94, 918
Балтроп, Роберт (Barltrop, Robert) — 326
Бальзак, Оноре де — 7, 16, 35–37, 59, 86, 101, 192, 220, 222, 235, 247, 322, 401, 419, 423, 427, 428, 444, 722, 887, 891, 912–914
"Евгения Гранде" — 59
"Кузен Понс" — 427
"Кузина Бетта" — 427, 913
"Отец Горио" — 427, 912, 913
"Человеческая комедия" — 37, 419, 427
"Шагреневая кожа" — 427
Бальфур, Артур (Balfour, Arthur) — 195
Баннер, Генри К. (Bunner, Henry C.) — 548
«"Сделано во Франции": Французские новеллы, рассказанные с американским акцентом» — 548
Барбюс, Анри — 531
Барнс, Джуна (Barnes, Djuna) — 741, 749
Барнс, Маргарет Эйер (Barnes, Margaret Ayer) — 501
Баррет, Стивен Мелвил (Barret, Stephen Melvil) — 874
"Джеронимо: его собственная история" (Jeronimo: His Own Story) — 874–875, 885
Барток, Бела (Bartok, Bela) — 717
Баум, Лаймен Фрэнк (Baum, Lyman Frank) — 633
"Удивительный волшебник из страны Оз" (The Wonderful Wizard of Oz) — 633, 644
Бауман, Юлнус (Baumann, Julius) — 785
Беверидж, Альберт (Beveridge, Albert) — 471, 475
Безант, Уолтер (Besant, Walter) — 40, 47, 78
"Люди всех состояний" — 78
Бейкер, Рей Стеннард (Baker, Ray Stannard; псевд. Дэвид Грейсон / David Grayson) — 13, 457–461, 465, 469, 479–480
"Приветливая дорога" (The Friendly Road) — 461
"Сотрудничество капитала и труда" — 460
"Суд над железными дорогами" (Railroads on Trial) — 460
"Adventures in Contentment" — 480
"Native American: The Book of My Youth" — 480
Бокль, Томас Генри (Buckle, Thomas Henry) — 203
Беласкоу, Дэвид (Belasco, David) — 724–727
"Адреа" (совм. с Джоном Лютером Лонгом) — 726
"Девушка с золотого Запада" (The Girl of the Golden West) — 726
"Женщина губернатора" — 725

"Мадам Баттерфляй" (Madame Butterfly) — 726
Белл Ф.А., Иан (Bell, Ian F.A.) — 60, 139
Беллами, Эдвард (Bellamy, Edward) — 6, 515, 641, 785
"Взгляд назад" (Looking Backward) — 358, 785
"Сестра миссис Лудингтон" — 515
Беллоу, Сол (Bellow, Saul) — 796
Беллоуз, Джордж Уэсли (Bellows, George Wesley) — 339, 443, 473
Бенар, Мэйбек (Benard, Maybeck) — 335
Бене, Стивен Винсент (Benét, Stephen Vincent) — 617
"Звезда Запада" — 617
Беннета закон — 797
Беннет, Арнольд (Bennett, Arnold) — 446, 631, 653
"Литературный вкус: как его формировать" (Literary Taste: How to Form It) — 631
Бентон, Томас Харт (Benton, Thomas Hart) — 619
Беньямин, Вальтер — 184, 207
Бергсон, Анри — 203, 204, 703, 716, 895
"Введение в метафизику" — 716
Берд, Роберт Монтгомери (Bird, Robert Montgomery) — 603
Беренсон, Бернард (Berenson, Bernard) — 498, 502
Беркович, Сакван (Bercovitch, Sacvan) — 775
Берковичи, Конрад (Bercovici, Conrad) — 795
"Гитца" (Ghitza) — 795
"Крестьяне" (Peasants) — 795
Бернард, св. — 185
Бернс, Роберт (Burns, Robert) — 35, 432, 825
Берроуз, Джон (Burrows, John) — 399
Берроуз, Эдгар Райс (Burroughs, Edgar Rice) — 8–9, 640–643
"Марсианская принцесса" — 640, 641
"Тарзан, король обезьян" (Tarzan of the Apes) — 641, 642, 643
Бертон, Роберт (Burton, Robert) — 568
"Анатомия меланхолии" — 568
Бетховен, Людвиг ван — 137
"Библиотека для семьи и школы" — 384
Библия (Священное Писание) — 239, 242, 258, 349, 586, 625, 657
"Евангелие" — 671
Екклезиаст — 215, 571
"Исход" — 676
Бигсби, Кристофер У.Э. (Bigsby, Christopher W.E.) — 736, 754, 758, 761, 765
Биннер, Уиттер (Binner, Witter) — 719
Бирбом, Макс (Beerbohm, Max) — 57
Бирс, Амброз (Bierce, Ambrose) — 350, 526, 549, 561, 571, 583
Бисмарк, Отто фон Шенхаузен — 76, 189
Бичер-Стоу, Гарриет (Stowe, Harriet Beecher) — 84, 818
"Хижина дяди Тома" — 84, 536, 818, 867, 908
Бланка Кастильская — 179
Бланш, Жак-Эмиль — 93
Блез, Диана (Blaise, Diane) — 862
Блейн, Джеймс (Blaine, James) — 154, 157, 164
"Близнецы Бобси" (Bobbsey Twins) — 633
Блок А.А. — 96
Блейк, Уильям (Blake, William) — 692, 717
Блэкмур, Ричард (Blackmur, Richard) — 99, 105, 139, 900
Блэр, Сара (Blair, Sara) — 77, 139
Богословский В.Н. — 385, 388
Боденхайм, Макс (Bodenheim, Max/Maxwell) — 749
Бодлер, Шарль — 91, 187, 718
"Искусственный Рай" — 187
Бодрийяр, Жак — 187
Бойер, Йохан (Boyer, Johan) — 913
"Большой голод" — 913
Бойль, Джек (Boyle, Jack) — 635
Бойс, Нис (Boyce, Neith) — 742, 765
"Зимней ночью" — 742

"Постоянство" ("Верный любовник") — 742
Бок, Эдвард В. (Bok, Edward W.) — 456
Боккаччо, Джованни — 127, 560, 596
Бокка, Джеффри (Bocca, Geoffrey) — 643, 653
Болдуин, Джеймс (Baldwin, James) — 796
Болтон, Герберт Э. (Bolton, Herbert E.) — 768, 797
"Эпос Великой Америки" — 768
"Wider Horizons of American History" — 797
"Болтун" (*Tattler*) — 546
Бони, Альберт (Boni, Albert) — 732
Бони, Чарльз (Boni, Charles) — 732
Боннин, Гертруд / Ситкала Ша (Bonnin, Gertrude / Zitkala-Sa) — 877, 883
"Отчего я язычница?" (Why I am a Pagan) — 877
"Рассказы американских индейцев" (American Indian Stories) — 877
"Старинные индейские легенды" (Old Indian Legends) — 877
Бонсл, Стивен (Bonsal, Stephen) — 907
Борн, Рэндольф Силлиман (Bourne, Randolf Silliman) — 7, 12, 483–486, 490–497, 534, 535, 543, 893, 898, 899, 921–923
"Арбитраж в международной политике" — 492
"В мире Максима Горького" — 495, 923
"Война и интеллигенция" (War and the Intellectuals. Collected Essays. 1915–1919) — 492, 497
"Доктрина прав человека, сформулированная Томасом Пейном" — 490
"Имманентность Достоевского" — 491–492
"Искусство Теодора Драйзера" — 493
"История литературного радикала" (History of a Literary Radical) — 493, 497
"Молодость и жизнь" — 899
"Несвоевременные статьи" — 899
"Саботаж" — 490
"Самоубийство критики" — 491
"Социологическая литература" — 493–494
"Традиция войны" — 492
"Эпос труда" — 494–495
Борхес, Хорхе Луис — 596
"Бостон дейли адвертайзер" (*Boston Daily Advertizer*) — 145
"Бостон дейли ревью" (*Boston Daily Review*) — 144
"Бостон транскрипт" (*Boston Transcript*) — 155
Ботон, Элис (Baughton, Alice) — 45
Боттичелли, Сандро — 264, 698
Боукер, Джордж Генри (Boker, George Henry) — 893
Брайант, Луиза (Bryant, Louise) — 732, 739, 741, 745, 748, 749
"Игра" — 748, 749
Брайен, Уильям Дженнингс (Bryan, William Jennings) — 682, 692, 785
"Золотой крест" (Cross of Gold) — 785
Брандес Г. (Brandes, George) — 540, 543
Браун, Морис (Brown, Maurice) — 732
Браун Стерлинг Аллен (Brown, Sterling Allen) — 839
"Негритянская поэзия и драма" (Negro Poetry and Drama) — 838
Браун, Уильям Уэллс (Brown, William Wells) — 800
Браун, Чарльз (Brown, Charles) — 368
Браунелл, Уильям Крэри (Brownell, William Crary) — 893, 894
"Американские мастера прозы" — 894
"Викторианские мастера прозы" — 894
"Демократические нравы в Америке" — 894
"Критика" — 894
"Нормы" — 894
"Талант стиля" — 894
"Французские черты" — 894
"Французское искусство" — 894

Браунинг, Роберт (Browning, Robert) — 654, 664, 669, 682, 683, 686, 687
"Драматические идиллии" — 664
Браунинг, Элизабет Баррет (Browning, Elizabeth Barrett) — 346
Брауэр, Эдит (Brower, Edith) — 673, 675, 679
Брахма — 150
Бреннан, Стивен (Brennan, Stephen) — 930
"Бродвей мэгезин" (*Broadway Magazine*) — 443
Броули, Бенджамин Гриффит (Brawley, Benjamin Griffith) — 840
Брук, Руперт (Brook, Rupert) — 35, 211, 660
Брукс, Ван Вик (Brooks, Van Wyck) — 239, 483–486, 493, 497, 531–533, 543, 567, 597, 893, 898, 899, 903, 904, 925
"Америка на пороге зрелости" (America's Coming of Age) — 239, 484
"Вино пуритан" — 484, 898–899
"Возмужание Америки" — 898, 899
"Годы самоуверенности: 1885–1915" — 567
"Fenollosa and His Circle" — 497
"The Novels of Sinclair Lewis" — 543
Брукс, Клинт (Brooks, Clint) — 892
Брукс, Питер Чэндлер (Brooks, Peter Chandler) — 142, 143
Брун, Хейвуд (Broun, Heywood) — 740
Брэдли, Уилл Х. (Bradley, Will H.) — 361
Брэдфорд, Уильям (Bradford, William) — 734
Брэйтуэйт, Уильям Стенли (Braithwaite, William Stanley) — 840
Брэнд, Макс (Brand, Max) — 615, 616, 636
Брюн, Ульрикка (Bruun, Ulrikka) — 783
Буало / Буало-Депрео, Никола — 129, 903
Будда — 150, 372
"Букмен" (*Bookman*) — 488, 522, 925
Бульвер-Литтон, Эдвард Джордж (Bulwer-Lytton, Edward George) — 144, 568
Бунин И.А. — 385
Бургхардты (Burghardts) — 842
Бут, Уильям (Booth, William) — 694
Бутчер, Маргарет (Butcher, Margaret) — 840, 868
Быков, Виль — 385, 388
Бэббит, Ирвинг (Babbit, Irving) — 242, 491, 893–897, 903
"Гуманизм в Америке" — 894
"Демократия и правление" — 894
"Либерализм и американский колледж" — 491
"Литература и американский колледж" — 894
"Мастера современной французской критики" — 894
"Новый Лаокоон" — 894
"О художественном творчестве" — 894
"Руссо и романтизм" — 894, 896
Бэйм, Нина (Baym, Nina) — 767, 768, 797
Бэкон, Фрэнсис (Bacon, Francis) — 682, 896
"Новая Атлантида" — 682
Бэньян, Джон (Bunyan, John) — 451
"Путь паломника" — 451, 480
Бюслетт, Оле А. (Buslett, Ole A.) — 785
"Вперед" (Fram) — 785
"Дорога к золотым вратам" (The Road to the Golden Gate) — 785
"История моей юности" (Fra min ungdoms nabolag) — 785
"Сияние-солнца и история его народа" (Glans-om-sol og hans folks historie) — 785
Бялый Г.А. — 139

Вагнер, Джин (Wagner, Jin) — 831, 868
Вагнер, Рихард — 297, 351, 522, 594, 737
"Валькирия" — 297
Валентино, Рудольфо — 637
Вальдтойфель, Эмиль — 594
Ван Дорен, Карл (Van Doren, Karl) — 382, 388

Ванцетти, Бартоломео — 509, 526
Вашингтон, Букер Томас (Washington, Booker Thomas) — 802, 821, 839, 846–850, 852, 855, 860, 862, 863
"Из цепей рабства" (Up from Slavery) — 849
Вашингтон, Джордж (Washington, George) — 142, 146, 159–161
"Вашингтон-сквер плейерс" (Washington Square Players; преобразован в Гилд-Тиэтр, Guild Theatre, 1920) — 733–734, 736, 742, 746, 920
Ващенко А.В. — 617
Вебер, Макс — 678
Веблен, Торстен (Veblen, Thorstein) — 463, 925
Вейерхаузер, Фредерик (Weyerhaeuser, Frederick) — 460, 461
Вейсман, Август — 256
Вейсмюллер, Джонни (Weissmuller, Johnny) — 643
Венедиктова Т.Д. — 700
Вергеланд, Агнес (Wergeland, Agnes) — 785, 786, 791
Вергилий, Публий Марон — 300, 301, 325, 596
"Буколики" — 325
"Георгики" — 300, 301, 325
"Энеида" — 300, 325
Верещагин В.В. — 444
Верлен, Поль — 149
"Вестминстер ревью" (*Westminster Review*) — 146
Вийон, Франсуа — 705
Виктор Эммануил II — 144
Вильсон, Вудро (Wilson, Woodrow) — 646, 694, 769
Вист, Йоханнес Б. (Wist, Johannes B.) — 786, 788, 789
"Дом в прерии" (Hjemmet paa prærien) — 788
"Йонасвилль" (Jonasville) — 788–789
"Пришелец" (Nykommerbilder) — 788
"Путешествие в Рочестер" (Reisen til Rochester) — 789
Волков А.М. — 633
Вольтер (наст. имя Франсуа-Мари Аруэ де) — 157
Вордсворт, Уильям (Wordswoth, William) — 180, 194, 256, 654, 664, 678, 717, 720, 825
"Восьмерка" (*The Eight*) — 443, 445
"Вот моя позиция" (I'll Take My Strand; южане-аграрии) — 610
Всемирный Совет Мира (The World Peace Council) — 864
Вуд, Генри (Wood, Henry) — 663
Вудресс, Джеймс (Woodress, James) — 292, 299, 311, 325
Вулсон, Констанс Фенимор (Woolson, Constance Fenimore) — 548
Вулф, Вирджиния (Woolf, Virginia) — 509
Вулф Томас (Wolfe, Thomas) — 247, 271, 273, 295, 378, 505, 865
"Взгляни на дом свой, ангел" — 295
"Вуменз хоум компеньон" (*Woman's Home Companion*) — 787

Гайсмар, Максвелл (Geismar, Maxwell) — 267, 282, 284, 288, 312, 324
Галлатин, Альберт (Gallatin, Albert) — 148
Гамсун, Кнут (наст. имя Кнут Педерсен) — 18, 563
"Голод" — 563
"Гарвард мэгезин" (*Harvard Magazine*) — 144
Гарви, Маркус (Harvey, Marcus) — 835, 862
Гарди, Томас (Hardy, Thomas) — 211, 247, 566, 912
Гарибальди, Джузеппе — 144
Гарлемский ренессанс / Гарлемское возрождение (The Harlem Renaissance) — 800, 807, 830, 839–841, 859–863
Гарленд, Хэмлин (Garland, Hamlin) — 15, 260, 415, 521–523, 528, 544, 549, 557, 563, 604, 605, 612, 635, 636, 694, 795, 882, 887, 889, 891, 908, 909, 921
"Крушение миров" — 889

"Столбовые дороги" ("Проезжие дороги") — 260, 795
Гарнет, Констанс (*Garnett, Constance*) — 906, 921, 928
Гаррисон, Уильям Генри (Harrison, William Henry) — 916
Гарт, Фрэнсис Брет (Harte, Francis Bret / Brett) — 189, 340, 378, 397, 545, 546, 561, 566, 571, 603, 611, 634
"Возникновение короткого рассказа" (The Rise of Short Story) — 545
"Ночь на перевале" — 397
Гарфилд, Джеймс (Garfield, James Abram) — 468
Гауптман, Герхарт — 912
Гегель, Георг Вильгельм Фридрих — 203
Гейл, Аддисон (Gayle, Addison) — 840, 841, 868
Гейне, Генрих — 664
Гейтс, Элмер (Gates, Elmer) — 410
Геккель, Эрнст Генрих — 220, 333, 334
Гексли, Томас Генри (Huxley, Thomas Henry) — 220, 256, 912
Геллерт, Лоуренс — 489
Генри, Артур (Henry, Arthur) — 402, 411
Генри, Роберт (Henry, Robert) — 435, *443–445*, *450*, *861*, *877*
Генри, Уилл (Henry, Will) — 615
Гербер, Филип (Gerber, Philip) — 415, 449, 450
"Геральд" (*Herald*) — 920
Герик, Хорст-Юрген (Gerigk, Horst-Jurgen) — 913, 930
Гессе, Герман — 107, 617
"Степной волк" — 107
Гете, Иоганн Вольфганг фон — 239, 247, 687
"Фауст" — 239
Гиббон, Эдуард (Gibbon, Edward) — 142, 196, 198, 333
"Автобиография" — 196
Гибсон, Чарльз Дана (Gibson, Charles Dana) — 639
Гилдер, Ричард Уотсон (Gilder, Richard Watson) — 517
Гитлер, Адольф (наст. фам. Шикльгрубер) — 616
Гладстон, Герберт Джон (*Gladston, Herbert John*) — 145, 193
Глазгоу, Эллен Андерсон Голсон (Glasgow, Ellen Anderson Gholson) — 8, 21, 22, 251, 253–285
"Бесплодная земля" (др. пер. "Доринда", 1926; Barren Ground) — 273–275, 282, 284
"Вирджиния" (Virginia) — 262, 267–271, 273, 285
"В этой нашей жизни" (In This Our Life) — 262, 275, 282–283, 285
"Глас народа" — 259
"Женщина изнутри" (The Woman *Within*) — *254*, *284*
"Избавление" (The Deliverance) — 261–266, 272, 284
"Колесо жизни" — 267
"Они подчинились безумию" (They Stooped to Folly) — 275, 277–279
"Поле битвы" — 259
"Потомок" — 259
"Романтические комедианты" (The Romantic Comedians) — 275, 277
"Стальная нить" — 282
"Тепличная жизнь" (The Sheltered Life) — 275, 279–282, 284, 285
"Фазы низшей планеты" — 259
"A *Certain Measure*" — 284
"Letters" — 284
Гласс, Лорен (Glass, Loren) — 364
Гласпелл, Сьюзен (*Glaspell, Susan*) — 721, 731, 732, 739, 741, 742, 754–764, 765
"Бернис" (Bernice) — 760, 763
"Дом Элисон" (Alison's House) — 763–764
"Дорога к храму" (The Road to the Temple) — 756, 763, 765
"Мелочи" (Trifles) — 757–758, 760, 763
"На краю" (The Verge) — 760, 761–762
"Наследники" (Inheritors) — 760–761
"На улице" (The Outside) — 758–760

"Подавленные желания" (с Дж.К.Куком) — 742–743, 756, 757
Глин, Элинор (Glyn, Elinor) — 636, 637
"Три недели" (Three Weeks) — 636
Глэккенс, Уильям (Glackens, William) — 403, 407, 443, 444, 450
Глюк, Кристоф Виллибальд — 298
"Орфей и Эвридика" — 298
Гоббс, Томас (Hobbs, Thomas) — 333
Гоген, Поль — 717
Гоголь Н.В. — 323, 560, 887, 905, 909
"Ревизор" — 926
Голд, Майкл (Gold, Michael; наст. имя Ирвинг Гранич / Irving Granich) — 489, 732, 741, 920, 930
Голсуорси, Джон (Galsworthy, John) — 129, 130, 139, 508
"Сага о Форсайтах" — 508
"Castles in Spain" — 139
Гольбейн, Ганс — 224
"Пляска смерти" — 224
Гольдман, Эмма (Goldman, Emma) — 731
Гомер — 300, 529, 587, 596, 687, 727
"Илиада" — 727
"Одиссея" — 579
Гонкур, Жюль Альфред — 127, 534
Гонкур, Эдмон Луи Антуан — 127, 534
Гопкинс Л.А. (Hopkins, L.A.) — 403
Горак, Джен (Gorak, Jan) — 631, 653
Горбунов-Посадов И.И. — 930
Горький А.М. (Горький, Максим; наст. имя А.М.Пешков) — 9, 14, 18, 21, 385, 482, 483, 487, 492–495, 497, 531, 567, 597, 905–908, 916, 917, 923–929, 931
"Автобиография" — 493
"В людях" — 495, 497, 923
"Двадцать шесть и одна" — 923
"Детство" — 495, 497, 923
"Мать" — 9, 483, 487, 923
"На дне" — 923, 926
"Фома Гордеев" — 923, 924
Готорн, Джулиан (Hawthorne, Julian) — 57
Готорн, Натаниэль (Hawthorne, Nathaniel) — 37–40, 47, 72, 73, 77, 135, 149, 166, 167, 222–224, 229, 322, 338, 390, 489, 498, 499, 544, 546, 566, 888
"Алая буква" — 166, 223, 322
"Дом о семи фронтонах" — 888
"Роман о Блайтдейле" — 38, 72, 73
"Старая Эстер Дадли" — 166
Готье, Теофиль — 718
Гофман, Эрнст Теодор Амадей — 277, 560
Гранвилл, Левесон-Говер (Granville, Leveson-Gower) — 193
Гранич, Ирвинг (Granich, Irving) — см. Голд, Майкл
Грант, Улисс (Grant, Ulysses) — 146, 153–155, 194, 197
Грегори, Августа (Gregory, Augusta) — 731
Грей, Зэйн (Grey, Zane) — 615–617, 636
"Дух границы" — 636
"Зов каньона" — 636
Грей, Томас (Gray, Thomas) — 194
Грейсон, Дэвид (Grayson, David) — см. Бейкер, Рэй Стеннард
"Грешницы в шелках" (Sinners in Silk, фильм, реж. Х. Хенли) — 637
Гриб В.Р. — 428, 450
Грин, Грэм (Greene, Graham) — 42, 46, 138
"Collected Essays" — 138
Гриффит, Дэвид Уорк (Griffith, David Wark) — 696, 697
"Рождение нации" — 697
Грэхем, Ширли (Graham, Shirley) — 866
Гульд, Джей (Gould, Jay) — 146, 399, 719
"Гуманизм и Америка" (Humanism and America) — 895
Гуссерль, Эдмунд — 659
Гэйлор, Вуд (Gaylor, Wood) — 741
Гэнс, Герберт Дж. (Gans, Herbert J.) — 774
Гэри, Элберт (Gary, Elbert) — 469, 480
Гюго, Виктор Мари — 35, 568

