

ЛИТЕРАТУРНАЯ
ИСТОРИЯ
СОЕДИНЕННЫХ
ШТАТОВ
АМЕРИКИ



Т О М Т Р Е Т И Й



LITERARY
HISTORY
OF
THE UNITED
STATES

REVISED EDITION
IN ONE VOLUME

1955—1963
THE MACMILLAN COMPANY NEW YORK

ЛИТЕРАТУРНАЯ
ИСТОРИЯ
СОЕДИНЕННЫХ
ШТАТОВ
АМЕРИКИ

ТОМ III

Русский текст печатается с переработанного однотомного
издания на английском языке

Под редакцией

Р. Спиллера, У. Торпа, Т. Н. Джонсона, Г. С. Кэнби

МОСКВА „ПРОГРЕСС“
1979

Автор предисловия и заключения профессор Я. Н. ЗАСУРСКИЙ

Перевод с английского Н. Анастасьева (63, 71, 72), В. Бернацкой (57, 59), Н. Высоцкой (60), А. Зверева (69, 70, 79), Г. Злобина (73, 78), М. Кореновой (61, 65), А. Мулярчика (74, 75, 83), Т. Тихменевой (58, 64, 67), А. Николюкина (62, 68, 76, 77, 80—82), А. Файнгара (66)

Перевод стихов
В. Топорова и Э. Шустера

Редактор М. Тугушева

III, и последний, том данного издания исследует литературный процесс в США с 90-х годов XIX века до конца 50-х годов XX века включительно. В целях более полного представления движения литературы середины XX века в настоящий том, печатающийся, как и предыдущий, с американского издания 1955 года, введены главы 82, «Конец эпохи», и 83, «После 1945 года», взятые из доработанного издания 1963 года и раздвигающие хронологические рамки исследования до конца творчества Э. Хемингуэя и У. Фолкнера.

© Предисловие, перевод на русский язык с изменениями, заключение, комментарий, указатель имен
«Прогресс» 1979

Редакция литературоведения и искусствознания

Л $\frac{70202-742}{006(01)-79}$ 155-79

4603020000

ПРЕДИСЛОВИЕ

Третий том «Литературной истории Соединенных Штатов Америки» на русском языке посвящен литературному процессу с конца 90-х годов XIX века до середины XX века. В том входят три последних раздела: «Американская нация», «Соединенные Штаты», «Мировая литература», включающие в себя 25 глав и «Постскрипtum», состоящий из двух глав и рассматривающий в общих чертах развитие литературы в конце 40-х и в 50-е годы. В целях более полного представления о литературе 50-х годов «Постскрипtum» дан по изданию 1963 года.

Основное место в томе занимают проблемы литературы США в эпоху, когда наглядно выявляется роль Соединенных Штатов Америки как главнейшего на международной арене империалистического государства, а внутри страны четко выявляется борьба рабочего класса, демократических и антимонополистических сил против крупного капитала. Связанные с этим сложные социальные, политические, экономические и идеологические процессы, определяющие многие стороны развития американской литературы в эту эпоху, занимают существенное место в главах, которые составляют настоящий том.

Структура глав наиболее четко и, может быть, даже резко оттеняет как достоинства, так и недостатки замысла «Литературной истории Соединенных Штатов Америки» и его воплощения на практике. Из 27 глав только 5 носят монографический характер и посвящены выдающимся литераторам, но при этом одна из них отведена под рассмотрение взглядов Генри Адамса, автора романа «Демократия», известного больше как философ и публицист, остальные — отданы Генри Джеймсу, Эдвину Арлингтону Робинсону, Теодору Драйзеру и Юджину О'Нилу. Они принадлежат к числу крупнейших художников того периода, но никак не оправдано отсутствие специальных глав о Джеке Лондоне, Эптоне Синклере, Френсисе Скотте Фицджеральде, Эрнесте Хемингуэе, Джоне Стейнбеке, Джоне Дос Пассосе и Уильяме Фолкнере. Их творчество хотя и рассматривается в книге, но сделано это скороговоркой.

Вместе с тем большое количество обзорных глав дает достаточно широкое представление о тех сторонах литературной

жизни, которые советскому читателю и советским исследователям американской литературы менее знакомы, — речь идет о развитии издательского дела и положении художника в Америке, о философском и социологическом контексте, в котором выступали американские писатели. В этом отношении главы, вошедшие в настоящий том, представляют во многом серьезный и большой интерес, например «Литература идей» и «Литература социальных противоречий» (59, 60). К сожалению, в данном томе сказалось уже влияние атмосферы «холодной войны», в которой происходило завершение работы над «Историей». Поэтому здесь меньше внимания уделено прогрессивным писателям и мыслителям, а это в свою очередь ведет к замалчиванию многих важных аспектов литературного процесса. По мере приближения к современности эта тенденциозность и концептуальная предвзятость авторов возрастает.

Входящий в этот том раздел VIII, «Американская нация», включает в себя главы, рассматривающие литературу конца XIX — начала XX века. Открывающая раздел глава 57, «Выиграть или потерять мир?», очерчивает хронологические рамки этого раздела даже более четко: с 1865 по 1917 год, от завершения Гражданской войны в Америке до Великой Октябрьской социалистической революции. Подобные хронологические рамки, однако, встречаются только в этой главе. В дальнейшем, как, впрочем, и в других разделах «Литературной истории США», эта закономерная, исторически оправданная хронология нарушается.

Рассматривая основные социальные и философские течения и социологические концепции этого периода, автор главы Ралф Гэйбриел исключает из поля своего зрения социализм. Так здесь определяется ущербность концепции истории литературы, с которой нельзя согласиться: авторы, по сути дела, принижают значение социализма в истории американской общественной мысли, «уступая» его Европе. Между тем в этот период идеи социализма в Америке получили достаточно широкое распространение, о чем свидетельствует создание социалистической партии и обширное издание в Соединенных Штатах Америки социалистической литературы, а также активная роль социалистов в политической жизни страны, в частности в организации рабочего движения, которое в этот период в Соединенных Штатах достигает высокого накала. Достаточно вспомнить всеобщую майскую забастовку 1886 года, которая положила начало празднованию 1 Мая как Дня международной солидарности пролетариата.

Таким образом, несмотря на разнообразную и любопытную информацию о развитии буржуазной общественной мысли в США, автор главы, оказавшись в плену своих классовых пристрастий, по существу, игнорирует мысль демократическую, мысль социалистическую.

Следующая глава — 58-я, «Литература как бизнес». Ее автор Уильям Чарват анализирует развитие книгоиздательского дела в США и приводит много интересных фактов, данных и примеров о коммерциализации американской литературы. Нужно отметить, однако, что Чарват не всегда последователен и даже в заключении своей главы пытается представить развитие издательского бизнеса чуть ли не как средство популяризации серьезной литературы в США, хотя этому утверждению противоречат приводимые в главе самим автором сведения, показывающие, как массовые издания способствуют развитию прежде всего бульварной литературы.

Глава «Литература идей» (59) вновь обращается к проблемам социального и философского контекста, в котором выступали американские художники, и вновь автор этой главы Мерл Керти но словом не обмолвился о литературе социалистической, хотя привел на этот раз довольно много материалов о литературе демократической, продемонстрировав, вольно или невольно, стремление исключить социалистические идеи из сферы американской демократической традиции вопреки достаточно широко известным фактам.

Большой интерес представляет глава 60, «Литература социальных противоречий», написанная выдающимся историком литературы Уолтером Ф. Тейлором, но в этой главе, рассказывающей о произведениях демократически настроенных писателей, явно принижена роль марксизма, которому противопоставлен утопический социализм Э. Беллами. Живо и увлекательно повествует автор о творчестве Эптона Синклера и в то же время ухитряется обойти молчанием связи писателя с социализмом, хотя общеизвестно, что пафос лучших произведений Эптона Синклера неотделим от пропаганды социалистических идей.

В этой главе содержится богатая информация о мало известных в нашей стране писателях-демократах, таких, как Хэрролд Фредерик, Дэвид Грэм Филлипс и Роберт Херрик. Множество не введенных в оборот нашего литературоведения фактов сообщается и в главе 61, «Возвышение современной драмы», написанной Скалли Брэдли. К сожалению, эта глава не поднимается до реальных обобщений и в этом смысле останавливается на уровне сбора и обозрения фактов, связанных с развитием драматургии в США до Юджина О'Нила.

Концептуальный характер носит глава 62, «К вопросу о натурализме в прозе», написанная Робертом Спиллером. Понятие натурализма, развиваемое Спиллером, недостаточно глубоко. По существу, он сводит его к влиянию дарвинизма и философского детерминизма на литературу США. Теоретические аспекты развития натурализма в США в сопоставлении с европейским натурализмом в книге не выявлены, а это мешает показать специфику развития американского реализма в конце XIX века, на которую существенное влияние оказала натуралистическая

эстетика, не сделавшая, однако, реалистов Хэмлина Гарленда, Фрэнка Норриса и Стивена Крейна натуралистами. Больше того, совершенно неоправданно отнесение к натуралистам Джека Лондона. В данном случае общая концепция натурализма в Америке, предложенная видным американским литературоведом, оказывается несостоятельной, как и некоторые даваемые им оценки. Трудно, например, согласиться со следующим суждением о Стивене Крейне: он «горячо и живо писал о страхах, но не сумел создать настоящего романа». Автор статьи явно увлекся модным «психологическим» методом литературного анализа и недооценил удивительное, проникновенное мастерство, с которым исполнен роман «Алый знак доблести».

Таким образом, в целом при обилии достаточно интересных фактов о творчестве крупных американских художников истолкование их реалистического метода оказывается односторонним и неполным.

Что касается Джека Лондона, то в трактовке его творчества вновь проявляется буржуазная тенденциозность; и в этом случае социалистические взгляды писателя, которого справедливо считают одним из ведущих представителей социалистической литературы в США, не получают значительного освещения.

Интересно написана глава 63, «Генри Джеймс», автор которой известный критик Ричард Блэкмур искусно разбирает специфику творческой манеры автора, но при этом уклоняется от общей оценки творческого метода Джеймса, не выявляет связей его с европейским реализмом, прежде всего с русским. Странное впечатление производит вскользь брошенное упоминание о И. С. Тургеневе, который оказал, пожалуй, решающее воздействие на формирование наиболее интересных реалистических сторон творчества этого выдающегося американского писателя. В статье же Тургенев представлен как послушный ученик Флобера.

Оригинальный материал содержится в главе 64, «Открытие богемы», автор которой Гарри Левин рассматривает сложные проблемы быта и литературного творчества ряда американских писателей. К сожалению, в этой главе упрощенно трактуется творчество видного американского писателя-сатирика Эмброза Бирса, связи которого с богемой сильно преувеличены. А в результате из поля зрения критика уходят эстетические завоевания Бирса-новеллиста и специфика сатирического таланта автора «Словаря дьявола».

Советский читатель многое почерпнет из главы «Генри Адамс» Роберта Спиллера. Она знакомит его с творчеством писателя-мыслителя и яркого буржуазного публициста, который оказал серьезное воздействие на формирование многих художников Америки в XX веке, хотя, может быть, и не следовало для

анализа его творчества выделять специальную главу. Это выглядит несколько искусственно.

Таким образом, раздел, который призван рассмотреть американскую литературу конца XIX века, содержит достаточно большое количество важных и глубоких сведений и наблюдений о развитии американской литературы — прозы, поэзии и драмы, публицистики. К сожалению, повторяем, он о многом и умалчивает: о стремительном развитии литературы социалистической, о роли социалистических идей и демократических тенденций в американской литературе.

Раздел IX, «Соединенные Штаты», охватывает период примерно с начала 10-х до середины 20-х годов XX века. Само выделение этого периода не вызывало бы возражений, поскольку он включает чрезвычайно плодотворные годы в истории американской литературы, связанные с осмыслением влияния Великого Октября и общего кризиса капитализма, начавшегося в ходе первой мировой войны. Однако авторы раздела от этого как раз и уходят, и в результате новые явления в развитии литературной борьбы исчезают из их поля зрения. А вместе с тем здесь лишается реального драматизма литературная история: при всем обилии фактов и материалов, которые здесь содержатся, она попросту искажается.

Открывает раздел глава 66, «Мечта о реформе», посвященная социальной мысли США в этот период. Автор этой главы, известный американский историк Генри Стил Коммаджер, подробно рассказывает о реформизме Теодора Рузвельта, но ничего не говорит не только о деятельности социалистической партии, но даже о движении «разгребателей грязи». Он ни словом не обмолвился о идейно-политической борьбе в США, связанной с первой мировой войной, с Октябрьской революцией, ее значением для американской литературы и развития социальной мысли в Америке. Конечно, материалы об американском реформизме для нас интересны и поучительны, но, ограничиваясь только ими, Коммаджер создает искаженную картину, которая никак не дает возможности понять всю сложность идеологической борьбы в США. Более того, он отваживается на такие, например, утверждения, которые столь же неверны, сколь и категоричны: «Ни один историк не проанализировал еще анатомию реакции, наступившей после 1918 года». Очень может быть, что буржуазные американские историки «не поняли» причин наступления реакции в Америке в 1918—1920 годах, однако непредвзятому взгляду ясно: именно страх перед освободительными идеями Октябрьской революции вызвал ужесточение политики государства по отношению к левым силам.

Авторы следующей, 67-й главы, «Формирование аудитории», Малькольм Каули и Генри Сейдел Кэнби собрали интересные факты о популярности различных произведений американской

литературы и писателей в этот период и о путях продвижения книги к читателю.

Глава органично подводит к последующей, 68, «Битва книг», в которой Роберт Спиллер анализирует развитие литературной критики в США в этот период. И очень досадно, что автор опять-таки не уделяет никакого внимания социалистической литературной критике.

Эдвин Арлингтон Робинсон, безусловно, заслуживает скрупулезного критического внимания, с которым Стэнли Уильямс анализирует творчество этого крупного американского поэта. Нельзя, однако, не заметить, что из американских поэтов XX века не в меньшей степени заслужили особой монографической главы Эдгар Ли Мастерс, Карл Сэндберг и Роберт Фрост.

Правда, об этих поэтах идет речь в следующей главе, 70, «Новая поэзия», автор которой, Уиллард Торп, специально рассматривает и проблемы имажизма. Но содержательная глава эта не компенсирует необходимости более детального анализа творчества каждого из разбираемых в ней поэтов.

К числу лучших в разделе относится глава 71, «Теодор Драйзер», написанная Робертом Спиллером на основе статьи известного американского писателя Джеймса Фаррела. Авторы справедливо видят в Драйзере крупнейшего прозаика Америки XX века. Однако удивляет отсутствие в главе анализа политических взглядов Драйзера и его публицистики, фрейдистские экскурсы в психологию его творчества и такие необоснованные, мягко говоря, утверждения, как: «подобно Солону (имеется в виду герой его романа «Оплот». — Я. З.), Драйзер умер мистиком», или: «американская трагедия, как и любая другая, — это результат слабости». Пафос романа состоит как раз в другом. Он с огромной силой художественной выразительности демонстрирует, что Клайд Гриффитс — жертва в конечном счете общественного уклада, современного ему «образа жизни» и что его «американская трагедия» — трагедия не только личная, но и социальная.

Много интересных материалов содержится в главе 72, «Литература подводит итоги столетию». Автор главы Генри Сейдел Кэнби на небольшой площади касается творчества американских писательниц Эдит Уортон, Уиллы Кэсер, Эллен Глазгоу и таких выдающихся мастеров реализма, как Синклер Льюис, Шервуд Андерсон и Ринг Ларднер. Думается, что творчество по крайней мере Синклера Льюиса и Шервуда Андерсона заслуживает более подробного рассмотрения. Кроме того, объединение всех рассматриваемых писателей в одной главе в известной степени искажает перспективы литературного процесса, хотя, может быть, при этом и сохраняется известная полнота представительства.

Завершает раздел глава о Юджине О'Ниле, написанная известным историком американской драматургии Джозефом Ву-

дом Кратчем. К сожалению, в этой главе особенности творческого метода О'Нила и его роль как основоположника современной американской драматургии не раскрыты в полной мере.

Таким образом, при всем обилии имен концепция литературного процесса здесь не прорисована, более того, она искажена. Авторы игнорируют развитие революционной литературы под влиянием идей Октября и весьма уклончивы в оценке модернистских тенденций американской литературы.

Последний, X раздел книги, «Мировая литература», посвящен наиболее плодотворному периоду в истории литературы США XX века. Он насчитывает 8 глав. Автор открывающей раздел главы 74, «Между войнами», известный американский историк Аллен Невинс ни словом не обмолвился об Октябрьской революции и о развитии рабочего движения в США в этот период, ограничившись лишь разговорами о Новом курсе президента Рузвельта. В результате создается крайне неполная картина истории общественной мысли в США. Классовые пристрастия авторов выявляются здесь особенно наглядным образом, они игнорируют важнейшие факты исторического процесса, связанного с подъемом рабочего и антифашистского движения, которые и сегодня заставляют историков называть тридцатые годы «красным десятилетием».

Содержащая богатый историко-литературный и социологический материал глава 75, «Как жили писатели», конечно, заинтересует советских исследователей-американистов. Автор главы, известный нашему читателю, маститый ныне критик Малькольм Каули, с большим сочувствием пишет о трудной судьбе американского художника, но даже в этой главе отрицательно сказывается стремление обойти некоторые основные проблемы эпохи. Так, например, не затронуты проблемы возрастающей политической активности американских писателей, нет упоминания об их конгрессах, хотя в них приняли участие практически все видные американские художники слова.

Не лишена интереса глава 76, «Умозрительная философия», посвященная развитию буржуазной философской мысли в США. Но авторы этой главы ограничивают рамки рассмотрения философом-идеалистом Сантаяной, прагматиком Дьюи и философами так называемой «гуманистической школы», которые известны своей реакционностью и близостью к крайне правым силам США. Они игнорируют развитие прогрессивной мысли США, а это существенно искажает истинную картину развития общественной мысли в Америке, поскольку полностью отбрасываются прогрессивные и демократические традиции.

Наиболее важной, глубокой и содержательной главой раздела является 77, «Цикл прозы». Автор ее Максвелл Гайсмар, крупнейший современный американский литературовед, рассматривает в ней творчество всех выдающихся художников этого периода. Впечатляет само перечисление имен, о которых

здесь идет речь: Френсис Скотт Фицджеральд, Эрнест Хемингуэй, Джон Дос Пассос, Уильям Фолкнер, Томас Вулф, Джон Стейнбек. Каждый из писателей получает внимательную и доброжелательную оценку, но, конечно же, в небольшой статье трудно отдать должное каждому из этих выдающихся художников. Вот тут и сказывается не только недалёковидность редакторов «Истории», которые не смогли в конце 40-х годов увидеть значимость уже признанных к тому времени мастеров американской литературы, но и нежелание в полной мере раскрыть роль реалистической литературы и демократических традиций в развитии литературы США.

Такой же обзорный характер носит и глава 78, «Американская драматургия», в которой Джозеф Вуд Кратч анализирует творчество крупнейших американских драматургов этого периода: Максуэлла Андерсона, Элмера Райса, Клиффорда Одетса и Лилиан Хеллман, наряду со многими более мелкими и менее существенными драматургами. В данной главе предвзятость политических концепций автора вторгается в его эстетические оценки. Так, он совершенно необоснованно утверждает, что в творчестве Лилиан Хеллман «политическая злободневность убивает художественность», и дело здесь не только в том, что Кратч неправильно понимает соотношение политики и художественности, а в откровенной неточности оценок таких замечательных пьес, как «Лисички» и «Вахта на Рейне», прославивших не только Лилиан Хеллман, но и американскую драматургию далеко за пределами Америки. По существу, глава обнаруживает недооценку американской драмы 30-х годов, связанную прежде всего с политической тенденциозностью, с уступкой давлению «холодной войны» и маккартизма.

Огромный интерес представляет глава 79, «Поэзия», написанная крупнейшим американским литературоведом Френсисом Отто Маттисеном, который дает сжатую, но очень точную оценку развития творчества ведущих американских поэтов и борьбы направлений в американской поэзии XX века.

А вот критике в данном разделе не повезло. В главе 80, «Суд критики», Мортон Зейбл подвергает тенденциозным нападкам марксистскую критику и оправдывает ренегатство. Изобилующая информацией глава не дает серьезного представления о развитии литературной критики в США и относится к числу наиболее слабых во всей «Литературной истории».

Завершает раздел глава 81, «Американские книги за рубежом». Автор главы Малькольм Каули дает очень насыщенный малоизвестными фактами обзор распространения книг американских писателей в разных странах. Автор уделяет внимание публикациям американских писателей в СССР, но, к сожалению, далеко не всегда проявляет достаточно объективности, точности в оценках и не упоминает о многих изданиях.

Завершает книгу глава 83, «После 1945 года», в которой Ихаб Хассан анализирует основные направления американской литературы в конце 40-х и в 50-е годы, справедливо подчеркивая, что наступление конформизма и политической реакции не способствуют росту художественного творчества. И в этот период в американской литературе появлялись значительные произведения, но значительность их определялась прежде всего уровнем сопротивления реакции. В этой серьезной статье, в целом объективно оценивающей состояние литературы США середины XX века, проявилась, однако, и своеобразная идейная ограниченность автора, например в его «американистских» высказываниях о характере и достоинствах буржуазной демократии, в необоснованном заявлении о том, что движение «битников» «было гораздо более критически настроено к основам американского общественного уклада, чем радикалы 30-х годов».

Таким образом, подводя итоги анализу трех разделов, составляющих настоящий том, завершающий русское издание «Литературной истории США», можно прийти к выводу, что здесь собраны многие интересные данные о тех сторонах литературной жизни, которые мало известны советскому читателю. Это поможет, конечно, советским американистам, историкам литературы, более разносторонне и глубоко оценить многие литературные явления. В общем и целом авторы данного тома проявляют буржуазно-либеральный образ мысли, и в ряде случаев они достаточно критически настроены к бытовавшим и бытующим в обществе «язвам» капиталистического «образа жизни». Встречаются, однако, и откровенно консервативные высказывания, например выпад против президента Ф. Д. Рузвельта в главе «Конец эпохи». Вместе с тем классовая предвзятость позиции авторов часто не позволяет им дать в полной мере научной и объективной оценки развития литературы США в XX веке. Это проявлялось в игнорировании марксистских и прогрессивных социалистических тенденций в американской литературе, в замалчивании гигантского значения Октября для развития американской литературы, в искажении картины литературного процесса в 30-е годы.

Особенно досадно, что в книге обойдены молчанием многие художественные достижения американской литературы, которые прославили ее во всем мире. Речь идет прежде всего о творчестве Джона Рида. В этой книге даже не упомянуты его знаменитые «Десять дней, которые потрясли мир», и в этом случае можно говорить даже о фальсификации важной страницы в истории американской литературы. А слова авторов о том, что Джон Рид стал «героем-мучеником Советской революции», полностью выдают пристрастность политических позиций авторов, лицемерно сокрушающихся о его ранней смерти, но не удосужившихся назвать ни одно из художественных произведений выдающегося американца, переведенных на многие языки мира.

Серьезным просчетом авторов является и отсутствие рассмотрения специфики американского реализма, взаимодействия реализма с другими творческими методами. Здесь буржуазная методологическая ограниченность авторов особенно ощутима.

Конечно, существенно снижает значение «Истории» и отсутствие специальных глав о крупнейших художниках XX века. Таким образом, перед нами наглядный пример того, как классовая предвзятость деформирует интересный замысел и приводит к существенному снижению научного уровня исследования, когда буржуазные литературоведы и историки общественной мысли обращаются к острым проблемам современности.

Знакомство с «Литературной историей США», и с настоящим ее томом в частности, поучительно не только с точки зрения широты вводимых в научный оборот новых фактов и материалов, но и по той причине, что позволяет нагляднее представить классовую ограниченность, методологическую и эстетическую слабость буржуазного литературоведения США.

Я. Н. Засурский

*... разочарование,
реформа,
определение*

VIII

АМЕРИКАНСКАЯ
НАЦИЯ

57. ВЫИГРАТЬ ИЛИ ПОТЕРЯТЬ МИР?

1

Силы, бурлящие на огромной территории мало связанных между собой районов Америки последней половины XIX столетия, воссоединились в жизни Марка Твена, как, возможно, никого другого. Вместе с прочими представителями своего поколения он брел ощупью в мире мысли — чуждом благодаря привнесенным из-за океана научным идеям. Проследить путь Твена — значит понять самое Америку в один из наиболее решающих моментов ее развития.

То было время перемен, и с каждым десятилетием они умножались. В 90-е годы, когда Клеменс, которому было уже за шестьдесят, сформулировал основные принципы своего пессимизма, его соотечественники с надеждой устремлялись в новый мир, чьи очертания становились все более четкими.

Отодвигаясь все дальше на «дикий» Запад, линия фронта, проходившая когда-то через Джеймстаун и Плимут, остановилась наконец у ферм восточной Дакоты, ранчо скотоводов, прочно обосновавшихся на землях Хай-Плейнз, поселенцев, заложивших свои усадьбы на уступах Снейк-Вэлли.

Ускоренные ритмы жизни на этих последних рубежах способствовали еще до начала первой мировой войны выработке у поселенцев исторического сознания. Так, «Чарли» Рассел, в прошлом ковбой, стал народным героем скотоводческого района Монтаны, нарисовав для потомков выразительные и реалистические картины, изображающие бескрайние пастбища, где он в молодости пас скот. Через родной город Рассела, Грейт Фолс, пролегла одна из новых железнодорожных линий, которые, преодолев континентальную разорванность, включили Тихоокеанское побережье в экономическую систему Среднего Запада и Востока. Оживившаяся торговля наполнила новую жизнь города от Сан-Диего до Пьюджет Саунд. На западных склонах Сьерры, где расположились поселки, подобные твеновскому Калаверас Каунти, в городках, которых завтра могло уже не быть, прежний образ жизни, учитывающий лишь настоящий момент, сменился чувством повышенной ответственности — так, калифорнийцы старались сберечь леса гигантской секвойи и величественную Йосемитскую долину. В тихоокеанских бухтах

раскинулись живописные морские порты, а пространство от Орегона до Импириэл Вэлли покрылось аккуратными фруктовыми садами. Чувство сопричастности истории привело в Калифорнии к переоценке испанского периода жизни, в котором видели теперь яркий пролог, давший штату, вышедшему, подобно прочим, из неуклюжей куколки фронта, определенное величие традиции.

Мысли об истории не покидали и бывших конфедератов, опечаленных и обедневших, для которых с «войной» и Реконструкцией закончилась целая эпоха. Хотя к концу столетия Союз обновился и по духу, и по форме, все же уцелевшие солдаты, сдавшиеся при Аппоматоксе, и их сыновья не могли забыть романтическую и романтизированную плантаторскую культуру. Но одновременно они закладывали основы нового Юга, а по существу — новой нации. К 1900 году даже разрушенный войной Юг начал ощущать на себе последствия научного и технологического прогресса, который, начавшись в конце XVIII века, теперь, столетие спустя, вызвал промышленную революцию в районе Америки, что лежал к востоку от Миссисипи и к северу от Огайо и Потомака.

Едва закончилась Гражданская война, Америка, распрощавшись с деревянными водяными колесами и парусными суденышками, шагнула в век пара и стали, а национальные залежи битуминозного каменного угля способствовали повсеместной индустриализации. В годы fin de siècle¹ электричество и двигатели внутреннего сгорания, черпающие мощность из нефтяных залежей, еще больше изменили материальные основы жизни нации. На пересечении торговых путей быстро росли города. В Чикаго и Нью-Йорке первые небоскребы разорвали линию горизонта и потеснили унылый ряд шестиэтажных зданий с плоскими крышами, над которыми изредка возвышались шпили церквей. Ежегодно пароходы, курсировавшие между Старым и Новым Светом, привозили в города на побережье людей с самой экзотической внешностью — в страну стекались иммигранты со всех четырех сторон света. Увеличивалось число католических школ и соборов, а кресты, увенчивающие их, как бы предрекали будущее, в котором католицизм наряду с доминирующей протестантской церковью будет играть достойную и значительную роль. Генри Адамс, выходец из семьи, чьи корни тянулись в далеком прошлом Новой Англии, еще до установления Республики констатировал, что он и его современники стали свидетелями перемен, свершающихся с невиданной быстротой. При изучении американской цивилизации на рубеже веков именно «перемень» становятся неизбежной отправной точкой.

Незадолго до вступления Соединенных Штатов в первую мировую войну наиболее просвещенные американцы стали упот-

¹ Конец века (франц.).

реблять в беседе иностранное словечко *Zeitgeist*¹. Кое-кто пытался сознательно разобраться в природе того хаотического века, в котором они жили. В числе тех, кто внес наиболее важный вклад в анализ обстановки того времени, были Генри Адамс, Уильям Грэм Сэмнер, Лестер Фрэнк Уорд и Уильям Хоуэллс. Из середины XX века хорошо виден вчерашний день Америки, когда экипаж уступал место первому автомобилю. *Zeitgeist* той эпохи выражал чувство безопасности, веру в прогресс и ощущение постепенной утраты традиционной нравственности под влиянием естественных наук и быстро распространяющегося материализма.

2

Основным было чувство безопасности. Оно порождалось с новой волной национализма, поднимавшегося по мере того, как уходили в прошлое воспоминания о Геттисберге и Колд-Харбор и затягивались раны братоубийственной схватки. Стодневная война с загнивающей испанской монополией лишь на мгновение поколебала уверенность американцев в том, что им нечего бояться. Ни за одной из границ Республики не таился возможный и могущественный враг. Атлантический океан отдалил Европу, хотя флотилия Серверы все же пересекла его, а с запада континент омывал необъятный Тихий океан, о котором даже после 1898 года, положившего начало контролю США над Гавайями и Филиппинами, у американцев было самое туманное представление. Чувство безопасности было настолько всеобщим и распространялось так незаметно, что лишь немногие осознавали все его значение. Американцы как нация почитали себя вправе делать все, что они сочтут нужным, на континенте, который они и их предки вывели из состояния первобытной дикости. Они могли планировать свою жизнь, не поступаясь завоеванными свободами ради военных нужд.

По сути дела, лишь Теодор Рузвельт опасался, как бы это ощущение безопасности не привело к разного рода трудностям, а возможно, и к катастрофе. Но в первое десятилетие XX века даже он не предполагал, что Америка может быть втянута в войну. Единственное, чего он страшился — вырождения нации. Американцы завладели континентом при помощи силы и накопили богатства, превосходящие сокровища всех Индий. Даруемое этим богатством чувство довольства, проистекающее также от уверенности в безопасности, могло, по его мнению, вызвать нравственное перерождение, своего рода дряблость воли, а в этом случае американской цивилизации грозила бы жалкая участь испанской. Рузвельт, волнуемый столь мрачными предчувствиями, напоминал своим соотечественникам, что, хотя

¹ Дух времени (нем.).

сама Судьба даровала Соединенным Штатам одну из главных ролей в мире, только от них зависит, как хорошо они ее сыграют. В то же самое время, когда Торстейн Веблен язвительно указывал на феномен «болезни потребления» в среде новых хозяев промышленности и финансов, Теодор Рузвельт ратовал за идеал «деятельной жизни» *. Бывший хозяин ранчо и берейтор стал одним из величайших проповедников в американской истории. Его яркая личность, а также Белый дом, служивший неплохим рупором, донесли его призыв до самых отдаленных уголков страны. Соотечественники услышали его, так как философия «деятельной жизни» была сродни общему направлению жизни в Америке. Мы всегда были скорее деятельным, чем созерцательным народом. Рузвельт облек в слова исконный народный идеал. Американцы находились в движении с того самого дня, когда «Сюзанна Констант» бросила якорь неподалеку от Джеймстауна. А ко времени избрания Рузвельта президентом этот темп неизмеримо возрос.

Пешком, с легким сердцем, выхожу на большую дорогу.
Я здоров и свободен, весь мир предо мною, —

Перевод К. Чуковского

писал Уитмен задолго до этого. И американцы, с уверенностью вступая в XX век, от которого они ждали славных свершений, продолжали сохранять уитменовское настроение.

Но правда и то, что на рубеже столетий американцы, несмотря на присущее им чувство безопасности, были обеспокоены острыми противоречиями внутри страны. Западные фермеры, грейнджеры и популисты, напуганные конкурирующими организациями, порожденными индустриализацией, создали народный фронт сопротивления. Западных капиталистов пугали ошеломляющие экономические теории популистов, чья организация возникла в 1890 году в верховье Миссисипи. Промышленники с растущим беспокойством следили за серией рабочих забастовок — 1877, 1886, 1892, 1899 годы, — накал страстей достиг апогея в 1911 году, когда было взорвано здание лос-анджелесской газеты «Таймс». Вашингтон Глэдден, священник и государственный деятель, которого вся нация знала как поборника единства всех христианских церквей, игравшего роль миротворца в рабочих конфликтах, опасался в 90-е годы, как бы центробежные силы в американской жизни не превзошли силы единства. В это же десятилетие, а также и в последующие забили тревогу «разгребатели грязи», утверждавшие, что коррупция в муниципалитетах и хищничество в корпорациях угрожают политическим и экономическим устоям самой демократии.

Джосая Ройс *, философ, знающий Америку от Калифорнии до Кембриджа, отрицал ставшее популярным убеждение европейских обозревателей, что Америку захлестнула волна материализма; он утверждал, что материалистические и идеалисти-

ческие тенденции в жизни нации равносильны. Ройс, последний из великих идеалистов XIX века, стремился направить энергию своих соотечественников на увеличение культурных ценностей — с этой мыслью он создавал свою доктрину регионализма, изучал проблемы христианства и выдвигал философию лояльности. Деятельность Ройса, «разгребателей грязи» и растущей армии горожан, порожденная чувством социальной ответственности, наглядно демонстрировала угрозу, вызванную конфронтацией новых форм материализма и идеализма и трудностями адаптации к новым социальным условиям. Однако эти домашние тревожения заглушались уверенностью в нерушимости рубежей, а это вселяло в американцев надежду, что в свое время они сумеют упорядочить внутренние проблемы.

3

Никогда прежде за всю историю Республики идея прогресса не была столь влиятельна в американской мысли, как в период с начала 90-х годов до 1917 года, который назван американскими историографами «прогрессивной эрой» континента. Поход за океан, закончившийся поражением Испании, завершен. После Аппоматокса цивилизация, в основе которой лежали сельское хозяйство и торговля, стремительно превратилась в промышленное общество; все это питало американскую мечту о розовом будущем.

Эта мечта выростала из убеждения, что расцвет естественных и биологических наук приведет к созданию нового мира. А для простого человека наука всего нагляднее воплощалась в машине, усложнявшейся с каждым годом и игравшей все более важную роль в жизни. Два события за первое десятилетие XX века особенно убедительно продемонстрировали среднему американцу, как важна роль науки в текущем столетии. На Кубе Уолтер Рид, используя новейшие достижения бактериологии, раскрыл тайну страшной желтой лихорадки, а в Киттихоке братья Райт начали завоевание воздуха. Подобные успехи разрывали оковы, веками стеснявшие воображение.

В то же время ученые, изучавшие человеческое поведение, первые исследователи зарождающихся социальных наук, начали мечтать о возможности создания науки об обществе, которая заняла бы в сфере общественной жизни место новой технологии. Уважение к таким словам, как «наука» и «научный метод», а также поголовная вера в безграничные возможности науки возвели о том, что сложился новый культ и что роль пастыря человеческих душ готова перейти от священника к ученому. Нигде не получил такого распространения позитивизм Огюста Конта, как в Америке Прогрессивной эры. Законодатели социальных наук заменяли теологические постулаты тем, что они называли научными аксиомами. Герберт Спенсер, чье имя

упоминалось сразу же после имени Дарвина, был у них своего рода апостолом. Он убеждал тысячи американцев, считавших себя оптимистами, что общество — тот же организм, и поэтому социальное развитие, так же как и биологическое, идет от простых и однородных форм к сложным и разнородным; в конечном счете эволюция должна привести к состоянию спокойного и счастливого «равновесия». Спенсер учил, что общество, складываясь в условиях первобытного, охотничьего строя, постепенно движется к своей высшей фазе, коей является индустриальная эра, минуя по пути эпоху милитаристского общества. Первоначальным толчком к развитию является сила, проявляющая себя в законах, которые изучает наука. Социальный организм, по мнению Огюста Конта и Герберта Спенсера, покоится исключительно на детерминизме. В конце пути исследователя всегда ждали закономерность и неизбежность. Оптимизм Спенсера проистекал не из надежды, а из уверенности.

У Генри Адамса было особое мнение на этот счет. Он разделял убежденность своего поколения в исключительной важности новой техники, но его почти никто не поддержал, когда он предположил наперекор повальному оптимизму, что обуздание природной энергии порабощает человека в той же мере, насколько делает его свободным, и что в мире зло соседствует с добром. Современный человек, по его мнению, напоминал того несчастного, который, случайно ухватившись за электрический провод, плясал, не в силах от него оторваться. Адамс предрекал также, что воспитанием людей в XX веке займутся бомбы, которые с каждым десятилетием удваивают свое количество и мощь. Историк и философ, Адамс был к тому же одним из наиболее талантливых представителей нового и немногочисленного натуралистического направления в литературе.

Особая позиция Адамса подчеркивает основной конфликт в американской мысли. Его пессимизм проистекал из распространения, как ему казалось, на общество законов новой физики, модифицировавшей устаревшие ньютоновские представления о космосе. Пессимизм Клеменса начался с того момента, когда Дарвин уподобил человека животному. То, что многим казалось уничижением человеческой личности, нашло поддержку в заявлении Эрнста Геккеля *, доказавшего, что не только человек прошел все формы биологического развития, начиная с нижней, но и человеческий эмбрион повторяет до своего рождения все этапы эволюции. Это была жесткая доктрина. Спенсер с его интеллектуальным девизом «непознаваемого», являющегося доменом церкви, нанес первый удар по старым верованиям. Но немец Геккель и современник Дарвина Ницше уже полностью разрушили былые теологические представления о том, что бог создал человека лишь немногим хуже ангелов, а тварей земных распростер у его ног. Некоторым американцам новые биологические открытия принесли крушение надежд, тщету и отчаяние.

После того как отошел в прошлое конец XIX века, американцы столкнулись с новой проблемой развития в социальной мысли. Было ясно, что идеал фронта — самодостаточная личность — нуждается в основательной переработке, чтобы соответствовать новым общественным взглядам. Даже Джосая Ройс, поборник индивидуализма, считал, что «общество спасет человека». Попытка Ройса сочетать в своей философии индивидуализм и коллективизм символизировала конфликт в американской социальной мысли, углублявшийся с каждым десятилетием. Мысль об исключительности личности была настолько важной в аспекте американской традиции, что ее невозможно было так просто отбросить, даже если этого требовали многочисленные социальные перемены конца столетия. Индивидуализм достиг своего нового апогея в деятельности ряда людей, добившихся шумной известности в сферах бизнеса и промышленности в условиях нового промышленного развития. Разве не тень индивидуализма стояла за прозвищем Грабитель-магнат, которое по справедливости можно было приложить и к некоторым из промышленников?

И все же экономическая власть оказала отрезвляющее действие на многих стремительно разбогатевших капиталистов. Эндрю Карнеги, король сталелитейной промышленности и торговли, первым сформулировал принципы философии управления, названной им Евангелием Богатства. Он утверждал, что личность, вознесенная над толпой благодаря своему искусству в манипулировании новыми экономическими структурами и сконцентрировавшая в своих руках экономическую власть, должна принять на себя адекватную ответственность, то есть распространить свое руководство и на широкое социальное поле действий, и постараться сделать для рядового человека то, что сам он в силу своей бедности сделать не может. Эта свежая и революционная доктрина управления выражалась, помимо всего прочего, в увеличении числа больниц, музеев, библиотек, новых, а также перестроенных университетов и, наконец, в том, что явилось новинкой в американской жизни, — в благотворительных фондах. Большой бизнес, чьи беззакония и жестокость ответственны за многие человеческие страдания в 1885—1917 годах, внес одновременно неоценимый вклад в самые возвышенные области американской культуры.

Индивидуализм в американской практике всегда проявлял себя как неравенство. По мере приближения к XX веку мужчины и женщины Соединенных Штатов все больше осознавали, особенно в городах-гигантах, всю глубину контраста между «масштабным потреблением» Веблена и «масштабной нищотой, с которой в Манхэттене Джекоб Риис вел непрерывную войну десять лет. Сентиментальная традиция благотворитель-

ности, давно утвердившая себя в Америке, вновь дала о себе знать открытием новых организаций, а деятельность Джейн Адамс * заставляла задуматься, не является ли облегчение человеческих страданий главной сферой, где могут полностью раскрыться таланты американских женщин. В течение какого-то времени после Аппоматокса филантропы, окрыленные падением рабства, верили, что нищета может быть побеждена столь же бесповоротно. До самого вступления Соединенных Штатов в первую мировую войну они еще лелеяли эту надежду, хотя каждый год сотни тысяч бедняков иммигрантов устремлялись в Америку, чтобы в новом мире начать битву за лучшую жизнь. Города Республики превратились в постоянно расширяющиеся резервуары, поглощавшие потерпевших поражение, эксплуатируемых, морально и физически больных. Бедность изуродовала также сельские местности Юга, недавно пережившего трагедию, и равнины Запада, где люди вступали в единоборство с природой и проигрывали. Помимо филантропов, появилась группа американских писателей, для которых биографии униженных и побежденных стали реальностью американской жизни.

Индивидуализм по-прежнему процветал, частично в силу того, что никакая серьезная угроза извне не вынуждала американцев жертвовать своими свободами ради интересов обороны. Внутренние проблемы способствовали зарождению новых идей, находившихся перед первой мировой войной на уровне теоретической разработки, но получивших признание в середине XX века. Тред-юнионизм после гибели в 80-е годы идеалистических надежд Рыцарей Труда * продолжал борьбу за введение практики коллективной торговли. Лестер Фрэнк Уорд, бросая вызов пророку индивидуализма Уильяму Грэму Самнеру, стал интеллектуальным вождем растущей кампании против политики попустительства и за систему социального обеспечения. Уорд, ученый и государственный служащий, предвидел, что государству придется заняться социальным экспериментированием, чтобы получить ряд необходимых сведений для социального планирования. Он верил, что топорную и до некоторой степени случайно возникшую демократию можно преобразовать в эффективную и научную «социократию». Саймон Пэттен, экономист, отрицал узаконенность экономики «нищеты» и настаивал на том, что именно наука способна даровать всем людям избавление от голода.

Однако даже либеральные политики не извлекли для себя уроков из трудов Уорда или Пэттена. Эти политики, впоследствии называвшие себя популистами, инсургентами и прогрессистами, довольствовались по большей части выступлениями, требуя установить правительственный контроль над бизнесом и сохранением национальных ресурсов. Новые перспективы, открытые такими пионерами мысли, как Уорд и Пэттен, вкупе

с реальными успехами государственных деятелей в проведении реформ влили новый оптимизм в дух американизма, помешавший марксистскому учению стать значительной силой в американской жизни. Другим важным препятствием на пути марксизма была традиция индивидуализма, сохранявшаяся в растущей экономике. Эта традиция превратила то, что автор «Капитала» называл неизбежной классовой борьбой, в индивидуалистические попытки лидеров пролетариата подняться над собственным классом и завоевать преимущества и власть. Конечно, марксизм уже знали: его учение распространяли соответствующая политическая партия и марксистская пресса, которая к 1912 году была чрезвычайно обширна. Но даже в расцвет его популярности, перед первой мировой войной, марксизм оставался для подавляющего большинства американцев чужеродным учением, завезенным иммигрантами и почти не имеющим отношения к американской действительности. Об экзотической природе марксизма говорили и усилия, предпринимаемые его сторонниками, чтобы снизить, а то и вовсе упразднить противоречия между марксистским материализмом и традиционным христианством.

5

Но «старой, доброй религии», к которой привыкли обращаться на кратких стоянках люди фронта, вызов был уже брошен. Геология, критика Библии с позиций истории и, наконец, дарвинизм вызвали сначала гнев, а потом ужас у теологов протестантской церкви. А когда в 1896 году Эндрю Д. Уайт опубликовал «Историю борьбы науки с теологией в христианстве», богословам пришлось отступить. Эта борьба породила новые, весьма неопределенные направления, известные под названием модернизма, пытающиеся примирить религию с наукой. Казалось, к 1917 году модернизм восторжествовал в протестантских кругах Америки. Но эта победа досталась дорогой ценой — пришлось пожертвовать ни много ни мало прежним чувством моральной и религиозной устойчивости, которую простой человек черпал из учения о божественном происхождении Библии. После первой мировой войны фундаменталисты ринулись в бой за восстановление прежних религиозных принципов. Однако еще до начала конфликта протестантское руководство попыталось уменьшить, а по возможности свести к нулю сложности, возникшие в теологии, обратившись к социальному Евангелию. Под влиянием растущего духа благотворительности в век напряженности и страданий они провозгласили «закон любви». В духе современного им оптимизма времени они вещали о возможности установления царства божия на земле. Уолтер Раушенбуш, священник и профессор истории церкви, стал современным Исайей, заклеймившим самодовольство зажиточных городских церковни-

ков и внесшим новое социальное сознание в американский протестантизм.

Уильяма Джеймса *, психолога и философа, беспокоила эта религиозная нестабильность, подрывающая престиж и авторитет веры в XX веке. В своем труде «Воля к вере» он предложил достойный прагматика довод в пользу веры пусть не во всемогущего, но всеблагого бога. Джеймс считал, что вера в могучую Силу, стремящуюся к торжеству добра до Вселенной, с которой человек мог бы связывать себя, вливала бы в него оптимизм, как известно, высвобождающий человеческую энергию. Вера, таким образом, подтверждалась конечным результатом. В Прогрессивную эру протестантское руководство находило в формулировке Джеймса утешение и даже вдохновение. Но сам прагматизм, сформулированный в работах Пирса *, Джеймса и Дьюи *, не имел целью только успокоение церковников. Прагматическая концепция открытой и бесконечной вселенной без строго обусловленной извечной конструкции представлялась многим людям того времени освобождением от старых религиозных и научных абсолютов, бросающим вызов мирозданию. Их определение добра как движущей силы не только помогало объяснить, почему меняются обычаи, культура, но и почему облегчается процесс перестройки. Прагматизм был главным направлением мысли в индустриальной Америке в век этического релятивизма, ставшего особенно популярным с 1918 по 1941 год.

Инструментализм раннего Дьюи и его вера в то, что человек может создать свой собственный мир, сделались общепринятой истиной в образовании. Эта вера настолько укрепила авторитет образования, что оно стало чем-то вроде национальной религии. С другой стороны, инструментализм Дьюи был просто проекцией философских раздумий этого насыщенного оптимизмом века. Прагматизм, философия целесообразности, удивительно соответствовал американскому гению деловитости. Подобно рузвельтовской заповеди «деятельной жизни», прагматизм направлял американцев преимущественно на путь действия, а не мысли. Акцент, который прагматики делали на эксперименте, породил у них культ науки. Однако приверженцы новой философии ошибочно приняли экспериментализм за научный метод, не сумев понять, что лишь стройная и убедительная теория позволяет задаваться вопросами, ответ на которые дают лабораторные данные.

Не случайно, что прагматизм зародился во времена прогрессистов. Именно потому, что практически все настроения и веяния времени нашли в нем свое выражение, прагматизм распространился столь быстро и повсеместно. Перемены, стремительные и необъяснимые, были главным фактом жизни с 1865 по 1917 год, прагматизм же, заявив, что постоянное движение есть основная космическая реальность, вылепил из «пе-

ремены» новую философию для Америки. Либеральные политические мыслители ухватились за эту философию, веря, что перестройка страны из аграрной в индустриальную возможна без разрушения прежнего чувства безопасности и веры в прогресс, а грехи нововведений можно исправить реформами. С начала популистского движения в 90-е годы до времен первого Рузвельта и эры Новой Свободы * либеральное политическое руководство держало прямой курс на постоянное движение в интеллектуальной, моральной и социальной жизни.

58. ЛИТЕРАТУРА И БИЗНЕС

1

В процессе превращения Америки деревенской и сельскохозяйственной в Америку городскую и индустриальную был брошен вызов традиционным идеалам личной инициативы и свободы. Перемена в воззрениях требовала пересмотра незыблемых представлений, непосредственно влиявших на литературное производство и издательское дело. Опять, как в послереволюционные годы, американский писатель обнаружил, что ему разрешается и даже требуется от него писать о фактах и идеях, собственных американскому образу жизни. Однако не только материал литературы, но и условия, в которых жили и творили писатели, претерпевали серьезные изменения.

Когда в 1910 году писатели убедительно просили редактора «Сенчюри мэгзин» еще за «одного проклятого», они одержали победу в битве, начавшейся всего лишь двадцать лет назад. В 1890 году «проклятые» были под запретом, их никто не подкармливал, хотя в том же году рассказ «Гэлехэр» Ричарда Хардинга Дэвиса был отвергнут журналом «Сенчюри» не из-за непристойного содержания, а из-за злоупотребления сленгом. Несколько раньше «Сенчюри» остановил набор «Возвышения Сайласа Лафэма» Хоуэллса только потому, что в романе упоминалось о динамите (в описании рабочих волнений), и тому же автору редактор «Харперс мансли» выговаривал за излишне благожелательные рецензии на «антихристианское» произведение миссис Хамфри Уорд * «Роберт Элсмер» и роман Золя «Земля». Скрибнер отказался печатать роман Хэмлина Гарленда (возможно, он и не заслуживал этого) на том основании, что в нем чересчур много сленга, божбы, грубых слов, а также потому, что он свидетельствует о неверии и радикализме автора. Редакция журнала «Харперс» изъяла главу из «Порта Тараскона» Доде в переводе Генри Джеймса, потому что она могла оскорбить религиозные чувства читателей, а в 1892 году упрекнула Констэнс Уолсон за безысходность ее пессимизма. И все же многие отвергнутые журналами произведения выходили в свет отдельными изданиями. В 1895 году Скрибнер не решился напечатать в журнале «Проклятие Зерона Уэйра» Хэрлда Фредерика, но предложил издать роман отдельной книгой. «Мэгги» Стивена Крейна отвергли все журналисты, но Эпплтон

издал ее, с 1896 по 1900 год в количестве четырех тысяч экземпляров. Когда «Харперс» печатал с купюрами роман Гарди «Джуд Незаметный»*, такие соблазнительные, исполненные чувствительности романы, как «Она»* и «Камо грядеши»*, были бестселлерами. Хоуэллс утверждал, что в последнее десятилетие XIX века любой пошловатый роман, который бы ни один журнальный редактор не взялся бы опубликовать, пользовался большим спросом, будучи изданным отдельной книгой.

Нетрудно привести аналогичные примеры, показывающие, во-первых, что за два десятилетия наши запреты — эстетические, социальные, моральные, религиозные, политические — рухнули, оставив в наследство Веку Джжаза уже не очень существенные препоны; во-вторых, что причиной этого было изменившееся положение: некогда всесильный ежемесячник, он уступил власть арбитрам книгоиздателям. Да, дело обстояло так, и все же это не вся истина. Репрессивные силы продолжали свирепствовать и в тот период, хотя с течением времени они оказывались все менее способными блокировать каналы книжного рынка. К 1910 году в книжном, журнальном и газетном мирах стали терпимее относиться к убеждениям различной ориентации и разной степени литературного совершенства. Достаточно было, чтобы слабый, еле слышный хор похвал вознес писателя, метод задачи и содержание произведений которого были доступны лишь ничтожному меньшинству, как это меньшинство начинало приобретать все больший вес. Хотя Америка продолжала покупать древесную массу, учитывая каждую тонну, тем не менее факт остается фактом, что в 1900 году Скрибнер выплатил Генри Джеймсу аванс в 2000 долларов за издание «Священного источника», а журнал «Харперс мансли» предложил ему же 5000 долларов за право публикации «Послов» отдельными выпусками. Хотя деятельность общества Комстока* в то время была особенно пагубна, «Сестра Керри» Драйзера в конце концов нашла и издателя, и читателей. Можно только удивляться тому, что запрет журналов на темы смертной казни и анархизма мог иметь такую силу в период, который начался бестселлерами «Через сто лет» и «Колонна Цезаря»* и закончился на поднявшейся в журналистике волне «разгребания грязи». С издательской точки зрения этот период характеризуется усилением поляризации читательской массы, распадом некогда прочных культурных и социальных групп и готовностью предприимчивых редакторов и издателей и насытить книжный голод, и использовать эти новые массы читателей к своей выгоде.

2

Одной из движущих сил, как и всегда во время социальных перемен в Америке, стало распространение образования. Исходя из того, что грамотность была и остается как потенциальной

надеждой, так и потенциальной угрозой для высокой культуры, отметим, что в 1910 году только 5 500 000 американцев (около 8% всего населения старше 10 лет) не входило в число покупателей печатной продукции. В 1902 году более 500 000 школьников продолжали обучение в общедоступных средних школах, число которых утроилось в течение 90-х годов. Вопрос, способствовало ли применение в практике средних школ педагогических теорий, делавших упор на подготовку к «жизни», а не на поступление в колледж, развитию самостоятельного мышления и интереса к чтению, до сих пор остается открытым. Массовое образование на более высоком уровне было в то время еще проблемой будущего, так как в 1900 году только 11% выпускников средней школы готовилось к поступлению в колледж, а в 1904 году не более 100 000 человек было принято в высшие учебные заведения. Аспирантура, возникшая в 70-е годы, стремительно развивалась. В 1901 году в ней училось приблизительно 6300 человек, примерно три четверти которых специализировалось в области гуманитарных наук. В 1903 году было присуждено 266 докторских степеней. Показательно, что учрежденный на Западе Чикагский университет, богатый, прогрессивный, молодой, существующий всего двенадцать лет, был вторым после Йеля по числу присужденных докторских степеней. Но распространение высшего образования не сказалось в то время сколько-нибудь ощутимо на качестве литературной продукции и на ее потреблении, разве что в одном аспекте: в 90-е годы начала разворачиваться в полную силу издательская деятельность университетов, которая, несомненно, разнообразила книжный рынок. На протяжении этого времени издательства при Гарварде, университете Джона Хопкинса, Колумбийском, Чикагском, Принстоне и Йеле становились центрами выпуска и продажи субсидируемых научных трудов, представлявших коммерческую выгоду только для популяризаторов, которые быстро научились извлекать из них нужные факты и превращать их в ходкий товар.

В период, когда средний уровень образования не превышал пяти классов, организация обучения для взрослых имела значительный смысл. Образовательная система чаутаука в момент своего наивысшего расцвета в конце века приобщала к общеобразовательным курсам по гуманитарным предметам взрослых каждого штата. При этом использовались собственные печатные издания, занятия при летних школах и услуги почты. Под руководством президента Чикагского университета Уильяма Рейли Харпера она переросла рамки движения воскресных школ и превратилась в средство массового просвещения. В равной степени успехом пользовались лекции для рабочих и служащих, в основном иммигрантов, организованные в 1888 году Нью-Йоркским городским советом по образованию на общественные средства. За пятнадцать лет их посетило семь

миллионов человек, что свидетельствовало о тяге к просвещению, неслыханной со славных дней расцвета городских лицеев, не считая, конечно, популярной системы чаутаука. Идея организаторов лекций, что школьные здания могут быть использованы для занятий со взрослыми, после того как закончатся уроки для детей, быстро распространялась не только на другие города, но и на университеты, где в это время вводились курсы заочного обучения.

Для развития интереса и привычки к чтению среди широких слоев населения не меньшую, а возможно даже большую, роль сыграло открытие новых публичных библиотек. Уже со времен Гражданской войны штаты утверждали законы, разрешающие создание библиотек, но они давали малый эффект, и только после 1893 года произошел решительный сдвиг, когда в штате Нью-Гемпшир был принят закон, предписывающий организацию библиотек в обязательном порядке. К 1900 году насчитывалось 1700 публичных библиотек с фондом более пяти тысяч томов. Существование многих из них стало возможным благодаря пожертвованиям Эндрю Карнеги, подарившего к 1904 году около 300 зданий. Возможно, как заметил мистер Дули, эти библиотеки служили умершим авторам, а не живым, которые оказались за порогом и заживо умирали мертвым, но уже не приходилось сомневаться, что Евангелие Богатства Карнеги делалось осязаемой силой. Здравствующие писатели, например Марк Твен, после того как «Гекльберри Финн» в очередной раз изымался из библиотек, имели основания жаловаться, что библиотеки присвоили деспотические цензорские полномочия. Однако многие авторы разделяли точку зрения Фрэнка Норриса, заметившего, что все больше укоренявшаяся среди широких слоев населения привычка к чтению — отрадное явление: в конечном счете она обещает терпимость, широту взглядов и улучшение вкусов.

В этот период пышного расцвета филантропии только 2% всех частных пожертвований приходилось на библиотеки, в то время как на образование шло 43%, на благотворительность — 37%, на религию и музеи — 9%. Большая часть средств, ассигнуемых на развитие образования, поступала на нужды высшей школы. Рост пожертвований, размеры которых утроились за двадцать лет, при этом не превышал темпов роста национального богатства. Фонды Карнеги и Рокфеллера внесли немалый вклад в укрепление и усовершенствование высшего образования, а также в расширение его функций, потому что отпускали деньги не только на общие нужды высшей школы, но и на исследовательскую работу, и на пенсии преподавателям. Однако влиянию промышленных компаний, которые, по мнению Веблена и других, не только субсидировали, но и контролировали многие наши университеты, противостояло желание людей помочь самим себе. В это же время средства, полученные университетами от муниципалитетов и штатов, возросли почти в

двадцать четыре раза, а от платы за обучение — приблизительно в шесть раз. Из 80 миллионов долларов, которыми располагали в 1910 году университеты, только 18 миллионов поступило от благотворительных организаций.

Непосредственное влияние на обстановку, в которой творили американские писатели, оказывали в эти годы женщины средних слоев — и как читатели, и как хранители семейного очага, и как представители религиозных организаций. Два самых щедрых казначея в журнальном мире 90-х годов, «Харперс мансли» и «Сенчюри», откровенно заявляли своим авторам, что их позиция — не печатать того, что могло бы оскорбить религиозные чувства публики и чего бы не могла прочесть женщина в семейном кругу. Но менялась американская женщина, и семья в старом смысле исчезала. Работа (а в 1900 году трудилось примерно 5 300 000 женщин, и половину из них составляли женщины моложе двадцати пяти лет) предоставляла женщинам самостоятельность, и они не спешили расставаться с ней, а также снизить уровень жизни ранним замужеством и увеличением семьи. Распространение высшего образования среди женщин имело те же результаты. Другие тенденции: миграция в большие города, популярность меблированных комнат и пансионов, регулирование рождаемости, облегчение разводов (у нас после Японии был самый высокий процент разводов в мире) и т. д. — привели к сокращению семьи средних размеров с четырех человек в 1890 году до менее трех в 1910 году. Это наблюдалось в основном среди городского населения, принадлежащего к средним слоям, которые являлись самым массовым покупателем книжного рынка.

Одновременно кругозор женщин из таких семей расширялся. К 1898 году в 70% всех колледжей было введено совместное обучение, а к 1902 году женщины составили 25% студенчества старших курсов, 26% получивших дипломы о высшем образовании и 3% обучавшихся на так называемых «профессиональных факультетах» (юридическом, медицинском и т. д.) всех колледжей страны. К 1901 году было открыто 128 женских колледжей, в которых в тот год, однако, училось только 25 000 студенток, зато 37 000 женщин было принято в педагогические училища и почти 400 000 — в среднюю школу, где они составляли большинство. Как бы ни были малы эти цифры по сравнению с численностью всего населения, достигшего к тому времени 76 000 000 человек, они оказывались значительными по отношению к тем группам, которые покупали и читали книги и литературные журналы. Вполне вероятно, что именно эти женщины играли ведущую роль в клубах общекультурного характера, в которых насчитывалось к 1910 году примерно 1 000 000 членов.

Образование и независимый образ жизни ослабили суровые узы условностей и моральных догм, которые мужчины извечно навязывали женщинам. Когда Эдвард Бок ввел в «Ледиз хоум

джорнэл» рубрику советов для девушек и молодых матерей, его осмеяли. Однако эти отделы родились из его убеждения, что женщины находятся в неведении относительно многих существенных сторон жизни, и отклик благодарных читателей позволил ему поднять тираж издания в 1900 году выше 750 000 экземпляров. Генри Миллс Олден из «Харперс» также уловил дух эмансипации: в 1894 году он оправдывал свое решение напечатать роман Дю Морье «Трильби» * «растущей у нации тенденцией проявлять терпимость в нравственных оценках». Он оказался прав, ибо этот рассказ о Латинском квартале снискал самый большой успех в то десятилетие среди всех опубликованных в журналах романов. Как говорят, Сент-Годенс тогда заметил: «Каждая вторая женщина, которую вы встречаете, мечтает стать натурщицей». Когда в 1900 году полиция устроила налет на театр, где шла пьеса «Сафо» в инсценировке Клайда Фитча, потому что герой нес героиню на руках наверх в спальню, немало женщин подписало общественный протест против запрещения постановки, а когда она была возобновлена, они толпами осаждали театр. Похоже, что упадок «Сенчюри мэгзин» в конце периода явился отчасти результатом молчаливого несогласия женщин с представлениями его редакторов относительно того, что им следует читать.

Аналогичное явление — освобождение от предрассудков среди членов религиозных групп. Социальному историку нетрудно собрать множество печальных фактов проявления ортодоксии, фанатизма, распространения сектантства в 90-е годы, но подобные реакционные умонастроения были порождены усилением противоположных тенденций. Боевой клич евангелиста Муди, что Библию не должно понимать, означал, что среди широких слоев населения возникло желание ее понять. Популярность книги «Кто написал Библию?» (1891) Вашингтона Глэддена и ее распространение среди членов Христианского союза молодых людей и библейских обществ свидетельствовали о том, что история библейского текста перестала быть исключительно предметом академического изучения. Сектантство того времени противостояло моде на такие романы, как «Джон Уорд-проповедник» Маргарет Диленд * и «Роберт Элмер» Хамфри Уорд (1888), а также задачам совета религий на Всемирной выставке в Чикаго. Но ортодоксия не могла иметь слишком сильного влияния тогда, когда Генри Драммонд, лектор чаутауквы, проповедовал дарвинизм. Еще были актуальны синие законы *, однако тиражи воскресных газет и высокая посещаемость бейсбольных матчей показывали, что церковь утратила монопольное владение священным днем отдохновения. Протестантизм исповедовали преимущественно состоятельные слои населения, но и христианский социализм нес в себе элементы протеста, а миллионы и миллионы читателей книги его преподобия Чарльза М. Шелдона «По его пути» (1896) не могли остаться абсолютно

равнодушными к проблемам бедности и труда. Однако выступления Федерального совета церковей в 1908 году в защиту интересов рабочих, бесспорно, были кульминацией предшествующих сдвигов, а не началом перемен.

Писателей и издателей, естественно, волновал вопрос: не обернется ли расширение влияния религиозных сект и организаций угрозой свободному слову и учреждением диктата святости? Как всегда неточная, церковная статистика сообщала, что в данное время только половина населения посещает церковь, но тот факт, что в эти десятилетия была открыта тридцать одна богословская школа против тридцати медицинских школ и двадцати четырех женских колледжей, и то, что им отпускалось в два-три раза больше денег, чем последним, убедительно свидетельствует о живучести века религиозного рвения. Тем не менее влияние религиозных групп на общий литературный рынок заметно ослабевало. В практике издательств намечалась общая тенденция передавать издание религиозных книг в ведение специализирующихся в этой области издателей, таких, как Флеминг Х. Ревелл, или пресвитерианским, методистским, конгрегационалистским и баптистским общинам. Более того, традиционные связи между издателями и религиозными группами, подобные союзу Харпера и методистов, распались, потому что экономические мотивы их сотрудничества теряли смысл, а попытки издателей религиозной литературы вторгнуться в сферы популярной литературы вызвали еще более серьезный отпор.

Намечались изменения и в журнальном мире. Роуз Терри Кук говорила, что в 1885 году она продала рассказ религиозному журналу только потому, что он платил больше всех других журналов, за исключением «Юс компэньон». К концу века коммерческие журналы были уже вне конкуренции. Редакторы популярных журналов, когда-то боявшиеся нападков со стороны религиозной прессы, теперь все решительнее вставляли на точку зрения, что косное суеверное меньшинство религиозных читателей и издателей — всегда самое крикливое — слишком ничтожно, чтобы серьезно повлиять на огромный национальный рынок литературы. Аналогичные соображения пошатнули древнее предубеждение против театра. Действительно, какую выгоду могло принести методистское благочиние в сравнении с алчностью толп у дверей театров и предприимчивостью продюсеров 90-х годов?

3

Издательское дело превратилось в большой бизнес, стало силой столь мощной, что группы религиозных и других меньшинств представляли для него не более серьезное препятствие, чем сопротивление любителей гужевого транспорта для развивающейся автомобильной промышленности. Как и другие виды

бизнеса, оно достигло наивысшего размаха в 1898—1903 годах во время так называемого «общего процветания». За двадцать лет к 1910 году национальное богатство утроилось, в то время как прирост населения составил всего лишь 50%. За тот же период стоимость печатной продукции возросла с 480 000 000 долларов до более чем 1 000 000 000 долларов. Издательское дело, став большим бизнесом, приобретало все характерные формы современного индустриального и коммерческого производства и в борьбе за существование освобождалось от старомодных привычек и приемов. Два кризиса в циклическом развитии бизнеса — биржевая паника 1893 года и депрессия 1896—1897 годов, вызванная борьбой между сторонниками и противниками свободной чеканки серебра *, — поставили издательское дело, как и все другие отрасли бизнеса, под контроль финансового капитала, и огненные банки и инвестиционные компании снабжали издательства капиталом и требовали наибольшей эффективности производства с целью получения устойчивых прибылей. Реорганизация в 90-е годы крупных фирм, таких, как «Харпер» и «Эплтон», отражает эту тенденцию. История «Харпер» — наглядный пример: семейное предприятие, господствовавшее в книжном мире на протяжении трех четвертей столетия, превратилось в конце концов в безличную корпорацию под временным управлением банка.

Не избежал книгоиздательский бизнес и общей тенденции промышленного развития к концентрации производства, а также частичной монополизации. Уже в 80-е годы «Эмерикэн ньюс компэни» в качестве агента по продаже литературы для путешественников достигла такого могущества, что ее обвиняли в навязывании своей политики тем фирмам, у которых она была основным покупателем. В 1890 году фирма «Эмерикэн бук компэни» поглотила пять других издательств, занимающихся выпуском школьных учебников, и на некоторое время монополизировала всю отрасль. Бизнес переиздания книг насчитывал две последующие стадии: в 1890 году власть перешла к «Юнайтед Стейтс бук компэни», и около 1900 года фирма «Гроссет энд Данлэп» доказала, что она может заниматься производством дешевых книг более эффективно, чем традиционные фирмы. На развитие издательского дела оказывали влияние различные отрасли поставщиков и изготовителей. В течение этого периода «Американская шрифтолитейная компания» поглотила двадцать литейных предприятий. В 1906 году министерство юстиции было вынуждено распустить могущественный бумагоделательный трест.

Техника лежала в основе многих глубинных изменений. Усовершенствование линотипа Мергенталера в середине 80-х годов и блокообработывающих, переплетных, брошюровочных и других машин в начале 90-х годов разрешило многие проблемы так эффективно, что с наступлением нового столетия стала практи-

чески возможной полная механизация всего книгоиздательского дела. К 90-м годам техника фототипии получила широкое применение, и старые иллюстрированные журналы, например «Скрибнерс» и «Сенчюри», уже не имели преимуществ перед возникающими десяти-пятнадцатилетними журналами, которые раньше не могли себе позволить затраты на ксилографию.

Сбыт продукции, важнейшая проблема для издателей, также был отчасти усовершенствован. От старомодной продажи с аукциона или оптовой продажи отказались в 90-е годы, когда стали очевидны ее чересчур узкие возможности, позволявшие только избавляться от залежавшегося товара. К 1900 году союзы книгопродавцев и издателей добились относительной стабилизации розничных цен и размеров скидки, но по мере превращения магазинов в важный рынок сбыта книжной продукции возникла новая проблема контроля над ценами. Распространение художественной литературы по подписке, не имевшее успеха, за исключением подписки на произведения Марка Твена, вступило в новую фазу. Журналы, как, например, «Кольерс», начали распространять книги в качестве бесплатного приложения и в виде предназначенных для постоянных подписчиков собраний сочинений по сниженным ценам. Несмотря на все эти нововведения, книги не доходили до основной массы народа. В 1905 году У. Х. Пейдж подсчитал, что только 2—3% всего населения проживало поблизости от книжных магазинов. Однако уже к 1910 году 46% американцев жило в городах с численностью 2500 человек. Такие города могли себе позволить иметь книжные магазины, а остальное население стало более досягаемым для издателей благодаря введенной в 1897 году бесплатной пересылке по почте печатной продукции в сельскую местность. Последнее было в первую очередь важно для распространения периодических изданий. К 1908 году газеты и журналы составляли 64% почтовых отправок.

Однако механизация производства и усовершенствование системы сбыта товара привели к понижению книжных цен, что объясняется зависимостью от других факторов бизнеса. По мере того как удешевлялось производство, росли прочие расходы. В промежутке с 1900 по 1905 год гонорары, в особенности за романы, достигли небывалых размеров. Постоянно увеличивались затраты на содержание комиссионеров и коммивояжеров. Долгосрочные кредиты книготорговцам вызывали новые расходы. Но самых больших средств требовали реклама и организация распространения книжной продукции. Конкурентная борьба за авторов и читателей заставляла издателей тратить на рекламу целые состояния. Многие шумные кампании по продаже бестселлеров, казалось, преследовали аналогичную цель и имели тот же результат, что и реклама товаров в универсальных магазинах, продаваемых с убытком, только чтобы привлечь

покупателей; эти расходы поглощали всю прибыль, полученную от продажи, но издатель зарабатывал таким образом престиж как среди авторов, так и книготорговцев. «Свободная» реклама, оперирующая интимными подробностями жизни автора и его творчества, в то время была сравнительно мало известна. В конце 80-х—начале 90-х годов пользовались успехом литературные беседы Эдварда Бока, распространяемые через синдикаты, но книжные обозрения наподобие тех, что печатаются в современных еженедельниках, появились в 1896 году, когда «Нью-Йорк таймс» начала выпускать субботнее литературное приложение. Но и тогда книжные обозрения в газетах писались в основном переутомившимися редакционными сотрудниками, которые ухитрялись освещать двадцать-тридцать книг, просмотрев их за час.

Концентрация издательств и типографий в нескольких городах также являлась характерной приметой нового времени. И что бы ни говорили и как бы ни протестовали такие патриоты Запада, как Хэмлин Гарленд и Фрэнк Норрис, центром всей индустрии стал Нью-Йорк. В 1905 году общая стоимость выпущенных в Нью-Йорке книг и всей печатной продукции составляла 44 000 000 долларов, в Чикаго — 26 000 000, в Филадельфии — 14 000 000, в Сент-Луисе — 8 000 000, в Бостоне — 7 000 000. Хотя львиная доля издательского бизнеса приходилась на Нью-Йорк, Бостон и Филадельфия продолжали сохранять свои великие традиции по изданию книг и журналов. Чикаго также располагал огромным издательским и книготорговым оптовым потенциалом. Однако из 243 названий, выпущенных его пятьюдесятью тремя фирмами в 1894 году, лишь несколько принадлежало новым литературным произведениям, а в конце десятилетия даже чикагские авторы начали передавать дела нью-йоркским издателям. Несколько фирм, например «Стоун и Кимболл», издавали одно время значительные произведения, но просуществовали недолго. Тем не менее гражданский энтузиазм, создавший Чикагский университет в 1890 году и великую Всемирную выставку 1893 года, превратил этот город в крупный центр культурной жизни всей страны.

4

Отличие издательского дела от других видов бизнеса не менее существенно, чем его сходство с ними. И одно из принципиальных отличий заключается в том, что издатель не являлся и не является производителем. Его «товар сделан» писателем и печатником, а его собственная основная функция — создать рекламу и протолкнуть товар к потребителю. Статус его товаров как собственности также сложен. Издатель не является собственником того, что он продает: он покупает право на продажу товара у его производителя, который перестает быть

владельцем своей творческой продукции, на время, установленное законом. Его товар в известном смысле предназначен для длительного пользования, однако он не может организовать постоянный спрос на него. Это порождает специфические проблемы рекламы в издательском бизнесе. Они заложены в самой его природе. Некоторые внешние вопросы рекламы были разрешены или, во всяком случае, были близки к разрешению в период между 1890 годом и началом первой мировой войны.

До 1891 года американские издатели были вынуждены из-за отсутствия закона о Международном авторском праве продавать конкурирующие между собой иностранные и отечественные книги. Это соревнование не имело бы принципиального значения, если бы разница в стоимости книг сводилась только к сумме гонорара, выплачивавшегося американскому автору, однако, поскольку конкуренция между издателями за новые произведения, не охраняемые законом, приводила к снижению цен на книги иностранных писателей и одновременно к невероятному увеличению и разнообразию ассортимента их зазывных названий, американский писатель проигрывал вдвойне. Как правило, он не мог позволить себе продавать свои книги по цене иностранных перепечаток — от десяти до пятидесяти центов, — потому что (если, конечно, книга не имела очень широкого сбыта) даже при высоком гонораре его доход оказывался ничтожным.

Какими бы щедрыми и бескорыстными ни казались издатели в этой долгой борьбе за принятие закона о Международном авторском праве, ими руководил личный интерес. Отсутствие точного наименования литературной собственности приводило к стихийной конкуренции, разорившей многих издателей. В середине столетия профессиональная этика еще сдерживала конкурентные страсти, но в «позолоченный век» мораль бизнеса окончательно деградировала, ее хорошие манеры уже не помогали. Моральные принципы, выдвигаемые теми, кто считал, что наш грабег иностранной собственности является общенациональным преступлением, так же зависели от экономических сил, как аболиционизм накануне Гражданской войны от промышленного развития Севера: моральные принципы могли иметь вес лишь в соответствующих, созревших для них экономических условиях. От этого зависел и успешный исход борьбы за принятие закона об авторском праве. Отрицательные последствия конкуренции сломили сопротивление даже фирм, занимавшихся переизданием, а статья закона о производстве, предусматривавшая публикацию произведений иностранных авторов в Соединенных Штатах, пользовалась поддержкой промышленников и профсоюзов. На политический исход кампании за принятие законодательства об авторском праве существенное влияние оказали вмешательство Международного союза печатников, а также отсутствие четкой позиции у конгресса по поводу литературной собственности и ее отношения к тарифу. Желаемый результат был до-

стигнут главным образом персональным давлением на законодателей, которые не придавали слишком серьезного значения тому или иному решению вопроса об авторском праве.

Хотя к концу 1892 года с иностранными писателями и композиторами было заключено девятнадцать тысяч договоров, судить о преимуществах принятого законодательства было трудно из-за депрессии 1893 года. Наверное, первым результатом действия нового закона была неоплаканная кончина старых компаний по переизданию книг, в особенности тех, что поспешно создавались в конце 80-х годов с целью наживы на перепечатке английских книг, не охраняемых авторским правом. Среди отрицательных последствий введения закона следует отметить сокращение перепечаток мелкотравчатой английской беллетристики, издание произведений значительных английских писателей без текстовых искажений и общее снижение цен на иностранную классику. Писатель же смог оценить всю важность присоединения к конвенции в 1894 году, когда впервые в Соединенных Штатах было издано больше американских, чем иностранных романов. Английские книги были внушительно представлены в наших списках бестселлеров и после 1891 года. Таким образом, причиной англо-американской конкуренции в XIX веке было не только отсутствие соглашения об авторском праве. Однако тот факт, что названия книг американских писателей вскоре достигли численного превосходства и сохраняли его в этих списках, показывает, как быстро наладилось наше собственное производство коммерчески выгодной литературы, когда были созданы равные условия.

Неизвестно, оправдались ли надежды Джеймса Брайса, полагавшего, что расширение рынка откроет перед английскими и американскими писателями новые горизонты. Несомненно одно, что принятие закона привело к интернационализации книжного бизнеса. В 1896 году три солидных английских издательства: «Оксфорд юниверсити пресс», «Джон Лейн» и «Макмиллан» (которое основало свой нью-йоркский филиал в 1869 году) — объединились в одну нью-йоркскую корпорацию, а многие большие американские фирмы, которые прежде не имели отделений за океаном, поспешили последовать их примеру в Англии. Не исключено также, что новый закон способствовал возрождению в Америке высокой полиграфической культуры. В этот период назревшего протеста против ущербности викторианского вкуса фирмы имели возможность предлагать прекрасные издания той части неуклонно растущей читающей массы, которая могла себе позволить покупать дорогие книги. Среди художников, печатников и издателей, прокладывавших новые пути в области книжного оформления, самыми выдающимися были Дэниел Апдайк, основатель фирмы «Меримаунт пресс» (1893), Брюс Роджерс, начавший сотрудничать в «Риверсайд пресс» в 90-е годы, Томас Бирд Мошер из Портленда

(1891), Стоун и Кимболл из Кембриджа и Чикаго (1893) и Коупленд и Дэй из Бостона (1895). Вскоре основная масса издателей, обнаружив, что публика охотно покупает прекрасно изданные книги в хороших переплетах, последовала примеру пионеров.

5

Перемены в положении издателя как покупателя рукописи и истолкователя запросов читателей в этот период изменили условия самого творчества. Издатель всегда был вынужден участвовать в конкурентной борьбе не только за читателей, но и за авторов, и, как правило, это соревнование носило характер негативного воздействия на литературу, ибо он нередко приобретал произведения низкого литературного качества, но определенного типа. Теперь конкуренция заставляла издателя формировать новый тип писателя, так же как и новый тип читателя. Она принуждала авторов продавать свои творческие усилия по дорожке. Фрэнк Норрис, который служил внутренним рецензентом в издательстве «Даблдэй», писал: «Кто не посвящен в кухню одной из более или менее крупных фирм, тот не может себе представить, насколько велико влияние издателя на современную беллетристику. Очень многое, значительно больше, чем подозревают читатели, практически написано по прямому заказу. Издатель отыскивает нужного автора... предлагает тему и осуществляет непосредственное руководство на протяжении всего творческого процесса... Было время, когда издатель ждал неизвестного автора с его рукописью. Но на глазах этот Неизвестный был превращен эксплуатацией и попечительством издателя в «денежное предприятие», разросшееся до таких чудовищных размеров, что теперь вряд ли найдется издательство, которое не разыскивало бы его с помощью всех имеющихся средств».

Переписка тех лет показывает, что, когда «Дэвид Харум» (1898) пользовался успехом, издатели требовали прозы в духе «черт побери все» и заставляли авторов отказаться от нее, как только «Эбен Холден» (1900) Ирвинга Бачелера наводнил книжный рынок; что, когда та или иная историческая тема была исчерпана, они предлагали новую; что преуспевающие писатели под их постоянным нажимом плодили в большом количестве тот тип литературы, который имел наилучший сбыт. Респектабельные издатели проявляли значительную сдержанность в отношениях со своими авторами, но редакторы новых журналов и синдикатов были беспощадны. Джордж Эйд в письме к Хоуллсу в 1902 году признавался, что он четыре раза давал себе слово «не писать на отвратительном сленге», но каждый раз издатель брал над ним верх, когда называл цифру чистого дохода, который принесет продажа его рассказов через синдикат семидесяти газетам. На исходе века самое сильное воздействие

издателей испытывали на себе романисты: из 6336 всех изданий 1278, то есть 20%, составляли романы.

Несмотря на значительное расширение книжного рынка (в 1910 году было издано 13 470 названий, что в три раза превысило выпуск 1890 года), книге было далеко до журнала. Журналы в Америке нажились на отсутствии закона об авторском праве; почта взяла на себя заботу об их распространении, а постоянно растущие тиражи позволяли им покупать лучшие литературные и редакционные силы страны. Журнал предлагал много имен, большой выбор разнообразного материала и иллюстраций за невысокую цену, он приспособлялся ко вкусам своих читателей. Когда читатель покупал журнал, соответствующий его взглядам и интересам, он получал, как сказал Хоуэллс в 1893 году, литературу «с гарантией высокой оценки», выданной редакторами и критиками профессионально более опытными, чем средний издатель и его внутренние рецензенты.

Для романиста того времени, продолжаем цитировать Хоуэллса, наградой была «публикация произведения в журнале, а не издание его книгой». Известному писателю журналы платили от 1500 до 10 000 долларов за публикацию романа выпусками, причем журнальное издание, совершенно очевидно, не только не препятствовало, а, напротив, облегчало впоследствии продажу книги. Некоторые журналы, как, например, «Харперс», могли платить своим авторам особенно щедро, потому что параллельно издавались большими тиражами в Англии. Молодые издатели, как Стоун и Кимболл, не имевшие собственного журнала, часто вынуждены были покупать и продавать авторам право на журнальную публикацию для того, чтобы подписать с ними договор на издание книги. В подобной ситуации приходилось пользоваться услугами литературных агентов. В издательском бизнесе намечается тенденция к обезличению, когда авторы, уставшие от все усложнявшихся финансовых проблем, связанных с писательским ремеслом, начали поручать свои дела таким агентам, как А. П. Уотт, Пол Рейнолдс и Дж. Б. Пинкер. Многим писателям казалось, что бизнес поработил искусство. Генри Джеймс горько сетовал на зависимость от слов «продолжение следует», публикуя романы в журналах, что действительно отдавало писателей в рабство этим «дешевым иллюстрированным книжкам», диктовавшим размеры и количество выпусков. Другие писатели, такие, как Хэрролд Фредерик, с удовольствием поставляли блоки в 10 000 слов, подобно тому как впоследствии писатели станут подлаживать композицию романа к будущему киносценарию.

Если нет достаточных оснований считать, что журнальная проза рассматривалась прежде всего как пояснительный материал к рисункам высокооплачиваемых художников, тем не менее даже писатели уровня Хоуэллса, Лафкадио Хирна, Джеймса Брэнча Кэбелла время от времени сочиняли тексты к запла-

нированной серии иллюстраций. Вообще говоря, литературное достоинство солидных журналов тщательно оберегалось такими замечательными редакторами, как Генри Миллс Олден из «Харперс», Хорэс Скаддер, У. Х. Пейдж и Блосс Перри из «Атлантик» (который, кстати, не иллюстрировался), Ричард Уотсон Гилдер из «Сенчюри» и Эдвард Берлингем из «Скрибнерс». Если учесть, что все эти журналы являлись собственностью книжных издателей, которые требовали заключения договора на книжное издание произведения, когда принимали его к публикации в журнале, то совершенно очевидно, что критическое мнение этих редакторов задавало тон в литературном мире того времени и что понижение тиражей этих журналов около 1910 года предвещало перемены в культурной ситуации.

Роберт Андервуд из «Сенчюри» охарактеризовал эти изменения в письме к своему издателю в 1910 году. Его журнал несет убытки, в то время как новые десяти-пятнадцатипроцентные «дешевые иллюстрированные издания, состоящие из одних рассказов, получают огромные прибыли». Он предлагал вернуться к старой политике журнала, рассчитанной на женщин, верующих и Запад, где «следует искать американскую читающую публику». На его беду, все три категории читателей отдавали предпочтение как раз дешевым изданиям, процветавшим усилиями журналистов-редакторов и издателей типа Бока, Макклора, Нормана Хэпгуда из «Кольерс». Эти издатели не разделяли представлений XIX века о женщинах, верующих и Западе. Журналы «Макклорс», «Манзиз», «Космополитэн», «Эврибодиз», «Кольерс» и «Ледиз хоум джорнэл» внимательно следили за новыми интересами и вкусами американских читателей, а к 1905 году уже имели в своем распоряжении самых лучших авторов страны, которые больше не могли писать исключительно для уважаемых ими редакторов.

Новых читателей интересовали скорее факты и увлекательность, нежели идеи и искусство. Реформистские кампании Гилдера и Олдена казались скучными по сравнению с убедительными фактами в статьях «разгребателей грязи», рассказывающих о важных явлениях общественной жизни, которые волновали простых людей по всей стране, а проза О. Генри, Джека Лондона и Джорджа Рэндолфа Честера воспринималась не как литература, а как сама жизнь. Финансовой основой новых журналов стала реклама, и когда в 1896 году Бок начал печатать рассказы, перемежая их рекламными объявлениями, он просто понял практическую зависимость одного от другого. Тираж выпуска такого популярного литературного еженедельника доходил в 1909 году до 6 000 000 экземпляров.

В равной степени практиковалась продажа литературных произведений через синдикаты. Воскресные приложения к газетам были единственными изданиями для массового читателя, а выгода продажи одного и того же материала в десятки газет

была для автора очевидной. Бок, Бачелер, Макклюр и Дейне из нью-йоркской «Сан» начали использовать возможности этого нового рынка уже в 80-е годы, и к 1900 году он превратился в важный канал распространения художественной литературы. Хоуэллс считал, что синдикат платил самый высокий гонорар за посредственные произведения и что, хотя он «расширил поле распространения беллетристики», он не мог способствовать развитию подлинной литературы, так как газеты читали не женщины, а мужчины и мальчишки, которые хотели одного — заполнить свой досуг. Но к тому моменту, когда это заявление Хоуэллса попало в печать, чикагская газета решила напечатать выпусками его собственный роман «В мире случайностей» (1893), а в 1900 году он сам размышлял над созданием международного синдиката, который бы платил авторам аванс в тысячу долларов.

В конечном счете воскресные газеты не оправдали себя как средство распространения литературы, но если Хоуэллс был прав относительно характера газетной аудитории и если успех рассказов О. Генри (например, тех, что печатались в нью-йоркской «Уорлд») считать симптоматичным, то все же нельзя не признать, что синдикаты приучали читать хорошую, хотя и неглубокую, литературу те слои населения, которые прежде вообще о ней не подозревали. Если синдикаты, как утверждали многие, при этом пагубно влияли на таланты таких писателей, как Стивен Крейн, Фрэнк Норрис, Джек Лондон, Ричард Хардинг Дэвис, то их заслуга в том, что в 90-е годы они вдвое увеличили гонорары за публикацию произведений выпусками, а некоторым писателям обеспечили стабильные доходы, равнозначные регулярной зарплате.

Стабильность оплаты явилась новой чертой профессионального литературного труда. Всеобщая грамотность, новые методы книжного бизнеса, повышение уровня жизни, приспособление литературы к различным вкусам — все это привело к расширению и стабилизации литературного рынка и, таким образом, позволило не только значительно повысить доходы писателей, но и сделать их заранее предсказуемыми. Важно не то, что восемнадцать книг этого периода разошлись в количестве более миллиона экземпляров каждая. Важно то, что у профессиональных писателей появлялись все новые и новые возможности продавать свои произведения. К 1910 году романы и некоторые другие жанры прозы могли быть опубликованы в газетах, еженедельниках или даже в ежемесечниках за плату, обычно превышающую общую сумму гонорара за книжное издание. Гонорар в виде процентных отчислений за книгу в твердом переплете поднялся в среднем с 10% от розничной цены за экземпляр в 80-е годы до 20% (для популярных писателей) после 1900 года, хотя вскоре наметилась тенденция к дифференцированной оплате. Пятидесятицентовые издания в бумажной обложке и

специальные дешевые издания в тканевом переплете, предназначенные для широкой распродажи, приносили писателям меньшие гонорары, но обеспечивали большие тиражи. Популярными авторами, например Ричард Хардинг Дэвис, могли рассчитывать на щедрые гонорары за собрания своих сочинений, изданные как журнальные приложения. Когда в 1913 году Сиерз Роубак напечатал с клише Харпера «Бен Гура» Лью Уоллеса тиражом миллион экземпляров при гонорарных отчислениях в двенадцать центов, открылись новые горизонты в области переизданий. На международном рынке английское, канадское, колониальное и немецкое авторское право можно было приобрести по сравнительно небольшой цене. Ранее игнорировавшееся авторское право на драматические произведения тоже приобрело значение, когда в 90-е годы продюсеры начали борьбу за каждый сенсационный роман. Большинство контрактов на инсценировку книги гарантировало автору одну треть или половину доходов от постановки, что в случае с «Бен Гуром» составило за двадцать лет более полумиллиона долларов. Еще более широкие перспективы открыл перед писателями Голливуд, но повествование на экране вошло в практику только после 1908 года, а применение закона об авторском праве в кино уточнялось еще в течение нескольких лет, пока некий кинопродюсер не попытался приобрести право на экранизацию «Бен Гура» у продюсера театрального, который в свою очередь постарался выкупить его у издателя, чтобы с выгодой перепродать киностудии.

К 1914 году писатель имел возможность продать свой роман в десяти-двенадцати видах всем известным ему категориям читателей и зрителей, не смущаясь при этом различием в критериях. Какие это имело последствия для развития литературы? Был ли успех Хэрлда Белла Райта * идеалом, за который писатели и просветители боролись целое столетие? Не было ли материальное благополучие писателей достигнуто ценой утраты художественных ценностей? Издатель Пейдж в 1905 году бросил мрачный взгляд на алчных авторов и всеядных читателей. «Это жестокий мир, — говорил он, — где «Славные времена рыцарства» *, «Граустарк» * и «Алиса из старого Вёнсена» * приносят целые состояния своим авторам, в то время как Хоуэллс и Джеймс пишут, не рассчитывая найти покупателя, и даже у очередного романа мистера Киплинга не наберется столько читателей, сколько имеет «Эбен Холден» мистера Бачелера».

6

Трудно сравнивать вкусы разных периодов, и почти невозможно сопоставлять периоды, которые разительно отличаются друг от друга не только уровнем грамотности, но и соотношением образованных и необразованных читателей. И все же данные о популярности писателей в том или ином десятилетии по-

учительны. В 1872 году Публичная библиотека Бостона, города достаточно высокой культуры, зарегистрировала, что наибольшим спросом у читателей пользовались ныне забытые авторы: миссис Э. Д. Э. Н. Саутуорт, миссис Каролина Ли Хенц, Мэри Джейн Холмс. Пятнадцать лет спустя ситуация мало изменилась к лучшему. Так, в книге заказов среднезападного оптового книготорговца столь незначительный писатель, как Э. П. Роу, возглавлял список все тех же популярных авторов, а Купер и Готорн стояли лишь на десятом и на одиннадцатом местах.

Но в 90-е годы что-то случилось. Обследование библиотек, сделанное в 1893 году, показало, что только Олкотт и Роу из прежней группы сохраняли приличные места в списках популярных авторов и что возглавлял его Диккенс, за ним непосредственно стояли имена Скотта, Купера, Джордж Элиот, Готорна, У. Холмса, Теккерей. Среди романов первое место занимал «Дэвид Копперфилд», за ним «Айвенго», «Алая буква», «Хижина дяди Тома», «Бен Гур», «Адам Бид», «Ярмарка тщеславия» и «Джейн Эйр» следовали в порядке перечисления. К концу века списки бестселлеров включали все больше и больше книг, занявших прочное место в литературе. Пейдж, должно быть, не заметил, что в списках «самых читаемых книг» начиная с 1895 года в первой десятке значились произведения Дж. М. Барри, Стивена Крейна (его «Алый знак доблести» стоял на восьмом месте в списках 1896 года), Киплинг, Финли Питера Данна (его «Мистер Дули» занимал восьмое место в списках 1899 года). В 1904 году «Избавление» Эллен Глазгоу оказалось на втором месте в списках наиболее читаемых произведений (а двумя годами раньше она уверяла издателя, что ее «большие», «глубокие» человеческие «документы» никогда не станут популярными). В 1905 году роман «Обитель радости» миссис Уортон числился в списках восьмым. В рекордном 1906 году «Конистен» Уинстона Черчилля, «Джунгли» Эптона Синклера и романы Маргарет Диленд, миссис Уортон и Эллен Глазгоу входили в первую десятку. Поскольку Хоуэллс занимал лишь двадцать шестое место (в списках 1893 года), Гарди — сорок шестое, а Генри Джеймс и русские романисты вообще в эти списки не попали, то у американцев не было причин для самообольщения. Однако тот факт, что оба Джеймса и Хоуэллс имели порядочные, а иногда и весьма внушительные доходы, показывает, что солидные журналы и их читатели хотели и были способны поддержать лучших писателей.

Подводя итоги, можно сказать, что литературный бизнес, который Хоуэллс в 1893 году называл «младенцем в колыбели», к 1910 году достиг совершеннолетия. Конечно, его оторвали от груди матери-родины, и он стал независимым. Самое важное, однако, что со временем демократизация книжного рынка оправдала себя. Еще «продажные писаки, — как говорил Фрэнк Норрис, — продолжали одурачивать эту массу, которая в

настоящее время смешала Зло с Добром и предпочитает ложь правде». Однако вера Норриса в то, что «народ — предмет насмешек художника, его презрительных поношений и карикатуры — в конце концов в самом главном выступает подлинным искателем Истины»¹, и непоколебимое убеждение Хоуэллса, что «простые люди в литературе... желают, чтобы им рассказывали правду, что они уверены в том, что в литературе найдут утешение и высокую радость», получали подтверждение во все растущей популярности настоящей литературы.

¹ Цит. по: Фрэнк Норрис. Ответственность романиста. — В сб. «Писатели США о литературе». М., «Прогресс», 1974, с. 133.

59. ЛИТЕРАТУРА ИДЕЙ

1

Группа писателей, храбро взявшихся за новые — социальные, экономические и философские — темы, возникшие в Америке после Гражданской войны, относилась к тем литераторам, которые на языке незамысловатой прозы обратились к философии перемен и к проблемам, затронутым ею в американской жизни. Говоря в общих чертах, эта «литература идей» распадалась на три главных направления: первое давало объяснение традиционному индивидуализму на уровне традиционных идей; второе рассматривало философские и экономические аспекты старого индивидуализма, учитывая современное положение вещей и новейшие идеи; третье же попыталось примирить в себе новое и старое. Но все подобные попытки классификации в лучшем случае грубы и не дают представления о разнообразии в оттенках мысли у этих писателей.

Тому индивидуализму, который служил основной предпосылкой для творчества Эмерсона, Уитмена и даже Мелвилла и По, был, несомненно, брошен вызов. Все яснее становилось, что усложнившемуся обществу требовалось нечто большее, чем спорадические, бессистемные попытки отдельных людей познать истину. Задолго до 1900 года государственные агентства, промышленные корпорации, университеты, филантропические учреждения — все вносили свою лепту в копилку знаний, специализируясь, планируя и сотрудничая. Теперь уже не казалось столь очевидным, как раньше, что только личность — единственный, а возможно, и главный источник знания и света. Другими словами, знания являлись, по крайней мере частично, социальным продуктом. И более того, они могли использоваться не только для благополучия отдельных индивидуумов, обладающих или манипулирующих ими, но в интересах всего общества в целом. Эта мысль была сущностью нового движения за общественное здоровье, за сбережение естественных богатств и за внедрение науки в промышленность, сельское хозяйство и даже в само управление. В то же самое время, когда многие мужчины и женщины подвергали сомнению идею того, что только индивидуальные попытки и гений накапливают знания, новая, приобретающая вес группа экономистов утверждала, что и богатство — скорее социальный, нежели индивидуальный продукт.

Из этого совершенно закономерно вытекало, что общество может и должно нести ответственность за справедливое распределение богатства.

Интеллектуальная революция была более значительна, чем можно предполагать, исходя из этих перемен. Многим казалось, что дарвиновская теория, соотнеся человека с низшими животными, похитила у него божественную сущность, лишила свободы воли, свела его положение до роли автомата, механически реагирующего на раздражители среды. Релятивистскую философию Герберта Спенсера часто называли материалистической или детерминистской, похитившей у человека божественный первотолчок, самого Бога. Многим благочестивым людям сам научный метод стал казаться более опасным, чем прежде: он готов был вот-вот разрушить веру в основательность интуитивного подхода в познании, почитавшегося долгие годы в определенных кругах наиболее удовлетворительным, если вообще не единственным, свидетельством наличия духовных ценностей, человеческой универсальности и неизменности — короче говоря, всего, ради чего стоило жить.

Теория Дарвина не низводила целиком прежний индивидуалистический образ мыслей. По сути дела, кое-какие моменты она даже усилила. Особенно это относилось к экономической и социальной теории. Некоторые экономисты и внушительное число крупных бизнесменов исповедовали доктрину выживания наиболее приспособленных: она оправдывала систему, при которой более слабые из конкурентов побивались более жизнеспособными монополистами. Благодаря открытиям Дарвина положение классической экономической теории о свободном предпринимательстве, казалось, получило новое научное подтверждение. Подобно этому и индивидуализм оставался в выигрыше или казалось, что оставался, когда социальные теоретики переносили положение об эволюции как о борьбе и выживании сильнейших на само общество. Такое использование научной теории в экономических и социальных вопросах озадачивало простых людей и их интеллектуальных вожаков, пытавшихся составить новую программу, в которой сотрудничество, социальная ответственность за личность и прочная забота о благе народа были бы оговорены достаточно убедительно.

2

Та весьма значительная часть литературы, в которой утверждалось, что новые ситуации и новые проблемы могут быть разрешены посредством возврата к прежним вере и образу мыслей, может быть представлена произведениями Джона Ланкастера Спелдинга. Этот блестящий и одаренный сын обеспеченных уроженцев Кентукки к 1880 году стал признанным вождем католической церкви. Неотлучно епископствуя в Пеории,

он написал, помимо нескольких томов региональных и патристических стихов, около полудюжины книг, пользовавшихся большой популярностью и в протестантских и в католических кругах. Лучше всего дают представление о его образе мыслей «Лекции и рассуждения» (1882), «Способы и конечные цели образования» (1895), «Мысли и предположения о жизни и образовании» (1897) и «Социализм и труд» (1902).

Видя, как в некоторых областях новая наука бросает вызов религиозной вере и авторитету церкви, и понимая, что от того, что называли современными нравами, не так-то просто отделаться, епископ Спелдинг яростно и убедительно отстаивал свою точку зрения: необходимо, чтобы католическая церковь приняла участие в живой полемике времени. Католическая церковь должна доказать протестантам, что, несмотря на приверженность к традиции и авторитету, а также на постоянный приток невежественных иммигрантов, она ни в коем случае не противопоставляет себя науке, знаниям и культуре. Более того, она должна активно содействовать развитию американской мысли и литературы, порождая веру в то, что болезни американской жизни могут быть исцелены лишь с помощью религиозных идеалов, добродетелей и самого христианского типа личности. Моральная сила церкви, ее божественные и мистические свойства могут помочь взять под контроль множество сторон современной жизни, побороть научный материализм и вступить в схватку с новым временем. Только лишь христианский характер в совокупности с христианскими добродетелями и идеалами, утверждал Спелдинг, могут сохранить достоинство и цельность личности, привести ее к гармонии с постоянным и вечным, указать ее истинное назначение. И всего этого можно достичь, вовсе не отрицая современного знания, только интерпретируя его да извлекая всю возможную пользу.

Среди специфических зол американского общества, которые епископ Спелдинг считал особенно плачевными, была эксплуатация иммигрантов, живущих в городских трущобах. Благодаря его героическим усилиям многих приезжих переправили в аккуратные поселения западных штатов. Не менее, чем прозябание иммигрантов в городских трущобах, епископа Пеории беспокоили губительные последствия безжалостной конкуренции, власть монополий, приносимые в жертву частной собственности человеческие добродетели. Пресса, школа, юридические акции вроде налога на наследство, организации, подобные тред-юнионам, могли бы постараться избавить общество от этих бед. Хотя многого, утверждал Спелдинг, такие организации и законы принести не смогут. Единственным спасением от «деспотической власти коммерции» и от «невежества и нищеты» городских трущоб оставался, по мнению епископа, христианский дух. Социальная пропасть, отделяющая серьезных, прилежных труженников от бездельников и преступников, — суть нравственного, а не

экономического толка, и, следовательно, «все истинные улучшения жребия человеческого связаны с религиозными, моральными и интеллектуальными условиями».

Хотя Спелдинг не верил в социализм, считая его механической системой, гибельной для свободы личности, и призывал к содружеству классов во имя религии и разума, он тем не менее резко осуждал алчность капиталистов. «Только те, которым спокойствие общества дороже собственности, только те, которые всей душой стремятся в безграничный и бесконечный мир истины, красоты и добра, могут надеяться достичь высот благородной человечности». Промышленные боссы, люди-машины, рядовые жертвы собственного успеха тоже могли бы, подобно беднякам, которых они эксплуатировали, жить истинно, придерживаясь «тех внутренних добродетелей, которые делают людей мудрыми, благородными, прекрасными и сильными». Проповедуя учение, сущность коего в большой степени заключалась в том, чтобы примирить бедных и обездоленных со своим жребием, который они могли духовно украсить с помощью воли и веры, а также призывая богатых и могущественных отправиться на поиски бога, епископ Спелдинг со всепобеждающим обаянием доказывал первенство духовных ценностей и в этой жизни, и в последующей.

Уважение к авторитету и прошлому, определяющее тон эссе епископа Спелдинга, нашло выражение и в произведениях некаатолика Уильяма Т. Харриса, просветителя и философа. Сын текстильного промышленника из Новой Англии, Харрис довольно скоро получил в Сент-Луисе место заведующего общественными школами. На этом посту, а также впоследствии в должности советника Соединенных Штатов по вопросам просвещения Харрис вырос в ведущего педагога-теоретика своего времени. Он написал также множество философских, литературно-критических, искусствоведческих, политических и экономических трудов. Попав под влияние яркого мыслителя Брокмейера, немца по происхождению, Харрис стал гегельянцем. В 1867 году он основал «Журнал спекулятивной философии» и в течение четверти века был его редактором. Этот журнал стал первым американским периодическим изданием, целиком посвященным философии; он знакомил американцев с классическими и новейшими философскими сочинениями Европы и Америки. Замечательный популяризатор философии Гегеля, хорошо знакомый с «Наукой логики», эссеист, чувствующий себя в мировой культуре как дома, Харрис излагал свои мысли уверенно и категорично. Он играл значительную роль в конкордской философской школе — неофициальных собраниях во время летних каникул, где умеренные трансценденталисты и молодые философы рассуждали о Платоне, Канте, Гегеле и их учениках.

В гегельянстве Харрис нашел законченную оптимистическую и идеалистическую философию, пронизывающую мир божест-

венным предначертанием и, подобно христианству, дарующую индивидууму благородную и бессмертную судьбу. Одновременно она оправдывала существующий порядок и действия властей, утверждая, что настоящее — неизбежный этап в развитии объективного разума, или мирового духа, и, следовательно, оно всегда право. Не жертвуя индивидуалистическими идеалами «самопомощи» и «самостоятельности», гегельянство, казалось, подняло личность на более высокую ступень развития собственных возможностей. В то же время подобная философия заставляла человека подчиниться действующим социальным институтам, утверждая, что его истинная духовная сущность, находящаяся в постоянном конфликте с его природной или физической сущностью, может проявить себя, только приспособившись к божественно предопределенному окружению и к существующим в действительной жизни социальным организациям. Харрису оставалось лишь представить убедительные доказательства того, что личность и сплоченное общество тождественны. Индивидуум, согласно Харрису, мог раскрыть себя только через семью, школу, церковь и государство.

По мысли Харриса, не существовало никакого конфликта между нормами капиталистического общества и потребностями ума и духа. При капитализме множество людей могли не только блаженствовать в достатке и безопасности, но и использовать появившееся у них свободное время на культивирование «хорошей жизни». Гегельянство в его сочинениях было призвано устранить деление на материальное и практическое и на интеллектуальное и духовное. На пути реализации возможностей личности Харрис не видел угрозы со стороны монополий, а также в производственной и сезонной безработице.

Оправдывая этику и практику капитализма, Харрис продуманно атаковал такие ошибочные и социально опасные, по его мнению, убеждения, как идея единого налога, утопизм Эдварда Беллами и «научный социализм» Маркса, Энгельса и их американских учеников. Трудно сказать, насколько помогли запутавшимся людям уверения Харриса в том, что их истинное назначение и безопасность зависят от того, насколько охотно они будут следовать законам общества, в котором живут. Трудно измерить, в какой степени эффект, производимый его учением, усилил консервативное направление американской мысли. Однако не будет преувеличением сказать, что он был одним из наиболее влиятельных интеллектуальных вождей своего времени. Даже сам факт, что он излагал свои мысли не в сложных объемистых фолиантах, а в многочисленных эссе и лекциях, привлекал к нему внимание современников.

Сочинения другого безусловного идеалиста, Джосаи Ройса, были не столь популярны, как работы Харриса, но они представляются нам даже более важными. Только частично можно объяснить высокие достоинства творений Ройса особенностями

его литературного стиля. Блеск ума, юмор, игра воображения — все это часто встречается у Ройса, но у него же мы находим ужасные длинноты и словесную жвачку. Исповедовать гегельянство, и без того становящееся популярным, было тоже не особенно оригинально. Однако Ройс дал учению новый поворот; наиболее же ценным было то, что он предложил свой вариант разрешения запутанных проблем, связанных с положением личности в американском обществе.

Следуя философии абсолютного идеализма, Ройс считал, что действительность есть идея, опыт или творение разума и что существует Высший разум, к которому все прочее относится как часть к целому. Высший разум, однако, наделял индивидуума нравственной силой и независимостью, которые могли реализовать себя только через общество. Личность, таким образом являясь необходимой частью Абсолюта, вносит свой уникальный и необходимый вклад в целое.

Это была уже философия, возвращающая личности цель и достоинство, которые у нее, казалось, в большей степени похитили дарвинизм и зародившаяся городская индустриальная цивилизация. Это к тому же была система воззрений, пригодная для целей старой индивидуалистической демократии, которой угрожали новые элементы массовой власти независимо от того, выступали ли они в форме сокрушительных корпораций или национального государства, вынужденного все в большей степени осуществлять руководство общественной жизнью в интересах всеобщего благополучия. Ройс верил, что личное спасение при таких обстоятельствах заключалось в преданности делу, почитаемому всем обществом достойным: ведь только через служение обществу индивидуум мог завоевать моральную независимость. Неудивительно, что Ройс особенно восхвалял служение делу регионализма. Ведь регионализм уже завоевал себе место и в политических движениях, и в литературе, использующей местный колорит. В преданности какому-то одному району или провинции, считал Ройс, воспитывается и крепнет верность нации и всему человечеству.

В «Философии верности» (1908) Ройс развил следующий тезис: коль скоро конфликт между верностью разным вещам неизбежен, то каждый отдельный индивидуум должен избегать такого столкновения, храня верность самой верности. Так, человек, поддерживая косвенным образом целую совокупность деяний, посредством верности самой верности приспособливается к жизни. Это удается ему благодаря приближению к Абсолюту — будь это Бог, или абсолютная идея, или идеальное общество. В работе «Мир и личность» (1900, 1901) Ройс сформулировал основные положения своей философии, заявив, что личность — продукт социальный, с неизбежностью складывающийся в результате прочных и взаимных связей. Подчеркнув, таким образом, сознательные, действенные аспекты абсолютного идеа-

лизма, оставив место для личных целей и выбора и заострив внимание на оценочных возможностях личности, Ройс указал путь тем американцам, которые старались соотнести свою жизнь с обществом и вечностью, что в свою очередь на каждом шагу порождало препятствия и огорчительные конфликты. Понятно, почему в Америке, раздираемой классовыми и региональными распрями, а также конфликтами авторитетов науки и религии, подобная философия — одновременно и эмпирическая, и идеалистическая, деятельная и волюнтаристская, взгляд на мир, в котором личность находит единение с обществом, ни в коем случае не поступаясь собой, — не могла не произвести впечатления на мыслящих людей, ищущих поддержки традиционному индивидуализму.

3

Другая группа писателей пыталась придать силу традиционным ценностям индивидуализма, прибегая к новейшим достижениям мысли. Из них наиболее смелой была теория эволюции, завоевавшая себе в 60—70-е годы сторонников среди ученых, социальных философов, вождей в этике и религии. Самой видной и влиятельной фигурой направления был, без сомнения, Джон Фиск. Он был автором великолепных и популярных историй из жизни американских колоний и из времен американской революции, комментатором политических идей в Соединенных Штатах, необычайно популярным лектором и сочинителем философских трактатов. Он был одним из наиболее широко известных американских интеллектуальных вождей последней четверти XIX столетия. Фиск, будучи учеником Герберта Спенсера и не разделяя мировоззрения объективного идеализма, во многом расходился во взглядах со своим товарищем по Гарварду Ройсом. Однако, подобно Ройсу, он возродил веру в мужчинах и женщинах, которым казалось, что дарвинизм отнял у личности ее достоинство и покусился на христианскую веру. В захватывающих повествованиях из американской истории он проводил мысль, что с самого начала божественное провидение вело Америку по пути удач. В не менее популярных лекциях по философии он донес до тысяч слушателей главную идею своей книги «Основы космической философии» (1874).

В заключительной главе «Основ» Фиск делает вывод, что конфликт между христианством и учением об эволюции вовсе не неизбежен.

«Мы не самодержцы, но слуги и толкователи природы; и мы должны показывать ее такой, какая она есть, а не такой, какой бы нам хотелось ее видеть. Той гармонии, которая, мы надеемся, со временем образуется между нашими знаниями и нашими стремлениями, нельзя достичь робостью, логически вытекающей из обоих явно враждующих между собой типов мировоззрения — как, например, в вопросе о материи и духе, — достичь ее

можно только бесстрашием, толкающим нас к единственно возможному выводу. И вот тогда-то долгая и ненужная война между наукой и религией сменится разумным и прочным союзом. Только тогда два легендарных рыцаря сложат, наконец, свое оружие, поняв, что дело, за которое бился другой, — это те же самые вечные истины: правда, добро и красота; «слава Божия и облегчение человеческой участи».

Хотя и прочие интеллектуальные вожди, включая Генри Уорда Бичера, Френсиса Эббота и Джеймса Маккота, пробовали примирить религию с теорией эволюции, однако ни один из них не покорил до такой степени аудиторию, как многогранный Джон Фиск. В области религии и философии он был тем же, кем Уильям Грэм Самнер в социологии и экономике. Оправдание свободной конкуренции в экономической жизни не через поддержку традиционных ортодоксальных взглядов, а новейшего учения об эволюции обеспечило Самнеру видное место среди интеллектуальных лидеров последней четверти XIX века. Он искал, подобно Фиску и Харрису, средство, способное принести порядок и стабильность Америке, разрываемой на части сельскохозяйственными бунтами и рабочими беспорядками. Метафорическим языком, сдобренным изрядной толикой привлекательного народного юмора, Самнер провозглашал со своей кафедры политических и социальных наук в Йельском университете, по существу, дарвиновский вариант невмешательства, выступая против провозглашения ответственности общества за благополучие индивидуума, отрицая то, что представлялось ему робкой сентиментальностью реформаторов и радикалов. И в своих знаменитых лекциях, и в популярных эссе Самнер упорно твердил, что, как скоро возникают социальные злоупотребления, справляться с ними следует с помощью научных исследований, проводимых компетентными органами.

Индивидуализм Самнера явился решительным и до некоторой степени сомнительным дополнением социальных положений дарвинизма о борьбе за существование и о выживании наиболее приспособленных. Это ясно видно в трех из его многочисленных эссе — «Что должны друг другу различные социальные классы» (1883), «Нелепая попытка переделать мир» (1894) и «Коммерческий кризис». «„Сильный" и „слабый" — термины, которые нужно уточнять, если только они не являются синонимами слов „трудолюбивый" и „праздный", „умеренный" и „экстравагантный"... Если тот факт, что выживает сильнейший, нас не устраивает, то имеется лишь одна возможная альтернатива — значит, выживает слабый. Первое — закон цивилизации, второе — закон антицивилизации».

В оказавшей большое влияние на современников книге Самнера «Народные обычаи» (1907) высказывалось мнение, что человеческим убеждениям не хватает рациональной завершенности, что они слишком зависят от времени и места. Далее,

в этом значительном вкладе в социальную теорию Самнер поддерживает экономический консерватизм — учение, в котором высказывалась мысль о безопасности и шире — добре, которые непременно обретет индивидуум, смирившись со своим жребием. Сам факт, что он выступал с позиций новейшей теории эволюции, придавал еще больший вес оправданию им индивидуалистической конкуренции. Результатом этого явилось значительное социальное неравенство, охватывающее страну чувство ненадежности, сохранение философии невмешательства, противостоящей наступлению социального законодательства, к которому уже прибегали индустриальные державы Старого Света.

Ограниченность социальной мысли Самнера, вытекающая из его непонимания того факта, что правительство всегда действует по указке сильных мира сего, заключалась в его убежденности, что призыв Джефферсона — «свободные люди в свободном обществе» — не потерял силы в условиях независимой и постоянно растущей Америки и уместен в той же степени, как и в бесхитростной цивилизации начала XIX века.

В этом убеждении, к слову сказать, он был не одинок. Э. Л. Годкин, редактор нью-йоркских изданий «Ивнинг пост» и «Нейшн», талантливый и умный ирландский иммигрант, исповедовал, в духе Джона и Джона Квинси Адамсов, учение об интеллектуальной элите, преданной интересам общества. Защитник прав собственности, критик аграрианизма и организованного труда, Годкин совсем в духе «невмешательства» осуждал покровительственный тариф как негарантированный фаворитизм определенным интересам. Излагал он свою социальную философию в обширных редакторских статьях в «Нейшн» и «Ивнинг пост», полных едких намеков и словесных выкрутас в духе сленга того времени. Под его пером даже сухие проблемы оживали и врезались в память. С возрастом его блестящий литературный стиль не поблек, но его убеждение, что только личность, изобличая промахи и сражаясь за справедливость, может помочь американскому обществу разделаться с жестокими заблуждениями, не подтвердилось. Будущее стало представляться ему слишком мрачным — в нем не могли осуществиться его идеалы. В одном весьма немаловажном аспекте и Самнер и Годкин отличались от прочих писателей, рассматривавших, подобно им, традиционный индивидуализм в рамках теории эволюции. Ни тот ни другой не считали, что миссией белого человека является распространение идей цивилизации среди отсталых народов мирз. Они, напротив, решительно выступали против роста ассигнований на военно-морские силы и против империализма, курс на который страна взяла с времен испано-американской войны. Их не обманули доводы преподобного Джосайи Стронга в «Нашей стране» (1885). Они отрицали правомерность привлечения Стронгом теории эволюции для защиты военно-империалистической программы, которую поддерживала про-

тестантская церковь. Годкин и Самнер также резко осуждали доктрину «нейвелизма», выдвигавшуюся капитаном Альфредом Мэнном в убедительно написанной и популярной книге «Влияние морской мощи на историю» (1890).

4

Невозможно, конечно, четко и определенно выявить отношения, существовавшие между последователями традиционных учений и сторонниками новейших направлений мысли и новых сил в американской жизни. И все же в последней четверти XIX столетия, как и в первом десятилетии XX, более или менее определенная группа людей пыталась наметить связи между старыми представлениями (главным образом концепциями индивидуализма) и новейшей идеей социальной ответственности всех людей. Говоря в самых общих чертах, эта группа была убеждена, что корень всех американских бед и величайшая угроза обществу старого образца, в котором отдельные индивидуумы пользовались относительной безопасностью и свободой выбора, заключались в экономическом спаде, обусловленном прекращением движения на Запад, а также бурным ростом монополий с их безжалостными методами конкуренции и странным влиянием на правительство. Не отказываясь от убеждения, исповедуемого Годкиным, о необходимости общественного просвещения, представители разных типов радикализма считали бессмысленными неорганизованные индивидуальные попытки перестройки общества и ратовали за коллективные действия и за подавление государством частных интересов.

Однако марксистское учение об экономическом детерминизме, классовой борьбе и отмене частной собственности не входило в идеологию этой группы. Мечтая восстановить идущую на убыль автономию личности, они брали в качестве отправной точки «естественное право», уверяя, что лишь развивают эту философию, освежают ее применительно к новым экономическим условиям, так чтобы вечные идеи Декларации независимости не превратились в пустой звук.

Одним из значительных трудов, дающих представление об этом образе мысли, явился «Прогресс и бедность» (1879) Генри Джорджа. Эта книга возвышается над прочими благодаря глубине своего содержания, изяществу стиля и сильному влиянию на современников. Почему развитие цивилизации сопровождается ростом бедности — вот центральная проблема книги; другими словами, почему, по мере того как страна все более богатеет, по мере роста железных дорог и городов, что должно, логически говоря, облегчать человеческую участь, все большему числу людей не хватает жизненно необходимого? Основная мысль книги: каждый человек имеет право трудиться на земле и пользоваться всеми ее благами, но частное землевладение,

как правило, лишает его этого права. Джордж утверждал, что рост цен на землю в устойчивых поселениях связан не с предприимчивостью владельца, вложившего в нее капитал, часто лишь в спекулятивных целях, но с деятельностью всего сообщества. Поэтому землевладельцы по экономическим условиям аренды (а именно: повышение ценности земли, не связанное с вложением труда, и прибыль, извлекаемая из разницы между первоначально помещенным капиталом, а также стоимостью переделок, предпринятых землевладельцем, и рыночной ценой) отнимали, по сути дела, у арендатора часть его труда, а у общины — ее вклад в увеличение рыночной стоимости земли.

Все это предвидели физиократы Томас Пейн, Джон Стюарт Милль, Герберт Спенсер и еще несколько менее известных английских и американских специалистов по земельным реформам. Однако бедный калифорнийский журналист и самоучка Джордж не был знаком с их произведениями, а сам пришел к этой мысли в результате наблюдений и собственного опыта. Он изложил свой взгляд на проблему применительно к американским условиям. Основным предложением, которое вносила книга «Прогресс и бедность», было установление налога на эту так называемую «незаработанную прибыль» с земли и возвращение общине той части стоимости земли, которую она по мере своего развития создала. Подобный налог, по мнению Джорджа, мог позволить упразднить все остальные налоги, которыми были обложены промышленность и прочая трудовая деятельность, в случае если бы он оказался достаточным для нужд государства; следовательно, термин «единый налог» легко увязывается с его программой.

Широкая популярность «Прогресса и бедности» частично объясняется ясностью и убедительностью книги. Стиль Джорджа был прост, но красноречив. Он говорил с уверенностью природного проповедника. Резкое осуждение земельных спекуляций, его выступления против прав отсутствующих землевладельцев и монополии на землю покорили воображение многих американцев. Книга понравилась и потому, что американцы на себе испытали, как трудно стало арендовать хорошую землю вблизи коммуникационных линий, как растут налоги на товарные перевозки и товары, производимые растущими корпорациями, уже почти не испытывающими конкуренции.

Менее чем за двадцать пять лет книга выдержала сто изданий. Она выражала растерянность, охватившую многочисленных арендаторов, мелких предпринимателей, рабочих, фермеров-должников и специалистов разного рода, ведущих борьбу за существование. Книга покорила Хэмлина Гарленда, Брэнда Уитлока и произвела впечатление на Уильяма Дина Хоуэллса. Она послужила чем-то вроде обоснования драмы, изображенной Фрэнком Норрисом в «Спруте». Она породила несколько

поселений с «единым налогом», как, например, в штате Нью-Джерси, где какое-то время жил Эптон Синклер.

Но теория единого налога так и не принесла надлежащих плодов. Это произошло потому, что Джордж не смог создать движения, организации, способной оказывать политическое давление, а также потому, что его экономическая теория была упрощенной и не соответствовала полностью природе нового капитализма с его различными вариациями. Однако нельзя отрицать, что книга подняла или по меньшей мере усилила общий интерес к злоупотреблениям в земельном хозяйстве. «Прогресс и бедность» — книга своего времени и своей страны, но при всем том ее значение, несомненно, шире. Это величайший человеческий документ, могучее свидетельство всеобщего возмущения и всеобщих устремлений. Это классическое произведение в литературе американской мысли.

Но, даже осознав все величие книги, трудно понять ее особую притягательность, не учитывая, что она была единственной среди многих произведений, страстно протестовавших против наступления могущественных генераторов богатства на простого человека. Через два года после ее появления Уильям Дин Хоуэллс принял к напечатанию в «Атлантик мансли» статью, которую перед этим отвергли более консервативные редакторы. Она называлась «История крупной монополии». Автором ее был Генри Демарест Ллойд, сторонник беспощинной торговли, независимый журналист из Чикаго. В статье сжато и красочно изображались способы, благодаря которым добилась могущества «Стэндард ойл компэни», использовавшая в конкурентной борьбе любые методы, лишь бы они «работали», нисколько не заботясь об этике. Статья доводила до сознания читателей мысль, что бизнес, как к нему ни относиться — восторженно или равнодушно, — всегда антисоциален: так был провозглашен важнейший принцип, который впоследствии разовьет Торстейн Веблен. Если одно литературное произведение способно породить новое движение, то именно это и произошло в данном случае. «История крупной монополии» подарила Америке «литературу разоблачения» или, как назвал ее спустя 25 лет в момент ее расцвета Теодор Рузвельт, литературу «разгребания грязи».

За статьей, напечатанной в «Атлантик мансли», последовали другие сочинения, в которых Ллойд разоблачал антиобщественную деятельность хозяев элеваторов, фабрикантов, железнодорожных служащих, торгующих шпунтами. Но статьи Ллойда носили не только разоблачительный характер. Он защищал интересы мелких промышленников, потребителей, профессиональных рабочих и даже анархистов с Хеймаркета, чью веру в правомерность насильственных акций он не разделял. Его страстный призыв к справедливости в промышленной сфере, прозвучавший в «Выступлении миллионеров против горняков» (1890),

говорил о большей, чем у Генри Джорджа, симпатии к трудящимся. Сочинение «Человек, социальный творец» (1906) приближалось в качественном отношении к произведениям христианских социалистов. В нем Ллойд выражал свою веру в способность борющегося, страдающего человечества достичь всеобщего благополучия, сочетая экономическую кооперацию с христианской этикой. Оно отражало основное убеждение Ллойда, что коль скоро люди могут быть достаточно умны и честны, чтобы вести дела других, то, следовательно, им можно поручить заботу о благосостоянии общества, вверив управление его шахтами, заводами, магазинами.

Но Ллойда будут помнить не столько за поздние сочинения, сколько за выверенность документации в небольшой статье о «Стэндард ойл», с которой началась его карьера. Работа «Богатство против благосостояния» (1894) разрушила многие классические экономические учения, указав на пропасть, разделяющую господствующую теорию невмешательства и существующую практику. Заключение в ней факты оспаривались и современниками, и впоследствии, однако картина, нарисованная им, как могущественные люди накапливали богатство, не стесняясь в средствах и прибирая к рукам правительство, церковь и сферу образования, была, во всяком случае, близка к истине. Что бы ни хотел доказать Ллойд, пусть это ему даже не удалось, одно несомненно: он убедил всех, что можно говорить о сведениях, добытых из отчетов комиссий конгресса и судебных бумаг, с такой ясностью и человеческой страстностью, что сочинение на экономические темы могло стать значительным литературным произведением.

Остроумие Ллойда, мастерство его стиля, неожиданные противопоставления, страстная глубина чувства, заметная, даже когда он обращается к фактам, — все это позволило «Богатству против благосостояния» занять достойное место в литературе идей последней четверти XIX столетия. И хотя работа Ллойда была продолжена «разгребателями грязи», раскрывавшими злоупотребления в промышленной и политической жизни нации, «Богатство против благосостояния» остается классическим произведением в «литературе разоблачения».

Одной из причин этого является неизменное и определенное убеждение автора, что личность может обрести спасение на земле, лишь добиваясь в союзе с соотечественниками экономического и социального благополучия. В основе этого убеждения лежало теоретическое систематизированное исследование Лестера Фрэнка Уорда, государственного служащего, специалиста по естественным наукам, заложившего вместе со Спенсером и Контом основы современной социологии. На Уорда, так же как и на Фиска, Самнера и прочих, глубоко повлияла теория эволюции, однако извлек он из нее несколько больше самнеровской политики невмешательства и оголтелого индивидуализма.

Эволюция представлялась ему не просто слепым, механистическим процессом, сменой проб и ошибок, где планирование и разум играют ничтожную роль, а скорее упорядоченной силой, в которой чрезвычайно важны активные проявления человеческого разума. Уорд утверждал, что, хотя люди отличаются друг от друга дарованиями, полом, расовой принадлежностью, все же каждый из них может реализовать свои возможности куда полнее, чем допускают приверженцы теории невмешательства. Так, Уорд ратовал за новую систему образования в широком масштабе, где бы торжествовали научные дух и метод. Уорд одобрял роль правительства как активной творческой силы в экономическом и социальном планировании, способном обеспечить наилучшее использование человеческих способностей.

Уорд создал множество непонятных странных терминов, которые в сочетании с высокопарным, подчас усложненным стилем не способствовали популярности его пространственных трактатов, таких, как «Динамическая социология» (1883), «Основы социологии» (1898) и «Чистая социология» (1903—1918). Самая популярная из его книг, «Психические факторы цивилизации» (1893), является внушительным и знаменательным свидетельством его убеждений. Книгу отличает твердая убежденность автора в том, что в монистической подвижной вселенной человеческий разум есть и — в еще большей степени — будет творческой силой, борющейся за демократию и человечность, без которых лишь немногие живут, в полном смысле этого слова.

Из мыслителей, особенно обязанных Уорду, наиболее значительной фигурой является Торстейн Веблен. Его скептический, «иконоборческий» разум был чем-то сродни пафосу популистов, открыто нападавших на «грабительскую» Уолл-стрит; почти стольким же он обязан и своему бунту против консервативной американо-норвежской общины, выходцем из которой он был, а также своей неспособности чувствовать себя свободно вне ее. Окончив Карлтонский колледж в Миннесоте, Веблен учился попеременно в университетах Джона Хопкинса, Йельском и Корнеллском. Хотя в некоторых ранних работах можно обнаружить зародыши его позднейших теорий, все же окончательно они оформились лишь к 1899 году, когда появилась «Теория праздного класса». А в 1904 году «Теория делового предпринимательства» еще больше продвинула его социальную теорию.

Веблен рассматривал экономические организации и ценности современного капиталистического общества с эволюционной, антропологической и психологической точек зрения. По его мнению, производство и распределение товаров с незапамятных времен обуславливалось борьбой между трудящимися и их грабителями: современный промышленный руководитель — прямой потомок хищника барона, а перегруженный чернорабочий — «порождение» ремесленника старых времен. Современный бизнес, каковой Веблен рассматривал как нечто отличное от про-

мышленности, в которой господствовала политика цен, являлся системой, убивающей наряду с новой механизацией естественный творческий порыв рабочего увидеть продукт своего труда, насладиться его плодами. Более того, современный бизнес пытался оправдать свое опустошительное действие разными уловками, что, по мнению Веблена, отрицательно влияло на религию, образование и прочие стороны общественной жизни. В более поздние годы он пытался доказать, что войны и патриотизм — порождение бизнеса и так же, как последний, противоречат интересам человечества; на него произвели сильное впечатление русская революция и возможность изменения промышленной жизни в интересах людей инженерами и технологами.

Стиль Веблена грешит многословием и подчас напыщенностью. Он прибегает к сложным аналогиям из области антропологии, любит туманные фразы и смещение привычных значений. Хотя его работы нередко отмечены сокрушительной, даже уничижающей иронией, они слишком тяжеловесны, чтобы пользоваться успехом у большого числа читателей.

Веблену не удалось революционизировать ортодоксальную академическую теорию, но он представил исчерпывающий и глубокий обвинительный акт производству ради наживы и показал его воздействие на людей. Ни один американский автор не был столь оригинален в социальной и экономической теории. В течение некоторого времени молодое поколение находилось — сознательно или бессознательно — под сильным влиянием его главных принципов.

И все же в области литературных идей будущее принадлежало не Веблену. Конечно, трудно поставить кого-нибудь решительно на первое место, но творчество Уильяма Джеймса представляет лучший синтез идей своего времени, воплощенный в литературном стиле, который никто, даже Генри Адамс, не превзошел в четкости и ясности.

Прежде всего Джеймс свел воедино конфликты между религией и наукой и гармонизировал их отношения на новых рабочих принципах. Унаследовав от отца, обладавшего философским складом ума, поклонника Сведенборга, глубокий и прочный интерес к духовным ценностям и религиозным идеям, Джеймс еще молодым человеком остро ощущал глубокий разлад между ними и принятыми им научными теориями. Кроме того, его беспокоил явный детерминизм, господствовавший в некоторых направлениях науки, особенно в дарвинизме. Результат его размышлений по поводу конфликта между теориями свободного выбора и детерминизма представлен в обширном труде «Многообразии религиозного опыта». Эта книга не может быть понята в отрыве от его философских идей, разработанных в «Воле к вере» (1897), «Прагматизме» (1907), «Вселенной с плюралистической точки зрения» (1909), «Эссе по поводу радикального эмпиризма» (1912).

Джеймс, признавая влияние Чарльза С. Пирса и всей традиции английского эмпиризма, утверждал, что истинность идей легче всего уяснить, проследив, как они реализуются на Практике. На идеи, даже на так называемые идеи о сверхъестественном, следует смотреть как на результаты, подлежащие постоянной перепроверке в опасном эксперименте, каковым по существу является жизнь. Если идеи в этом процессе приносят личное эмоциональное удовлетворение, их можно признать истинными в том смысле, что они дают возможность индивидууму в течение какого-то времени удовлетворительно разрешать конкретные проблемы. Но идея, «истинная» в данное время для данной личности, не обязательно истинна для других или даже для той же самой личности при иных обстоятельствах. Это необходимое явление, ибо сама вселенная — всего лишь незавершенный эксперимент, настолько богатый и разнообразный в своих значениях применительно к каждой личности, что окончательной и абсолютной «истины» быть не может.

Подобная позиция вынуждала Джеймса считать (это он и продемонстрировал в «Многообразии религиозного опыта»), что любой поворот религиозной мысли является истинным, если находится личность, которой он доставляет эмоциональное удовлетворение. Такой взгляд не мог утолить жажду полной истины, Абсолюта, однако тем, которые разделяли его, он обеспечивал удовлетворительное рабочее равновесие: он примирял веру с научными знаниями и методом, отрицая неизбежность конфликта в неформившейся, открытой вселенной.

В позднейших философских сочинениях Джеймс еще полнее развил идеи прагматизма. В духе экспериментализма он дал самим связям между чувственными переживаниями психологический статус наравне с тем, что они очевидным образом связывали. Это открывало путь к дальнейшему примирению веры и научного метода: религиозные сведения и представления людей о вещах становились истинными и важными благодаря статусу связей.

Невозможно отделить философию Джеймса от его психологии. Он первым из американских ученых попробовал использовать учение об эволюции для исследования разума. В своей работе он пришел к выводу, что разум нельзя рассматривать просто как нечто противостоящее плоти; в нем скорее следует видеть средство, при помощи которого человеческий организм, подобно прочим организмам, приспособливается к окружению. Это основная мысль его великого труда «Основы психологии» (1890). Джеймс, правда, делал больший акцент на самом индивидууме как на регулирующем устройстве, чем на его окружении. Так, роль инстинктов и обычаев занимала главное место в его психологической системе. Тем не менее его функциональная концепция разума как инструмента приспособления давала ему возможность примирить такие «детерминистские» силы, как

наследственность и биология, с усилиями, выбором и, в определенных границах, с самой «свободой воли». К концу жизни Джеймс защищал функционализм, представители которого не рассматривали «разум» в отрыве от материи, тела, подразумеваемая под последним определенную систему символического приспособляющегося устройства. Именно психология Джеймса, дополненная Дьюи и остальными, заставила, по крайней мере в теории, подавляющее большинство американских педагогов считать, что идеальное образование — это школа приспособления к жизни. Образование получило психологическое обоснование. Ребенок стал центральной фигурой школьного образования. Позиции индивидуализма усиливались, однако на него смотрели теперь под углом приспособления индивидуума к окружающей среде.