"Даблдей" (*Doubleday*) — 412, 413, 571
Дабльдей, Фрэнк Нельсон (Doubleday, Frank Nelson) — 413, 414

Давенпорт, Гомер (Davenport, Homer) — 443
Дадли, Дороти (Dudley, Dorothy) — 414, 449
"Дайел" (*Dial*) — 8, 661, 786, 921, 925
Даль, Дортеа (Dahl, Dorthea) — 786, 787
"Град на горе" (Byen paa berget) — 787
"Медный чайник" (The Copper Kettle) — 787
Данбар, Джошуа (Dunbar, Joshua) — 822, 837
Данбар, Матильда (Danbur, Mathilda; урожд. Мерфи / b. Murphey) — 822
Данбар Пол Лоуренс (Dunbar, Paul Lawrence) — 9, 28, 800, 821–833, 835–841, 857, 868
"Африканская девушка" (African Girl) — 835, 839
"Великие и малые" (Majors and Minors) — 822
"В старое доброе время" (In Old Plantation Days) — 824
"Выбор" (Choice) — 826
"Дуб и плющ" (Oak and Ivy) — 822
"Жители Дикси" (Folks from Dixie) — 824
"Заколдованный дуб" (The Haunted Oak) — 828, 839
"Игры богов" (The Sport of Gods) — 824
"Когда зажигают свечи" (Candle-Lightin' Time) — 823, 827, 829, 831, 837, 857
"Когда поет Малинди" (When Malindy Sings) — 824, 835, 839
"Коричневый малютка" (Brown Baby) — 833
"Малышка" (Li'l Gal) — 824
"Милочка" (Howdy, Honey, Howdy) — 824
"Мощь Гидеона" (The Strength of Gideon) — 824
"Мы носим маску" (We Wear the Mask) — 826, 838, 839
"Негритянская любовная песня" (Negro Love Song) — 833
"Непрошенный" (The Uncalled) — 824
"Ода Эфиопии" (Ode to Ethiopia) — 827–828, 839
"Переворачивание детей в кроватке" (The Turning of Babies in Bed) — 831–832
"Песни бедности" (Lyrics of Lowly Life) — 823
"Песни любви и веселья" (Lyrics of Love and Laughter) — 824
"Песни света и тени" (Lyrics of Sunshine and Shadow) — 824
"Песни у очага" (Lyrics of the Hearthside) — 823
"Песни хижин и полей" (Poems of Cabin and Field) — 823
"Песня кукурузы" (Corn Song) — 830
"Поэт" (Poet) — 826
"Поэт и его песня" (The Poet and His Song) — 826
"Расставание" (Parted) — 830
"Речи в суде" (Speakin' at de Cou'thouse) — 833–835
"Сельская любовь" (Love of Landry) — 824
"С легким сердцем" (The Heart of Happy Hollow) — 824
"Соперники" (Rivals) — 833
"Старая хижина" (The Old Cabin) — 836
"Фанатики" (The Fanatics) — 824
"Фредерик Дуглас" — 839
"Цветные солдаты" — 839
Даниэль, Арно — 714
Данн, Финли П. / "мистер Дули" (Dunne, Finley P. / "Mr. Dooley") — 471
Данте, Алигъери — 35, 698
Дарвин, Чарльз Роберт (Darwin, Charles Robert) — 145, 157, 204, 220, 225, 256, 259, 333, 334, 389, 634, 638, 887, 905, 912
Дауэса закон (Dawes Act) — 871
Даффи, Ричард (Duffy, Richard) — 401, 449
Дебс, Юджин (Debs, Eugene) — 525, 730, 765

Деймон, Сэмюэль Ф. (Damon, Samuel Foster) — 749
"Декларация Независимости" (*Independence Declaration*) — 607
"Декора-Постен" (*Decora Posten*) — 788
Делано, Алина / Александра Павловна (Delano, Aline) — 906
Делл, Флойд (Dell, Floyd) — 531, 732, 733, 735, 741, 765, 922, 927
"Homecoming. An Autobiography" — 765
"Love in Greenwich Village" — 765
Делория, Элла (Deloria, Ella Cara) — 877
Де Лэид, Клайд О. (Deland, Clyde Osmer) — 813, 817
Де Милль, Генри (DeMille, Henry) — 726
Де Милль, Сесил Б. (DeMille, Cecil B.) — 726
Демут, Чарльз Генри (Demuth, Charles Henry) — 732
Денни, Джозеф (Dennie, Joseph O'Neil) — 888
"Деррик" (*Derrick*) — 468
Дерсу Узала — 872
"Детское чтение" — 384
Дефо, Даниэль (Defoe, Daniel) — 322, 346, 414
"Робинзон Крузо" — 346, 372
Дефорест, Джон Уильям (De Forest, John William) — 887
Джейкобс, Гарриет Энн (Jacobs, Harriet Ann) — 800
Джеймс, Генри (James, Henry) — 5, 8, 11, 21, 30–139, 148, 149, 157, 164, 168, 169, 205, 206, 208, 210, 214, 221–223, 233, 247–250, 252, 290–292, 319, 338, 349, 351, 377, 415, 499, 502, 506, 513–515, 517, 521, 523, 529, 544, 545, 547–554, 556–558, 566, 595, 597, 636, 726, 763, 886, 887, 890–892, 903, 905, 908–911, 920, 921, 930
"Алтарь мертвых" — 107–108, 125
"Американец" — 47, 52, 53, 59, 91, 114, 115, 124
"Барабанный бой" Уитмена (рец.) — 32–34
"Башня из слоновой кости" — 112, 117
"Бедный Ричард" — 90
"Бенволио" — 132
"Бостонцы" (The Bostonians) — 71–78, 95, 105, 133, 139
"Бруксмит" — 107, 133, 134
"Будущее романа" — 890
"Вертопрах" — 121, 122
"В следующий раз" — 102, 104
"Габриель де Бержерак" — 90
"Гай Домвилль" — 111, 112
"Готорн" (Hawthorne) — 37–39, 40, 47, 72, 132, 890
"Гревиль Фейн" — 103
"Даниэль Деронда: Диалог" — 126
"Де Грей" — 90
"Дневник пятидесятилетнего человека" — 130
"Доверие" (Confidence) — 56–58, 87, 139
"Дом, где он родился" — 102
"Дом Элеоноры" (Eleanor's House) — 319
"Древо познания" — 130
"Друзья друзей" — 90
"Дэзи Миллер" (Daisy Miller) — 52–56, 124, 133, 138, 157, 544, 552–554
"Европа" — 107
"Европейцы" (The Europeans) — 47–52
"Жемчуг" — 107
"Женский портрет" см. "Портрет дамы"
"Заметки о романистах" — 30, 890
"Замок Фордхем" — 133
"Записные книжки" (The Notebooks) — 55, 58
"Зверь в чаще" ("Зверь в джунглях"; The Beast in the Jungle) — 108–109, 125, 133, 550–553
"Золотая чаша" (The Golden Bowl) — 100, 112, 115–116, 124, 130
"Интернациональный эпизод" (An International Episode) — 56, 66

"Искусство прозы" (The Art of Fiction) — 40–44, 46, 138, 139, 890, 891
"Искусство романа" (The Art of the Novel) — 112, 139, 904
"История одного года" — 90
"Как это случилось (друзья друзей)" — 110
"Княгиня Казамассима" (The Princess Casamassima) — 71, 76, 78–83, 88, 95, 105, 136
"Круг визитов" — 135
"Крылья голубки" (The Wings of the Dove) — 66, 112–114, 128, 129
"Леди Барберина" — 133, 137
"Лжец" — 107, 124
"Лондонские очерки" — 890
"Луиза Пэллент" — 107
"Мадам де Мов" — 124
"Милый уголок" — 90, 109–110
"Мод Эвелин" — 107, 110, 133
"Неуклюжий возраст" — 112, 126
"Новый роман" — 890
"Осада Лондона" — 133, 157
"Отражатель" — 66, 105
"Оуэн Уингрейв" — 90, 110
"Очерки из Лондона и других мест" — 30
"Пейзажист" — 90
"Письма Асперна" — 107, 124
"Площадь Вашингтона" (Washington Square) — 48, 58–66, 133, 138, 139, 553
"Поворот винта" (The Turn of the Screw) — 111, 549
"Подлинные образцы" (The Real Thing) — 100, 101, 133
"Пойнтонская добыча" — 112–113, 119
"Портрет дамы" ("Женский портрет"; "The Portrait of a Lady) — 43, 44, 58, 66–70, 88, 90, 91, 107, 129, 133, 137, 138, 206
"Последний из Валерио" — 132
"После представления" — 126
"Послы" (The Ambassadors) — 112, 114–115, 124, 129, 553
"Пристрастные портреты" — 30, 890
"Профиль" (The Profile) — 319
"Родрик Хадсон" — 86, 91, 94, 100, 101, 120–121, 137
"Романтическая повесть об одном старом платье" — 90
"Самая суть" — 90, 102
"Свадьбы" — 107
"Связка писем" — 117, 122, 133
"Священный источник" — 112, 124, 131
"Сломанные крылья" — 104, 195
"Смерть льва" — 102–103, 104
"Сэр Эдмунд Орм" — 90
"Сюжет" — 126
"Точка зрения" — 71, 122
"Трагическая муза" (The Tragic Muse) — 90, 106, 107, 129, 133
"Трагическая ошибка" — 90
"Узор ковра" — 98–100, 124, 133
"Унижение Нортморов" — 107
"Урок Бальзака" — 890
"Урок мастера" — 96, 9798–
"Ученик" — 90, 107, 122–123
"Фонд Коксона" — 104
"Французские поэты и романисты" (French Poets and Novelists) — 30, 139, 890
"Частная жизнь" — 102, 124
"Четыре встречи" — 133
"Что знала Мейзи" — 112, 130–131
"Чудесный край" — 107, 133, 134
"Эмиль Золя" — 78
"Letters: 1900–1915" — 251
"A Little Tour in France" — 139
«On "The Reef": A Letter» — 252
"The Future of the Novel" — 139
"The Letters" — 904, 930
"The Letters of Henry James" — 138, 139, 251
Джеймс, Уильям (James, William) — 6, 11, 58, 63, 77, 78, 107, 119, 139, 141, 373, 638, 677, 905, 909–911, 920, 929
"Многообразие религиозного опыта" (The Varieties of Religious Experience) — 139, 910–911, 929
Джеймс, Элис (James, Alice, сестра Уильяма и Генри) — 86
Джеймс, Элис (James, Alice, жена У.Джеймса) — 117

Джексон, Эндрю (Jackson, Andrew) — 142, 603, 682
Дженни (Jenny, няня Джека Лондона) — 328, 329, 330
Дженнингс, Альфонсо Дж. / Эл (Jennings, Alphonso J. / Al) — 577
"Налет на поезда" — 577
Джеронимо (Jeronimo), инд. вождь — 874, 875
"Джеронимо: его собственная история" (Jeronimo: His Own Story) — 874–875, 885
Джефферсон, Томас (Jefferson, Tomas) — 142, 148, 682
Джованитти, Артуро (Giovannitti, Arturo) — 12
Джованни, Никки — 841
Джойс, Джеймс (Joyce, James) — 24, 108, 247, 485, 509, 549, 552, 595, 596, 706
"Дублинцы" — 108
"Улисс" — 129, 485, 718
Джонс, Клаудсли (Jones, Cloudesley) — 338, 351, 355, 378
Джонс, Роберт Эдмонд (Jones, Robert Edmond) — 732, 734, 736, 745
Джонс, Эдвард Смит (Johns, Edward Smith) — 840
Джонс, Сисиэретта — 395
Джонсон, Бенджамин / Бен (Johnson, Benjamin / Ben) — 666, 668
Джонсон, Джеймс Уэлдон (Johnson, James Weldon) — 28, 838, 839, 868
Джонсон, Мэри (Johnson, Mary) — 644
Джонсон, Томас Н. (Johnson, Thomas N.) — 250
Джонсон, Чарльз С. (Johnson, Charles S.) — 860
Джонсон, Эмили Полин / Текайонваке (Johnson, Emily Pauline / Tekahionwake) — 876
"Кремень и перо" — 876
"Легенды Ванкувера" — 876
Джонсы (Joneses) — 210
Джордж, Генри (George, Henry) — 256
Джордж, Герберт (George, Herbert) — 691
"Джорнел оф политикал экономи" (*The Journal of Political Economy*) — 786
Джотто ди Бондоне — 243
Джуитт, Сара Орн (Jewett, Sara Orn) — 290, 314, 321, 456, 544, 548, 644, 784
"Деревенский доктор" (A Country Doctor) — 784
"Любовник Тори" (The Tory Lover) — 644
"Страна островерхих елей" — 290
Диггинс, Джон Патрик (Diggins, John Patrick) — 496, 497
"Подъем и падение американских левых" (The Rise and Fall of the American Left) — 496, 497
Дидро, Дени — 247
"Племянник Рамо" — 247
Дикинсон, Эмили (Dickinson, Emily) — 664, 678, 763, 822
Диккенс, Чарльз (Dickens, Charles) — 61, 62, 79, 113, 129, 144, 149, 164, 239, 256, 428, 566, 568, 664, 678
"Оливер Твист" — 79
"Посмертные записки Пиквикского Клуба" — 79, 129
Дикс, Морган (Dix, Morgan) — 473
Дикстайн, Морис (Dickstein, Morris) — 543
Диланд, Маргарет (Deland, Margaret) — 632
"Пробуждение Хелены Ричи" — 632
Дилани, Мартин (Delany, Martin) — 800
"Дилиниэйтор" (*The Delineator*) — 416
Диоклетиан — 201, 203
Доде, Альфонс — 41, 127, 322, 664
Додж / Люан Мэйбл (Dodge / Luhan, Mabel, урожд. Гансон / b. Ganson) — 742, 765
Дойг, Айвен (Doig, Ivan) — 626
Дойль Конан, Артур (Doyle, Arthur Conan) — 456
Донато, Пьетро ди (Donato, Pietro di) — 796
"Бетонный Христос" (Christ in Conrete) — 796
Доннелли, Игнатиус (Donelly, Ignatius) — 785
"Колонна Цезаря" (Cæsar's Column) — 785

Доран, Джордж Х. (Doran, George H.) — 434
Дос Пассос, Джон Родериго (Dos Passos, John Roderigo) — 286, 390, 906, 921, 922
Достоевский Ф.М. — 21, 40, 95, 125, 247, 323, 491, 492, 887, 892, 905, 906, 908, 912, 921, 922, 925, 927–930
"Бесы" — 95, 921, 922
"Братья Карамазовы" — 922
"Двойник" — 921
"Записки из Мертвого дома" — 922
"Идиот" — 922
"Преступление и наказание" — 921, 922
Доуби, Фрэнк (Dobie, J. Frank) — 618, 619, 625
Доул, Нэйтан (Dole, Nathan) — 906
Драйзер, Джон Пауль (Dreiser, John Paul) — 394
Драйзер, Мэри Фрэнсис / Мейм (Dreier) Mary Francis / Mame) — 416, 417
Драйзер, Поль (Dreiser, Paul) — 394, 396, 397
Драйзер, Сара (Dreiser, Sarah; мать Т.Драйзера) — 394, 416, 417
Драйзер, Сара (Dreiser, Sarah; урожд. Осборн / b. Osborne; жена Т.Драйера) — 395, 397, 402, 422
Драйзер, Сесилия / Сильвия) (Dreiser, Cecilia / Silvia) — 416, 417
Драйзер, Теодор (Dreiser, Theodore Herman Albert) — 5, 6, 8, 9, 16, 17, 20, 26, 219, 243, 273, 286, 287, 295, 296, 334, 382, 388, 389–450, 478, 485, 486, 491, 493, 504, 513, 519, 522, 524, 526, 529, 534, 548, 556–559, 566, 567, 597, 623, 644, 683, 684, 730, 732, 741, 744, 795, 887, 906, 911–916, 927, 929, 930
"Американская трагедия" — 273, 393
"Бей, барабан!" — 493
"Блестящие рабовладельцы" — 402
"Во тьме" — 438
"Гений" (The "Genius") — 7, 17, 295, 393, 410, 435–447, 450, 485, 493, 914
"Двенадцать" — 416
"Дженни Герхардт" (Jennie Gerhardt; первонач. назв. "Грешник"; The Transgressor) — 16, 394, 410, 416–418, 426, 428, 442, 795, 914
"Живые мысли Торо" — 915
"Жизненные истории людей, добившихся успеха" — 398
"Жизнь Иннесса" — 443
"Жизнь, искусство и Америка" — 493
"Заметки об общественных характерах" — 398
"Идиллии бедных" — 417
"Как Уильям Дин Хоуэллс поднялся по лестнице славы" — 414
"Каникулы уроженца Индианы" — 446
"Когда паруса креплены" — 401
"Колыбель слез" — 416
"Концерт черной примадонны" — 395
"Краски большого города" (The Color of a Great City) — 416
"Люди в темноте" — 416
"Могучий Рурк" — 557
"Мэр и его народ" — 557
"На борту лоцманского судна" — 401
"На рассвете" (Dawn) — 449, 912, 929
"Настоящий Хоуэллс" — 414
"Негр Джеф" — 402, 557
«"Освобождение" и другие рассказы» — 416
"Откуда песня" — 401
"Перемены" — 906
"Повеса" (The Rake) — 413
Предисловие к кн. "Живые мысли Торо" — 390
"Путевой обходчик" — 416
"Путешественник в сорок лет" (A Traveller at Forty) — 446, 447, 450
"Реки безымянных мертвецов" — 416
"Репортаж о репортаже" (Story of Stories) — 557–559
"Рождество в ночлежках" — 416

"Сестра Керри" (Sister Carrie) — 6, 16, 219, 389, 393, 400, 401, 403–417, 426, 428, 438, 442, 444, 446, 447, 449, 478, 504, 683, 744, 795, 913, 914, 930
"Стоик" (The Stoic) — 420, 422, 434, 435
"Титан" (The Titan) — 420, 422, 428–435, 440, 442, 684
"Трилогия желания" (A Trilogy of Desire) — 7, 16–17, 399, 410, 420, 422, 423, 427–429, 434, 435, 439
"Финансист" (The Financier) — 418–420, 422, 423–428, 433, 440, 442, 683
"Чудо XIX века" — 395
"A Book About Myself" — 450
"Dawn" — 449
"Letters" — 449, 929, 930
"The Color of a Great City" — 449
"The Great American Novel" — 524
Драйзер, Тереза (Dreiser, Theresa) — 416
Драйзер, Хелен (Dreiser, Helen, урожд. Ричардсон b. Richardson)
Драйзер, Эмма (Dreiser, Emma) — 403, 417
Дрейфус, Альфред — 149
Дружинин А.В. — 89
Дрюо, Эдуард — 149
Дуглас, Фредерик (Douglass, Frederick) — 800, 839, 841, 860
Дулитл, Чарльз (Doolittle, Charles) — 704
Дулитл, Хильда / Х.Д., "имажист", Дриада (Doolittle, Hilda / H.D., "Imagiste," Dryad) — 656, 702, 704, 706, 708, 710, 713, 719
"Ореада" — 713–714
Дункан, Айседора (Duncan, Isadora) — 730
Дьюи, Джон (Dewey, John) — 11, 490, 492, 638, 767, 905, 925
Дьюинг, Томас Уилмер (Dewing, Thomas Wilmer) — 79, 99
Дэвис, Дэниэл Б. (Davis, Daniel B.) — 829
Дэвис, Ричард Хардинг (Davis, Richard Harding) — 557, 559
"Отщепенец" (Derelict) — 559–560
Дэвис, Чарльз Т. (Davis, Charles T.) — 838
Дэй, Дороти (Day, Dorothy) — 930
"Долгое одиночество" — 930
Дэйвис, Хьюберт (Davis, Hubert) — 450
Дэйли, Огастин (Daly, John Augustin) — 914
Дэниэлс, Роджер (Daniels, Roger) — 794, 797
"Coming to America: A History of Immigration and Ethnicity in American Life" — 797
Дюбуа, Уильям Эдвард Бургхардт (Дюойс; Du Bois, William Edward Burghardt) — 9, 28, 800, 839, 841–853, 855–868
"Александр Краммел" — 850, 852
"Бессмертное дитя" — 858
"В борьбе за мир" (In Battle for Peace: the Story of My 83rd Birthday) — 865
"Вера отцов" — 850, 852
"Воспоминания" — 867, 868
"Всесильная смерть" — 859
"Второе пришествие" — 859
"Гимн народам" — 859
"Дар черного народа: негры и созидание Америки" (The Gift of the Black Folk: Negroes in the Making of America) — 858
"Дети луны" — 859
"Домашняя прислуга" — 858
"Душа белого народа" — 858
"Душа черного народа" (The Souls of Black Folk) — 849, 850–854, 858, 860, 867, 868
"Загадка сфинкса" — 859
"Заря свободы" — 850
"Звезда Эфиопии" — 860
"Зов" — 859
"Испытание Мансарта" (The Ordeal of Mansart) — 865
"Крылья Атланты" — 850
"Литания в Атланте" — 859
"Мансарт строит школу" (Mansart Builds a School) — 865, 866
"Мир и Африка" (The World and Africa) — 864

"Мистер Букер Т.Вашингтон и другие" — 850
"Молитва Бога" — 859
"Монолог по воспоминании о моей жизни" (The Soliloquy On Viewing of My Life) — 866
"Наши духовные устремления" — 850
"Негритянская энциклопедия" — 863
"Негры Филадельфии" (Philadelphia Negroes) — 845
"О красоте и смерти" — 859
"О труде и богатстве" — 858
"Песни печали" — 850, 852
"Предрассветные сумерки. Эссе по поводу истории расовой проблемы" (Dusk of Dawn: An Essay Toward and Autobiography of a Race Concept) — 863, 866
"Принцесса островов" — 859
"Пришествие Иоанна" — 850, 852
"Проклятие женщин" — 858
"Смерть первенца" — 850, 852
"Темная вода: голоса из-за Цветной завесы" (Dark Water: Voices from Within the Veil) — 858–860
"Тень лет" — 858
"Управление людьми" — 858
"Христос в Техасе" — 859
"Цветные и демократия. Колонии и проблема мира" (Color and Democracy. Colonies and Peace) — 864
"Цветные миры" (The Worlds of Color) — 865
"Черная принцесса" (Dark Princess) — 858
«"Черная Реконструкция", 1860–1880» (Black Reconstruction, 1860–1880) — 863
"Черное пламя" (The Black Flame) — 855, 865–866
"Черный народ: некогда и ныне" (Black Folk: Then and Now) — 863
"Черный пояс" — 850
"Что такое прогресс" — 850
"The Negro Mind Reaches Out" — 868
Дюбуа, Элфрид (Du Bois, Alfred) — 842
Дюма, Александр — 322, 568
Дюркгейм, Эмиль — 203, 204, 207
"Самоубийство" — 203
"Элементарные формы религиозной жизни" — 204
Дягилев С.П. — 906