Как же можно было использовать мысли Джеймса в столкновении традиционного представления об автономии личности с потребностью нового, независимого общества в коллективном общежитии? Ненавидя всевозможные формы тирании, всевластия, могущества и, напротив, восхищаясь бесконечной изменчивостью, угаданной им во вселенной, Джеймс был убежден, что человечество способно создать для себя лучшее будущее, и прославлял реальную и потенциальную энергию людей. Они в его представлении являлись свободными по духу существами, определяющими сами свою судьбу. Джеймс особенно подчеркивал «инстинкты» конкуренции, стяжательства и свободы действия; его социальный подход во многом напоминал взгляды его учителя в политических вопросах Э. Л. Годкина, представителя традиционной школы «политики невмешательства». «С религиозной и философской точки зрения, — писал Джеймс, — наше старое учение, заключающееся в словах «живи и давай жить другим», имеет, возможно, более глубокий смысл, чем представляется современным людям». Хотя Джеймс жил не в тех районах страны, по которым еще недавно проходила линия фронта, его социальная философия в значительной степени несла на себе следы того демократического индивидуализма, который Фредерик Джексон Тернер в своей знаменитой статье «Значение фронта в истории Америки» провозгласил основной особенностью американской жизни. Джеймс видел нечто героическое и ободряющее в борьбе бедных людей с материальными невзгодами. По его мнению, такая борьба формировала характер, раскрывала заложенные в человеке возможности, наполняла жизнь подлинным энтузиазмом.

Во всем этом было много традиционно американского. Философия Джеймса была оптимистической, призывающей к улучшению жизни, индивидуалистической. Ее пронизывала вера в новизну, эксперимент, молодость, в ней провозглашалось право на ошибки, право отбросить старое и начать все сначала. Было

что-то очень американское и в космополитической вере в незавершенность вселенной, в действенность и сознательность человеческого поведения, а также в его отрицании абсолютов и в убеждении, что гипотезы, если они полезны в реальной жизни, могут считаться истинами. Он писал и о вере, которую питала старая Америка к создателям разного рода систем, которые рассматривали человека как существо несовершенное; его знание основывалось на громадном опыте, на конкретных реалиях, на терпимости к инакомыслящим, на предпочтении выбора и риска. Вряд ли можно было найти что-либо более американское и демократическое, чем прагматическое убеждение, что представления могут стать истинными, если окажутся полезными. Точно так же чрезвычайно американской и столь же демократической являлась уверенность, что философия должна удовлетворять эмоциональные и темпераментные потребности не только философа, но и простых людей. Все это было в духе эмерсоновского «доверия к себе» и уитменовской «Песни большой дожди».

И все же философия Джеймса предлагала нечто большее, чем подновленное провозглашение старых истин демократического индивидуализма, к которому стремились, в который верили его соотечественники, не очень понимая, в чем он заключается. Хотя Джеймс видел определенную пользу в существовании имущественного неравенства, он признавал, что если жизненная борьба складывается слишком неблагоприятно для личности, то человеческий дух может быть скорее сломлен, чем закален. Считая, что инстинкт агрессии «естественным» образом порождает войну, он, однако, утверждал, что этот «инстинкт» не обязательно должен выражаться в войне. В своей знаменитой статье «Нравственный эквивалент войны» он ратовал за то, чтобы направлять «инстинктивную» склонность человека к схваткам в русло всеобщей борьбы со стихиями; его воображению рисовались отряды юношей, сражающихся с лесными пожарами и засухами, прорубающих дороги на опасных участках в горах — словом, делающих все, чтобы с помощью преобразования природы добиться благосостояния народа. Другими словами, Джеймс предчувствовал, ясно выразив это в своих последних работах, что общество будущего по необходимости приблизится к социалистическому. Он пытался также показать, как смогут удержаться в то же самое время и такие традиционные американские ценности, как желание во всем полагаться на собственные силы, инициатива, конкуренция и интерес к жизни. Вот такой синтез нового и старого Джеймс предложил своим соотечественникам.

Идеи Уильяма Джеймса, особенно из области его социальных взглядов, несли печать ограниченности, присущей ему как представителю привилегированного класса. Многие американцы, даже настроенные демократически и индивидуалистически,

отвергли его философию потому, что она оправдывала оппортунизм и бескрылую целесообразность. Отрицая возможность прочных принципов, он, возможно, открыл двери хаосу, пассивности и бесплодным поискам, каковые, по мнению некоторых писателей, характеризуют современного человека, не признающего ничего конечного и абсолютного. Джеймсу действительно можно предъявить и эти и другие обвинения. И он сам это понимал. Однако продолжал настаивать, что столь свойственные его философии понятия риска и случайности необходимы для жизни, если только существование человека не ограничено и не контролируется настолько, что лишает его индивидуальной радости бытия.

Идея открытой вселенной была, бесспорно, глубоко связана с американским опытом и верой, и время показало, что ее не так уж просто отбросить. Эта идея нашла в Джеймсе своего самого талантливого и обаятельного защитника. Провозглашая мир, который предоставлял бы множество возможностей для человеческих усилий, который считал бы предприимчивость главнейшей из добродетелей, и веря, что личность сможет устоять и перед природой, и перед другими людьми, и перед самой собой, Джеймс кратко сформулировал основную тему в литературе идей, сделавшую его поколение ключевым в американском интеллектуальном развитии.

60. ЛИТЕРАТУРА СОЦИАЛЬНЫХ ПРОТИВОРЕЧИЙ

1

Для непосредственно торгующих идеями литературная форма не составляла проблемы, но для создателей поэзии, драмы, беллетристики это был вопрос такой перестройки старого здания, которая позволила бы взглянуть с новой точки зрения на человека и окружающий его мир. Та же проблема в свое время преследовала Брокдена Брауна, Купера и Мелвилла.

Несмотря на идеологические различия, писатели, затрагивавшие противоречивые социальные темы, в общем придерживались одних и тех же общепринятых литературных условностей, свойственных XIX веку. С самых истоков английский роман обладал не только сюжетом, но и идеей, имея целью как развлекать, так и поучать и просвещать. По мере развития в США промышленной революции развивалось, как прежде в Англии, оживленное критическое движение, в котором люди, подобные Генри Джорджу и Эдварду Беллами, пытались разрешить те же задачи, что занимали великих критиков викторианской Англии вроде Карлейля, Диккенса и Морриса; и так же, как эти последние, они использовали сюжет для прояснения идеи.

Американские романисты, писавшие на социальные и экономические темы, знали и применяли на практике основополагающий литературный принцип: построить интересный сюжет и умело его развить. Событийная канва в их произведениях выткана по старым, проверенным образцам и довольно искусно приновлена и к изображению индустриальной американской жизни, и к иллюстрированию авторской мысли. Эпизоды и характеры в их романах — особенно характеры — дают понять, насколько расширилось поле зрения американского романа. К худу ли, к добру, но страницы их книг кишат таким разнообразием типов, о котором Ирвинг или Готорн имели довольно смутное представление: это отверженный городской бедняк как представитель целого класса, продажный член конгресса, постоянно переезжающий из города в город, проститутка, старомодный бизнесмен, представитель средних классов, шантажист, прихвостень капиталиста, злокозненный политикан, карьерист, богатый дилетант, реформист, идеалист, фабричный рабочий и

далеко не в последнюю очередь крупный капиталист собственной персоной, главный заводила в круговороте большого бизнеса.

Социальный роман 80-х и 90-х годов был орудием еще довольно могущественного среднего класса, образу жизни которого угрожали разрушением эра машин и особенно господство монополий. Отдавая себе отчет в существовании пролетариата, типичный буржуазный писатель считал главным конфликтом времени не борьбу капитала и труда, а противоречие между плутократией и народом. Именно с точки зрения этого центрального конфликта он пытался осмыслить многочисленные второстепенные разногласия касательно валюты, иммигрантов, трущоб, тунеядцев-богачей, популистского движения и манипуляций большого бизнеса в области государственной политики. Однако писатель не мог, если бы даже захотел, развивать единственный тезис, изолировать экономические вопросы от всех остальных. Повествование об экономической борьбе должно было одновременно рассказывать о политике, браке или проституции, а если писатель читал Спенсера и Дарвина, его произведение могло затронуть и более глубокие проблемы, например случайности, предопределения, науки и религии, материального и идеального.

Любопытно отметить, что политический роман, который, казалось бы, должен был процветать у народа, так интересующегося политикой, весьма долго отличался узостью взглядов и был весьма неглубок умозрительно. Обычно политический писатель избирал своей темой продажность властей городских, штата или федеральных или по крайней мере изображал, как правительство идет на поводу у частных интересов. И неважно, что служило ему материалом: тайное производство виски в Пенсильвании, о чем поведала Ребекка Хардинг Дэвис в «Джоне Эндроссе» (1874), строительство шоссе в большом городе, давшее сюжет для «Автократов» Чарльза К. Лаша (1901), или железнодорожное строительство, как в «Карьере мистера Крю» Уинстона Черчилля (1908). Во всех таких романах, за малым исключением вроде «Демократии» Генри Адамса (1880), в основе сюжета лежала борьба между обществом, с одной стороны, и силами зла в лице частного интереса и особых привилегий — с другой.

Экономический роман, более разнообразный по тематике, нежели политический, как правило, следовал одному идейному образцу. Идеологически большая часть экономических романов занимала позицию чуть левее центра, то есть они имели целью обнажить и исправить пороки частного предпринимательства, но не призывали к его уничтожению. Подавляющее большинство таких произведений были буржуазными по духу и, по существу, служили орудием в борьбе за сохранение среднего класса. Но этим далеко не исчерпывалось их значение. Они

выражали буржуазные идеалы продуктивного труда, умеренности, инициативы и честности. Они были результатом присущего американцам стремления к лучшей жизни не только для общества в целом, но и для каждого его члена в отдельности. Они воплощали американский вариант либерализма — тот тлеющий огонек Просвещения, который стремился утвердить социальную справедливость как условие безграничного развития способностей индивида. Если на этих романах и сказывалось иногда влияние зарубежных идей, они тем не менее оставались в массе своей производным от американского социального идеализма, возвращенного на американской почве.

Что касается интеллектуальной палитры романа левого лагеря, здесь наблюдалась довольно многокрасочная и живая гамма оттенков — и в интерпретации самой темы, и в разнообразии сюжетов. Авторы романов на экономическую тему обладали возможностью и умением литературно рассказать о таких предметах, как попытки общественных деятелей-гуманистов облегчить страдания обездоленных, искоренить разлагающее влияние большого бизнеса и трестов, принять участие в обсуждении таких животрепещущих вопросов, как чеканка монеты и популизм, движение христианского социализма или Социальное Евангелие. Наиболее часто и искусно используемыми сюжетами были тщета финансового или светского «успеха». Буржуазная горячка накопительства и неразумие карьеризма в ущерб истинным ценностям духа изображались в десятках романов, в том числе в «Небольшом путешествии в мир» Чарльза Дадли Уорнера (1889), «Борцах за общество» Х. Х. Бойесена (1893) и «Пресном хлебе» Роберта Гранта (1900).

Идеологически писатели левого лагеря были сильнее всего в критике и ниспровержении, их исследование пороков капиталистической системы широкомасштабно, сделано со знанием дела и занимательно, а произведения изобилуют яркими описаниями злокозненной практики бизнеса. Они создавали незабываемые, полные драматизма картины распада более или менее однородного демократического народа на резко отграниченные классы богатых и бедных. Однако, не будучи единомышленниками и не составляя определенного политического или литературного направления или школы, они не имели и единой программы реформаторской деятельности. Их энергия растрачивалась на многообразные прожекты уничтожения трущоб, безработицы, справедливого распределения прибылей, создания профсоюзов или постепенной христианизации общественного устройства.

Незначительная часть буржуазных писателей левой ориентации была согласна в критической оценке капитализма с писателями левого лагеря. За реформы ратовали поборники индивидуалистической программы Генри Джорджа, как, например, Гарленд в романе «Джесон Эдвардс, рядовой человек» (1892), и

сторонники коллективистской программы Эдварда Беллами, например множество более мелких романистов-утопистов, которые были взбудоражены мощным стимулом, исходившим от его романа «Взгляд назад». Более многочисленной и в целом более способной, чем радикалы, была группа писателей, умеренно консервативных по своим взглядам, которые занимали позицию несколько правее центра, но не самую правую. Они создали ряд произведений, содержавших довольно рьяную защиту старомодного, «солидного» частного предпринимательства, например роман Элис Френч об «экономическом» воспитании Джона Уинслоу — «Человек часа» (1905), и более многочисленные сочинения, атаковавшие профсоюзы. К этим последним произведениям относился популярно, но несколько легковесно трактуемый образ рабочего организатора роман «Кормильцы» Джона Хэя (1884) и «Том Гроган» Ф. Хопкинсона Смита (1896), в котором нарисована выразительная картина травли по наущению профсоюза.

Но лучшими и наиболее характерными сочинениями правых были романтические повести, сюжетом которых являлось экономическое противоборство. В таких повестях писатели, нимало не заботясь о социальной справедливости и вполне удовлетворенные существующим положением, использовали фабулу для того, чтобы продемонстрировать деловой конфликт, столкновение двух волей, двух человеческих особей. Следует отметить среди прочих роман Уилла Пейна «Денежный воротила» (1898) и, конечно, «Бездну» Фрэнка Норриса (1903). Оба эти писателя умело использовали деловую борьбу как основу для детективного сюжета, не лишённого драматического напряжения.

Данная тема, неуверенно затронутая в 70-х годах Дж. Г. Холлэндом и прочими, развивалась в последующие десятилетия к живому образу «всем себе обязанного» Харрингтона в романе Роберта Херрика «Воспоминания американского гражданина» (1905), к характеристике крупного бизнесмена, который отрекается от прежних условностей и моральной неуступчивости и становится человеком, понимающим законы жизни и дела. Так разработки, сделанные Пейном, Норрисом и Херриком, достойно предвосхитили грандиозную трилогию Теодора Драйзера о Фрэнке Каупервуде.

2

Говоря словами Гёте, отнесенными к Карлейлю, Эдвард Беллами был прежде всего моральной силой. Основой его характера был нравственный идеализм, источником которого явился христианский либерализм, господствовавший дома в годы его детства, которые он провел в Чикопи Фолз, Массачусетс. Юношей он постиг мильтоновское кредо служения высоким и благородным целям, но ему были еще присущи несвойственные

Мильтону душевная мягкость и меланхолический темперамент. Беллами был преимущественно творческой личностью, хотя и не лишенной некоторой доли животной энергии. Он обладал воображением, чувства его были возвышенны и сильны, но доминирующей чертой его характера была любознательность, тот интеллектуальный поиск, который стимулировал его глубокое изучение истории, жизнеописаний, философии, военной науки, языков и математики. Самое важное событие его жизни, а также всего американского либерализма конца XIX века — его утопический роман «Взгляд назад, 2000—1887» (1888). Мало существует книг, столь обманчиво простых на первый взгляд, и лишь немногим действительно величайшим произведениям оно уступает в силе, проистекающей из концентрированного воздействия и плодотворного сочетания многочисленных и резко противоположных факторов. С самой ранней юности, почти с детства, Беллами всем своим существом остро воспринимал социальную несправедливость и чувствовал, что самой главной из реформ должно стать более равное распределение материальных благ. В 70-е годы, будучи рецензентом и постоянным обозревателем газеты «Юнион», выходившей в Спрингфилде, он неустанно критиковал использование детского труда, «кастовость» общества и борьбу частных интересов в промышленности. В 80-е годы он, естественно, не мог избежать, даже если бы захотел, веяний свежей мысли в вопросе социальных реформ; тем не менее нельзя сказать с уверенностью, когда точно и в силу каких обстоятельств он обратился к социализму. По всей вероятности, на него повлияло знакомство с древней перувианской цивилизацией инков И, несомненно, глубокое впечатление произвела идея использовать в промышленности универсальный принцип военной службы. Как бы то ни было, решительный поворот в его сознании (хотя данный вопрос до сих пор дебатировался) произошел во время чтения «Кооперативного общества» Лоренса Гронлунда * (1884) и явился результатом двух влияний: модифицированного гронлундовского марксизма и его собственной демократической, гуманистической, христианской философии жизни. Однако хотя Беллами написал один социальный роман «Герцог Стокбридж» (который был опубликован отдельными выпусками в 1879 году), его главным к тому времени опытом в области беллетристики были задушевно романтические, несколько туманно изложенные, но великолепные по замыслу повести «Процесс д-ра Хайденхофа» (1880) и «Сестра мисс Ладдингтон» (1884).

Хотя этот вид повести может показаться не очень подходящим для утопического жанра, подобное непривычное сочетание уже было испробовано, и с успехом, Джоном Макни в его фантастическом рассказе о будущем «Семья Диотасов» (1880). Некоторое влияние последнего сознательно или бессознательно Беллами воспроизвел во «Взгляде назад». Как бы то ни было,

непростой характер источников, использованных в утопии Беллами, не так уж важен по сравнению с творческой силой воображения, которая сплестила эти влияния воедино, создав из них органическое и гармоническое целое.

В романе «Взгляд назад» рассказывается, как его герой Джулиэн Уэст просыпается после столетнего сна в Бостоне 2000 года и, совершенно одинокий в чужом, хотя и великолепном веке, находит спутницу в полюбившей его Эдит Лит. Что касается утопической стороны этого фантастического романа, то ее содержание — в знакомстве Джулиэна с достоинствами нового общества, основанного на сотрудничестве, и с недостатками отошедшей в прошлое капиталистической системы с ее принципом конкуренции. Утопический жанр под пером Беллами верен классическим образцам — утопиям Платона и Мора. Это нечто большее, чем фантастическое видение, это острая как нож социальная критика. С ее помощью Беллами обнажает слабые места экономики, основанной на частной инициативе: расточительность и неэффективность в области производства, тунеядство богатых и нищету бедняков, окончательное поспание на всех общественных уровнях наиболее важных человеческих ценностей. И как все это непохоже на счастливое состояние общества в XXI веке, из которого навсегда изгнаны бедность и эксплуатация! Здесь машина дает человеку власть над природой и создает изобилие, и государство, организуя производство и распределение благ, гарантирует каждому равную долю в этом изобилии. Это социалистическое государство — не результат революционного насилия. Оно явилось следствием естественной эволюции буржуазной демократии сначала в сфере политики, затем — экономики.

Но цель подобного эволюционного развития не только материальное процветание, скорее его главной целью является создание храма духа для расы, оказавшейся наиболее способной к совершенствованию. Досуг и изобилие приносят свои наипрекраснейшие плоды не в области всеобщего комфорта, но в сфере высшего образования, в развитии знания, в творчестве, в удовлетворении самых возвышенных духовных устремлений. А главное — институт брака, освобожденный от древних экономических преград, способствует все большему расцвету в народе чувств любви и ответственности и с помощью сексуального отбора будет все более совершенствоваться от поколения к поколению. Таким образом, общественная система, которая зиждется на сотрудничестве, здесь не только система экономики; она означает «подъем народа на новую ступень развития общественного прогресса». «Человечество отбросило сковывающие его узы. И над ним — голубые небеса».

Художественное значение романа «Взгляд назад» в сугубо романтическом контрасте — не настроений, сцен или характеров, но двух образов жизни, конкурентной системы прошлого

и кооперативной системы будущего. Интеллектуальный конфликт между ними чувствуется почти с самого начала. По мере того как эпизод сменяется эпизодом, конфликт все обостряется, напряжение усиливается, как в драматургии елизаветинцев. Кульминационный момент романа — в возвращении героя, тоже во сне, но кошмарном, к отвратительным трущобам капиталистического города, а затем внезапное пробуждение в чистой, утренней атмосфере нового общества. При большой художественности исполнения роман «Взгляд назад» обладает и другими достоинствами. С гораздо большим успехом, чем предшествующие ему произведения, роман переводит нашу американскую демократию из плана политического в экономический. Наряду с марксистским коллективизмом, рождающимся в ходе классово-вой борьбы и революционного насилия, он утверждает американский коллективизм как результат упорядоченной демократии и мирной эволюции. Огромные возможности государственной машины, которую он адаптирует к своим нуждам, всегда были целью и орудием человеческой культуры. С точки зрения оптимизма, предвидения прогресса, демократических идеалов, духовного новаторства роман является одним из величайших выражений либерализма XIX века. Сочетая его с сотней других моральных и духовных достоинств, роман становится одной из величайших сокровищниц человеческих ценностей.

Вместе с некоторыми подобными зарубежными произведениями — особенно романом Уильяма Морриса «Вести ниоткуда» (1890) — «Взгляд назад» положил начало в Соединенных Штатах оживленной социально-утопической дискуссии, которая продолжалась и в начале XX века. Книга приобрела почти всемирную популярность, которая затмила более крупные произведения Беллами, определив тем самым их судьбу. С образованием множества клубов Беллами, с подъемом рыхлой «национальной» партии сам Беллами почел своим долгом и обязанностью возглавить движение за реформы, направленные к осуществлению его мечты. Вместо того чтобы оставаться романтиком и художником, он стал публицистом, пропагандистом, издателем реформистских журналов «Нейшнелист» и «Нью нейшн». Как следствие этого, он чувствовал также своим долгом придать делу создания общества на началах сотрудничества солидность системы и логическую неувязимость в той же мере, в какой оно удовлетворяло с точки зрения эмоциональной. Главным образом с этой целью он написал пространное продолжение к роману «Взгляд назад», «Равенство» (1897), — тщательно аргументированный, свидетельствующий об эрудиции и искренности трактат. Однако эта довольно громоздкая аргументация «равенства» не могла в конечном счете заменить художественную и эмоциональную силу предшествующего произведения.

Хотя буржуазный роман социальных противоречий вызвал всеобщий интерес и множество оценок, он не стал четко определенным, целостным жанром. Это отразилось в романах Хэролда Фредерика, которые очень сильно отличаются от произведений Беллами и предвосхищают смешение реализма и натурализма, а также утрату иллюзии, присущих XX веку. Первый роман Фредерика, «Жена брата Сета» (1887), явился предшественником гарлендовских «Главных проезжих дорог». Он лишает жизнь правящих классов фальшивого блеска, которым она была обязана эпохе романтизма. Внимательно изучая страсти, автор затрагивает глубины человеческих инстинктов, чего жеманные романисты того периода старались избегать. Роман «Девушка из Лоутона» (1890) близок к типичным буржуазным социальным романам своим конфликтом между трудом и капиталом, но отличается от них трезвой и чуждой условностей трактовкой секса.

Однако наибольший интерес вызвало у современников произведение Фредерика «Осуждение Терона Уэйра» (1896). Этот роман — художественно сильное, динамично развивающееся повествование о методистском священнике, который все сильнее чувствует жестокость, грубость и лицемерие окружающей его протестантской среды, но не может из нее вырваться. Своим критическим изучением сущности методизма, процветавшего в маленьких городах, роман предвосхищает Синклера Льюиса, но без свойственных последнему передержек и преувеличений. Сильно отличаются от «Осуждения» поздние романы Фредерика, такие, как «Gloria Mundi» (1898) и «Рыночная площадь» (1899), — плоды его проживания за границей, в которых виден интерес к жизни английского общества и увлечение финансовыми махинациями.

Нетипичные произведения Фредерика означают, что роман социальных противоречий еще до 1900 года утрачивает свою целостность, являвшуюся выражением либерализма XIX столетия. Начиная с 1900 года проблемных романов становится все больше, но жанровая общность их слабеет. Некоторое время роман, защищавший либеральные реформы, склонялся к оправданию аморальных экономических и политических конфликтов. Впоследствии преобразующая энергия мелкой буржуазии найдет еще раз выражение, хотя и ограниченное, в деятельности «разгребателей грязи» и выразится в «прогрессивистских источках» позиции Теодора Рузвельта. В то же время выразителями классового сознания пролетариата явятся Джек Лондон и Эптон Синклер.

«Разгребатели грязи» совсем не были первыми писателями, которые начали разоблачать скандальные действия бизнесменов и политиков. От своих предшественников они, однако, отли-

чались тем, что прибежали, как правило, к личным нападкам и были тесно связаны с журналистикой. Развернуть массовое разоблачение помог издатель С. С. Макклюр, который собрал в своем журнале «Макклюрс мэгэзин» таких выдающихся писателей и исследователей, как Эйда М. Тербелл *, Рей Стеннард Бейкер * и самый даровитый из всех — Линкольн Стеффенс *. Не обладая широкими философскими воззрениями Беллами или Джорджа, «разгребатели грязи» опирались на элементарный кодекс личной активности и честности и надеялись, что убедительные, всем понятные разоблачения приведут к реформам. Хотя сами «разгребатели грязи» главным образом писали публицистические статьи, они оказывали влияние и на художественную литературу тем, что создавали определенную атмосферу и давали материал для рассказов таким «прогрессивным» авторам, как Уинстон Черчилль и Уильям Аллен Уайт.

Дэвид Грэм Филлипс — пожалуй, один из самых одаренных романистов, связанных с «разгребателями грязи», — обучался журналистике, работая в «Нью-Йорк сан» и «Уорлд» в 90-х годах, и стал свободным художником и романистом вскоре после 1900 года. Филлипс был талантливым писателем, серьезным художником, немного моралистом, способным упорно трудиться и, главное, вооруженным неподкупной честностью. Его кредо, хотя и не столь всеобъемлющее, как у Беллами, имело под собой прочное основание. Подлинный успех, подлинное осуществление желаний означало для него «то чувство восторга, которое возникает, когда ощущаешь, что берешь от жизни все до капли, выражаешь себя до конца, живешь всеми чувствами и целиком посвящаешь себя освобождению человека». В большинстве его рассказов люди стремятся к успеху, но лишь немногие из его героев обретают истинные ценности, в то время как большинство добывается наград только мнимых — приобретает материальные блага, власть и престиж в обществе.

В ранних романах Филлипса главенствуют темы экономические и политические, в то время как воздействие социальных сил, секса и семейных уз является второстепенным; в поздних романах все обстоит наоборот. В его первом романе, «Великий бог успех» (1901), рассказывается, как молодой журналист жертвует в конце концов своей честностью, чтобы добиться в обществе «успеха». Позже Филлипс саркастически определит это слово как «накопление таких богатств, которые позволят произвести сенсацию даже среди самых богатых людей». Другие романы иллюстрируют губительное воздействие богатства на семейные отношения, влияние силы денег на политику и описывают нашумевшие в те времена скандалы в страховом деле. Но в романе «Второе поколение» (1907) Филлипс углубляет свою тему: это уже не просто разоблачение, но моральное возрождение, которое переживают богатые молодые люди, брат и

сестра, поставленные перед необходимостью трудиться и нести ответственность; побочной сюжетной линией Аделаиды Рейнджер и Дори Харгрива автор затрагивает проблему супружеского со-ответствия, которую Филлипс более полно рассматривает в «Голодном сердце» (1909) и «Истории супруга» (1910). Последняя вещь в особенности, написанная уверенно и отличающаяся последовательной объективностью, с которой автор заставляет мужа рассказывать не только о жене, но и о себе самом, — достойное творение могучего таланта, который создал и столь щедро насыщенные деталями страницы «Сюзен Ленокс, ее падение и возвышение» (1917).

В меньшей степени журналист и воспитатель, чем Филлипс, его современник Роберт Херрик был гуманистом, посвятившим себя раскрытию и утверждению человеческих ценностей, и художником, стремившимся образно осмыслить мир. Обретаясь в гуще индустриально-капиталистического общества, черпая материалы почти исключительно из его жизни, Херрик не защищал его, не стремился изменить, но в каждом из своих рассказов пытался раскрыть его возможности создать культуру и цивилизацию. Потому что для Херрика культурная жизнь — это жизнь творческая, все равно, проявляется ли талант созидания в сельском хозяйстве, торговле или в области искусства. Он чувствовал, что истинное творчество требует от человека твердого понимания им личной ответственности и суровой честности. Идеальная жизнь в будущем — это равновесие между сильным стремлением к беспредельно широкому предпринимательству и предельным соблюдением порядка. В Америке это станет реальностью уже в наше время, но не следует забывать, что этому предшествовал длительный опыт культурного развития Европы.

Герои Херрика, которым он наиболее симпатизирует, борются за то, чтобы на собственном опыте постигнуть человеческие ценности. Его герой или героиня стремятся стать в условиях современного американского общества прекрасной зрелой личностью. Их антагонисты редко персонифицированы; обычно это тупое мещанство общества в целом, огрубляющее и морально разлагающее воздействие широкой системы соперничества в погоне за наибольшим материальным «успехом». Конфликт между этими двумя силами редко кончается «счастливо». Герои Херрика либо жертвуют честностью ради прибыли, либо трагически переживают свою опустошенность, либо в лучшем случае достигают сурового спокойствия самоотречения. Таким образом писатель обвиняет общество в том, что людям живется трагически трудно, что редко выпадает хорошая доля.

Более ранние произведения Херрика, такие, как роман «Общий жребий» (1904), посвящены иллюстрации конфликта между творческой энергией и жадной приобретательством, «Воспоминания американского гражданина» (1905), напротив, — реалистическая история возвышения труда, развития характера

служащего, а потом капиталиста Эдварда Ван Харрингтона, всем обязанного «самому себе». Действуя согласно ницшеанскому принципу «сильный должен властвовать», Харрингтон конкурирует и подкупает без зазрения совести, но все же остается верен своему собственному кодексу личной ответственности и производительного труда. Правдивый, тонко замысленный, приближающийся почти к полной объективности роман «Воспоминания американского гражданина» является наиболее выразительной картиной жизни крупного капиталиста, предшественника драйзеровского Каупервуда. «Поле Кларка» (1914) — одно из наиболее удачных произведений Херрика. В нем удивительно счастливо сочетаются вымысел и реализм. Это одновременно трогательная история «золушкинского» типа и научное исследование на тему о социальных последствиях нетрудового обогащения, которое привело бы в восторг Генри Джорджа. Сама по себе недостаточная, эта тема в глубокой, спокойной и доказательной трактовке Херрика приобретает все достоинства, характерные для настоящей достоверной прозы. «Поле Кларка» было последним произведением Херрика, сделанным в контексте идей XIX столетия. Между ним и следующим значительным романом писателя лежал его опыт современника тревожных первой мировой войны, Версальской конференции и возвращения Америки к «нормальному» существованию в начале 20-х годов. В этот промежуток писатель стал свидетелем подъема «новой поэзии», внезапной популярности таких художников-искателей, как Льюис и О'Нил, и целой поросли социальных критиков, которых занимала не столько несправедливость, сколько культурная ограниченность нашей цивилизации.

В этой свежей, воодушевляющей атмосфере Херрик вернулся к главной теме своего раннего творчества — бунту чуткого сознания художника против разрушительного коммерческого духа, но теперь, в новой обстановке, Херрик получил возможность трактовать эту тему с меньшей сдержанностью, на более широком материале и с уверенностью зрелого мастера. В «Суете» (1924) инженер Джарвис Торнтон, разочаровавшийся в прогрессивистском движении, потерпевший крушение и в браке, и в интимных отношениях из-за частнособственнических устремлений, царящих в обществе, приходит к убеждению, что «порча подтачивает самые корни жизни, превращая ее в непристойную шутку, бессмысленный анекдот, рассказанный в пустоте. Суета! Все суета сует!».

Херрику больше не суждено было достичь широкомасштабности и трагизма, свойственных «Суете». В «Колоколах» (1926) он показал подоплеку академической жизни, очевидно Чикагского университета, создал ряд убедительных характеров, вовлеченных в конфликт между интересами науки и давлением больших денег. В «Конце желаний» (1932) Херрик разоблачает тлетворность новомодного культа сексуальной свободы. В по-

следнем своем тяжеловесном утопическом романе, «Когда-нибудь» (1933), он выразил чувство отчаяния, которое внушает ему современная американская цивилизация, и надежду на отдаленное будущее, когда люди будут стремиться к хорошей жизни не путем приобретательства, но культивируя новую личность, человека, одновременно послушного голосу рассудка и творчества.

Если бы для создания художественной прозы требовались только острота наблюдения, значительная идея, цельность характера, мудрость и мастерство, тогда трудно было бы отказать Роберту Херрику в звании ведущего американского социального романиста. Но эти достоинства при всей их необходимости сами по себе еще недостаточны. Вместе с ними, но в первую очередь, еще должно быть то неуловимое напряжение, эмоциональное и поэтическое, которое сплавляет вышеуказанные достоинства воедино и делает произведение орудием активно испытываемого наслаждения. Это драматическое напряжение было мало свойственно роману Херрика или вовсе отсутствовало. Поэтому его проза не производит впечатления художественности, она не зажигает, но воспринимается как интеллектуальное исследование, нередко статичное, а иногда — скучное.

4

В отличие от Херрика его младший современник Эптон Синклер обладал врожденным даром быстро развиваемого действия и еще в молодости, будучи создателем бульварного чтива, развил также способность вызывать массовый интерес и отличался удивительной литературной плодовитостью. Он был идейным романистом. Преимущественное влияние на его благородные, хотя и несколько тщеславные устремления оказали аристократические связи семьи, а ее финансовая неустроенность была источником пролетарских симпатий Синклера. Его раннехристианская этика, стойко ориентирующаяся на духовные ценности, моральная честность, которая не совсем точно называется «пуританской», выстояли в схватке с материалистическим веком. Его юношескому темпераменту, в полную силу проявившемуся уже в школьные дни, были свойственны целеустремленность и всепобеждающая энергия. Не будучи усердным учеником, он занимался самообразованием, жадно поглощая литературу. Чтение сформировало его эмоционально, определило его страстный интерес к пророкам и поэтам-бунтарям, апостолам социальной справедливости — Исае и Иисусу, Мильтону и Шелли. Он активно взыскует полноценной, добродетельной жизни, рьяно отдается ее поискам, и так — на протяжении всей жизни. Его любопытство к бытию, его стремление к ценностям духа никогда до конца не были поглощены склонностью к пропаганде.

Первые романы Синклера (не считая того, что он писал как литературный поденщик) родились в результате социального стремления выразить себя творчески и выжить, зарабатывая на хлеб писательством. Борьба эта была тяжкой, и ее жестокость превратила потенциального поэта в бунтаря и ярого полемиста. Лучшая из этих ранних работ, «Манассас» (1904), — исторический роман, в котором уже явно виден зрелый Синклер. История в этом произведении уже не трактуется романтически, как было принято раньше, она рассматривается с точки зрения идеологии то самим автором, то героем, уроженцем Юга, который отрекается от своего класса и вступает в борьбу на стороне рабов. Это изображено с большой силой, и сцены беспощадных схваток не уступают в своем реализме «Алому знаку доблести» Крейна.

Тем временем общение с такими социалистами, как Джордж Д. Херрон, и чтение «Уэлшир мэгэзин» помогают Синклеру многое понять в его борьбе с враждебным миром. Социализм предстал для него не просто как система взглядов, он явился для писателя великолепным открытием, религиозным откровением, ясно указавшим ему, к чему он должен стремиться. Это побудило Синклера и действовать более активно: журнал социалистов «Эппил ту ризон» поручил писателю изучить чикагские скотобойни и написать серию романов. Знакомство с бойнями и горький опыт собственной борьбы с бедностью дали возможность создать «Джунгли» (1906) — один из самых сильных романов, ассоциирующихся с движением «разгребателей грязи», и одно из очень немногих произведений, рожденных сочувствием к пролетариям.

Рассказывая о людях, ставших жертвой общества, «Джунгли» выносят безжалостный приговор системе эксплуатации, уничтожающей всю семью литовских иммигрантов, кроме главного героя Юргиса, который с опозданием находит помощь и поддержку у социалистов. Грубое, суровое, безжалостное, насыщенное откровенными деталями повествование идет с нарастающей силой; трагическая кульминация выливается в гротескный кошмар. Не многие эпизоды у Золя или Достоевского превосходят по силе кошмарные сцены, когда к оставшемуся без гроша Юргису проявляет сочувствие молодая пьяница или когда Юргис насильно обнимает акушерку, в то время как его беспомощная жена умирает в родовых муках. Но несмотря на всю свою силу, роман «Джунгли» не является «Хижиной дяди Тома индустриального рабства», как назвал его Джек Лондон. Слишком гневный и неистовый, роман Синклера лишен того, что обогащает более раннее произведение, где есть яркие характеристики персонажей, юмор и гуманизм; в то же время яростный пропагандистский накал мешает роману стать хорошим натуралистическим произведением, к чему имелись определенные философские предпосылки.

Отклики на «Джунгли» огорчили Синклера, так как публику больше интересовала проблема поставки гнилого мяса, чем эксплуатация рабочих. Но книга принесла автору славу и освободила из тисков безденежья. Однако качество его произведений на некоторое время снизилось. Его увлекла идея жить целым сообществом в Геликон-холл, он переживал неприятности из-за того, что дело шло к разрыву с первой женой, и страдал нервным перенапряжением. Со временем все изменилось: Синклер получил развод, женился во второй раз и навсегда поселился в Южной Калифорнии. Однако слабость его последующих романов объясняется скорее не внешними неурядицами, а недостатком всепоглощающего энтузиазма, с которым Синклер писал «Джунгли», так как в этот же период жизни он смог написать другой сильный автобиографический роман, «Странствия любви» (1911), в котором видны зародыши его будущих произведений — там, где он пишет о губительном воздействии капитализма на религию, образование, прессу и искусство.

Полное развитие и документальное раскрытие эти идеи получили позднее, не в художественных произведениях, а в серии публицистических работ, которые Флойд Делл назвал «великими памфлетами»: «Доходы религии» (1918) — о церкви; «Фальшивые деньги» — о прессе; «Гусиный шаг» (1923) и «Гусята» (1924) — о школе; «Искусство и Мамона» (1925) и «Деньги пишут» (1927) — об искусстве. В этих шести книгах Синклер стремится показать, как средства обучения и культуры подвергаются экономическому нажиму и как в наши дни церковь, пресса и университеты были превращены в орудия капитализма. Обильно иллюстрируя свои положения мрачными примерами, Синклер создает впечатляющую картину, быть может даже слишком яркую, потому что становится ясно: экономические силы, зачастую контролирующие американскую прессу, держат под контролем и полемические работы самого Эптона Синклера. В одном случае явно просматриваемая пролетарская основа, в другом — капиталистическая. В результате автор то и дело прибегает к полуправде или к вводящему в заблуждение упрощенчеству, стараясь, например, превратить Иисуса из Назареи в пролетарского бунтаря. И все же эти памфлеты остаются самыми значительными из американских эссе, рассматривающих культуру с близких к истинному марксизму позиций; в их горячей страстности заключена сила, способная будить и заставляющая действовать.

Едва была закончена серия памфлетов, как Синклер-художник проявил в романе «Нефть!» новые, еще большие способности. Сюжет «Нефти!» составляет история духовного развития Банни Росса, сына крупного калифорнийского нефтепромышленника, его возмужания в области человеческих чувств и бизнеса, его отказа от интересов своего класса и стремления помочь рабочим. Однако в романе дана и гораздо более широкая

общественная картина. Рисуеться эпоха Гардинга с ее промышленной войной, скандалами в области добычи нефти, всеобщей продажностью, широко показано общество Южной Калифорнии, начиная с блистательных кинозвезд и кончая известными фанатиками-евангелистами. Это во всех отношениях значительный, прекрасно построенный роман с развернутым драматическим действием, показом пороков большого города и в то же время осуждением от лица просвещенного и чуждого крайностей человека. «Бостон» (1928), в основу которого положено дело Сакко и Ванцетти, — роман более слабый; «Американский форпост» (1932) рассказывает о тридцати пяти годах, прожитых писателем в Калифорнии. Это произведение вышло в свет, когда Америка уже билась в тисках тяжелой депрессии, на которую Синклер откликнулся неудачной попыткой баллотироваться в губернаторы, опираясь на популярную платформу «Покончим в Калифорнии с бедностью!». То, что демократическая партия субсидировала платформу социалистов и их кандидата, само по себе удивительно, но за границей уже пришли в движение силы, которым предстояло сплотить в Америке эти и другие группы еще теснее. Образование в Европе коалиции фашистских государств, угрожавшей в Америке и левым и правым, толкало последних к сближению. В разгар объединения для отпора фашизму, в мрачный период второй мировой войны Синклер создал свои самые честолюбивые художественные произведения.

Серия Ланни Бада — названная так по имени главного героя — представляет собой многотомную эпопею, или, скорее, один громадный роман с несколькими заглавиями, и дает марксистское истолкование истории, начиная с первой мировой войны и до середины второй. Семь томов эпопеи — «Крушение мира» (1940), давшее название всей серии, «Между двух миров» (1941), «Зубы дракона» (1942), «Ворота открыты» (1943), «Агент президента» (1944), «Жатва дракона» (1945), «Мир, который надо завоевать» (1946) — были задуманы до 1946 года, последующие тома повествовали о падении Муссолини и Гитлера. Диапазон серии широк, и даже, пожалуй, слишком; но во всех томах, кроме первых трех, знакомая тема развивается с излишними повторами и звучит малоубедительно, и лишь первая книга представляет собой самостоятельное сильное произведение. Как и роман «Нефть!», «Крушение мира» рассказывает историю возмужания молодого человека, который набирается опыта в практических делах и в любви, познает самого себя и окружающий мир. Но главным объектом изображения является «широкий мир» начала XX века, где правят аристократы и капиталисты. Как это ни парадоксально, но в «Крушении мира» автор призывает к многогранности, красоте и добродетелям того самого строя, сокрушить который он сам должен. В обрисовке этого позднего «периода античности» сквозит очарование воспоминаний, напо-

минающее Бёрка, и уже по-настоящему трагически изображается окончательный распад этого мира на Версальской конференции из-за недостатка понимания, моральной ответственности и реального руководства.

Хотя романы «Между двух миров» и «Зубы дракона» не достигают трагических высот «Крушения мира», в них много своеобразного и интересного: Ланни Бадд переживает перипетии любовного треугольника и женитьбы, а в области политики показана тщетность дипломатических переговоров начала 20-х годов и усиление фашизма. Однако политическая линия ни в коей мере не трактуется чисто умозрительно. Так, в романе «Зубы дракона» переговоры Ланни Бадда с нацистами об освобождении его друзей Йоганнеса и Фредди Робинсов напоминают антифашистские мелодрамы Голливуда и статьи в популярных журналах, и это сходство показывает, насколько полно разделял Синклер во время войны чувства всех американцев. В какой-то мере по вине автора «Майн кампф» автор «Джунглей» достиг наконец процветания. Перед лицом угрозы извне, не оставлявшей выбора, американские социалисты и капиталисты смогли, по крайней мере на время, объединиться.

Как явление искусства социальный роман конца XIX и начала XX века не хуже и не лучше других романов этого периода. Большинство из них не выше среднего уровня; в этом жанре художественность и идея сливались воедино, лишь когда писатель обладал незаурядной творческой силой. Такой вершины достиг Марк Твен, заклеивший человеческую глупость и жестокость в «Янки при дворе короля Артура». В незначительной степени этого достиг в нескольких лучших рассказах из «Главных проезжих дорог» Хэмлин Гарленд и в большей степени Фрэнк Норрис в своих сильных романах, в основе которых лежит экономический конфликт. Беспощадно анализируя пороки свободного предпринимательства, достигал высот Уильям Дин Хоуэллс, как, в своих лучших работах, и его одаренный друг социалист Эдвард Беллами. Но в большинстве проблемных романов этого периода авторские идеи не сливались органически с художественностью исполнения, и в результате было создано много хороших, но мало выдающихся произведений.

61. ВОЗНИКНОВЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЫ

1

В то время как популярные жанры прозы приобретали более реалистический и более противоречивый характер, одновременно впитывая социальные и философские идеи эпохи и питая их, сцена продолжала процветать, возобновляя пользующиеся любовью старые пьесы романтического или героического склада. Бурная активность театра в Европе и Соединенных Штатах в середине XIX века породила очень мало живого искусства.

В американской драме Гражданская война не стала ни началом, ни концом эпохи. Спрос на популярные театральные представления развлекательного характера, даже возросший на севере во время войны, привел лишь к появлению разновидностей таких традиционных жанров, как эксцентрическая комедия, семейная мелодрама и сенсационная пьеса. На сцене по-прежнему царило поколение великих актеров — Эдвин Форрест и Эдвин Бут, Шарлотта Кашмен, Клара Моррис, Лестер Уоллек, Э. Л. Дэвенпорт и Джеймс Э. Мердок, которые своим вдохновенным, хотя подчас и напыщенным исполнением воскрешали литературные шедевры прошлого, в особенности пьесы Шекспира. Новые пьесы, напротив, были по большей части эфемерными, сенсационными или сентиментальными поделками, которые своим появлением обязаны громадной потребности широкой публики в развлечении или отвлечении. Это по контрасту лишь усиливает то значение, какое имели Джеймс А. Херн, Бронсон Хоуард, Дэвид Беласко, Огастес Томас *, Клайд Фитч * и Уильям Воан Мууди, главные родоначальники мощной современной американской драмы.

С 1860 по 1890 год в «сфере зрелищ» произошли перемены, оказавшие глубокое воздействие на положение авторов драматургических произведений. Хотя в 1890 году еще сохранялись постоянные труппы, они во многом зависели от звезд-гастролеров, которым едва ли хотелось рисковать гонорарами, играя в новых американских пьесах, когда они могли заполнить зрительный зал, предложив шекспировский спектакль или новую иностранную пьесу в «пиратском» переводе. До 1856 года законы об авторском праве находились в неудовлетворительном состоянии даже внутри страны, а в международных делах они не

обеспечивали защиты до 1891 года. Являясь постоянно объектом «пиратства», пьеса не представляла большой ценности с материальной точки зрения, пока ее не включал в репертуар какой-нибудь актер, запрещающий автору публиковать ее. Так, «Метамора» и «Гладиатор» ассоциировались тогда с Эдвином Форрестом, тогда как их авторы — Джон О. Стоун и Роберт Монтгомери Берд — были забыты. Надеяться на удачную карьеру драматург мог, лишь будучи также постановщиком и актером, как Уильям Данлэп и Джон Говард Пейн, а впоследствии Бусико, Дейли, Херн и Беласко.

После Гражданской войны передвижные труппы, развитие которых стимулировалось строительством железных дорог, вытесняли старые постоянные труппы. Хотя эти перемены породили новые проблемы, например проблему монопольного синдиката, их конечным результатом было создание благоприятных условий для драматургического творчества. Хотя при этом могло исполняться меньше пьес, их пребывание на сцене стало более длительным, обеспечив доход драматургов-профессионалов, сумевших пробиться сквозь жестокую конкуренцию. Следствием этого явилось утверждение нового профессионального статуса драматурга, который привлекал талантливых писателей; первым среди них был Бронсон Хоуард.

Поначалу прогресс этого движения относительно романтических традиций актеров старшего поколения и инерции популярного вкуса шел очень медленно. Старые каноны сохранялись до конца столетия. Пьесы Роберта Монтгомери Берда «Маклер из Боготы» и «Гладиатор», впервые показанные Форрестом в 30-е годы, продолжали идти, вызывая восторги публики, при участии Джона Маккаллака до 1884 года, а «Гладиатора» упорно возобновляли до 1893 года. «Джека Кэда» Роберта Т. Конрада ставили до 1887 года с Форрестом, Маккаллаком и Эдмундом Колльером. «Франческа да Римини», впервые показанная Э. Л. Дэвенпортом в 1855 году, заняла в 1882 году постоянное место в репертуаре Лоренса Барретта, была возобновлена в 1901 году Отисом Скиннером и шла в течение целого года.

2

Лучше всего представлена старинная традиция романтической и героической трагедии в произведениях Джорджа Генри Бокера, который подарил нашей литературе самые оригинальные пьесы этого типа. Как и подобало литературе страны, рожденной в результате демократической революции, героические пьесы раннего периода отмечены явным предпочтением темы народного восстания против угнетения правящих классов или чужеземного деспота. От Данлэпа до Берда представлялось несущественным — быть герою американским патриотом, перуанским индейцем, греческим рабом или

английским простолудином, лишь бы только он боролся за свободу. Бокер первым среди американских драматургов расширил эту концепцию, обратившись к трагедии великой личности, находящейся в остром разладе с обществом, собственной природой или злой судьбой.

Подобно многим писателям своего поколения, Бокер восстал против своей среды. Преданностью поэзии в обществе, где мерилом достижений служила деятельность финансиста или ученого, и искренним протестом против меркантилизма городского общества он напоминал собратьев-поэтов: Стоддарда, Тейлора и даже Олдрича и Стедмена, которые были моложе его. Однако поэзия Бокера сохраняла более тесную связь с действительностью, нежели поэзия большинства из его сотоварищей, а его стремительно развертывающиеся трагедии были портретами реальных мужчин и женщин. Они были написаны белым стихом, пробуждавшим поэзию, присущую повседневной речи.

Из одиннадцати пьес Бокера трагедии, если не комедии, заслуживали полнокровной сценической жизни. Однако первая из них, «Калайнос» (1851¹), шла в Соединенных Штатах всего лишь около двух недель, хотя без ведома и согласия автора и без выгоды для него выдержала в Лондоне сто представлений. Для «Анны Болейн», хорошей пьесы о Генрихе VIII и трагической участи его второй супруги, не нашлось постановщика. «Леонору де Гусман» показали десяток раз на протяжении зимы 1853/54 годов, а «Франческу да Римини» Э. Л. Дэвенпорт в 1855 году счел достойной идти всего одну неделю. Перед лицом подобного безразличия Бокер, как и Берд, отказался от сцены. В 1882 году, когда Барретт добился во «Франческе» триумфа и включил пьесу в свой постоянный репертуар, ее автор патетически писал: «Почему не получил я такого признания много лет назад? Тогда я мог что-то создать». Он вновь попытался писать для сцены, но пыл, одушевлявший его ранние трагедии, уже угас.

Этот пыл представлял собой несокрушимую цельность великого человеческого духа, который в каждой пьесе воплощался в образе главного героя. Калайнос, суровый ученый-патриций из старинного испанского рода, выходил из своего уединения, чтобы с оружием подняться против распущенности двора, который потворствовал измене его молодой жены. Бокеровская Анна Болейн восставала против цинизма придворного общества, которое даровало бы ей жизнь за лживое признание в прелюбодеянии, что позволило бы королю жениться вновь, как он того хотел, но ее жертвенное упорство обеспечило право наследования ее ребенку, ставшему великой Елизаветой Английской. Леонора де Гусман, любовница короля Кастилии Альфонсо XII,

¹ Даты, приводимые в настоящей главе вслед за названием пьесы, во всех случаях указывают год постановки.

жертвовала жизнью в столкновении с деградировавшим меркантильным обществом ради того, чтобы после гибели короля во время битвы обеспечить трон незаконнорожденному сыну, которого король объявил своим наследником, предпочтя его слабоумию отпрыску королевы.

Во «Франческе да Римини», истории дантовских любовников, Бокер создал свой шедевр. Из семи пьес, написанных на эту тему на четырех языках, только его драма передает пафос страданий Ланчотто, уroda мужа, не жертвуя при этом немеркнущим очарованием страсти юных любовников, Паоло и Франчески, только в ней содержится понимание того, что двигателем трагедии является не рок, а бездушное общество. В результате такого прочтения Ланчотто прячет свое уродство на поле брани, отправляет Паоло свататься к Франческе, вместо того чтобы отправиться самому, и в конце концов, следуя принятому в обществе жестокому кодексу чести, убивает юных любовников, хотя он «любил их больше чести, больше жизни». В этой пьесе романтическая трагедия поднялась в Америке до уровня искусства.

3

Это был не единственный вид драмы, унаследованный театром с довоенных времен. По-прежнему пользовались успехом традиционные типы комических персонажей, которые приобрели популярность благодаря таким американским актерам-комикам, как Джеймс Г. Хэккетт, Джозеф Джефферсон и Дж. С. Джонс, любившим изображать деревенских мужланов, пообтесанных потом Эдвардом Хэрригеном. Изображение Хэрригеном, одновременно комическое и сочувственное, тяжкого положения иммигрантов в американском городе обеспечило ему на Бродвее популярность в качестве и автора, и актера вплоть до конца столетия; даже и сейчас при упоминании имени «Маллигенов» на память приходят обездоленные ирландские иммигранты прошлого столетия, придававшие столь яркий колорит жизни крупных американских городов, особенно Нью-Йорка.

Семейная мелодрама, долгое время связанная с изображением эксцентрических характеров, обычно деревенских, приобрела теперь все более городской вид, не порывая, однако, со своими канонами и сенсационностью. Хотя ряд факторов содействовал развитию нового искусства драмы, основную часть театральных представлений, за исключением новых постановок старых шедевров, примерно до 1885 года составляли пьесы откровенно слезливые, безудержно смешные или такие страшные, что волосы на голове вставали дыбом. Не способствовала улучшению ситуации и мода на переводные пьесы и инсценировки романов, как иностранных, так и отечественных. Театр Франции, Германии и Англии, служивший наряду с популярным

романом неиссякаемым источником сюжетов и историй, с помощью которых можно было утолить запросы ненасытной американской публики, был царством дурного вкуса. Дейли вывел на подмостки не меньше 90 пьес. Бусико поставил 132 пьесы или больше того. Однако всего пять или шесть пьес Дейли признаны целиком оригинальными сочинениями, и даже лучшие из пьес Бусико были переделками новейших французских пьес, где действие переносилось в ирландскую среду с добавлением персонажей-ирландцев и ирландского юмора. Вследствие неразборчивости широкой публики, отдававшей предпочтение сенсационности, превращая «Гриффита Гонга» Рида в мелодраму, Дейли всего-навсего действовал в соответствии с установившейся практикой. Если же попадался роман, который был сам по себе сентиментален, его инсценировка наверняка оказывалась мучительным испытанием, как в сценических вариантах «Лавки древностей» и «Хижины дяди Тома». Даже те, кто приобщился к театру в нынешнем столетии, могут припомнить сцену смерти маленькой Евы и ее наглядное вознесение на небеса на спускавшихся с колосников отнюдь не невидимых канатах, в то время как безутешный дядя Том молится вместе с ее семьей.

Дайон Бусико, у которого были международные театральные связи, мог создать такую значительную историческую драму, как «Людовик XI», которая полвека не сходила со сцены, будучи одной из любимых пьес Чарльза Кина, а впоследствии Генри Ирвинга, выбравшего ее для своего прощального выступления в Лондоне в 1905 году. Однако широкую популярность на протяжении половины столетия приносили ему пьесы вроде «Бедняков Нью-Йорка» (1857), где финансовый кризис и крах банков служат основой для противопоставления искусного в махинациях злодейства и пребывающей в бедности, но сохраняющей свое достоинство добродетели. Интерес века к теме совращения побудил драматурга заняться переделкой таких французских пьес, как «Мими»; эта же тема возникает вновь в его популярной «Окторонке» (1859), в которой злодей пытается заполучить прекрасную окторонку Зою, разорив ее овдовевшую хозяйку и вынудив ее продать плантацию. Развязка, когда Зоя принимает яд в то время, как слуга-индеец на объятном пламенем пароходе преследует злодея, служит незабываемым, если не сказать больше, финалом.

Шекспировские постановки Огастина Дейли принесли ему международную известность, но те несколько его пьес, которые были опубликованы, показывают, что он был мастером драматургической техники, чьи произведения остались ниже литературного уровня. Его лучшая самостоятельная пьеса «Горизонт» сообщила новое качество реализма передаче обстановки и атмосферы в драме фронта; «Развод» и «Обида» были первыми пробами в жанре социальной проблемной пьесы, но даже они представляли собой всего лишь слабую и обреченную попытку

сопротивления мелодраме и сентиментальности. Аншлаги в театре Дейли после Гражданской войны создавали такие пьесы, как «При свете газовых фонарей» (1867). Это «злойдейская» мелодрама с похищением наследницы из богатого дома, путаницей, вызванной тем, что не удается установить личность подкидыша, и героическими попытками однорукого газетчика спасти героиню. Она в свою очередь спасает его, топором проложив себе путь из багажного отделения, когда газетчика оставляют привязанным к рельсам на пути идущего экспресса.

4

Подобные примеры довольно верно передают условия, существовавшие в популярном театре, когда начинали писать А. Херн и Бронсон Хоуард, родоначальники современной драмы. Эволюция Херна от семейной мелодрамы «Дубовые сердца» (1879) к семенной трагедии «Маргарет Флеминг» (1890) отражает улучшение вкуса широкой публики. В этом отношении Херн явно опережал время, поскольку те его пьесы, которые ныне снискали наибольшее одобрение у взыскательной критики: «В разных направлениях», «Маргарет Флеминг» и «Гриффит Дэвенпорт», — потерпели коммерческий провал.

Свое образование Херн получил в сентиментальном театре более раннего периода — в постоянных труппах на Востоке и в гастрольях по Западу. В Сан-Франциско, где Херн стал в середине 70-х годов режиссером и ведущим характерным актером, публика отдавала предпочтение таким пьесам, как «Хижина дяди Тома», «Народный адвокат», «Линн Восточный» и сентиментальные инсценировки романов Диккенса. Здесь началось его сотрудничество с Дэвидом Беласко, которому тогда едва исполнился двадцать один год. Главным плодом этого союза явилась пьеса «Дубовые сердца», ставшая в руках семейства Хернов, без конца исполнявшего ее на протяжении двух десятилетий, самой знаменитой пьесой века. В области семейной мелодрамы она замечательна своей достоверностью характеров и сельской обстановки, которую превзошел только «Рип Ван Винкль», завораживавший зрителей XX столетия много лет спустя после того, как все знаменитые Рипы, такие, как Чарльз Берк и Джозеф Джефферсон, навсегда покинули сцену.

В отличие от «Рип Ван Винкля» пьеса Херна не выдерживает взыскательной критики, хотя она неизмеримо лучше семейных мелодрам Бусико и Дейли. Однако бессчетные тысячи людей рыдали, глядя, как слепой умирающий отец беседует со своей маленькой дочерью, которая не узнает его, у обелиска, воздвигнутого в память о нем его женой и ее новым женихом, которые в это самое время венчаются в церкви. Семейная мелодрама, рисующая персонажей-эксцентриков или картины скромной жизни, представлена также пьесами «Хэйзел

Керк» Стила Маккея и «Старинное поселение» Денмена Томпсона, которые уступают пьесе Херна, хотя обе они пережили ее. В течение целого года шла на сцене пьеса «Там, на Востоке» (1898), прежде чем она перешла навечно в руки деревенских постоянных трупп. Самой популярной пьесой в этой традиции была «Молния» (1918) Уинчелла Смита, пока ее не сменила «Ирландская роза Эби» (1922), которая шла без перерыва шесть лет.

Сам Херн не пошел этим путем. Возраставший интерес к реализму привел его в 1890 году к созданию не пользовавшегося популярностью шедевра «Маргарет Флеминг». Это мрачная пьеса, рассказывающая о том, как отразилась неверность мужа на глубоко любившей его жене. Сейчас представляется странным то, что зрители, проявлявшие немалую снисходительность по отношению к романтической разработке темы совращения, так в штывы встречали реалистическую разработку той же темы. Возражение вызывало, например, то, что Маргарет приняла в семью ребенка, появившегося на свет в результате похождения ее супруга, и перед финальным занавесом инстинктивно делала приготовления к кормлению. Ее неоднократные просьбы принести лампу в комнату, залитую солнечным светом, говорят о скрытой за внешним спокойствием душевной муке, поскольку ее предупредили о том, что любое эмоциональное напряжение чревато для нее слепотой. В «Прибрежных землях» (1892) Херн вновь использовал любовь широкой публики к деревенской тематике и «старинному поселению», избегая, однако, сентиментальности, которой обычно страдают пьесы этого рода. В ней изображаются попытки преуспевающего и упрямого отца безраздельно управлять жизнью своей дочери, в то время как его брат-чудак, дядя Нэт, без шума добивается ее свободы, замужества и в конце концов примирения с отцом. Хотя описываемый в пьесе образ жизни ушел из американской действительности, пьеса остается удачной семейной комедией. Херн принес в театр реализм.

5

Тем человеком в Соединенных Штатах, который вновь возвел пришедшую в середине столетия в упадок бытовую комедию в ранг настоящего искусства, был Бронсон Хоуард, и он же проложил путь бытовым комедиям Клайда Фитча, Огастеса Томаса и драматургов нашего века. Одновременно широко читались, хотя никогда не ставились, бытовые комедии Хоуэллса, по большей части одноактные, которые, несомненно, сыграли свою роль в распространении хорошего вкуса.

Хоуард апеллировал к социальному сознанию нового зрителя, к появлению которого привели растущая урбанизация и утонченность американской жизни. Тогда как его старшие современники зачастую просто переводили иностранные пьесы для

американского театра, Хоуард, положив в основу сюжета «Жен» (1879) две пьесы Мольера, представил персонажей настоящими американцами. Относящиеся к тому же периоду бытовые комедии Дейли вроде популярных «Развода» и «Обиды» переходили в мелодраму. Хоуард научился избегать этого просчета. Его ранние пьесы «Муркрофт, всего лишь бродяга» (1874) и «Последняя любовь Лилиан» (1873) представляют собой проблемные мелодрамы; но, переделав последнюю, он в 1878 году создал убедительную, хорошо разработанную драму «Дочь банкира». В первом варианте брак Лилиан с пожилым поклонником спасает банкирский дом отца во время кризиса, но появление прежнего жениха побуждало мужа покинуть ее, забрав с собой ребенка, а юный возлюбленный погибал на дуэли. Все это не более чем популярная ситуация европейских мелодрам, вроде знаменитой «Фру-Фру», которую Дейли только что предложил американской публике. В новом варианте пьесы Хоуард превратил мужа и жену в живых людей, заставив их вести себя по-американски. Отбросив мужской кодекс чести своих французских друзей, муж теперь объявлял, что верит в добродетель жены, и помогает ей перенести смерть прежнего жениха. Убедительную достоверность их последующего примирения подтверждает целый ряд пьес, вплоть до таких, как «Пункт назначения — Париж» Барри и «Говоря о мужьях» Крозерс, где долгая дружба мужа и жены, основанная на общности пережитого, оказывается сильнее романтического увлечения.

Зрелые бытовые комедии Хоуарда обнаруживают у автора знание американского общества и растущее понимание межнациональных социальных контрастов, которые можно найти в современных им романах Хоуэллса и Генри Джеймса. В «Молодой миссис Уинтроп» (1882) изображается кризис современного брака, вызванный замкнутостью мужа в сфере профессиональных интересов, от которой его жена ищет утешения в светских развлечениях. В «Одной из наших девушек» (1885) открытая и независимая американская девушка Кэт прибывает во Францию как раз вовремя, чтобы, оказавшись среди своих аристократических родственников, успеть спасти свою кузину Жюли от брака *de convenance*¹, что позволяет той выйти замуж за молодого человека из среднего класса, которого она действительно любит. В отличие от своего прототипа, Дэйзи Миллер, повесть о которой Генри Джеймс инсценировал за два года до этого, Кэт не умерла от тех подозрений, которые пали на нее самое, а вышла замуж за своего избранника, благоговеющего перед ней английского аристократа.

Даже в «Шенандоа» (1888), лучшей пьесе Хоуарда, сила воздействия во многом зависит от элементов бытовой комедии,

¹ *De convenance* (франц.) — по расчету.

хотя помнят ее главным образом как первую действительно удачную драму о Гражданской войне. Только Бусико в «Прекрасной Ламар» (1874) пытался прежде положить эту войну в основу драмы, но она провалилась как в художественном, так и в коммерческом отношении. За год до пьесы Хоуарда появилась пьеса Уильяма Джиллетта «Захваченный неприятелем», но она удерживала интерес зрителя прежде всего посредством напряженного, лихо закрученного действия. То же можно сказать и о написанной Джиллеттом позднее и более знаменитой «Секретной службе» (1895). Действие «Шенандоа» тоже отличается напряженностью, но в обрисовке четырех пар влюбленных, жизнь и привязанности которых странным образом перемешивает война, Хоуард сохраняет комические штрихи. Превосходно использует Хоуард во всех своих бытовых комедиях грубые элементы комического снижения. В «Шенандоа» это Дженни Бакторн и ее смешной, но симпатичный поклонник капитан Хартсиз, в «Дочери банкира» — первый на американской сцене «делец»-американец, нелепый Джордж Вашингтон Фипс, в «Молодой миссис Уинтроп» — беззаботная миссис Четуин, которая так часто выходила замуж, что мужья перепутались у нее в голове. В последних пьесах Хоуарда чувствуется угасание сил, но он добился того, что драматургия стала профессиональным делом, а американская бытовая комедия — формой искусства.

6

Однако подлинный расцвет бытовой комедии наступил лишь тогда, когда нынешнее столетие с его сложностями дало материал таким драматургам, как Лэнгдон Митчелл, Рэчел Крозерс, Гилберт Эмери, Филип Барри, Джордж С. Кауфман, Джордж Келли, Сидни Хоуард и С. И. Берман, чье творчество выходит за пределы настоящей главы. Хотя Огастес Томас и Клайд Фитч отдали этому жанру, вероятно, лучшие свои силы, их ранние, а также некоторые самые знаменитые пьесы вдохновлялись романтическими традициями, все еще процветавшими в конце столетия, в то самое время, когда Херн и Хоуард содействовали развитию живого реализма.

Эта романтичность *fin de siècle*¹ оказывала воздействие не только на драму, но и роман и вызвала целый поток пригодных для инсценировки романов. Одновременно появилось новое поколение романтических актеров, таких, как Лоренс Барретт, Ричард Мэнсфилд, Э. Х. Сазерн, Джулия Марлоу и Отис Скиннер, которые вновь обратились к старому героическому репертуару, в особенности к Шекспиру, способствуя в то же время формированию новой тенденции. Артистическое обаяние Барретта выявил успех «Пендрагона» (1881) Уильяма Янга, чья

¹ *Fin de siècle* (франц.) — конец века.

пьеса «Раджа» (1883) выдержала двести пятьдесят представлений и чья инсценировка насыщенного романтическими приключениями романа Лью Уоллеса «Бен-Гур» (1899) три года не сходила со сцены, а затем стала неизменной принадлежностью репертуара постоянных трупп и кинотеатров. Мэнсфилд писал либо заимствовал у других драматургов пьесы, в которых выводились такие типы романтического героя, которые соответствовали его актерскому дарованию и пользовались популярностью у публики. В «Викторе Дюранде» (1884) Генри Гая Карлтона он исполнял роль влюбленного, который по-донкихотски жертвует собой ради женщины, которую любит безответной любовью. В его собственной пьесе «Мосье» (1887) выведен замученный нищетой учитель музыки, пожертвовавший жизнью ради искусства, который умирает от голода в роскошном особняке, где играет для развлечения гостей. Обе эти ситуации искусно соединил в своей первой пьесе «Щеголь Бруммель» (1890) Клайд Фитч, написавший ее по заказу Мэнсфилда. Последний тем временем выступил в «Докторе Джекилле и мистере Хайде» и продолжал эксплуатировать интерес к романтическому «дурному человеку» в таких пьесах, как «Дон Жуан», «Нерон», «Наполеон Бонапарт» и «Мосье Бокаре» (1901) Бута Таркингтона.

Другим актером-драматургом, популяризовавшим в это время отвечающую его темпераменту концепцию романтического героя, был Уильям Джиллетт. Его Шерлок Холмс служит самым известным примером хладнокровного, проницательного человека, который спокойно и уверенно прокладывает себе путь среди невероятных сложностей, трудностей и опасностей, как физических, так и социальных. Этот характер был заявлен уже в первой его пьесе «Профессор» (1881) и вновь возник в разных вариантах в таких драмах, как «Барабанный бой» и «Секретная служба», пьесах о шпионах из времен Гражданской войны, в «Эсмеральде», где ухажер-деревенщина одержал хитростью верх над ученостью, и в таких безумно смешных фарсах, как «Личный секретарь», «Вдовы м-ра Унлкинсона» и «Слишком уж много этого Джонсона».

Наиболее целесообразно рассмотреть в связи с возрождением романтизма в конце столетия также и творчество Дэвида Беласко. Беласко прибыл в Нью-Йорк в 1882 году, проведя на Западе двенадцать лет, полных бурных приключений, в том числе разного рода сотрудничества с такими актерами и драматургами, как Херн, Бусико и Бартли Кэмпбелл. Ему принадлежат пьесы или инсценировки чуть ли не всех типов, которые пользовались успехом после 1870 года. По чуткости восприятия вкусов публики он был хамелеоном, пророком, фениксом. У него было множество соавторов, и все его важнейшие пьесы, кроме одной, явились плодами такого сотрудничества. Среди семидесяти пяти пьес, к которым, насколько известно, он так или иначе прило-

жил руку, имеются семейные мелодрамы, «злодейские» мелодрамы, фарсы, семейные проблемные драмы, пьесы о Гражданской войне и жизни фронта вроде «Девушки, которую я покинул», исторические драмы и экзотические романтические пьесы о духовном бунте, написанные в возвышенном стиле, такие, как «Мадам Баттерфляй», «Любимец богов» и «Адреа». По-видимому, самостоятельно им была написана чудесная романтическая пьеса, посвященная природе смерти, «Возвращение Питера Гримма». В основу двух опер Пуччини были положены пьесы «Мадам Баттерфляй» и «Девушка с золотого Запада».

Все пьесы Беласко имеют романтический характер, и его ценный вклад в практику постановок в отношении деталей оформления, костюмов и освещения, каким реалистическим ни выглядит он в теории, тоже романтичен по своему эффекту. Он был мастером театра и, вероятно, более, чем любой иной режиссер его времени, способствовал усовершенствованию технического оснащения современной сцены и театрального здания. Он без устали боролся против монополистического театрального треста, поддерживал смелые эксперименты и помогал развитию таланта таких актеров, как Дэвид Уорфилд, миссис Лесли Картер, Френсис Старр и Бланш Бейтс.

Менее впечатляют, однако, его достижения как литератора. Его пьесы имели в свое время «сногшибательный успех», они вполне удовлетворительны от первого до последнего занавеса, но не многие из них можно назвать литературой. Исключение, пожалуй, составляют «Любимец богов» (1902), «Адреа» (1904) и «Мадам Баттерфляй» (1900), написанная в соавторстве с Джоном Лютером Лонгом, и «Возвращение Питера Гримма» (1911). Две первые — это романтические трагедии, в них обеих прекрасная женщина из высокого рода, восстав против произвола общества и судьбы, жертвует всем ради любви и считает мир потерянными для себя. Обе пьесы рисуют несуществующий мир, а их язык, хотя он отмечен страстностью, а часто и поэтичностью, настолько стилизован, что лишь усиливает ощущение нереальности.

Больше можно сказать в пользу «Мадам Баттерфляй», трагической истории маленькой японской девушки, которая совершила ошибку, влюбившись в офицера американского флота, купившего ее согласно обычаям страны. Игрушечный мир Чио-Чио-Сан рушится, когда ее возлюбленный женится на американке, ее самоубийство — глубоко трогательный эпизод — с неизбежностью вытекает из развития драмы. «Возвращение Питера Гримма» сохранилось в памяти благодаря неоднократным постановкам в кино и на радио. Тема пьесы — продолжение жизни личности после физической смерти — сохранила свой живой смысл в наш век мировых войн, а ее персонажи отмечены ощущением реальности.

Творчество Беласко с его сочетанием романтических и реалистических тенденций типично для американского театра не

только конца XIX века. Тогда как американские романисты от реализма Марка Твена и Хоуэллса переходили к более суровому натурализму Стивена Крейна и Хэмлина Гарленда, американские драматурги склонялись к компромиссу. То же самое наблюдалось и в английской литературе. Сентиментальная и сенсационная пьеса «Святые и грешники» Генри Артура Джонса была совершенно типична для 1884 года, а пьеса Пинеро «Душистая лаванда» (прекрасное название) отнюдь не казалась в 1888 году чем-то устаревшим. Лишь в 1896 году приступил Джонс к созданию такой пьесы, как «Майкл и покинувший его ангел»; ни одна из пьес Пинеро, написанных до «Айрис» (1901), не удовлетворяет требованиям современного реализма. Пьесы Уайльда отличает современный настрой, но он не пользовался влиянием в Америке до конца 90-х годов, то же следует сказать о Шоу.

Нашему современному театру оказались очень созвучны реализм, тонкий символизм, анализ психологии и социальных явлений, которые явились достижением ряда европейских драматургов. Различные факторы, но прежде всего цензура в вопросах морали, ограничивали влияние Ибсена на сцене англоязычных стран вплоть до конца 90-х годов. Воздействие европейского театра ощутимо проявилось через произведения таких драматургов, как Стриндберг *, Чехов, Горький, Гауптман, Зудерман, Шницлер и Метерлинк, лишь по завершении XIX столетия. Эти соображения позволяют выше оценить то, что привнесли в театр Хоуард, Томас и Фитч, особенно если сравнить их с британскими современниками, такими, как Пинеро и Джонс.

7

Подобно Хоуэллсу и Броксону Хоуарду, Огастес Томас вырос на Среднем Западе, но его вклад в бытовую комедию определяется нелегко доставшимся ему знанием жизни различных регионов. Картина американской жизни у него шире, чем у Хоуарда. С журналистской хваткой улавливал он яркие отличительные особенности столь различных штатов, как Алабама, Миссури, Аризона, Колорадо, или таких городов, как Вашингтон и Нью-Йорк. Эти и другие места он увидел в дни своей бродячей молодости, когда работал служителем в конгрессе, агентом по доставке, клерком в адвокатской конторе, кассиром, режиссером-любителем, театральным критиком, антрепренером Джулии Марлоу и агентом гипнотизера, выступавшего с сеансами чтения чужих мыслей. Зрелый период его творчества начался, когда в мае 1890 года он сменил Дайона Бусико в качестве автора инсценировок и переделок пьес в театре на Мэдисон-сквер, где в это время Мэнсфилд поставил первую пьесу Фитча «Щеголь Бруммель». На следующий год у него уже была готова для Мэдисон-сквер-тиэтр пьеса «Алабама», и вновь дра-

матургическое творчество стало делом всей его жизни, не вынуждая автора обращаться к какому-либо иному роду занятий.

Томас написал или обработал для сцены не меньше шестидесяти четырех пьес. Они распадаются на две группы, служа иллюстрацией к развитию американского театра того времени. Все его лучшие пьесы — бытовые комедии в более широком смысле слова. Его ранние пьесы, подобно первым произведениям Клайда Фитча, относятся к романтическим сочинениям *fin de siècle*. Впоследствии Томас предпочитал изображать более изысканное столичное общество, включая иногда национальные контрасты.

В его пьесе «В Миссури» (1893) известный характерный актер Нэт Гудвин нашел свою знаменитую роль неотесанного шерифа с Запада, который завоевывает любовь девушки хорошего воспитания, — еще один пример живучести на сцене героического образа «дурного человека» с Запада или грубого на вид персонажа, который выходит с честью из главного испытания. Благодаря рассказам Брет Гарта обрели популярность такие герои, как игрок Джон Оукхерст и «Компаньон из Теннесси». Их сценическое потомство — бедные родственники более изощренных характеров, созданных Мэнсфилдом, — целый легион. Вариации на эту тему можно обнаружить, к примеру, в «Горизонте» (1871) Дейли, «Ковбое и леди» (1899) Клайда Фитча, «Девушке с золотого Запада» (1905) Беласко и даже «Великом водоразделе» (1906) Мууди. Мотив этот по-прежнему широко используется в кино. В «Аризоне» (1899) Томаса, живо изображавшей жизнь на ранчо и в укрепленном форте: «дурной человек», которого любит девушка, является на самом деле жертвой стечения сомнительных обстоятельств.

После 1900 года Томас создает серию легких бытовых комедий, построенных на почти фарсовых, но отмеченных таким остроумием и живостью диалога ситуациях, что лучшие из них — «Граф из Поутакета» (1903) и «Башмачки миссис Леффингвелл» (1905) — напоминают пьесы Уайльда. В 1907 году появилась первая из его реалистических драм «Ведовской час», где тайны человеческого характера исследуются в напряженном эпизоде с применением гипноза, передачи мыслей на расстоянии и сопротивления страху. Менее популярная, но еще более удачная, чем предшествующая ей, пьеса «Луна страдной поры» (1909) вновь обращается к рассмотрению способности человека управлять собой с помощью силы воли. В ней выведен отец, который пытается внушить дочери, что надо самой распоряжаться любовью и жизнью, поборов преследующие ее сомнения в своем постоянстве, внушенные злой женщиной, у которой она воспитывалась. В пьесе «Человек предполагает» (1911) Томас обратился к социальной проблеме, требовавшей более широкого, чем когда-либо у него, охвата жизни. В ней изображается попытка умной женщины, которая после измены мужа хочет

найти для себя утешение, заведя собственный роман, но обнаруживает, что уверенность мужчины в семье и, как следствие этого, вся социальная структура зиждется на его уверенности в добродетели жены. Возможно, что пьеса явилась ответом на первую значительную пьесу Рэчел Крозерс «Мужской мир» (1909) — в обеих поставлен вопрос, который обсуждался затем на сцене на протяжении четверти века. Первым профессиональным актером, выступившим в пьесе Томаса, был Морис Барримор («Грабитель», 1889), его сын Лайонел блистал в последней значительной пьесе Томаса «Сторонник Юга» (1918). В этой убедительной пьесе из времен Гражданской войны умение драматурга передать местный колорит соединилось с навыком решения трудностей, связанных с проблемой характера.

8

Предшественниками современного реалистического театра были Херн и Хоуард, но подлинным началом того, что мы ныне именуем современным реализмом, послужили четыре пьесы Томаса и поздние пьесы Фитча, относящиеся к первому десятилетию нашего столетия. Подобно Томасу, Клайд Фитч начал писать, находясь под влиянием романтического театра, завершив свой недолгий творческий путь созданием ряда реалистических пьес идей и характеров. За двадцать лет он написал около шестидесяти пьес, в большинстве это комедии нравов или бытовые комедии; вслед за Беласко он стал самой яркой фигурой в мировом театре своего времени: зимой 1901 года на сценах Нью-Йорка и Лондона шло шесть его пьес. Остается лишь удивляться, что драматург, с такой скоростью поставивший каждый сезон пьесы, пользовавшиеся шумным успехом у публики, смог внести свой вклад и в поступательное развитие драматургии.

Но даже романтические бытовые комедии, мелодрамы и комедии нравов, принесшие Фитчу международную известность в первое десятилетие его творчества, определенно были для своего времени шагом вперед. Притягательность такой пьесы, как «Щеголь Бруммель», не слабеет. Она была написана для Мэнсфилда, сделавшего на сцене знаменитой фигуру позднегеоргианского хлыща и денди. Передача этого характера включает изображение искусственной жизни двора в период регентства и историю любви, в которой Щеголь жертвует собой и благорасположением принца ради того, чтобы девушка, в которую он так безнадежно влюблен, могла соединиться со своим избранником.

Своих предшественников, писавших в середине века, Фитч превзошел в разработке таких романтических и даже мелодраматических ситуаций благодаря остроумию и привлекательности характеров, которые он проецировал на столь явно идеализированную и экзотическую сцену. Так, пьеса «Его светлость

де Граммон» дала Отису Скиннеру великолепную возможность выступить в памятной роли изящного кавалера, а в «Миссис Бетти» (впоследствии шла под названием «Краса города») нашли для себя роль, основанную на нравах и яркой театральной жизни XVIII века, Моджеевска, а затем и Виола Аллен. «Бабочка и пламя» — одна из лучших среди многочисленных мелодрам, написанных на тему, запечатленную в заглавии, ее успех у публики впервые обеспечил автору прочное финансовое положение. В «Барбаре Фритчи» Фитчу удалось передать утреннюю свежесть, если не мощь, заложенную в истории Ромео и Джульетты, которой он так явно следовал; пьеса обладала достаточной живостью, чтобы двадцать восемь лет спустя после премьеры послужить основой либретто одной из самых удачных современных оперетт «Мой Мэриленд». Пьесы идей и характеров, относящиеся ко второму десятилетию творчества Фитча, несомненно, представляют собой более основательный вклад в литературу, предназначенную для сцены. Например, «Честолюбцы» (1901) — социальная сатира, высмеивающая страстную жажду материального преуспевания в высших слоях общества таких городов, как Нью-Йорк. К той же теме, хотя и с меньшим успехом, обратился Фитч и в своей последней пьесе «Город» (1909); обе они живо запомнились. Сатира в них повсеместно отмечена состраданием. Однако в «Переулке влюбленных», изображающем мудрого и свободомыслящего священника, столкнувшегося с нетерпимостью и мелочностью маленького городка, особенно в лице представительниц женского пола, сатира становится язвительной. И совсем в другой мир переносит пьеса «Ее превосходная партия». Изобразив отказ американской девушки вступить в мorganатический брак с молодым князем, которого она любит, Фитч выявляет тонкие национальные различия в поведении хорошего тона, не настаивая на непременно превосходстве одного из них и, что особенно важно, не извиняясь за американский тип поведения.

Подобным мастерством в тонком искусстве бытовой комедии отмечен ряд пьес Фитча. Их сценический успех свидетельствует о быстром развитии вкусов населения городов, где всего лет двадцать назад явным предпочтением пользовались балаган и сенсационные пьесы. Даже драматурги рангом ниже могли теперь иногда сравняться с Фитчем в этой области. Один из них, Лэнгдон Митчелл *, превзошел его если не глубиной содержания, то, во всяком случае, легкостью письма в пьесе «Нью-Йоркская идея» (1906), где калейдоскопически сменяющие друг друга разводы и браки среди хорошо воспитанных, но томящихся от скуки видных представителей общества позволяют драматургу выразить то удовольствие, которое доставляет ему человеческая комедия. Во всех своих пьесах Митчелл проявил умение создавать убедительные характеры, существующие в мире светских условностей, но написанная в более ранний период пьеса

«Бекки Шарп» и в более поздний — «Майор Пенденнис» уступают в живости бытовым комедиям Клайда Фитча.

Лучшие пьесы Фитча — «Девушка с зелеными глазами» (1902) и «Правда» (1907). С пониманием и сочувствием изображает он в них трудности, встающие перед героиней, с юных лет подверженной психопатическим реакциям, губительным и для личных отношений, и для общественного положения; в одном случае это ревность, в другом — лживость. Драматургическое чутье подсказало Фитчу, что лучше избежать скрупулезного клинического анализа, которым грешат некоторые европейские драмы на подобные темы. Отдельные критики считали, что автор проявил роковую слабость, не проследив логику развития этих ситуаций до их трагической развязки в соответствии с требованиями современного натурализма. Однако, возможно, есть иная логика — логика любви, своей силой способной положить конец заранее предопределенным результатам наследственности и воздействия среды. Джинни Остин и Бекки Уордер обе стояли на грани катастрофы, от которой каждую из них спасает муж: в момент острейшей кульминации действия он понимает, что она страдает от нанесенной ей в раннем возрасте глубокой духовной травмы, излечить которую могут только его любовь и участие.

9

Ранняя смерть Уильяма Воана Мууди оборвала недолгий путь поэта, который уже успел заявить о себе, и, возможно, лишила нашу драматургию человека, который больше, чем кто-либо другой, за исключением Юджина О'Нила, мог способствовать развитию современной символической драмы, посвященной борениям духа, в которой сливаются романтическая и реалистическая тенденции. Прекрасный знаток античности и преподаватель университета, Мууди как художник сохранил глубокое понимание повседневной жизни и способность передавать ее сложности в простых и страстных действенных символах. Поэтическая трилогия Мууди не ставилась никогда; однако до конца понять две его прозаические пьесы — они с успехом шли на сцене — можно лишь в свете его поэтической «Маски Суда». Все его драматические сочинения, будь то в прозе или в стихах, в изображении различных ситуаций связаны с центральной проблемой, которая неуклонно оставалась ведущей темой в любой период американского искусства.

Эта тема — чувство греховности и, в частности, его разрушительное воздействие на свободу человеческого духа, его способность самовыражения. Целью является противопоставление зла, представляющего собой абсолют, и ощущения греховности или зла, которое, возможно, и не имеет никакой санкции абсолюта, и может возникнуть в результате наследственных склонностей или же в результате запретов, которые не имеют почти никакого

или вовсе никакого отношения к истине и справедливости. То, что это чувство, на которое Мууди обрушивался во всех своих пьесах, обострилось в результате живучести пуританского наследия и кальвинистской доктрины первородного греха и всеобщей порочности человечества, является общим местом американской истории и важнейшим ключом к пониманию американского поведения. Этой более чем столетней проблеме отдавали все свои силы столь различные писатели, как Готорн, Уитмен, Мелвилл и Эдвин Арлингтон Робинсон.

Таким образом, по своему философскому содержанию пьесы Мууди имеют гораздо большее значение, нежели по достоинствам, говорящим об их пригодности для театра, хотя две его прозаические пьесы — «Великий водораздел» (1906) и «Целитель веры» (1909) — продолжают привлекать читателя и выдерживают новые постановки на сцене и на экране. Три поэтические драмы, входящие в состав трилогии «Маска Суда», представляют собой такое масштабное, мильтоновское полотно, что общая характеристика едва ли может дать о них удовлетворительное представление. Тем не менее ясно, что основной смысл первой пьесы, носящей то же самое название, «Маска Суда», сводится к убеждению Рафаила, что бог совершил ошибку, допустив существование греха, а затем ниспослав наказание за него. В этой пьесе созданный древними иудеями бог гнева, которому поклоняются современные пуритане, терпит в конце концов поражение от Змея в результате собственной ошибки, требуя наказания человека за то, что он следует естественным импульсам, вместо того чтобы научить его в полной мере использовать свои силы. Во второй пьесе — «Подаривший огонь» — античная история Прометея приобретает мессианский характер: человечество путем страдания постигает религию бунта против всего, что мешает гуманистическому служению человеку и его полному самовыражению. В оставшейся незаконченной заключительной части трилогии «Смерть Евы» Ева должна была вернуть Адама и Каина в Эдем, к источнику первородного греха, где они должны были увидеть, что чувство греховности побеждено любовью ее потомков.

Краткий анализ не может выявить масштабности этих поэм, богатства побочных мотивировок, интересного развития действия и благородства их языка, но по смыслу они перекликаются с двумя его прозаическими пьесами. В «Великом водоразделе» выведена современная девушка из Новой Англии, которой пуританские запреты мешают выразить свое ощущение жизни. Она отправляется на Запад и, очутившись одна в пустыне, покоряется лучшему из трех готовых завладеть ею мужчин, чтобы спастись от остальных. Гент влюбляется в нее, она — в него, но, тогда как он, пережив очищение, с новыми силами поднимается навстречу лучшей доле, собираясь стать золотоискателем, Рут терзает себя словами Гента о том, что его привели к ней «виски,

солнце и дьявол». Гонимая убеждением, что они должны очиститься самоотречением, она бежит на родину; Гент следует за ней и в трудной борьбе в конце концов берет верх над чопорными предками-пуританами, чьими портретами увешаны стены ее дома.

«Целитель веры», пьеса более совершенная, представляет собой точную зарисовку фермерского поселения на Среднем Западе и выводит немало убедительных персонажей. Центральная линия сюжета связана с Микаэлисом, мистиком, который с таинственной миссией явился сюда из своего уединения среди пастбищ Юго-Запада. Он исцеляет Мэри Билер, калеку — тетку молодой девушки Роды, и эта новость приводит к его порогу целый сонм просителей. В разгар своих трудов по их исцелению он обнаруживает, что любит Роду, для которой плотская любовь из-за прежнего соращения отождествляется с грехом. Их общее сознание вины приводит к тому, что Микаэлис чуть ли не с трагическими последствиями для тех, кому он помогает, теряет свой дар исцеления, пока во время кризиса он не совершает великого открытия, обнаружив единство плоти и духа.

10

История развития американской драмы от Бокера до Мууди представляет зачаточную стадию искусства. Театральная практика этого времени не поднималась до уровня литературы и служит наглядной иллюстрацией господствовавших в публике вкусов, особенно среди городского населения Америки. Но это и подчеркивает важность роли тех драматургов, которые, несмотря на огромные препятствия, постепенно создавали национальную драму, придававшую большую содержательность театру, правдиво отражавшую современную жизнь и современный характер и способствовавшую достижению творческой зрелости.

В ранний период романтической драмы Бокер отбросил господствовавшие на сцене героические темы национальной борьбы за идеалы, посвятив свое искусство изображению великих трагических кризисов личности. Этот импульс всегда порождал темы самых возвышенных трагедий. Современная драма черпает силы в способности драматургов находить такие сюжеты в материале повседневной жизни. Возможно, с исторической точки зрения она ведет свое происхождение от той серии ибсеновских Драм, которая открывается «Кукольным домом» (1879). В американской драме вехой стала «Маргарет Флеминг» (1890) Херна. Из драм, написанных в первые годы нашего столетия, проверку временем лучше всего выдерживают те, что обращаются к тайнам человеческого ума и духа или же к борьбе личности, пытающейся усилием воли победить рок, как будто заранее предопределенный человеческим жребием или слабостью. Интерес

наиболее значительных драматургов этого времени к чуду, воплощенному в человеке, которое Мууди называл «мистическим стремлением к чему-то высшему», проявился в таких пьесах, как «Правда» и «Девушка с зелеными глазами» Фитча, «Ведовской час» и «Луна страдной поры» Томаса, «Возвращение Питера Гримма» Беласко, и во всем творчестве Мууди.

Пьесы сугубо зрелищного или мелодраматического характера держались на сцене до конца столетия, однако после 1880 года наметилось нечто новое. Под воздействием отчасти собственных сил, а впоследствии экспериментального европейского театра американская драма постепенно приобретала социальную значимость и серьезность, большую уверенность в передаче психологических и духовных моментов. Обогащенные сознанием усложненности жизни в XX столетии, эти убеждения нашли впоследствии более мастерское воплощение в символической драме Юджина О'Нила.

62. К ВОПРОСУ О НАТУРАЛИЗМЕ В ПРОЗЕ

1

Даже в конце XIX века реализм в американской драме еще не достиг того уровня, который соответствовал бы европейским открытиям и научным теориям, их новому определению природы и ее роли в жизни человека, что придало пьесам Ибсена, Стриндберга и Гауптмана философскую глубину. Однако в американской прозе наблюдалось всевозрастающее стремление к поиску новых художественных средств, способных выразить неизменную сущность человеческого бытия языком натурализма.

Во Франции Эмиль Золя низвел реализм Флобера и Мопасана до уровня неопрятности и горькой язвительности, в которых тонуло само ощущение трагического. В России Достоевский, Толстой и Тургенев выдвигали свой взгляд на жизнь, предполагавший по крайней мере возможность очищения через трагедию. В Англии Гарди на примере простых людей Уэссекса выявил новые трагические коллизии. В нашем полушарии развитию натурализма препятствовал традиционный оптимизм, подкрепленный традиционной стыдливостью, хотя, по свидетельству Хоуэллса и других американцев, иностранные писатели этого направления, так же как и популяризаторы науки, которым они обязаны своими взглядами на человека, становились известны в Соединенных Штатах вскоре после их выступлений в Европе. Натурализм, как стали называть новый образ мышления, не мог столь быстро и прочно укорениться здесь, как на более благоприятной для него европейской почве. В 1880 году Золя провозгласил, что «романист должен быть только ученым, аналитиком, анатомом, а его произведения — отличаться четкостью, основательностью и той практической применимостью, которая свойственна научным трудам», однако до выхода драйзеровской «Сестры Керри» (запрещенной в 1900 году) никто из американских писателей не относился серьезно к подобным рекомендациям, продолжая создавать самобытные произведения чисто национального характера. В конце XIX века влияние Дарвина и Спенсера, Золя и Тургенева проявлялось весьма многогранно. Американский натурализм выступал в разных обличьях — в нравственной смятенности Марка Твена и Хэролда

Фредерика, в суровых формах реализма Э. У. Хоу и Хэмлина Гарленда, в повестях Фрэнка Норриса и Джека Лондона, где жизнь бьет ключом, в смелых зарисовках Эмброза Бирса и Стивена Крейна. Однако до Драйзера в Америке не существовало писателя, о котором можно было бы сказать, что он натуралист, целиком и полностью преданный философии, тематике и методу Золя.

На рубеже веков четыре писателя наиболее близко подошли к использованию принципов натурализма: Хэмлин Гарленд, Стивен Крейн, Фрэнк Норрис и Джек Лондон. Каждый из них по-своему порвал с буквальным реализмом Хоуэллса и с бездумным романтизмом Ф. Мэриона Кроуфорда, каждый стремился в той или иной мере применить к искусству методологию физики или биологии. Мастерство и философия серьезной современной американской литературы сформировались главным образом в произведениях этих четырех писателей.

2

В своих очерках, собранных в книге «Критика и проза» (1891), Хоуэллс дал определение копирующей жизни реализма, а Хэмлин Гарленд сделал следующий шаг в том же направлении в «Крушении кумиров» (1894). Хоуэллса заботило лишь одно — чтобы романист в своих произведениях оставался верен изображению действительности такой, какой он знал ее; рамки допустимого в романе ограничивались для него условностями того времени. Хоуэллсу не удалось поставить вопроса о метафизической природе действительности, хотя он и полагал, что писателю следует изображать ее. В качестве теории искусства он выдвинул требование протоколирования жизни.

Несмотря на то что в позднейшие годы интересы Гарленда заметно сузились, тогда как кругозор его наставника расширялся, в 90-е годы этот бедный юноша из прерий Айовы выступал выразителем идей молодых радикалов Чикаго и Нью-Йорка. Его новая литературная теория, названная им «веритизмом», затрагивала многие вопросы, которых избегал Хоуэллс. Широкая, хотя и поверхностная начитанность Гарленда в области научно-популярной литературы, горькие воспоминания о трудном детстве, беглое знакомство с французскими импрессионистами, как писателями, так и художниками, выводили его творчество за рамки бытописательского реализма. Гарленд требовал, чтобы американская беллетристика порвала с традицией и перестала быть подражательной, чтобы в поисках правды она добиралась до смысла изображаемого, чтобы она обращалась не только к приятным, но и к неприятным сторонам действительности и чтобы образ основывался на жизненном опыте, настоящему прочувствованном и непосредственно выраженном. Будучи скорее тонким наблюдателем и репортером, чем вели-

ким художником, Гарленд не сумел реализовать возможности этой теории в собственном творчестве. Однако в «Крушении кумиров» он открыто выступил в защиту таких молодых писателей, как Э. У. Хоу, Генри Блейк Фуллер, Хэрролд Фредерик и Стивен Крейн, не боявшихся изображать нищету и лишения, обсуждать социальные и религиозные проблемы и разрабатывавших такие средства выразительности, которые позволяли бы не только фиксировать события, но и объяснять их.

Молодые годы Гарленда прошли в тяжелой борьбе и попытках вырвать возможное благосостояние у богатой, но зараженной земли. Одна из великих тем его творчества рождена конфликтом между преданностью его отца-солдата надеждам фронта и изнуряющим трудом, нуждой, легкой на плечи матери. Уже в первой опубликованной книге «Жизнь мальчика в прерии» (1885, 1899) он наряду с картинами холмов и открытых прерий изобразил нужду и лишения своего детства в Уэст-Сейлеме, штат Висконсин, и в Айове.

Эта тема проходит через все лучшие произведения Гарленда, однако в двадцать четыре года писатель считал, что уже оставил ее позади. В порыве юношеского протеста он отказался следовать за отцом в Дакоту, куда гнала семью нужда, и вместе с братом Фрэнком направился в Бостон. Сняв там комнату, он со слепым упорством начал добиваться славы писателя и оратора. Вскоре он уже преподавал в бостонской школе красноречия, читал «Историю» Тэна *, «Эстетику» Верона *, брошюры Генри Джорджа о едином налоге * и восхищался идеями Спенсера и Дарвина. Гарленд не любил фронт и обращался к глухим тропам только в своих литературных произведениях, подобно тому как прежде это делали Ирвинг и Купер, а в его время — Марк Твен и Хоуэллс.

Крутая перемена жизни вызвала у Гарленда чувство неизбывной вины перед матерью, судьба которой постоянно волновала его. Новая жизнь стала искуплением старой. У Гарлендов должна быть своя ферма, а где же быть ей, как не в Уэст-Сейлеме, на родине матери. Признай отец свое поражение, и ей будет обеспечена там мирная старость. Эдипов комплекс лежал почти на поверхности скрытой трагедии, она определяла жизнь семьи и породила ее хроникера.

«Главные проезжие дороги» (1891) и книги стихов, пьес, повестей и очерков, появившиеся в ближайшие годы, представляют собой простые, правдивые и пронизательные наблюдения над окружающей жизнью. Пример Хоуэллса помог Гарленду честно вести линию повествования; канзасский редактор Э. У. Хоу в своей «Истории провинциального городка» (1883) дал пример, как изображать ограниченность жителей маленькой общины; Джозеф Киркленд написал два романа о Среднем Западе — «Зури» (1887) и «Семейство Маквей» (1888) — и побудил

Гарленда обратиться к тому же материалу. От Тэна научился он винить в тяжком жребии людей не черную душу человека, а социальную среду; от Генри Джорджа заимствовал представление, что все беды проистекают от неумения распорядиться благами земли; от Спенсера воспринял учение, что все живое является частью физического и биологического процесса, развивающегося вперед и выше от простого к сложному, от однородности к разнообразию, от общего к индивидуальному. Его жизнь подтверждала эти учения.

Повести «Главные проезжие дороги» и продолжающие их «Люди прерий» (1893) рассказывают о тяжелых испытаниях, лишь изредка озаряемых маленькими радостями и облагораживаемых той величественной природой, среди которой живут фермеры и люди прерий. То жестокие, как «Лукреция Бернс», то трогательные, как «Поездка миссис Рипли», они рассказывают об уходе за животными и семейной верности, смягчающей бремя жизни, описывают просторы прерий и солнечные закаты, вселяющие надежду и радость, мелкие человеческие безрассудства, придающие всей картине черты хмурого юмора. И все это подчинено главной теме Гарленда — изображению эксплуатации фермера в условиях существующей социальной системы и трагической судьбы жены пионера на фронтире. Некоторые из этих повестей разрослись в небольшие романы, лучший среди которых, «Роза с фермы Датчера» (1895), представляет собой картину того, как сложилась бы жизнь старшей сестры Гарленда, если бы она не умерла сразу же после вступления в большую жизнь. Однако к 1899 году, несмотря на поддержку Б. О. Флауэра и благосклонные отзывы радикальной «Арены», эта жила почти что истощилась.

После женитьбы на Зулайме Тафт, сестре скульптора, и смерти матери в 1900 году Гарленд обосновался в Нью-Йорке, где сюжеты, направленность и стиль его произведений претерпели существенное изменение. Теперь он печатался в процветающем издательстве Харпера, и его романы, появившиеся в ближайшее десятилетие, мало чем напоминали ранние книги. С точки зрения жанра они достаточно добротны, хотя и уступают подчас книгам о Среднем Западе, так же как более мужественным приключенческим повестям Хардинга Дэвиса и Джека Лондона. Эти книги, посвященные поездкам к вершинам и горным плато Колорадо, Вайоминга и Монтаны, а также на Клондайк, отличает серьезный подход к материалу, живое действие, хорошо обдуманый, хотя и традиционный сюжет. Когда путешествия и богатство стали для Гарленда привычными, настроения его переменились, и он начал прославлять то, что вызывает восхищение. Биология превозносила сильного, независимого человека, и он вслед за Рузвельтом, Фрэнком Норрисом и Джеком Лондоном подчеркивал животное начало в человеке, подобно тому как ранее вслед за Эгглстоном, Хоу и Хоуэллсом при-

давал решающее значение среде. Но это всего лишь оборотная сторона той же медали.

Третий и последний период творчества Гарленда открывает ся «Сыном Среднего Запада» (1917). Писателя вновь охватила ностальгия, и, по мере того как его дочери выросли, он снова обращался к воспоминаниям детства, теперь уже смягченным прожитыми годами. Он радовался, что у детей жизнь была иной, чем когда-то у него, но считал, что они должны знать свое культурное прошлое. Четыре тома охватывают всю историю семьи: в «Первопроходцах Среднего Запада» (1926) Гарленд рассказал о переезде своего отца из штата Мэн в Висконсин; в «Сыне Среднего Запада» (1917) показано переселение в Айову и Дакоту и возвращение в Уэст-Сейлем, где семья купила ферму, — то были лучшие и самые плодотворные годы его жизни; в «Дочери Среднего Запада» (1921) изображены беспокойные годы зрелости героя вплоть до смерти родителей и первых лет после женитьбы; наконец, в «Возвращении со Среднего Запада» (1928) Гарленд довел рассказ до жизни в Нью-Йорке и Лондоне, поведав о своих литературных успехах и компромиссах, а также о судьбе своих дочерей. Перед нами история трех поколений американской семьи, домашняя хроника фронта, полный цикл биологической социологии, глава из американского Тэна.

Последующие годы ознаменовались скудеющим потоком его литературных воспоминаний, заполнивших несколько больших томов, которые ныне представляют интерес разве что для биографов писателя. Еще одна книга этого периода — «Сорок лет психиатрических исследований» (1936) — явилась побочным продуктом его псевдонаучного романтизма. В раннем романе «Мир теней» (1908), написанном на основании заметок, сделанных им сразу же после доклада на заседании Американского физического общества, Гарленд выразил свои взгляды словами молодого химика:

«По своим склонностям я ученый. Я верю методу, применяемому в химии и электротехнике, и отдаю предпочтение экспериментатору перед теоретиком... Куда бы ни повела меня наука, я последую за ней, и буду рад, если окажется, что наша жизнь — всего лишь звено в общей цепи бытия».

Но и за сорок лет наука не помогла ему познать это.

Гарленд обращался к природе за решением и упорядочением всех проблем человеческого существования. Он разделял чаяния своих современников, считавших, что наука, особенно химия и биология, разгадает загадку все усложняющейся цивилизации, старые кумиры которой давно рухнули. Не отличаясь глубиной мысли и большой начитанностью, Гарленд воспринял расхожие догмы теории эволюции и, подобно Золя, хотя и не разделяя и даже возмущаясь увлеченностью последнего проблемами пола, попытался применить искусство к иллюстрации

некоторых наиболее радикальных положений современной науки. В результате в искусстве возникло новое движение, представителям которого суждено было уйти далеко вперед от своих предшественников, как те в свою очередь когда-то оставили позади литературные опыты Дефореста, Хоу, Эгглстона и Хоуэллса. Это новое движение оставило позади и Гарленда, поскольку он оказался неспособным внять своему собственному призыву взирать на мир непредубедленно.

3

Литературная теория Гарленда помогла ему сразу же признать дарование Стивена Крейна, который инстинктивно и легко воспринял импрессионистский веритизм «Крушения кумиров». Подобно тому как Эмерсон дал определение естественного человека и поэта, подлинное воплощение которых в жизни он обнаружил позднее в Торо и Уитмене, так Гарленд нашел в Крейне художника, которого он мог описать, но которому не мог стать подобным. Когда в 1893 году молодой человек протопал четыре мили от Бауэри до квартиры Гарленда в Гарлеме, «славный Иисус Христос» накормил его, познакомил с Хоуэллсом, помог продать рассказ Б. О. Флауэру и снабдил деньгами, чтобы напечатать «Алый знак доблести». Так началось короткое, но яркое творчество Крейна.

«Следует признать, — прозорливо писал его биограф Томас Бир, — что разумом этого юноши владел страх». Как и у Эмброза Бирса, темами лучших произведений Крейна стали нищета, врожденная жестокость, война и смерть, хотя ни его образ жизни, ни круг чтения не могут объяснить нам пессимизма и обостренной чувствительности его рассказов и стихов. Бедность, болезнь и ранняя смерть этого отпрыска одного из старейших и наиболее уважаемых семейств Ньюарка, штат Нью-Джерси, казалось, были вызваны не жизненными обстоятельствами, а давлением нервной энергии. Крейн прожигал жизнь как только мог.

Сведения о жизни Крейна туманны и окутаны легендами, ибо он, подобно По, всего себя отдал вымыслу, частью которого стал сам. Его сдержанность и зависть менее известных представителей богемы содействовали тому, что обыденные события в городке, где прошло детство этого младшего сына методистского священника, затем несколько лет, проведенных в зарождавшейся в нью-йоркских трущобах колонии художников, еще ряд лет работы репортером в далекой Мексике, откуда он писал для газетного синдиката о нравах Запада и Юга, участие в качестве корреспондента в буффонадных войнах за независимость Кубы и Греции и, наконец, попытка отыскать в английском поместье покой и приют, не найденные в Америке, — все это обратилось в легенду о его алкоголизме, наркомании и порочности. Перед

нами знакомая история романтического юноши, стремящегося бежать от жизни в искусство и, прежде чем организм сдаст от перенапряжения, обретающего ненадолго мастерство. Запоздалая женитьба на женщине старше его и смерть от чахотки в санатории в двадцать девять лет — все разворачивалось прямо по классическим канонам. Крейн достиг мастерства в полудюжине рассказов и повестей, почти что мастерства в трех небольших романах и бесчисленных очерках и набросках, однако оба романа, на которые он возлагал особые надежды, не удались. Тонкая книжка афористических и символических стихов обеспечила ему скромное, но видное место в американской поэзии.

Сколько бы ни был самобытен художник, у него всегда имеются предшественники, тем не менее истоки философии и искусства Крейна остаются непроясненными. Конечно, хладнокровный детерминизм и чувственный пыл произведений Крейна имели свои источники, однако в тех немногих записях, которые остались после него, мы не встретим свидетельства, что он отличался широкой начитанностью в области современной биологии, как не отличался ею Гарленд. Невозможно установить прямое влияние Дарвина, Спенсера, Геккеля или их американских популяризаторов. По-видимому, это влияние было воспринято из вторых рук через русских и французских писателей. Крейн принадлежал к числу первых американских поклонников «Севастопольских рассказов» и «Войны и мира» Толстого, скорее, правда, из-за интереса к военной теме, чем по каким-либо иным глубоким мотивам. Мы не находим реальных подтверждений знакомства Крейна с книгами Достоевского и Тургенева, однако его произведения делают такое предположение возможным. Темы и художественные приемы повестей Крейна удивительным образом напоминают рассказы Мопассана, он рано прочел «Саламбо» Флобера, хотя объем последнего произведения казался ему чрезмерным. Бесспорно, Крейн многому научился у этих французских реалистов и еще большему у Золя: «Мэгни» обязана своим сюжетом «Западне», «Алый знак доблести» во многих отношениях напоминает «Разгром», хотя Крейн и отрицал, что когда-либо читал этот роман Золя. Произведения Крейна несут отпечаток натурализма, они способствовали разрыву американской литературной истории с английской традицией. От Золя он унаследовал философию «экспериментального романа», от Мопассана и Тургенева — остроту чувств, краткость и сдержанную силу импрессионистического искусства.

Такое влияние существует, несмотря на весьма поверхностное знакомство Крейна с книгами названных писателей. Можно предположить, что разговоры с друзьями-художниками, большей частью живописцами, с которыми в 1891—1892 годах он временно жил в «Союзе молодых художников» на 23-й стрит Истсайда, произвели на него большее впечатление, чем какое-либо чтение. Конечно, подобные источники трудно проверить,

однако то, что героем его полуавтобиографического романа «Третья фиалка» (1897) явился художник-импрессионист, говорит само за себя. Описанная в романе история юношеской любви носит в основном автобиографический характер, и Крейн ведет здесь повествование как живописец в прозе — ему был знаком импрессионизм Моне.

В результате общения с художниками возникли «Мэгги» (1893), основанная на наблюдениях в районе Бауэри, и «Алый знак доблести» (1895), всецело вымышленный рассказ о юноше, впервые участвующем в сражении во время Гражданской войны. Различие между этими романами, однако, не столь уж велико, как утверждали иные критики. Оба являются импрессионистическими зарисовками безотчетного страха: в одном случае позора, в другом — утраты мужества во время боя. Главный герой обоих романов — безымянный и обобщенный юноша или девушка (писатель дал им имена позднее), сталкивающиеся с проблемами жизни и в какой-то определенный момент переживающие глубокие внутренние потрясения. Романы анализируют характерные черты тех жизненных обстоятельств, которые определяют внешнюю сущность событий и скрытые психологические побуждения героев. Для Крейна Мэгги Джонсон и Генри Флеминг — обычные женщина и мужчина, впервые воочию столкнувшиеся со смертью.

Но в «Мэгги» нет места борениям ума, развязка наступает в результате быстрых и неожиданных изменений среды и характеров окружающих. Глубокая искренность повествования возносит роман на ту ступень убежденности, в которой Хоуэлл обнаруживал «фатальную необходимость, господствующую в греческой трагедии», и простоту подлинного искусства. Наивный и сентиментальный роман Крейна, отличающийся беспрецедентной искренностью, чувством рока и прямотой в изображении грязи жизни, бросал вызов своему времени. Сегодня эта книга кажется бледной — так мало в ней чувственного начала, однако под бумажными обложками нераспроданных экземпляров еще тлеет огонек, когда шумный успех, вызванный следующим произведением Крейна, привел к необходимости ее переиздания. Новая перепечатка романа (1896) ознаменовала рождение современной американской прозы.

Художественный успех Крейна в «Алом знаке доблести» вызван той легкостью, с которой он переходит от описаний сельской местности, наступлений и отступлений армии, шума сражения и цвета неба к чередованию надежды и страха своего юного солдата. Выявляя силы, воздействующие на человека как изнутри, так и извне, Крейн придает убедительность изображаемому, а осознание Генри Флемингом того, что «он коснулся руки всемогущей смерти и понял, что, в конце концов, это всего лишь всемогущая смерть», создает более глубокое ощущение действительности, чем самоубийство Мэгги. Книжки, военные по-

знания его брата Уильяма и беседы с такими ветеранами, как его учитель в Клаверакской академии генерал Ван Петтен, позволили Крейну превзойти реализм Хоуэллса и Гарленда, потому что страх, который ощущал Генри Флеминг, исходил из сердца самого писателя.

Уже в этих ранних произведениях Крейн далеко превзошел своих современников как знаток психологии человека. Его понимание механизма воздействия на человека среды и инстинктов предвосхищает теории бихевиористов, социальных психологов и психоаналитиков последующих десятилетий. Ведущий представитель психологического романа того времени Генри Джеймс воспринял теорию ассоциации идей и описал почти что молекулярное немотивированное их движение на поверхности чистого разума. Крейн исследовал психологию глубже и в изображении Генри Флеминга дал анатомию чувства страха.

Перед нами натуралистическая трактовка проблемы героизма, какой не встретишь в военных романах того времени, за исключением разве что у Бирса, однако горечь повествования не дошла до большинства читателей, поскольку герой, казалось, следовал общепринятым нормам, обретая мужество в суровом бою. Роман пользовался успехом, но автор приблизился к порогу пугающих открытий. «Алый знак доблести», не столь сложный по сюжету, как «Мэгги», избежал опасности мелодраматизма, однако напряженная атмосфера повествования, вся тщательно разработанная образность книги подводят нас к новой проблематике. Читатель, который, подобно Джозефу Гершесгаймеру, способен почувствовать сокровенный смысл образа «Солнце приклеилось к небу, словно облатка», уже готов воспринять сдержанную силу замысла и стиля художника, хотя подлинная строгость письма пришла к нему позднее.

Крейн был опытным газетчиком, когда продал свой роман о Гражданской войне синдикату Бachelera. Юношей он работал для пресс-бюро своего брата в Эсбери Парк, а студентом Сиракузского университета выступал в качестве местного корреспондента нью-йоркской «Трибюн». Попав в двадцатилетнем возрасте в Нью-Йорк, он начал сотрудничать в «Гералд», но вскоре потерял работу и остался на всю жизнь свободным репортером. Его лучшие рассказы — это репортажи, не столько новости, сколько удачные зарисовки, ибо, в отличие от своего популярного современника Ричарда Хардинга Дэвиса, Крейн не углубляется в описания действий и событий. Жизнь раскрывалась перед ним в своих первоначальных цветах — голубом, красном и желтом, и он искал ее смысл. Газеты не интересуются подобными вещами.

Искусство репортажа Крейна достигает зрелости в «Голубом отеле», действие которого происходит зимой в городке штата Небраска. Веселый ирландец, хозяин гостиницы, увлекает к себе автора, выступающего в роли «корреспондента», когда

тот сходит с поезда вместе с ковбоем, спокойным человеком откуда-то с Востока, и шведом. Тональность действия определяется светло-голубой окраской отеля, столь «громогласно заявительный зимний пейзаж Небраски в серую болотистую немоту». Предчувствие шведа, что его убьют, — это всего лишь внутренняя рефлексия кричащего голубого цвета, проявление напряженного страха самого Крейна. Убийство шведа шулером — акт необходимости; сила, с неизбежностью приводящая к такой развязке, находится вне власти кого-либо из участников рассказа. «Несчастный шулер! Он тут не существенное, — говорит позднее человек с Востока, — а что-то вроде прилагательного. Каждый содеянный грех — это грех совместный... высшая точка того, что подготовлялось раньше». В маленьком рассказе Крейну удалось схватить суть страха смерти, что ускользало от него в ранних и более пространных повествованиях.

«Корреспондент» вновь появляется в рассказе «Шлюпка», где его тремя товарищами по несчастью становятся капитан, кок и смазчик. Сдержанность и выразительность повествования превращают этот простой отчет Крейна о кораблекрушении флибустьерского судна вблизи берегов Флориды в маленький шедевр. Начальная фраза: «Никто из них не знал, какого цвета было небо» — передает беспокойное настроение, царящее в корабельной шлюпке. Море отликает грифельно-серым, чайки реют над головой, словно лоскуты кантоновской фланели, бурные ковры морских водорослей проплывают мимо, как бы отмеряя пройденное пространство, чернота и белизна деревьев и песка возвещают близкий, но недостижимый берег, а когда наконец кармин и золото утра расцветивают воду, кажется, будто все они, несмотря на близость спасения, обречены на неминуемую гибель. Странная смерть смазчика, самого выносливого в шлюпке, предстает верхом иронии. «Если человеку приходит в голову, что для природы он отнюдь не является чем-то существенным ...тогда вспыхивает у него желание швырять камни в храм и ненависть им овладевает, ибо нет ни камней, ни храмов». Таков смысл жизни, если у нее вообще есть смысл. Ни в каком другом рассказе не запечатлел Крейн столь ярко и выразительно состояние страха. И тем не менее перед нами обычный репортаж о случившемся, когда не изменены ни факты, ни ход событий.

В этих и других рассказах и очерках о Западе, Мексике и Кубе, отразивших зрелые размышления писателя о переломных моментах в судьбах людей, ему удалось достичь той высшей гармонии реальности и воображения, которая отличает произведение подлинного искусства. Более светлые рассказы «Как новобранная приехала в Йеллоу-скай», «Его великая ложь» или «Одинокая атака Уильяма Б. Перкинса» свидетельствуют, что Крейн хорошо владел даром как трагического, так и комического. Его ирония проникла в сентиментальную мело-

драму, трагедию и комедию, опускаясь до пародии, подобной «Второму поколению». Льюисон считает лучшим произведением писателя рассказ «На тему о нищете», мрачное повествование о ночлежке, потому что здесь бесстрашие Крейна достигает своего апогея, хотя сам он отдавал предпочтение пьяному веселью со стрельбой в истории о том, «Как новобрачная приехала в Йеллоу-скай». Однако эти рассказы слишком легковесны и не могли предоставить художнику возможности по-настоящему проявить себя. Ни в вымышленных рассказах о Гражданской войне, подобных «Тайне героизма», этом воплощении тщеты храбрости, ни в более реалистическом описании английской и ирландской деревни в «Странствующем репортере» Крейн не достиг такой гармонии. С точки зрения критика, вершиной остается «Шлюпка».

Рассказы Крейна о детях не столь напряженны, однако пронизаны горечью, и смысл их непрост. Ранний рассказ «Злокозненный малыш» свидетельствует, что писатель разделял теорию о присущей детскому возрасту холодной жестокости как подтверждении того, что развитие личности отражает развитие всего рода и что в детстве отдельного человека, как и всего человечества, переживания наиболее остры. Однако «Уиломвиллские рассказы» (1900), воскрешающие детские годы писателя в Порт-Джервисе, штат Нью-Йорк, отличаются большей мягкостью. Джимми Трескотт проходит через постыдные проделки и приключения детства с искренностью, которую мы не всегда встречаем даже у Марка Твена.

Две повести Крейна, основанные на ранних воспоминаниях, — «Мать Джорджа» (1896) и «Чудовище» (1899) — не столь резки, но психологическая проблематика разработана в них значительно глубже. Первая автобиографична лишь в самых общих чертах, однако изображение плачевных последствий, порожденных хлопотами излишне заботливой матери о самом младшем из ее многочисленных сыновей, дает, по-видимому, разгадку эмоциональных переживаний, лежащих в основе страхов Крейна. Вторая повесть исполнена немислимых ужасов. Хотя ее ошибочно относили к традиции По и Бирса, ее смысл в ином. Здесь Крейн выступает социальным сатириком, рисующим отношение городка к слабоумному негру, который вынес из огня Джимми Трескотта, получив при этом ожоги лица и умственное расстройство. Пороки общины выступают неизбежным следствием обычаев и естественного права, лишенного нравственных критериев.

Последняя книга Крейна «Уиломвиллские рассказы» отнюдь не свидетельствует, что подорванное здоровье и образ жизни в старом английском помещичьем доме в Бреде, куда «бисквиты» его жены привлекали бесчисленное количество незваных гостей, погубили талант художника. Несмотря на прогрессирующий туберкулез, отягченный приобретенной на Кубе лихорадкой,

досаждавшей ему во время последней поездки в Грецию, Крейн горячо и живо писал о страхах, гнездящихся в человеческой душе и переливающихся всеми цветами жизни. Однако он не сумел создать настоящего романа, хотя и предпринял такую попытку в книге «На действительной службе» (1899), а также в романтическом повествовании об ирландском головорезе «Семья О'Радди», завершить которое писателю помешала смерть. Лучшее всего ему удавались литературные виньетки, тонкие зарисовки отдельных моментов. Умение передать неуловимые оттенки жизни, его живая впечатлительность, способность сопоставлять склонности людей и жизненные обстоятельства, влекущие личность к трагическому исходу, послужили образцом для следующего поколения писателей. Крейн придал натуралистическому рассказу ту своеобразную форму, к которой позднее обращались Хемингуэй, Стейнбек и многие другие писатели.

4

Среди немногих разделявших вместе с Хоуэллсом и Гарлендом высокую оценку «Мэгги» оказался и молодой человек из сан-францисского журнала «Уэйв» Фрэнк Норрис. «Стивен Крейн написал рассказ в духе эпизода с Нана в романе «Западная»... Мне думается, что обаяние его стиля заключено главным образом в том, как он умеет строить фразу — точно искры озаряют внезапно всю картину жизни». При этом Норрис добавляет, что «автор пишет... как бы со стороны. Мистер Крейн, по-видимому, не *знает* своих героев». В этой оценке сказались то, что сближает, и то, что разделяет произведения этих двух пионеров американского натурализма. Норрис тотчас же распознал общую зависимость от Золя, но эстетический объективизм Крейна, его интерес прежде всего к стилю, а не к жизни, вызывал у Норриса возражения.

В 1899 году, три года спустя после того, как «Мэгги» приобрела известность, вышел «Мактиг» Норриса, и критики стали сопоставлять творчество двух этих писателей. Несмотря на различия темпераментов и жизненного опыта, оба они стремились к одной цели, экспериментировали в одном направлении и были почти ровесниками: Норрис родился в 1870 году, Крейн — в 1871. Им довелось встретиться лишь однажды, когда оба отплыли из Сантьяго на буксирном судне «Три приятеля» с намерением описать историю гибели «Мэна» *, один в качестве корреспондента газетного треста Макклора, другой — корреспондента газеты «Уорлд». Крейн показался Норрису бывалым журналистом, чуть не ровней его коллеги Хардинга Дэвиса, ибо «с опасностью для жизни участвовал в военных действиях и потемнел от солнца и пороха до цвета старого седла». Однако свойственная каждому сдержанность помешала возникновению дружбы между представителем богемы и высоким серьезным

молодым воспитанником Калифорнийского и Гарвардского университетов и Юлианской студии. Норрис был сделан из другого теста, чем Крейн, меньше, чем тот, вовлечен в жизненные проблемы. Он предавался бурному веселью студенческой жизни, тогда как Крейн, чувствовавший себя неуверенно, избегал пооек. Норрис отправился в Париж изучать живопись, в то время как Крейн запросто общался с нью-йоркскими художниками Истсайда. Во время поездки по Африке Норрис радовался, что успел увидеть восстание буров, тогда как Крейн насмехался над греками и турками. Сын богатого торговца ювелирными изделиями, он никогда не испытывал нужды в деньгах, Крейн же с ранних лет познал нищету. Успехи и неудачи одного, как в искусстве, так и в жизни, были чужды и непонятны другому.

В Норрисе и его книгах нас поражает, что по своему темпераменту и образованию, в своих печатных выступлениях по вопросам философии искусства он причисляет себя не к реалистам, а к сторонникам романтизма. Сделанное Ирвином Коббом простое обобщение: «Он принадлежал к пионерам современной школы наивного реализма» — можно считать верным лишь в том случае, если связать его с утверждением самого Норриса: «Реализм доказал свою бесполезность. Он только скользит по поверхности вещей». За год до смерти, в 1901 году, Норрис заявил, что своими убеждениями обязан Золя и Киплингу. Он отвергал книги Хоуэллса, «чинные, как церковь, и добропорядочные, как священник». Отвергая Хоуэллса как глашатая реализма, Норрис в меру своих сил отвергал присущую реализму ограниченность. Причислив себя к романтикам, он, по утверждению некоторых критиков, тем самым вычеркнул свое имя из круга писателей-натуралистов.

Однако это противоречие, скорее, относится к области терминологии. «Романтика, — писал он, — принадлежит к такому роду литературы, который черпает знание многообразия действительности из самой жизни... Она способна изображать даже грязное и уродливое». Чтобы разыскать ее, незачем совершать «утомительное путешествие за океан, сквозь века и потоки лет»; вы найдете ее «на другой стороне улицы в гостиной вашего соседа», или на Пятой авеню, или на Уолл-стрит. Мимоходом она заглянет во все закутки и там за простыми фактами обнаружит сердечную боль и неизгладимые воспоминания. Подобный поиск не столько реальности, сколько правды вполне достоин уважения и даже может вести к изображению безобразного и жестокого, если оно предусмотрительно перенесено в «средневековые замки или ренессансные дворцы». Разве романтика не является «инструментом, который помогает нам проникнуть сквозь одежды, ткани и убранства, окутывающие живую плоть, и погрузиться в алое, трепетное сердце всего сущего?» По сути дела, это веритизм Гарленда в устах человека, обратившегося от чувства к действию и вдруг остановившегося, чтобы поразмыслить над

доказательствами. Возможно, употребляемые критиком термины недостаточно точны, а логика не всегда отличается совершенством, тем не менее Норрис придал американской прозе новое измерение. Когда он говорил, что «жизнь не всегда верна самой себе... Изящные искусства нас интересуют вовсе не потому, что мы хотим знать, какова жизнь на самом деле, нам интересно то, какой она представляется заинтересованному впечатлительному человеку», Норрис, как и Крейн, мыслил не только как художник, но и как драматург. Он стал романистом в силу страстного убеждения, что роман «выражает современную жизнь лучше, чем архитектура, лучше, чем живопись, лучше, чем поэзия, лучше, чем музыка». Как подобает всем искусствам, роман способен обращаться прямо к народу, и народ станет читать и перечитывать его. С самой высокой точки зрения «вдохновение — это учитель, а не фокусник». Реалист, ограничивающийся поверхностными фактами, как и представитель богемы, жертвующий собой и своей искренностью ради изысканности стиля, музыкальности и эффекта, попадают в затруднительное положение. Для Норриса беллетристика была действенным и сильным искусством будущего.

К таким взглядам Норрис пришел не сразу и не придерживался их всю жизнь. Его произведения не свидетельствуют о постоянном росте; в известном смысле он ближе подошел к цели в начале, чем в конце своего короткого пути. Ему не удалось достичь чистоты принципов той школы, к которой он инстинктивно тяготел, — научного натурализма, потому что пристрастие к рассказу ради самого рассказа увлекало его безмерно. Норрис стремился не допускать сентиментальности и условности популярных романов, однако его критические установки не были настолько четки, чтобы помочь избежать ловушек, от которых он предостерегал других. К тому же поскольку он публиковал свои произведения не в той последовательности, как писал их, та эволюция, которую иные критики усматривали в его творчестве, представляется весьма иллюзорной.

Тем не менее можно довольно точно проследить творческое развитие писателя, определив четыре этапа: молодые годы, когда он целиком погрузился в жизнь дальних стран и далеких эпох; университетские годы, когда под влиянием Золя были написаны лучшие его произведения; период, когда, будучи журналистом и социологом-любителем, он пытался определить свою профессию и, чтобы снискать известность, писал романтические произведения; и наконец, последние годы жизни, когда, став рецензентом издательства и свободным художником, он работал над своей трилогией о пшенице. Другая сложность возникает в связи с тем, что большинство его рассказов и очерков делались на скорую руку, когда целые куски заимствовались из им же написанных романов. Для критика они не представляют интереса ни как источники текста, ни как художественные про-

изведения. В отличие от Крейна, Гарленда и Лондона Норрис считал себя прежде всего романистом и не интересовался другими прозаическими жанрами.

Первое опубликованное произведение «Ивернелл» (1891) — большая эпическая поэма на средневековую тему, представляющая собой восторженное сочинение девятнадцатилетнего юноши, который в детстве подолгу играл в оловянных солдатиков с младшим братом, а позднее погрузился в чтение Фруассара * и «Песни о Роланде». Изучая искусство в Париже, когда там жили Золя, братья Гонкуры и Мопассан, Норрис интересовался по преимуществу средневековыми доспехами и, по всей видимости, даже не подозревал о существовании этих мастеров слова. В то время музей Клюни * представлялся ему и его другу — художнику Эрнесту Пиксотто большим источником жизни, чем парижские улицы. Не следует забывать, что, когда Норрис решительно высказывался в пользу романтики, он тем самым стремился оправдывать свои собственные подспудные пристрастия.

Почему же, став студентом Калифорнийского университета, он внезапно обратился к первому и величайшему натуралисту? Впечатлительный, с острым умом и неутомимой энергией, студент Норрис инстинктивно тянулся больше к жизни, чем к книгам, а Золя придал его любви к романтике современное обличье, обратив к окружающему миру, который писатель видел, чувствовал и обонял и о котором размышлял с горячей заинтересованностью. «Натурализм, как его понимает Золя, — писал он позднее в журнале «Уэйв», — это всего лишь разновидность романтизма... Все исполнено необычности, вымысла, даже гротеска и какого-то неясного ужаса, наполняющего окружающий мир глухим и зловещим звучанием». К привитой матерью любви к Скотту, Диккенсу и Стивенсону прибавилась любовь к Кипплингу. Британский мастер повествования органически сочетал интерес к науке и приключения, а его американский ученик путешествовал по Южной Африке, когда его сразил новый «приступ Хардинга Дэвиса». Норрису было не просто распустить клубок, спутавший в романе научность с популярностью, однако искренность его стремления сулила удачу.

«Мактиг» (1899) — первый серьезный опыт писателя в прозе. Эта книга и написанный в Гарвардском университете, где Льюис Э. Гейтс стал его первым учителем, роман «Вэндовер и зверь» (1914) строго следуют рецептам Золя, однако по духу, если не по форме, они являются не простым подражанием, а непосредственным выражением собственных чувствований. В одном случае перед нами история о дантисте с Полк-стрит, в другом — рассказ о юноше из привилегированного класса. Обе книги представляют собой исследование медленного вырождения благородных побуждений и стремлений под воздействием скрытого в человеке жестокого начала. Мактиг наделен

силой и психологическим складом зверя, однако безвреден и почти прекрасен в своем младенческом восприятии жизни. Он и его «жена-самка», как назвал бы ее Джек Лондон, подвержены атавистической скупости, и Норрис шаг за шагом проследивает медленное наступление нищеты, процесс постепенного вырождения всех главных героев романа. Писатель безжалостно выявляет присущее жизни уродство и двойственную природу человека, показывает золото как символ ложного стремления, основанного на идеале материального благополучия. Роман, вплоть до великолепной в своей сдержанности сцены убийства, представляет собой подлинный шедевр натурализма, превосходящий «Мэгги» и не превзойденный никем в течение целого поколения американских писателей. Даже Драйзер не умел так хорошо передать мотивировку действия и выпукло описать существенные детали.

В романе ощущается налет романтизма: особенно характерен в этом отношении рассказ о любви старого Грэнниса и мисс Бейкер, задуманный Норрисом как контраст основному действию, однако превратившийся в традиционную сентиментальную историю, и мелодраматический финал с преследованием и гибелью героя в пустыне, добавленный писателем значительно позднее, после того как рукопись давно была закончена. Тем не менее оба эпизода столь естественны и органичны, что не оскорбляют наших чувств, и общее впечатление от романа остается целостным и сильным.

«Вэндовер» по своей тематике и художественному методу многим обязан науке. Роман автобиографичен в том смысле, что в нем исследуется тот атавистический пережиток, которому был подвержен сам Норрис, такой же тонко чувствующий молодой человек с мягким характером, выходец из богатой семьи. Натуралистически описанные слабости и как следствие этого распущенность приобретают у Вэндовера форму определенного заболевания, ликантропии, особого рода безумия, когда больной, перевоплотившись в волка или другого зверя, ведет себя соответствующим образом. Норрис уже обращался к этой теме в рассказе «Лаут», изобразив, как в добропорядочном юноше при виде собственной крови просыпается звериное начало. Однако в «Вэндовере», следуя клиническому анализу Золя, он забывает о своем же предостережении относительно того, что реальная действительность не всегда художественно убедительна. В начале романа, когда скрытый в человеке зверь существует еще как гипотеза или страшнее предчувствие, встречаются великолепные зарисовки и тонкий психологический анализ. Однако, когда голый Вэндовер становится на четвереньки, описание, хотя и достоверное с медицинской точки зрения, граничит с гротеском. Несомненно, Норрис сознавал эту слабость романа, который остался незаконченным и был опубликован много лет спустя после смерти автора. Тем не менее «Вэндовер» должен

по праву занять место рядом с «Мактигом» как ранний и смелый образец натуралистической прозы, гораздо более характерной, чем какое-либо из позднейших произведений обращавшегося к той же теме Лондона.

Может показаться странным, почему же Норрис начал свой творческий путь с темпераментного романтического повествования «Моран с „Леди Летти“» (1898), а не с «Мактига» или «Вэндовера», однако недоумение рассеивается, если мы обратимся к его «Бликс» (1899) и рассмотрим эту жизнерадостную историю любви как автобиографическое произведение. Герою «Бликс» Конди Риверсу, превращенному стараниями родовой Трэвис Бессемер в популярного романиста и добродетельного мужа, присущи такие же слабости — ходить в гости и играть в карты, — какие привели Вэндовера к вырождению. Бликс, так Конди называет Трэвис, — это «новая женщина», созданная по моделям Чарльза Даны Гибсона *. Независимость суждений делает ее еще более женственной, хотя рецензентов огорчило то, что Норрис наделил ее высоким ростом и мужественной внешностью, излучающей здоровье, а также маленькими блестящими карими глазками. Бликс не традиционная героиня, а цивилизованный вариант викинга, которым так восхищался Норрис, — точный портрет его жены Дженет Блэк, причем летняя идиллия дружбы списана с истории любви самого писателя. Судьба Конди — это судьба Норриса. Замысел «Моран» можно обнаружить в письме, возможно даже подлинном, которое Конди получил от нью-йоркского издателя вместе с возвращенной рукописью сборника рассказов «Наибольшим спросом сейчас пользуются остросюжетные и приключенческие повести». Конди послушался этого совета, порвал с рутинной редактирования воскресных приложений и опустошающим общением с богемой, куда его все больше и больше затягивало. А Норрис написал «Моран».