Еврипид — 433, 698, 732
"Троянки" — 732
Елистратова А.А. — 294, 303, 311, 325

Жанна д'Арк — 465, 589
"Желтая книга" (*The Yellow Book*) — 104
Жид, Андре — 92

Засурский Я.Н. — 557, 597
Зверев А.М. — 27, 29, 377, 386, 388
Зенкин С.Н. — 207
"Зеркало" (*Reedy's Mirror*) — 683
Зингер, Айзек Башевис (Singer, Isaac Bashevis) — 796
"Золотая легенда" — 175, 312
"Золушка" — 321 (Ш.Перро)
Золя, Эмиль — 26, 44, 46, 76, 78, 135, 149, 330, 418, 419, 478, 494, 499, 502, 534, 539, 565, 664, 666, 670, 887, 889, 891
"Деньги" — 419
"Жерминаль" — 78, 539, 565
"Западня" — 78
"Нана" — 46, 478
"Разгром" — 78
Зорах, Уильям (Zorach, William) — 732, 748–749
Зощенко М.М. — 593
"Зритель" — 546
Зэнгвилл, Израэль (Zangwill, Israel) — 773
"Плавильный котел" (The Melting Pot) — 773

Ибсен, Генрик — 502, 704, 728, 756
"Гедда Габлер" — 728
"Кукольный дом" — 728
"Ивнинг пост" (*Evening Post*) — 919, 920

"Ивнинг сан" (*Evening Sun*) — 430
"Избранные эпиграммы из греческой антологии" — 684
Иисус Христос — 171, 175, 182, 372, 563, 669, 694, 790, 859
"Импрешнз" (*Impressions*) — 923
Иннесс, Джордж (Inness, George) — 443
Институт Лонгфелло (Longfellow Institute) — 770
"Интернэшнел ревью" (*International Review*) — 356
"Интернэшнел соушелист ревью" (*International Socialist Review*) — 373, 387
Иоанн, св. — 744
Иофон — 698
"Ираз мэгезин" (*Era's Magazine*) — 398
Ирвинг, Вашингтон (Irving, Washigton) — 292, 329, 544, 546, 561, 669
"Альгамбра" — 329
"Легенда о Сонной Лощине" — 546
"Рип Ван Винкль" — 546
Истман, Макс (Eastman, Max) — 730, 731, 765, 899
Истмен, Элэйн Гудэйл (Eastman, Elaine Goodale) — 878
Истмен, Сет (Eastman, Seth) — 878
Истмен, Чарльз Александр / Охиджеза (Eastman, Charles Alexander / Ohiyesa) — 873, 876–883, 885
"Беседы индейских скаутов" (Indian Scout Talks) — 879
"Былые дни индейцев" (Old Indian Days) — 882, 883
"Вечера в вигваме" (Wigwam Evenings) — 879
"Дикие звери с индейской точки зрения" — 883
"Душа индейца" (The Soul of the Indian) — 882
"Из лесной глуши к цивилизации. Главы из автобиографии одного индейца" (From the Deep Woods to Civilization: Chapters in the Autobiography of an Indian) — 873, 876, 881, 885
"Индейские герои и великие вожди" (Indian Heroes and Great Chieftains) — 879
"Краснокожие охотники и звериное племя" (Red Hunters and the Animal People) — 882
"Серый вождь" (The Gray Chieftain) — 882
"Строитель семи городов" — 882
Иуда Искариот — 175
Иццо, Донателла (Izzo, Donatella) — 43, 138

"Йейл литерери ревью" (*Yale Literary Review*) — 488
Йеркс, Чарльз Тайсон (Yerkes, Charles Tyson) — 418–420, 434
Йейтс, Джон Батлер (Yeats, John Butler) — 485
Йейтс, Уильям Батлер (Yeats, William Butler) — 211, 658, 674, 704, 731, 732
"На берегу Байле" — 732
Йонсон, Симон (Johnson, Simon) — 783
"Банкротство в Бростаде" (Faletten раа Braastad) — 783
"В новом царстве" (I et nyt rige; англ. пер. "От фьордов к прериям" / From Fjord to Prairie) — 783
"Четыре истории" (Fire Fortœellinger) — 783
Йосс, Курт — 766
"Зеленый стол" — 766

Кавальканти, Гвидо — 714
Кадлип, Телма — 442
Каллен, Каунти (Cullen, Countee) — 839
Кальвин, Жан — 111
Камминс, Мария (Cummins, Mary) — 784
"Фонарщик" (The Lamplighter) — 784
Камю, Альбер — 565
Кант, Иммануил — 580
Каплан, Эми (Kaplan, Amy) — 251, 386
Капра, Фрэнк (Capra, Frank) — 787

"Жизнь прекрасна!" (It's a Wonderful Life) — 787
Каргилл, Оскар (Cargill, Oscar) — 75, 139
Карлейль, Томас (Carlyle, Thomas) — 74, 75, 144, 145, 164, 189, 321, 664, 905
"Французская революция" — 163
"Sartor Resartus" — 164, 189, 671
Карнеги, Эндрю (Carnegie, Andrew) — 398, 399, 419, 847
Каррент-Гарсиа, Юджин (Current-Garcia, Eugene) — 566, 567, 597
Карсон, Кит / Кристофер (Carson, Kit / Christopher) — 312
"Католик уоркер" (*Catholic Worker*) — 930
Катулл, Гай Валерий — 705
Кафка, Франц — 99
Кахан, Абрахам (Kahan, Abraham) — 454, 456, 771, 776, 795, 798, 799, 925
"Автобиография американского еврея" (The Autobiography of an American Jew) — 454
"Восхождение Дэвида Левинского" (The Rise of David Levinsky) — 778, 788, 799
"Йекль. Сказание о нью-йоркском гетто" — 771, 776, 798
"Мантия Толстого" — 925
"Янкель-янки" (Yankel der Yankee) — 776, 798
Кац, Джозеф (Katz, Joseph) — 449
Кейбл, Джеймс Бранч (Cabell, James Branch) — 260
Келлер, Готфрид — 223
"Зеленый Генрих" — 223
Келли, Кевин (Kelly, Kevin) — 88, 139
Келли, Чарльз Т. (Kelly, Charles T.) — 332
Кембл, Фрэнсис Энн / Фанни (Kemble, Frances Anne / Fanny) — 58
Кемп, Гарри (Kemp, Harry) — 749
Кент, Рокуэлл (Kent, Rockwell) — 346
Керуак, Джэк (Kerouac, Jack) — 378
Кинг, Кларенс (King, Clarence) — 148, 164, 172, 200
Кингмен, Рас (Kingman, Russ) — 367
Киплинг, Редьярд (Kipling, Rudyard) — 18, 149, 330, 337, 343, 346, 377, 456, 561, 562, 566, 634, 642, 663, 678, 924
"Маугли" — 642
Киреева И.В. — 931
Китс, Джон (Keats, John) — 35, 374, 681, 682, 707, 825
Кларк, Джордж Роджерс (Clark, George Rogers) — 646
Кларк, Уолтер Ван Тильберг (Clark, Walter van Tilburg) — 619
Клеменс, Оливия (Clemens, Olivia) — 550
Клей, Генри (Clay, Henry) — 333
Кливленд, Гровер (Cleveland, Grover) — 464, 474
Клодель, Поль — 211
"Клуб поэтов" (Poet's Club) — 703
Кляйн, Маркус (Klein, Markus) — 310, 325
Коберн, Элвин (Coburn, Elvin) — 84
Ковалев Ю.В. — 571, 597
Кодмен, Огден (Codman, Ogden) — 212
"Убранство домов" (The Decoration of Houses; совм. с Эдит Уортон) — 212
Кокси, Джекоб С. (Coxey, Jacob S.) — 331–333, 460
Кокто, Жан — 211
"Коламбия мансли" (*Columbia Monthly*) — 490, 491
Колвер, Фредерик (Colver, Frederick) — 469
Колдер-Маршалл, Артур (Calder-Marshall, Arthur) — 367
"Колл" (*Call*) — 331
"Кольерс" (*Colliers*) — 409, 471, 639
"Кольерс уикли" (*Colliers Weekly*) — 373, 916, 917
Колумб, Христофор — 559
Кольридж, Сэмюэль Тэйлор (Coleridge, Samuel Taylor) — 245, 696, 727, 825, 890, 892, 905
"Сказание о старом мореходе" — 727
Коммэджер, Генри Стил (Commager, Henry Steele) — 645, 653

Коннор, Ричард О. (Connor, Richard O.) — 376, 388
Конрад, Джозеф (Conrad, Joseph; наст. имя Юзеф Теодор Конрад Коженевский) — 57, 69, 211, 247, 349, 418, 619
"Сердце тьмы" — 349
Константин (импер.) — 736
Конт, Огюст — 144, 149, 203, 204
Коренева М.М. — 669, 675, 676, 752
"Корнхилл мэгезин" (*Cornhill Magazine*) — 66
"Королева греха" (The Queen of Sin, фильм, реж. М. Куртиц) — 637
Короленко В.Г. — 916, 917
"Корреспондант рюсс" — 917
Коррозерс, Джеймс Дэвид (Corrothers, James David) — 839
"Космополитен" (*Cosmopolitan*) — 398, 452, 456, 469, 474
"Крайсис" (*The Crisis*) — 820, 849, 856–859
Краммел, Александр (Crummell, Alexander) — 835, 841, 850, 860
Кранден, Роберт М. (Crunden, Robert M.) — 453, 480
Красин Д.Б. — 927
Кребер, Альфред (Kroeber, Alfred) — 872
Кребер, Теодора (Kroeber, Theodora) — 872
"Иши в двух мирах" (Ishee In Two Worlds) — 872
Кревкер, Дж. Гектор Сент Джон де (Crevecoeur, J. Hector Saint John de; наст. имя Мишель-Гийом Жан де / Michel Guillaume Jean de) — 292, 773
Креймборг, Альфред (Kreymborg, Alfred) — 658, 682, 749
Крейн, Стивен (Crane, Stephen) — 321, 397, 470, 491, 526, 529, 534, 544, 549, 557, 561, 563, 564, 567, 571, 583, 604, 612, 644, 782, 908, 921
"Голубой отель" (The Blue Hotel) — 549, 563, 612
"Монстр" — 549
"Мэгги. Девушка с улицы" — 782
"Невеста прибывает в Йеллоу-Скай" (The Bride Comes to Yellow Sky) — 612
"Тайна мужества" — 397
"Шлюпка" — 549, 557, 563, 564
Крейн, Харт (Crane, Hart) — 291
"Мост" — 718
Крилмен, Джеймс (Krilman, James) — 907, 916
Кропоткин П.А. — 95, 360, 730, 907, 918, 929
Кросби, Эрнест (Crosby, Ernest) — 906, 907, 920, 930
"Толстой и его миропонимание" (Count Tolstoy's Philosophy of Life) — 930
Кроче, Бенедетто — 491, 900, 901
"Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика" — 900
Крупская Н.К. — 326
Крэг, Гордон (Kraig, Gordon) — 696
Ксяохуань, Йин (Xiao-huang, Yin) — 773, 798
Куайат, Джозеф (Kwiat, Joseph) — 444, 445, 450
Кудрявцева А.Н. — 384
"Куилл" (*Quill*) — 731
Кук, Джордж Крэм /Джиг (Cook, George Cram / Jig) — 731, 732, 734–740, 742, 743, 746, 756, 757, 762, 763, 764, 765
"Афинянки" — 739 — 740
"Источник" — 739, 740
"Подавленные желания" (Suppressed Desires; совм. с С.Гласпелл) — 742–743, 756, 757
"Поменяй стиль" — 743
"Пропасть" — 735
Кулбрайт, Айна (Coolbrith, Ina) — 329
Купер, Гари (Cooper, Gary) — 635
Купер, Джеймс Фенимор (Cooper, James Fenimore) — 40, 292, 300, 387, 390, 423, 561, 603, 609, 865, 873
"Зверобой" — 603, 609
"Пионеры" — 609
"Прерия" — 300, 609, 612
"Следопыт" — 609
Куприн А.И. — 377, 384, 388

"Заметки о Джеке Лондоне" — 384
Курнос, Джон (Cournos, John) — 706
Кэботы (Cabots) — 707
Кэзер, Уилла (Cather, Willa) — 8, 21–23, 286–325, 548, 552–554, 556, 558, 560, 597, 756, 795
"Апрельские сумерки" (April Twilights) — 289, 290
"Вечер с Вагнером" — 321
"Дом профессора" (The Professor's House) — 303, 306–309, 316, 325
"Заколдованный утес" — 306, 319, 320
"Золотая жила" (The Diamond Mine) — 319
"Золотая туфелька" — 321
"Лучшие годы" (The Best Years) — 323
"Люси Гэйхарт" (Lucy Gayheart) — 295, 316–318
"Мой смертельный враг" (My Mortal Enemy) — 309, 310, 316, 325
"Мост Александера" (Alexander's Bridge) — 291–293
"Моя Антония" (My Antonia) — 292, 298, 299, 325, 795
"Об искусстве прозы" (On the Art of Fiction) — 321, 322, 560
"Один из наших" (One of Ours) — 302, 303
"О, пионеры!" (O Pioneers!) — 292–294, 298, 325, 795
"Перед завтраком" (Before Breakfast) — 323
"Песнь жаворонка" (The Song of the Lark) — 292, 295–298, 306, 325, 795
"Погибшая дама" (A Lost Lady) — 303–305, 310, 325
"Похороны скульптора" (The Sculptor's Funeral) — 320, 553–554
"Рассказ Тома Аутлэнда" (Tom Outland's Story) — 319
"Роман без реквизита" (The Novel Démeublé) — 321, 325
"Сад троллей" (The Troll Garden) — 289, 295, 553
"Сапфира и девушка-рабыня" (Sapphira and the Slave Girl) — 318–319, 323
"Случай с Полом. Исследование темперамента" (Paul's Case. A Study in Temperament) — 553, 554–556
"Смерть приходит за архиепископом" (Death Comes for the Archbishop) — 303, 306, 310–312, 315, 325
"Сосед Розицки" (Neighbour Rosicky) — 319
"Старая миссис Харрис" — 303
"Тени на скале" (Shadows on the Rock) — 314, 315, 316, 325
"Только после сорока" (Not Under Forty) — 290, 325
"Юность и блеск Медузы" — 295
"Collected Short Fiction" — 597
"Кэзеровские чтения" (*Cather Studies*) — 288
Кэмпбелл, Джеймс Э. (Campbell, James A.) — 830
Кэмпбелл, Хелен (Campbell, Helen) — 784
"Узницы нищеты" (Prisoners of Poverty) — 784
Кэнби, Генри С. (Canby, Henry C.) — 250
Кэнел, Скипвит (Cannell, Skipwith) — 706, 710
Кэнелл, Кэтлин (Cannell, Kathleen) — 749
Кэннер, Хью (Kenner, Hugh) — 717, 720
Кэрролл, Льюис (Carrol, Lewis; наст. имя Чарльз Латуидж Доджсон / Charles Lutwidge Dodgson) — 578
"Алиса в Зазеркалье" — 578
Кэссет, Мэри (Cassatt, Mary) — 106, 116, 131, 173
Кюри, Пьер — 195

Лабиш, Эжен — 722
Лаббок, Перси (Lubbock, Percy) — 139, 252, 892, 904, 930
"Мастерство прозы" (The Craft of Fiction) — 252

Лавров П.Л. — 95
Лайелл, Чарльз (Lyell, Charles) — 145
Лайт, Джеймс (Light, James) — 732
Лакс, Джордж (Luks, George) — 443, 450
Лами, Жан-Батист (Lamy, Jean Baptiste) — 311
Ламур, Луи — 616
Ларднер, Рингголд Уилмер (Lardner, Ringgold Wilmer) — 24
Ларкин, Оливер (Larkin, Oliver) — 445, 450
Ла Фарж, Джон (La Farge, John) — 150, 151
Ла Фарж, Мэйбл (La Farge, Mabel) — 188
Ла Фарж, Оливер (La Farge, Oliver) — 306, 314, 618
"Леа Клешма" ("Leah Kleshma") — 920
Левенсон, Джекоб Клавер (Levenson, Jacob Claver) — 148, 175, 180, 187, 206
Левидова И.М. — 566, 567, 590, 592, 597
"Ледиз хоум джорнел" (*Lady's Home Journal*) — 456
Лейбниц, Готфрид Вильгельм — 333
Ленгел, Уильям С. (Lengel, William C.) — 402
Лермонтов М.Ю. — 323, 567
Либман В.В. — 387
Ливингстоны (Livingstones; Дэвид Ливингстон / David Livingstone) — 385
Ливис, Куини Дороти (Leavis, Queenie Dorothy) — 250
Ликок, Стивен (Leacock, Stephen) — 566, 597
Линдсей, Вэчел Томас (Lindsay, Vachel Thomas) — 690, 693
Линдсей, Кэтрин (Lindsay, Catherine) — 690
Линдсей, Николас Вэчел (Lindsay, Nickolas Vachel) — 8, 26–27, 142, 486, 488, 657, 658, 688, 690–701, 730
"Авраам Линкольн гуляет ночью" (Abraham Lincoln Walks at Midnight) — 690
"Брайен, Брайен, Брайен. Кампания тысяча восемьсот девяносто шестого глазами шестандцатилетнего и т.д." (Bryan, Bryan, Bryan, The Campaign of Eighteen-Ninety-Six, as viewed at the time by a Sixteen-Year-old, etc.) — 692
"Бюллетень №4" — 693
"Визг Каллиопы" — 694
"Вавилон" (Babylon) — 695
"Виток времени" (The Tide of Time) — 700
"Военные бюллетени" — 693
"Всякая душа — цирк" (Every Soul is a Circus) — 695
"Генерал Бут восходит на небеса" (General William Booth Enters into Heaven) — 694
"Дерево смеющихся колокольчиков" — 693
"Дети рынка" (Children of Market Place) — 700
"Золотая книга Спрингфилда" — 693
"Золотые киты Калифорнии" (The Golden Whales of California) — 695
"Искусство движущейся картины" (The Art of the Moving Picture) — 696
"Кит О'Брайен" (Kit O'Brien) — 701
"Китайский соловей" — 694
"К солнцу" (Going-to-the-Sun) — 695
"Конго" — 694
«"Конго" и другие стихотворения» (The Congo and Other Poems) — 695, 701
"Рыцарь в маскарадном наряде" (The Knight in Disguise) — 699
"Свинцовоглазые" (The Leaden-Eyed) — 695
"Стихи в обмен на хлеб" (Rhymes to be Traded for Bread) — 693
"Торопа Санта-Фе" — 694
"Уличный волшебник" — 700
Collected Poems — 695, 701
Линкольн, Авраам (Lincoln, Abraham) — 75, 144, 145, 154, 466, 682, 690, 701, 880

Линча суд (Lynch Law) — 815, 857
"Литерери дайджест" (*The Literary Digest*) — 906
"Литтл ревью" (*The Little Review*) — 8, 25, 485, 658, 705, 730
Лиэн, Ричард (Lehan, Richard) — 415, 449
Ллойд, Генри Демарест (Lloyd, Henry Demarest) — 458, 466, 467
"Богатство против благосостояния" (Wealth Against Commonwealth) — 458, 466–467
Ловетт, Роберт Мосс (Lovett, Robert Moss) — 498
Лодж, Генри Кэбот (Lodge, Henry Cabot) — 184, 498
Лодж, Герберт (Lodge, Herbert) — 150
Лодж, Джон Кэбот (Lodge, John Cabot) — 148
Лой, Майна (Loy, Mina) — 749
Локк, Алан (Locke, Alain) — 333, 859, 860, 868
"Новый негр" (The New Negro: an Interpretation) — 868
Лонг, Джон Лютер (Long, John Luther) — 726
Лонго, Лукас (Longo, Lucas) — 567
Лонгфелло, Генри Уодсворт (Longefellow, Henry Wadsworth) — 292, 546, 770, 825
Лондон, Джек (London, Jack; наст. имя Джон Гриффит Лондон / John Griffith London) — 5–7, 9, 13, 17–20, 25, 128, 326–388, 419, 445, 446, 454, 482, 486–488, 496, 528, 531, 536, 557, 560–567, 597, 604, 612–615, 621, 627, 633, 634, 700, 882, 883, 887, 892, 913, 918, 919, 921, 923–925, 930
"Белое безмолвие" (The White Silence) — 337, 339, 343, 563
"Белый клык" (White Fang) — 345, 362, 375, 633
"Бог его отцов" (The God of His Fathers) — 339, 614
«Бунт на "Эльсиноре"» (The Mutiny of the Elsinore) — 370
"Бюро убийств" (The Assassination Bureau) — 371, 918, 919–920
"В далеком краю" (In a Far Country) — 340, 343
"Время-не-ждет" — 370
"День пламенеет" — 614
"Дети мороза" (Children of the Frost) — 339
"Джерри-островитянин" (Jerry of the Islands) — 375
"Джон Ячменное зерно" (John Barleycorn) — 373
"До Адама" (Before Adam) — 362
"Дорога" (The Road) — 362
"Дочь снегов" (Daughter of the Snows) — 339
"Желаемое: новый закон развития" — 356
"Железная пята" (The Iron Heel) — 6, 19, 357, 358–360, 361, 374, 376, 385, 419, 486–488
"За тех, кто в пути"; *др. назв.* "За здоровье того, кто в пути" (To the Man on Trail) — 339, 563
"Зов предков" (The Call of the Wild) — 345, 375, 376, 384, 633
"Золотой каньон" — 614
"Как мы отыскали дорогу" — 362
"Колония прокаженных" — 362
"Костер" (To Build a Fire) — 344, 386, 563
"Кража" (Theft) — 371, 386
"Лига стариков" — 614
"Лунная долина" (The Valley of the Moon) — 371, 379, 614
"Любовь к жизни" (Love of Life) — 326, 362, 563
"Люди бездны" (The People of the Abyss) — 19, 354, 355, 480, 913
"Маленькая хозяйка большого дома" (The Little Lady of the Big House) — 370, 379
"Мартин Иден" (Martin Iden) — 19, 333, 362–369, 374, 376, 386–388, 627
"Межзвездный скиталец" (The Star Rover) — 372, 376
"Мексиканец" — 386
"Местный колорит" (Local Color) — 332
"Морской волк" (The Sea Wolf) — 19, 346, 347–352, 359, 365