Сюжет романа Конди подсказал капитан Джек, старый морской волк, с которым Конди и Бликс познакомились во время своих невинных походов. Росс Уилбер в «Моран» — это тоже Норрис, отторгнутый от «послеполуденного чая, гвоздик и лаванды» и отправившийся на шхуне «Буревестник» с бродячим капитаном и командой китайцев на ловлю акул в заливе Магдалены. Возмужание Росса начинается при помощи кулаков капитана и продолжается при участии девы-викинга Моран, когда в результате ряда несчастий он вместе с ней становится командиром китайцев на покинутом прежней командой корабле. Позднее эту тему глубже разработал Лондон в «Морском волке», Норрис же обращал больше внимания на «события и приключения». Натуралистическое изображение пробуждающейся женственности Моран и чувственная роскошь живописных подробностей вызвали восторг даже бдительного Хоуэллса, и Норрису был обеспечен успех.

Он прибыл в Нью-Йорк, «литературную столицу», которую вскоре отверг, и провел зиму за чтением рукописей для издательства Даблди, работал над приключенческой повестью об Арктике и написал еще один натуралистический роман о первозданной любви — «Женщина, созданная для мужчины» (1900), «вымучивая тему изо всех сил». Однако повесть не клеилась, и Норрис только растрачивал силы на пересказ второразрядных приключений капитана Джека. Действительно значительным событием этой зимы стало открытие им Теодора Драйзера, та высокая оценка, которую он незамедлительно дал рукописи «Сестры Керри».

Внезапно Норриса осенила «мысль, столь же необъятная, как мир», и Макклор согласился с ним, что «великий американский роман придет к нам с Запада». Так родился замысел трилогии о пшенице, которую ему не суждено было кончить, и он поспешил обратно в Сан-Франциско, в долину Сан-Джоакин, чтобы набрать опыта впечатлений. «Это привело к созданию очень большого, очень серьезного и, вероятно, совершенно ужасного романа», — писал Норрис одному из друзей.

«Спрут» (1901) обычно рассматривается как наш первый великий тенденциозный экономический роман, однако для Норриса это прежде всего «большое эпико-драматическое произведение». Волновавшие писателя литературные проблемы нашли отражение в образе поэта Пресли, приехавшего пожить на ранчо Лос-Муэртос в округе Тьюлар и собиравшегося создать эпическую поэму о Западе.

«Пресли едва ли знал, чего именно ему хотелось. С одной стороны, он стремился изобразить жизнь такой, какой он ее видел, — открыто, честно, беспристрастно, а с другой — ему хотелось также видеть все в розовом свете — в таком свете, который бы смягчал все резкие контуры, все грубые и мрачные краски... Он искал истинной романтики, а слышал только о ценах на пшеницу и о несправедливом железнодорожном тарифе».

Пресли не удалось написать ничего, кроме поэмы «Труженики», идея которой заимствована из поэмы Маркэма «Человек с мотыгой»; что же касается Норриса, то, создав «Спрута», он воплотил свои необъятные идеи в многоцветной прозе и создал почти что шедевр, который ему грезился. Со времен «Моби Дика», к тому времени накрепко забытого, в американской литературе не случалось ничего подобного.

В широкой картине мира, раскрывающейся в «Спруте», Норрис достиг всего, о чем раньше только мечтал, однако как художественное произведение роман не лишен существенных недостатков. Романтическая туманность мышления не позволила Норрису решить ни одной из основных художественных, экономических или философских проблем. История падения Магнуса Деррика, хозяина Лос-Муэртос, близка к рассказу о судьбе

Мактига и Вэндовера, хотя внешние обстоятельства и недостатки нравственного порядка ослабляют образ героя. Вместе с тем роман свидетельствует о развитии натуралистического художественного мышления, о признании роли окружающей среды наряду с биологическими факторами, о переходе от чисто психологического романа к социологическому. История Магнуса переплетается с рассказом о чистой и трагической любви фермера Анникстера к молочнице Хилме Три (еще один вариант Моран, но только более сдержанной и воспитанной) и с эпизодом встречи пастуха Ванамы с духом его умершей возлюбленной Энджелы, что напоминает о «Трильби», романе, который Норрис презирал. Эти три главные сюжетные линии наряду с менее значительными, а также философская проблематика и эпический лад повествования создают сложную ткань романа, к чему, очевидно, и стремился Норрис. Его Пресли изменил Мильтону и Гомеру ради Милля, Мальтуса, Генри Джорджа и Шопенгауэра.

«Его трясло от переживаний, по мере того как взаимоотношения между (железнодорожным) трестом и лигой (фермеров) становились все более напряженными. Он видел события в их истинном свете. То была типичная, старая как мир борьба между Свободой и Тиранией». Все личные судьбы слились в один безликий конфликт между Жизненной силой, воплощенной в Пшенице, и Машиной, символом которой является Железная дорога. Главными антагонистами в этой борьбе выступают руководитель фермеров Магнус и толстопузый С. Берман, защитник интересов железнодорожного треста. Мужественный калифорнийский рассказчик видел трагизм своего времени и своей страны в том же, что и новоанглийский отшельник Генри Адамс: Пшеница и Железная дорога — это Дева и Динамомашина, хотя такая параллель и не осознается сразу четко и глубоко.

Кульминационная сцена, когда фермеры встречаются с представителями железнодорожного треста у оросительного канала, вполне отвечает требованию Норриса, чтобы роман вел к «главному событию» и разрешался «напряженным действием», однако случайная развязка — гибель С. Бермана, засыпанного пшеницей в трюме собственного корабля, — не создает впечатления натуралистического детерминизма, на которое она, очевидно, была рассчитана. «Люди — ничто, — приходит к выводу Пресли, — смерть — ничто, жизнь — ничто. Существует лишь СИЛА». Однако прирожденный идеалист, Норрис не желал уступать, и он обращается поверх этой силы к «изначальной энергии, исходящей из десницы Божией, бессмертной, спокойной, безгранично сильной». Животворная сила земли находит свое воплощение как в отзывчивости Хилмы Три, так и в нереальном образе Энджелы; пастух Ванамы может победить смерть, в то время как безлика Сила сокрушает его друзей;

стоящий же за всем этим демон Шелгрим, президент Тихоокеанской и Юго-Западной железной дороги, в качестве оправдания утверждает, что он всего лишь марионетка в происходящей драме, порожденной естественными законами. Все это весьма драматично, исполнено эпичности и трагизма, хотя и лишено логики. Трагической драмы не получилось, поскольку позиция Норриса в отношении затронутых им экономических и метафизических вопросов не отличалась последовательностью. Беллетристика может не давать ответов на подобные вопросы, но ее точка зрения должна быть последовательной. Вместе со своим поэтом Пресли Норрис от симпатии к богатым фермерам переходит к поддержке «красных» и снова к оправданию железных дорог, колеблясь между механистическим детерминизмом и мистическим теизмом. Лежащие в основе книги принципы никогда серьезно не продумывались.

Большая неудача сходна с успехом. На роман «Спрут» возлагались в свое время огромные надежды. Предполагалось, что он станет первой частью трилогии о том, как пшеница выращивается, продается и экспортируется в охваченные голодом страны Европы и Азии, однако роман следует рассматривать самостоятельно, ибо его продолжение «Омут» (1903) решает те же проблемы, только в традиционной форме, а третий том «Волк» так и не был написан. Главный герой «Спрута» — пшеница. Она повсюду и везде. «Вот она. Пшеница! Пшеница! За ночь она взошла и теперь простиралась от горизонта к горизонту». Однако на чикагской хлебной бирже пшеница выступает в виде колонки цифр в гроссбухе, многомильных лент телеграфного аппарата с ценами на хлеб; теперь это не природная сила, а лишь объект искусственно раздутой спекуляции. Тем не менее современные рецензенты недалеко ушли от истины, рассматривая историю величия и падения Кертиса Джедуина как наиболее зрелый роман Норриса. Тема, заявленная в книге, приобретает подлинно социальное звучание; подобно Мактигу и Трине, в которых зафиксировано вырождение алчной личности, образы Джедуина и его жены Лоры Дирборн дышат глубоким пониманием, художественным мастерством изображения. Несмотря на традиционную схему и неубедительный счастливый конец, сюжет романа вполне оригинален. Предвосхищая драйзеровских «Финансиста» (1912) и «Титана» (1914), Норрис искренне и беспристрастно обрисовал сущность американского капитализма, вырождение представителей высшего общества, снедаемый алчностью. В этом последнем романе Норрису удалось свести воедино то, что он называл натуралистической прозой, с романтикой современной жизни. И хотя в результате появилось не самое глубокое произведение, оно вполне добротное и было хорошо встречено читателями. Писателю удалось доказать, хотя бы к собственному удовольствию, что романтика тоже может выявить правду современной жизни, как и реализм.

Многие бесплодные псевдонаучные тенденции в творчестве Фрэнка Норриса нашли горячего защитника в лице Джека Лондона, автора сорока девяти томов прозы, драмы и очерков, опубликовавшего первую книгу за два года до смерти Норриса. Внебрачный сын странствующего астролога и спирита, Лондон утверждал несомненно более радикальные взгляды в романтической беллетристике своего времени, что подняло его за шестнадцать лет (1900—1916) из мрака безвестности и нищеты к славе и богатству, дало вкусить сполна приключений, любви, знаний и земных благ, о которых только могли мечтать его ненасытные тело и разум, приведя в конце концов к эгоцентрическому отчаянию и, как предполагают, к самоубийству. Воплощение романтического порыва нового века, мужественный, наивный и плодовитый, Лондон поставлял читателям журналов обильное чтиво, но лишь небольшое число его произведений заслуживает, благодаря своей искренности и живости стиля, быть спасенными от забвения, на которое они были, казалось, обречены из-за художественного несовершенства. Искусный рассказчик, Лондон сделал свои книги оригинальными и значительными, потому что с энтузиазмом воспринял новые социальные и научные теории, волновавшие тогда умы многих.

«Вершина жизненного пути отмечена порывом, выше которого человеку не дано подняться, — писал Лондон. — Этот порыв наступает, когда человек действует, совершенно забывая о том, что он действует». Именно такой порыв, приписанный собаке Бэку в «Зове предков», безжалостно гнал писателя все сорок лет его жизни, так же как и его старшего современника Теодора Рузвельта. По свидетельству самого Лондона, еще не достигнув девятнадцати лет, он вел «бесшабашную жизнь, дикую и свободную» в качестве «устричного пирата» * в сан-францисском заливе, матросом первого класса ходил в Японию на шхуне «Софи Сазерленд», работал по шестнадцать часов в день на консервном заводе и на джутовой фабрике, скитался по Соединенным Штатам вместе с «индустриальной армией» Келли *, предпринявшей поход на Вашингтон, и провел месяц в тюрьме в Ниагара-Фоллс за бродяжничество. Твердя об отвращении к спиртным напиткам, он тем не менее доказал свое возмужание, сражаясь на равных с Джоном Ячменное Зерно.

Завсегдатай не только пивных, но и библиотек, Лондон с детства зачитывался беллетристикой, а в 1895 году внезапно решил, что лучше продавать свои умственные способности, чем физическую силу. С помощью книг он надеялся преодолеть классовые барьеры. Отождествляя, подобно герою своего полубиографического романа «Мартин Иден» (1909), благородство с господствующим классом и университетом, Лондон со всем пылом юности обратился к чтению и литературной работе

и за два года прошел программу средней школы и первого семестра Калифорнийского университета. Потом бросил все и отправился в Клондайк. Вернувшись через год в Окленд таким же бедняком, каким и уезжал, Лондон стал поставлять рассказы, юморески, стихи и очерки в едва сводящий концы с концами журнал «Оверленд мансли», в различные маленькие журналы и даже в далекий «Атлантик», закладывая тем временем пальто и велосипед, чтобы оплатить взятую напрокат пишущую машинку, и хвастаясь, что способен работать по девятнадцать часов в сутки. В 1899 году необъяснимый вихрь успеха, описанный в «Мартине Идене», принес Лондону пятнадцать чеков из журналов и договор на публикацию первого сборника рассказов «Сын волка» (1900). Лондоновский герой Мартин стряхнул с себя бремя успеха и нашел мрачное успокоение в морских глубинах; писатель же, подобно Мелвиллу и многим другим, сублимировал свое беспокойство в литературной работе.

Прошло восемь лет, прежде чем Лондон сумел осознать и описать свой душевный кризис. За эти годы появились лучшие книги писателя, однако ни одна из них не отличается такой искренностью и силой, как «Мартин Иден». Этот главный документ успеха писателя представляет собой хронику больного «я», едва завуалированную исповедь, точную по фактам, но отличающуюся непониманием подлинного трагизма жизни и неспособностью прийти к какому-либо решению. В поражении Мартина, как в фокусе, отразилась трагедия его эпохи, эмоциональный и интеллектуальный конфликт науки нового времени.

Джек Лондон был убежденным эволюционистом-спенсерianцем и социалистом-марксистом. Он познакомился с теорией эволюции и социализмом благодаря беспорядочному и жадному чтению, а также постоянному общению с людьми, более образованными, чем он сам; вместе с тем Лондон знал эти оба направления мысли не столько как ученый или критик, а как лицо, реально в них заинтересованное. От Спенсера и его популяризаторов Лондон заимствовал положение, что человек развивался из низших форм жизни, отличаясь от них скорее степенью родства, а не самой своей природой. Он следовал учению «синтетической философии», абсолютно уверовав в прогресс, в благотворность и превосходство англосаксонской анархии, которая позволит сочетать общественную гармонию с абсолютным индивидуализмом. Разумом он отвергал ницшеанского сверхчеловека, но с тем большей силой влек его к этой идее художественный темперамент. Из «Коммунистического манифеста», который он обычно читал во время путешествий, и скорее из книг американских социалистов, чем из «Капитала», он почерпнул учение о классовой борьбе, революции и о конечной победе рабочего класса над капиталистами. Лондон отвергал призыв социалистов к политической деятельности в ущерб привилегиям личности, но принял их общую программу и стал активным защит-

ником их дела. Уже подобной непоследовательности было вполне достаточно, чтобы нарушить его душевное спокойствие, однако истинную причину своей болезни, напряженный и подавленный эгоцентризм которой Лондон обнаруживал с полной искренностью, он постичь не мог.

В решимости Мартина Идена добиться славы, богатства и любви слились воедино биологизм, социализм и стремление преодолеть психологические табу. Прототипом Руфи Морзе в этом романе явилась Мейбл Эпплгард, с которой Лондон учился в университете. В его представлении Мейбл воплощала в себе идеал культуры господствующего класса и мужскую мечту о женщине. Когда же под личиной идеальной девушки и в ее окружении Лондон обнаружил буржуазное лицемерие, бесчестие и меркантильность, то отверг все иллюзии, а вместе с ними и отмирающий кодекс идеального. Лондон женился без любви на «женщине-матери» и «друге» Бесс Мэддерн, однако его Мартин был лишен возможности такого выхода из душевного кризиса. Два года семейной жизни, принесшие Лондону двух дочерей, и последовавший затем развод убедили писателя в ошибочности его решения, чему в немалой мере содействовала Анна Струнская, новый «друг», под влиянием которой он написал «Письма Кемптона и Уэйса» (1903). Вторая женитьба в 1905 году на «женщине-друге» Чармиан Киттредж, казалось, разрешила его личные проблемы и предоставила возможность поведать историю Мартина; однако он привел своего героя не к супружеству, а к самоубийству. Крах самого писателя был отсрочен благодаря Лунной долине, претенциозному, но так и оставшемуся недостроенным ранчо в Калифорнии, куда успех, богатство и любовь привели с собой алкоголизм и глубокое отчаяние, подорвавшие его кипучую жизнедеятельность. Намеченная еще в «Мартине Идене» тема получила развитие в самой задушевной книге Лондона «Джон Ячменное Зерно» (1913), автобиографическом рассказе о зеленом змие и том времени, когда писатель, по собственному признанию, «блуждал, осененный Белой логикой, в сумерках своей души», а также в «Маленькой хозяйке большого дома» (1916), «проекте жизни», где ревность наносит поражение изысканному опыту свободного супружества и подсовывает старое, но неубедительное решение проблемы — самоубийство.

В «Морском волке» (1904) крушение аморального сверхчеловека показано еще ярче. «Волк» Ларсен — самый глубокий художественный образ Лондона. Этому капитану зверобойной шхуны ведомы лишь примитивные законы выживания наиболее хищных и жестоких. Это действительно волк, не только по имени и пронизательному уму, но и по грубой волчьей хватке. Однако он, подобно самому Лондону, «сцепился» с книгами, осознал свои побуждения и стал сознательно взвешивать свои поступки. Он возвращает поклонника искусств Хэмфри

Ван-Вейдена к действительности, что открывает прекрасную тему для большого романа. В первой половине книги эти возможности почти реализованы, демонстрируя, что мог бы сделать Норрис в сходных по ситуации первых главах «Моран с „Леди Летти“». Однако внезапное появление плывущей по волнам океана «женщины-друга» Мод Брустер переворачивает весь сюжет и превращает натуралистическую книгу в романтическое повествование, действие которого переносится на необитаемый остров. Гибель Ларсена вызвана не столько трагическим изломом в его натуре или образе мыслей, сколько поразившей его слепотой; эпизод жизни на острове, где викторианское лицемерие нелепым образом переплелось с законами первобытной жизни и все описание приобретает самый невероятный характер, приводит роман к еще более катастрофическому финалу, чем гибель судна «Призрак» и его хозяина.

Две повести о собаках, «Зов предков» (1903) и «Белый клык» (1906), пользуются большим успехом, поскольку они не осложнены проблемами пола. О любви собаки и человека легче говорить простыми словами, чем о любви мужчины и женщины. В одной книге собака порывает с законами цивилизации и постепенно снова превращается в волка; в другой полуволок-полусобака постепенно отказывается от дикого своеволия и обретает свое место в мире человека-бога. «Зов предков» — наиболее удачное произведение Лондона. Тема и действие вполне гармонируют, характер Бэка глубоко раскрыт, писатель полностью владеет материалом, уверенно и лаконично ведет повествование. Ни в каком другом произведении, разве что в отдельных рассказах, где задача в силу своей локальности не столь сложна, Лондон не достигал такой остроты повествования и не воплощал столь полно свои биологические идеи в художественной форме.

Конечно, во всех произведениях о тяге к атавизму и прогрессе ощущается социальная направленность, заключающаяся в отрицании или приятии цивилизации простым человеком, однако сущность социальной революции лучше всего передана Лондоном не в художественных произведениях, а в очерке и трактате. Его вклад в движение «разгребателей грязи» — «Люди бездны» (1903) — представляет собой исследование, свидетельствующее скорее об английском, чем американском вырождении, в большей мере экономическом, чем политическом. Это рассказ о том, как писатель, облачась в старые одежды, поселился в лондонском Истэнде, чтобы стать свидетелем устрашающей нищеты и преступности. Снисходительный тон не повредил четкому реализму повествования. В книгах очерков «Война классов» (1905), «Революция» (1910) и «Направление движения человечества» (1917) Лондон со страстью, лишенной, однако, философской глубины, утверждает идеи американского приверженца социальной революции и свою веру в дело рабочего класса.

Лишь однажды попытался он беллетризовать свои теории — в «Железной пяте» (1908), ужасающем предвидении фашизма и связанного с ним зла.

В очерке, давшем название книге «Направление движения человечества», Лондон пытается решить волновавшие его проблемы и осознает, что социальная революция — всего лишь момент в процессе эволюции. Обращаясь вновь к Спенсеру, наделенный интеллектуализмом Гарленда и эмоциональной восприимчивостью Норриса, он провозглашает, что «человек, подобно мотыльку-поденке, самым жалким образом подвержен колебаниям температуры, проводя свой короткий век в зависимости от показаний термометра», и что его побуждения определяются потребностью в пище — мысль, которая уже высказывалась Бенджамином Франклином. Мужественный полнокровный пыл и чистота свободной жизни, которые сначала сопутствовали ему, со временем превратились в предмет ходкой торговли и выродились в циничное отрицание. Лондон достаточно много передумал и перечувствовал, чтобы воскликнуть вместе с Ричардом Хови: «Смотрите! Я это пережил!» Однако, невзирая на свой живой темперамент, он в конце концов пришел к пессимистическим выводам относительно философии биологического и механистического детерминизма. Проблемы, которые подняли Лондон, Норрис и другие, пришлось разрешать Генри Адамсу, а из позднейших натуралистов — Драйзеру, Хемингуэю, Фарреллу и Стейнбеку. Джек Лондон превратился в поставщика рассказов для Уильяма Рэндолфа Херста.

Неспособность Лондона реализовать заложенные в натурализме возможности ознаменовала конец его первого, экспериментального периода в истории американской прозы. С появлением в 1911 году драйзеровской «Дженни Герхардт» и переизданием в 1912 году «Сестры Керри» натурализм вступил в свою вторую фазу.

Требование науки переоценить жизнь человека в свете проявления естественных законов вело к двум совершенно противоположным выводам. Научный метод содействовал более углубленному обращению реализма к анализу фактов и откровенному рассмотрению всех, особенно аномальных, отталкивающих сторон жизни и социальной несправедливости. С другой стороны, сопутствующая этому методу философия бесстрастной силы способствовала новым обобщениям и породила новые символы, выражающие коренные стремления человека и природы, создавая тем самым новые формы романтики. Ни импрессионистический реализм Гарленда и Крейна, ни романтика силы Норриса и Лондона не соответствовали полностью этому требованию.

Однако натурализм имел успех не только в Америке, но и за границей, вновь поставив художника перед фундаментальными проблемами человеческого бытия; избрав не драму и поэзию,

а роман и рассказ основными жанрами литературы, он придал им глубину и искренность, до той поры почти неизвестные. Вера в возможности натуралистического метода, который Гарленд и Норрис проповедовали с убежденностью фанатиков, не нашла тогда поддержки, во всяком случае в Соединенных Штатах. Лишь однажды подобная же философия была орудием американских новеллистов — когда По, Готорн и Мелвилл писали о грехе, свободе воли и судьбе. Если бы новый взгляд на вселенную, предложенный наукой, мог бы гармонично сочетаться с развитием метафизики и этики, путь к разработке этих фундаментальных проблем вновь был бы открыт. В 1910 году никто даже не догадывался, что готовит XX век американским писателям-прозаикам.

63. ГЕНРИ ДЖЕЙМС

1

На уровне идеала — то есть на уровне искусства — американская проза в романах и новеллах Генри Джеймса выработала новый тип реальности, отличаясь и от повествовательной манеры Хоуэллса, и от философского натурализма Золя. Эта реальность была откликом писателя на человеческое предназначение его современников, которое Джеймс благодаря своему весьма хаотическому воспитанию ощущал с необыкновенной остротой; то было предназначение отзывчивого ума в период, который может быть назван переходным: позади осталось господствующее влияние старых идеалов классического христианства и старых европейских институтов, впереди были новые идеалы, как бы их впоследствии ни именовали. Для литературного выражения такого предназначения воспитание, полученное Джеймсом, подходило наилучшим образом, так как позволяло ему остаться в стороне от действительности социальных завоеваний, технологии, точных наук, современной финансовой и деловой жизни. Бессознательная привязанность к этим силам, существовавшая словно бы помимо неприятия их моральных оснований, заставляла наиболее энергичные умы его времени скрывать самый факт его преходящести. Джеймс же реагировал лишь опосредованно на эти силы, поскольку их влияние сказывалось в человеческих эмоциях, общественном поведении, условиях социальной жизни. Наделенный неиссякаемым чувством непобедимости жизни, Джеймс писал об упадке и выхолощенности общества, развивающегося якобы на основе общественного договора и прочных установлений, однако лишённого силы внутренней убежденности. Он писал о том, что видел, и создавал мир, лежащий за пределами реальности.

О Генри Джеймсе рассказывают историю, которая, хоть и не подтверждается фактами, столь достоверна по духу своему, что ее вполне можно принять в качестве нерушимого канона для этой главы. Как-то в 90-е годы, когда Джеймс жил в сельской Англии, от внезапной болезни умер единственный ребенок его соседа; хотя Джеймс находился с последним в ссоре, он заявил хозяину дома, где жил, что пойдет на похороны мальчика. Хозяин возразил, что в маленькой церкви небольшой дереvушки

его поступок будет выглядеть совершенно неуместно — обездоленные родители сочтут это оскорблением, но Джеймс оставался непоколебим. Когда он возвратился, хозяин спросил, как это, черт возьми, он мог пойти и усесться на скамью — а так-таки оно и было — прямо за спинами несчастных, потерявших сына. Джеймс отмел все аргументы и с напряженностью во взгляде, что придавало его лицу совершенно недвусмысленное выражение, сказал твердо: «Там, где чувство, — там я!»

На протяжении всей своей жизни, буквально в каждом сочинении, за исключением самых незначительных, Джеймс изображал — если нужно, преувеличивая, — условности общественной жизни, стремился познать чувства, что скрывались за ними, чувства, которые, сникая и вновь расправляясь, готовы были вырваться наружу. Докопаться и увидеть — это было для него образом поведения в жизни и методом творчества. «Там, где чувство, — там я!» Если ему удавалось найти чувство, он мог объяснить для себя и смысл жизни, а если ему в его произведении удавалось воплотить реальность чувства — в форме живых характеров и положений, — то удавалось и превратить искусство, говоря словами Джойса в финале «Портрета художника в молодости», в рукотворное сознание своего народа. История борьбы за постижение жизни как чувства и претворение последнего в искусство и представляет собой нескончаемую историю творчества Генри Джеймса, насколько мы можем уяснить себе Узоры на его Ковре¹.

События жизни Джеймса вряд ли очень показательны, разве что мы уясним, как ее условия — и навязанные ему извне, и те, что он сам себе навязал, — вели ко все более и более энергичной борьбе с ними; как он, достигнув полной зрелости, пришел к своему кредо: его страстное желание полноты жизни для других требует от него принести собственную жизнь в жертву искусству. Как он не раз с удовольствием повторял, его жизнь должна перетекать в искусство ровно настолько, насколько это нужно для художественной убедительности. Условия, навязанные ему, были свобода чувства и знания, а также эмоциональная неустойчивость, которая сопутствует этой свободе. Он обладал минимумом материальной обеспеченности и не испытывал той странной потребности доказывать собственную значительность, которая у чувствительных натур порой идет рядом с этой обеспеченностью. У него было к тому же столько социальных и культурных ликов, сходных лишь своей незавершенностью, — что он выглядел самой социальной личностью в мире, только ни одно общество и ни один институт не могли бы его признать своим. Наконец, благодаря случайной травме, которую он, то ли поскользнувшись, то ли упав, получил в молодости, он, очевидно, постоянно испытывал чувство физической неприкаянности и

¹ «Узор Ковра» — название одной из повестей Джеймса. — *Прим. перев.*

одинокости, а это усиливало — в свою очередь питаюсь им — одиночество эмоциональное. Подобно Абельяру, который, получив увечье, первую свою проповедь посвятил Святому Духу, Джеймс сделал священный гнев своего искусства единственным кумиром, которому готов был служить безраздельно.

2

Генри Джеймс родился в Нью-Йорке 15 апреля 1843 года. Он был вторым сыном Генри Джеймса-старшего, странствующего философа, вольнодумствующего теолога, человека довольно состоятельного, друга Эмерсона и Карлейля и горячего сторонника универсальной, но абсолютно свободной общественной структуры. Именно он, лежа на смертном одре, распорядился, чтобы единственными словами, которые скажут на его похоронах, были: «Здесь покоится человек, который всю жизнь считал, что брачные и похоронные церемонии равно бессмысленны». Своих сыновей Уильяма и Генри он «окрестил», по собственному разумению, в младенчестве, когда ни один из них еще не говорил, взяв их за границу и решительно погрузив в купель европейской жизни: обряд, который на всю жизнь определил и особую их силу и слабость. Проведя в Европе два года (1843—1844), семья затем несколько лет разъезжала между Олбэни и Нью-Йорком. Дети ходили по крайней мере в три школы, пока не были отправлены в июне 1856 года в Европу на трехлетний курс экспериментального обучения в Женеве, Лондоне, Париже и Булони. 1858—1859 годы прошли в Ньюпорте, штат Род-Айленд; 1859—1860 — в Женеве и Бонне. Так мальчики впитывали в себя языки, нравы, фрагменты различных систем формального образования; но более существенно то, что в эти годы им открылись картины, звуки, мелодии «других» миров, непохожих на тот, где им по рождению полагалось бы расти, а это имело для их жизни неисчислимые последствия. Намерение их отца заключалось отчасти в том, чтобы, не давая им прирасти к какой-либо определенной почве, вскормить их на другой — богатейшей и многослойной почве человеческой души. Насытив их по мере возможности Европой, он затем переместил их в края, которые тогда были наименее американскими — так, в течение двух лет они опять живут в Ньюпорте. Тут они испытали влияние молодого человека по имени Джон Лафарж, которому предстояло стать наименее американским из всех американских живописцев. Затем в 1862 году Генри Джеймс-младший предпринял попытку получить систематическое образование в юридическом колледже Гарварда, однако учеба там никак не сказалась на его будущем. Именно в это время он получил травму, которая не позволила ему принять участие в Гражданской войне, великом историческом событии его времени.

Затем молодой Джеймс обратился к литературе, поначалу неуверенно, лишь как к «возможной» сфере приложения сил, однако в течение четырех или пяти лет он стал законченным и бесспорным профессионалом. Первый его рассказ был опубликован в одном из номеров «Атлантик мансли» за 1865 год, когда автору было двадцать два; в последующие годы он часто печатал рассказы, заметки и критические статьи в том же журнале, а также в «Нейшн» и других изданиях. В беллетристике и очерках его стиль был легок, непринужден, романтичен по тону (за исключением юморесок) и отмечен ярко выраженным мастерством; в критических сочинениях он был возвышен и даже изощрен. Он обнаруживал следы влияний Диккенса и Готорна, Вашингтона Ирвинга, быть может, отчасти Бальзака, словом, наиболее влиятельных литературных фигур того времени. Американская жизнь, поскольку она определялась нравами Бостона и Нью-Йорка, привлекала его интерес, но большого отклика не вызывала и не побуждала к эксперименту.

В 1869 году он вновь отправился за границу, стал завсегдаем литературных и общественных кругов Европы и в течение 10 или 12 лет иногда наезжал в Америку. В Лондоне он жил, в Париже учился, Италию любил; Америка же для его художественного и социального сознания стала по преимуществу страной, с которой нужно поддерживать контакт. Лондон дал ему опору в виде организованного общества, способствовавшего упроченной жизни и репутации; Италия дала ему краски, форму, тепло, а также идеальное удовлетворение его романтической ностальгии по всем этим ценностям. Но Париж дал ему профессию, ибо там он встретил Тургенева, которого называл «замечательным гением», и Флобера, который показался ему вульгарным человеком, но совершенным писателем. Именно в Париже он познал, что роман — это искусство и что искусство означает совершенствование, обрел всепоглощающую профессию, которая, придавая смысл жизни, только и позволяет выносить ее. Он познал также, что искусство литературы, подобно искусству живописи или музыки, интернационально, сколь бы частными предметами ни питалось вдохновение художника, а для себя он решил, что его вдохновение будет столь же интернациональным, сколь и искусство. К этому решению он был подготовлен своим воспитанием, точно так же как и к решению жить в Лондоне, поддерживая американские и французские связи. Быть может, именно бессистемность его образования заставляла его тянуться к надежности регламентированного английского общества, к французскому роману флюберовского типа и к русскому роману Тургенева, который и сам был продуктом французского влияния*. Формализм и форма были для него средством осознания той бесформенности, какую являла собою сама жизнь; но он никогда не смешивал два эти предмета, хотя

порой ошибочно отказывался видеть жизнь как в Америке, так и в романах «беспорядочных» писателей вроде Достоевского и Золя, если их форма выходила за пределы привычных для него норм.

Эти годы ученичества и принятия решений имели тройной эффект. Они превратили Джеймса из заурядного американского писателя-ремесленника во вдохновенного художника, работающего над совершенствованием формы избранного искусства. Они дали ему три темы: международной жизни, тему художника, находящегося в конфликте с обществом, и тему пилигрима, ищущего общества. В его творчестве форма английского и американского романов достигла нового уровня зрелости, многообразия и завершенности. С 1881 года, когда был опубликован «Женский портрет», европейский роман как форма стал черпать из источников английского языка, а Джеймс превратился в великого романиста, ибо в этой книге три его ведущие темы впервые нашли единство в аспекте объективного изложения.

В эти же годы заканчивается на высоком мажорном звучании первый период долгой жизни Джеймса в искусстве и тогда же завершается собственно международный этап его личной жизни. Быть может, смерть отца, последовавшая в 1882 году, привела к тому, что чувство необходимости личных контактов с Америкой несколько притупилось. Быть может, утрата популярности после появления «Женского портрета» — последней книги, имевшей при жизни автора действительно широкий спрос, — заставила его погрузиться в более приватную реальность его английских знакомств. Быть может, он наконец принял окончательное решение. Как бы то ни было, он жил в Англии, не пересекая Атлантики до 1904 года (когда совершил путешествие, частично отраженное в «Американских сценах»), и в 90-е годы осел в краях, которые заставляют прибегнуть к определению «настоящего дома», — графство Сассекс, Лэм Хау.

«Промежуточный период» — 1882—1897 годы, — когда была опубликована «Пойнтонская добыча», отмечен экспериментальными пробами, совершенствованием стиля, резким усилением чувствительности и болезненного восприятия мира. Ни одна из вещей, написанных в эти годы, не достигла высот «Женского портрета»; большинство из них можно уподобить воде, текущей в песке и только перемещающей частицы, хотя иные сочинения отличались большим изяществом. Именно в эти годы Джеймс приобрел репутацию писателя рафинированного, без нужды усложненного, ирреального и отчужденного. Его разочарование было столь велико, что в последние годы этого периода он уступил соблазну намеренно «популярных», «хорошо сделанных» пьес, которые не получались, а одна, поставленная в Лондоне, принесла ему унижение: публика освистала вызванного на сцену

автора. И все же в конце концов он овладел искусством, которое позволило ему в течение третьего периода (1897—1904), создавать первоклассные романы и повести, среди которых подлинным величием выделяется трилогия «Послы», «Крылья голубки» и «Золотая чаша». Быть может, провал той единственной попытки изменить своему высокому предназначению, когда Джеймс обратился к драмам, личное унижение, вызванное этим провалом, с новой силой вернуло его вспять, к старой концепции романа; быть может, ему просто нужно было пройти скрытый инкубационный период эксперимента; как бы то ни было, пора подготовки была необходима для совершенствования техники и, что более существенно, для совершенствования восприятия.

Четвертый период начался после поездки в США (1904—1905) и мог бы — проживи он подольше и не случись первая мировая война — вывести его к новым высотам искусства, о чем свидетельствует изданный в 1910 году сборник повестей и рассказов «Тонкая материя». Эти годы были заняты переработкой романов для нью-йоркского издания, которые вышли одним томом, озаглавленным «Американские сцены», а также мемуарами. После 1910 года были начаты два так и незавершенных экспериментальных романа: «Башня из слоновой кости» и «Чувство прошлого». Закончить их помешали болезнь и война. Они были опубликованы уже после смерти автора, последовавшей зимой 1916 года, в том виде, в каком были им оставлены. В жизни у него было много друзей и ни одного близкого друга, много знакомых, не игравших, однако, существенной роли в его судьбе; на писателей своего времени он оказал значительное влияние, однако несравнимое с тем воздействием, которое ему было суждено оказать на литературу будущего, когда богатство чувств, запечатленное в его книгах, их отточенная форма стали постепенно неотъемлемой частью читательского и писательского опыта. У него многое почерпнули Хоуэллс, Беннет, Уэллс, Форд Мэдокс Форд, Конрад и Эдит Уортон; что касается трех последних, они открыто следовали его методу: Конрад — наиболее очевидно в книгах «Шанс» и «Глазами Запада», Форд — в «Хорошем солдате» и знаменитой тетралогии о войне, первая часть которой называлась «Некоторые не согласны», а Э. Уортон — на протяжении всего творчества, не считая ранних вещей. Говоря о писателях последующих поколений, надо признать, что без Джеймса была бы немислима проза Вирджинии Вулф и Дороти Ричардсон; не столь прямо сказывается его манера в книгах Фолкнера, Хемингуэя и Грэма Грина, но и их невозможно себе представить вне уровня писательского мастерства, установленного Джеймсом. Но, в общем говоря, он умер, как и жил, в одиночестве, творческом и житейском, — случай, надо сказать, специфический.

И в то же время не более специфический, нежели ситуация со Свифтом, Донном или Прустом. Он принадлежал к числу тех писателей, в которых каждое последующее поколение находит новые достоинства и определяет им новый статут; сомнительно, что некогда наступит момент, когда яростное противоборство мнений относительно его творчества утихнет. Таким образом, Джеймс — это вечная аномалия. В задачу данной главы и входит как раз рассмотрение причин подобной аномалии, ответ на вопрос, почему, к счастью или нет, ему суждено всегда оставаться в этом положении. Те стрессовые состояния, борения, неутрачиваемые конфликты, которые обуславливают «неправильность» Джеймса, позволяют судить о целях его творчества и о значимости сделанного им.

Он отстаивал такое универсальное человеческое общество, которое должно служить фундаментом всем существующим формам общежития; смысл того, что он делал, и заключался в попытках выразить превосходство универсального общества над теми крайне узкими формами существующих сообществ, к жизни которых он обращался в поисках материала. То, к чему он стремился, было запрятано в глубинах его души, составляло фермент его человеческой природы; но для реализации этих устремлений ему не хватало обычного типа восприятия, хотя он в высокой степени обладал страстью, то есть мучительной готовностью, упорной тягой к сверхчувствительности. Отсюда то чрезмерное тщание, с которым он переделывал написанное, придавал ему иную форму, всячески его обтачивал (это касалось и жизненного опыта героев, и нравоописаний, и стиля); никакому другому популярному писателю такая тщательность не была свойственна. Однако именно в этой избыточности проявилось высокое достоинство его всепроницающей интуиции. Ему было дано много и достоинств и недостатков, но к избыточности его понуждала интуиция. Для того чтобы судить о мире, ему надо было выйти за его пределы.

Эта потребность, личные мотивы, ее вызывавшие, и как следствие — интенсивность духовной и творческой жизни, была почти фамильной чертой. Так или иначе она проявлялась у Уильяма и Генри, а в чистом виде — в характере отца. Каждый из них, еще в юности, пережил тяжелую эмоциональную травму, вызванную ощущением бесконечности вселенского зла и той угрозы, которую оно несет личности, — травму, которую ни исцелить, ни забыть не удалось, так что жизнь постоянно казалась полной опасностей. В то же время каждый умел противопоставить опыту зла опыт чего-то, что может быть названо религиозным обращением. Ни одно из этих обращений (за исключением пережитого отцом) не имело отношения к христианству; ни одно не отдало своего субъекта во власть некоей определенной

форме религии или общественного устройства. Напротив, каждый из них, скорее, испытывал чувство превосходства над обществом, так как мог проникнуть в самую его суть. Уильям Джеймс рассказывает о своем отмщении в анонимно опубликованных «Видах религиозного опыта»; Генри в общих чертах излагает свою версию в рассказе «Веселый уголок» и рукописном наброске, повествующем о новогодней встрече с Гением своего духа, — Лаббок включил его в издание «Писем» Джеймса. Но история Генри Джеймса-старшего являет собою общую модель. Последняя опубликованная им книга, «Общество и преображенный человек», предвзывает сочинения его сыновей. Вспоминая о своем религиозном обращении, пережитом тридцать лет назад, ее герой — старый уже человек — говорит, что произошло оно под влиянием «внезапного чуда, заставившего его ощутить свое единство с человеком-универсумом и до краев переполнившего его чувством неистребимости жизни». Подобные ощущения наделили всех троих тем, что Генри Джеймс-младший впоследствии назвал «порывом к завершенности» — чувство, которое сделало его, несмотря на все недостатки, художником.

Пусть природа этих недостатков всегда оставалась туманной, чем-то вроде загадочной, поразившей весь организм болезни; пусть оставался загадочным и опыт обращения — внешняя сила, заставлявшая его сопротивляться этой болезни, преодолеть ее; конечный же продукт, книги, написанные Генри Джеймсом, достаточно прозрачны. В них всегда ощущаешь глубинный, почти бессознательный порыв к вечности, которая, по Джеймсу, должна корениться в жизни сегодняшнего дня, той самой жизни, что является источником боли. С первых же шагов он начал культивировать доставшуюся ему в наследство от отца привычку к преодолению любого препятствия — чем оно выше, тем мощнее сила преодоления. Полученное им необычное воспитание наделило его прямою взглядом, остротой слуха, точностью осязания и восприимчивостью сознания. На протяжении его писательской жизни это сознание впитало в себя столь многое и столь безотказно откликалось на внешние раздражители, что само по себе превратилось в первичное и заслуживающее доверия чувство. Это отличительный признак доморощенного сознания, и в домашней жизни оно ощущает себя вполне уверенно, но, лишь только жертвы его попадают в большой мир, оно заставляет их и идти на компромисс, и полагаться на абстрактную человечность. Такое сознание вполне устраивало Джеймса-старшего, ибо он всегда удовлетворялся тем, что дразнил и высмеивал общество, в котором жил. Уильяму Джеймсу этого было уже недостаточно, но он до известной степени компенсировал этот недостаток систематическими занятиями физиологией и философией. Генри Джеймса такой тип сознания тоже не удовлетворял, и это побуждало его в течение всей жизни — хоть он никогда себе в том не признавался — взамен реальной

жизни создавать суррогаты. Возможно, эта потребность и сделала его художником. Во всяком случае, не сам акт замены, а, скорее, красноречие и страстность, благодаря которым его суррогаты выглядели такими натуральными, придавали его прозе характер спонтанной, или внутренней, реальности. До самого начала войны он не видел, что движущие силы общества неуклонно ведут к окончательному предательству ценностей, которые уже было не защитить никакими условностями. Он видел это как художник, но не как человек. Его немедленной реакцией было включение в военные дела и принятие британского подданства, Англичане наградили его медалью «За заслуги», но реакция протекала в течение всей жизни и уже нашла отражение в ряде книг. В них, в этих «интернациональных» произведениях, по принципу равновесия, контраста и взаимной критики он противопоставил два известных ему типа общества. Изобразить их мог именно такой писатель, как Джеймс; то были общество европейское, в котором жизненные импульсы настолько ослабли, что вся его суть свелась к сознательной игре в условности и их тщательной отшлифовке, и общество американское, где изначальная вера и побудительные импульсы не отлились еще в формы, способные придать им высокое звучание. По рождению и характеру, каким он сложился в юности, Джеймс принадлежал второму (Нью-Йорку и Новой Англии до той степени, до какой инстинкт привязывал его к этим местам), а перед внутренним взором его — то идеальным, то критическим, то безнадежным, то трезвым — вставало первое, Европа: Франция, Италия и прежде всего Англия. Каждое наделяло его средствами общения с себе противоположным, каждое оттеняло факт существования другого, а вместе взятые, они придавали его творчеству, в лучших его образцах, великолепную завершенность формы и страстность идеи.

Коротко говоря, к исследованию международной темы влекло его полученное воспитание. То был род рычага, всегда находившегося под рукой, который при отсутствии иных инструментов приводил в действие всю систему. В отличие от большинства писателей своего времени, но превосходящая опыт многих, кто достиг зрелости после первой мировой войны, Джеймс был отделен барьером от религии и истории, а предвзятый критик мог бы даже сказать, что он не искал поддержки в литературной традиции. Религиозные символы он не мог использовать потому, что не знал христианской теологии, даже рудиментов ее терминологии, что существовали еще в повседневной речи людей. Он был далек от тех перемен, что происходили в церковных институтах и религиозных обрядах; он лишь в сердце своем ощущал суть религии, и проникала она в его книги только опосредованно. Он не мог бы, подобно своему брату, создать «Формы религиозного опыта», так как неизменно оставался независимо от всего разнообразия этих форм вместилищем самой сути

религиозного опыта. Он был примером того, что происходит с религиозным человеком, утрачивающим опоры догмата.

Судьбы Мэгги Вервер («Золотая чаша»), Милли Тил («Крылья голубки»), Изабел Арчер («Женский портрет»), Джорджа Стрэнсома («У алтаря мертвых») отражают недостаток религиозного опыта точно так же, как судьба гувернантки, героини повести «Поворот винта», отражает результат вторжения мирского зла в духовный опыт. Джеймсу ни за что не удалось бы рассказать эти истории в терминах формального христианства; когда же однажды в «Алтаре мертвых» он попытался воззвать к духу католической церкви, только яркое описание эмоциональной жизни героя сохранило рассказу ощущение реальной жизни.

С историей дело обстояло так же, как и с религией, — только тут стороны поменялись местами. Если религия для Джеймса представляла высшее внутреннее озарение, то история ощущалась как объективное наследие. История представлялась ему в виде единого прыжка от человека его времени к праотцу Адаму. Джеймс был современен до мозга костей. Традицию он воспринимал только в ее зримом виде, в то же время зная, сколь многое скрывается за видимостью; он, по сути дела, ощущал в традиции большую преемственность, большее единство, чем то было в действительности. В этом ощущении коренится его интенсивное чувство истории. Он был лишен исторического воображения, потому что сознание его было лишено историзма; лишь в рамках своей собственной «истории» он чувствовал себя уверенно, и все же у него было чувство истории, ибо он видел европейскую жизнь, которую застал на излете, и жизнь американскую, которую застал в ее начале. В аспекте исторического движения он ощущал себя субъектом той энергии, что освещает переходный момент от одной вечности к другой.

Наиболее удивительной слабостью Джеймса, которая, впрочем, беспокоила его даже меньше, чем другие (хотя читателям она доставляла множество неудобств), было ослабленное чувство связи с литературной традицией. Он был, если использовать автохарактеристику Сантаяны, «невежественным человеком, почти поэтом». Именно потому, что он знал очень мало великих книг, столь многие находили его манеру в высшей степени литературной; между ним и печатной страницей было слишком мало профессиональных барьеров, которые могли помешать выразиться его ничем не стесненной писательской индивидуальности. Он достаточно хорошо был знаком с вещами, которые читались дома в годы его детства, — Диккенс, Скотт, Готорн; еще лучше он знал своих избранных учителей — Бальзака, Тургенева, Флобера; но не будет преувеличением сказать, что систематически он не владел ни одной из основных традиций литературы, которым могли следовать писатели его времени. Письма Джеймса весьма мало говорят о круге его чтения, за

исключением книг друзей; а когда его брат сетовал на то, что Генри так мало читает, тот отвечал, что у него нет времени. Его критические сочинения, даже когда речь идет не просто об отклике на появившуюся книгу, почти целиком замыкались современностью, выдавали узость тематики и еще большую узость вкусов; они интересны лишь как отражение его собственных идей и художественной практики. И лишь обращаясь к проблемам мастерства — сама узость решения которых в его собственном творчестве столь замечательно расширила масштаб и границы романа как формы, — он как критик ощущал себя хозяином в своем доме.

Он поистине был невежественным человеком, действительно поэтом; но помимо дара человечности, который был свойствен ему, как и отцу его, и брату, он владел двумя естественными инструментами: зорким глазом и превосходным знанием лика жизни. Поэтому ему всегда приходилось рассчитывать больше на свой метод, нежели на безумие в платоновском смысле*. Лишь используя ресурсы метода, которые он всемерно развивал, а порой и открывал в нем нечто новое, мог он придавать своей поэзии объективную форму романа или повести: скажем, диалог у него может служить примером движения от иллюстрации к сути дела; и едва ли не открытием был показ непосредственной работы сознания (в «Послах», например), которое как бы становится между сюжетом и читателем. Ему приходилось отыскивать способы решения проблем, которые волнуют большинство романистов — таких, как война и страсть, любовь и бог, чем поглощен был Толстой, — чтобы выйти к проблемам, которые волновали его самого. Между собой и миром, который был ему знаком, ему приходилось выстраивать сюжет сюжета, страсть страсти, проблему проблемы. Иным путем сюжет, страсть, проблема эстетически ему не давались.

Моральные проблемы значили для Джеймса столь много — пусть он и отрицал формы, в которых мораль подвергается извращению, — что нигде в мире он не мог найти ни достаточной опоры в прошлом, ни надежного маяка будущего. Точно так же обстояло дело с его сознанием; его взгляды так и не превратились в идеи — они существовали лишь как образы, метафоры, эстетические формы, которые все время надо было заново пересоздавать. Подобно тому как он не погружался полностью в лоно христианской традиции, а лишь извлекал из нее глубинный смысл, не доверял он и всемогуществу любви, обращаясь лишь к той ее сфере, которая могла быть осознана в моральных категориях. Именно по причинам этого порядка, хоть он и стремился всегда воссоздать цельную картину, всеохватывающую драму, Джеймсу приходилось, и с успехом, удовлетворяться малыми формами аллегории, фантазии, таинственной истории, а в конце, когда он ближе всего подошел к цели, — неким симбиозом драмы и фантастической истории; ибо таков был путь,

пройденный Джеймсом от «Страстного пилигрима» и «Мадонны будущего» через «Поворот винта» и «Священный источник» к «Золотой чаше» и «Обители отчаяния»; две последние вещи почти натурально воспроизводят сюжеты о Золушке и Гадком утенке, драматизированные так, что они захватывают любого читателя, который способен поставить себя в предлагаемые обстоятельства. Это прямая противоположность драматизму романа. В то время как великая драма основывается на движущей силе мифа, на предметах, вызывающих глубокое доверие и подверженных изменению и критике лишь с внешней стороны, сказка, стремясь утвердить свою идеальность, апеллирует к внутреннему переживанию и таким образом — дабы проникнуть в суть предмета — ставит себя в зависимость от внешних обстоятельств. В сказке скелет обнажен порой так явно, что, помимо него, ничего и не остается, в то время как в драме скелет всегда прикрыт плотью. Именно это имела в виду Эдит Уортон, когда спрашивала Джеймса, почему он оставляет за рамками своих романов все обстоятельства реальных судеб героев, на что Джеймс отвечал, что он так поступает бессознательно. Едва ли не все Джеймс предоставляет читателю домысливать самому; вся плотность и богатство его прозы вырастают из костей сконструированного им скелета. Все его большие вещи — сказки, постоянно чреватые внезапной вспышкой мрачного света, на границе которого сказка еще больше, нежели миф или таинственная история, так часто воспаряет ввысь. «Кости», образующие каркас скелета, могут быть классифицированы как искренность, невинность, одиночество, чистота духа, с одной стороны, и фальшь, неразборчивая продажность, массовидность и нечто вроде ловкого хищничества — с другой; все это дано на равновысоком уровне проявления. Однако это противостояние всегда взято в тот момент, когда одно или другое в столкновении с реальной действительностью готово рухнуть, перейти либо в отречение (что для Джеймса, как и для Эмили Дикинсон, было «всепроницающим» достоинством), либо в некую глубинную и двусмысленную капитуляцию добра перед злом либо зла перед добром, как в финале «Крыльев голубки» и «Золотой чаши», где капитуляции имеют характер взаимный, обоюдосогласный, роковой, причудливый. В этом моменте капитуляции сказка становится единством средства и сущности (форма приходит в соответствие с содержанием), откровения и суда. Вот какое чудо сотворил Джеймс с романом.

4

Если вышеизложенное перечисление слабостей и просчетов Джеймса сколько-нибудь верно, то его достижения в области искусства прозы поистине следует признать замечательными. Никто из английских и американских писателей его времени

(страдающих от тех же недостатков, или более или менее свободных от них) не смог превзойти его, а равные ему Стивенсон и Гарди, Мур и Мередит, Марк Твен, Мелвилл, Хоуэллс вели игру на других площадках. Ему невероятно повезло: то обилие тем, конфликтов, ситуаций, которые он принес в литературу, выросло из его собственной жизни; удача сопутствовала ему и в том, что, облекаясь в избранные им формы, сказки и фантазии дополняли друг друга; ему посчастливилось найти сад, который он был способен возделывать, и он возделывал его. Он сознательно выбрал — и сформулировал это для себя — ремесло, роль, призвание, основывающиеся, как он говорил, на «порыве к завершенности», который является отличительной чертой художника. Искусство как ремесло давало ему возможность осуществить свою неисчерпаемую любознательность и знание ликов жизни, точно так же, как позволяло пожертвовать ради совершенства письма иными доступными формами действительности. Искусство как роль обеспечивало ему и внутреннюю независимость, и защитную маску, какие бы жертвы и поражения это за собой ни влекло. Искусство как призвание нивелировало или превращало в свою противоположность любые жертвы и поражения и таким образом делало его неуязвимым перед лицом универсальной личности и той нескончаемой жизни, которую он ощущал под покровами любого общества, независимо от того, что любое реальное общество могло думать о его чувствах по отношению к себе. Искусство было для него торжеством жизненной энергии. И если ремесло и роль художника — и как самодостаточные величины, и как идеально контрастный фон других занятий и ролей — составляли основной фермент его прозы, то не меньшее значение имела и интернациональная тема; то была лишь иная, и идентичная, форма его творчества.

Подобно тому как интернациональная тема показывала американца в конфликте с европейцем — как пилигрима ли, как жертву, — тема художника изображала писателя, живописца, актрису в конфликте с окружающей средой. Скрытым мотивом, к которому он впервые обратился в повести «Дейзи Миллер» (1879), которому придал ясное звучание в романе «Вашингтон сквер» (1881) и который в конце концов превратил в ведущий мотив своего творчества, было исследование невинного, преданного, открытого духа, отданного во власть миру, но сопротивляющегося ему с высоким достоинством и нравственным мужеством, говоря точнее, с художническим осознанием своих истинных добродетелей и пороков. Эти повествования о юных американских девушках, опороченных обществом или изгнанных из него вследствие жестокой тупости социальных установлений, перемещались повествованиями о художниках, которые тоже были опорочены либо изгнаны. В воображении Джеймса две темы слились в одну. Быть может, то вновь был признак разрыва в мышлении современника; художник внезапно приобретает

непомерное значение как объект творчества — представляется в виде героя или предателя своей подлинной героической роли — и в таком облике видится себе самому, а не только своему биографу. В этом отношении Джеймс не одинок; за ним последовали Манн, Пруст, Жид, Пиранделло, Джойс — всем им художник являлся в виде самого драгоценного сосуда; но среди них Джеймс был первым, наиболее настойчивым и непримиримым в проповеди тех трагических препон, прорываясь через которые художник следовал своей роли; в «Узоре Ковра» (1896) он выбирал эту роль сознательно, в «Уроке Мастера» (1892) он был как бы жертвой ее, в «Переходном возрасте» (1893) примирялся с ней.

Во всех этих историях судьба художника в некотором роде эксперимент над обществом. В результате он обнаруживает свое собственное очень существенное значение, поэтому не может принять общество, каково оно есть, но испытывает сильнейшее стремление принять его таким, каким оно должно быть, ибо знает, что его собственное существование утверждает — или ему не дают утверждать — скрытые возможности общества. Ощущение слабости в этих повестях равно осознанию собственной ценности, и трудно сказать, что побеждает. Герой «Узора Ковра» писатель Хью Верекер обладает секретом тайнописи, который по смерти его не раскрыть и путем фанатических всепоглощающих усилий. Напротив, в «Переходном возрасте» умирающий писатель окружен столь ощутимой атмосферой собственной значительности, что его ученик, юный врач, отказывается от обеспеченной карьеры, чтобы остаться рядом с учителем, в ушах которого «молодой голос» ученика звучит, как «свадебный колокол». Жизнь, лишенная «безумия искусства», обоем кажется бесцельной. В «Уроке Мастера» учитель убеждает ученика отказаться от всего — от женитьбы, денег, детей, общественного положения, всего того, чему он, Мастер, уступил, отказаться ради искусства. Художник не человек, утверждает Мастер, он отверженный инок, искусство должно стать его единственной страстью. Ученик верен этому учению; он уходит из общества и начинает писать, но возвратившись в мир, обнаруживает, что Мастер, овдовев, женился на его любимой и ушел от творчества, «отчасти» для того, чтобы ученик остался один на один с искусством. Джеймс завершает свою сказку словами о том, что ученик ощущал свою природную склонность к интеллектуальной, а не физической страсти. Трудно понять, кто в этом замечательном произведении подвергается более жестокой критике — общество или художник, но ясно, что мораль всей сказки, как и ее заключительных слов, сводится к представлению о жизни художника как наиболее полном воплощении любой из возможных человеческих профессий.

Джеймс, таким образом, поднял профессию на уровень призывания-зова, исходящего из глубин собственной души и обращен-

ного к чему-то внешнему, зова, следуя которому все его существо поистине пребывает в состоянии постоянного обращения, устремленности к поискам силы, индивидуальности, религии жизни. Кто скажет, что то не был возвышенный универсальный способ, прием преобразования жизни, которая в противном случае осталась бы невыносимой? Но кто, с другой стороны, может утверждать, учитывая условия жизни писателя, что у него был выбор? Ощущение собственного призвания было для него главным элементом животворящей истины; это очевидно для всякого, кто читал его слова, обращенные к собственному гению, — Лаббок включил их в издание «Писем» Джеймса. В отличие от своего друга Генри Адамса, который полагал, что в любых обстоятельствах он находится в непосредственной близости к центру мира, Джеймс знал, что, по существу, остается на его периферии, поэтому ему приходилось воображать себя центром несуществующей реальности. Как личность он слишком остро ощущал свою *disiecta membra poetae*¹. Но возвышая свою профессию до уровня призвания, он, подобно священнику и пророку в одном лице, творил торжественный ритуал в собственной капелле истинной церкви. Он стал, таким образом, личностью, в высшей степени сознающей, сколь мало она таковой является. Вот почему он смог освободиться от бремени, свойственного тем, кто полагал себя личностями, так как в силу преимуществ рождения или состояния они обладали властью в обществе. Они поразному ощущали чувство призвания, единственной профессией, которую Джеймс по природе своей мог считать призванием, была профессия художника, художник же в его мнении был человеком, чье призвание то извращается, то возрождается, независимо от его значения с точки зрения эпохи.

Но это еще не все; чувство призвания доминирует в большинстве его произведений, он способствовал драматическому сдвигу в чувстве художнического предназначения и видел в нем силу, всегда побуждающую к своеобразным и высоким поступкам. Джеймс привычно подразделял людей на тех, кто наделен всепоглощающим чувством своего предназначения — Изабел Арчер в «Женском портрете», Мириам Рут в «Трагической музе», Фледа Ветч в «Пойнтонской добыче», Лэмберт Стрезер в «Послах», — и на тех, кто его лишен; эти последние составляли фон только что перечисленным персонажам и осуществляли более или менее грубое им противодействие. Джеймс не обращался к гораздо более многочисленной категории людей — загнанных человеческих существ, поглощенных обычным делом. В этом разница между писателями его типа и писателями, подобными его учителям Бальзаку и Флоберу. Отсюда, возможно, пристокает его неспособность определить расстояние, которое существует между человеком и той точкой, где приходят в действие

¹ Поэтическая разорванность (лат.).

законы общества; равным образом не мог он понять, насколько значительную долю человеческой энергии (отнюдь не животного характера) эти законы просто эксплуатируют, не поглощая ее. В его романах нет обыкновенных людей иначе как в качестве препятствия на пути к необыкновенным; его герои либо испытывают страсть страсти, либо не испытывают ничего.

В качестве примера той крайности, до которой Джеймс доводил свою мысль об особом предназначении, можно взять великую и прекрасную повесть «У алтаря мертвых», в которой герой посвящает свою жизнь возвеличиванию памяти любимого друга, а на пороге собственной смерти понимает, что славит память также того, кого ненавидел, — так внезапно обнаруживается, что покойный, подобно всем остальным, нуждается в справедливом к нему отношении. Но, быть может, еще поучительнее обнаженный каркас повести «Мод Эвелин». Ее герой, молодой человек по имени Мармадьюк, коварно (как он ошибочно предполагает) обманутый возлюбленной, отправляется в Швейцарию, где встречает пожилую американскую чету Дилериков. Несколько лет назад они потеряли дочь, которую звали Мод Эвелин; в попытке компенсировать утрату они берут молодого человека на роль воображаемого зятя. Мармадьюка эта фантазия поглощает настолько, что роль утрачивает свой иллюзорный характер, и, отдавая все силы души, он последовательно начинает переводить ее в план реальности, в силу чего она становится для него призванием. Так он проходит стадии ухаживания, свадьбы, семейной жизни, вдовства и траура, пока наконец Дилерики — чью фантазию он воплотил, изменив свое естество, — мирно не сходят в могилу. Вскоре после этого умирает он сам, завещая — и это единственный жест в сторону прошлого — все свое состояние девушке, с которой был некогда помолвлен. Возможно, трактовка напоминает прустовскую: прошлое, становящееся предметом размышлений, постоянно возрастает в объеме. Чего хотела старая чета, так это взять у прошлого то, что они мечтали обрести в будущем. Они воздвигли храм смерти для того, чтобы «превратить» его сущность в нечто иное, чтобы его все ширящаяся тень пала на живое. Для молодого человека — лишенного, по утверждению Джеймса, ясной цели в жизни — то была возможность ухватиться за предложенный идеал прошлого с силою истинного призвания и в полной убежденности, что на этой основе он обретет свое подлинное я. Таким образом, в книге поглощенность смертью достигает уровня галлюцинации, а галлюцинация превращается в новую реальность искусства.

5

Дальше этого предела Джеймс не заходил никогда, хотя вновь приблизился к нему в «Друзьях друзей»; он всегда стремился углублять содержание и совершенствовать владение фор-

мой. В этой повести обычное привидение превращается в нечто чудовищно человеческое и осуществляет одно из тех тяжелых разрушений человеческого духа, которые все же при всей бедственности являются лишь «откликом на неотразимый призыв», иначе говоря, являются действиями, совершающимися в предчувствии призвания. Сделай Джеймс еще один шаг, и он оказался бы не столько трудным для чтения, а в этом последнем случае нечто подобное и происходит, сколько просто неумным. Он удовлетворялся темными преданиями о бесконечной преданности, так как они дополняли и как бы еще более углубляли содержание таких прозрачных драматических легенд, как «Вашингтон сквер» (1881) и «Трагическая муза» (1890). Первый представляет собою легкий набросок, сделанный словно ненамерком, чтобы изобразить ситуацию, противоположную той, что легла в основу «Женского портрета», романа, опубликованного в том же году. Кэтрин Слопер — единственная из джеймсовских героинь, которую отличают совершенная унылость и заурядность, чье развитие приходит в противоречие с ее невинностью. Не обладая умом, она бессильна сопротивляться либо сознательно подчиниться тому, что ее эгоцентрически настроенный отец и небрежно-расчетливый любовник постепенно выталкивают ее из общества; она — пустое место. Ее истинная история совершается не здесь, точно так же, как история ее отца и любовника. Если что и движет сюжет, так это атмосфера, намек на которую содержится в названии, причем ни то ни другое — ни атмосфера, ни название — не имеют ничего общего (за исключением случайных совпадений) с темой книги; речь же идет о том, что человеческое достоинство, даже если оно не отдает себе отчета в своих основах и целях, но осознает себя как призвание, способно выйти чистым из любой грязи. Нужно было обладать страстностью Флобера, чтобы, разработав богатства, таящиеся в заурядных и скучных предметах, превратить эту противоположность мадам Бовари в образ высокого искусства. Возможно, Джеймс и пытался осуществить это, но он не обладал мастерством Флобера, и, по сути дела, книга осталась только намерением.

С другой стороны, Мириам Рут, героиня «Трагической музы», действительно борется, ибо у нее есть, чем бороться, — красота, ум, художническое призвание. Она образует центр (своего рода спутником, создающим юмористический эффект, служит отодвинутая чуть в тень блестящая фигура эстетствующего Гэйбриела Нэша) великолепного повествования, рассматривающего в широком аспекте вечную борьбу всякого художника со всяким обществом. Но в книге слишком много забавных приключений, слишком подробно выписана жизнь большого мира и ступидий художников и в то же время нет конкретного рассмотрения ее глубинных тенденций, осознания ее персонажами; роман не может, оставаясь правдивым, выдержать такой нагрузки.

Джеймс сам считал, что действие развивается слишком стремительно и, разумеется, ценности декларированные далеко превосходят ценности воплощенные. В результате истинность призвания Мириам Рут или Ника Дормера как объект восхищения или осмеяния — неважно — остается недоказанной, напротив, герои сами так настаивают на ней, что она кажется сомнительной. Коротко говоря, здесь Джеймс потерпел то же самое относительное поражение, что и в «Вашингтон сквер», только поражение «наоборот». Но нередко истинные стремления художника с наибольшей отчетливостью в таких как раз поражениях и выявляются, хотя бы потому, что бесспорные удачи отмечены чувством самозарождения, самодвижения, а эти свойства не поддаются ясным дефинициям.

Что открывается нам в этих относительно неудачных романах, как и в удавшихся — десять из написанных им девятнадцати, сюда же следует добавить около сотни вещей малого жанра, — так это то, что творчество Джеймса представляет собою мощный и единый акт протеста против общества, против его законов во имя достоинства, невинности, искренности, доброй воли и безоглядного героизма подлинного призвания. Его творчество, взятое в целомом виде, есть драматизированное или живописное выражение применительно к тем замкнутым секторам общества, которые ему были более всего знакомы, бунта, заключенного в самом названии книги его отца «Общество и преобразенный человек». Оба Джеймса были в существе своем протестантами, восстающими против любых форм общества, кроме тех, которые еще не известны, и у обоих бунт, протест принимали лишь эксцентрические или экстравагантные формы во всем, что касалось повседневной жизни, манер, поведения. Однако в творчестве и внутреннем мироощущении этот же бунт обретал значение организующего поэтического центра. Вот почему во всех этих рассказах о людях, которые отрекались от жизни либо презрительно отворачивались от того, что другим казалось драгоценным и даже обязательным для ее сохранения, последний и бесспорный призыв звучал всегда одинаково: живите, живите во всю полноту сил! Джеймсу приходилось осуществлять свой бунт во имя идеала в формах тех самых условностей, которые он хотел изменить; они представляли собою наличный слой, в котором глубинная реальность и искомый идеал могли встретиться и в момент драматического осуществления слиться воедино; условности — было всё, что он знал.