"Мудрость снежной тропы" — 563
"Мужество женщины" — 614
"Нам-Бок — лжец" — 614
"На Сороковой миле" — 563
"Непонятное и пугающее" — 362
"О писательской философии жизни" (On the Writer's Philosophy of Life) — 333
"О революционном духе американского пролетариата" — 356
"Отступник" — 565
"Письма о любви"; др. назв. "Письма Кемптона-Уэйса" (The Kempton-Wace Letters; совм. с Анной Струнской) — 353, 918
"По праву священника" (The Priestly Prerogative) — 343
"Потерявший лицо" (Lost Face) — 370
"По ту сторону щели" (The South of Slot) — 386
"Борьба классов" — 356
"Приключение" (Adventure) — 370
"Революция" — 357
"Революция", сб. ст. — 387
"Революция и другие эссе" — 357
"Северная Одиссея" — 340, 341, 345, 369, 370, 375, 614
"Сердца трех" (Hearts of Three) — 370, 376, 379–381
"Сила сильных" (The Strength of the Strong) — 370
"Сказки южных морей" (South Sea Tales) — 370, 634
"Скафф Маккензи" — 341
"Смок Белью" (Smoke Bellew) — 370
"Сын волка" (The Son of the Wolf) — 339, 341–345
"Сын Солнца" (A Son of the Sun) — 370
"Тайпи" — 362
"Тайфун у японских берегов" — 331
"Тысяча дюжин" — 563
"Черепахи Тэсмена" (The Turtles of Tasman) — 370
"Letters from Jack London" — 387
"Novel on Literary Struggle" — 367
Лондон, Джоан (London, Joan) — 366, 374, 382, 387
"Джек Лондон и его время. Неканоническая биография" (Jack London and His Times: An Unconventional Biography) — 382, 387
Лондон, Джон (отчим Джэка Лондона) — 328–330, 335
Лондон, Чармиан (London, Charmian; урожд. Киттрейдж / b. Kittredge) — 337, 355, 357, 361, 367, 369, 370, 374, 382, 387
Лондоны (Londons) — 328, 329
Лопатин Г.А. — 95
Лоринг, Салли (Loring, Sally) — 164
Лоррис, Гийом де — 174
Лоти, Пьер — 726
Лоуренс, Биджлоу (Lawrence, Bigelow) — 154
Лоуренс, Дэвид Герберт (Lawrence, David Herbert) — 306, 322, 702, 706
"Радуга" — 322
Лоуренс, Сэмюэль (Lawrence, Samuel) — 147
Лоусон, Томас У. (Lawson, Thomas W.) — 419, 450, 463, 465, 477
"Взбесившиеся финансы" (The Frenzied Finance) — 419, 463, 477
Лоуэлл, Джеймс Рассел (Lowell, James Russell) — 77, 180, 516, 700, 719, 822, 886, 887
"Басня для критиков" (A Fable for Critics) — 719
"Видение Сэра Лаунфаля" — 719
Лоуэлл, Эми Лоуренс (Lowell, Amy Lawrence) — 8, 9, 658, 660, 662, 673, 702, 706–713, 715, 718
"Критическая басня" (A Critical Fable) — 719
"Купол разноцветного стекла" — 707
"Лезвия и маковинки" (Sword Blades and Poppy Seeds) — 709
"Направления в современной американской поэзии" (Tendencies in Modern American Poetry) — 709, 713, 719
"Некоторые поэты-имажисты" (Some Imagist Poets) — 660, 706, 719

"Поэты-имажисты" — 662, 708
"The New Manner in Modern Poetry" — 719
Лоуэллы (Lowells) — 707, 718
Луначарский А.В. — 377, 378
Лунина И.Е. — 931
Льюис, Джудит (Lewis, Judith) — 748
Льюис, Р.У.Б. (Lewis, R.W.B.) — 208, 250, 252
Льюис, Синклер (Lewis, Sinclair) — 8, 22, 128, 139, 208, 235, 243, 248, 252, 273, 286, 287, 393, 413, 446, 449, 488, 490, 543, 623, 624, 730
"Бэббит" — 235
"Главная улица" — 252
"Кингсблад, потомок королей" — 139, 449
"Наш мистер Рен" — 488
"Полет сокола" — 488
"Простаки" — 488
"Работа" — 488
"Роман и социальные недуги наших дней (закат капитализма)" — 488
"Эрроусмит" — 624
Льюисон, Людвиг (Lewisohn, Ludwig) — 760
"Льюистаун ньюс" (*Lewistown News*) — 684
Лэм, Чарльз (Lamb, Charles) — 546
Лэнгнер, Лоуренс (Langner, Lawrence) — 732, 734
Лэнгфорд, Джеральд (Langford, Gerald) — 567, 570
"Он же — О.Генри: Биография Уильяма Сидни Портера" — 567
Лэнир, Сидни (Lanier, Sydney) — 667, 888, 904
Лэпсли, Гэллард (Lapsley, Gaillard) — 246
Людовик, св. — 174

Май, Карл — 616, 617
Маевский И.А. — 384
Майерс, Густавус (Myers, Gustavus) — 419
"История богатств Америки" — 419
Макалир, Джон Дж. (McAleer, John J.) — 415, 449
Макдауэлл, Фрэнсис Р.У. (McDowell, Francis P.W.) — 259, 284
Маккаллерс, Карсон (McCullers, Carlson) — 325
Маккарти, Кормак (McCarthy, Cormac) — 626
Маккатчен, Джордж Барр (McCutcheon, George Barr) — 644
"Гростарк" (Graustark) — 642, 644
Маккей, Клод (McKay, Claude) — 862
Маккей, Джеймс Моррисон Стил (Mackaye, James Morrison Steel) — 724
Маккейл Дж.У. — 684
Макклинток, Джеймс (McClintock, James) — 343, 387
Макклюр, Сэмюэль С. (McClure, Samuel S.) — 456–458, 462, 466, 469, 472, 480
"My Autobiography" — 480
"Макклюрс мэгезин" (*McClure's Magazine*) — 289, 398, 456–460, 462, 463, 466, 469, 474, 560, 771
Макклеллан, Джордж Марион (McClellan, George Marion) — 840
"Макмиллан" (*Macmillan*) — 683
Макмертри, Ларри (McMurthry, Larry) — 626
Маколей, Томас Бабингтон (Macauley, Thomas Babington) — 144
Маламуд, Бернард (Malamud, Bernard) — 796
Маленький Бизон Долгого Копья (Сильвестер Кларк Лонг; Buffalo Child Long Lance / Sylvester Clark Long) — 875, 876
"Маленький Бизон Долгого Копья" (Buffalo Child Long Lance) — 875–876
Малфорд, Кларенс (Malford, Clarence) — 636
"Малый театр" (Little Theatre) — 732
Мальтус, Томас Роберт (Malthus, Thomas Robert) — 333
Мамин-Сибиряк Д.Н. (наст. фам. Мамин Д.Н.) — 927

Мамфорд, Льюис (Mumford, Lewis) — 175, 177, 182, 382, 388, 893, 898
Ман, Пол де (Man, Paul de) — 369, 387
Манджони, Джерри (Mangione, Jerry) — 796
"Маунт-Аллегро" (Mount Allegro) — 796
"Манифест Коммунистической партии" — 334
Манн, Томас — 96–98, 298, 679
"Тонио Крегер" — 96, 97
Мантенья, Андреа — 243
Марау Таароа (Marau, Taaroa) — 150
Марбл, Мантон (Marble, Manton) — 164
Марден, Орисон Суэт (Marden, Orison Swett) — 398, 449
"Беседы с великими работниками" — 398
"Как они интерены, истории жизни преуспевших людей, рассказанные ими самими" (How They Succeeded) — 398, 449
"Маленькие визиты к великим американцам, или Идеалы успеха и как достичь их" — 398
Мария (Богоматерь, Богородица, Дева Мария, Мадонна, Святая Дева) — 173–175, 177–187
Мария Антуанетта — 235
Мария из Шампани — 179
Маркс, Карл — 144, 149, 194, 203, 204, 765, 899, 905
"Капитал" — 144
Маркс-Эвелинг, Эдвард (Marx Aveling, Edward) — 536, 543
Маркс-Эвелинг, Элеанора (Marx Aveling, Eleanor) — 536, 543
Мартин, Рональд Е. (Martin, Ronald E.) — 334, 387
"Американская литература и вселенная силы" — 334
Мастерс, Дэвис (Masters, Davis) — 680
Мастерс, Люсинда (Masters, Lucinda) — 680
Мастерс Франк Б. (Masters, Frank B.) — 507
Мастерс, Хардин Уоллес (Masters, Hardin Wallace) — 680, 681
Мастерс, Эдгар Ли (Masters, Edgar Lee) — 5, 8, 26, 522, 654, 657, 660, 662, 667, 672, 679, 680–689, 692, 695, 709, 710, 730
"Антология Спун-Ривер" (Spoon River Anthology) — 26, 522, 660, 680, 683–687, 689
"Арчибальд Хигби" — 686
"Воззвание к весне" — 682
"Вольтер Джонсон" — 686
"Греза об Италии" — 682
"Джон Хорэс Бурлесон" — 686
"Избранные стихотворения" (Selected Poems) — 688
"Книга стихов" (A Book of Verses) — 682
"Кровь пророков" (Blood of the Prophets) — 683
"Линкольн как человек" (Lincoln, the Man) — 682
"Маргарет Фуллер Слэк" — 686
"Минерва Джонс" — 686
"Новая антология Спун-Ривер" (The New Spoon River Anthology) — 688
"Ода к осени" — 682
"Олли Магги" — 686
"Пенниуит, художник" — 686
"Песни и сонеты" (Songs and Sonnets) — 683
"Песни и сонеты вторая серия" — 683
"Петит, поэт" — 686
"Прохожему" — 686
"Стихи об Иллинойсе" (Illinois Poems) — 688
"Сэнгэмон" (The Sangamon) — 688
"Уэбстер Форд" — 686
"Флетчер Магги" — 686
"Холм" (The Hill) — 685
"Эпитафии" — 8
"Across Spoon River: An Autobiography" — 688, 689
"Mirage" — 688
"Mitch Miller" — 688
"Skeeters Kirby" — 688
Матиссен, Франк Отто (Matthiessen, Frank Otto) — 75, 134, 138, 450, 597
Маяковский В.В. — 8, 386

"Не для денег родившийся" — 386
Мейербер, Джакомо (наст. имя Якоб Лнбман Бер) — 170
Мейлер, Норманн (Mailer, Norman) — 142, 390
Мейнуэринг, Манон — 246
Мелвилл, Герман (Melville, Herman) — 15, 142, 210, 330, 337, 362, 390, 489, 544, 546, 561, 634, 667, 678, 679
"Моби Дик или Белый Кит" — 15, 142, 678, 679
"Писец Бартльби" — 390, 544
"Тайпи" — 634
Мелетинский Е.М. — 547, 597
Менкен, Генри Льюис (Mencken, Henry Louis) — 9, 298, 303, 389, 418, 423, 429, 434, 436, 447, 483, 893, 898, 899, 912
Менухин, Иегуди (Menuhin, Yehudi) — 295
Мередит, Джордж (Meredith, George) — 247
Мериме, Проспер — 322, 560
Метерлинк, Морис — 211, 522, 734
Миллей, Эдна Сент-Винсент (Millay, Edna Saint-Vincent) — 732, 741, 749–751, 754, 765
"Aria da capo" (Трехчастная ария) — 750–751
Миллей, Норма (Milley, Norma) — 750
Милль, Джон Стюарт (Mill, John Stuart) — 256, 682
Мильтон, Джон (Milton, John) — 35, 346, 510, 677, 682, 699, 727
Митчелл, Ли Кларк (Mitchell, Lee Clark) — 390
Митчелл, Маргарет (Mitchell, Margaret) — 259
"Унесенные ветром" — 259
Михаил архангел — 179, 183
Мишле, Жюль — 142, 303
Моисей — 676
Мольер (наст. имя Жан-Батист Поклен) — 157, 560
Монро, Гарриет (Monroe, Harriet) — 518, 655–658, 660, 661, 694, 695, 698, 705, 708, 730
"Chicago Letter" — 524
"Looking Backward" — 661
"Moving" — 660
Монро, Мэрилин (Monroe, Marilyn) — 327
Монтегю, Генри (Montagu, Henry) — 468
Моод, Луиза (Mood, Louise) — 906
Мопассан, Ги де — 46, 70, 76, 127, 499, 534, 560, 596, 887, 891, 912
Мор, Томас (More, Thomas) — 682
Мор, Пол Элмер (More, Paul Elmer) — 211, 242, 491, 893–896
"Шелбернские очерки" — 895
Мор, Элис Рут (More, Alice Ruth) — 824
Морган, Генри (Morgan, Henry) — 474
Моррел, Эд (Morrel, Ed) — 372
Моррисон, Тони (Morrison, Toni) — 853
"Возлюбленная" — 853
"Мун" (*The Moon*) — 849
Мункачи, Михай — 790
"Ecce Homo" — 790
Мууди, Дуайт Лайман (Moody, Dwight Lyman) — 119
Мууди, Уильям Воан (Moody, William Vaughn) — 498, 727, 728
"Великий водораздел" (The Great Divide; "Сабинянка") — 728
"Знахарь" (The Faith Healer) — 728
"Маска о суде. Пьеса-маска" (The Masque of Judgement: A Masque-Drama) — 727
"Подаривший огонь" (The Fire-Bringer) — 727
"Смерть Евы" (The Death of Eve) — 727
"Стихотворения" (Poems; 2-е изд. — первонач. назв. "Глостерские пустоши" / Gloucester Moors) — 727
Муэрс, Эллен (Moers, Ellen) — 449
Мьюнр, Джон (Muir, John) — 460
Мэдден, Бетти (Maddern, Bess) — 355
Мэдисон, Джеймс (Madison, James) — 148
Мэзеры (Mathers) — 678
Мэй, Генри (May, Henry) — 906, 929

Мэлори, Томас (Malory, Thomas) — 596, 669
Мэннинги (Mannings) — 498
Мэнсфилд, Кэтрин (Mansfield, Katherine) — 321, 324
Мэрриуэлл, Фрэнк (Merriwell, Frank) — 629
"Мэссиз" (*Masses*) — 485, 492, 730, 922

Набоков В.В. — 596
Нагирны Владимир С. (Nahirny, Vladimir C.) — 774, 798
Нансен, Фритьоф — 385
Наполеон Бонапарт — 189
Наполеон III (Луи Наполеон Бонапарт) — 194
Национальная Ассоциация Содействия Прогрессу Цветного Населения (НАСПЦН; National Association for the Advancement of Colored People / NAACP) — 855–858, 862–864
Невинс, Алан (Nevins, Allan) — 466, 480
"Study in Power: John Rockefeller" — 480
Немирович-Данченко В.И. — 927
Ниагарское движение (The Niagara Movement) — 855
Нибур, Рейнгольд (Niebuhr, Reinhold) — 496
Нижинский В.Ф. — 906
Ника Самофракийская — 697
Николюкин А.Н. — 191, 929, 930
Ницше, Фридрих — 6, 18, 333, 338, 347, 349, 351, 365, 385, 634, 737, 905, 912
"Так говорил Заратустра" — 6
Новая критика (неокритицизм; New Criticism) — 900, 901, 903
Новый гуманизм (неогуманизм; New Humanism) — 895, 897
Нопф, Альфред (Knopf, Alfred) — 906
"Норвежский национальный театр" — 782
Норрис, Фрэнк (Norris, Frank) — 15, 334, 376, 412, 413, 415, 419, 470, 491, 534, 544, 549, 567, 644, 795, 887, 889, 891, 904, 908, 921
"Мактиг" — 795
"Омут" — 419
"Ответственность романиста" — 889
"Спрут" — 376, 419
"Норт американ ревью" (*North American Review*) — 145, 146, 719
Нортон, Чарльз Элиот (Norton, Charles Eliot) — 886
Нуштог, Йон (Norstog, Jon) — 786, 787
"Иосиф" (Josva) — 788
"Исход" (Exodus) — 788
"Каин" (Kain) — 788
"Моисей" (Moses) — 788
"Нью-Йорк ивнинг уорлд" (*New York Evening World*) — 535
"Нью-Йорк-пост" (*New York Post*) — 475
"Нью-Йорк сан" (*New York Sun*) — 926
"Нью-Йорк таймс" (*New York Times*) — 145, 413, 462
"Нью-Йорк ревью оф букс" (*New York Review of Books*) — 419
"Нью-Йорк уорлд" (*New York World*) — 311, 403, 474, 475
Ньюмен, Джон Генри (Newman, John Henry) — 180
"Нью рипаблик" (*New Republic*) — 492–494, 522, 923
"Нью эйдж" (*New Age*) — 718
"Нью фривумэн"; др. назв. "Эгоист" (*The New Freewoman*; *Egoist*) — 705
Нэйдел, Айра (Nadel, Ira) — 188, 207
"Нэйшн" (*The Nation*) — 30, 212, 522, 916

"Оверленд мансли" (*Overland Monthly*) — 339
"Одеон" (*Odeon*) — 919
О.Генри (О.Henry; наст. имя Уильям Сидни Портер / William Sidney Porter) — 24, 25, 319, 544, 548, 560, 561, 566–598, 604, 612, 613, 615, 618, 621, 634, 635, 699
"Адское пламя" — 594
"Бабье лето Джонсона Сухого Лога" — 586, 592

"Без вымысла" (No Story) — 586, 587–588
"Благородный жулик" (The Gentle Grafter) — 570, 577, 598
"В антракте" — 594
"Весна à la carte" — 594
"Вождь краснокожих" — 577
"Возрождение Каллиопы" — 589, 594
"Всего понемножку" (Sixes and Sevens) — 571, 598
"Выкуп" — 584, 593
"Голос большого города" (The Voice of the City) — 570, 598
"Горящий светильник" (The Trimmed Lamp) — 570, 586, 598
"Дар мудрецов" (The Gift of the Wise Men) — 571
"Дары волхвов" — 585, 586, 591, 592
"Дверь и мир" — 582
"Деловые люди" (Strictly Business) — 571, 598
"Денежная лихорадка" — 582
"День, который мы празднуем" — 582
"Джимми Хейз и Мьюриэл" — 584
"Дороги, которые мы выбираем" — 577, 586, 613
"Дороги судьбы" (Roads of Destiny) — 571, 598
"Друг Телемак" — 576, 593
"Друзья из Сан-Розарио" — 576, 589, 621
"Из любви к искусству" — 586, 591, 592, 594
"Исчезновение Черного Орла" — 593
"Как истый кабальеро" — 576, 595
"Как скрывался Черный Билл" — 577, 583–584, 591
"Квадратура круга" — 613
"Коварство Харгрейвза" — 584
"Коловращение" (Whirligigs) — 571, 598
"Коловращение жизни" — 575, 586
"Короли и капуста" (Cabbages and Kings) — 570, 577–582, 598
"Кто выше?" — 577
"Купидон порционно" — 576, 577
"Маркиз и мисс Салли" — 584
"Меблированная комната" — 585, 586, 591
"Муниципальный отчет" — 575
"На выбор" (Options) — 571, 598
"На помощь, друг" — 621
"Неоконченный рассказ" — 592
"Ночь заблуждений" — 571
"О.Генриана" (O.Henriana) — 571
"Остатки" (Waifs and Strays) — 571, 598
"Персики" — 583, 595
"Пимиентские блинчики" — 576, 593
"Погребок и роза" — 584, 594
"Под лежачий камень" (Rolling Stones) — 571, 598
"Полицейский О'Рун" — 590
"Полуденное чудо" (An Afternoon Miracle) — 613
"По первому требованию" — 576, 589
"Поросячья этика" — 577
"Последний из трубадуров" — 613, 621
"Последний лист" — 585, 587, 592
"Постскриптумы" (Postscripts) — 571
"Приворотное зелье Айки Шонштейна" — 583, 584
"Принцесса и пума" — 576
"Роман биржевого маклера" — 591, 592, 594
"Русские соболя" — 583
"Санаторий на ранчо" — 576, 584
"С высоты козел" — 591
"Сделка" — 575, 584
"Сердца и руки" — 589, 591
"Сердце Запада" (Heart of the West) — 570, 576–577, 598, 613
"Сердце и крест" — 576
"Сон в летнюю сушь" — 587
"Справочник Гименея" — 576, 594
"Третий ингредиент" — 588, 592
"Туман в Сан-Антонио" — 575, 584
"Формальная ошибка" — 575, 584

"Четыре миллиона" (The Four Million) — 570, 591, 598
"Чья вина?" — 586
"Яблоко Сфинкса" — 576, 594
Окинклосс, Льюис (Auchincloss, Louis) — 252, 267, 273, 274, 285
О'Киф, Джорджия (O'Keeffe, Georgia) — 306
Олден, Джулиан (Alden, Julian) — 447
Олдингтон, Ричард (Aldington, Richard) — 702, 704, 706, 708, 710, 712, 719
"Антология имажистов" (Imagist Anthology) — 710
"Эпиграммы" — 712
Олдрич, Томас Б. (Aldrich, Thomas B.) — 631, 886, 893
Оленева В.И. — 387
Олкотт, Луиза Мэй (Alcott, Louisa May) — 633
"Маленькие женщины" — 633
"Олл стори мэгезин" (*All Story Magazine*) — 640
Омар Хайям — 571
О'Нил, Юджин (O'Neill, Eugene) — 9, 142, 489, 490, 497, 728, 731, 732, 733, 739, 741, 747, 754, 758, 763, 764, 765
"Жажда" — 739
"Император Джонс" (Emperor Jones) — 764, 766
"Курс на восток, в Кардифф" (Bound East for Cardiff) — 763, 764
"Продавец льда грядет" — 747
"Снайпер" — 489–490
"Lost Plays" — 497
Оппенхайм, Джеймс (Oppenheim, James) — 749
Орлова Р.Д. — 388
Ортега-и-Гассет, Хосе — 561
О'Салливан, Морин (O'Sullivan, Maureen) — 643
Осипова Э.Ф. — 930
"Осколки" — 561
Остаде, Адриан ван О. — 926
Остаде, Исаак ван О. — 926
Остен, Джейн (Austin, Jane) — 59, 220, 247, 322
Остин, Мэри (Austin, Mary) — 306, 311, 314, 351, 365, 798
Оуэн, Роберт (Owen, Robert) — 905
Охрименко, Петр — 928

Павел, св. — 170, 173
Павелка, Анни (Pavelka, Annie) — 299
Павлова, Анна — 694
Падеревский, Игнаций Ян (Paderewski, Ignacy Jan) — 772
Пайзер, Дональд (Pizer, Donald) — 368, 369, 387, 450, 481, 929
Пальмерстон, лорд (Генри Джон Темпл; Palmerston, lord / Henry John Temple) — 145, 191, 193
"Панафриканские конгрессы" (The Pan-african Congresses) — 862–864
Панофский, Эрвин (Panofsky, Erwin) — 179, 207
Пантелеон, св. — 197
Паркер, Ричард (Parker, Richard) — 916
Паркхерст, Чарльз (Parkhurst, Charles) — 458, 459
Паррингтон, Вернон Льюис (Parrington Vernon L.) — 250, 389, 390, 449, 481, 483–485, 496, 567, 893, 899
"Основные течения американской мысли" — 389, 449, 483, 496, 899
Парчевская Б.М. — 387
Паскаль, Блез — 372
Патти, Фред Луис (Pattee, Fred Lewis) — 456, 480, 566, 597
Паунд, Эзра (Pound, Ezra) — 7, 8, 9, 27, 60, 130, 446, 485, 654–662, 685, 702–706, 708–711, 714, 716, 717, 718, 719, 720, 730
"Аудитория" — 657
"Имажизм и Англия" — 714
"Имажисты" (Des Imagistes) — 706
"Литературные эссе Эзры Паунда" — 703
"Кантос" — 718
"На станции метро" (In a Station of the Metro) — 710, 717
"Несколько запретов имажиста" (A Few Dont's of an Imagist) — 705
"Пакт" — 661

"Персоны" — 718
"Ripostes" — 718
"Vorticism" — 711
Пейдж, Томас Нельсон (Page, Thomas Nelson) — 257, 260, 265, 829
Пейдж, Уолтер Х. (Page, Walter H.) — 412–415
Пейн, Томас (Payne, Thomas) — 490
Пейтер, Уолтер (Pater, Walter) — 678
Перикл — 740
Перри, Томас (Perry, Thomas) — 83
Перси, Уокер (Percy, Walker) — 523
"Кинозритель" — 523
"Персонс" (*Persons*) — 457
Петр, св. — 197, 309
"Песнь о Роланде" — 178–180
Пибоди (Peabody) — 498
Пибоди, Элизабет (Peabody, Elizabeth) — 77
Пикфорд, Мэри (Pickford, Mary) — 697
Пилат, Понтий — 790
Пинчон, Томас (Pynchon, Thomas) — 142
Пирс, Чарльз (Pierce, Charles) — 11
Платон — 571
Плеве В.К. — 197
Плимут (Plymouth) — 920
Плиний — 385
По, Эдгар Аллан (Poe, Edgar Allan) — 39, 44, 55, 224, 321, 544, 546, 560, 561, 566, 571, 583, 585, 592, 597, 664, 675, 687, 696, 700, 887
"Lenore" — 665
Погарти, Томас (Pogarthy, Thomas) — 461
"Попьюлер мэгезин" (*Popular Magazine*) — 560
Портер, Коул Альберт (Porter, Cole Albert) — 549
Портер, Маргарет (Porter, Margaret; дочь О.Генри) — 569
Портер, Маргарет (Porter, Margaret; внучка О.Генри) — 570
Портер, Элинор (Porter, Elinor) — 633
"Полианна" — 633
Поуп, Александр (Pope, Alexander) — 194
Почмен, Генри А. (Pochman, Henry A.) — 775, 798
"Смешение языков" (The Mingling of Tongues) — 775, 798
"Поэтическое возрождение" — 654–661, 662, 730
"Поэтри" (*Poetry*) — 8, 25–27, 518, 522, 655–658, 660–662, 695, 704, 705, 708, 709, 730, 751
Прендергаст, Морис Бразил (Prendergast, Moris Brazil) — 441, 450, 521
Прерафаэлиты — 692, 718
"Приключения мальчиков Гарди" (The Hardy boys) — 633
Пристли, Джон Бойнтон (Priestly, John Boynton) — 578
"Провинстаун плейерз" (Provincetown players) — 731, 734, 736, 737, 738, 739, 740–745, 746–762, 763, 764, 765
Прометей — 727
Прудон, Пьер-Жозеф — 918
Пруст, Марсель — 24, 127, 222, 247, 248, 509
Прэтт, Уильям (Pratt, William) — 718
Пул, Эрнест (Poole, Ernest) — 13, 454, 486–488, 496
"Гавань" (The Harbor) — 454, 486, 496
Пуччини, Джакомо — 726
"Девушка с Запада" — 726
"*Мадам Баттерфляй*" — 726
Пушкин А.С. — 323, 423, 560, 905
"Повести Белкина" — 560
Пьеро делла Франческа — 243
Пэрриш, Мэксфилд (Parrish, Maxfield) — 213
Пятый Панафриканский конгресс (The Fifth Pan-African Congress) — 864

Рабле, Франсуа — 560
Разгребатели грязи (Muckrakers) — 7, 13, 18, 419, 451–481, 505, 508, 645, 651
Райдаут, Уолтер Б. (Rideout, Walter B.) — 483, 484
"Радикальный роман в Соединенных Штатах. — *1900–1954*" — 484
Райзер-Фуллер, Марта (Ryther-Fuller, Martha) — 749

Райли, Джеймс Уиткомб (Riley, James Whitcomb) — 825
Райнхарт, Мэри Робертс (Rinehart, Mary Roberts) — 635
"Винтовая лестница" — 635
Райт, Гарольд Белл. (Wright, Harold Bell) — 632
"Око мира" — 632
"Пастырь холмов" — 632
Райт, Ричард (Wright, Richard) — 866
"Сын Америки" — 866
Райт, Фрэнк Ллойд (Wright, Frank Lloyd) — 518
"Раннее утро" — 927
Расин, Жан — 233
Рассел, лорд (Russell, lord) — 465
Рассел, Джон (Russell, John) — 145, 191, 193
Рассел, Ирвин (Russell, Irvin) — 829
Рассел, Чарльз Эдвард (Russell, Charles Edward) — 13, 452, 472–474, 481
"Величайший трест в мире" (The Greatest Trust in the World) — 472
"Воспитание взломщика" (A Burglar in the Making) — 473
"Trinity: Church of Mystery" — 481
"The Tenements of Trinity Church" — 481
Рау, Айда (Rauh, Ada) — 736
Рауз Б. (Rouse, Blair) — 259, 280, 284, 285
Рашевский — 335
Рейнольдс, Джошуа (Reynolds, Joshua) — 224
"The Age of Innocence"— 239
Рейнхард, Макс — 732
Рекамье, Юлия Аделаида — 765
Рембрандт, Харменс ван Рейн — 594, 668
Ремингтон, Фредерик (Remington, Frederick) — 605, 606
Репин И.Е. — 306
Рерих Н.К. — 306
Рескин, Джон (Ruskin, John) — 180, 321
"Реформ" (*Reform*) — 789, 790
Рив, Артур (Reeve, Arthur) — 635
Ривера, Диего — 306
Рид, Джон (Reed, John) — 446, 484, 486, 487, 489, 490, 496, 731, 734, 736, 741, 742, 744–748, 763, 765, 766, 899, 907–909, 927
"Вечный прямоугольник" (Eternal Quadrangle) — 747
"Свобода" (Freedom) — 746
"Мир, непостижимый уму" (Peace That Passeth Understanding) — 748
"Серебряные искры" — 766
Рид, Ишмаэль (Reed, Ishmael) — 808
Рид, Майн (Reid, Mayne) — 615
Риди, Уильям Мэрион (Reedy, William Marion) — 683–685
Рииз, Джекоб (Riis, Jacob) — 452, 455, 458, 459, 480
"Как живет другая половина" (How the Other Half Lives) — 458, 480
Рикардо, Давид (Ricardo, David) — 333
Рихтер, Конрад (Richter, Conrad) — 619
Ричардс, Эдвин Альфред (Richards, Edwin Alfred) — 718
Ричардсон, Сэмюэль (Richardson, Samuel) — 129
"Кларисса Гарлоу" — 129
Ричардсон, Хелен (Richardson, Helen) — 422
Робертс, Чарльз (Roberts, Charles) — 882, 883
Робинсон, Эдвин Арлингтон (Robinson, Edwin Arlington) — 25–26, 654, 662–679, 681, 710
"Айзек и Арчибальд" — 674
"Арон Старк" — 670
"Бен Джонсон занимает гостя из Стрэтфорда" — 666, 668
"Вечеринка мистера Флада" — 671
"Гектор Кейн" — 672
"Дети ночи" (The Children of the Night) — 667, 678
"Джон Горэм" — 668
"Джон Браун" — 674
"Золя" — 670
"Избранные стихотворения" — 665
"Капитан Крэг" (Captain Craig) — 665, 667
"Ланселот" (Lancelot) — 665, 670
"Леонора" (Leonora) — 665
"Мерлин" (Merlin) — 665, 670

"Минивер Чиви" — 668
"Потоп и за ночь до него" (The Torrent and the Night Before) — 662
"Рембрандт — Рембрандту" — 668
"Ричард Кори" — 671
"Тристан" (Tristram) — 665, 670
"Тристан и Изольда" — 670
"Фламмонд" — 672, 673, 675–676
"Человек на фоне неба" (The Man Against the Sky) — 672, 673, 675–677
Робсон, Пол (Robeson, Paul) — 864
Роджерс, Алекс (Rogers, Alex) — 839
Роджерс, Генри (Rogers, Henry) — 466
Родс, Юджин Мэнлав (Rhodes, Eugene Manlove) — 618–626
"Брэнсфорд в Аркадии, или Маленький конек" (Bransford in Arkadia, or The Little Eohippus) — 621–622
"Добрые и верные" (Good Men and True) — 620, 621, 623
"За пустыней" (Beyond the Desert) — 621, 622, 624–625
"Paso por aqui" (Здесь прошел) — 622–624
Розенвальд, Джулиус (Rosenwald, Julius) — 847
Ройс, Джосайя (Royce, Josiah) — 677, 678
Рокфеллер, Джон Д. (Rockfeller, John D.) — 464–468, 474, 477, 480, 648
Рокфеллер, Джон Д. (Rockfeller, John D., сын Джона Д.Рокфеллера) — 466, 468
"Христианство и бизнес" — 468
Рокфеллеры (Rockfellers) — 539
Роллан, Ромен — 492, 531
"Роллинг стоун" (*Rolling Stone*) — 569
Рольстон, Уильям (Ralston, William) — 87
Росс, Дэнфорт (Ross, Danforth) — 390
Росс, Льюис (Ross, Lewis) — 681
Ростан, Эдмон — 211
Рот, Генри (Roth, Henry) — 796
"Назовите это сном" — 796
Роу, Джон Карлос (Rowe, John Carlos) — 205, 206
Роульваг, Оле Эдварт (Rølvaag, Ole Edvart) — 771, 772, 775, 776, 786, 790–795
"Американские письма"; др. назв. "Третья жизнь Пера Смевика" (Amerika Breve; The Third Life of Per Smevik) — 791–792
"Бог их отца" (Their Father's God) — 793–794
"Два дурака"; др. назв. "Чистое золото" (To Tullinger; Pure Gold) — 792
"Забытыми путями" (På glemte veie) — 792
"Земные гиганты" (Giants in the Earth) — 771, 776, 790, 792, 793
"Корабль желания" (The Boat of Longing) — 792
"Педер-победитель" (Peder Victorious) — 793
"Роман о жизни" (Romance of a Life) — 794
Рубинова Р. — 384
Рузвельт, Теодор (Roosevelt, Theodore) — 7, 140, 141, 214, 451, 452, 458, 459, 468, 471, 474–476, 603, 605, 608, 609, 631, 635, 645, 667, 769, 773, 797, 798, 866, 915, 920, 930
«"Americanism". An Address Delivered Before the Knights of Columbus in New York, October — 12, 1915» — 797
"Завоевание Запада" (The Winning of the West) — 605
Рузвельт, Франклин Делано (Rossevelt, Franklin Delano) — 453, 532, 536, 873
"Русская трибуна" — 917
"Русское слово" — 388, 930
Руссо, Жан-Жак — 111, 188, 895, 896, 917
Рэндольф, Джон (Randolph, John) — 148
Рэнсом, Джон Кроу (Ransom, John Crow) — 242, 900

Савинков Б.В. — 919
Савская царица — 51

Савуренок А.К. — 325
Сагалаев А.М. — 885
Садагурский А.С. — 386
"Джек Лондон. Время, идеи, творчество" — 386
Сакко, Никола (Sacco, Nicola) — 509, 526
"Саксес" (*Success*) — 398, 400
Салтыков-Щедрин М.Е. — 914
"Господа Головлевы" — 914
Самарин Р.М. — 376, 385, 386
"Проблема натурализма в литературе США и развитие американского романа на рубеже XIX–XX вв." — 386
Самнер, Джон С. (Sumner, John S.) — 446
Самнер, Уильям Грэм (Sumner, William Graham) — 924
Санд, Жорж (наст. имя Аврора Дюпен) — 88, 89
Сантаяна, Джордж (Santayana, George) — 211, 498
Сантьяго, Эсмеральда (Santiago, Esmeralda) — 776
"Когда я была пуэрториканкой" (When I Was a Puerto Rican; Quando era Puertorriqueña) — 776
Сарджент, Джон Сингер (Sargent, John Singer) — 31, 274, 555, 563
Сарду, Викторьен — 722
Сарлос, Роберт Кэроли (Sarlos, Robert Karoly) — 746, 765
Сароян, Уильям (Saroyan, William) — 24
Сартр, Жан-Поль — 565
"Сатердей ивнинг пост" (*Saturday Evening Post*) — 471, 474, 560
Сатерленд, Миллисент (Sutherland, Millicent) — 129
Сафо — 705
Свифт, Густавус (Swift, Gustavus) — 505
Свифт, Джонатан (Swift, Jonathan) — 164, 748
"Севен артс" (*Seven Arts*) — 485, 492, 493, 899
"Северное сияние" (*Nordlyset*) — 779
Седжвик, Артур (Sedgwick, Arthur) — 164
Сежур, Виктор (Séjour, Victor) — 770, 798
"Мулат" (Le mulâtre) — 770
Сезэр, Эме — 861
Сейлер, Оливер (Sayler, Oliver) — 765, 926, 930
Селборн, лорд (Selborne, lord; Раунделл Пальмер / Roundell Palmer) — 193
Сент-Бев, Шарль Огюстен де — 890
Сент-Годенс, Огастес (Saint-Gaudens, Augustus) — 198, 199
"Сент-Луис глоуб демократ" (*Sent-Louise Globe Democrat*) — 395
"Сент-Луис репаблик" (*Sent-Louise Republic*) — 395
"Сенчури" (*The Century*) — 456, 829
"Сенчури мансли мэгезин" (*The Century Monthly Magazine*) — 887
Серая Сова (Grey Owl) — 883
Сервантес Сааведра, Мигель де — 322, 560
Сергеев А. — 664, 685, 689
Серджел, Роджер (Sergel, Roger) — 908
Сетон-Томпсон, Эрнест (Seton Thompson, Ernest) — 306, 633, 882, 883
Сильман Т.И. — 567
Симмс, Уильям Гилмор (Simms, William Gilmore) — 603
Симон (племянник Девы Марии) — 175
Симсон, Теодор (Simson, Theodore) — 898
Синклер, Эптон (Sinclair, Upton; псевд. лейтенант Гаррисон / Lieutenant Harrison) — 5–9, 13, 14–15, 352, 387, 419, 454, 457, 469–472, 475, 479, 481, 482, 486, 488, 493–495, 505, 525–543, 651, 795, 911, 920, 927
"Бостон" (Boston) — 526
"Весна и жатва"; др. назв. "Царь Мидас" (Springtime and Harvest; King Midas) — 532
"Выгоды религии" (The Profits of Religion) — 531
"Гусиный шаг" (The Goose Step) — 531

"Гусята" (The Goslings) — 531
"Деньги говорят" — 471
"Деньги пишут" (Money Writes) — 529, 542
"Джимми Хиггинс" (Jimmie Higgins) — 532, 541
"Джунгли"; др. пер. "Дебри" (The Jungle) — 6–7, 14–15, 419, 457, 470–472, 479, 486, 488, 505, 525, 526, 530, 532–543, 651, 795, 911
"Замужество Сильвии" (Sylvia's Marriage) — 532
"Зубы дракона" (Dragon's Teeth) — 532
"Индустриальная республика" (The Industrial Republic) — 542
"Искусство Маммоны" (Mammonart) — 471, 387, 529, 542
"Книга жизни" (The Book of Life) — 531
"Король Уголь" (King Coal) — 493, 495, 532, 534, 539–543
"Крушение мира" (World's End) — 532
"Манассас" (Manassas) — 470, 532, 536
"Медный жетон" (The Brass Check) — 531, 543
"Менялы" (The Moneychangers) — 532, 911
"Нефть" (Oil!) — 539, 541–543
"Проклятая мясная промышленность" (The Condemned Meat Industry) — 471, 536
"Сильвия" (Sylvia) — 532
"Столица" (The Metropolis) — 532, 911
"100%: История патриота" (100%: The Story of a Patriot) — 541
"American Outpost. A Book of Reminiscences" — 481
"The Autobiography of Upton Sinclair" — 542
"A Book of Reminiscences" — 542
"Good Health and How We Won It" — 542
Синклер пресс (Sinclaire Press) — 530
Сиринго, Чарльз (Siringo, Charles) — 625
Склодовская-Кюри, Мария — 195
Скотт, Вальтер (Scott, Walter) — 144, 256; 568, 608, 646
"Кенильворт" — 608
Скотт, Лерой (Scott, Leroy) — 488, 907
"Скрибнерс мэгезин" (*Scribner's Magazine*) — 215, 632
Слоткин, Ричард (Slotkin, Richard) — 608, 609, 617, 626
Слоун, Джон (Sloan, John) — 443–445, 450
"Смарт сет" (*The Smart Set*) — 418
Смит, Адам (Smith, Adam) — 333
Смит, Пейдж (Smith, Page) — 453, 480
Смоллетт, Тобайас Джордж (Smollett, Tobias George) — 235, 505, 568
"Совет по делам Африки" (Council of African Affairs) — 864
Созонов Е.С. — 919
Соллорс, Вернер (Sollors, Werner) — 770, 798, 799
"Многоязычная антология американской литературы" (The Multilingual Anthology of American Literature: A Reader of Original Texts with English Translations) — 770, 799
Сологуб Ф.К. (наст. фам. Тетерников Ф.К.) — 927
Соломон (царь) — 193
"Социологическое обозрение" (*Sociological Review*) — 798
Спектор, Ивар (Spector, Ivar) — 925, 926, 931
"The Golden Age of Russian Literature" — 931
Спенсер, Герберт (Spencer, Herbert) — 6, 220, 256, 333, 334, 338, 347, 401, 427, 428, 440, 634, 638, 887, 905, 912, 913
"Основные начала" — 912
"Принципы философии" — 6
"Факты и комментарии" — 440
Спенсер, Эдмунд (Spencer, Edmund) — 292
Спиллер, Роберт Э. (Spiller, Robert E.) — 28, 250, 383, 390, 484, 485, 775, 798
Спингарн, Джоэл Элиас (Spingarn, Joel Elias) — 491, 821, 893, 899–902

"История литературной критики эпохи Возрождения" — 900
"Критика в Америке: ее назначение и состояние" — 900
"Новая критика" (The New Criticism) — 491, 900–901, 904
"Творческая критика" — 900
Спраус, Кит Алан (Sprouse, Keith Alan) — 776, 799
Стайн, Гертруда (Stein, Gertrude) — 5, 6, 27, 654
Сталь, Жермена де — 905
Станиславский К.С. (наст. имя Алексеев К.С.) — 725, 738
Старцев А.И. — 567
Стедмен, Эдмунд К. (Stedman, Edmund Clarence) — 631, 886, 893
Стейнбек, Джон Эрнест (Steinbeck, John Ernest) — 15, 23, 24, 378, 384, 388, 623
"Гроздья гнева" — 15
Стелла, Джордж (Stella, George) — 396
Стельмах В.Г. — 885
Стенающая Голубка — см. Хумисума
Стендаль (наст. имя Анри-Мари Бейль) — 36, 118, 192, 220, 222, 247
"Красное и черное" — 36
"О любви" — 36
Стенли, сэр Генри Морган / Stanley, Sir Henry Morgan; наст. имя Джон Роуландс / John Rowlands) — 385
Стенхолт, Ларс Андреас (Stenholt, Lars Andreas) — 783
Стерлинг, Джордж (Sterling, George) — 350, 385
Стефан, св. — 170
Стеффенс, Линкольн (Steffens, Lincoln) — 13, 419, 452, 457–466, 470, 472, 475–477, 479, 480, 488, 533
"Времена Туида в Сент-Луисе" — 462, 466
"Позор городов" (The Shame of the Cities) — 460–464, 480
"Позор Миннеаполиса" — 462
"The Autobiography of Lincoln Steffens" — 480
Стивенс, Уоллес (Stevens, Wallace) — 657, 658, 688, 732, 741, 749, 751–754, 766
"Гармониум" — 751
"Тринадцать способов видеть черного дрозда" — 751
"Три путника наблюдают рассвет" (Three Travellers Watch a Sunrise) — 751–754
"Opus Posthumous" — 766
Стивенсон, Роберт Луис (Stevenson, Robert Louis) — 44, 362, 381, 456
"Скромное возражение" — 44
Стиглиц, Джозеф (Stiglitz, Joseph) — 398
Стил, Уилбер Дэниэл (Steele, Wilber Daniel) — 743
"Современники" (Contemporaries) — 743, 744
Стиль, Ричард (Steele, Richard) — 546
Стоддард, Ричард Г. (Stoddard, Richard G.) — 886, 893
Стори, Уильям Уэтмор (Story, William Wetmore) — 112
Стоук, Дэвид (Stouck, David) — 318, 322, 323, 325
Стоун, Ирвинг (Stone, Irving) — 326, 383, 387
"Моряк в седле" (Sailor on Horseback. The Biography of Jack London) — 383, 387
Стоящий Медведь, Лютер / Мато Нажин (Standing Bear, Luther / Mato Najen), ннд. вождь — 876, 877, 883–885
"Двадцать правдивых историй" (Twenty True Stories) — 883
"Земля Пятнистого Орла" (Land of the Spotted Eagle) — 883–884, 885
"Мой народ сиу" (My People the Sioux) — 883
"Chief Standing Bear. An Autobiography" — 876
Стравинский И.Ф. — 211, 717, 906
Стрейтмейер, Эдвард (Stratemeyer, Edward) — 633, 642
"Бомба, мальчик из джунглей" — 642
"Стрекоза" — 561
Стриндберг, Август (Strindberg, August) — 756, 912