Важность этого обстоятельства невозможно переоценить, ведь личность Джеймса — лишь гиперболизация личности обычного писателя, а книги его, пусть в необычной форме, отражают характерные взаимоотношения между художником и обществом, чьи духовные ценности утратили прежде всего свой сакральный характер, сохранив, однако, память о божественных идеалах и некую потребность в них. Для американской ли-

температуры на любом ее активном этапе судьба Джеймса более характерна, чем мы это себе обычно представляем; скажем, Хемингуэй или Дос Пассос со своей всегдашней поглощенностью внешними обстоятельствами не менее репрезентативны, чем Джеймс. Но, учитывая эту поглощенность, следует признать, что в одном случае мы имеем дело с реальными обстоятельствами, в другом — с тем, как преображала их фантазия Джеймса.

С *haut monde* и с *beau monde*¹ в их итальянском и французском, а особенно английском варианте, с артистической богемой этих стран Джеймс, никоим образом им не принадлежа, был знаком самым непосредственным образом. Он знал столовые и гостиные, деревенские усадьбы и чайные столы, библиотеки и курительные, городские площадки и парки больших поместий, курорты минеральных вод, отели, променады со всеми их аксессуарами, расписанием и церемониалом, разработанным для каждого отдельного случая. То были опоры, за которые цеплялась знакомая ему публика и которые помогали ей сопротивляться давлению внешней среды, свидетельствующему о том, что общество как система действует. Равным образом он знал, как они женились, как им изменяли, как их обманывали; и он превосходно видел, как в борьбе за положение они превращались в хамов, жуликов и лакеев. К этому как к форме существования нынешнего общества было прежде всего привлечено его внимание. Но затем он начинал склоняться к мысли, что эта форма имела скорее механический характер, являла собою лишь отражение круга традиционных ценностей, которые общество могло удерживать только таким способом и которые оно на самом деле нередко удерживало, но лишь чтобы осквернить и запятнать, хотя разрушить их окончательно было бессильно. Те, кому следовало бы воплотить традиционные истины в рамках существующих общественных условностей, превращались в людей, наиболее явно их унижающих. Он проникал взглядом под физическую оболочку человека, но и тогда видел торжество условности: первичные основы достойного человеческого общежития, которые могли быть равно созданы и разрушены инструментами условности.

Итак, Джеймс превосходно знал, чем люди были одержимы в повседневной жизни. А если он и не знал, из чего она складывалась и соответственно чего от людей можно ожидать, то вполне представлял себе фундаментальные заботы всех людей, независимо от манеры их поведения и того, где они живут; он знал тот уровень достоинства, на котором хотели жить или умирать, безразлично, мужчины и женщины, знал, какие барьеры они способны поставить между собой и собственным самоутверждением. Следовательно, как писатель, он должен был объединить два свои знания и преодолеть разделяющий их ров незнания.

¹ Высшее общество, свет (*франц.*).

Подобно ребенку или моралисту, ему приходилось использовать легенды в качестве трамплина для этого прыжка.

Порой, конечно, Джеймс пытался нагрузить свои легенды тяжестью, большей, чем они могли вынести. Мы уже ссылались в этой связи на «Узор Ковра» и «Мод Эвелин». Показательна в том же отношении и повесть «Замечательное место», в которой духовный мир служит как бы экраном жизни в высшей степени аристократического клуба. Все более полная картина открывается в повестях «Что знала Мэйзи» (1897) и «Неудобный возраст» (1899), ибо в обеих предпринята решительная попытка использовать социальный фон и в обеих неудача была, по существу, хотя и не вполне, предотвращена щедростью авторского чувства и изобилием новаторских приемов письма. В первой из двух вещей исследуется судьба юной женщины, чья жизнь после чреды все более несчастных разводов и любовных связей заканчивается крахом. Джеймс столь многое был способен выразить через невинность распахнутого сознания своей юной героини, что его рассказ постоянно звучит то как рыдание, то — крик боли, ибо обстоятельства, сквозь призму которых Мэйзи приходится оценивать свое положение, препятствуют изложению всей ее истории. Основная проблема «Неудобного возраста» заключается в перемене взаимоотношений группы людей, когда дочь одного из семейств достигает совершеннолетия и впервые входит в круг этих взаимоотношений. Иногда говорят, что относительная неудача этой книги объясняется тем, что Джеймс ограничив свой психологизм мастерством построения сюжета и диалога. Однако с помощью подобного аргумента можно уравнивать Конгрива с Уайльдом. Истинная причина неудачи заключается в неспособности всех персонажей книги, включая и героиню, по замыслу, девушку неиспорченную и искреннюю, свести к условностям, которыми они себя ограничивают, свои подлинные чувства и переживания, каковые также должны контролироваться условностями, но ни в коем случае в данных обстоятельствах с ними не совпадать.

Коротко говоря, ни изображение общественных условностей в их домашнем варианте, ни тема художнического предназначения не способны были привести джеймсовское владение формой в соответствие с глубиной содержания. Что ему, по-видимому, действительно надо было осуществить, так это либо расширить тему художника до масштабов повседневной жизни, а тему социальных условностей до масштабов интернациональной темы, либо слить в рамках единой композиции все эти три темы. Во всяком случае, именно на этом пути достигал он своих высших успехов, к которым можно причислить примерно пятнадцать-двадцать повестей и шесть или семь романов. В своей простейшей форме интернациональная тема выражается как явственный контраст между Европой и Америкой. Но этот контраст ничуть не напоминает внутринациональное различие между Но-

вой Англией и Виргинией, а контраст между старым американским Востоком и новым Западом он отражает лишь в той слабой мере, в какой старый Восток, уже в годы жизни Джеймса, осознал и придал новую форму своему контрасту с Европой. Для Джеймса главный смысл контраста заключался в том, что он предоставлял ему преимущества того дуализма, который создает ценности и в то же время вершит над ними суд. Речь шла не просто о том, что американские девушки выходят замуж за европейцев, а европейские женщины никогда (или по крайней мере очень редко) не выходят за американцев, хотя эта проблема была чревата многими другими, связанными с относительной ценностью материнских и отцовских начал в огромном мире условностей. Речь шла не просто о том, почему американцы отправляются в Европу в поисках культуры, разве что тут имел хотя и второстепенное значение вопрос, применяют ли они знания, полученные в Европе, к решению американских дел. Все это было, но было и многое другое. Это был дуализм истинного и ложного, белого и черного, дома и изгнания, и, что свойственно всякому подлинному дуализму, пока он не превратится в общественное установление, стороны его были заменяемы, при этом первоначальному их бытию не наносился никакой ущерб. В перевернутом виде истинное и ложное становилось цветущим и выморочным, белое и черное становилось достоинством и продажностью, дом и изгнание становились цельностью и распадом. Имея в виду эту взаимозаменяемость, мы можем по-новому поставить вопрос о сущности интернациональной темы. Что происходит с американцами в Европе? Что Европа делает с ними: выявляет их сущность? Открывает им, грозя утратой, цель, за которую надо бороться? И что, с другой стороны, происходит с европейцами под влиянием американцев? Какие новые источники открываются им, черпая из которых, можно компенсировать утраты, столь очевидные на фоне последних? И так далее.

С самого начала американец был зачат с некоей мертвой клеткой: в своем моральном сознании, если не по моральной природе, он стар и мрачен; европейец, напротив, уже при зачатии был наделен, помимо собственной жизни, жизнью прошлых поколений; он весь — золото и жемчуг в плане морального сознания, пусть по моральной природе своей он может быть чернее ада. Таким образом, обретение европейского опыта превосходит для американца предполагаемый риск утрат. Джеймс так и не отделался от подобного образа мысли. На вершине своей писательской карьеры, в наиболее дорогом для себя романе «Посль» (1903) он сумел изобразить американца, который, растворяясь в атмосфере европейского морального сознания, самым решительным образом укрепляет свою моральную природу. Но с течением времени он ощущал все более сильную потребность извлечения прямо противоположных выводов из изображаемых им ситуаций и, делая эти выводы, лишь радикально

углублял смысл своих лучших вещей раннего периода. В «Американце» (1877) и «Женском портрете» (1881) Ньюмен и Изабел Арчер становятся жертвами Европы: для Ньюмена Европа означает разочарование, для Изабел — зло и предательство, которые разрушают людей; если им удастся спастись, то ценой утрат; их сила — сила сопротивления. Но в «Крыльях голубки» (1902) и в «Золотой чаше» (1904) две юные американки, Милли Тил и Мэгги Вервер, становясь жертвами Европы, в то же время торжествуют победу над ней и благодаря позитивным свойствам характера, а также силе сознания, которую атмосфера предательства лишь высвобождает, оказывают благотворное влияние на тех самых европейцев, чьими жертвами они стали. Ни смерть Милли, ни прощение, которое дарует Мэгги своему неверному мужу, не могут рассматриваться как акт отречения или утрата иллюзий; это сознательные акты жизни, это ее осознание и принятие ее, продиктованное убежденностью, что жизнь сама по себе настолько ценна, что любое отречение теряет свой смысл перед ней и что она не может быть осквернена предательством, как бы ужасно оно ни было. Таким образом, воплощенные в фигуре молодой американки искренность, невинность, преданность становятся характерными, хотя и не исчерпывающими признаками американского достоинства, которое возмещает глубинный ущерб, нанесенный порочной Европой. Джеймс, разрабатывая свою интернациональную тему, драматизировал идею обратного соответствия в такой мере, что необходимое путешествие американца в Европу превращалось в паломничество наоборот. Все это выглядело так, словно на протяжении своей писательской жизни он сам постоянно удалялся в пустыню, предполагая найти в ней оазис, а в результате каждый раз по возвращении ощущал в себе лишь большую силу для восприятия тех высоких ценностей, которые вырастали на родной почве.

Можно сказать, что для своих книг Джеймс выбрал следующий стих из Нагорной проповеди: «Ибо там, где твое сокровище, там и сердце твое». Джеймс употреблял его неоднократно: сначала в прямом смысле, затем с переменой мест двух существительных, в том смысле, что человек может обнаружить свое сокровище там, где его сердце. Если задаться вопросом, каким образом писателю удалось достичь этого, вероятный ответ будет: путем объединения динамического дуализма интернациональной темы со статическим, хотя и трагедийным интуитивным началом темы художника в произведениях о людях, чья незаурядность выражается лишь в необыкновенно глубоком знании жизни и чрезвычайной независимости, с которой они утверждают это знание. Говоря более категорично, хотя и менее определенно: сливая воедино свои постоянные темы, Джеймс независимо от тягот жизни, пороков времени и недостатков воспитания сумел обогатить наиболее существенные для него раздумья о неистре-

бимости человеческой жизни поистине необъятными картинами человеческих нравов и бессмертных традиций; и далее, осуществив эту задачу, он высвободил для исследования неисчерпаемое богатство чувственной жизни в таком объеме и качестве, что оказалось возможным прочно закрепить ее в четко отлитой форме.

Эта форма и сама по себе была воплощенным чудом, но, прежде чем перейти к ее непосредственному анализу, надо еще раз подчеркнуть, как сложно вообще было писателю типа Джеймса найти такой способ изображения жизни, который был бы доступен формальному канону. Не находя в прошлом адекватной традиции, которой он мог следовать в изучении нравов (ценностей) или этики (решение или суждение), Джеймс приходилось то и другое подменять интеллектом, который выступал в качестве эквивалента порядка и закона в действии; не обнаруживая в мире достаточных ресурсов интеллектуальной энергии, он должен был сам создавать ее, а создавая — сталкивать в конфликте с фактами и тупостью, перед лицом которых приходилось делать выбор. Ибо в глазах Джеймса интеллект означал выбор; интеллект означал живое проявление вкуса, и высший выбор, на который вкус был способен, заключался в выборе между жизнью и смертью. Именно посредством вкуса Джеймс овладевал — оценивая ее и подвергая суду — действительностью, возбуждавшей его интеллект. Если это так, то нетрудно объяснить, почему его читатели столь резко разделились на два враждебных лагеря — противников и приверженцев. Те, кого он отталкивает, полагают, что книги его в сопоставлении с реальной жизнью — совершенная чепуха; те, кто его принимает, склонны полагать, что вкус и интеллект настолько пронизывают темы его книг и сочетания этих тем, что это позволяет выразить идею высшего человеческого достоинства, в котором заключены все ценности, доступные данной конкретной личности.

Те, кто признавал это достоинство прозы Джеймса, ощущали в ней мрачный, но могучий глубинный порыв — очищенный, правда, от своего драматического реального бытия, — порыв к созданию таких человеческих характеров, которые, оказавшись в конфликтной ситуации, готовы и к жизни, и к смерти. Таким образом, его герои преисполняются пафосом героизма или жертвенности, играют попеременно эти, по существу, идентичные роли — роль художника или роль человека, которому приходится быть художником в самой жизни. Изабел Арчер из «Женского портрета», Милли Тил из «Крыльев голубки», Мэгги Вервер из «Золотой чаши», Ламберт Стрезер из «Послов» — все они являются собой воплощение человеческого достоинства, находящего свое высшее выражение через вкус или интеллект, затем чтобы героически и успешно противостоять вызову жизни. Возможно, это дуалистическое противоборство, сама сила противостояния есть трансформированная сила сексуальных влечений либо

новая форма морального призвания; оба варианта намеренно сконструированы таким образом, чтобы художник мог воплотить их в фигурах идеально обыкновенных человеческих существ, ибо как раз этим способом в своих вышеупомянутых четырех великих романах он создал образы трех настоящих американок и американца.

6

Но для выяснения того, как Джеймсу удавалось достичь гармонии содержания и формы, лучше прибегнуть к несколько более прозаическим терминам. Лишь дважды довелось Джеймсу придать своему творчеству размах истинного величия: однажды, когда тридцати восьми лет он написал «Женский портрет», и во второй раз (Джеймсу было тогда пятьдесят восемь) в те пять лет, когда, помимо трех только что упомянутых великих романов, были созданы «Священный источник» (1901) и «Американские сцены» (1907), книги, где выразилось его художническое кредо. В первой сознание художника рассматривается как вместилище сознания людей, которым собственного объема сознания не хватает; вторая — вобравшая в себя опыт поездки в Америку (это случилось в 1904 году, после более чем двадцатилетнего отсутствия) — представляет собою рассказ о бодрствующем сознании художника. Годы, предшествовавшие появлению «Портрета», были, несомненно, характерным периодом становления и роста Джеймса как писателя; романы того времени вполне могли быть написаны кем угодно, ибо в основу их были положены сочетание существующих литературных форм и живость первых впечатлений. Затем неожиданно в своем седьмом романе Джеймс обогатил привычные формы энергией независимого чувства; характер и судьба Изабел Арчер были значительнее, нежели общественные и литературные условности, в рамках которых она была представлена читателю. Впервые Джеймс собрал свои темы воедино и впервые поведал историю, которая потребовала от него всех сил таланта. Еще раз подобного уровня Джеймс достиг только в «Послах», где вновь объединил темы своего творчества.

Следует также отметить, что лучший из романов, появившихся в промежутке между этими двумя книгами, «Пойнтонская добыча», представляет собой растянутую повесть, или *novelle*¹, наподобие «Поворота винта» или «Алтаря мертвых», и что в ней отсутствуют как американская, так и интернациональная темы. Ее сюжет остается на уровне мелодраматической легенды, так и не достигая уровня драматизированных фантазий, формы, придающей лучшим романам Джеймса их удивительное звучание. Помимо «Неудобного возраста», «Что знала

¹ Большой рассказ (*франц.*).

Мэйзи» и «Трагической музыки», книг, о которых уже шла речь, следует упомянуть два опыта в жанре, которым Джеймс так и не овладел, — «Бостонцы» и «Княгиня Казамассима» (обе вещи были написаны в 1886 году).

Обладая внешними признаками бальзаковского романа, трансформированного в соответствии с общераспространенными эстетическими принципами французского натурализма, обе книги, по существу, остались в стороне от натурализма; некоторые особенности характера самого Джеймса как писателя превратили их в нечто иное. В обоих романах он исследует фундаментальные мотивы человеческих поступков, человеческой одержимости — условий человеческой жизни, — с которыми был знаком лишь поверхностно. В центре «Бостонцев» — маниакальная привязанность пожилой дамы к юной девушке, чувство, порождающее в обеих душевное смятение и в конце концов разрешающееся в высшей степени условным «избавлением». Сюжет «Княгини Казамассимы» строится вокруг столь же безумной страсти княгини к маленькому клерку-переплетчику по имени Гиасинт Робинзон; любовная история разворачивается на общем фоне тайных заговоров и разрушительных революционных действий и кончается катастрофой: Гиасинт совершает самоубийство в убогой и мрачной комнатке лондонского дома. Захваченный подобными явлениями, Джеймс попытался подменить недоступные его взору перспективы предметами близкими и видимыми, и, не будь его претензии столь амбициозными, сократи он масштабы натуралистического романа, писатель вполне мог бы добиться успеха.

Результат попыток, предпринятых в этих двух книгах, подсказывает общий вывод, касающийся всего его творчества: неизменное утверждение Джеймса, будто художник должен освободиться от груза обыденных предметов в их обывательском понимании, скорее всего объяснялось тем, что он просто был незнаком с этими предметами. Здесь же заключен и элементарный урок искусства прозы: если хочешь во внешней стороне вещей передать их суть, следует изображать их так подробно, чтобы было ясно: речь идет именно о внешней стороне предмета, а не о форме писательского сознания. В малых жанрах это условие может быть удовлетворено интенсивностью формы и переживания, но большие романы требуют, напротив, экстенсивности того и другого, а последняя в свою очередь зависит от знаний и умения детализировать. Только в этом случае протест Джеймса против натуралистической детали звучал бы убедительно; отказ от чрезмерной детализации побудит читателя, основываясь на собственном душевном опыте, додумать опущенное. И тогда другой аргумент зазвучит, возможно, убедительнее: глубинный смысл доходит до нас, не считаясь с подробностями, к которым мы привыкли. Если мы сознательно очистим свой опыт от всех подробностей, кроме тех, которые

готовят нас к его восприятию, кто знает, какие неведомые глыбы реальности заполняют образовавшиеся пустоты?

Должно быть, именно этот последний вопрос смутно маячил перед Джеймсом, и им же объясняется тот вызывающий риск, на который он, вероятно, ощущая это, столь нередко шел. В «Бостонах» и «Княгине Казамаассиме» он неверно рассчитал те детали, без которых может обойтись, и те, которые ему, как инструменты плотнику, нужны. Не то, чтобы он опустил детали, которые засоряют повествование. Он отказался и от тех, которые позволили бы читателю и, следовательно, самому роману встретить во всеоружии давление окружающего мира, тот особый подпольный угрожающий мир трущоб, который стучится в дверь повествования, так и не входя в нее; поэтому возникает ощущение, что романы пребывают в странно преображенной атмосфере самозащиты от того, чему они на самом деле посвящены.

Иначе обстоит дело в четырех великих романах. Тут глыба реального мира угрожающе проникает вовнутрь, приняв обличье всеобщей глупости, дисгармонии или абсолютного неизбывного зла. В чем бы эта реальность зла ни заключалась, она губит преданность, препятствует любви, оскверняет невинность. Это обстановка распада, внутри которого некая частица каждого человеческого существа ведет безымянную и смертельную борьбу и который воспринимается то как омертвевший элемент отчаяния и ужаса, возникающего в глубинах тоски, то как тщета жалких человеческих попыток преодолеть его; это угроза, которую заключает в себе сама жизнь. Измерить, представить, воплотить силу этой угрозы — один аспект нравственного подвига искусства; другая его сторона — воплощение столь же безымянного добра, которое вступает с этой силой в борьбу. Полная мера этого воплощения требовала от Джеймса единого чувства реверсивного дуализма Европы и Америки, героизма художественного предназначения и воплощения того и другого в живых человеческих характерах, которые в противном случае остались бы на уровне заурядности. В небольших вещах интенсивности формы и более или менее ограниченного восприятия хватало для того, чтобы передать, не прибегая к развернутым объяснениям, угрозу меняющейся в своих очертаниях силы. Именно эта интенсивность рождает ощущение джунглей в «Звере в джунглях», отъединенности в «Веселом уголке», уважения в «Повороте винта», смерти в «Алтаре мертвых», заброшенности в «Заброшенной скамье». Если к любой из этих повестей предъявить требование ясности, они тут же съезжаются, но в туманности своей они обнаруживают неудержимую способность превращения хотя бы в иллюзорный образ реального мира.

Лишь однажды Джеймсу удалось более или менее прямо объяснить события в заветном своем романе «Священный источник». Ее безымянный повествователь в качестве агента жизнен-

ной силы прослеживает, как токи животворят характеры нескольких персонажей, которые постепенно осознают суть происходящего, как и природу самих этих сил, коими они обмениваются. Он являет собою их сознание, он — их создатель, ибо он — их интеллект; он заставляет их увидеть самих себя. В конце концов они отвергают его интеллект, и читатель оставляет роман с двойственным ощущением: либо автор безумен и просто воплотил на бумаге свои ощущения, либо он в здравом уме, но тогда его персонажи принимают дарованную им жизнь, испытывая вполне характерное человеческое стремление унижить ближнего и нажиться за его счет. Полюсы этой двойственности находятся в процессе постоянного взаимоперехода, образуя то неистребимое единство моральной жизни, в которой зло есть невежество, но не реальность, а добро — знание, поднятое на уровень реальности.

Достижения, подобные «Священному источнику», являются результатом одного мощного усилия, но то было усилие самой души писателя; это была воплощенная идея того, что он как человек и художник хотел сделать для жизни; это был поэтический образ, символ, пример того, за что он, оставаясь на своей зыбкой почве, стремился бороться. Если он и не мог сказать, что же именно это есть, то лишь потому, что «это» было слишком личным чувством, которое он мог воплотить только в действии, как человек, поглощенный любовью или смертельным страхом. Но прочитанное доброжелательно и с пониманием заглавие «Священный источник» помогает понять природу замысла и содержания других романов и повестей и само при этом становится яснее. Если у Генри Джеймса есть тайна и если существует способ познать ее, то все это: и тайна, и ключ к ней — скрыто в «Священном источнике». Вот почему он был столь поглощен сюжетом сюжета, смыслом смысла, страстью страсти. Он стремился к тому, чтобы во всех сферах жизни, которые были ему доступны, сюжет, смысл, страсть представляли не только саму жизнь, но то пространство сознания, в которое он хотел ее поместить. Столь глубоко в его душе были запрятаны источники убежденности и в то же время столь безусловно Джеймс доверял своим реальным переживаниям, что он не мог не верить в истинность создаваемого им, точно так же, как и в реальность искусства. Существующее сливалось с кажущимся.

Подобного рода творческая жизнь, столь мало соотносящаяся с обычными способами, которыми мы пытаемся достичь согласия с богом, обществом и самими собой, побуждала Джеймса предъявлять особенные требования к формальной стороне литературной деятельности. Неизменное содержание его книг заставляло его видоизменять не только английский, но и французский, и русский роман; взамен относительно свободных форм, чреватых разными неожиданностями, он предлагал нечто

относительно жесткое и предсказуемое. Ни «Священный источник», ни «Золотая чаша» не могли быть написаны в эстетических традициях «Госпожи Бовари» или «Ярмарки тщеславия». Его собственный взгляд на то, к каким вершинам были устремлены его инновации, можно обнаружить в критических предисловиях к собранию его романов и повестей. Быть может, наилучшим образом он выражен в одной фразе: «Вынужденное очарование формы», и, быть может, высшая задача автора сформулирована в заключительных строках предисловия к «Полсламу»: «Роман, выдержанный в верном направлении, все еще остается наиболее независимой, наиболее гибкой, наиболее поразительной литературной формой». Ибо, по мнению Джеймса, именно форма обеспечивала роману истинную свободу; форма освобождала роман для того, чтобы, ничем не связанный, он мог творить чудеса, которые в противном случае были бы ему недоступны. Применительно к его собственному творчеству правила формы играли именно эту роль. Основываясь на ресурсах старого романа, открывая новые возможности, он разработал такую форму, которую мы называем сейчас джеймсовским романом.

Поскольку другие романисты и прибегали к этой форме, и злоупотребляли ею и поскольку, как бацилла, она проникла в творческую практику многих писателей, которые Джеймса вообще не читали, стоит попытаться выяснить специфику его романа. В нем последовательно выдерживается заявленное богатство первичных форм; он верен своему установленному методу изложения; он настойчиво фокусирует внимание на определенном центре событий. Для того чтобы осуществить свою цель, он прежде всего освобождается от вездесущего автора; прямо, от своего собственного имени ему вторгаться в действие не позволено; сюжет всегда дается через ощущение какого-либо вымышленного героя, либо группы персонажей, так что мы видим или ощущаем ограничивающую силу чьего-либо духовного опыта как инструмент, посредством которого нам открывается смысл рассказываемого. Во-вторых, джеймсовский роман использует многообразные приемы не затем, чтобы привлечь обычное внимание читателя, но чтобы привлечь его высшее внимание. Например, диалог в последних произведениях лаконизмом своей структуры и внутренних зависимостей, своим магнетическим влиянием на сознание читателя напоминает трактаты по математической логике. Эпизоды, в которых участвуют персонажи, даны как драматическая суть действия — не как простое обрамление; подлинное действие заключается в речи и в движении; таким образом, диалог порождает новую форму читательского отношения, когда нас заставляют держать парус по ветру и строго выдерживать галс. Подчинившись команде «слушай!», читатель узнает правила новой игры, которую — поскольку она кажется элементом реальной действительности —

он может принять за истину, которая, по мере того как истина внушает чувство всеведения, никогда не испытываемого в реальной действительности, открывается ему в виде искусства. Достичь этого эффекта, превратить искусство в истину — таков был подлинный смысл приверженности Джеймса поискам литературных форм; то был единственный путь к истине, который он признавал.

Поэтому ему приходилось писать плотно, лаконично, жестко ограничивать себя и придавать процессу творчества характер в высшей степени осознанного акта; при этом он должен был делать вид, что пишет именно так — как любой верующий, который на самом деле лишен веры, — ибо он был поразительно неосведомлен, во всем, что касалось работы мозга и многих раздражителей, на которые мозг откликается. С ходом времени, становясь все более одиноким, он не мог себе представить иных инструментов, кроме строжайшей формы, которые могли бы запечатлеть его видение жизни как истины, подлежащей открытию, и воплотить высокое сознание своего дара в искусство-открытие. То, что ему удавались романы и повести, почти достигающие уровня высочайших образцов, то, что он постоянно расширял масштабы и обогащал источники своего творчества — все это было для него воплощением его собственной внутренней художественной сути, его неукротимым «порывом к завершенности». Для нас завершенность столь же неукротима, но также независима, эластична, поразительна; не видение жизни, а одна из ее версий; язык, который — познав его целенаправленную красоту — мы можем преобразить в нашу собственную речь, особенно если мы пребываем в том душевном состоянии, которое он сам пробудил в нас, в том состоянии, когда вкус становится интеллектом, интеллект — сознанием, а красноречие сознания — героической истиной. Далее, он представляет собой особую ипостась нашего собственного опыта: версию истории нашей истории, смысла нашего смысла, страсти нашей страсти, которая иначе удовлетворена быть не может.

Действительно, напиток, изготавливаемый Джеймсом, либо ласкает небо, либо вызывает отвращение, но эти противоположные ощущения смыкаются. Появившись на свет в 1843 году, он, по мысли отца, должен был вырасти нежным экзотическим цветком в обществе, чьи претензии на роскошь выдавали редкостную грубость и чьи институты в годы его жизни приобрели отчетливо детерминистский характер; в этих условиях он предался иной роскоши — роскоши выражения, сделав ее своим ремеслом. До тех пор пока он преимущественно, по крайней мере на поверхностный взгляд, выражал общепринятые истины, он был довольно популярен: его принимали за умного, хотя, быть может, и чересчур рафинированного молодого человека. Но лишь только его выразительная сила подчинилась контролю формы, а содержание обнаружило большую глубину, он

немедленно утратил и ту небольшую аудиторию, которую имел. По мере того как его творчество не только обогащалось, но и обретало свойства высокой страсти, оно неуклонно теряло популярность, рассматривалось как роскошь, которую никто не может себе позволить.

Эта трансформация происходила в начале 90-х годов. Изгнанный и отчужденный, лишившийся родины, уязвленный провалом своей «хорошо сделанной» пьесы, он ответил на этот провал неожиданной и мощной реакцией. Он вновь вернулся к роману и в этой своей второй жизни, начавшейся в 1896 году, превратился более чем любой другой писатель в истинно сознающего себя субъекта; проросло не что иное, как его собственное «я», и это «я» обрело невиданное и завершенное богатство выражения, пусть все меньшее число людей могли себе позволить читать его книги. В то же время он стал чем-то вроде института, отнюдь не третируемого, однако посещаемого немногими. Всегда оставались люди, читавшие его. Одни читали потому, что воспринимали это как ритуал или способ забыться, другие — потому, что он увеличивал их собственную способность восприятия. После двадцатилетнего отсутствия он приехал в Америку, но то был не визит триумфатора, а риск открывателя. Затем он принялся за отделку своих книг для собрания сочинений, углубляя звучание и смысловую нагрузку, потом вступил на новый путь, и тогда появились мемуары, а также то, что обещало стать новой формой прозы, коей единственным завершенным образцом были новеллы сборника «Тонкая материя» (1910), в поэтическом языке которых ощущается отдаленное знакомство с будничными заботами обыкновенных мужчин и женщин. В том же 1910 году заболел его брат Уильям, живший тогда в Англии, и он отправился вместе с ним в Америку, чтобы скрасить тому последние месяцы жизни. По возвращении в Англию его собственное здоровье пошатнулось, и в оставшиеся пять лет жизни он писал лишь мемуары да короткие очерки.

Но он уже был в большей степени институтом, чем когда-либо. К семидесятилетию триста друзей преподнесли ему его портрет кисти Сарджента. В июле 1915 года он стал британским подданным; во время последовавших вскоре новогодних торжеств он был награжден орденом за заслуги. В феврале 1916 года он умер, все еще являя собою торжество восприятия и выражения. Постепенно его творчество получило признание, число поклонников все увеличивалось; к нему приобщались те, кто хотел понять, на каких основаниях в обществе, подобном нашему, в обществе, лишенном чувства единства и неуверенном даже относительно направления, в котором оно движется, на каких основаниях в этом обществе все еще могут произрастать фундаментальные человеческие убеждения — ради жизни ли, ради ли осознания жизни в искусстве?

64. ОТКРЫТИЕ БОГЕМЫ

1

Жизнь *beau mond'a*¹ Европы и «лучшего общества» Нью-Йорка, Бостона и Ньюпорта служила Генри Джеймсу материалом для его романов и повестей на «международную тему». Это был ответ писателя на сложное состояние общества, тогда еще не знавшего, что оно нуждается в спасении. Следующий этап в крушении иллюзий, наступивший в последние годы XIX столетия, обозначился как отход от материализма нового индустриального мира, как конфликт между наукой и религией и как бегство в поисках более счастливой страны в беспечную жизнь и импрессионистическое искусство мифической Богемы.

Бегство в Богему — ведущее течение в литературе Западной Европы, второстепенная, но четко различимая тенденция в движении английских прерафаэлитов* и в среде авторов журнала «Желтая книга» — в Америке не обрело ни формы, ни цельности литературного направления. Отдельные писатели в разных концах страны в той или иной ситуации воплощали ее специфические черты. Так, одни, подобно Солтусу и Хирну, преуспели в усвоении отрешенного образа жизни Богемы, но не внесли заметного вклада в американскую литературу. Другие, например Гарленд или Генри Адамс, на время заразились ее духом, но только лишь для того, чтобы вернуться к старому и с еще более трезвых позиций продолжить изучение жизни и ее проблем. Однако история нашей литературы была бы неполной без краткого исследования самых очевидных симптомов жизни Богемы в Америке, даже если метод описания в данном случае — просто зеркальное отражение наиболее ярких ее проявлений. Хотя ее непосредственное влияние на нашу литературу носило спорадический характер, оно способствовало перестройке нашего наивного взгляда на искусство.

Общеизвестно, насколько нечетки контуры Богемы. «Что если это — состояние кошелька, а не души?» — спрашивал Хьюнекер. Как образ жизни, очевидно, что это и то и другое, что он влечет за собой социальные и психологические последствия, ибо предполагает как превратности существования на случайный

¹ Высшее общество (франц.).

заработок, так и искания утонченной натуры. Одним из первых приверженцев Богемы в ее двух ипостасях был По. Его искусство нашло последователей среди английских прерафаэлитов и даже превратилось в культ у французских символистов, но По не создал эстетической школы у себя на родине. Его атаки на дидактизм, как и формальные эксперименты, были продолжены в Соединенных Штатах, но не вылились в определенное литературное направление, а были восприняты отдельными писателями. Когда мы оглядываемся на 50-е годы прошлого века, нам представляется, что над писателями, завсегдадаями пивного погребка Пфаффа на Бродвее, царил Уитмен. Однако авторитетным документом этих вечеринок является книга Бэйарда Тейлора «Забавы в клубе „Эхо"» (1872), сохранившая лишь слабый отзвук весьма невинных проказ. Более насыщенные пары литературных вакханалий источал Сан-Франциско в 60-е годы, но уже в следующее десятилетие такие представители Богемы, как Марк Твен, Брет Гарт и Джоакин Миллер, стали знаменитостями и переместились на восток. Оскар Уайльд, проповедовавший евангелие Рескина и Морриса во время лекционного турне по Америке в 1882 году, лишь создавал предварительную рекламу «Терпению» Гилберта и Салливэна*. Для Хоуэллса, находившегося под чарами кембриджского браминизма, Богема — «худосочное племя, пересаженное с материнского асфальта Парижа, но так и не пустившее корни в нью-йоркские тротуары».

Vie de Bohème¹ прочно укоренилась в расщелинах европейского общества, в разломах, образовавшихся между жизнью художников и филистеров, радикальной интеллигенции и господствующей буржуазии. В Америке, где освоение новых территорий оставляло место для развития индивидуализма, напряженность была менее острой и протест носил не столь серьезный характер. Однако когда художническое начало требовало более интенсивной культивации, американцы все еще уезжали обучаться ремеслу и искать вдохновения на противоположный берег Атлантики. Чем для парижан был Латинский квартал, а для лондонцев — Сохо, тем для американцев стала вся Европа — желанным берегом Богемы. Некоторым, подобно Уистлеру*, было суждено совершить легендарные подвиги в этом международном царстве. Генри Гарленд после неудачных попыток в своих ранних рассказах передать местный колорит Манхэттена прославился как редактор «Желтой книги» и один из законодателей английского эстетизма. Франсис Вьеле-Гриффен и Стюарт Мерилл вошли в самые избранные круги французского поэтического мира, а Мерилл закончил свою карьеру как переводчик прозы французских символистов. Но произведения экспатриантов, за исключением тех случаев, когда, как в твор-

¹ Жизнь Богемы (франц.).

честве Генри Джеймса, все же преобладала американская тематика, принадлежали воспринятым ими иностранным культурам. Нас больше интересуют репатрианты и те новые идеи и взгляды, которые они привозили домой из Старого Света. Нас интересуют их вклад или по крайней мере те знания, которыми они обогатили 90-е годы, что позволило расширить горизонт нашей критики, находившейся под влиянием традиции благопристойности настолько, что мы смогли взглянуть на Европу, не ориентируясь на Англию, а на пластические искусства и музыку — не через призму литературы.

Томас Бир * предложил считать розово-лиловый — по определению Уистлера, «розовый, который силится перейти в пурпур»... — цветом, характеризующим это десятилетие. Это емкое описание тех наиболее распространенных оттенков, которые сочетала в себе Богема на родной земле. Успех романа «Трильби» (1892) франко-английского писателя Дю Морье упрочил живописное и сентиментальное представление о жизни художника, получившее распространение одним поколением раньше благодаря немецко-французскому писателю Мюрже *. Насмешливый гедонизм Омара Хайяма, облаченный в истершийся кожаный переплет, появился на столах многих гостиных. Ирландец Джон Бойл О'Рэйли * из Бостона разразился восторженным стихотворением «В Богеме» (1885), которое бесконечно перепечатывалось и пародировалось. Ричард Хови *, после того как перевел кое-что из Малларме, выступил в соавторстве с канадским поэтом Блиссом Карменом * в веселом цикле «Песни бродяг» (1894—1901). Поза бродяги, с подобающим презрением потешающегося над безобидными предрассудками общества, вызывала уважение и даже становилась солидным средством наживы. Альберт Хаббард *, в обратном порядке проделавший путь Уильяма Морриса, обратил искусство в индустрию, а его личный литературный орган с иронией, в чем-то сознательной, а в чем-то нечаянной, назывался «Филистер». Предприимчивые города гордились теперь своими клубами Богемы. Самый старый клуб в Сан-Франциско, основанный в 1872 году, пережил все остальные, и его завсегдатаи, бизнесмены, одержали впоследствии численное превосходство над его членами, собственно Богемой. Именно в этом клубе в 1926 году покончил с собой поэт Джордж Стерлинг *. Хотя он и был учеником Эмброза Бирса, он имел полное право считать себя главой калифорнийской Богемы. Стерлинг дожил до века имажизма и натурализма, продолжая хранить верность поэзии, навевающей «мечты о нездешнем, о таинственном, исполненном печальной красоты». За год до ухода из жизни он оплакивал новый век с его мрачной серьезностью, в котором не осталось места «ни для выдумок, ни для масок, ни для гирлянд». Одним из наиболее явных симптомов последнего было возникновение по всей стране «маленьких журналов». Многие из них были не более чем очередной

манифест, а некоторые существовали продолжительное время и ввели в обиход яркие таланты, открыли заманчивые горизонты, в особенности сан-францисский «Ларк» *, чикагская «Чэп-бук» * и космополитическая «Мадемуазель Нью-Йорк» *.

Любая попытка свести все эти мимолетные увлечения и многочисленные тенденции в четкое направление или выделить среди них ведущий кружок была бы упрощением. Однако они свидетельствовали о появлении новой социальной группы — интеллигенции, занимающейся самообразованием. Характерный стиль ее деятельности можно обозначить как «эстетический журнализм». По своему влиянию на культуру «эстетический журнализм» отличался от аналогичного европейского явления тем, что его целью было просвещение, а не эпатирование обывателя из средних слоев. Как средство просвещения он не служил привилегированному меньшинству и не концентрировал своего внимания на прошлом, но стремился распространять представление о современном состоянии вкусов и мысли. Несмотря на различие между двумя мирами — академическим и журналистским, — их пути иногда пересекались. Чарльз Уоррен Стоддард, чье бродяжничество по островам Южных морей завершилось религиозным обращением, стал первым профессором английского языка в Католическом университете Америки. Гарри Терстон Пек *, профессор латыни в Колумбийском университете, впоследствии редактировал журнал «Букмен», где поддерживал новых писателей. Генри Адамс, который отказался и от профессорской кафедры, и от редакторского кресла, мог взирать на мир с высоты своего праздного одиночества, в то время как «эстетические журналисты», провозглашавшие идеи, часто близкие его взглядам, вынуждены были пером зарабатывать на жизнь. Находившийся в их распоряжении американский рынок, судя по описаниям Джорджа Гиссинга *, не был столь уж губительным для таланта, как Граб-стрит *, тем не менее они неизбежно растрачивали свое дарование, занимаясь поденщиной. Свободные литераторы волею судеб принимали условия своей профессии. В основном их продукция оказалась недолговечной, но кое-что стоит пересмотра.

2

Воинствующую независимость свободного литератора воплощает Эмброс Бирс, один из первых после По американских писателей, чье творчество отразило явные черты тенденции. Его необузданная натура, не терпящая никакого организованного членства или принадлежности к какому-нибудь классу общества, находит закономерное пристанище в Богеме, по его собственному определению, «в пивном баре постоянного двора на пути из Беотии в Филистию». Юный ветеран Гражданской войны, Аргонавт, опоздавший к берегам Запада *, он вновь пере-

жил в беспорядочных схватках и стычках сан-францисской прессы немало разочарований. В 70-е годы он принял участие в нашествиях американцев на Лондон, где поселился среди кокни-острословов, издал несколько мрачно-сатирических книг под псевдонимом Дод Грайл и даже расстался на время с положением свободного художника, чтобы защищать томившуюся в изгнании императрицу Евгению. Потерпев поражение у английской публики, поклонявшейся Клеменсу и Гарту, он отступил в Калифорнию, где его дальнейшая карьера явилась связующим звеном между уходящим поколением фронта и молодыми писателями, такими, как Джек Лондон и Джордж Стерлинг. Основным работодателем Бирса стал предприимчивый Уильям Рэндолф Херст, который весьма разумно предоставил ему полную свободу действий. Свой победоносный удар пером Бирс нанес Колису Р. Хантингтону *, помешав ему протолкнуть через конгресс счет о возмещении расходов по строительству железной дороги *. Разрыв с женой, трагическая смерть обоих сыновей омрачили его личную жизнь. В начале XX века он обосновался, если он вообще мог осесть где-нибудь, в Вашингтоне, где были все условия для углубления его мизантропии. В семьдесят лет, подготовив собрание сочинений к изданию и посетив поля битв юности, он исчез за мексиканской границей, предоставив своей биографии навсегда раствориться в легенде.

Вряд ли найдется читатель, который, с трудом преодолевая все его двенадцать томов, не был бы потрясен этим монументом диспропорции. Создается впечатление, будто взамен тех хороших книг, которые он мог бы написать, Бирс последним усилием раздул издание своими старыми редакционными статьями, избитыми остротами, забытой полемикой, преодолев врожденное умение различать между литературой и журналистикой. Часто накал злости не соответствует проблеме, а стиль подавляет предмет. «Черные жуки в янтаре» (1892) тяготеют к жанру той элегантной мемуаристики, которой Поп пожаловал своих врагов в «Дунсиаде» *, но легкий стих Бирса редко поднимается выше образца, избранного им для подражания. Его проза, напротив, обладает живой точностью, в чем он почти не имеет себе равных среди современников; свои пуристские нормы словоупотребления, которые он, возможно, вывез из Англии, Бирс изложил в небольшом руководстве «Пишите правильно» (1909). Америке нужен был Свифт, но она его не захотела. Ей нужны были колючие сарказмы сатирика, вооруженного, как Бирс, оружием остроумия. Она предпочла безвредные утверждения юмористов. «Почти все американцы обладают чувством юмора, но тому, кто родится в этой стране сатириком, о небо, помоги скорее эмигрировать!» — восклицал Бирс. Хотя многие его сатирические очерки дают понять, что Гулливер мог бы найти еще один Бробдинггег в Калифорнии, в своем серьезном эссе он

оплакивает «смерть сатиры». Уколы Бирса были все-таки чересчур слабы, а мишени слишком многочисленны. Он ненавидел миллионеров, профсоюзных деятелей, женщин и собак. Его ценности были в конечном счете разрушительными.

Хотя «Монаха и дочь палача» (1892) все еще можно читать и хотя в романе мастерски разработана ироническая ситуация «Таис» * Анатоля Франса, это всего лишь бирсовская переработка немецкого романа Ричарда Восса. И хотя «Словарь Сатаны» (1906) продолжают цитировать, это не больше чем компендиум его беспощаднейших острот и философских эпиграмм, размещенных в алфавитном порядке. Бесспорнейшие достижения Бирса составляют два тома коротких рассказов. «Отказано в праве на существование главнейшими издательствами страны», — сообщает нам Бирс в сборнике «В гуще жизни», который был издан им самим на частные средства в Сан-Франциско под первоначальным названием «Рассказы о военных и штатских» (1891). Второй сборник — «Возможно ли это?» — нашел издателя в Нью-Йорке двумя годами позже. Эти книги довольно лаконичны. Называя роман «длинным коротким рассказом», Бирс предпочитал такой сокращенный вариант из-за полноты эффекта. Прием подводить всевозрастающее напряжение к драматическому кризису заимствован им у По, но кошмары Бирса имеют более реалистическую мотивировку. Так, заживо погребенный в рассказе «Без вести пропавший» превращается в жертву войны. Иногда действие его рассказов происходит на территории Брет Гарта, но рудокопы Бирса не отличаются сентиментальностью, и даже «Бэби-бродяга» имеет зловещий конец. Место развязки большинства рассказов — могила. Понятно, что такие новеллы отпугивали редакторов. Мучительное наваждение внезапной смерти прорывается в них через перипетии традиционного прозаического повествования к саркастическому чувству реальности. Сновидения, обрывки воспоминаний, галлюцинации, как, например, в «Пересмешнике», содержат иронию и ощущение безысходности.

Героической темой Бирса, которую впоследствии развивал Стивен Крейн, была Гражданская война, но не в ее удивительном величии и грандиозности, а в воздействии на человеческое сознание. Каждый рассказ — это эпизод конфликта, где сын идет против отца, любовник — против соперника, дом — родной — разрушен, шпион — кровный брат — расстрелян. Подтекстом всех этих рассказов служит воплощенный в ярких образах контраст, сформулированный в рассказе «Случай в дозоре», между представлениями штатских о военной славе и страшным грубым опытом солдата. Рассказ «Чикамауга» — пример такого тягостного исследования, где идиллия с ребенком оборачивается борьбой, а ребенок оказывается глухонемым. В более поздних рассказах конфликтная моральная ситуация, присущая новеллам о войне, находит эквивалент в эпизодах захвата чужого

горного участка, психологических экспериментов, чудовищных розыгрышей и в псевдонаучной фантастике. Натурализм не исключал интереса рассказчика к сверхъестественному, поэтому бирсовский рационализм придает достоверность его рассказам о привидениях. Особенно беспопаден рассказ «Смерть Хэлпина Фрейзера» с его интерполяцией навязчивого сна самого Бирса, кафкианский кошмаром заблудившегося в лесу поэта и реализацией фрейдистского «сексуального элемента, пронизывающего все жизненные взаимоотношения». Но самые ностальгические воспоминания Бирса связаны с Чикамаугой, Шайло и Кенесо Маунтин *. Бирс — тот единственный оставшийся в живых из рассказа «Заполненный пробел», Рип Ван Винкль Гражданской войны, для которого вся последующая жизнь была лишь движением к закату. Даже когда он описывает Сьерру в рассказе «Ночные происшествия в Ущелье Мертвеца», он видит их глазами бывшего военного топографа армии Союза: «Снег, гонимый ветром, похож на отступающую армию. В открытом поле он выстраивается в ряды и батальоны; там, где он может обеспечить себе плацдарм, он расставляет посты; там, где он может укрыться, он делает это. Можно видеть целые взводы снега, прижавшиеся к разбитой стене. Заброшенная старая дорога, пробитая в склоне горы, была завалена снегом. Рота за ротой пробирались по ней, спасаясь от противника, когда преследование неожиданно прекратилось. Более пустынного и мрачного места, чем Ущелье Мертвеца, невозможно себе представить».

3

Лафкадио Хирн не менее совершенный представитель Богемы, хотя он все же остается иностранцем, внесшим случайный вклад в американскую литературу. На своем окольном пути, совершая паломничество из Старого Света на Восток, он провел более двадцати лет в Америке, и почти все его произведения неожиданно нашли читателей именно здесь. Хирн родился в 1850 году на одном из Ионических островов от матери-гречанки и отца англо-ирландского происхождения, получил несистематическое образование в Ирландии, Англии и Франции. Он эмигрировал в Соединенные Штаты в 1869 году. Изнуренный сложной механикой нью-йоркской жизни, приобретая кое-какие связи, он перебрался в Цинциннати, где получил газетную работу. Однако он порвал с друзьями, когда они воспротивились его женитьбе на мулатке. Около 1877 года он с радостью переселился в латинизированную среду Нового Орлеана, где развернулась его литературная и журналистская деятельность. Всегда тяготеющий к тропическому и примитивному, Хирн провел около двух лет корреспондентом на Мартинике и соседних островах. Путевые очерки, напечатанные в различных периодических

изданиях, и два-три сборника, исполненные экзотической учености, создали ему репутацию, и в 1890 году он отправился в Японию под покровительством «Харперс мэгэзин». Когда возникли обычные разногласия с журналом, Хирн был вынужден искать другие занятия: он преподавал английский язык в школах, писал редакционные статьи для «Кроникл», выходящей в городе Кобо, некоторое время читал лекции в Императорском университете в Токио. За это время он влюбился в страну, женился на японке и был принят в ее самурайскую семью под именем Якамо Коизами.

Невероятный парадокс судьбы Хирна — быть от рождения столь лишенным национальности и в конце концов пустить корни в такой условной цивилизации, как японская. В одном из своих многочисленных эссе о «привидениях» он представляет себя так: «цивилизованный кочевник, чье бродяжничество не побуждается ни жаждой наживы, ни поиском наслаждений, но просто вызвано определенными потребностями его существования, человек, чья внутренняя тайная природа сопротивляется установленным нормам жизни общества, к которому он принадлежит только по воле случая». Что так неодолимо влекло его к этому теннисоновскому видению острова, где царит лето, к дикарке, темной расе? Его ли смешанное происхождение, хрупкое телосложение или увечье — изуродованный глаз? Судя по письмам, он безусловно плохо чувствовал себя среди так называемого комфорта Запада и не разделял «уитменовского идеала демократии». Богемность Мюрже уравновешивала идеал «искусства для искусства», а турне Уайльда с его издевательскими лекциями, которые Хирн защищал на страницах новоорлеанского «Айтом», «было важным стимулом к обсуждению эстетизма в Соединенных Штатах». Хирн всегда считал себя романтиком. В отрочестве публичная библиотека служила ему местом утешения от будничной прозы городской жизни. Когда он собрал небольшую коллекцию книг, то хвастался, что каждый томик в ней уникален и любопытен. Ценным побочным продуктом его беспорядочной начитанности стали изящные переводы из Готье, Флобера, Анатоля Франса. «Госпожа Хризантема» Лоти служила ему путеводителем по Японии. «Зная, что я ничем не похож на гения и что любой скромный талант должен быть дополнен необычной образованностью для того, чтобы возвыситься над посредственностью, я стараюсь служить Музе Странного и надеюсь этим привлечь к себе немного внимания», — так откровенно судил он о себе. Поскольку Хирн никогда не чувствовал себя в Америке как дома, он сохранил представление путешественника о ее заманчивых уголках и живописных реликвиях. В своих репортажах Хирн специализировался на романтике, описывая зловещие убийства и жизнь натурщиц, сумасшедшие дома и карнавалы, шаманские ритуалы и креольскую кухню. Его луи-

зианский друг Пьер Рукетт жил среди индейцев племени чокто и написал книгу «Новая Атала», а самым очаровательным сувениром о пребывании Хирна в Вест-Индии стала книга «Читэ. Воспоминания о последнем острове» (1889), которая воскрешает в памяти также пейзажи «Поля и Виргинии». Местный колорит, усиленный сочной живописностью его стиля, переходит в экзотику. Насыщенная выразительность его собственного языка была тем качеством, которое его восхищало в По и которое он называл «цветовой силой слова». Американские большие города возбуждали в нем тоску по «фиолетовому небу, скользящему меж зеленых утесов, и по вечно сиреневому и ласковому морю». Японские краски его более поздних сочинений значительно мягче и приглушеннее. Он находился под магией многозначности слова «призрачный», и для него, как и для большинства агностиков, фантазия заменила веру. Веруя в то, что привидения, теперь изгнанные паром и электричеством, воплощают родовой опыт предков, он пытался вызвать их из небытия в книгах, например в «Гуайдене» (1904).

«Основное впечатление, которое производила его личность, — заметил Хьюнекер о Хирне, — тоже импрессионистично». Название его вышедшей посмертно книги «Дневник импрессиониста» (1911) характеризует все его творчество, которое, как бы случайно и преходяще оно ни было, продолжало жить и после его смерти в потоке томов, который кажется бесконечным. Книг, благодаря которым о нем, может быть, будут помнить, двенадцать. Все они — от «Впечатлений о неизвестной Японии» (1894) до «Япония. Попытка интерпретации» (1904) — рассказывают об усыновившей его стране. Наивное очарование этих книг исчезает в наши дни. Хирн не был проникательным наблюдателем сильных мира сего или политики, а плохое знание языка делало его истолкование японской литературы несостоятельным. Самые запоминающиеся места из его книг — описания храмов, садов, вееров, насекомых, антикварных вещей. «Страна, где лотос обычная еда», где все подчиняется эстетической дисциплине, где эготистический индивидуализм привлекает внимание, потому что он нехарактерен, о чем свидетельствует «Кокоро» (1896), не лишена привлекательности. Но Япония уже тогда становилась агрессивной и технически развитой страной на западный образец, и Хирн, который продолжал предостерегать своих студентов против этого дьявольского синтеза, был смыт со своего университетского поста подымавшейся волной враждебности к европейцам. Устав от лotosовой диеты, он, возможно, вернулся бы в Америку, если бы не болезнь. Он так и не ушел от того, чего не смог найти: от самого себя. «По иронии судьбы, — заметила Кэтрин Энн Портер, — он оказался посредником между двумя цивилизациями, одинаково ему чуждыми».

Поскольку Хирн уехал из Соединенных Штатов в самом начале 90-х годов, он мог только издали способствовать подготовке последнего действия. А Бирс, хотя и расслышал «ноту отчаяния», прозвучавшую в последнем десятилетии, был сформирован более грубой эпохой. Эдгару Солтусу выпала честь играть роль жреца утонченности и инсценировать хрупкое великолепие *fin de siècle*. Если остальные находились в интеллектуальной изоляции, то он, напротив, принадлежал к обществу в самом изысканном смысле этого слова. Отпрыск нью-йоркской семьи, брат второстепенного поэта, Солтус оказался восприимчивее к литературе и философии, которыми он занимался во Франции и Германии, чем к юриспруденции в Школе права при Колумбийском университете, которую он окончил в 1880 году. Его соученик Стюарт Мерилл остался жить и творить в художественной среде за границей. Вернувшись домой, где искусство было всего лишь декоративной безделушкой, Солтус избрал себе роль дилетанта и денди. Прозвище, данное ему, «карманный Аполлон» подразумевает самые различные его таланты, а легенде о Солтусе придают пикантность его три женитьбы и два развода. Его статьи для многих газет менее сенсационны, чем сотрудничество в них. Он много путешествовал, в последние годы преимущественно в направлении южной Калифорнии. К 1900 году, изнуренный поденщиной, Солтус начал повторяться; первые книги лучше всего передают ленивый скептицизм и бесстрастную изысканность его некогда модной манеры. Ко времени смерти Солтуса в 1921 году она окончательно себя изжила.

Обычно когда вспоминают Солтуса, его относят к американским последователям Оскара Уайльда, о котором он написал лаконичные воспоминания. В действительности же его творчество развивалось параллельно, а не в подражание английскому эстету, который на год был моложе. В сборнике «Любовь и ученость» (1890) за год до появления предисловия к «Портрету Дориана Грея» Солтус, защищая литературу от пуританского ханжества Энтони Комстока, признавал только два сорта прозы: «хорошо написанные рассказы и плохо написанные»*. За два года до «Саломеи» Солтус коснулся того же предмета, ставшего всеобщим достоянием после флюберовской «Иродиады». Подобно Уайльду, Солтус заимствовал свои критические взгляды у французов, в чем он должным образом признавался в одном из своих стихотворений:

С Бодлером парадоксами блещу,
С Готье болтаю о ветхозаветном.

Его первая книга, изобилующая анекдотами монография, показывает, что он беседовал также и с Бальзаком. Он много пере-

водил этих и других французских писателей, включая Мериме и Барбье д'Оревилю. Другим влиянием, которое он испытал, была немецкая метафизика в ее рационалистической и пессимистической разновидности. Книга «Философия разочарования» (1885), карманное изложение доктрин Шопенгауэра и Гартмана, беспечно заключала, что жизнь есть скорбь. За ней логически и хронологически последовала «Анатомия отрицания» (1886), где он обратился к временам иконоборчества, мимолетно касаясь то одного, то другого предмета, чтобы выразить восхищение очередному поверженному идолу. Иисус, процитируем для примера, был «самым обворожительным нигилистом, но не новатором». Много лет спустя уже плененный чарами теософии, Солтус пробежался по заповедникам мировых религий в книге «Боги потустороннего мира» (1907).

Но философское сомнение и отказ от веры были началом увлечения эпикуреизмом. Следующим этапом его творчества стала история, а ее высокой темой — Рим, но не периода величия, а времен упадка. «Пурпур императоров» (1892), скандальная хроника цезарей, роскошествовала красочными эпизодами в соответствии с названием книги. Солтус считал ее своим триумфальным достижением и подверг аналогичному исследованию царей в «Оргии императоров» (1920). Среди этих халтурных опусов едва заметно трехтомное исследование о великих любовниках. «*Historia Amoris*» (1906)¹ дала волю его несколько чувственному восприятию прошлого. Под защитой исторических фактов оказалось возможным обсуждать вопросы, еще не дозволенные для художественной литературы, а Солтус был большим знатоком тех авторитетов, которые книгопродавцы классифицировали как «*erotica*» и «*curiosa*»². Условно говоря, полная коллекция таких книг, «включающая всех от Аристофана до Золя», сконцентрирована в «Заключениях мистера Инкоула» (1887). Этот пикантный роман, первый из шестнадцати, соблюдает аморальный кодекс, согласно которому убийство и адюльтер гораздо менее отвратительны, чем шулерство. Типичным продуктом порнографии и агиографии, воспринимающимся читателем как смешение Флобера с генералом Лью Уоллесом, является «Мария Магдалина» (1891). Как это произведение было принято Генри Джеймсом, которому оно посвящено, непонятно. Другие романы Солтуса, построенные на современном материале, на редкость скучны. Их основная установка на изобретательность и сенсационность, изобилие духов, ядов, роскоши, отягченной драгоценностями, живописание порока указывают на прямую связь с детективом.

В области стиля Солтус не довольствовался изобретением эпиграмматических фраз, а экспериментировал над языком,

¹ История любви (лат.).

² Эротический и любопытный (лат.).

позволяя себе такие грамматические вольности, как «longly» и «parallelly»¹, импортирование неологизмов вроде «fatidic» (пророческий) или «lascive» (сладоострастный)² и других книжных слов и галлицизмов. Предлагаемый образчик из «Дочерей богатых» (1909) передает общее впечатление от его стиля:

«Муки, причиняемые мириадами ран, каждая отчетливо и пронзительнее одна другой терзающих, поглотили и парализовали его. Эта пытка вонзилась в обрубки воспоминаний, давно ампутированных».

Такой выбор слов мог быть оправдан только общей иронической атмосферой повествования. Если бы в каком-нибудь университете была кафедра иронии, говорил Хьюнекер, Солтус нашел бы место в жизни. Современная богема, Карл Ван Вехтен считает, что Солтус создал мифологию Нью-Йорка: «оборотни и вампиры пьют чай у «Шерри»^{*}, можно видеть, как демоны соблазна и демоны зла покупают опаловые кольца у «Тиффани». Но эти фантастические образы не могли не дышать воздухом реальности, они свидетельствовали о разложении. Приверженность Солтуса к теме императоров являлась косвенным комментарием к скандалам в частной жизни современных строителей империи; он сравнивал Вандербилтов с Калигулой, описывал «Дельмонико»^{*}, точно находился на Via Sacra³, и подчеркивал сходство между Ньюпортом и «Золотым домом» Нерона. «Золотая книга», составленная по Брэдстриту, «Позолоченная банда», часто фигурировавшая в отделе светской хроники, тайный смысл аллитерации «манеры, монеты, мораль» — все служило материалом для его эссе и романов. Если принять все это всерьез, получится иллюстрация к утонченному эпикурейству Пейтера, в противном случае произведения Солтуса — юмористический привесок к «Теории непроемительного класса» Веблена.

5

В отличие от тех, кто принимал эффективные позы или играл захватывающие роли на эстетических подмостках, Джеймс Гиббонс Хьюнекер был, скорее, зрителем, чем актером. Представляем ли мы его в зале или за столом, у пианино или на кафедре, мы видим, что он расположился удобно. Возможно, благодаря преимуществу своего положения он смог более точно, чем какой-нибудь другой американский писатель, сформулировать скрытый смысл богемы и как направления в критике, и как мироощущения. Больше чем признательность ученика

¹ Эти наречия дублируют уже имеющиеся в языке «long» и «parallels». ² Эти слова заимствованы из французского; второе окончательно англизировалось в «lascivious».

³ Священная дорога (*lat.*) — главная улица в Древнем Риме.

учителю, побудило Менкена назвать его «главной фигурой движения 90-х годов на этом берегу океана». Если быть точным, Хьюнекер продлил свое время до XX века, так как его первая книга «Меццо-тинто в современной музыке» появилась только в 1899 году. Но долгие годы его формирования принадлежат тому далекому времени, когда он, школьник из Филадельфии, сопровождал Уитмена на концерты, когда учился музыке в Париже, и Вилье де Лиль-Адан угостил его вином, когда под руководством Джозеффи он постигал в течение десяти лет технику игры на фортепиано в нью-йоркской Национальной консерватории. Свой путь критика Хьюнекер начал в «Музыкальном курьере» в 1887 году, продолжив его в «Сан», «Таймс», «Уорлд» и других нью-йоркских газетах, прерывая это занятие лишь редкими поездками в Европу. Значительную часть его двадцати томов составляют журнальные статьи и газетные рецензии. Он не любил, когда его называли журналистом, и с добродушной скромностью именовал себя «газетчиком, в преисподней спешки штампуящим статьи».

Хаотическая автобиография «Строитель башни» (1920) рисует его ремесленником в области семи искусств, не достигшим мастерства ни в одном из них. Несомненно, что интересы Хьюнекера стоят выше его достижений. Во всех других областях искусства, выступая в большей или меньшей степени как любитель, он готовился стать профессиональным музыкантом, и его критика достигает пели, когда касается клавиатуры. Наиболее значительный труд Хьюнекера — «Шопен, человек и его музыка» (1900), где он подчиняет факты биографии композитора преимущественно анализу его мастерства. В книге «Консерватор. Его взгляды на музыку и его причуды» (1913) он шаловливо сталкивает восторги романтика с предрассудками классика. Доктрина символистов, даровавшая музыке главенство в искусстве, была подкреплена авторитетным заявлением Пейтера, что все виды искусства стремятся к состоянию музыки. Это, как вспоминает Хьюнекер, вдохновило его пойти еще дальше, и он писал о звуке в живописи, о линии и цвете в литературе, о жизни как нескончаемой веренице ароматов. «Я смешал Семь Искусств в огромной большой кастрюле. Я зрел музыку, слушал цвет, вкушал архитектуру, вдыхал скульптуру и осязал запахи». В этом приятном состоянии синестезии посетитель картинной галереи становился навсегда концертным, «работавшим в импрессионистском ключе». Его скороспелые критические статьи были если не странствиями духа в мир шедевров, то «прогулками импрессиониста» (1920). Вкус, до такой степени практически эпикурейский, перестал быть просто риторической фигурой; наслаждение стало его каноном, а дегустация — критической функцией. Впечатления Хьюнекера о больших городах в «Новом космополисе» (1915) сопровождалась меню. Он смаковал художника, пил маленькими глотками композитора,

рекомендовал отведать писателя и декламировал в «Вариациях» (1921): «О вкусах не спорят с теми, у кого их нет».

Из аксиомы Хьюнекера, что критик — прежде всего человек, следовал прямой вывод, выраженный в «Единорогах» (1917): «Все люди — критики». А когда владением критики стал раздел новостей дня в газете, современность оказалась так же важна, как и «человеческие проблемы». Пол Элмер Мор, отвечая на вопрос, откуда Хьюнекер извлекал «всех этих эксцентриков и маньяков», указывал на культурный разрыв между журналистской и академической критикой. «Иконоборцы. Книга о драматургах» (1905) и «Эгоисты. Книга о сверхчеловеках» (1909) явились первыми успешными попытками направить бурное течение европейского модернизма к американским берегам. Пантеон Хьюнекера был эклектичным и даже гротескным. Он возносил индивидуальное над типичным, художника над школой, а его героями были «анархисты в Искусстве», такие, как Шоу и Ницше. Если подобное идолопоклонство представляется неуместным в отношении иконоборцев, то эта несообразность оправдывалась словами Ницше, которые Хьюнекер заимствовал для названия одной из своих книг: «Любовь к дальнему» (1913). Хьюнекер лукаво вопрошал: будет ли понятна убогая жизнь горьковской ночлежки «в нашей счастливой, пораженной солнечным ударом стране, где нет ни бедности, ни порока и где босяк — лишь плод воображения авторов юмористических журналов»? Он считал, что в Европе гораздо больше гениев. Уроки музыки помешали ему распознавать гениальность в своих соотечественниках. По, приятель его отца, был одним из немногих, кем он восхищался, но По, считал Хьюнекер, был скорее англичанином, чем американцем, и, более того, ему следовало бы, как Шопену, жить в Париже.

Достойной наградой трудам Хьюнекера было признание его своей коллегой Реми де Гурмоном и Георгом Брандесом. Хотя он не мог состязаться с первым в проникательности, а со вторым — в эрудиции, Хьюнекер выступал как компетентный и благожелательный американский сторонник импрессионизма и космополитизма, которые он соответственно и представлял. Стиль Хьюнекера внес «личную интонацию»: это дух импровизации, иногда подкрепляющей восторг открытия, но иногда переходящей в высокопарное хмельное пустозвонство и многорычиные восклицания. Имена приводят за собой эпитеты, избилующие дополнительными именами, например Гюисманс — это «Жюль Верн эстетики». Ссылки превращаются в настоящие литании: одна страница о Флобере содержит упоминания двенадцати имен других художников. Названия его произведений несут атрибуты символизма: «Обезьяны из слоновой кости и павианы» (1915). Два тома коротких рассказов об искусстве и его проблемах — «Меломаны» (1902) и «Мечтатели» (1905) — представляют собой нечто среднее между рассказами Генри

Джеймса и О. Генри. Роман «Стыдливые покровы», написанный Хьюнекером в возрасте шестидесяти лет, предвосхищал 20-е годы. «В нем, — признавался автор, — вытесненные комплексы выходят на поверхность»: это секс в тяжеловесной оркестровке Рихарда Штрауса вышивается по старой канве старой Богемы. Семь покровов символизируют Семь Искусств, которые двусмысленно скрывают Семь Грехов. Героиня, примадонна, является собой современное воплощение богини Иштар, а герой, критик, американский ирландец, строитель башни искусства, напоминает самого Хьюнекера. Реми де Гурмон советует ему вернуться в Америку, но Эдгар Солтус — остаться в Париже.