Струнская, Анна (Strunsky, Anna) — 352, 353, 375, 918
"Письма о любви"; др. назв. "Письма Кемптона — Уэйса" (The Kempton — Wace Letters; совм. с Джеком Лондоном) — 353, 356, 918
Струнская, Роза (Strunsky, Rosa) — 918
Стюарт, Гилберт (Stuart, Gilbert) — 159
Стюарт, Джеймс (Stuart, James) — 787
Суинберн, Алджернон Чарльз (Swinburne, Algernon Charles) — 149, 346, 366, 367, 669, 696, 704, 840
Суонберг, Уильям Эндрю (Swanberg, William Andrew) — 415, 450
Сьюард, Уильям (Seward, William) — 193
Сэндберг, Карл (Sandburg, Carl) — 5, 8, 486, 488, 490, 657, 672, 679, 682–684, 695, 709, 710, 730
"Чикаго" — 8

Тагор, Рабиндранат — 657
Тайлер, Мозес Койт (Tyler, Moses Coit) — 893, 897, 904
"История американской литературы: 1607–1765" — 897
"Литературная история американской революции: 1763–1783" (The Literary History of the American Revolution: 1763–1783) — 897, 904
Тайлер, Ройал (Tyler, Royall) — 888
"Таймз литерери сапплемент" (*Times Literary Supplement*) — 702
Тайтл, Уолтер (Tittle, Walter) — 316
Таммани (Tammani) — 458
Тарбелл, Фрэнк (Tarbell, Frank) — 472
Тарбелл, Айда (Tarbell, Ida Marianna) — 13, 419, 457, 458–460, 464–470, 472, 476, 477, 479, 480, 533
"Золотое правило в бизнесе" (The Golden Rule in Business) — 469
"История компании Стэндард Ойл" (The History of the Standard Oil Company) — 458, 460, 465, 469, 480
"Краткая жизнь Наполеона" (The Short Life of Napoleon) — 466
"Новые идеалы в бизнесе" (New Ideals in Business) — 469
"Ранние годы А.Линкольна" (Early Life of A.Lincoln) — 466
"Тарифы в наше время" (The Tariff in Our Time) — 469
"All in the Day's Work: An Autobiography" — 480
"The Life of Elbert Gary: The Story of Steel" — 480
"Тарзан, король обезьян" (фильм, реж. П.Макдональд) — 643
"Тарзан и его подруга" (фильм, реж. С.Гиббонс) — 643
"Тарзан в Нью-Йорке" (фильм, реж. Р.Торп) — 643
"Тарзан и женщина-леопард (фильм, реж. К.Нойман)
Таркингтон, Ньютон Бут (Tarkington, Newton Booth) — 639–640
"Великолепные Эмберсоны" — 639
"Джентльмен из Индианы" (The Gentleman from Indiana) — 639–640
"Мосье Бокер" — 639
"Пенрод" — 640
"Пенрод и Сэм" — 640
"Элис Адамс" — 639
Таубенфельд, Авива (Taubenfeld, Aviva) — 776, 798
Тафт, Лорадо (Taft, Lorado) — 522
Твен, Марк (Twain, Mark; наст. имя Сэмюэль Ленгхорн Клеменс / Samuel Langhorne Clemens) — 5, 11, 14, 15, 20, 40, 67, 260, 269, 284, 292, 319, 377, 378, 390, 392, 393, 400, 413, 418, 422, 466, 483, 544, 545, 547, 549–551, 557, 560, 561, 567, 577, 578, 583, 592–594, 597, 603, 612, 614, 640, 669, 688, 746, 865, 887, 888, 892, 903, 905, 926, 927, 931
"Автобиография" — 549
"Без удобств" — 603, 614
"Геккльберри Финн" — см. "Приключения Геккльберри Финна"
"Дневник Адама" — 550
"Дневник Евы" — 550, 551

"Запоздавший русский паспорт" — 549
"Наследство в тридцать тысяч долларов" — 550
"Об искусстве рассказа" — 545
"Позолоченный век" (совм. с Уорнером Н.Д.) — 400, 418
"Похороны Бака Фэншо" — 614
"Правдивая история" — 544
"Приключения Гекльберри Финна" — 260, 418
"Русская республика" — 931
"Таинственный незнакомец" — 549
"Том Сойер" — 640
"Человек, который совратил Гедлиберг" — 419, 549
"Янки при дворе короля Артура" — 669
Тейт, Ален (Tate, Allen) — 242, 272, 900
Теккерей, Уильям Мэйкпис (Thackeray, William M.) — 113, 144, 145, 149, 164, 193, 220, 222, 235, 239, 247, 273, 509, 568, 891
"Ярмарка тщеславия" — 162, 193
Тенирс, Давид — 926
Теннисон, Альфред (Tennison, Alfred) — 144, 568, 579, 596, 669, 696, 822
"Королевские идиллии" — 579
"Лотофаги" — 579
Тернер III, Уильям Ван (Turner III, William Van) — 874, 880, 885
Тишков В.А. — 885
Токвиль, Алексис де (Tocqueville, Alexis de) — 142
"Толедо блейд" (*The Toledo Blade*) — 395
Толстой А.К. — 926
Толстой Л.Н. — 21, 40, 41, 70, 87, 88, 90, 128, 139, 220, 222, 224, 227, 247, 261, 321–323, 394, 395, 401, 414, 418, 428, 447, 448, 491, 492, 508, 509, 566, 567, 887, 889, 891, 892, 905, 906, 908–922, 924–930
"Анна Каренина" — 227, 322, 906, 912, 914, 920
"Власть тьмы" — 920
"Война и мир" — 41, 87, 127, 128, 261, 891, 906
"Воскресение" — 666, 906, 909, 910, 911, 919, 920, 930
"Живой труп" — 227, 920
"Исповедь" — 909
"Казаки" — 322
"К политическим деятелям" — 915
"Крейцерова соната" — 322, 912, 913
"О жизни" — 906
"О значении русской революции" — 911
"Севастопольские рассказы" — 906, 924
"Смерть Ивана Ильича" — 322, 912, 913
"Так что же нам делать?" — 912
"Царство Божие внутри вас" — 906
"Что такое искусство" — 666, 912, 914
Томпсон, Аарон Бельфорд (Thompson, Aaron Belford) — 840
Томпсон, Морис (Thompson, Morris) — 644
"Том Уотсонз мэгезин" (*Tom Watson's Magazine*) — 398, 449, 450
Торо, Генри Дэвид (Thoreau, Henry David) — 390, 915, 916, 918
Торп, Уиллард (Thorp, Willard) — 250
Травен, Бен (Traven, Ben; наст. имя Торсван Кровс Травен / Torsvon Croves Traven) — 617
"Сокровища Сьерра-Мадре" (The Treasure of the Sierra Madre) — 617
Тране, Маркюс (Thrane, Markus) — 782, 799
Трессел, Роберт (Tressell, Robert) — 493–495
"Филантропы в рваных штанах" — 493, 494
Троцкий Л.Д. (наст. фам. Бронштейн Л.Д.) — 765
Тугушева М.П. — 300, 325
Туид, Босс /Уильям М. (Tweed, Boss / William M.) — 462
Тумер, Джин (Toomer, Jean) — 830
Тургенев И.С. — 5, 21, 41, 83–96, 98, 128, 139, 166, 220, 224, 247, 298, 305, 319, 320, 323, 428, 491, 608,

887, 891, 905, 906, 908, 909, 912, 922, 924, 925, 927–929
"Ася" — 91–92
"Бежин луг" — 89, 320
"Вешние воды" — 89
"Дворянское гнездо" — 87, 89, 91, 908, 924
"Дым" — 83, 91, 95, 908, 909
"Жид" — 89
"Записки охотника" — 84, 89, 93, 94
"Клара Милич" — 90
"Накануне" — 85, 87
"Неосторожность" — 89
"Несчастная" — 89
"Новь" — 95, 908
"Отцы и дети" — 83, 84, 87, 89, 608, 908, 912
"Певцы" — 89
"Первая любовь" — 305
"Переписка" — 85, 92
"Песнь торжествующей любви" — 90
"Призраки" — 89
"Рассказ отца Алексея" — 90
"Рудин" — 84, 908, 909
"Собака" — 90
"Сон" — 90
"Стихотворения в прозе" — 89
"Странная история" — 90
"Стук... стук... стук!" — 90
"Три встречи" — 89, 92
"Фауст" — 89
Тэйлор, Байард (Taylor, Bayard) — 893
Тэйлор, Сэмуэль Кольридж (Taylor, Samuel Coleridge) — 858
Тэйлор, Фредерик (Taylor, Frederick) — 469
Тэн, Ипполит — 888, 894, 905
"Тысяча и одна ночь" — 51, 381, 568, 577

Уайет, Ньюолл Конверс (Wyeth, Newell Converse) — 641
Уайлдхэк, Роберт Дж. (Wildhach, Robert J.) — 632
Уайлдер, Торнтон (Wilder, Thornton) — 291
Уайльд, Оскар (Wilde, Oscar) — 67, 91, 107, 149, 349, 718, 890, 904
"Баллада Рэдингской тюрьмы" — 904
"Женщина, не стоящая внимания" — 67
"Портрет Дориана Грея" — 890, 904
"Пьесы" — 904
"Сказки" — 904
"De Profundis" — 904
Уайт, Стюарт Эдвард (White, Stewart Edward) — 615
Уайт, Уильям Аллен (White, William Allen) — 469, 471, 638
"Один богатый человек" (A Certain Rich Man) — 638–639
Уайт, Хейден (White, Hayden) — 188, 207
Уайт, Эндрю (White, Andrew) — 907, 914, 930
Уиггин, Кейт Дуглас (Wiggin, Keith Douglas) — 633
"Ребекка с фермы Сани-Брук" — 633
Уиггинс, Лида Кек (Wiggins, Lida Keck) — 830, 831
Уид, Терлоу (Weed, Thurlow) — 103
Уилкинсон, Майлер (Wilkinson, Myler) — 322
Уилкинс-Фримен, Мэри (Wilkins Freeman, Mary) — 499, 544, 548, 644
"Путь сердца" (The Heart's Highway) — 644
Уиллард, Дж. Флинт (Willard, Joshia Flint) — 458, 459
"Мир подкупа" (The World of Graft) — 459
Уилсон, Гарриет (Wilson, Harriet) — 800
Уилсон, Эдмунд (Wilson, Edmund) — 250, 303
Уильямс, Альберт Рис (Williams, Albert Rhys) — 907, 927
Уильямс, Гарольд (Williams, Harold) — 917
Уильямс, Уильям Карлос (Williams, William Carlos) — 658, 659, 679, 704, 710, 718, 749
"Паттерсон" — 718
Уинтерс, Айвор (Winters, Ivor) — 673

Уинтроп, Джон (Winthrop, John) — 734
Уистер, Оуэн (Wister, Owen) — 604–611, 613, 614, 619, 620, 626, 635–637
"Виргинец" (The Virginian) — 606, 607–613, 615, 626, 635, 636
«"Джиммиджон Босс" и другие рассказы» (The Jimmijohn Boss & Other Stories) — 606
"Когда Запад был Западом" (When West was West) — 606
"Краснокожие и белые" (Red Men and White) — 606
"Лин Маклин" (Lin McLean) — 606
"Падре Игнасио" (Padre Ignazio) — 606–607, 611, 612
Уистлер, Джеймс Эббот Макнил (Whistler, James Abbott McNeill) — 114
Уитмен, Альбери Алсон (Whitman, Albery Allson) — 829
Уитмен, Уолт / Уолтер (Whitman, Walt / Walter) — 5, 8, 25–27, 32–35, 40, 92, 93, 119, 185, 189, 294, 377, 378, 390, 413, 489, 655, 661, 663, 664, 684, 687, 688, 701, 898
"Барабанный бой" — 32
"Листья травы" — 34, 185
"Письмо к русскому" — 92–93
"У берегов голубого Онтарио" — 698
Уиттьер, Джон Гринлиф (Whittier, John Greenleaf) — 700, 724, 825, 916
"Барбара Фритчи" — 724
Уокер Дейл Л. (Walker, Dale L.) — 367, 388
Уокер, Франклин (Walker, Franklin) — 368, 387
Уоллинг, Уильям Инглиш (Walling, William English) — 907, 916–920, 925, 930
"Послание России. Всемирное значение русской революции" — 916–918, 930
"Russia's Message. The People and the Czar" — 930
"Уорлд" (*The World*) — 634, 916, 927
"Уорлд тудей" (*The World Today*) — 916
Уолш, Катерина (Walshe, Catherine) — 77
Уорнер, Чарльз Дадли (Warner, Charles Dudley) — 418
"Позолоченный век" (совм. с М.Твеном) — 400, 418
Уорнер, Сьюзен (Warner, Susan) — 784
"Широкий, широкий мир" (Wide, Wide World) — 784
Уоррен, Роберт Пенн (Warren, Robert Penn) — 242, 276, 392, 393, 419, 449
"Вестники бедствий: писатели и американская мечта" — 392, 449
Уортон, Эдвард / Тедди (Wharton, Edward / Teddy) — 212
Уортон, Эдит (Wharton, Edith, урожд. Джонс, Эдит Ньюболд / b. Edith Newbold Jones; псевд. г-н Оливьери / Mr. Olivieri) — 8, 21–23, 129, 208–252, 290, 548, 552, 556, 558, 597, 722, 891
«"Артемида Актеону" и другие стихотворения» (Artemis to Acteon, and Other Verse) — 215
"Беатрис Палмато" (Beatrice Palmato) — 250
"Боги спускаются" (The Gods Arrive) — 244, 246
"Более сильная склонность" (The Greater Inclination) — 212
"В другом мире" (The World Over) — 242
"В духе Гольбейна" (After Holbein) — 224–225
"Век невинности" (The Age of Innocence) — 215, 237–241, 252
"Великий американский роман" (The Great American Novel) — 221, 252
"Вечерний сон" (Twilight Sleep) — 243–244
"В Марокко" (In Morocco) — 215
"Возвращение домой" (Coming Home) — 237

"Воюющая Франция, от Дюнкерка до Бельфора" (Fighting France, from Dunkerque to Belfort) — 236
"Впоследствии" (Afterward) — 225
"Генри Джеймс в его письмах" (Henry James in His Letters) — 221, 252
"Двое других" (The Other Two) — 556, 597
"Дети" (The Children) — 244
"Долина решения" (The Valley of Decision) — 212–214, 251
"Дом веселья" (The House of Mirth) — 214–220, 224, 226, 228, 234, 251, 722
"Жизнь и я" (Life and I) — 250
"Зернышко граната" (Pomegranate Seed) — 225, 226
"Зингу" (Xingu) — 224
«"Зингу" и другие рассказы» (Xingu, and Other Stories) — 215, 237
"Искра (60-е)" (The Spark. The 'Sixties) — 243
"Искусство прозы" (The Writing of Fiction) — 214, 225, 242, 247, 251
"Истории о людях и призраках" (Tales of Men and Ghosts) — 215
"Итальянские виды" (Italian Backgrounds) — 212
"Итальянские виллы и их сады" (Italian Villas and Their Gardens) — 212, 213
"Итан Фроум" (Ethan Frome; франц. набросок "Зима" / Hiver) — 215, 229–232, 252
"Книга бездомных" (The Book of the Homeless) (публикатор) — 211
"Копия" (Copy) — 226
"Критические случаи" (Crucial Instances) — 212, 552
"Легкомыслие" (Fast and Loose) — 211–214
"Лето" (Summer / "Жаркий Итан") — 229, 230
"Ложный рассвет (40-е)" (False Dawn. The 'Forties) — 243
"Мадам де Треймс" (Madame de Treymes) — 229
"Марна" (The Marne) — 237
"Награда матери" (The Mother's Recompense) — 242
"Некоторые люди" (Certain People) — 242
"Новый год (70-е)" (New Year's Day. The 'Seventies) — 243
"Обычай страны" (The Custom of the Country) — 215, 219, 234–236, 246, 252
"Оглядываясь назад" (A Backward Glance) — 237, 242, 247, 251
"Отблески луны" (The Glimpses of the Moon) — 242
"Отшельник и нелепая женщина" (The Hermit and the Wild Woman) — 215
"Пираты" (The Buccaneers) — 246–247
"Плод древа" (The Fruit of the Tree) — 215, 226, 227–229
"Полнота жизни" (The Fullness of Life) — 225–226
"Постройка в стиле, принятом на реке Гудзон" (Hudson River Bracketed) — 244–246
"По Франции на автомобиле" (A Motor-Flight Through France) — 211, 215, 251
"Призраки" (Ghosts) — 225, 242
"Пробный камень" (The Touchstone) — 226, 229
«"Происхождение человека" и другие рассказы» (The Descent of Man and Other Stories) — 212, 552, 553
"Римская лихорадка" (Roman Fever) — 224, 242
"Риф" (The Reef) — 232, 233
"Святилище" (Sanctuary) — 229
"Сестры Баннер" (Bunner Sisters) — 229, 556
"Старая дева (50-е)" (The Old Maid. The 'Fifties) — 243
"Старый Нью-Йорк" (Old New York) — 243
"Стихотворения" (Verses) — 212
"Сын на фронте" (A Son at the Front) — 237

"Точка зрения миссис Мэнсти" — 556
"Убранство домов" (The Decoration of Houses; совм. с Огденом Кодменом) — 212
"Французский образ жизни и его значение" (French Ways and Their Meaning) — 236
"Человеческая природа" (Human Nature) — 242
«Introduction to "A Village Romeo and Juliet"» — 251
"Letters: 1900–1915" — 250
"The Letters of Edith Wharton" — 252
"Tendencies in Modern Fiction" — 251
Уотсон, Чарльз Н. (Watson, Charles N.Jr.) — 367, 368, 387
«Композиция "Мартина Идена"» — 367
"Упанишады" (санскрит) — 748
Уэб, Уолтер Прескотт (Web, Walter Prescott) — 619
Уэбстер, Дэниэл (Webster, Daniel) — 779
Уэбстер, Ной (Webster, Noah) — 568, 594, 888
Уэллс, Герберт Джордж (Wels, Herbert George) — 112, 446, 482, 492, 531
Уэллс, Кэролин (Wells, Caroline) — 635
"Ключ" — 635
Уэлмен, Флора (Wellman, Flora) — 328, 329, 331
Уэскотт, Гленуэй (Weskott, Glenway) — 518
Уэсли, Джон (Wesley, John) — 119
Уэст, Натаниэль (West, Nathaniel) — 142
Уэстбери, Ричард Бетель (Westbury, Richard Bethell) — 193

Фаррел, Джеймс Т. (Farrell, James T.) — 390
Федин К.А. — 597
Фейхтвангер, Леон — 864
Фелпс, Уильям Лайон (Phelps, William Lyon) — 303, 906, 926, 929
Феноллоза, Мэри (Fenollosa, Mary) — 714
Феноллоза, Эрнест (Fenollosa, Ernest) — 714, 715, 716
"Китайский иероглиф как средство поэтического выражения" — 715
Фешин Н.И. — 306
Фидлер Аркадий (Fiedler, Arkady) — 876
Филлипс, Дэвид Грэм (Phillips, David Graham) — 15, 419, 452, 465, 469, 474–479, 481, 525, 532, 639, 647, 649, 651, 652
"Благородная ловкость рук" (Light-Fingered Gentry) — 477
"Великий бог успех" (The Great God Success; as John Graham) — 476, 481, 651
"Второе поколение" (The Second Generation) — 477, 478, 481
"Потоп" (The Deluge) — 477
"Предательство Сената" (The Treason of the Senate) — 452, 475
"Приключения Джошуа Крэга" (The Fasionable Adventures of Joshua Craig) — 477, 639
"Сливовое дерево" (The Plum Tree) — 477
"Сьюзен Ленокс: Ее падение и возвышение" (Susan Lenox: Her Fall and Rise) — 478, 652
"Цена" (The Cost) — 477
Фильд, Маршалл (Field, Marshall) — 398, 419
Фильдинг, Генри (Fielding, Henry) — 235, 322
Фильдинг, Милдред (Fielding, Mildred) — 394
Фик А.Д. — 719
Фиск, Джеймс (Fisk, James) — 146, 646
Фитч, Уильям Клайд (Fitch, William Clyde) — 721–724, 725, 727
"Барбара Фритчи" — 724
"Город" — 723
"Майор Андре" — 724
"Натан Гейл" — 723
"Путь наверх" — 723

"Современный брак" ("Свадьба") — 723
"Упрямство Джеральдины" — 723
Фицджеральд, Фрэнсис Скотт (Fitzgerald, Francis Scott) — 142, 208, 216, 250, 273, 286, 287, 305, 312, 313, 378, 499, 509, 549, 623, 688
"Великий Гэтсби" — 250, 273, 305, 378, 499
Фишман, Джошуа А. (Fishman, Joshua A.) — 774, 798
Флетчер, Джон Гульд (Fletcher, John Gould) — 702, 704–706, 710, 718
Флинт, Фрэнк Стюарт (Flint, Frank Stuart) — 702–706, 712, 715, 718
"Имажизм" — 705
Флобер, Гюстав — 5, 70, 76, 86–88, 129, 139, 192, 214, 247, 261, 322, 414, 499, 534, 594, 887, 891, 912, 913
"Воспитание чувств" — 192
"Госпожа Бовари" — 891, 912, 913
Флэгг, Джеймс Монтгомери (Flagg, James Montgomery) — 437
Фолк, Джозеф У. (Folk, Joseph Wingate) — 462
Фолкнер, Уильям (Faulkner, William Harrison) — 22, 122, 124, 259, 271, 273, 276, 277, 286–288, 290, 292, 313, 378, 387, 390, 393, 448, 562, 756, 865, 921
"Авессалом, Авессалом!" — 124
"Дикие пальмы" — 124
"Шум и ярость" — 122, 718
Фома Аквинский — 174, 178–180, 183
Фонер, Филип (Foner, Philip S.) — 326, 351, 353, 357, 383, 387
"Джек Лондон — американский бунтарь" (Jack London: American Rebel) — 383, 384, 387
Форд, Генри (Ford, Henry) — 648, 880
Форд, Мэдокс Форд (Ford, Madox Ford; наст. имя Фрэнсис М. Хюффер / Francis M. Hueffer) — 704, 706
Форстер, Уильям Э. (Forster, William E.) — 191
"Биография" — 191
"Форчун" (*Fortune*) — 456
Форчун, Тимоти Томас (Fortune, Timothy Thomas) — 829, 840
Фосс, Ханс А. (Foss, Hans A.) — 784
"Сын батрака" (Husmands-gutten; The Cotter's Son) — 784
Фостер, Стэнли (Foster, Stanly) — 829
Фрай, Нортроп (Frye, Northrop) — 188
Франклин, Бенджамин (Franklin, Benjamin) — 142, 188, 769, 797, 880
"Автобиография" — 142
"Наблюдения относительно прироста населения, заселения стран и т.д." — 769
"Representative Selections, with Introduction, Bibliography, and Notes" — 797
Франс, Анатоль — 360, 387, 482, 492, 531
Франциск Ассизский — 178, 179
Фредерик, Гарольд (Frederick, Harold) — 415, 454, 519, 532
Фрейд, Зигмунд — 6, 638, 757, 899
Фремстад, Олив (Fremstad, Olive) — 296
Фридман, Айзек (Friedman, Isaak K.) — 454
"Хлебом единым" (By Bread Alone) — 454
Фридман Дж. (Freedman, Jonathan) — 138, 139
Фримен, Хелен (Freeman, Helen) — 748
Фрост, Роберт (Frost, Robert) — 8, 486, 654, 657, 662, 664, 667, 672, 675, 679, 709, 710
"К северу от Бостона" — 660
Фрэнк, Уолдо (Frank, Waldo) — 486, 496, 497, 893, 898, 899
"Our America" — 497
Фуллер, Генри Блейк (Fuller, Henry Blake; псевд. Стентон Пейдж / Stanton Page) — 15, 454, 479, 501, 511–524, 532
"Год Бертрама Коупа" (Bertram Cope's Year) — 523
"За кадром" (Not on the Screen) — 523
"Затворница из Трините" (The Chatelaine of la Trinité) — 514, 517, 524

"Кавалер из Пансьери-Вани" (The Chevalier of Pensieri-Vani) — 514–517
"Кукольный театр. Двенадцать пьес" (The Puppet-Booth. Twelve Plays) — 522
"На ступенях" (On the Stairs) — 523
"Обитатели скал" (The Cliff-Dwellers) — 517, 519, 520
"Под небесами" (Under the Skylights) — 522
"Последнее пристанище. Сицилийский ромэнс" (The Last Refuge: A Sicilian Romance) — 522, 524
"Поспевая за процессией" (With the Procession) — 513, 520–521
"Сады этого мира" — 523
"С другой стороны. Рассказы о трансатлантическом путешествии" (From the Other Side: Stories of Transatlantic Travel) — 522
"Строки длинные и короткие. Биографические очерки, написанные различными размерами" (Lines Long and Short: Biographical Sketches in Various Rhythms) — 522–523
"Хоуэллс или Джеймс" (Howells or James) — 513, 515
Фуллертон, Мортон (Fullerton, Morton) — 250
Фурье, Шарль — 905
"Фьюджитивисты" (Fugitives) — 718
Фэдимен, Клифтон (Fadiman, Clifton) — 105, 139
Фэнте, Джон (Fante, John) — 796

Хаббард, Элберт (Hubbard, Elbert) — 468
Хаггард, Генри Райдер (Haggard, Henry Rider) — 381, 640
"Копи царя Соломона" — 640
Хайд — 419
Хайэм, Джон (Higham, John) — 797, 799
"Чужие в этом краю" (Strangers in the Land: Patterns of American Nativism — 1860–1925) — 797, 799
Хардинг, Уоррен (Harding, Warren) — 539
Харланд, Генри (Harland, Henry; псевд. Сидней Луска / Sydney Luska) — 549
Харпер, Фрэнсис Эллен Уоткинс (Harper, Frances Ellen Watkins) — 434, 800
"Харперс" (*Harper's*) — 474, 755, 888
"Харперс мансли" (*Harper's Monthly*) — 398
"Харперс уикли" (*Harper's Weekly*) — 449, 917
Харрис, Джоэл Чэндлер (Harris, Joel Chandler) — 456, 548, 809, 829
"Сказки дядюшки Римуса" — 548, 809
Хартли, Марсден (Hartley, Marsden) — 732
Хау, Ирвинг (Howe, Irwing) — 250
Хау, Фредерик (Howe, Frederick Clemson) — 458
Хау, Эдгар У. (Howe, Edgar W.) — 515
"История провинциального городка" — 515
Хауард, Бронсон (Howard, Bronson) — 726
Хаусман, Альфред Э. (Hausman, Alfred E.) — 300
"Шропширский парень" — 300
Хаф, Эмерсон (Hough, Emerson) — 615
Хедрик, Джоан Д. (Hedrick, Joan D.) — 326
Хей, Джон (Hay, John) — 148, 150, 164, 200, 201
"Кормильцы" (Breadwinners) — 164
Хей, Клара Луиза (Hay, Clara Louise) — 148
Хейвуд, Билл (Heywood, Bill) — 358, 359
Хейз, Резерфорд Б. (Hayes, Rutherford B.) — 154
Хейз, Люси Уэйр Уэбб (Hayes, Lucy Ware Webb) — 154
Хейли, Артур (Haily, Arthur) — 7
"Аэропорт" — 7
"Колеса" — 7
"Отель" — 7

Хеменуэй, Роберт (Hemenway, Robert) — 810, 868
Хемингуэй, Эрнест (Hemingway, Ernest) — 20, 104, 142, 192, 216, 273, 276, 286, 288, 292, 295, 303, 316, 319, 321, 322, 378, 390, 393, 448, 509, 510, 549, 562, 565, 596, 617
"И восходит солнце" — 510
"Прощай, оружие!" — 303, 509
"Снега Килиманджаро" — 104
"Фиеста" — 273
Хендерсон, Элиот Блейн (Henderson, Elliott Blaine) — 839
Хёрн, Джеймс (Herne, James A.; наст. имя Джеймс Ахерн / James Ahern) — 726
Херрик, Роберт (Herrick, Robert) — 15, 454, 479, 498–511, 532
"Американский роман" — 508
"Бесполезная трата" (Waste) — 510
"Вместе" (Together) — 508
"Воспоминания американского гражданина" (The Memoirs of an American Citizen) — 501, 505–508, 511
"Дилеммы любви" (Love's Dilemmas) — 498
"Евангелие свободы" (The Gospel of Freedom) — 500, 501, 502–503, 511, 519
"Жизнь одной женщины" (One Woman's Life) — 502
"Их ребенок" (Their Child) — 502
"Колокольный звон" (Chimes) — 509, 510
"Конец страсти" (The End of Desire) — 510
"Литературные любовные письма и другие рассказы" (Literary Love Letters and Other Stories) — 498
"Некрасивая Лайла" (Homely Lila) — 499, 502
"Паутина жизни" (The Web of Life) — 501, 503–505
"Реальный мир" (The Real World) — 501, 504–505
"Хозяин гостиницы" (The Master of the Inn) — 504
"Целитель" (The Healer) — 504
"Composition and Rhetoric for Schools" (совм. с L.T. Damon) — 511
Херсковитц М.Дж. (Herscovits, Melville J.) — 860
Херст, Уильям Рэндольф (Hearst, William Randolph) — 381
Херст, Уильям (Hurst, William) — 474
Хёрстон, Зора Нил (Hurston, Zora Neale) — 807, 860, 862
Хиггинсон, Томас У. (Higginson, Thomas W.) — 631
Хилл, Джо (Hill, Joe; наст. имя Джозеф Хилстрем Кинг / Joseph Hilstrem King) — 12, 488, 489
"Бродяга" — 488
"Завещание Джо Хилла" — 489
"Кейси Джонс-штрейкбрехер" — 488
Холлоуэй, Джон Уэсли (Holloway, John Wesley) — 839
Холмс, Оливер Уэнделл (Holmes, Oliver Wendell) — 700, 886
Холт, Гамильтон (Holt, Hamilton) — 778, 799
"Истории жизни невыдающихся американцев, рассказанные ими самими" (The Life Stories of Undistinguished Americans as Told by Themselves) — 778, 799
Хопкинс, Артур (Hopkins, Arthur) — 926
Хопкинс, Джон (Hopkins, John) — 784
Хоргейв — 337
Хорст К.А. (Hurst, K.A.) — 99
Хортон, Джордж Мозес (Horton, George Moses) — 800
"Хоум мансли" (*The Home Monthly*) — 288
Хоуп, Энтони (Hope, Anthony) — 643, 644
"Пленник Зенды" (The Prizoner of Zenda) — 643, 644
Хоуэллс, Уильям Дин (Howells, William Dean) — 15, 35, 39, 55, 56, 67, 83, 86–88, 105, 135, 138, 139, 149, 164, 221, 358, 398–400, 402, 414–416, 449, 454, 483, 499, 508, 509,

512–515, 517, 518, 520, 521, 523, 529, 538, 543–545, 548, 549, 578, 631, 670, 771, 772, 795, 823, 835, 882, 887–892, 909, 913, 920, 925, 927, 930
"Венецианская жизнь" (Venetian Life) — 515
"Генри Джеймс мл." — 515
"Лев Толстой" ("В чем причины славы Толстого") — 909
"Между тьмой и рассветом" — 549
"Подозрительные призраки" — 549
"Превратности погони за новым богатством" — 795
"Предрешенный вывод" — 67
"Путешественник из Альтрурии" — 358
"Романы Роберта Херрика" (The Novels of Robert Herrick) — 511
"Случайное знакомство" — 67
«Физиогномика "бедняка"» (The Physiognomy of "The Poor") — 538, 543
"Философия Толстого" — 909
"Criticism and Fiction" — 449
"Representative Selections" — 138
Хумисума (Hum-ishu-ma; Стенающая Голубка; / Mourning Dove) — 876, 884, 885
"Когевея, полукровка" (Cogewea, the Half-Blood) — 885
"Mourning Dove. A Salishan Autobiography" — 876
Хьюз, Лэнгстон (Hughes, Langston) — 830, 839, 860, 862, 864
Хьюм, Томас Эрнест (Hulme, Thomas Ernest) — 703, 711, 715, 716, 718, 720, 901–903
"Полное собрание поэтических сочинений" — 718
"Размышления" — 901
"Романтизм и классицизм" — 716
Хьюнекер, Джеймс (Huneker, James) — 524, 926, 931
"Maxim Gorky's Nachtasyl" — 931
"Хьюстон пост" (*Houston Post*) — 569, 571
Хьютон, лорд (Houghton, lord; Ричард Монктон Милнз / Richard Monckton Milnes) — 191
"Биография" — 191
Хэбеггер, Альфред (Habegger, Alfred) — 76
"Хэмптонс" (*The Hamptons*) — 474
Хэпгуд, Хатчинс (Hapgood, Hutchins) — 729, 732, 738, 765
Хэпгуд, Элизабет (Hapgood, Elizabeth) — 906
Хэпгуды (Hapgoods) — 742
Хэссем, Чайльд (Hassam, Child) — 63, 69, 231
Хюффер, Фрэнсис М. — см. Форд, Мэдокс Форд

Цезарь — 433
"Цена, которую она заплатила" (The Price She Paid, фильм, реж. Г.Макрей) — 637
Цецилия, св. — 169, 170
Цинцадзе, Т. — 840, 868

Чаплин, Ральф (Chaplin, Ralph) — 12
Чаплин, Чарльз Спенсер / Чарли (Chaplin, Charles Spencer / Charlie) — 589
Чапмэн, Фэнни (Chapman, Fanny) — 154
Чегодаев А.Д. — 450
Чейз, Уильям Меррит (Chase, William Merritt) — 123, 221
"Черный кот" (*The Black Cat*) — 362
Черный Лось (Black Elk), инд. вождь — 876, 882
Черчилль, Уинстон (Churchill, Winston) — 454, 480, 529, 644–651
"Внутренняя сторона чаши" (The Inside of the Cup) — 480, 649
"Дальняя страна" (A Far Country) — 480, 650
"Карьера мистера Кру" (Mr. Crewe's Career) — 648
"Конистон" (Coniston) — 646, 647, 648, 649
"Кризис" — 644–646
"Переправа" — 646
"Современная хроника" (A Modern Chronicle) — 649

"Там, где обитает свет" (The Dwelling Place of Light) — 480, 650
Чеснат, Хелен М. (Chesnutt, Helen M.) — 811, 868
Чеснат Чарльз Уоддел (Chesnutt, Charles Waddell) — 9, 28, 795, 800–822, 827, 867, 868
"Бедный Сэнди" (Po' Sandy) — 807
"Бесправие негров" (Disfranchisement of the Negro) — 821
"Будущий американец" (The Future American) — 821
"Букет" (The Bouquet) — 801, 802
"Дело принципа" (A Matter of Principle) — 801, 802
"Дети шерифа" (The Sheriff's Children) — 801, 802, 817
"Дом за кедровой рощей" (The House Behind the Cedars) — 803–806, 812, 867
"Жены дядюшки Веллингтона" (Uncle Wellington's Wives) — 801, 813
"Заколдованный виноградник" (Goophered Grapevine) — 807, 809
"Как Грандисон стал белым" (The Passing of Grandison) — 801
"Колдунья" (The Conjure Woman) — 795, 807–811, 820, 867
"Кукла" (The Doll) — 820
"Любящий отец" (Concerning Father) — 821
"Месть колдуна" (The Conjurer's Revenge) — 807, 808
"Меченое дерево" (The Marked Tree) — 821
"Мечта полковника" (The Colonel's Dream) — 812, 818–820
"Мечта Сисли" (Cicely's Dream) — 801, 802
"Негритенок сестры Бекки" (Sis Beckey's Pickaninny) — 807
"Ноги Ганнибала" (Hot-Foot Hannibal) — 807
"Нянька из Виргинии" (Her Virginia Mammy) — 801, 802
"Охота серого волка" (The Gray Wolf's Ha'nt) — 807, 809
"Паутина обстоятельств" (The Web of Circumstance) — 801, 802
"Подруга его юности" (The Wife of His Youth) — 801–803
«"Подруга его юности" и другие истории о расовом барьере» (The Wife of His Youth and Other Stories of the Color Line) — 801–803, 813, 817, 867
"Послевоенный предренессанс" (Post-Bellum-Pre-Harlem) — 821
"Похороны мистера Тэйлора" (Mr. Taylor's Funeral) — 821
"Свободные цветные в Северной Каролине" (The Free Colored People of North Carolina) — 821
"Суеверия и фольклор на Юге" (Superstitions and Folk-Lore of the South) — 821
"Суть дела" (The Marrow of Tradition) — 812–818, 868
"Ужасная история Марса Джимса" (Mars Jeems Nightmare) — 807
Чеснаты (Chesnutts) — 800
Чехов А.П. — 127, 305, 319, 321, 323, 385, 491, 549, 552, 561, 565, 596, 756, 905, 906, 908, 926–929
"Анна на шее" — 561
"Вишневый сад" — 305
"Дама с собачкой" — 561
"Ионыч" — 310, 317
"Мальчики" — 880
"Скрипка Ротшильда" — 561, 565
"Чайка" — 926
Чешко С.В. — 885
"Чикаго дейли глоуб" (*Chicago Daily Globe*) — 395
"Чикаго ивнинг пост" (*Chicago Evening Post*) — 735
"Чикагское возрождение" (Chicago Renaissance) — 695, 730
Чосер, Джефри (Chaucer, Geoffrey) — 596
Чуковский К.И. (наст. имя Ник. Вас. Корнейчуков) — 385, 388, 567
"Лица и маски" — 388

Чэни, Уильям (Cheney, William) — 328
"Чэпбук" (*Chapbook*) — 361

Швейцер, Альберт — 616
Шекспир, Уильям (Shakespeare, William) — 35, 36, 87, 176, 321, 325, 343, 427, 434, 568, 580, 586, 620, 621, 664, 668, 696, 699, 726
"Венецианский купец" — 726
"Гамлет" — 110, 305
"Генрих VI" — 176
"Макбет" — 434
"Юлий Цезарь" — 620
Шелл, Марк (Shell, Mark) — 770, 799
Шелли, Перси Биши (Shelley, Percy Besshe) — 35, 654, 681, 682, 687, 707, 717
Шеллинг, Фридрих Вильгельм Йозеф фон — 895
"Философские исследования о сущности человеческой свободы" — 895
Шенберг, Арнольд — 717
Шеппард, Джеймс (Sheppard, James) — 336
Шеппард, Элиза (Sheppard, Eliza; урожд. Лондон / b. London) — 328, 329, 335, 336
Шервинский С.В. — 301
Шермана закон (The Sherman Antitrust Act) — 474
Шерман, Стюарт (Sherman, Stuart) — 491
Шиллер, Иоганн Фридрих — 89, 580
Шинн, Эверетт (Shinn, Everett) — 443–445, 450
Шкловский В.Б. — 506, 511
Шопен, Кейт / Кэтрин (Chopin, Kate / Katherine; урожд. О'Флаэрти / b. O'Flaherty) — 548
Шопенгауэр, Артур — 373
Шори, Пол (Shory, Paul) — 491
Шоу, Джордж Бернард (Shaw, George Bernard) — 112, 330, 482, 531, 704, 728
"Дома вдовца" — 112
"Профессия миссис Уоррен" — 728
Шпильгаген, Фридрих — 568
Шуберт, Франц — 137
Шульц, Джеймс Уиллард (Schultz, James Willard) — 883

Щелокова Е.Н. — 930

Эбби, Эдвард (Abbey, Edward) — 618
Эвартс, Уильям Максуэлл (Evarts, William Maxwell) — 193
"Эврибодиз" (*Everybody's*) — 472, 474, 560
"Эврибодиз мэгезин" (*Everybody's Magazine*) — 463
"Эври манс энд пьено мьюзик" (*Every Month and Piano Music*) — 396, 397, 401, 414
Эдвардс, Альберт (Edwards, Albert) — 488, 917
Эдвардс, Джонатан (Edwards, Jonathan) — 646
Эдел, Леон (Edel, Leon) — 138, 139
Эдисон, Томас Алва (Edison, Thomas Alva) — 398
"Эдит Уортон ревью" (*Edith Wharton Review*) — 251
Эдуард VIII (Edward XVIII) — 354
Эйд, Джордж (Ade, George) — 644
"Стройная принцесса" — 644
Эйзенштейн С.М. — 386, 528, 696
Эймс, Нинетта (Eames, Ninetta) — 369
"Эйнслиз мэгезин" (*Ainslie's Magazine*) — 398, 414, 443, 449, 570
Эйнштейн, Альберт (Einstein, Albert) — 616, 864
Эйхенбаум Б.М. — 567, 581, 590, 598
"О.Генри и теория новеллы" — 567
Элдред, Рэй (Eldred, Ray) — 694
Элджер, Хорейшио (Alger, Horatio) — 418, 419, 465, 476, 633
Элеонора Гюйеннская — 179
Элиас, Роберт (Elias, Robert) — 398, 449, 450
Элиот, Джордж (Eliot, George; наст. имя Мэри Анн Эванс / Mary Ann Evans) — 91, 149, 247, 664

Элиот Томас Стернз (Eliot, Thomas Stearns) — 109, 130, 242, 595, 596, 657, 660, 664–666, 672, 673, 679, 686, 688, 703, 705, 709, 718, 730, 731, 748, 900, 902–904
"Бесплодная земля" — 665, 718, 730, 748
"Гамлет и его проблемы" — 902
"Любовная песнь Дж.Альфреда Пруфрока" — 672
"Социальные функции поэзии" — 902
"Традиция и индивидуальный талант" (Tradition and the Individual Talent) — 902, 904
Элиот, Чарльз (Eliot, Charles) — 141, 142
Эллиотт, Эмори (Elliott, Emory) — 206, 285, 387, 388, 390, 449
Эллисон, Ральф (Ellison, Ralph) — 796, 848, 853
"Человек-невидимка" — 853
Эмерсон, Ральф Уолдо (Emerson, Ralph Waldo) — 67, 68, 119, 222, 664, 671, 678, 887, 912, 916
"Эмпория газет" (*The Emporia Gazette*) — 470
"Эпил ту ризон" (*Appeal to Reason*) — 470, 525, 535, 536
Эпплсид, Джонни (Appleseed, Johnny; Джонни Яблочное Зернышко; наст. имя Джон Чэпмен / John Chapman) — 692
Эпплгард, Мэйбл (Applegarth, Mabel) — 333, 336, 366, 374
"Эпплтон мэгезин" (*Appleton Magazine*) — 9, 483, 923
Эстес, Этол (Estes, Athol) — 569, 570

Юм, Дэвид (Hume, David) — 568

Янг, Артур (Young, Arthur) — 533
Янг, Оуэн (Young, Owen) — 469
Янг, Чарльз (Young, Charles) — 856
Янсон, Дрюде (Janson, Drude) — 783–784, 791
"Дочь трактирщика" (En saloonkeepers datter; A Saloonkeeper's Daughter) — 784
Янсон, Кристофер (Janson, Kristofer) — 783, 791
"За занавесом" (Bag gardinet) — 784
"Сага прерий" (Præriens saga) — 784
"Сара" (Sara) — 784

"American Literature. A Prentice Hall Anthology" — 387
Ammons, Elizabeth — 251
Aycock, Wendell M. — 799

Barnard, Ellsworth — 679
Barton, H.Arnold — 799
Bauer, Dale M. — 251
Bellringer, Alan W. — 138
Bendixen, Alfred — 251
Bennett, Mildred R. — 325
Benstock, Shari — 250
"Blackamerican Literature, 1760 — Present" — 868
Blegen, Theodore C. — 799
Boelhower, William — 798
Brewster D. — 929
Brinks, Herbert J. — 799
Bubka T. — 388
Buchwald, Nathaniel — 798
Budd L.J. — 511
Butcher M. — 868

Cady E. — 930
Cary, Richard — 679
Castillo, Susan — 797
Cecile D. — 139
Chametzky, Jules — 798
"The Commercial Advertiser" — 867
Conolly-Smith, Peter — 799
Cook, Fred J. — 480

Damon L.T. — 511
"Composition and Rhetoric for Schools" (совм. с Р.Херриком) — 511
Davies, Philip — 797
Dearing, Frank V. — 627
DeVoto B.O. — 627
Donovan, Josephine — 251
Dupee F. — 139

Dwight, Eleanor — 250

Erlich, Gloria — 250
"Ethnic Literature Since — 1776: The Many Voices of America" — 798

Faust, Albert Bernhart — 798
Fedorko, Kathy A. — 251
Feied F. — 388
Filler R. — 497
Flexner J.Th. — 450
Folsom, James K. — 626
Fortier, Edward J. — 798
Friedlander, Saul — 207
Fryer, Judith — 251

Gage J.T. — 720
Gans, Herbert J. — 798
Gates, Henry Louis, Jr. — 798
Gjerde, Jon — 798
Glass L. — 387
Glickberg Ch. — 904
Graham, John — 481

Hadley, Kathy Miller — 251
Hallwas J.E. — 689
Harbert, Earl N. — 481
Harrell M.S. — 598
Hartman, Edward George — 797
Hedrick J. — 387
Helbich, Wolfgang — 799
Henderson A. — 597
Hendricks K. — 387
Hoffman F.J. — 284
Hofstadter R. — 930
Holbrook, David — 251
Holman Cl.H. — 285
Holtsmark, Erling B. — 653
Hoops Y. — 904
Hotnung, Alfred — 798
Hutchinson, Stuart — 139
Hutchinson W.H. — 627

James E. — 388
Jacobson, Matthew Frye — 799
Jones P. — 718
Jorgenson, Chester E. — 797
"Journal of Commercial Institute" — 868

Kamphoefner, Walter D. — 799
Kazin, Alfred — 250, 449
Killoran, Helen — 251
Kimbel E. — 597

Lauter, Paul — 387
Leavis Q.D. — 252
Leiren, Terje I. — 799
Lewis, Nancy — 250
"Literary Journalism in Chicago" — 661
"Literature of the American Indian" — 885
Lynn K. — 481, 653

Majewski, Karen — 799
Margolies E. — 867
McKay, Nellie Y. — 798
Milton, John R. — 626
Monteiro G. — 206
Mordell A. — 903
Mott, Frank Luther — 797
Murdock K.B. — 138, 597

Nagy C. de — 720
Nevius, Blake — 250–252, 511
"Newark Sunday News" — 868

Orth, Samuel — 797
"Наши иностранцы" (Our Foreigners: A Chronicle of Americans in the Making. The Chronicles of America Series) — 797
Øverland, Orm — 798, 799

Peek, Walter W. — 885
Perry J. — 930
Piekarski, Vicki — 325, 626
Pilkington J., Jr. — 524
Powers, Lyall H. — 250

Rhodes, May Davidson — 627
Richardson E.P. — 450
Ruggles E. — 701

Salmi, Anja — 251
Samuels, Ernest — 206
Sanders, Thomas E. — 885
Scambrey K. — 524

Schuyler E. — 139
Schweitzer, Ivy — 797
Shapiro, Charles — 449
Shepard I. — 387
Singley, Carol J. — 251
Sommer, Ulrike — 799
Steinbrecher, George — 449
Stoddard M. — 388

Trilling, Diana — 251
Tuska, Jon — 325, 626
Tyson, Lois — 653

Van Doren, Mark — 388

Waid, Candace — 251
Wershoven, Carol — 251
Wiget A. — 885
Wiggins L.K. — 868
Williams E. — 660
Wilson, Clyde N.W. — 481
Wilson, Raymond — 885
Wolf, Cynthia Griffin — 250
Wright W. — 139

Yatron M. — 689, 701

Zilversmit — 251
Zyla, Wlodimir T. — 799

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ*

Стр. 31. Джон Сингер Сарджент. Портрет Генри Джеймса, 1913. Холст, масло. Национальная портретная галерея, Лондон.