6

Однако возвращение не было ошибкой, ибо век невинности за границей уходил в прошлое и дома тоже наступило время искушенности. Выставка 1893 года превратила Чикаго в международный центр распространения новейшей моды в искусстве. Примерно тогда во многих больших городах картинные галереи и симфонические оркестры стали привлекать публику, которая нуждалась в руководстве. Г. Э. Крейбил, Генри Т. Финк, У. Дж. Гендерсон делали полезную работу, но ограничивались преимущественно музыкальными рецензиями. Театр и изобразительные искусства имели своих истолкователей, но им не хватало широты Хьюнекера. Его соратник по журналу «Мадемуазель Нью-Йорк» Вэнс Томпсон мог быть репортером литературных сплетен и писать обличительные редакционные статьи против филистеров, но идеи его «Французских портретов» (1900), так же как и примеры к ним, заимствованы из книги де Гурмона «*Live des Masques*»¹. Персивэл Поллард рассказывал о литературе Центральной Европы в «Масках и менестрелях новой Германии» (1911); раньше в книге «Их дело в суде» (1909) он провел оскорбительное сравнение: «случай американской литературы», констатировал Поллард, подлежит не столько судебному разбирательству, сколько медицинскому диагностированию. Ее феминистская направленность, коммерческие мотивы и другие симптомы анализировались им с целью показать, как количество подменило качество. Однако Поллард, заявляя, что в Соединенных Штатах едва ли наберется с полдюжины писателей, которые рассматривали бы литературу как серьезное занятие, ссылаясь на авторитет забытого бостонского критика Уолтера Блэкберна Гарта. Бирс служил ярчайшим примером пренебрежительного отношения к литературе, а Хьюнекер — исключением, лишь подтверждавшим правило, что космополит, случайно заброшенный в Америку, не может серьезно интересоваться американским искусством.

¹ «Книга масок» (франц.).

Беда сводилась, как считал Поллард, к «отсутствию у нас должной критики». Разработка системы критериев зависела в основном от импорта и перевода, но взгляды, введенные Хьюнекером, книги, переведенные Хирном и Солтусом, сделали многое, чтобы искоренить порок провинциализма, который Генри Джеймс находил в По. Хотя традиционисты продолжали оглядываться на Англию, побудительные импульсы исходили в то время из Франции. И хотя импортеры и переводчики были в равной степени плодовитыми писателями, их вклад прежде всего был сделан в области критики. Результат их достижений можно было измерить увеличением просвещенной публики, а не количеством созданных ими шедевров. Там, где раньше литература была традиционно связана с риторикой и теологией, теперь стало возможным рассматривать ее в соотношении с чисто художественными сферами. Таким образом, старомодные дидактические предпосылки уступили место критике эстетической. Кредо «искусство для искусства» не было никогда положительным символом веры, но благодаря ему художник освободился от внутренних ограничений, в особенности от табу в вопросах секса. Иногда создается впечатление, что ханжеская стыдливость моралистов была побеждена чувственностью эстетов; однако борьба между ними еще продлится, она будет все ожесточаться, пока предмет спора не явится в своей откровенной простоте. Поворот от содержания к форме — свидетельство нелепого служения группы журналистов культу стиля. Искусственность и манерность не отменяли, однако, их подлинного чувства гармонии оттенков и красок. Если они нам больше не интересны, так это потому, что их последователи извлекли все выгоды из их подражаний и экспериментов.

Этих разобщенных друг с другом стилистов объединяла попытка воссоздать жизненный опыт на уровне сознания, передать непосредственность восприятия, что и подразумевает термин «импрессионизм». Именно этот метод применил Стивен Крейн в натуралистической прозе «Алого знака доблести» (1895), а Льюис Э. Гейтс * примирил его с академической критикой в своем эссе «Импрессионизм и признательность» (1900). Поскольку импрессионисты по своей природе индивидуалисты, они не могут быть объединены в организованное направление; их произведения, которым суждена была дальнейшая жизнь, были плодами одиночества, подобно рассказам Бирса. Тем не менее можно различить их негативную программу в последовательной враждебности к ценностям средних классов, тому, что защищали популярные женщины-романистки, и выдающимся, хотя и ограниченным писателям, которых Бирс окрестил «мисс Нэнси Хоуэллс». То, что этим двум писателям, родившимся почти одновременно и в нескольких милях друг от друга, суждено было закончить свой жизненный путь так друг от друга далеко, подчеркивает разлад между изысканной традицией и бунтарст-

вом Богемы. Последнее созрело вместе с XX веком до признанной оппозиции: оно обрело приют в Гринвич-Вилледж * и его многоголосыми рупорами стали журналы «Смарт сет», «Ридис миррор» и «Мэссиз». Филистеры были низведены Джилеттом Берджессом до «скучных людей», Синклером Льюисом — до «бэббитов», а Менкеном — до «бубуазии» *. Обетованной землей Богемы стало буффонадное царство романов Джеймса Брэнча Кэбелла, а романтическая умозрительность была доведена до алогичного конца в его книге «Поверх жизни» (1919).

Бросаем ли мы взгляд в будущее, на Кэбелла и Менкена, оглядываемся ли назад, на По и Уитмена, становится ясно, что Богема колеблется на распутье между бегством и бунтом, между уходом в воображение и иконоборческой атакой на узость обыденщины. То, что возможности нашего культурного развития позволяют понять обе эти крайности, является в значительной степени заслугой «эстетических журналистов». Эдмунд Уилсон, отдавая дань уважения Хьюнекеру и Менкену, заметил недавно, что лучшая пора свободного литературного труда ушла в прошлое и что в будущем возможности такого труда поглотят периодические издания, готовящиеся штатом литературных сотрудников, учебные заведения и Голливуд. Так вырисовываются хронологические рамки эпохи, восходящей к Гражданской войне и достигшей своего расцвета в последние годы XIX века. Период *fin de siècle* был принят многими современниками за конец света. Книга «Вырождение» (1895) Макса Нордау *, где выдвигалось псевдонаучное обоснование неприятия модернистской литературы, получила широкое распространение и доброжелательный прием в Америке. Но американцы не могли увенчать себя лаврами декаданса, как достигшие самосознания европейцы, ибо они считали наступающий век своим и приветствовали все его новшества. Они не всегда даже понимали, что 90-е годы в Америке были лишь отголоском импрессионизма, символизма, натурализма и нигилизма европейских 60-х годов. Они предпочитали смотреть вперед, в американские 20-е годы, на поколение, которое выиграет начатую ими борьбу. Короче говоря, они не были жертвами романтической агонии, но предвестниками критического реализма.

65. ГЕНРИ АДАМС

1

Даже век разочарования должен иметь если не своего пророка, то хотя бы своего толкователя. Уитмен и Эмерсон в полной мере выразили воспрянувшие надежды демократической личности в новом мире. Марк Твен запечатлел первый шок, вызванный открытием того, что человеческую природу невозможно так быстро изменить, и в то время, когда XIX век клонился к концу, смятение и отчаяние последних лет его жизни отразилось в творчестве всех наших серьезных писателей. Но как бы ясно ни видели Эмили Дикинсон, Генри Джеймс, Стивен Крейн или Джеймс Г. Хьюнекер какую-то часть проблемы, ни один из них не рассматривал ее во всей полноте. Генри Адамс поставил центральный вопрос века и бился над ним с неиссякаемой энергией. Почему человек снова потерпел крушение? Какие новые условия вновь предопределили тщетность мечты о совершенстве?

В то самое время, как первая мировая война шла к концу, в Вашингтоне мирно опочил маленький старичок, оставив прилично изданную книгу, которую он назвал «Воспитание Генри Адамса». Он сделал к ней предисловие, которое любезно подписал его друг и бывший ученик Генри Кэбот Лодж, когда несколько месяцев спустя книга предстала перед широкой публикой.

Это была история поисков смысла жизни в современном мире машин, длившихся восемьдесят лет, — история, претендовавшая лишь на то, что она просто описание одного крушения, и завершавшаяся пророчеством всеобщего распада. Ее тон почти шутилив, настроение мрачно. Публика была слегка шокирована, большого впечатления сразу по прочтении не получила и осталась совсем недовольна.

Адамс использовал для своих откровений форму третьего лица и таким образом скрыл свою прирожденную застенчивость, но — умышленно или нет — он заставил звучать в книге некий безличный голос. Впоследствии поколение более молодое, но не менее разочарованное, нежели то, к которому принадлежал он сам, постепенно обнаружило, что этот голос — его собственный. Подобно веку, в котором он жил, этот человек на каждом шагу изобретал парадоксы, Он выражал противоречия

и дилеммы века, его мысли и чувства; разъясняя неразрешимые его загадки, он выстраивал аккуратные, стройные уравнения; он возвышал над хаосом противоречивые образы, которые вежливо раскланивались друг с другом. Наряду с книгой «Мон-Сен-Мишель и Шартр» «Воспитание» стало скорее евангелием горячо желанной веры, нежели веры обретенной.

Но была ли та странная сила, которая обнаружилась в этих книгах, трагичной или попросту мрачной? Выживут ли они, возрастут ли в своем значении, когда станут историей, те особые проблемы, которым они посвящены, когда будут решены или отойдут в прошлое столь четко сформулированные в них вопросы? Пробились ли они, подобно «Потерянному раю», «Божественной комедии» или «Фаусту», к подземным родникам? До Адамса такое случилось в американской литературе лишь однажды, когда линь летящего гарпуна обвился петлей вокруг шеи Ахава и увлек его вслед за Моби Диком в глубины моря. Повторилось ли это снова? Если да, то маленький старичок, сидевший в одиночестве в своем низеньком кресле среди экзотических трофеев в громадном вашингтонском доме, удивился бы этому больше всех.

2

«Воспитание» не вполне удовлетворяет в качестве биографии. Подобно Уитмену, Адамс стремился постичь самого себя для того, чтобы открыть космос. Он не щадил себя, когда считал, что тема не может обойтись без исповеди, но в других случаях, если это отвечало его намерениям, свободно опускал важные факты, догадаться о которых можно было лишь косвенным путем. В книге многое нужно читать между строк и между глав. Рассказать историю жизни Генри Адамса нелегко даже с помощью множества его писем, опубликованных после его смерти.

Подобна уитменовской и романтическая поза, принятая для усиления драматизма; здесь это скорее поза поражения и молчания, нежели энергии и успеха. В отличие от «Автобиографии» его брата Чарльза эта книга — нечто большее, чем воспоминание; это — портрет, спроецированный на экран для анализа и изучения. Вот, говорит, по существу, Адамс, моя жизнь. Каков ее смысл?

Молчание (хотя и не поражение) было достаточно реальным. Эта черта была свойственна всем членам адамсовского клана. Под конец жизни, отвергнув буддийский отход от жизни ради предполагавшего большую активность кодекса Брахмы, Адамс писал:

А нам, кому от мира не уйти,
Две жизни должно жить — одну в подлунном,
Который за реальный выдает,
Другую же — в самих себе, под сенью,
Убрав которую разрушим обе жизни.

Эта обращенность внутрь — главный источник силы писательского дара Адамса; именно благодаря ей «Воспитание» стало «настолько глубокой и настолько сильной книгой, что превратилась для некоторых в Библию»; но благодаря ей же эта книга, по замечанию одного более позднего критика, становится «грандиозным исследованием неприспособленности исключительной личности, которая не может подогнать себя к чудовищной цивилизации». Критику-биографу не сыскать более благодатного вопроса. Подавляемая сила должна каким-то образом прорваться. В подавлении, в неприспособленности должен быть спрятан ключ к пониманию силы конечного выражения. Как, по-видимому, и надеялся сам Адамс, поражение индивидуума воплощает поражение человека. Рассказывая о воздействии на него событий, фактов, людей, он рисует развитие творческого духа, художественного сознания, которое на протяжении долгой жизни ищет адекватной формы выражения, однако, обретя ее наконец, Адамс оказывается неспособным ее распознать. Описание поисков есть само по себе цель долгого пути, осуществление его судьбы.

Быть Адамсом по самому определению — значило не быть летописцем истории, а творить ее. Подрастая в старом поместье Адамсов в Квинси, обучаясь в Гарварде и Германии, сопровождая отца в Лондон и помогая ему направлять политику разоренной страны в годы Гражданской войны, юный Адамс чувствовал на себе тяжелую десницу предков. Бесспорно, жизненный путь многих людей был в не меньшей мере предопределен их предками, но тени двух президентов США в роду и едва не состоявшегося третьего заставляли детей Чарльза Френсиса Адамса сильнее обычного сознавать свое родство. Благодаря соединению с Бойлстонами, Бэссами, Квинси и даже Олденами Адамсы и Бруксы пустили в Массачусетсе прочные корни. Белый дом стал чем-то наподобие родового поместья вроде усадьбы в Квинси, а президентская должность — семейной традицией.

Все было определено заранее, когда 16 февраля 1838 года на Бикон-Хилле в Бостоне родился Генри Адамс, третий сын Чарльза Френсиса Адамса, третьего сына Джона Квинси, старшего сына Джона Адамса, — восьмое поколение рода, с тех пор как они обосновались в Массачусетсе. Адамсы рождались, чтобы править.

При столь внушительном наследии жизнь в Бостоне и Квинси могла быть сколь угодно праведной и полезной, но только не радостной. Хотя они вели свое происхождение не от священников, а от фермеров, пуританская закваска сильно сказывалась в их крови. В летний день, вернувшись домой с рыбалки на причале м-ра Гринлифа, отец семейства записывает в дневнике: «Вероятно, подобное времяпрепровождение едва ли оправдано; но отчего бы и не отдать часть жизни простым удовольствиям,

при условии, что они не противоречат никаким из известных тебе обязанностей?» Это суждение было плодом «единственного идеально уравновешенного ума, который когда-либо существовал в роду», как отметил впоследствии мальчик. В этом мрачном доме мать была немым партнером, не оставившим глубокого следа в его памяти. Подобно родителям Рескина, в таких родителях многое вызывало восхищение, но мало — любовь. Прирожденные чувства, за исключением семейной привязанности, обращались вовнутрь. Здесь они и покоились до поры до времени вместе с наследием дедушек и бабушек, живых или мертвых.

Адамсу нравилось считать, что он представляет собой отклонение от семейного стереотипа, и он приписывал это расхождение скарлатине, наделившей его еще меньшим ростом и более хрупким телосложением, чем это обычно встречалось в роду, молчаливостью и тонкостью нервной организации при крепком здоровье и большой энергии. Но его «привычку к сомнению», если не «любовь к линии, форме, качеству», разделяли и его братья. В своей «Автобиографии» Чарльз подтверждает большинство ранних воспоминаний Генри, но наиболее точно его память воспроизводит мрачную атмосферу их бостонского дома, в то время как Генри — солнечные пятна на желтом полу кухни в Квинси, вкус печеного яблока, когда он пошел на поправку, запах гниющих персиков и груш на полке в дедушкином кабинете, тщательно отобранных на семена. Генри отличался большей остротой чувств, чем любой из Адамсов.

В эти же годы сложилась его привычка к разностороннему чтению, когда, лежа на кучах документов конгресса, он поглощал Диккенса, Теккерея, Скотта. Впоследствии он оставил романы, помогая вычитывать гранки «Сочинений» прадеда или же занимаясь латынью в алькове библиотеки деда. Эти занятия больше подготовили его к тому, чтобы стать автором академических сочинений по истории и неакадемическим поискам истины, красоты и добра, нежели школьное обучение.

Возможно, самое важное из всех его открытий — контраст времен года, суровых, холодных зим на Бостон-Коммон и тепла и праздности лета в Квинси — породило у него привычку противопоставлять одну идею другой, одно впечатление другому. Такой расклад как в сфере мысли, так и эмоций дал впоследствии Адамсу то, что заменило ему единство цели, неумолимость логических выводов. В этом равновесии жизнь оставалась для него открытой до конца.

Этой чертой одновременно объясняются и не оставлявшие его всю жизнь ощущение собственного крушения и его выдающиеся достижения. Он начал осознавать эту черту в годы учения в Гарварде, и особенно, остро — в годы, проведенные в Европе. Поскольку Адамс был не в силах примирить естественную

склонность к литературе с фамильным тяготением к действию, у него развились многие характерные признаки дилетанта, не способного спланировать свой жизненный путь. Выбор карьеры был труден. Еще обучаясь в колледже, он знал, что должен писать. Эссе, написанные им для «Гарвард мэгэзин», были старательно увязаны и приглажены. Проявившееся в них чувство формы отдает классной комнатой; положенные в их основу образцы — Маколей * и Ирвинг. Как показатель круга его чтения они говорят о многом. Интерес к романам сохранился, но к ним прибавились «литераторы»-историки: Карлейль *, Гиббон *, Нибур *, Гроут *. Ничто не свидетельствует о том, чтобы он интересовался политикой или современными проблемами; это пришло позже, когда он отправился в Германию изучать язык и право. Постепенно начинает вырисовываться единая цель: право будет источником существования и в то же время составит ядро его исследований и его писательской деятельности. «Ну, а как насчет более значительных литературных сочинений? — писал он брату в 1859 году. — Когда, по-твоему, смогу я написать книгу по истории, роман или нечто такое, благодаря чему мои старания не остались бы бесполезны?» Ниже он добавляет: «Если я когда-нибудь в жизни напишу что-то, выходящее за пределы профессиональной сферы, это, вероятно, случится тогда, когда мне будет что сказать и когда я почувствую, что тема столь же захватила меня, как я тему».

В ответе брат советовал ему на ближайшее время обратиться к журналистике, и, вернувшись на родину в 1860 году, он охотно последовал за отцом в Вашингтон, а затем в Лондон. Хотя жизненные цели, которых он намеревался достичь, были сформулированы им довольно рано, путь все же оставался неясен. В отличие от Чарльза он не смог решиться вступить в армию и участвовать в реальной схватке — кроме того, в нем нуждался отец, — и тем не менее в разгар событий даже он поступил как настоящий Адамс, поставив свое перо на службу интересам семьи и родины. «Наш вашингтонский корреспондент» бостонской газеты «Дейли эдвертайзер» стал «нашим лондонским корреспондентом» бостонского «Курьера» и нью-йоркской «Таймс». Его сообщения живо и хорошо написаны, описательные пассажи перемежаются четко мотивированными рассуждениями. Все окрашено легкой иронией. Юноша был искренен, и в соответствии с ходом событий настроения радости и отчаяния сменяют друг друга. Прежде всего он надеялся помочь отцу в его стараниях не допустить вступления Англии в войну, сообщая на родину точную информацию. В выполнении этой задачи он проявил энергию, бесстрашие и мастерство, но мало дипломатии. Ему не всегда удавалось «преуспеть в поддержке отца на родине».

Однако роль «специального корреспондента» была слишком ограничена и слишком поверхностна, чтобы он мог долго довольствоваться ею. Он вскоре вернулся на свою основную стезю, написав статью для «Атлантика» и еще несколько для «Норт эмерикэн ревью». Он писал брату в 1862 году:

«Чем более я смотрю, тем более убеждаюсь, что человек с таким уравновешенным умом, как я (второй в нашем роду!) ...не может непрерывно добиваться успехов в действии, требующем спокойствия и упорства... Что нам необходимо, это школа. Нам необходим в национальном масштабе круг молодых людей, таких, как мы, или лучше нас, чтобы положить начало новым веяниям не только в политике, но и в литературе, в законодательстве, в обществе — во всем социальном организме страны — национальная школа нашего поколения».

Короче говоря, отныне братья Адамсы и их друзья будут руководить страной скорее с помощью прессы, нежели из Белого дома.

Случай, а также смелость молодого президента Гарварда Чарльза У. Элиота открыли перед писателем еще более широкую возможность участия в общественной жизни, предоставив ему место главного редактора «Норт эмерикэн ревью» и должность преподавателя истории в Гарварде. С сомнениями и серьезными опасениями насчет того, не будет ли это пустой тратой времени, Адамс в 1870 году принял оба предложения. То, что эти занятия явились следующим шагом на избранном им пути, было в то время не столь очевидно, как это представляется ныне с удобной позиции, которую дает завершенность пути.

По описанию одного из его студентов, Адамс был в это время «маленьким человеком с голубыми глазами, каштановыми волосами, каштановой остроконечной бородкой, отливающей в рыжину, превосходно, но неброско одетый (насколько я помню) в коричневато-серый твидовый костюм, с легкими, спокойными движениями и четкой, но спокойной речью». Другой считал его «человеком чистого интеллекта». Лафлин вспоминал, что «У него была положительная, не отрицательная натура. В его улыбке выражалось дружеское участие, радушие, сердечность; его смех, которому предшествовал вдох, сопровождается каким-то присвиством, с веселыми искорками юмора в глазах и уголках морщин был заразителен».

Готовя свои курсы, он неутомимо читал, однако его знания в области Средних веков все же не отличались достаточной глубиной. Программа его курса — простое перечисление фактов. От истории средневековья он перешел к общей истории Европы, а затем Америки; вместе с ним этот путь проделали и его лучшие студенты. Вершиной этого семилетнего периода явился семинар, проходивший у него дома, на Мальборо-стрит, 91,

результатом которого были «Очерки по англосаксонскому праву», четыре докторских степени, полученных его студентами, и подлинное начало его самостоятельной работы в области истории.

Той же независимостью духа отмечена его деятельность в «Норт эмерикэн ревью», которым он руководил сначала в одиночку, затем с помощью Лоджа. Принимая этот пост, он писал Дэвиду Э. Уэллсу, что намерен превратить журнал в «постоянный орган наших взглядов... который бы служил декларацией принципов нашей партии». Партия эта была основана из независимых, недовольных политикой двух основных партий. Недовольных собрал вместе в 1875 году Карл Шурц вскоре после переизбрания Гранта, когда стало очевидно, что реформы системы государственной службы не предвидится. Это и была адамовская «национальная школа нашего поколения».

Лучшие из относящихся к этому периоду эссе представляют собой скрупулезно мотивированные рассуждения сугубо специального характера по вопросам экономической политики. Перед лицом анархии периода Реконструкции с его стремительным экономическим ростом, расшатанными финансами и управлением с помощью крупных и мелких сделок Адамс сделал героическую попытку применить к ситуации традиционные семейные принципы консервативной финансовой политики, твердого валютного курса, централизации власти, реформы государственной службы и планирования экономического развития. Это было безнадежное дело, но он вложил в свое перо и динамит, и яд. Два его эссе — «Реформа государственной службы» и вторая статья «Сессия» — были переизданы «Норт эмерикэн ревью» как отдельные брошюры в качестве материалов предвыборной кампании, хотя, подобно своим предкам, Адамс скорее придерживался принципов, нежели политических платформ, и менял партийные привязанности в зависимости от перемен политического курса лидеров. В других статьях, опубликованных в том же или других журналах, методом аналогий, сопровождаемых предупреждениями, анализировалось развитие британских финансов на протяжении XIX века или выявлялся и подвергался критике развал американской политической и финансовой структуры. Легче всего читается среди них в наши дни статья о финансовом грабеже железнодорожной компании Эри «Золотой заговор Нью-Йорка», где идеи обретают действенность, а описания насыщены драматизмом.

В ходе всех этих споров по современным вопросам у Адамса постепенно складывалась его рабочая философия истории. Его обзоры из «Норт эмерикэн ревью» отражают неудовлетворенность описательностью английской и американской школ и всевозрастающее восхищение новаторскими исследованиями немецких историков права и социальных институтов. История, пришел он к заключению, должна быть одновременно и наукой и искусством. Будучи наукой, она должна изучать законы и

институты Средних веков, так как в них, а не в чрезмерно педалируемой теме «Открытий» следует искать зародыш современного американского общества. Его увлечение средневековьем было скорее свежим откровением, нежели наследием, доставшимся ему от Китса или Лонгфелло. Кроме того, история должна быть точной. «Немцы обладают этими свойствами, намного превосходя все остальные народы, — писал он Лоджу. — Научитесь ценить и применять исторический метод немцев, а на досуге можете оттачивать стиль». Он стремился увести молодых историков подальше от легкого, но ненадежного описательного метода Бэнкрофта.

У де Токвиля и Мишле он научился искусству строить рассказ вокруг основных идей. Однажды, вспоминая Туинг, Адамс бахвалился перед своими студентами, что никогда не старался запомнить дат; он запоминал события не в их соотнесенности со временем, а в их взаимосвязи друг с другом как причины и следствия. Лафлин сообщает, что «его склонность испробовать все возможные точки зрения заставляла его говорить экстравагантные и фантастические вещи». Эта тенденция у него все возрастала и явилась основой его более вдохновенных творений последних лет.

Следуя собственной заповеди, он перешел от изучения англосаксонского права к изучению документов новоанглийского федерализма, тома свидетельских показаний по делу Пикеринга, Отиса и других, пытавшихся в 1814—1815 годах вывести Массачусетс из состава союза. Хранившиеся в Массачусетском историческом обществе рукописи Пикеринга привели его к архиву Альберта Галлатина, секретаря казначейства в правительстве и Джефферсона и Мэдисона. Галлатин, хотя он был республиканцем и швейцарцем по происхождению, в своей финансовой политике шел путем, близким к предлагавшемуся Адамсом, и показал, что можно одновременно быть и ученым и человеком дела.

Итак, у Адамса была личность, тема и исчерпывающая документация, необходимые для того рода истории, к созданию которой он готовился. Плод этих занятий — четыре увесистых тома — явился самым скрупулезно выполненным и самым немецким исследованием из всего, что им создано. Никогда потом не писал он с такой уверенностью, таким спокойствием, настолько подавляя собственные пристрастия. Но оригинальная работа занимает лишь около трети одного тома, остальное — перепечатка писем и эссе Галлатина.

Силовые линии, как определил бы их сам Адамс, стягивались к одной точке — его «Истории Соединенных Штатов Америки во время правления Томаса Джефферсона и Джеймса Мэдисона», задаче, решение которой потребовало девяти томов и еще больше лет. Исследование о Галлатине привело его прямо к Вашингтону и архивам Джефферсона и Мэдисона, хранившимся

тогда в Государственном департаменте. Оттуда тропа привела историка в архивы Лондона и Парижа, где он провел лето 1879 года, штурмуя новые источники. Постепенно этот солидный труд обрел свою форму. Впервые Адамс применил здесь систему, которая стала для него обычной при издании наиболее важных его работ, отпечатав приватно всего лишь шесть экземпляров с оставленными в тексте чистыми страницами для суждений друзей и исправлений.

Применение научного метода немцев к проблеме американской демократии потребовало сначала определения этой проблемы, а затем установления границ подлежащего исследованию материала.

«В области американской истории в центре научных интересов, — писал Адамс в своем последнем томе, — стояли национальный характер и деятельность общества, которому суждено разрастись до огромных размеров и в котором индивиды будут представлять значение главным образом как типы. ...Если бы истории предстояло когда-нибудь стать наукой, можно было бы предположить, что она установит законы на основе не запутанной истории соперничающих европейских наций, а экономического развития великой демократической страны».

Оставалось лишь выбрать то, что станет фокусом исследования, однако не личность, вроде Галлатина или даже Джона или Джона Квинси Адамсов, а сферу социального и экономического развития. Вокруг такого стержня искусство истории могло бы построить единое целое.

Какой же период мог лучше соответствовать этой цели, нежели тот, что лежал между президентствами двух Адамсов, когда новорожденная демократия проходила свои первые испытания? Здесь Адамс мог использовать весь материал, на котором он вырос, а также огромные богатства рукописей, доступ к которым открылся в последнее время. Если кто-то желал понять как всю сложность, так и принципы взаимоотношений личности и общества в современном мире, эти шестнадцать лет конвульсий Старого Света и завоеваний Нового представляли собой наилучший материал для лабораторных исследований, какой только возможен.

Тогда еще не было известно то значение экономического детерминизма, которое этот термин приобрел в употреблении более поздних историков, но философские основы теории Адамса покоятся на его посылках так же прочно, как и теория Ф. Дж. Тернера. Центральная тема той истории, которую писал он, — неспособность личности определить собственную судьбу или влиять на внешний ход событий. В фокусе начальной и заключительной глав находятся американский характер и американская среда. Личности и события, будь то в конгрессе, суде или на поле брани, рассматриваются во всей полноте, на основе тщательного анализа и тщательно собранных фактов. С кро-

потливым усердием прослежен каждый шаг выведенных на этом фоне лидеров. Но все происходит потому, что должно произойти. Убежденный и динамичный Джефферсон оставил страну на грани разорения; лишенный таланта руководителя Мэдисон восстановил ее благодаря тому, что подчинился течению событий. Этот взгляд не менее натуралистичен, чем точка зрения Драйзера в «Американской трагедии», и два центральных персонажа его истории так же бессильны править миром, во главе которого они стоят, как Клайд Гриффитс — управлять своей маленькой судьбой.

Естественным результатом столь громадных усилий должно было стать интеллектуальное истощение, и три остальных сочинения, которые последовали за ним, представляются не более чем отходами производства. В целом «История» была исследованием способности человека выжить, несмотря на глупость и беспомощность индивидов. Жизненный путь отличавшегося буйным нравом Джона Рэндолфа и беспринципного Аарона Бэрра являл собой крайний пример капризов судьбы. Какое-то упрямство побудило Адамса разделить истории двух этих людей, которых он считал достойными презрения. «Рэндолф» (1882) был опубликован еще в ходе работы над «Историей»; «Бэрр», если он и был закончен, никогда не печатался, а его рукопись была либо потеряна, либо спрятана, либо уничтожена. Первая из этих книг, в основе неприязненная, рисует, однако, живой портрет и в миниатюре, в сконденсированной форме являет тот метод, который был применен в большом исследовании; о второй мы не располагаем никакими достоверными сведениями.

В 1890 году, когда последним томам «Истории» еще предстояло выйти в свет, Адамс бежал к Южным морям со своим другом художником Джоном Лафаржем. Но побег не дался ему так легко. Его приняли в семью Тати Сэлмона, таитянского вождя смешанного полинезийско-английского происхождения; история острова, с которой он познакомился по рассказам последней королевы, сестры Тати, Марау и ее матери, «Старой Предводительницы», пробудили его любопытство. Здесь возник третий и неожиданный побочный результат его изысканий, так как соперничество Англии, Франции и Испании, являвшееся в его драме фоном развернувшейся в Америке борьбы, служило тем же целям и на далеком острове. Здесь как в капле воды явила себя великая тема современной истории. Королева и сама заинтересовалась этим и часами помогала матери припоминать семейные истории. Запись эту Адамс увез с собой и сопоставил ее с записками землепроходцев и миссионеров. С помощью этих источников он смог в общих чертах восстановить всю историю с 1690 по 1846 год, когда воспоминания «Старой Предводительницы» были изданы с ее собственных слов. На этом завершился труд Адамса-историка. Его труд художника и философа едва-едва начался.

«Другую же — в самих себе, под сенью», — Адамсу так хотелось скрыть историю своей внутренней жизни, что он обнажил ее больше, нежели посредством прямой констатации. Из фактов, относящихся к его женитьбе, к его дружеским связям, можно выявить хотя бы внешние проявления этой жизни, догадаться о ее внутренней значимости.

Тринадцать лет его супружеской жизни и семь лет, последовавших за самоубийством его жены, в «Воспитании» опущены. Как утверждает Адамс, в 1871 году его воспитание закончилось и далее он приступил к его практическому применению. В 1892 году его эксперимент был завершен и счеты с обществом сведены окончательно. Результат не произвел на него впечатления.

Но для молчания были и другие причины. Вордсворт опустил свой французский «роман», определивший направление его эмоциональной жизни, из описания «становления души поэта». Из рассказа о собственном воспитании Адамс опустил те годы, когда эмоциональная жизнь приносила ему наибольшее удовлетворение или же вселяла в него наибольший ужас. Эти случаи образуют близкую параллель: в обоих события слишком заделаны за живое, чтобы выносить их на публичное обсуждение. Они скорее чрезмерно выделяли бы отдельного актера, чем общие принципы органического роста.

Подобные резоны для недомолвок, сколь искренни они ни были, бесосновательны, и историк литературы должен восполнить пробел с помощью писем и других доступных ему источников.

Адамс познакомился с Мэриэн Хупер (из Бостона) в 1866 году в Лондоне и женился на ней 27 июня 1872 года, вскоре после того, как начал преподавать. Она была с ним во время работы над большей частью «Истории», превратив их дом в Вашингтоне на Эйч-стрит в гавань бостонского гостеприимства среди моря национальной политики.

Шутливый тон, в котором он описывал Мэриэн своему другу Гаскеллу во время их помолвки, не может служить свидетельством холодности. По его словам, она наделена «очень деятельным и живым умом... любит общество и развлечения», привыкла сама о себе заботиться и, несмотря на все протесты, самый настоящий бостонский «синий чулок». Безусловно, они прекрасно подходили друг к другу и по происхождению, и по своей индивидуальности, по общим интересам и вкусам. Он признается, что «влюблен до смешного», а ее племянница Мейбл Лафарж сохранила от летних дней, проведенных в «Бeverли-Фарм», «впечатление единства жизни и души, идеального товарищества». Письма, которые миссис Адамс каждую неделю писала отцу, заполнены сообщениями о чаепитиях в непринужденной обстановке и официальных обедах, верховых прогулках

и приключениях пса Боджума, об остроумных беседах мужчин, но не женщин. Детей у них не было. Напряжение, связанное с тем, что она ухаживала за отцом во время его последней болезни, вызвало у нее нервное расстройство, избавиться ее от которого забота любящей семьи не смогла.

С ее смертью от собственной руки 6 декабря 1885 года Адамс впал в отчаяние, заставившее его искать утешения в друзьях, книгах, путешествиях и интроспекции. До того лишь однажды, когда летом 1870 года в Риме умерла от столбняка его сестра, он предпочел стоицизму богохульство. Бог, допуская подобную жестокость, не мог быть живым существом.

«На всю жизнь сохранил он внезапно брошенный ему в лицо с жестокой беспощадностью случая ужас этого удара, пока благодаря повторению тот не превратился в нечто большее, нежели то, чему могла сопротивляться воля, нежели то, что он мог призывать себя снести».

Когда в следующий раз трагедия ударила его еще сильнее, он встретил ее стоически.

Таковы немногие известные факты. Кроме них, остается лишь опасная возможность вычитывать биографию из его художественных произведений. Побочным результатом его супружества явились два выпущенных анонимно романа: «Демократия» (1880) и «Эстер» (1884). Творения скорее вдохновенного дилетанта, нежели законченного художника, они обращались к двум самым жгучим проблемам дня: коррупции, вызванной подчинением правительства бизнесу, и религиозному сомнению, проистекавшему из нападков науки на утвердившиеся догмы. Таким образом, они помогают заполнить двадцатилетний пробел в жизнеописании Адамса и дают в наше распоряжение хотя бы отдельные звенья в цепи его мыслей и чувств, связующей его раннее и позднее творчество. Один ведет к «Воспитанию», другой — к «Шартру», как он любил его называть.

В обоих центральной темой служит нежелание женщины большого ума и чувства искать самоосуществления в браке, в одном случае — с сенатором, поступившимся своими нравственными принципами ради выигрыша в политике; в другом — со священником, который, цепляясь за догмы и отказываясь честно разрешать вопросы, поставленные наукой, утратил право на веру. В области политики тенденция к девальвации идеалов и ценностей привела к коррупции в период второго президентства Гранта и породила бичующую сатиру «Демократии». В отношении церкви та же тенденция потребовала отбросить вещи традиционно надежные и принять за рабочую основу поисков истины временные и нравственно сомнительные категории новой концепции природы. Как произведения искусства оба романа имеют немало изъянов, однако выдерживают сравнение с произведениями Эгглстона, Дефореста, Фредерика и даже молодого

Хоуэллса или Генри Джеймса. В разработке сюжета, эпизодов, характеров (кроме главных героев) Адамс проявляет себя посредственным художником, зато превосходит большинство своих современников по проникновению в психологию и остроту.

Проводить прямую аналогию между этими романами и жизнью Мэриэн и Генри Адамсов, как это делали некоторые критики, — значит чересчур упрощать дело. Хотя в Эстер много черт, свойственных миссис Адамс, Мэделайн в «Демократии» мужественнее ее и, скорее, напоминает самого Адамса. Мотивы, побудившие ее приехать в Вашингтон, — это его мотивы: «Своими глазами увидеть, как действуют эти первичные силы; своей рукой прикоснуться к массивной общественной машине; своим умом измерить мощность движущей силы».

Ни в физическом облике, ни в складе ума, ни в эмоциональной природе его героев, сенатора Рэтклифа и Стивена Хэзарда, нет ничего, что вызывало бы в памяти скромнейшего ученого, каким стал Адамс. Настаивать на идентичности — значит вопреки очевидности заходить слишком далеко. Если в этих романах запечатлен эмоциональный крах их автора, они свидетельствуют лишь о крахе идеала. Будучи столь полным, этот союз научил видеть неполноценность всех подобных альянсов.

Тем не менее как исследование эмоционального крушения романы эти имели для своего автора глубокий смысл. Чтобы изобразить конфликты, которые терзают этих двух женщин, Адамс обращался к своей тонкой по восприятию, но подавленной внутренней жизни, распространяя свои открытия на всю человеческую природу в целом. Мэриэн Хупер научила его тому, как постичь себя, она заставила его понять, что загадка жизни не может быть решена одним лишь разумом.

В обоих романах тему составляет конфликт внутренней потребности человека в цельности и необходимости оставаться самим собой с требованиями мира, который в своем смятении и материализме подменил подлинные ценности конформизмом.

Будь то политика или церковь, чтобы сохранить две последние оставшиеся у него ценности: самоуважение и право мыслить — современный человек должен принять скорее сомнение, нежели веру. Это последняя стадия эволюции от авторитарной морали к прагматической, которую можно проследить по нисходящей от Эдвардса — через Чаннинга, Эмерсона и Уитмена — до страстного скептицизма Генри Адамса. Но в нем все еще сохраняется пуританская закваска.

Рассматривать ли эту проблему как личную или как объективно существующую — трудность, которая встала перед Адамсом, когда в 1892 году по завершении «Истории» он вновь принялся за свое «Воспитание», — определить несложно. «Она принадлежит тому мне, каким я был в 1870 году, — писал он Элизабет Кэмерон с Таити, — странно отличающемуся от меня, каким

я стал в 1890 году. ...Одной главой или дюжиной страниц из «Эстер» я дорожу больше, чем всей историей с приложением карт и индексов». Книга была изъята из продажи, хотя в качестве объяснения он указал на то, что хотел провести с публичной эксперимент — посмотреть, будет ли продаваться нерекламированная книга. Он вложил в нее слишком много самого себя и еще не достиг той широкой перспективы, которая была необходима для передачи его открытий. Вместе с его женой умер также историк и комментатор, который мог воспользоваться своей ученостью и навыками для изучения американской демократической мысли и воздействия на ход ее развития, хотя у него осталось много незаконченных вещей, требовавших завершения; поэту же, который должен пользоваться символами для выражения более глубинных смыслов своей внутренней жизни, предстояло еще многому научиться.

Свой первый эксперимент в области символизма он осуществил с помощью другого человека и в том виде искусства, который был далек от его собственных писаний, — это фигура в капюшоне, заказанная им Огастесу Сент-Годенсу, которая была воздвигнута на могиле его жены (впоследствии и его собственной) на кладбище «Рок-Крик» в Вашингтоне. В этом глубоко мистическом замысле трудно отделить то, что принадлежит Адамсу, поскольку неопределенность здесь сохранялась намеренно. Многие из скульптур Сент-Годенса отличает некая туманная поэтичность; так, в статуе «Молчание», выполненной им для Массонского храма в Нью-Йорке, использована та же окутанная плотным покрывалом безвестная голова и фигура, что и в адамсовском памятнике, но ей не хватает его тяжеловесной безмятежности, его вневременности, его силы. Предельную простоту и глубинный смысл этой скульптуры можно спокойно отнести на счет Адамса.

С того момента, когда он заказал памятник Сент-Годенсу, Адамс в течение пяти лет отказывался от какой-либо его оценки в ходе работы. Лето 1886 года он провел в Японии с художником Лафаржем. Там он познакомился с Эрнестом Феноллозой и его кузеном Стерджисом Биглоу, американцами, отвергнувшими свое национальное наследие ради верований Востока. Сквозь скептический и светский тон его писем не просочилось ни намек на мистицизм брахманов или буддизма, но семя упало на благодатную почву. Однако в одной из ранних заметок в записной книжке скульптора читаем: «Адамс — Будда — душевный покой — тихое размышление в противоположность необузданности и силе, разлитым в природе». В качестве источников вдохновения рекомендовались фотографии фресок Микеланджело в Сикстинской капелле, а также беседы с Лафаржем, но никаких книг. Толчок дали впоследствии китайские фигуры Будды, среди ранних эскизов встречается изображение Сократа.

Постепенно концепция, бывшая духовным достоянием одного человека, стала и достоянием другого. Когда это совершилось, Адамс вновь удалился на полтора года, побывав с Лафаржем в Гонолулу, на Таити, в Сиднее и Сингапуре, и возвратился домой через Париж и Лондон, испытав горе двойной утраты: отца и матери. В феврале 1892 года, когда он вернулся в Вашингтон, памятник уже был отлит и установлен. Как Лафкадио Хирна и Стерджиса Биглоу, заново открытый Восток манил его своим очарованием.

За это время Адамс совершил путешествие на Цейлон, в Анурадхапуру, где, сидя под священным деревом Будды, размышлял о таинствах двух тысячелетий и разрушенном храме живой веры:

Пространство, Время, Жизнь, Мысль, Мир и Космос весь
Кончаются, где начались, — в единой мысли
О Чистоте в Молчанье.

Глубже познакомившись теперь с религиями Азии, он остался доволен работой, которую вдохновил. «Он полагал, что ее смысл будет единственной присущей ей банальностью, — это древнейшая идея, известная человеческой мысли». Впоследствии он обнаружил, что она была «для американской души тайной за семью печатями». Для него же она была всего лишь зеркалом, отражавшим то, с чем к нему приходил каждый; привычка возвращаться к зеркалу, чтобы узнать, что оно ему скажет, превратилась в ритуал. Что это созерцание, какой бы абстрактностью оно ни отличалось, не было лишено личного чувства, показывает его письмо Гилдеру от 1896 года.

«Весь смысл этой фигуры и вызываемого ею чувства заключен в ее универсальности и анонимности. Сам я дал ей название «Божественный покой». Лафарж назвал бы ее «Кваннон» (японская богиня милосердия), Петрарка сказал бы: „*Siccome eterna vita è veder Dio*“».

Этой строкой — «Свет вечной жизни — лицемерье бога» — открывается сонет, благодаря которому в его романе происходит первое сближение Эстер и Хэзарда, понявшего, что повторять две следующие строки сонета своей Лауре стало его жизненным предназначением:

Так счастлив я, мадонна, видя вас,
При том, что жизнь — лишь краткая дорога.
Перев. А. Ревича

Адамс был не единственным паломником на кладбище «Рок-Крик», да и приходил он сюда не только за тем, чтобы предаваться размышлениям о личном горе. Собственная трагедия стала для него скрытым знаком таинства жизни и смерти. Это время смысла было столь велико, что вынести его не могли ни

история, ни художественный вымысел, и оно начало обретать выражение в символе, но открытие символов, которые соответствовали бы ему, было еще впереди.

5

Однако сначала следовало изучить сам этот смысл, а для этого ум как таковой не мог служить достаточным инструментом. Смерть жены заставила Адамса вновь погрузиться в себя, теперь он снова обратился к друзьям, к книгам.

Способность завязывать и сохранять тесную дружбу была одной из самых ярких черт этого холодного, как считалось, человека, интеллектуала. Никакая идея, ощущение или опыт не обладали для него завершенностью, покуда они не возвращались к нему, отпарированные сознанием другого человека. Поскольку ни одна мысль или чувство никогда не вставали у него на определенное место в заведенном порядке, он и в других пробуждал тот дух исканий, который был свойствен ему самому. Каждая существенная сторона его многогранной личности находит прямое отражение по крайней мере еще в каком-нибудь человеке. Такие друзья фактически жили в его доме или он у них, они путешествовали с ним в разные концы света, предлагали книги, которые могли бы утолить его страстную жажду, а затем должны были вместе с ним целиком пройти через то, что предлагалось в этих книгах. В этой группе были и мужчины, и женщины, художники, историки, государственные деятели. Единственное условие, которому они должны были изначально отвечать, — это хотя бы отчасти разделять его ощущение неразрешимой загадки бытия.

Такого знатока жизни, который с 1863 по 1908 год разделял его ироническое отношение к ее потугам и безумствам, Адамс обрел в лице своего друга, англичанина Чарльза Милнза Гаскелла. Письма к Гаскеллу — лучшие среди его писем, однако более тесные и теплые дружеские отношения связывали его с американским государственным деятелем Джоном Хэем и геологом Кларенсом Кингом. Вместе с миссис Адамс и миссис Хэй они и составляли в вашингтонский период «пятерку сердец», или «червей»¹, — ядро более широкого круга. Хэй прекрасно понимал Адамса и признавался, что от него зависело «не дать мне свернуть с прямого пути, показав мне кривой». Это Хэй заказал Сент-Годенсу медальон-карикатуру с изображением фигуры с крыльями ангела и телом дикобраза: «*Henricus Adams Porcupinus Angelicus*»². Той связью, что объединяла

¹ Непереводимая игра слов: heart — сердце, черви (карточная масть). — *Прим. перев.*

² Шутливо латинизированная форма «Генрикус Адамс дикобразно-английский». — *Прим. перев.*

их сильнее всего, несомненно, служила дружба с крупнейшим геологом того времени Кларенсом Кингом, но во многих отношениях Хэй преуспел там, где Адамс потерпел крах: он принял мир XIX столетия и заставил его служить своим целям. Его личная жизнь была образцом семейного счастья, общественная — триумфом в области международной политики. Его смертью завершается «Воспитание», покидая последнего из членов троицы в «глубинах шекспировско-гамлетовской тишины».

Ибо Кинг, в каких-то отношениях человек самый близкий Адамсу среди его друзей, ушел еще раньше. Адамс писал:

«Его единственной конечной истиной было действие, а не мысль. Для него вся наука и вся жизнь заключались в законе, который в конечном счете стал единственным результатом его поколения, — законе Энергии. Тех из нас, кто беззаботно и радостно поддавался его влиянию и позволял вертеть собой, как только ему заблагорассудится, — тех он любил».

В основном под влиянием Кинга предпринял Адамс самое глубокое свое исследование человеческого опыта. Будучи в Лондоне в 60-е годы, он иногда беседовал с сэром Чарльзом Лайеллом, и перед ним открылись двери научного мышления. Впоследствии он рецензировал «Принципы геологии» в журнале «Норт эмерикэн». Когда он познакомился с Кингом в Эстес-Парк, их общий интерес пустил к этому времени глубокие корни и, деля кров и постель, они «проговорили чуть не до самого рассвета», это не было «чем-то подлежащим развитию или сомнению». Их дружба была скреплена навсегда. Первооткрывательские работы Кинга в области геологии были просто-напросто точкой отсчета в философии скептицизма, базирующегося на законах энергии. И снова в успехе другого мог Адамс распознать собственный крах. Его дух и чувства сопровождали друга, поднимаясь с ним в Сьерры и погружаясь в глубины эмоциональных порывов с таким пренебрежением к собственной безопасности, на которое не было способно его тело. Кинг воплощал в действии то, что Адамс мог пережить лишь опосредованно. Но Кинг не останавливался для размышлений, объяснений, анализа. Историком, запечатлевшим его приключения в книгах, был Адамс, хотя в них редко упоминается имя Кинга, если упоминается вообще. Не Лэнгли, а разбуженный Кингом дух исканий побудил его пуститься в исследования рассуждений Столло, Карла Пирсона, Уильяма Джеймса, хотя этому способствовали также Уиллард Гиббс и Рафаэль Пампелли. Это Книг стоял за его спиной, когда он писал «Послание американским преподавателям истории», Кинг первым вдохновил заключительные страницы «Воспитания».

Подобно тому как Кинг указал Адамсу путь к глубинам научного мышления, Джон Лафарж без благодатной опоры на страсть ввел его в мир красок, форм и идеализации, который зовется искусством. Дважды историк искал общества художни-

ка, когда единственным ответом на его горести и тревоги, казалось, было путешествие. В обоих случаях они отправились на Восток, сначала в Японию, потом на острова Южных морей и в Индию. Дневниковые заметки-письма, которые он писал во время этих путешествий Элизабет Кэмерон, просто скользят по поверхности, отмечая цвет и форму моря и островов, наивность и одухотворенность туземных девушек, танцующих туземные танцы, гостеприимство королей и принцев вымирающей расы примитивных народов. Но подобные впечатления выводили Адамса из его горестного состояния, напускным весельем скрывая его оцепенение. Он пробовал заняться живописью под руководством Лафаржа, однако научился лишь видеть цвет, но не воспроизводить его. С помощью глаз друга-художника он пробудился к красоте материального мира, представшей в самом ослепительном своем виде, к веселью и теплу примитивных народов, которые умели жить, наслаждаясь солнцем, даже тогда, когда европейские угнетатели наседали на них со всех сторон. Смутные отзвуки, которые вызвали в нем религии Азии, побудили его обратиться к книгам о Будде, как раньше в саду Никко, святилище Японии, он читал Данте, пока Лафарж писал фонтан у веранды. Здесь были сделаны первые пробные попытки проникнуть в глубины, которые он отметил еще в «Эстер» и впоследствии постиг с помощью Пресвятой Девы Шартрской. Но в этих поздних его путешествиях Лафарж уже не мог его сопровождать.

С Лафаржем история дружеских отношений Адамса, оказавших влияние на его формирование, теряет четкость очертаний. Исключение составляют его отношения с братьями Чарльзом и Бруксом. Первый еще вначале помог Адамсу определить характер его деятельности, со вторым он обсуждал летом 1893 года экономический кризис и его концепцию истории, согласно которой вся цивилизация в конечном счете следует по пути от кризисов к дезинтеграции. Во многом похожий на Генри, Брукс был еще более одинок и в еще большей степени предавался сочинению исторических, если не космических теорий. «Братья могли говорить друг с другом без умолчаний», вместе они разработали концепцию истории, которая у одного превратилась в закон упадка, у другого — в динамическую энтропию.

Но ему еще предстояло исследовать более глубокие пласты опыта. Возможно, Адамс совершил это путешествие в одиночестве, возможно, его замкнутость заставила умолчать о попутчиках. «Адамс большим обязан американской женщине, — записал он однажды, — чем всем американским мужчинам, о которых ему когда-либо доводилось слышать». У него образовалась привычка, особенно в последние годы, обращаться к женщинам за помощью и советом. «Шартр», книга, в которую он более всего вложил собственную личность, была написана для его племянниц. В эти последние годы создать атмосферу

гостеприимства в доме № 1603 по Эйч-стрит помогли Элизабет Кэмерон, племянница сенатора Шермана, миссис Лодж и навещавшие его племянницы. Это миссис Кэмерон он писал отчеты о своих путешествиях для распавшегося круга друзей в Вашингтоне; с ней и ее мужем совершил он поездку в Лондон и по континенту.

Остальные племянницы были в действительности племянницами миссис Адамс. Одна из них — Мейбл Хупер, впоследствии миссис Бэнсел Лафарж, опубликовавшая его письма, — выразила их общее отношение к нему:

«Для всех них, — пишет она, — он был *родовым дядюшкой*, лучшим другом, которому они могли поведать не только свои самые потаенные секреты, волнения, надежды и чаяния — они еще могли бесконечно сидеть у его ног, слушая самую волнующую беседу, какую им приходилось или предстояло когда-нибудь услышать».

Это им и приемным племянникам вроде них («мысленным племянникам»), как, например, Сесилу Спринг-Райсу, бездетный и одинокий старик отворил свой дом и свое сердце; это под руководством Эйлин Тоун, опекавшей его приемной «племянницы»-католички, он, перенеся удар паралича в 1912 году, открыл для себя свою последнюю великую радость — музыку старинных французских песен, слова которых были ему так давно известны. Хорошо знавшие его в эти дни Мейбл Лафарж и миссис Уинтроп Чэнлер высказывали уверенность, что, насколько это касается веры, он фактически принадлежал церкви, но большинство других католиков с ними не согласны. Дева его «Шартра» была в душе язычницей.

6

Полагая, что Адамс был в первую очередь, если не исключительно, человеком интеллекта, большинство критиков пытались рассматривать его последние творения как логическое выражение применительно к истории философии механики. Со сравнительной легкостью они выявляли ошибочность его посылок, нарушения логики и натяжки в его выводах и предсказаниях. Некоторые убедительно доказывали, что в своем «Законе цивилизации и упадка» (1895) Брукс Адамс больше сделал для утверждения применимости философии Ньютона, Конта, Дарвина и Маркса к истории западной цивилизации, чем Генри. В результате сложилась тенденция отрицать заслуги последнего столь же настойчиво, как это делал он сам.

Всю свою жизнь Адамс считал себя скорее литератором, нежели по преимуществу историком, ученым или философом. Он никогда не утрачивал живейшего интереса к центральному — и трагическому — конфликту, конфликту человека и природы; но как и всем американским писателям, за исключением

самого последнего времени, ему мешало отсутствие в стране зрелой и самостоятельной литературной культуры. Подобно тому как это, каждый по-своему, открыли для себя Купер, Мелвилл, Уитмен и Марк Твен, он интуитивно знал, что американская литература должна дать новую интерпретацию вечных проблем человеческого существования в соответствии с жизнью современной Америки. Политика, экономическая история, наука, философия и самое искусство являлись лишь средством и материалом. Для литератора не существует новых истин, а их выражение не может быть окончательным.

Открытие истинных и адекватных средств выражения было предметом поисков всей его жизни, и сознание того, что форма не может быть навязана, что она должна быть результатом понимания прежде всего, и придавало в его глазах ценность «Воспитанию». Его признание собственного краха в более широком смысле есть попросту его вариант крушения, составляющего основу трагедии от Эсхила до Юджина О'Нила.

Ибо Адамс был в первую очередь человеком чувства, и его сила в конечном счете заключалась в довольно запоздавшем, но потрясающем открытии им этого факта. Прежде чем он смог оправдать свой выбор писательской карьеры в своих собственных и наших глазах, ему необходимо было избавиться от двух постулатов, мешавших его развитию: что мысль, лишенная действия, есть пустота и что мысль, лишенная чувства, представляет ценность. Ему предстояло узнать, что живая мысль может сама по себе быть разновидностью действия и что мысль не может жить в отрыве от чувства. Его деятельность публициста и историка доказала ему, что труд писателя может быть формой действия, его личная трагедия и реализация его эмоциональной жизни в дружбе научили его тому, что без воображения никакая истина не может быть окончательной и никакое сочинение не может быть подлинным действием, если оно опирается только на разум.

Преобразование Адамса из человека мысли в человека чувства протекало, однако, так постепенно, что фазы этого процесса могут легко быть упущены, а его смысл не прояснен. На последней, решающей стадии в фокусе этого процесса находилась приложимость открытий естественных наук к истории. Но прежде чем наука сможет создать оригинальное искусство, она должна стать скорее инструментом воображения, а история — скорее свидетельством всего развития человека, нежели всего лишь повествованием о его прошлых приключениях и превратностях судьбы.

За десятилетие, истекшее от публикации первого тома его «Истории» до обращения к Американской ассоциации историков в 1894 году, его понимание возможного соотношения между естествознанием и историей пошло гораздо дальше простого применения индуктивного метода и приложения свидетельств истории к созданному человеком закону. «Положение, — говорил

он своим собратьям-историкам, — по-видимому, призывает к тому, чтобы не высказывать мнений, покуда мы не можем предложить какой-нибудь научной теории». Начиная с этого дня он посвятил свои силы не написанию самой истории в соответствии с установленными правилами и нормами, а поискам этой формулы. Хотя он, очевидно, не до конца оценил значение этого факта, эти поиски были так же романтичны, как поиски Ахавом Моби Дика или Парсифалем святого Грааля. Как и в тех случаях, они превратились в поиски символа жизненной силы, в попытку пускай насильственно, но вырвать у сопротивляющейся природы тайну человеческого существования, его смысл. Открытие новой научной основы истории означало бы создание новой религии.

Целью поколения Адамса не было завершение этого процесса. Скорее с помощью приемов, которые вручила ему наука, оно должно было разрушить старые структуры, определить цели, выдвинуть рабочие гипотезы для нового синтеза. Задачей, которую Адамс, в частности, взял на себя, было открытие органической эстетической формы, в которой могло выразиться значение его века, как он его понимал. Результатом этого явился единый гигантский, хотя и незавершенный порыв воображения, приведший к созданию «Шартра» и «Воспитания».

В заключительных главах «Воспитания» излагается вкратце «динамическая» концепция истории, принятая Адамсом в качестве экспериментального метода, концепция, которая более подробно развивается в «Послании американским преподавателям истории» (1910), его последней важной книге, посмертно изданной братом Бруксом с приложением не публиковавшегося ранее эссе «Закон фаз». Брукс снабдил все это собственным дерзким, но неоправданным заголовком «Деградация демократической доктрины».

Выбор в качестве искомой формулы второго закона термодинамики, закона об истощении энергии, диктовался состоянием развития физики на 1910 год. Если бы Адамс предпринимал свои попытки сегодня, он мог в равной мере принять за основу теорию относительности и развивать историческую науку в совершенно иных категориях. Для него важным фактором было соотношение двух компонентов: естествознания и истории, а не конечная истинность того, что открыто в пределах каждого из них. В написанном позднее и еще более дерзновенном эссе о законе фаз он дает такой простор воображению, что осмеливается на основе подсчетов назвать точную дату момента распада. Нетерпение, вызванное быстрым прогрессом естествознания и тяжеловесным консерватизмом историков, порождало героические усилия.

Вариант более широко разработанной теории энтропии, который был положен Адамсом в основу двух его крупнейших литературных произведений, можно для удобства представить в виде двух взаимосвязанных гипотез.

1. Если принять силу за исходный факт, тогда на практике различаются два вида силы: внутренняя сила, которой определяется единство и которую человек по традиции именовал религией или богом, и внешняя сила, которой определяется многообразие и которая стала именоваться наукой или природой. Рассматриваемые в абсолютном выражении обе эти силы могут в механической концепции вселенной быть прослежены как исходящие из единого центра, подобно тому как в прошлом они выводились из теистического центра, однако в человеческом опыте они всегда были и, вероятно, всегда останутся различными и противостоящими друг другу. Это не более как повторение в современных категориях классической теории метафизического дуализма.

2. Рассматриваемый с точки зрения истории опыт показывает, что человек достиг пика своего развития в эпоху средневекового христианства, поскольку именно тогда через посредство церкви ему удалось достичь высшей степени единства; но открытие индуктивного метода в мышлении и его применение в современной физике обозначило новую «фазу» в эволюции, в которой природа вытесняет человека как динамический центр вселенной. Единство получило смертельный удар в соответствии с законом об ускорении энтропии, вселенная начала двигаться к дезинтеграции, которая к настоящему моменту должна достичь кульминации, вслед за чем должен или наступить полный распад, или появятся новые непредсказуемые формы жизни. Таким образом была создана историческая основа для применения теории дуализма.

Если рассматривать их в чисто рациональных категориях, эти гипотезы взаимно дополняют друг друга, но, если рассматривать их в свете эмоций, они представляются глубоко несовместимыми. Таким образом, Адамс, возможно непреднамеренно, создает также дихотомию разума и чувства, которая становится подосновой его художественной формы, но подрывает ценность его теории как инструмента логического объяснения Вселенной. Лишь искусство могло преодолеть эту несовместимость, поскольку искусство прежде всего фиксирует и оценивает человеческий опыт, а не занимается собиранием доказательств.

Создание Адамсом произвольной космологии, отвечающей его целям, напоминает подобное же приятие Мильтоном системы Птолемея в то время, когда его собственный разум мог диктовать выбор системы Коперника. Приятие Адамсом модифицированной ньютоновской механики явилось неременной предпосылкой его художественной структуры, и степень ее механической обоснованности никак не связана с ее эстетической ценностью. Прошло немало лет, прежде чем исследования о Мильтоне смогли освободиться от этого противоречия и признать «Потерянный рай» великой эпической поэмой, несмотря на ошибочность положенной в ее основу космологии. Исследователи Генри Адамса еще не достигли этой ступени.

Лишь в эстетической форме выражение его позиции достигло некой степени законченности. Для него два его крупнейших произведения этого времени — «Шартр» и «Воспитание» — составляли единое, пусть даже и несовершенное целое. Важность их взаимосвязи подчеркнута приведением в предисловии раздела XXIX главы «Воспитания», когда он окончательно решил, что пришел его срок и ему не суждено завершить свой труд:

«Любой школьник мог понять, что человек как сила должен измеряться движением относительно точки покоя. На помощь в этом пришла психология с ее идеей единицы — той точки в истории, когда человек обладает высшей идеей себя как единицы целостного мироздания. Восемь-десять лет исследований привели Адамса к мысли о возможности использования столетия 1150—1250 годов, его выражения в Амьенском соборе и трудах Фомы Аквинского в качестве единицы, с которой он может вести отсчет движения к своему времени, не принимая за истинное или неистинное ничего, кроме данного соотношения. Движение могло рассматриваться одновременно с точки зрения философии и механики. Приступив к этой работе, он начал том, который про себя называл «Мон Сен-Мишель и Шартр: исследование единства XIII столетия». Исходя из этой точки, он предполагал определить собственную позицию, которую мог бы назвать: «Воспитание Генри Адамса: исследование множественности XX столетия». С помощью двух этих точек отсчета он надеялся бесконечно проводить линии построения вперед и вспять, которые подлежали бы корректировке со стороны любого, кто лучше разбирается в этом».

Читатель, прочитавший десять раз данный отрывок, не нуждается в дальнейших пояснениях относительно этих книг. Он не впадет в ошибку, которую совершали многие критики, приняв логику позиции Адамса за окончательную; он поймет, что, по замыслу, эти две книги представляют собой одну, основанную на определенном плане работу, рожденную скорее воображением, нежели системой исторических, автобиографических или научных фактов и доказательств; он скорее оценит в них то, что принадлежит вечности, нежели содержащиеся в них ссылки на преходящие обстоятельства.

Как произведения искусства эти книги нужно поэтому рассматривать лишь как взаимосвязанные исследования единства и многообразия. Как вклад в философию истории они могут быть по желанию приняты или скинуты со счетов без ущерба для этого подхода. Внутренняя потребность человека в открытии системы единства его опыта и постоянные трудности в примирении этой потребности с многообразием влияний внешнего мира составляют наиболее устойчивую тему всей литературы. Такова проблема Эдипа, Гамлета и Фауста, Тома Джонса, Ахава и Ма Джоуд. Эмерсон решил ее для своего времени;

Генри Адамс делал то же самое для своего, когда конфликт бесконечно обострился, а решение казалось менее очевидным.

Мы видели хотя бы отдельные свидетельства того, что в какое-то время Адамс надеялся найти центр единства в искусстве и религии Востока, символом которого, вероятно, должен был служить Будда. В его поэме «Будда и Брахма», изданной лишь в 1915 году, но написанной ранее, раскрывается неспособность буддийского квиетизма сообщить единству динамику, неспособность брахманизма достичь единства за пределами действия. Когда на смену его путешествиям по Востоку пришли путешествия по Франции, в арках и шпилях Мон Сен-Мишеля, Амьена, Кутанса, Парижа и Шартра он открыл тот символ единства, который искал, поведав об этом в одном из своих двух стихотворений — «Молитва Пресвятой Деве Шартрской». Не более чем сносные с точки зрения технического мастерства, два эти стихотворения исполнены такой напряженности слитых вместе мысли и чувства, которая возводит их в ранг искусства.

Исследование природы единства вернуло Адамса к изучению средневековой истории, которое он пополнил обширным знакомством с рыцарской поэзией, трудами по средневековой архитектуре и сочинениями христианских философов от Абельяра до Фомы Аквинского. Он опять-таки проявил себя скорее как вдохновенный дилетант, нежели подлинный исследователь документов или обычный литератор. Он читал книги только тогда, когда они «помогали». Постепенно сложилось его представление о Деве — не Марии — личности или божестве, но о Шартрской богородице как создании средневекового воображения. Выбор столетия 1150—1250 продиктован необходимостью, поскольку именно тогда концепция Девы, на единый момент в истории, стала выразительным символом вечного стремления человека к внутренней и внешней гармонии — стремления, выразившегося в искусстве и философии. Определить, как именно возник этот образ и какое значение мог он иметь не только для человека средневековья, но и для человека вообще, составило лишь половину его задачи. Результатом явилось исследование средневекового сознания; только теперь получает оно признание, потому что содержит проникновение в универсальное сознание.

Структура книги представляется ясной, если только не упускать из виду ее главную задачу. Шутливое утверждение Адамса, что это всего лишь *tour de force*¹, написанный для развлеченя его племянниц и «мысленных племянниц», — явный прием, цель которого в том, чтобы скрыть, сколь глубокую ценность она для него представляет. Этот легкий, подтрунивающий тон сохраняется на всем протяжении книги, не нарушал, однако, тщательной разработки намеченного плана.