Стр. 45. Генри Джеймс. Фотография Элис Ботон. Национальная портретная галерея Смитсоновского института, Вашингтон.

Стр. 57. Макс Бирбом. "Воспоминания о разговоре Генри Джеймса и Джозефа Конрада на послеполуденном приеме в 1904 г.". 1926.

Стр. 63. Чайльд Хэссем. "Арка Вашингтона весной". 1890. Холст, масло. Художественный музей Джорджии, Этенс.

Стр. 69. Чайльд Хэссем. "Импровизация". 1899. Холст, масло. Национальный музей американского искусства Смитсоновского института, Вашингтон.

Стр. 79. Томас Уилмер Дьюинг. "Дама в золотом". Ок. 1912. Холст, масло. Бруклинский музей, Нью-Йорк.

Стр. 84. Генри Джеймс. Фотогравюра Элвина Коберна. Национальная портретная галерея Смитсоновского института, Вашингтон.

Стр. 93. Жак-Эмиль Бланш. Портрет Генри Джеймса. Холст, масло. Национальная портретная галерея Смитсоновского института, Вашингтон.

Стр. 99. Томас Уилмер Дьюинг. "За чтением". 1897. Холст, масло. Национальный музей американского искусства Смитсоновского института, Вашингтон.

Стр. 106. Мэри Кэссет. "Молодая женщина в черном". 1883. Холст, масло. Пибоди Институт Университета Джонса Хопкинса, Балтимор.

Стр. 114. Джеймс Эббот Макнил Уистлер. "Девушка в белом". Фрагмент. Галерея Тейт, Лондон.

Стр. 116. Мэри Кэссет. "Лето". 1894. Холст, масло. Собрание Армана Хаммера. Лос Анджелес. Калифорния.

Стр. 123. Уильям Меррит Чейз. "Это вы мне говорите?" 1900. Холст, масло. Батлеровский институт американского искусства. Янгстаун, Огайо.

Стр. 131. Мэри Кэссет. "Сэра с собачкой". Ок. 1901. Холст, масло. Частное собрание.

Стр. 141. Генри Адамс. Фотография. Начало 70-х годов XIX в.

Стр. 143. Дом Генри Адамса в Квинси (Масс.) XVIII в., где до него жили 4 поколения Адамсов. Фотография. XIX в. Публичная библиотека Нью-Йорка.

Стр. 147. Сэмюэль Лоуренс. Портрет Генри Адамса. 1868.

Стр. 149. Дом Генри Адамса в Квинси.

Стр. 151. Джон Ла Фарж. Полинезийские парикмахеры. 1890. Акварель. Институт изобразительного искусства Стерлинга и Франсин Кларк.

---

* Подбор иллюстраций М.М.Кореневой, Е.А.Стеценко.

Стр. 159. Дом Генри Адамса на Лафайет-сквер, Вашингтон.

Стр. 165. Роберт Генри. "Маскарадное платье" (портрет жены художника). 1911. Холст, масло. Музей Метрополитен. Нью-Йорк.

Стр. 173. Мэри Кэссет. "Письмо". 1879–1880. Сухая игла, акватинта. Музей изящных искусств, Бостон.

Стр. 199. Огастес Сент-Годенс. Надгробие миссис Адамс. 1891. Кладбище Рок-Крик, Вашингтон.

Стр. 209. Эдит Уортон в 1905 г., когда она познакомилась с Генри Джеймсом. Фотография.

Стр. 213. Мэксфилд Пэрриш. "Пруд виллы д'Эсте". Иллюстрация к книге Эдит Уортон "Итальянские виллы и их сады". 1904.

Стр. 221. Уильям Меррит Чейз. "Визит приятельницы". 1895. Холст, масло. Национальная художественная галерея, Вашингтон.

Стр. 231. Чайльд Хэссем. "Пятая авеню зимой".

Стр. 241. Эдит Уортон. Фотография 10-х годов (?).

Стр. 255. Эллен Глазгоу. Фотография, 1900-е годы.

Стр. 265. Эллен Глазгоу. Фотография конца XIX — начала XX в.

Стр. 274. Джон Сингер Сарджент. "На сеновале". Ок. 1904–1907. Бумага, акварель. Бруклинский музей, Нью-Йорк.

Стр. 287. Л.С.Бакст. Портрет Уиллы Кэзер. 1923. Холст, масло.

Стр. 289. Дом, в котором У.Кэзер жила в детстве. Ред-Клауд, Небраска. "Небраска эламнас", апрель 1936 г.

Стр. 291. Уилла Кэзер. "Женщина-редактор". "Питтсбург-пресс", 28 марта 1897 г.

Стр. 296. Уилла Кэзер. 1900-е годы. Фотография.

Стр. 299. Анни Павелка. Прототип героини романа У.Кэзер "Моя Антония". Фотография начала XX в.

Стр. 305. Покинутая феорма в Небраске, напоминающая место, где происходит действие ряда эпизодов романа У.Кэзер "Погибшая дама".

Стр. 311. Уильям Ауэрбах-Леви. Уилла Кэзер. Дружеский шарж. По общему мнению, на нее было "невозможно сделать карикатуру". "Нью-Йорк уорлд", 19 апреля 1925 г.

Стр. 316. Уолтер Тайтл. Портрет Уиллы Кэзер. 1925. Бумага, уголь. Опубликован в журнале "Сенчури" 19 июля 1925 г.

Стр. 327. Джек Лондон. Фотография 1900-х годов.

Стр. 335. Новый университет в Калифорнии. Общий вид с птичьего полета по проекту М.Бенара. Гравюра Рашевского. "Нива", 1899 г. № 46.

Стр. 339. Джордж Уэсли Беллоуз. "Ставьте у Шарки!" 1909. Художественный музей. Кливленд.

Стр. 346. Рокуэлл Кент. "Труженики моря". 1907. Музей американского искусства. Нью-Британ, Коннектикут.

Стр. 361. Уилл Х.Брэдли. Обложка журнала "Чэпбук". Публичная библиотека Нью-Йорка.

Стр. 371. На одном из островов южных морей. Туземцы, делающие татуировку.

Стр. 391. Теодор Драйзер. Фотография 1910-х годов.

Стр. 396. Джордж Стелла. "Бруклинский мост". 1920. Литография.

Стр. 407. Уильям Глэкенс. "Водевиль-театр". Иллюстрация из журнала "Скрибнерс". 1909.

Стр. 409. Ночное нападение бастующих рабочих на трамвай. Обложка одного из номеров журнала "Кольерс" за 1899 г.

Стр. 421. Теодор Драйзер. Фотография. 1912.

Стр. 433. Луис Салливен. Здание Уэйнрайт. 1891. Сент-Луис, Миссури.

Стр. 435. Роберт Генри. "Ист Ривер, снег". 1900. Собрание В.Орган. Нью-Йорк.

Стр. 437. Джеймс Монтгомери Флэгг. "Если бы желания предстали во плоти". 1907. Тушь, перо. "Харперс уикли".

Стр. 441. Морис Бразил Прендергаст. "Видение". 1912. Дерево, масло. Собрание семьи художника, Нью-Йорк.

Стр. 447. Джулиан Олден Уир. "Мост ночью". 1910. Холст, масло. Музей Дж.Г.Хиршгорна, Вашингтон.

Стр. 457. Обложка журнала "Макклюрс мэгезин". Публичная библиотека Нью-Йорка.

Стр. 461. Томас Погарти. Титульный лист романа Дэвида Грейсона (Р.С.Бейкера) "Приветливая дорога". 1912.

Стр. 473. Джордж Уэсли Беллоуз. "Благословение в Джорджии". 1916. Литография.

Стр. 485. Джон Батлер Йейтс. Портрет В.В.Брукса. 1909. Пастель.

Стр. 489. Юджин О'Нил и Джон Рид в Провинстауне. Фотография ок. 1916 г.

Стр. 507. Ф.Б.Мастерс. Иллюстрации к роману Роберта Херрика "Воспоминания американского гражданина". 1905.

Стр. 518. Фрэнк Ллойд Райт. Дом Роби. 1909. Чикаго.

Стр. 521. Морис Бразил Прендергаст. "Центральный парк". 1903. Уитнеевский музей американского искусства. Нью-Йорк.

Стр. 527. Неизвестный мастер. Портрет Эптона Синклера. 10-е годы XX в.

Стр. 535. Чикагские бойни. Фотография начала XX в.

Стр. 555. Джон Сингер Сарджент. "Дочери Эдварда Д.Бойта". 1882.

Стр. 563. Джон Сингер Сарджент. "Лососевая река". Ок. 1916. Бумага, акварель. Бруклинский музей. Нью-Йорк.

Стр. 569. О.Генри. Фотография 900-х годов.

Стр. 573. Бродяга на скамье в публичном парке.

Стр. 589. Чарли Чаплин в одном из ранних фильмов. Отдел кинематографии Музея современного искусства. Нью-Йорк.

Стр. 605. Тедди-беар ("мишка"). 900-е годы. Национальный исторический музей-заповедник "Сагамор-хилл".

Стр. 619. Томас Харт Бентон. "Искусства Запада". 1932. Темпера по глазурованной поверхности. Музей американского искусства. Нью-Британ, Коннектикут.

Стр. 629. Типичная обложка Фрэнка Мэрриуэлла.

Стр. 632. Роберт Дж.Уайлдхэк. Обложка журнала "Скрибнерс". Публичная библиотека Нью-Йорка.

Стр. 633. Фронтисписы книг Хорейшио Элджера.

Стр. 639. Чарльз Дана Гибсон. Разворот журнала "Кольерс". 1903. Публичная библиотека Нью-Йорка.

Стр. 641. Ньюолл Конверс Уайет. "Тарзан". Иллюстрация к роману. 1913.

Стр. 645. Уинстон Черчилль. Фотография 900-х годов.

Стр. 649. Лавка с вывеской "Конистон" в Кройдоне (Нью-Хэмпшир) по заглавию одноименного романа У.Черчилля.

Стр. 663. Эдвин Арлингтон Робинсон. Фотография.

Стр. 670. Эдвин Арлингтон Робинсон. Фотография, 10-е годы XX в.

Стр. 673. Эдвин Арлингтон Робинсон. Рисунок 10–20-х годов.

Стр. 691. Вэчел Линдсей читает свои стихи. Фотография. Студия Герберта Джорджа.

Стр. 703. Эзра Паунд. Фотография. 1913.

Стр. 705. Джон Гульд Флетчер. Фотография.

Стр. 707. Эми Лоуэлл. Фотография конца 10-х — начала 20-х годов.

Стр. 709. Титульный лист книги Эми Лоуэлл "Направления в современной американской поэзии". 1928.

Стр. 713. Хильда Дулитл. Фотография 20-х годов.

Стр. 725. Сцена из спектакля Д.Беласкоу "Женщина губернатора". Декорации воспроизводят интерьер известного бродвейского ресторана "Чайлдс". Нью-Йорк, 1912.

Стр. 727. Уильям Воан Мууди. Фотография 900-х годов.

Стр. 731. Обложка журнала "Куилл". Номер посвящен нравам богемы Гринвич-Виллидж.

Стр. 733. Юджин О'Нил в форме матроса торгового флота "Американ Лайн". Фотография ок. 1912 г.

Стр. 735. Джордж Крэм Кук в Гринвич-Виллидже. Фотография ок. 1913 г.

Стр. 739. "Провинстаун плейерс". Сцена из спектакля по пьесе Ю.О'Нила "Жажда". Режиссер Дж.К.Кук. Провинстаун. Фотография, сентябрь 1916 г.

Стр. 741. Вуд Гэйлор. "Вечеринка у Боба, номер 1". 90-е годы XIX в.

Стр. 743. Первое помещение (рыбный сарай на пристани слева), где состоялось первое представление "Провинстаун плейерс".

Стр. 745. Джон Рид и Луиза Брайант в Провинстауне. Фотография ок. 1917 г.

Стр. 748. Сцена из спектакля по пьесе Л.Брайант "Игра". Провинстаун, июль, сентябрь 1916.

Стр. 749. Сцена из спектакля по пьесе Л.Брайант "Игра". Нью-Йорк, ноябрь 1916.

Стр. 755. Сьюзен Гласпелл. Фотография 20-х годов.

Стр. 759. Сьюзен Гласпелл в Гринвич-Виллидже. Фотография ок. 1913 г.

Стр. 763. "Провинстаун плейерс". Сцена из спектакля по пьесе Ю.О'Нила "Курс на восток, в Кардифф". Провинстаун, июль — август 1916 г.

Стр. 789. Просторы осваиваемых иммигрантами прерий. Южная Дакота.

Стр. 793. Иммигранты-переселенцы в Небраске. 1886. Фотография. Историческое общество штата Небраска.

Стр. 801. Клайд О.Де Лэнд. Форзац сб. рассказов Ч.У.Чесната "Подруга его юности". 1893.

Стр. 813. Клайд О.Де Лэнд. Иллюстрация к сб. рассказов Ч.У.Чесната "Подруга его юности" — "Жены дядюшки Веллингтона". 1893.

Стр. 817. Клайд О. Де Лэнд. Иллюстрация к рассказу "Дети шерифа" из первого новеллистического сб. Ч.У.Чесната "Подруга его юности". 1893.

Стр. 823. Певец. Иллюстрация к сб. П.Л.Данбара "Когда зажигают свечи". 1902.

Стр. 825. Оформление сб. Пола Лоуренса Данбара "Когда зажигают свечи". 1902.

Стр. 827. Иллюстрация и стихи из сб. Пола Лоуренса Данбара "Когда зажигают свечи". 1902.

Стр. 829. Интересная история. Иллюстрация к сб. П.Л.Данбара "Когда зажигают свечи". 1902.

Стр. 831. Сцена из негритянской жизни на Юге. Иллюстрация к сб. П.Л.Данбара "Когда зажигают свечи". 1902.

Стр. 837. "Масса" и черный работник. Иллюстрация к сб. П.Л.Данбара "Когда зажигают свечи". 1902.

Стр. 843. Уильям Бургхардт Дюбуа. Фотография 10-х годов (?).

Стр. 851. Уильям Буркхардт Дюбуа. Фотография. 1900-е годы.

Стр. 857. Молодой солдат (слева). Солдат-негр. Из иллюстраций к сб. П.Л.Данбара "Когда зажигают свечи". 1902.

Стр. 861. Роберт Генри. Ева Грин. 1907.

Стр. 877. Роберт Генри. "Индейская девушка из Санта-Клары". 1917.

Стр. 893. Генри Льюис Менкен. Фотография 10-х годов.

Стр. 898. Теодор Спайсер Симсон. Памятная медаль в честь В.В.Брукса. 1923.

Стр. 911. Генри Джеймс с братом Уильямом в Кембридже. Фотография. 1905.

SUMMARY

The central problem in this volume is that of a specific character of this period of American literature considered in its relationship to what preceeded and followed it in the national literary tradition as well as in comparison with the development of literature in Europe.

On the one hand it demonstrates a further development of realism which after its brilliant literary achievements at the end of the 19th century not only retained its vigour but definitely revealed its new potential in a changed cultural situation. The other remarkable feature of the period is the emergence of modernism in its various modifications. The interaction of realism and modernist literary trends which fought against conventional literary norms, spiritual confinement, and puritanism for the freedom of artistic expression is what distinguishes the literary process in the USA from that in Europe.

The spirit of innovation and experimentation characterizes the work of Henry James, Henry Adams, Jack London, Edith Wharton, Ellen Glasgow, and Willa Carther, as well as that of Ezra Pound and Edgar Lee Masters.

Among other important aspects of American literature presented in the volume are regionalism, a crucial factor in its development which led to the formation of idiosyncratic regional types in American literature and culture (during this period it led to the emergence of the West as a new literary region and the "western" as a new literary genre), and complex, though far from harmonious, interaction of multicultural traditions resulting from the polyethnicity of American society and culture.

With its scope and comprehensive analysis, "close reading" of particular texts and consideration of a great variety of aesthetic, philosophical, ideological, social, ethnic and other factors, its historical approach combined with typological, comparative, biographical and other methods, the volume provides fresh insights into the work of individual authors and challenges prevailing notions of the literary process in America.

CONTENTS

Introduction	*Ja.N.Zassoursky*	5
American Literature at the Beginning of the 19th Century	*E.A.Stetsenko*	10

I. FICTION

Henry James	*M.M.Koreneva*	30
	T.L.Morozova	65
Henry Adams	*A.P.Urakova*	140
Edith Wharton	*M.P.Kizima*	208
Ellen Glasgow	*M.M.Koreneva*	253
Willa Cather	*A.V.Vaschenko*	286
Jack London	*T.N.Denisova*	326
Theodore Dreiser	*Ja.N.Zassoursky*	389
"The Muckrackers"	*M.V.Tlostanova*	451
Literature of Socialist Ideas	*Ya.N.Zassoursky*	482
Robert Herric	*M.V.Tlostanova*	498
Henry Fuller	*M.V.Tlostanova*	512
Upton Sinclair	*M.V.Tlostanova*	525
The Development of the American Short Story. O.Henry	*P.V.Balditsin*	544
The Western	*A.V.Vaschenko*	599
Mass Literature	*M.V.Tlostanova*	628

II. POETRY

"Poetical Renaissance"	*T.D.Venediktova*	654
Edwin Arlington Robinson	*N.A.Anastasiev*	662

Edgar Lee Masters — *T.D.Venediktova* 680

Vachel Lindsay — *T.D.Venediktova* 690

Imagism — *T.D.Venediktova* 702

III. DRAMA

Drama — *M.M.Koreneva* 721

IV. ETHNIC LITERATURE

American but not English: Literature of Immigrants in the United States — *Ø.Overland (Norway)* 767

Afro-American Literature — *O.Yu.Panova* 800

American Indian Literature — *A.V.Vaschenko* 869

V. CRITICISM AND LITERARY STUDIES

Criticism and Literary Studies — *E.A.Tsurganova* 886

VI. RUSSIAN LITERATURE AND LITERARY LIFE IN THE USA

Russian Literature and Literary Life in the USA — *E.Ph.Osipova* 905

Index — *E.N.Schensnovitch* ..... *A.P.Urakova* 932

List of Illustrations 982

Summary 987

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	*Я.Н.Засурский*	5
Американская литература начала XX в.	*Е.А.Стеценко*	10

I. ПРОЗА

Генри Джеймс	*М.М.Коренева*	30
	Т.Л.Морозова	65
Генри Адамс	*А.П.Уракова*	140
Эдит Уортон	*М.П.Кизима*	208
Эллен Глазгоу	*М.М.Коренева*	253
Уилла Кэзер	*А.В.Ващенко*	286
Джек Лондон	*Т.Н.Денисова*	326
Теодор Драйзер	*Я.Н.Засурский*	389
"Разгребатели грязи"	*М.В.Тлостанова*	451
Литература социалистических идей	*Я.Н.Засурский*	482
Роберт Херрик	*М.В.Тлостанова*	498
Генри Фуллер	*М.В.Тлостанова*	512
Эптон Синклер	*М.В.Тлостанова*	525
Развитие американской новеллы. О.Генри	*П.В.Балдицын*	544
Вестерн	*А.В.Ващенко*	599
Массовая литература	*М.В.Тлостанова*	628

II. ПОЭЗИЯ

"Поэтическое возрождение"	*Т.Д.Венедиктова*	654
Эдвин Арлингтон Робинсон	*Н.А.Анастасьев*	662
Эдгар Ли Мастерс	*Т.Д.Венедиктова*	680
Вэчел Линдсей	*Т.Д.Венедиктова*	690
Имажизм	*Т.Д.Венедиктова*	702

III. ДРАМАТУРГИЯ

Драматургия — *М.М.Коренева* 721

IV. ЭТНИЧЕСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Американская, но не на английском: иммигрантская литература в Соединенных Штатах — *О.Оверланд (Норвегия)* 767

Литература афро-американцев — *О.Ю.Панова* 800

Индейская литература — *А.В.Ващенко* 869

V. КРИТИКА И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Критика и литературоведение — *Е.А.Цурганова* 886

VI. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРНАЯ ЖИЗНЬ США

Русская литература и литературная жизнь США — *Э.Ф.Осипова* 905

Указатель имен и названий — *Е.Н.Сченснович*, *А.П.Уракова* 932

Список иллюстраций 982

Резюме (на англ. яз.) 987

Оглавление на англ. языке 988

ISBN 978-5-9208-0319-1
9 785920 803191 >

Научное издание

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М.Горького РАН

ИСТОРИЯ
ЛИТЕРАТУРЫ
США

Литература
начала XX в.

Том V

Технический редактор
Заика Т.А.

Корректор
Сченснович Е.Н.

Подписано в печать 23.11.2009.
Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура таймс.
Печать офсетная. Печ. л. 62,00. Тираж 1500 экз.

Институт мировой литературы им. А.М.Горького РАН.
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.
Заказ № 2261