Книга распадается на три несколько неравных части: это подготовка средневекового сознания к его гигантской попытке

¹ Здесь — ловкий трюк, фокус. (*фр.*)

синтеза как раз накануне его распада, достижение им эмоционального единства в первой половине XIII столетия, как оно представлено в Шартрском соборе, и перевод этого процесса в рациональные категории средневековой философии. Личностью, которая служит фокусом первой части, является архангел Михаил, второй — Дева, третьей — св. Фома. Над ними всеми стоит Дева — символ достигнутого единства. Свидетельства о переходе от поклонения мужскому божеству к поклонению божеству женскому содержатся в «Романе о розе» и получают признание в рыцарственной религиозности Тибо. В соединении поэзии, истории и архитектуры со всеми их замысловатыми деталями происходит эстетический синтез, выявляющий верховное владычество Девы. Абельяр, Бернар де Клерво, св. Франциск и Фома Аквинский привносят каждый свою философию, чтобы подчеркнуть этот результат и вновь перевести его с языка эмоции на язык схоластической логики, с языка высшей женской интуиции на язык мужского приближения к истине посредством разума. Однажды внутренняя потребность человека в гармонии, по крайней мере в перспективе последующих столетий, казалось, получила частичное удовлетворение.

Истина, с которой здесь безмолвно соглашается Адамс, состоит в том, что единство может достигаться эмоционально даже тогда, когда оно отвергается разумом. Его Дева абсолютно иррациональна, тем не менее ее власть центростремительна. Мария заполнила свою церковь, не потревоженная никакими раздорами, потому что она «сконцентрировала в себе весь бунт человека против судьбы.... Она стояла выше закона; она поженски наслаждалась тем, что превращала ад в некую игру; она получала удовольствие, попирая все социальные различия на этом и на том свете». Однако она внимала молитвам своих просителей, ибо судила одной лишь любовью. Она могла выразить в категориях позитивной символики то, что задрапированная фигура на кладбище «Рок-Крик» могла допустить лишь в отраженном свете. Вот что постиг Адамс благодаря американской женщине, но для этого ему пришлось совершить путь назад — во Францию XIII века, где он нашел это в непотревоженном и целостном виде. Интуиция превышает разум, любовь может одержать победу над логикой, а искусство — выражать более глубокие истины, чем наука.

С той же беспристрастностью обратился тотчас же Адамс к другой половине задачи — изучению множественности. Здесь выбор века был очевиден: нынешний, а стоявшая в фокусе личность — безусловно, он сам. Он приступил к «Воспитанию Генри Адамса: исследованию множественности XX столетия», даже рискуя быть обвиненным в том, что пишет всего-навсего автобиографию. Отвлеченность местоимения третьего лица — отнюдь не аффектация; это неотъемлемая часть его плана. Он мог бы написать о ком-то другом, если бы знал чей-то чужой опыт,

как свой собственный. Поскольку силы, которые он намеревался исследовать, и универсальны, и свойственны определенному веку, он не хуже другого подходил в качестве точки их приложения. В поисках безличности собственного «я» он вновь обратился к восточной философии. В опубликованном в 1911 году биографическом очерке, в котором он присягал на верность дружбе с Кэботом Лоджем, Адамс утверждает, что поэт ищет единство в «каком-то одном великом трагическом мотиве». У Лоджа оно «...было мотивом Шопенгауэра, буддизма, всякой восточной философии — это идея Волн, создающей Вселенную, но существующей только в виде субъекта. Воля есть бог, природа, все сущее, но познаваема она только в нашем лице. Таким образом, единственное трагическое действие человечества есть «это», «я» — извечно взбешенное необходимостью самопожертвования. ...Для того чтобы поднять в себе универсум на высшую ступень его власти, необходимо парализовать или уничтожить его негативные силы. В действительности ничто не подвергалось уничтожению; была лишь высвобождена и усовершенствована Воля, или то, что мы теперь называем Энергией».

Таким образом, исходя, вероятно, из анализа собственного опыта, Адамс мог лицезреть проявление этого трагического движения в современном мире в соответствии с выдвинутой наукой новой концепцией Энергии. Это он и попытался осуществить в «Воспитании».

Книга тоже распадается, грубо говоря, на три части: это негодная подготовка поколения, которое достигло зрелости в тот исторический момент, когда общество в целом ощутило, какие требования предъявляет современная наука; попытка индивидуума приспособиться к этому новому, центробежному миру множественности и выражение полученного результата рациональной формулой. Проблема эта отличалась большей сложностью из-за отсутствия перспективы во времени. С другой стороны, материал был более привычен. Не так легко было отыскать и центральный символ. Занятый одновременно теми же поисками Фрэнк Норрис избрал в «Спруте» в качестве символа железную дорогу. Горячо взволнованный своим открытием, Адамс избрал динамо, которое он впервые увидел на Чикагской выставке в 1893 году, а затем в Париже в 1903 году. Вот он — реальный образ второго, по его определению, вида силы, отмеченный чуть ли не таким своеобразием, что мог бы стать в случае необходимости предметом поклонения.

Опасно чересчур подчеркивать параллелизм символики этих двух книг, но соблазн рассмотреть его, несомненно, велик. Как власть Девы есть гуманность, возведенная на уровень божества, так власть динамо есть механизм, возведенный на уровень бесконечности. В одном случае власть обращалась на бесчувственный, неодушевленный объект, Шартрский собор, который в известном смысле становится вспомогательным или отраженным

символом; в другом — объектом приложения механической силы является человек, Генри Адамс, обезличенный и лишенный активности. На основе этого идеального уравнивания символика развивается, с одной стороны, в категориях архитектуры, живописи, философии, событий и личностей (витражи, фигуры святых, восстание Пьера де Дрё, поэзия Тибо, философия Абеяра); с другой — в категориях политики, науки, философии и вновь событий и личностей (англо-американская дипломатия, геология сэра Чарльза Лайелла, две всемирные выставки, Уильям Генри Сьюард и лорд Джон Расселл).

Сколь ни сложны и сбалансированы эти воображаемые элементы, было бы ошибкой считать, что Адамс усовершенствовал некую эпическую или символическую форму. Результат, как думал и он сам, вызывает впечатление незавершенности. Общая форма так же массивна и так же расплывается, как у Мелвилла или Уитмена, и не отличается той уравновешенностью и отделкой, какой можно было ожидать, зная Адамса-человека. Сам он никогда не был удовлетворен ею; книги были опубликованы в приватном порядке, и он с неохотой разрешил представить их публике. Однако они носят подлинно американский характер в том смысле, что достигнутые в них порядок и организация органичны. Рафинированный наследник энергии Адамсов позволил своим чувствам и разуму сотворить для них собственную форму.

«Перо работает само по себе, — признавался он, — и действует как рука, вновь и вновь переформирующая пластический материал, пока не получится наиболее подходящая к нему форма. Форма никогда не бывает произвольна; как прекрасно знает каждый художник, это что-то вроде развития, как процесс кристаллизации».

В стиле Адамс больше приблизился к классической сдержанности, но здесь он тоже не избежал экстравагантности, когда его перо предавалось своеволию. Переработка эссе по истории, когда он готовил их для сборника, свидетельствует об освобождении от излишних фраз, об очищении текста, сводимого к ясным и точным утверждениям. Когда от этих прямых описаний Адамс обратился к художественному повествованию, он намеренно создал *alter ego*¹ и наблюдал себя со стороны вместе с другими феноменами прошлого и настоящего. Прямой стиль здесь был уже неуместен, и он сознательно культивировал, даже в личной переписке, всегда присущую ему иронию. Немало способствовало этому внимательное чтение Паскаля, Монтеня и Вольтера. В его итоговом завещании, содержащем наряду с мыслью о тщете также и утверждение, тон, несмотря на трагическую напряженность чувства, отличался комизмом. Снести время было под силу лишь остроумию.

¹ Второе «я» (лат.).

*... доверие
и
критика*

IX

СОЕДИНЕННЫЕ
ШТАТЫ

66. МЕЧТА О РЕФОРМЕ

1

К 1912 году либерализм восточных штатов начал сворачивать влево. В тот год Уолтер Уэйл отстаивал Новую демократию, которая вместе с Новым Национализмом и Новой Свободой и даже Новой республикой — тогда все было новым (вкуче с его начинаниями) — представляла собой язвительный анализ явления, именуемого «американским разочарованием». Разоблачения, сделанные комиссией Пьюджо, мощно поддержали теорию разочарования, и те, кого ужасали доклады правительства, могли прочесть то же самое, написанное не лучшим стилем в «Финансисте» Драйзера. Неунывающий Рузвельт, этот извечный радикал, в год президентских выборов вывел своих громогласных сторонников из рядов Великой старой партии *, чтобы свергнуть их в своего рода Армагеддон, где им предстояло сразиться за господу бога и Т. Р.¹ В Балтиморе Вудро Вильсон с помощью закаленного в сражениях Брайана обошел нейтрального Чэмпа Кларка в схватке за выдвижение кандидатуры в президенты от демократической партии, в ноябре того же года Новая Свобода официально пришла на смену Новому Национализму, и надежды американской жизни уже не казались столь несбыточными. Восточные интеллектуалы — и более пожилые, как Вильсон, Брандайс и Уиллард, и более молодые, как Кроли, Уэйл и Липпман — по прошествии всего двадцати лет готовы были сплотиться с доморощенными радикалами Запада.

Приходится признать, что в волнениях и схватках второго десятилетия нового века было мало нового, если не считать подмостков, на которых они разыгрывались, и интонации, с которой они о себе возвещали. Даже здесь очевидна относительность перемен. Джейкоб Риис в конечном счете уже рассказал, «как живет другая половина», Генри Джордж уже пытался добиться избрания в мэры Нью-Йорка, а Де Леон читал курс социализма в Колумбийском университете еще в 80—90-х годах. Да и комиссия Пьюджо не могла вскрыть ничего такого, что не было бы известно Генри Демаресту Ллойд, а «Нью рипаблик» в равной

¹ То есть Теодора Рузвельта. — *Прим. перев.*

мере не был в состоянии сообщить то, чего не предвосхитила бы флауэровская «Арена»; люди же, подобные Олтгелду и Уиверу и «человеку без носков» Джерри Симпсону, знали, что такое разочарование задолго до того, как Кроли научился произносить это слово. В самом деле, в Новом Национализме или Новой Свободе трудно обнаружить нечто такое, что не подразумевалось бы популистами и социалистами 90-х годов, кроме, разумеется, респектабельности. С другой стороны, различие было скорее количественным, нежели качественным: в то время как Брайан убедил только шесть с половиной миллионов избирателей, Вильсон, Рузвельт и Дебс вместе получили более одиннадцать миллионов голосов. Эти цифры придали некоторый драматизм тому обстоятельству, что впервые с 90-х годов XIX века общественное мнение обратилось к проблемам, стоящим перед Америкой.

Дело в том, что во втором десятилетии XX века страна переживала кризис противоборства внутренних сил, который впервые заявил о себе в 90-е годы; творческая энергия нашла выход в литературе и критике со свойственными им сомнениями и самоуверенностью. Контур этого конфликта к тому времени проявились вполне четко и даже откровенно. По одну сторону лежала Америка преимущественно аграрная, занятая внутренними проблемами, послушная — по крайней мере интеллектуально — политическим, экономическим и моральным принципам, унаследованным от XVIII столетия, — Америка, физически и политически находящаяся еще в процессе становления, Америка в целом самоуверенная, замкнутая в себе, убежденная в собственной неповторимости и в уникальности ожидающей ее судьбы. По другую сторону находилась современная Америка, преимущественно урбанизированная и индустриальная, сложными узами связанная с мировым хозяйством и мировой политикой, озабоченная социальными и экономическими проблемами, которые долгое время считались присущими исключительно Старому Свету, отчаянно пытающаяся приспособить свои традиционные институты и образ мыслей к условиям не только новым, но и в какой-то степени ей чуждым.

2

Эра Новой Свободы (1913—1921) и последовавшее разочарование в ней явились высшей точкой периода реформ. Этот период (1890—1912) был скорее экспериментальным, чем догматическим, он был посвящен исследованию, а не выдвиганию эффективных требований. Это было время протеста и перемен, отречения от старого и борьбы за новое, время размышлений и поисков. Добродетельный энтузиазм не знал границ, и не было конца попыткам подремонтировать политический механизм. Армии реформаторов шли в бой против всевластия капитала,

отряды гуманитариев вели партизанские сражения против любой формы социальной несправедливости, провидцы рисовали себе блаженные утопии, а некоторые без особого блаженства пытались воплотить их на практике. С юношеским рвением предпринимались попытки искоренить зло, демократизировать правительство, перераспределить собственность, гуманизировать индустрию, облегчить участь рабочих и фермеров, спасти жертвы социальной несправедливости, поднять моральный уровень общества. Это была эпоха зачинщиков и мечтателей, искаателей и — крайне редко — эскейпистов. Величайшие политические деятели все были реформаторы и реформистскими — все великие движения. Брайан, Лафоллетт, Рузвельт, Вильсон и Дебс доминировали на политической арене страны; Олтгелд, Том Джонсон, Джонс Золотое Правило, Хейзен Пайнгри, Чарльз Эйкок, Игнациус Донелли, Уэйт Золотые Уздечки, Том Уотсон, Джозеф О'Рен придавали колорит политической жизни на уровне штата и округа.

Провозвестником эры был популистский бунт 90-х годов, с поклоном выдворенный Новой Свободой, и крестовый поход за создание демократического общества. Аграрные реформаторы завладели демократической партией, а городские прогрессисты — республиканской; социализм стал респектабельным и проповедовался с амвонов, а проекты жилищного переустройства множились в каждой трущобе. Либералы Новой Англии поднялись на битву за негров и индейцев, а после событий в Манильской бухте к общему крестовому походу против империализма примкнула вся интеллектуальная элита. Крестовых походов было бесчисленное множество: за умеренность, сохранение природы, за мир, избирательное право для женщин, права детей, за реформу гражданской службы. Совесть нации была разбужена, и каждое разоблачение греха или бездушия вызвало о раскаянии и испуге. В те годы американцы узнали, «Как живет другая половина», услышали «Горький плач детей», были потрясены «Позором городов», возмущены «Предательством сената», обескуражены судьбой «Дочерей бедноты», посвящены в преступления «Взбесившихся финансов», встревожены «Величайшим трестом в мире» и, наконец, приблизились к пониманию разницы между «Богатством» и «Благосостоянием». Существенно пополнился свод законов; появились законы о расистке трущоб, защите детей и женщин, обуздании монополий, контроле над страховыми компаниями, освобождении общественных земель, спасении лесов, искоренении коррупции и обеспечении неприкосновенности избирательных урн.

Все это источало неподдельный оптимизм. Отчаяние порождает апатию или приводит к революции, и лишь стойкие оптимисты тратят свою энергию на реформы. Хотя светлые обещания американизма потускнели, никто не потерял веры в Республику и никому не приходило в голову распрощаться с демократией

или хотя бы бросить вызов капиталистической экономике. Напротив, царила почти всеобщая уверенность в благотворности демократии и системы прибылей — если только заставить их работать честно, под руководством людей достойных. Лирическое описание материального процветания Америки, вышедшее из-под пера Карнеги, называлось все-таки «Торжествующая демократия». В американских институтах не было ничего фундаментально порочного, в них лишь проникли злоупотребления, которыми в личных целях воспользовались недалевидные люди. Тут не вина демократии, наоборот, нужно еще больше демократии, требуется не отмена частной собственности, но более широкое и более справедливое распределение собственности. «Зло, — сказал Вудро Вильсон в своем первом инаугурационном выступлении, — пришло рядом с добром, и чистое золото нередко подвергалось коррозии». Задача состояла в том, чтобы избавиться от зла и сохранить добро.

Вот чем можно объяснить поход за Социальную справедливость, Здравый курс и Новую Свободу, за все те лозунги и фразы, которые дышали успокоительным — хотя, пожалуй, навивным — оптимизмом. Демократия не оправдывает ожиданий? Значит, надо удвоить число избирателей, предоставив право голоса женщинам. На избирательных участках процветает коррупция? Австралийский избирательный бюллетень или строгий закон о злоупотреблениях на выборах ее уничтожат. Законодательные собрания глухи к гласу народа? Инициатива и референдум снова позволят его услышать. Сенат стал оплотом привилегий? Избирать сенаторов прямым голосованием, и этот орган превратится в оплот демократии. Конгресс запутался в сложностях своего механизма? Возрождение джексоновской доктрины президентского руководства заставит неповоротливую правительственную машину работать. Боссы манипулируют политическими партиями? Прямые первичные выборы сорвут их планы. Богатство и привилегии просочились в судебную систему, как об этом предупреждал Джефферсон? Отзыв юридических решений или даже судей обеспечит демократическую интерпретацию конституции.

На экономической арене тоже царила вера в прочность институтов и добродетельность большинства людей. Рузвельт мог говорить о «преступниках с большими богатствами», но он проводил четкое различие между «хорошими» и «плохими» трестами, и это моральное отличие было перенесено в сферу юриспруденции в качестве критерия «разумного» и «неразумного» ограничения торговли. Грейнджеры осуждали железные дороги как великую монополию, однако требования популистов об их обобществлении были без труда распылены и подменены регулированием и надзором, а Рузвельт — который нагляднее всех воплощал в себе оптимизм и оппортунизм движения за рефор-

мы — даже здесь пошел на компромисс. Было много шума о несправедливом распределении богатства, но никаких нападок на само богатство, и, хотя реформаторов не успокоило признание Карнеги в том, что умирать богатым — позор, они были готовы удовлетвориться налогами на прибыли и наследство. Коммунизм не был абстрактным понятием, но ему не хватало национальных корней прежних утопических движений; в социалистической партии восторжествовало крыло Дебса, а не радикальные сторонники Де Леона.

Все это свидетельствует о том, что движению за реформы была присуща радикальная критика, но оппортунистическая тактика. Оно не выработало последовательной программы, не провозгласило обобщающих принципов. Фактически оно приняло изречение судьи Холмса: «Законодательство начинается там, где возникает зло» — и трогательно верило в эффективность законодательных мер. Романтическое в своих философских проявлениях, оно покоилось на реалистическом понимании того, что в основе политики лежит экономика. Оно было прежде всего светским — даже христианские социалисты казались более социалистами, чем христианами, их больше занимали проблемы материального, нежели духовного богатства людей. Оно не имело или отвергало глубинную философию, которая одухотворяла реформаторов 1840-х годов, — страстную религиозную убежденность в тождестве человека и бога и бесконечной ценности каждой человеческой души. Его в самом деле более занимало равенство доходов, а не душ; оно требовало справедливости во имя Декларации независимости и платформы популизма, а не Нового завета.

Происходило раздробление, а не сплочение. Прагматизм при всех его достоинствах предлагал не стабильность, а широкое поле деятельности и надежду на осуществление идеалов; большинство реформаторов принадлежали к прагматистам, даже если пользовались терминологией механистического детерминизма. Фиск когда-то осветил историю космической философией, но Фиск принадлежал прошлому, а Генри Адамс уже предвосхитил взрыв, превращающий единство в многообразие. Веблену с его глубиной недоставало конструктивности, а конструктивного Лестера Уорда практически игнорировали. Величайший из американских юристов Холмс не верил в абстрактные понятия Закона и Справедливости, не верил в реформы, а лишь в ту неопровержимую истину, что он не бог и что при демократии люди имеют полное право выставлять себя на посмешище. Даже самая серьезная критика лишилась прежней убежденности; стоит упомянуть, что, когда Брайс создавал свой портрет Америки, он был описателем и уклончив там, где Токвиль проявил аналитичность и авторитетность, но даже Брайс по сравнению с местными, американскими исследователями казался весьма глупоком.

К 1912 году движение за реформы выглядело на редкость оппортунистичным и раздробленным. Аграрных реформаторов в целом не заботило благосостояние рабочих. Рабочее движение, особенно после краха Рыцарей труда * и создания Федерации, похоже, полностью сосредоточилось на самом себе и даже похвалялось оппортунизмом; его лидеры, отвергая марксистскую философию, заявляли: «У нас нет конечной цели. Мы живем текущим днем». Многие «разгребатели грязи» стали реформаторами по чистой случайности, и лишь немногие из них вдохновлялись идеалами или действовали по убеждениям. Никого не повергло в изумление, что Эйда Тербелл, вскрывшая злоупотребления «Стандард ойл», написала впоследствии хвалебную биографию Элбриджа Гэри; что Джон Спарго, первым услышавший горький плач детей, кончил как непримиримый противник Нового Курса, что Бертон Хендрик, разоблачивший преступления страховых компаний, воспевал добродетели Эндрю Карнеги. Мурфилд Стори отстаивал, конечно, дело негров, но он решительно противился назначению Брандайса в Верховный суд и допущению евреев в Гарвардский университет; Том Уотсон боролся за права фермеров-арендаторов и фабричных рабочих, но науськивал своих сторонников на негров, евреев и католиков; Уильям Аллен Уайт разоблачал политическую и экономическую коррупцию, но выступал против Брайана, Вильсона и Ф. Д. Рузвельта. Брайан был весьма радикален, когда дело касалось банков и железных дорог, но реакционен в вопросах религии и образования; Теодор Рузвельт провозгласил принципы движения за реформы, но его отвращало их практическое применение; даже Вильсон, который красноречиво ратовал за Новую Свободу, потакал подавлению свободы слова и печати во время войны.

Движение за реформы, лишенное глубокой и фундаментальной философии, отличалось удручающей непоследовательностью. Многим реформаторам не хватало выдержки, немногих из них занимала вся картина в целом. Они растрачивали свои силы, они бродили окольными тропами, шли на компромиссы. Их сторонники были тем более ненадежными. Для большинства из них прикосновение богатства оказалось, по существу, роковым. С повышением цен на пшеницу выдохся бунт аграриев. Клондайкское золото положило конец походу за свободное обращение серебра. Рабочих убедили аргументом полной суповой миски. Дезертиры-южане дружно пополнили ряды реакционнейших демократов Юга, когда перед их испуганными глазами замаячил жупел расового равноправия. Смена Рузвельта Тафтом в 1908 году, готовность пожертвовать Лафоллеттом ради Рузвельта в 1911 году, распад Прогрессивной партии после 1913 года — все это весьма любопытно характеризует искренность или дальновидность движения за реформы в тот момент, когда оно вступило в XX век.

Еще до начала нового века географический центр реформ переместился со Среднего Запада на урбанистическое Восточное побережье. Если, как заметил Дэнис Броуген, фермеры не знали болезни, которой нельзя было бы излечить высокими ценами на пшеницу, то реформаторам Востока были неведомы пороки, которые не склонились бы перед Честностью и Благотворительностью. Эти реформаторы конца века — люди, подобные Нортону, Аткинсону и Стори в Бостоне, Гилдеру, Лоу и Рузвельту в Нью-Йорке, — образовали выдающуюся группу. Их радикализм, однако, нивелировался хорошими манерами и полной неспособностью понять необходимость насилия. Они были скорее наследниками Годкина и Кертиса, чем Хорэса Грили или Уэнделла Филлипса. Они кончали лучшие учебные заведения — иной раз кажется, что только гарвардский диплом открывал доступ в их клуб, — общались с лучшими людьми, читали «Нейшн» и «Индепенденс» и знали о бедности лишь с чужих слов. Намерения их были похвальны, но взгляд ограничен и интересы узки. О реформах они думали почти исключительно в политическом плане и склонны были полагать, что честность в политике является вершиной политической мудрости. Хорошее правительство, считали они, с неизбежностью возникнет в результате реформы гражданской службы и прихода в политику джентльменов. Их отличала та же неизменная вера в действенность благородных моральных принципов, какую приписывал Уэллс в своем «Новом Макиавелли» английским либералам того же периода. Когда они думали о гражданской службе, они видели перед своими глазами Англию. Когда они думали о джентльменах, они представляли себе друг друга, и, хотя их не воодушевляла вульгарная мысль о должностях, они были не прочь время от времени принести себя в жертву общественному благу.

Их не интересовал поход аграриев, они не питали симпатий к организациям рабочих, а панацеи вроде единого налога или национализма Беллами казались им столь же эксцентричными, как и мормонство. Свободное обращение серебряной монеты они считали просто обманом, а такие взрывы, как бунт в Хай-маркете или Пульмановская забастовка, вселяли в них ужас. Они в равной степени боялись социализма, коммунизма и анархизма и любую экономическую ересь склонны были без разбора относить к одной из этих категорий. Людей типа Брайана и Уивера они осуждали, а Олтгелда и Дебса проклинали как антиамериканцев.

И все же они сочувствовали бедным и обездоленным и не были лишены сильного чувства социальной ответственности. От Джейкоба Рииса до Джейн Аддамс они были готовы искоренять несправедливость и облегчать страдания, когда им об этом ста-

новилося известно. Как и аграрии Запада, они выступали против трестов и протекционистских тарифов, отстаивали государственное управление железными дорогами, требовали консервации природных богатств и работали ради уничтожения трущоб, защиты женщин и детей, улучшения расовых отношений, очеловечивания промышленного производства и «социализации» христианства. Наиболее явственной их чертой была гуманность. Поскольку почти все они отличались экономической незрелостью, воспитывались в христианской традиции сострадания и наследовали социальной традиции *noblesse oblige*¹, они инстинктивно обратились к благотворительности, а не к государству. Они предпринимали серьезные усилия организовать благотворительную деятельность, помочь юным разносчикам газет, поддерживали ночлежные дома, спасали несовершеннолетних девушек, облегчали участь бездомных бродяг, добивались соблюдения закрытия учреждений по воскресеньям, ликвидации потогонной системы труда, смягчения строгости уголовного кодекса.

Лучшим представителем этой восточной группы был ее самый видный участник — кипучий Теодор Рузвельт. Как и большинство энтузиастов хорошего правительства, он был прежде всего поборником морали. Когда-то давно он вступил в политику как сторонник реформы закона об аренде жилищ — реформы, аннулированной судами. Под покровительством Джейкоба Рииса он посетил Тутовый пояс и познакомился с потогонной системой, пороками и преступлениями нижнего Истсайда. Он боролся с политической машиной и получил вознаграждение в виде должности инспектора гражданской службы. Его реформаторский энтузиазм был временно приглушен радикализмом Брайана и впоследствии сменился национализмом и борьбой за сильный военно-морской флот. Позднее в качестве губернатора штата он возобновил свои нападки на боссов, чем упрочил свою репутацию либерала.

В Рузвельте — еще до того как он стал президентом — очевидно гармоничное сочетание характерных черт восточного реформатора: оптимизм и оппортунизм; недоверие к экономическим и уверенность в политических панацеях, сентиментальность и поверхностность. Человек живого ума, честный и полный энтузиазма, он бросался разоблачать и крушить зло и порок, как только они попадались ему на глаза. Он боролся с коррупцией, с боссами, с теми, кто обманывал доверие общества или расхищал общественное добро, с трестами и монополиями, с недоброкачественными продуктами или лекарствами, с эксплуатацией женщин и детей, он стоял за честность в политике, за здравый курс, за консервацию и полноценный американизм. Илайю Рут однажды упрекнул Рузвель-

¹ Благородство обязывает (*франц.*).

та в том, что тот приписывает себе авторство Десяти заповедей. Чувствительный к любым беззакониям, он никогда не мог понять, что определенные виды несправедливости являются естественным порождением несправедливого экономического строя, или поверить, что какое-нибудь зло настолько глубоко укоренилось, что его уже нельзя изжить простым ремонтом политического механизма.

Из-за того что Рузвельт по любому поводу шел на компромисс и избегал всяких опасных проблем, переход к президентству Тафта осуществился вполне безболезненно. И все же именно администрация Тафта заставила народ осознать крах движения за реформы. Дело в том, что если Рузвельт производил впечатление прогрессиста, даже когда действовал как консерватор, то несчастье Тафта состояло в том, что он казался консерватором, даже когда действовал как прогрессист. К концу первого десятилетия нового века стало очевидным, что прогрессивизм марки Рузвельта — Тафта не отвечает уже требованиям дня. Несмотря на все неистовство критики трестов, они были в 1910 году сильнее, чем в 1890 или 1900 годах. Несмотря на весь ажиотаж вокруг контроля над железными дорогами, они все же сумели избежать эффективного ограничения своих доходов. Несмотря на всяческое поношение злоупотреблений больших капиталов, распределение богатства к концу периода стало еще более несправедливым, чем раньше. В неприкосновенности остался протекционистский тариф, не был осуществлен централизованный контроль над банками; даже консервация природных богатств — самая красноречивая из всех рузвельтовских реформ — оказалась, увы, несостоятельной; леса и земли страны уничтожались с чудовищной быстротой.

С избранием Вильсона прогрессистское движение обрело в 1913 году наивысшую зрелость. И страна, и Вильсон подхватили радикализм 90-х годов, были готовы теперь осуществить то, что следовало сделать двадцатью годами ранее, и разобраться в том, что предстоит сделать в следующие двадцать лет. Вильсон, с его предшествующим академическим опытом, пристрастием к Миллю и Байоту, поразительным нежеланием включить Джефферсона в свой реестр великих американцев, враждебностью к социализму и популизму, оказался куда более реалистичным, основательным и идеалистически настроенным реформатором, чем Теодор Рузвельт, и куда более эффективным.

Подобно Рузвельту, Вильсон был в политике моралистом, хотя его морализм являлся скорее личным качеством в отличие от этики его великого соперника, более делом принципа, чем разделения людей на плохих и хороших; он шел скорее от Нового, чем от Ветхого Завета. Это был джентльмен Юга, воспитанный на догматах манчестерского либерализма, респектабельности Годкина и виргинского *noblesse oblige*. Он завоевал всеобщее признание исполнением роли святого Георгия, сокру-

шающего дракона коррупции в Нью-Джерси; поддержки либералов и радикалов по всей стране — за исключением тех из них, кого ослепил блеск Т. Р., — он добился едва ли не случайно. У него был логический и последовательный ум, и, оказавшись в роли демократа, он воспринял программу реформ, как воспринял бы доказательство математической теоремы. С глубоким, почти религиозным убеждением в правоте идей, которые он отстаивал, он соединял поразительную способность к самокультивации, гениальное умение манипулировать общественным мнением и железную решимость добиваться поставленной цели. Не удивительно, что он преуспел там, где Рузвельт потерпел поражение, и столь же не удивительно, что его успех и способы, которыми он к нему шел, привели в неистовство его врагов и заставили отвернуться друзей.

Вполне правомерно считать Вудро Вильсона олицетворением Новой Свободы, но было бы грубой ошибкой предположить, что это достижение одного Вильсона. Без Вильсона Новая Свобода, вероятно, оказалась бы несостоятельной, но без поддержки общественного мнения она была бы просто невозможна. За спиной Вильсона стояло не только брайановское крыло демократической партии, но и весомая часть прогрессивистской. Народ в целом жаждал реформ и нового руководства. Как сказал сам Вильсон со свойственным ему красноречием:

«Страна пришла в движение, разбуженная священной страстью, осознанием несправедливости, утерянных идеалов и того, что правительство слишком часто служило инструментом зла. Чувства, с которыми мы вступаем в эту новую эпоху справедливости и возможных свершений, проникают в глубину наших душ, как воздух царства божия, где справедливость и милосердие живут в мире и в одном лице выступают Судия и Брат».

Страна ждала позитивной программы, которая перевела бы эти благородные чувства на язык конструктивного законодательства.

И это законодательство осуществилось — самая основательная и эффективная программа с времен президента Полка, — а под динамичным руководством Вильсона силы прогресса оказались ближе к осуществлению своих целей, чем в любую другую эпоху нашей истории. Тариф Андервуда, Федеральная резервная система, антитрестовский закон Клейтона, закон о федеральной торговой комиссии, закон Адамсона о восьмичасовом рабочем дне, законы о подоходном налоге, помощи фермерам, о детском труде, о политике доброго соседа — все это логически и весьма внушительно увенчало агитацию целого поколения реформаторов.

Но даже в годы наивысшего триумфа было очевидно, что движение за реформы лишилось чего-то очень существенного. Оно лишилось своей стихийной силы, того эмоционального по-

рыва, того экономического реализма, которые были для него характерны во времена Генри Джорджа, Питера Олтгелда и Тома Джонсона. Большая часть лидеров, которые его вдохновляли и сформировали, или сошли со сцены, или обратили свои усилия в ином направлении. Брайан, разумеется, сохранил свой безыскусный идеализм, но он, казалось, потерял контакт со своими сторонниками и все больше посвящал себя походу за воздержание и мир. Рузвельт, озлобленный спектаклем, в котором Вильсон играл роль, которую он считал по праву своей, ударился в мстительность и шовинизм. Лафоллетт влачил жалкое существование, резкий и раздражительный, предмет насмешек повсюду, кроме собственного штата. С переходом власти от штатов к федеральному правительству потеряло значение местное движение за реформы. Перемены оказались роковыми. Когда реакционеры увидели, что настал их час, и пришли к власти, уже не было достаточно сильных местных или региональных организаций, способных им противостоять или служить лабораториями либерализма на уровне штатов.

4

Первая мировая война ознаменовала конец великого движения за реформы, возникшего около 1890 года. Ясно, что война и последовавший за ней мир принесли разочарование, неясно только, почему это произошло. Ни один историк не проанализировал еще анатомию реакции, наступившей после 1918 года; ее симптомы более очевидны, чем ее патология. Как Гражданская война направила все реформаторские движения 40-х и 50-х годов в русло крестового похода против рабства и разделения союза, так и первая мировая война направила реформаторские движения предыдущих десятилетий в русло всеобъемлющего похода за мировую демократию. После 1917 года интересы и энергия народа устремились в другую сторону; процветание, война и послевоенный мировой порядок отодвинули и сделали нереальными проблемы, волновавшие прошлые поколения американцев. Последовавшая со всей неизбежностью идеализация похода за демократию вызвала почти столь же неизбежную реакцию цинизма, а отождествление реформ с именем Вильсона привело ко всеобщему отрицанию Вильсона и вильсонизма. Его поражение на Западе подорвало и либерализм внутри страны, и интернационализм. Необходимость национального единства во время войны позволила с большой легкостью предвстать даже конструктивную критику обструкционизмом и нелояльностью и оправдать не только истерию с депортацией иностранцев и страх перед красными, но и федеральные законы и законы штатов, ограничившие свободу мысли и слова.

Подробности этой реакции еще слишком свежи в памяти, чтобы здесь их повторять. Президент Гардинг в 1920 году посвятил свою администрацию возвращению к «нормальности», Кулидж в 1924 году изрек, что «Дело Америки — бизнес», Гувер в 1928 провозгласил спенсеровскую концепцию «крайнего индивидуализма». Широко распространилась враждебность к иностранцам и иностранным идеям; вообще идеи как таковые стали чем-то подозрительным, противным истинному американизму. На иностранцев, подозреваемых в радикальных высказываниях, устраивались облавы, их тысячами выселяли из страны; проводилась чистка легислатур, учителей обязали приносить клятву в лояльности, учебники ревизовались в духе американизма, как его трактовали Американский легион и Дочери американской революции. Ку-клукс-клан, который мог похваляться миллионами членов, предвосхищал нацистские доктрины арийского превосходства, и куклуксклановцы в белых балахонах терроризировали католиков, негров, евреев и радикалов. Проповедники-фундаменталисты выступали против преподавания в общественных школах теории эволюции и распространения знаний о планировании семьи, законы о цензуре выхолащивали киноискусство, драму и литературу. В двух нашумевших судебных процессах — по делу Сакко и Ванцетти в Массачусетсе и Муни Биллинга в Калифорнии — подсудимые были наказаны скорее за радикализм, чем за доказанную вину. Верховный суд мягкой реинтерпретацией антитрестовских законов, аннулированием законов о детском труде и минимальной заработной плате продемонстрировал сочувствие реакционным тенденциям времени.

Нет более представительной фигуры всего этого периода, чем Уильям Аллен Уайт из Эмпории, штат Канзас. В своей прелестной «Автобиографии» он рассказывает, как на Конвенте 1920 года он заставил делегацию Канзаса прыгнуть на подножку победного поезда Гардинга:

«Я был слишком подавлен, — пишет он, — чтобы встать и сражаться. Либеральное движение, которое так гордо вознеслось при Брайане, Теодоре Рузвельте и Лафоллетте, выдохлось. Либералы, называвшие себя прогрессистами, пребывали в растерянности. Слабые духом стали циниками. Стойкие были утомлены и печальны».

Не все, конечно; были и такие, кто продолжал борьбу. Юджин Дебс не давал социализму погибнуть, и даже в своей камере в федеральной тюрьме Атланты располагал миллионом голосов. Новые партии возникали на северо-западе, но их деятельность сразу парализовала враждебность со стороны банкиров и судовладельцев. Лафоллетт, этот могучий дуб, отказался склониться под новыми ветрами, дуящими из пещер Мамоны, организовал в 1924 году партию, получившую пять миллионов голосов, — и исчез. «Нейшн» и «Нью рипаблик» по-прежнему громко

взывали о социальной справедливости, но их читали только старые последователи — новых сторонников почти не прибавлялось. Либеральное движение продолжало существовать — без него не было бы Нового Курса, — но это был узкий и неглубокий ручеек, бегущий рядом с мощным потоком реакции.

Изменилась и вся интеллектуальная атмосфера — пожалуй, более резко, чем в любое другое десятилетие нашей истории. Художники и писатели не смирились со своим новым уделом, они отчаянно отвергали его. Романисты, ученые и художники периода Брайана — Рузвельта бунтовали, но их бунт не означал отчуждения или осуждения общества, в нем звучали возмущение и сострадание. Они протестовали не из чувства превосходства, но желая улучшить общую участь. Никто не мог подвергнуть сомнению их искренность или независимость. Они говорили на языке ферм и улиц потому, что это по праву был их язык, а не для того, чтобы пародировать его. Они не боялись страсти и возмущения, они направляли эти чувства против угнетателей, а не против жертв агрессии. Хотя зачастую их приводило в отчаяние зрелище беспомощности человека, им никогда не приходила в голову мысль, что единственно существенная особенность человека — его несущественность.

Интеллектуалы 20-х годов обнаружили такой же талант к разоблачению, тот же бунт против деревень и ферм, ту же ненависть к Мамоне и миссис Гранди, которые вдохновляли их предшественников. Но они больше думали о том, как отделить себя от этих явлений, нежели исправить их или изменить. Они не страдали, как Гарленд, вместе с фермерами и жителями деревень, но, как Льюис, страдали из-за них. Они не были настоящими бунтовщиками, скорее иконоборцами, что совсем не одно и то же. Они были слишком убеждены в собственном превосходстве, чтобы искренне беспокоиться о судьбе простого человека, и их ненависть к несправедливости никогда не была столь же острой, как ненависть к пошлости и духовному упадку. Иные, подобно Уилле Кэсер и Эллен Глазгоу, охотнее обращались к прошлому и воспевали идеалы, достижения и неудачи ранних американцев, чем к попыткам переделать современную им жизнь. Они лучше служили искусству, чем большинство их предшественников, но были бессильны как пропагандисты Нового порядка. Если писатели 90-х годов не могли смириться с тем, что добродетельные люди страдают, то литературные бунтовщики 20-х протестовали против того, что добродетель так скучна, а финансовый успех так бездуховен.

При всем своем возмущении и отчаянии писатели 20-х годов, с небольшими исключениями, обнаруживали слабый интерес к реформам. Они ничем не проявили себя в борьбе за Лигу Наций, или за оздоровление политической жизни, или улучшение участи рабочих и фермеров. Не было создано ни романов о

фермерах, подобных «Теплому местечку» Гарленда, ни романов о рабочих, подобных «Джунглям» Синклера, ни политических романов, подобных «Карьере мистера Кру» Черчилля. Можно даже сказать, что в эпоху, когда превозносился Фрейд, не было создано и сексуальных романов вроде «Мэгги» Крейна или «Сьюзен Леннокс» Филлипса, так как интерес к сексу, как и ко всему остальному, стал психоаналитическим, а не социологическим. И вполне понятно, что 90-е годы возвестили о себе книгой «Как живет другая половина», в то время как 20-е — «Главной улицей» и «По эту сторону рая».

67. ФОРМИРОВАНИЕ АУДИТОРИИ

1

Молодой и энергичный национализм, самокритичный и аналитический, явился глубинной чертой литературы и журналистики первых послевоенных лет. Он восполнял исчезнувший дух реформизма предшествующего десятилетия. С наступлением XX века непрерывно формировались новые типы читателей, в особенности читателей больших столичных газет. Создаваемое таким образом общество характеризовалось ростом самосознания и жадным интересом к новостям о себе, к своим проблемам и обязанностям, к своим комическим чертам и эмоциональным потребностям. В крупных городах, где продолжало стремительными темпами расти население, хотя общий прирост по стране начал падать, уитменовский «народ народов» воплотился в реальность. Война ускорила, а великая депрессия 30-х годов завершила распад некогда преобладавших социальных (и частично интеллектуальных) групп. Адаптация второго и третьего поколений иммигрантов из стран Северной Европы произошла в том же ускоренном темпе. Теперь они чувствовали себя не менее полноценными американцами, чем так называемая «англосаксонская раса». Это было подвижное общество, но его мобильность мало напоминала устремленный на Запад поток пионеров; это общество было городским, а не деревенским, национальным, а не региональным, оно было готово или почти готово поддерживать и поощрять профессиональный литературный труд.

Серьезные писатели испытывали более значительные финансовые трудности до 1910 года, чем впоследствии. Правда, писательский труд к тому времени уже превратился в профессию, благодаря которой одни имели средства к существованию, другие процветали, точно удачливые коммерсанты. Цены на книги после 1900 года были низки, принимая во внимание, что они не превышали самой высокой цифры 1 доллар 50 центов — стоимость популярного романа, но гонорары были крупнее по сравнению с более поздними ставками, так что весьма процветающие писатели могли рассчитывать на вознаграждение в виде двадцатипроцентных отчислений с каждого проданного экземпляра книги, выпущенной массовым изданием. Киплингу платили все 30%, что, по официальным данным, было самым высоким гонораром. Но и оплата в размере 20% позволяла авторам за-

работать кругленькую сумму на издании только одного романа. Так, например, роман «Иметь и удержать» принес Мэри Джонстон * более 60 000 долларов, и это не считая доходов из других источников, как-то: журнальной публикации, повторного договора на журнальное издание, переводов за границей. Джин Стрэттен Портер заработала, наверное, в три раза больше на своих «Веснушках» *, так как ее роман разошелся массовым изданием и в переизданиях приблизительно в 2 000 000 экземпляров. Джек Лондон имел годовой доход свыше 75 000 долларов, большая часть которого поступала от журналов, плативших ему по 3000 долларов за его популярные короткие рассказы.

Подобные перспективы, проторившие для начинающих писателей вполне определенный путь, позволяли им сделать карьеру. Те, кто следовал этим путем, посещали университет в Восточных штатах, предпочтительно Гарвард, где слушали лекции профессора Бейкера * по драматургии, потом с рекомендательными письмами приезжали в Нью-Йорк и работали учениками-репортерами в какой-нибудь столичной газете, а в свободное время сочиняли роман, или пьесу, или рассказы. Если книга или пьеса имели успех, это означало, что карьере писателя положено начало. Но многие молодые писатели, которые появились после 1910 года, не стремились произвести сенсацию на Бродвее или прорваться в список авторов бестселлеров, а преследовали иные цели. Они были бунтарями и реалистами, что, как казалось тогда, не сулило славы ни в настоящем, ни в будущем и оставляло мало надежды на опубликование своих произведений в коммерческих издательствах.

Два или три счастливых случая располагали личными средствами, как, например, Эми Лоуэлл, остальные же поддерживали свое существование десятками различных способов. Очень немногие трудились на периферии литературы: либо работали газетными репортерами (что к тому времени уже стало традицией), либо занимались литературной поденщиной и служили внутренними рецензентами в издательствах. Драйзер и Уилла Кэсер преуспевали в качестве редакторов журналов. Другие, впоследствии получившие широкое признание, зарабатывали себе на жизнь внелитературным трудом. Это были фермер (Роберт Фрост), неудачник-адвокат (Эдгар Ли Мастерс), провинциальный врач (Уильям Карлос Уильямс), банковский клерк (Т. С. Элиот), служащий страховой компании (Уоллес Стивенс), профессиональный шахматист (Альфред Креймборг), бродяга, читающий свои стихи в обмен на кусок хлеба (Вэчел Линдзи), владелец фабрики по производству красок, а позже рекламный агент (Шервуд Андерсон), два секретаря мэров-социалистов (Карл Сэндберг и Уолтер Липпман) и чиновник в таможене. Им был Эдвин Арлингтон Робинсон, который получил эту должность в 1905 году, после того как Теодор Рузвельт прочел его ранние стихотворения. До того Робинсон служил инспектором на стро-

ительстве нью-йоркского метро. Новая литература тоже лишь строилась и еще не вышла из подполья. Если его собратья по перу были источником света, то Робинсон держал в руке настоящий фонарь, освещавший бесконечный, как тогда представлялось, туннель.

Но у туннеля был выход, и писатели поколения Робинсона, даже поэты, в конце концов вышли к сиянию дня. Это произошло раньше, чем многие из них предполагали, но слишком поздно для их литературной судьбы. Самому Робинсону был сорок один год, когда он понял, что может отказаться от должности таможенного чиновника, и перевалило за пятьдесят восемь, когда он смог жить, зарабатывая поэзией. Драйзеру было около сорока, когда он смог оставить пост редактора в «Баттерик публейшинз» и посвятить все свое время созданию романов. Уилла Кэсер в тридцать шесть лет ушла из «Макклюрс». Фросту исполнилось тридцать девять, когда он издал «К северу от Бостона»; Андерсону — сорок три, когда он выпустил «Уайнсбург, Огайо»; Мастерсу — сорок шесть, когда он написал «Антологию Спун-ривер» и бросил право ради литературы. В известном смысле этим писателям повезло, что они сформировались, занимаясь другим делом: они обогатили американскую литературу знанием мира, лежавшего за пределами восточных университетов и респектабельных журналов, ощущением его огромности, первозданности и своего одиночества. Но это доставалось им ценой порой невозместимых потерь: у них не было ни времени, чтобы всецело отдаться совершенствованию своего мастерства, ни возможности на раннем этапе творчества встретиться с взыскательным читателем. О многих из них можно сказать, что им недоставало широты знаний, что их вкус не отличался определенностью и что им не хватало профессионализма или же, напротив, если они начинали как авторы дешевых журналов, подобно Гершесгаймеру и Льюису, то обладали в избытке профессионализмом дурного толка.

2

Формирование новой аудитории началось с новым веком, но на ранней стадии это выражалось лишь в росте числа читателей, а не в улучшении литературного вкуса.

Действительно, до 1910 года книги имели значительно больше читателей, чем в течение многих лет после первой мировой войны, но эти книги соответствовали вкусу и пониманию незрелой молодой аудитории. Ей нравились преимущественно романы сентиментальные и развлекательные романы о приключениях в далеких краях и произведения местного колорита, при обязательном условии, чтобы развитие событий завершилось финалом, удовлетворявшим нормы пуританской морали. Ей нравились Романы Джин Стрэттен Портер, которая к 1915 году напи-

сала «Веснушки» и еще четыре романа, распроданных в количестве 8 000 000 экземпляров. Ей нравились «Тропа Одинокой сосны» Джона Фокса-младшего *, «Зов предков» Джека Лондона, «Ребекка с фермы Санибрук» Кейт Дуглас Виггин * и «Пастух гор» Хэролда Белла Райта *. С 1901 по 1915 год она отдавала предпочтение девятнадцати книгам в такой степени, что раскупила более миллиона экземпляров каждой. В период с 1916 по 1930 год таким спросом пользовались всего лишь восемь книг, причем три из них были научно-популярными ¹.

Первые годы века были волнующим временем для тех издателей, которые умели приспособливаться ко вкусам читателей. Люди, подобные полковнику Харви из издательства «Харпер энд бразерс», или Джорджу Дорену, или Уолтеру Хайнсу Пейджу, достигли подлинного могущества, позволявшего им свысока взирать на литературных критиков и обращаться с писателями как с детьми, которых можно приласкать или высечь. Тем не менее это были самые скучные годы в истории американской литературы. Публика, восхищавшаяся Поллианной * и ее сестрами, не хотела читать романы, которые не поддерживали ее веру в то, что добродетель торжествует и на этом, и на том свете. Она не ходила в театр на серьезные пьесы и отказывалась читать стихи, написанные не в манере Эллы Уилер Уилкоккс * или Джеймса Уиткомба Райли. Она не желала знать писателей, чья репутация утвердилась в конце XIX века: собрание сочинений Генри Джеймса нашло мало покупателей, а к 1915 году даже сам Хоуэллс, не слишком преувеличивая, называл себя «мертвым идиолом, чьи изображения повержены, и лишь трава растет на них при слабом свете луны». Молодым писателям, хотевшим писать в духе Джеймса или Хоуэллса, издатели рекомендовали в качестве более надежного образца для подражания исторические эпопеи Уинстона Черчилля или, во всяком случае, что-нибудь большое, красочное и оптимистическое с сюжетом, за развитием которого читателю легко было бы следить. В эту пору небывалого успеха популярного романа была почти полностью утрачена литературная традиция, сложившаяся в Новой Англии накануне Гражданской войны. Для расцвета серьезной литературы необходим был новый толчок. Нужны были новые писатели, а также новые журналы и издательства, чтобы представить их произведения, нужна была новая аудитория, которая поддержала бы как авторов, так и издателей.

Аудитория, по крайней мере частично, создавалась самым простым способом: за счет распространения формального образования. После 1910 года, в особенности в благополучные 20-е годы, стремительными темпами начало развиваться высшее и полное среднее образование. Все возрастало количество учащихся, повышалось качество обучения. Несмотря на то что при-

¹ «Очерк истории», «История философии», «Шейх» и еще пять других.

рост населения сократился из-за падения рождаемости, а после 1924 года также и из-за ограничений Иммиграционного Акта, из года в год средние школы и колледжи привлекали все больше учеников. С 1910 по 1940 год число поступивших в среднюю школу увеличилось на 540%, а в высшие учебные заведения — на 321%. В течение одних только 20-х годов число учащихся в учебных заведениях обоих уровней возросло вдвое, и для дальнейшего развития образования, столкнувшегося с проблемой переполненных аудиторий и устаревшего оборудования, требовались дополнительные средства, новые здания и новые методы преподавания. Общественные и частные расходы на нужды образования не отставали от роста числа учащихся и возросли на 559%, а колледжи и университеты увеличивали свои фонды и строили новые здания. Значительная часть средств, однако, ассигновалась на развитие определенных учреждений: университетов в южных штатах, городских и католических колледжей, аспирантуры, а также колледжей для младших школьников; более 400 таких колледжей было открыто в течение двадцати лет после первой мировой войны.

В Гарварде и Йеле, где стремились воссоздать хотя бы до некоторой степени камерную атмосферу колледжей былых времен, утверждались проекты так называемых «домов» или «колледжей», согласно которым все студенты распределялись по учебным группам со своими общежитиями, предоставлявшими весь комплекс условий, необходимых для жизни и занятий. Этому направлению последовал ряд других университетов, располагавших достаточными средствами. Примечательны две главные тенденции в методах преподавания. Ассоциация прогрессивного обучения, основанная в 1918 году и отражавшая экспериментальное и натуралистическое направление в интеллектуальном развитии того времени, начала реформы в дошкольных детских учреждениях и элементарных школах. Поднимаясь все выше, она выдвинула требование пересмотра традиционных условий приема в колледж и предложила ввести более гибкие «детско-центристские» учебные программы на всех этапах образовательного процесса. Одновременно в колледжах и университетах под руководством Вудро Вильсона, Фрэнка Эйдлотта, А. Лоренса Лоуэлла и Джона Эрскина проводились эксперименты «духовного наставничества» и «почетных» курсов для небольших групп избранных студентов или с системой консультаций у преподавателя и организацией коллоквиумов. Эти эксперименты ставили перед собой задачу упорядочить содержание высшего образования и индивидуализировать методы обучения. Напоминая в некоторых аспектах движение за прогрессивное обучение, они отражали гуманистическое и неосхоластическое веяния. Они давали студентам большую свободу для самостоятельной научно-исследовательской работы и в то же время преследовали цель повысить уровень образования и

раскрепостить научное мышление, так как вводили в качестве учебных дисциплин новые отрасли естественных, социальных и гуманитарных наук. Таким образом, в то время когда стремительными темпами росла образованная читательская публика, тогда же формировались и интеллектуальные вожди благодаря отборочным и интенсивным программам высшего образования.

Развитие среднего и высшего образования не только обеспечивало несравненно более широкую потенциальную аудиторию читателей, чем когда-либо существовала в отдельно взятой стране или даже во всей Западной Европе в целом, но и способствовало созданию условий для подготовки писателей. До 1910 года преимущественно Гарвард выпускал американских литераторов. После 1910 года значительное количество писателей стало выходцами других университетов: прежде всего Принстона и Йеля (вспомним блистательный выпуск 1919 года) *, а также Чикагского, Вандербилтского, Стэнфордского университетов, университетов западных и южных штатов и новых городских колледжей. Раньше студенты-писатели почти не находили признания в академическом мире, теперь они получали стимул и поддержку в благоприятной атмосфере кружка. Как во времена литературного возрождения в начале XIX века, возникали студенческие клубы выпускников, подобные клубу «Элизабет» в Йеле, где велись серьезные дискуссии о книгах и проблемах писательского мастерства.

Около 1915 года с большим энтузиазмом стали пропагандировать обучение взрослых: оно входило в практику, правда не столь энергично. Образование для взрослых стало новым этапом просветительской деятельности, не прекращавшейся в той или иной форме с колониальных времен. Одни формы этой деятельности к тому времени утвердились официально, другие пришли в упадок, как, например, просветительские кружки чау-тауква, существовавшие до этого в двухстах или трехстах городах. Частично их заменили летние школы и заочные курсы при университетах. Оба мероприятия привлекали учителей начальных школ, стремившихся получить удостоверение о прохождении курса в университете. Большинство лицеев прекратило существование, наметился временный упадок искусства публичных выступлений и организации лекционных турне. Просветительская деятельность профсоюзов, за исключением двух мощных профсоюзов швейников, не пользовалась популярностью и заглохла после первой мировой войны. Значительно позже, после депрессии, ее возобновят новые профсоюзы. По всей стране стремительно росло число женских клубов, которые поддерживали определенный культурный уровень. Его понижение обозначилось после бума на Уолл-стрит, когда браунинг сменился бриджем *. Уровень культуры повысился уже во время депрессии и в первые годы Нового Курса, когда наступил период интенсивного самообразования и широкой просветительской активности.

Движение маленьких театров, начавшееся в Америке около 1912 года и достигшее своего расцвета к 1924 году, являлось в определенном смысле одной из форм образования для взрослых. Оно создало аудиторию для серьезных пьес. На первых порах эти театры в основном ставили немецкие, английские, ирландские или скандинавские пьесы, знакомившие публику с идеями европейских драматургов. Позже, когда уже насчитывалось более тысячи маленьких театров, публика научилась аплодировать и американским драматургам, таким, как О'Нил, которые сами прошли школу маленьких театров и чьи творения принадлежали к тому, что называлось прежде европейским течением мысли. Пессимизм, натурализм, лиризм, фантазия, экспрессионизм — все новые настроения и приемы впервые были представлены на сцене, прежде чем воплотились в американском романе, сделавшем их достоянием самой широкой публики.

Кино и радио со своей стороны мало способствовали формированию просвещенной аудитории. Начальный этап их деятельности можно, скорее, назвать распространением невежества. Немое кино, как правило, обращалось к интеллекту двенадцатилетнего подростка, принимавшемуся его создателями за средний уровень развития всего населения. Не исключено даже, что оно способствовало понижению интеллектуальных запросов, поскольку занимало время, которое раньше люди посвящали другим культурным занятиям. Только после 1930 года, когда кино «заговорило», оно стало оказывать положительное влияние на развитие у американцев интереса к чтению. Поначалу радио было просто электрической игрушкой, потом стало популярным видом искусства, вступив в конкурентную борьбу с низкопробной беллетристикой и на некоторое время подорвав тиражи исповедальных журналов типа «Подлинные истории». Литературные программы «Приглашение к уроку» или «Писатель встречается с критиком», пользовавшиеся успехом у слушателей, появились на радио значительно позже.

Если учесть все, что посягало на время американцев, и в особенности вторжение автомобиля, приходится удивляться тому, что они вообще читали. Однако публичные библиотеки продолжали строиться и получать субсидии; только на одни пожертвования фонда Эндрю Карнеги между 1896 и 1935 годами было возведено 1677 библиотек, не считая тех, что были созданы на средства штатов и муниципалитетов. К 1935 году насчитывалось всего 6235 публичных библиотек, обслуживавших 63% населения страны. В их фондах хранилось более 100 000 000 томов, а ежегодная выдача составляла 450 000 000 книг. В целом наблюдался постоянный рост выдачи книг, хотя большинство новых читателей принадлежало к определенным слоям населения; это была молодежь, а не взрослые, женщины, а не мужчины, и что самое любопытное, рабочие и служащие, а не бизнесмены. Во время депрессии, когда бюджет большинства библиотек

сократился, выдача книг населению продолжала увеличиваться из года в год. В Манси, Индиана, в «среднем городке», по терминологии Линдов *, она удвоилась за пять лет начиная с 1929 года. Выдача книг библиотеками достигла высшей точки в 1933 году и, впоследствии сократившись, тем не менее намного превышала уровень 1929 года. Иными словами, родилась громадная новая аудитория, готовая читать не только плохие, но и хорошие книги, если она о них слышала, и даже покупать их, как только они выходили в свет в дешевом издании.

3

После 1910 года начался грандиозный переворот в журнальном мире. Издания, которые настолько прочно утвердились, что выходили с тем же постоянством, с каким дни недели следуют один за другим, развеялись как листочки прошлогоднего календаря. Самая высокая «смертность» отмечалась среди ежемесячников «разгребателей грязи». Эти журналы распространялись громадными тиражами, когда обличали пороки американского бизнеса, правительства, церкви и общественной жизни в сенсационных выступлениях, а иногда в обстоятельных, богатых фактами статьях, написанных талантливейшими журналистами Америки всех времен; некоторые из них, в том числе Линкольн Стеффенс и Рэй Стеннард Бейкер, отличались более высоким литературным мастерством, чем их современники прозаики. Журналы «Эврибодиз», «Макклюдс», «Космополитэн» и «Хэмптонс», где печатались «разгребатели грязи», имели в 1910 году ежемесячный тираж полмиллиона экземпляров каждый. Через два года все они изменили свою редакционную политику, затем «Хэмптонс» прекратил издание, за ним последовали «Эринэ», «Твентиз сенчюри», «Сэксес» и «Хьюмен лайф». В то время говорили, что читатели утратили интерес к «разгребанию грязи», но более поздние признания редакторов и издателей показали, что их журналы стали жертвой собственного успеха, наведя страх в деловых кругах, в то время как сами зависели от рекламы и банковского кредита. Когда реклама начала постепенно исчезать с их страниц и ссуды, точно по мановению волшебной палочки, были неожиданно востребованы обратно, они были вынуждены прекратить либо свои расследования, либо существование.

Не столь стремительно преобразовывались и исчезали толстые литературные ежемесячники. «Харперс», «Скрибнерс», «Сенчюри», так же как «Атлантик мансли» и «Норт эмерикэн ревью», их старые и к тому времени обедневшие родственники, долго являлись законодателями вкуса в Америке. Все они были блюстителями традиции утонченной литературы, которая окончательно истончилась, но, высокомерно скрывая это, превратилась в традицию благопристойной литературы. В 1910 году первые три журнала еще выходили общим тиражом свыше полу-

миллиона экземпляров. В течение следующего десятилетия все журналы, кроме «Атлантик», растеряли своих читателей. «Харперс», однако, возобновился после 1920 года под новым руководством, а «Сенчюри» протянул до 1930-го, но уже как ежеквартальник. «Скрибнерс» и «Норт эмерикэн ревью» постигла печальная участь; оба неоднократно меняли владельцев и закончили свое существование, подобно журналу «Литтелз ливинг эйдж», попав под контроль пропагандистов, поддерживавших политику стран — правительств оси.

Другие прославленные журналы исчезали во время или сразу же после первой мировой войны. Одним из первых в 1916 году ушел со сцены «Харперс уикли», несмотря на то что за последние годы под руководством Нормана Хэпгуда он превратился в прекрасное литературное издание. Но его покинули рекламодатели, и он слился с журналом «Индепендент», объединенным в свою очередь с «Аутлук», прекратившимся в 1935 году. Журнал «Карент литерачю», переименованный в «Карент опиньон», лучший из популярных изданий, освещавших культурную жизнь страны в предвоенные годы, погиб, потеряв подписчиков. «Юс компаньон», некогда самый популярный американский журнал, за которым еженедельно следили как дети, так и взрослые, пришел в упадок, но не от недостатка читателей, а от неумелого ведения бухгалтерии, и закрылся в 1929 году. Три юмористических еженедельника — «Пэк», «Джадж», «Лайф» — задохнулись от собственного смеха. Журнал «Уорлдс уорк» был поглощен «Ревью ов ревью», а тот в свою очередь — «Литерэри дайджест», который увял под общий хохот после того, как его знаменитый опрос избирателей показал, что в 1936 году Лэндон одержит победу на президентских выборах. Журналы вымирали не только поодиночке, но и целыми группами и семьями, например «Букмен», «Бук чэт» и «Бук байер», или как «Сент Николас» и другие утвердившиеся детские ежесюжетники, или как «Форум» и все периодические издания, ставившие целью предоставлять свои страницы для дебатов. Она исчезали один за другим, унося с собой прославленные имена и оставляя место для новых журналов, не обремененных грузом собственных традиций.

Эти новые журналы были самых разнообразных типов. «Йель ревью» (1911), университетский ежеквартальник, впервые завоевал широкое признание и положил начало изданиям, располагающим небольшой, но влиятельной аудиторией, а по содержанию представляющим собой смесь информации о литературе, ее критической интерпретации и художественных произведений. Журнал «Нью рипаблик», начатый в 1914 году, был первым еженедельником нового типа. Руководимый блистательной редколлегией, он пытался установить эталон интеллектуальной дискуссии и литературного стиля. Издаваемый с 1865 года старый журнал «Нейшн» после того, как в 1918 году Освальд

Гаррисон Уиллард стал его редактором, превратился в энергичный политический орган, но продолжал оставаться литературным изданием, и его новые критики поддерживали прозаиков нового поколения. В послевоенные годы наступил расцвет «либеральных еженедельников», которые, правда, не всегда были еженедельниками и далеко не все были либеральными. Кроме «Нейшн» и «Нью рипаблик», недолго выходили «Фримен», отстаивавший хорошую прозу и систему единого налога, радикальный двухнедельник «Дайэл» (1916—1920) и консервативный «Уикли ревью».

Рецензия и литературная критика стали основным содержанием «Сатердей ревью ов литерачюр» (1924), сменившего при прежнем руководстве «Литерэри ревью», приложение старой газеты «Нью-Йорк ивнинг пост». Это была решительная попытка приблизить университетскую науку к интересам образованной публики. В период между 1915 и 1925 годами группа преподавателей и ученых, в которую входили Джон Эрскин и Карл Ван Дорен * из Колумбийского университета, Генри Сейдел Кэнби * из Йеля и Стюарт П. Шерман из Иллинойского университета, мигрировала в гостеприимную область литературной журналистики. Отделы рецензий и книжных обзоров в воскресных приложениях газет «Нью-Йорк таймс», «Нью-Йорк геральд трибюн», так же как и «Сатердей ревью ов литерачюр», отражали эту живую потребность времени.

Без особых усилий наиболее искусные и даровитые комментаторы политических и литературных еженедельников проникли в газеты и там, выступая под своим именем, часто вразрез с редакционной линией издания, расширяли свою аудиторию и удовлетворяли спрос общества на интеллектуальное руководство. В этом смысле типична карьера Уолтера Липпмана. Он начал путь в редколлегии «Нью рипаблик», написал затем книги «Общественное мнение» (1922) и «Введение в мораль» (1929) и в конце концов превратился в автора комментариев для газетных синдикатов по вопросам внутренней и внешней политики, что благодаря его эрудиции и свойственной его стилю доходчивости создало ему имя в масштабах всей страны. Комментаторы же, обладавшие хорошими голосовыми связками и богатым предшествующим опытом, преуспевали на радио, пользуясь его почти безграничными возможностями. На протяжении 30-х и 40-х годов они распутывали для миллионов слушателей хитросплетения политики, войны и международных отношений.

Если после первой мировой войны старые периодические издания теряли своих читателей или уходили совсем, то новые продолжали возникать ежегодно. В 1922 году появился «Ридерс дайджест», скромный поначалу журнал, которому, однако, суждено было стать изданием с самым большим тиражом в мире. В следующем году начал выходить «Тайм», первый из информационных еженедельников, в 1924 году — журнал «Эмерикэн

меркюри», редактируемый Г. Л. Менкеном и Джорджем Джинном Натаном, в 1925 году — «Нью-Йоркер», который не стремился быть серьезным изданием, что ему, правда, далеко не всегда удавалось. Позже появятся другие издания, также способствовавшие изменению характера американской журналистики: в конце десятилетия «Эсквайр» с обольстительными красотками на цветных фотографиях; в 1930 году — «Форчун» с тщательными исследованиями американского бизнеса и прекрасной графикой, который первые три года, однако, был убыточным предприятием, и, наконец, в 1936 году — новый журнал «Лайф», первый и самый процветающий из всех больших иллюстрированных журналов.

«Тайм», «Форчун» и «Ньюсуик» (1933) знаменовали, по меньшей мере в одном отношении, радикальный поворот в американской журналистике. Эти издания ставили перед собой задачу если не управлять общественным мнением, то, во всяком случае, поставлять факты, его формирующие. Они были результатом труда коллектива, сообща освещавшего новости в столь далеких областях, как наука, литература, экономика и искусство. И поскольку они опирались на группы специалистов, то материалы для них не столько писались, сколько переписывались штатом литературных сотрудников. Подобные приемы были полной противоположностью личному журнализму, господствовавшему как в газетах, так и в журналах того времени.

Некоторые новые издания имели высокий профессиональный уровень, неизвестный ранее в истории американской журналистики. Их репортеры добывали больше фактов и делали более совершенные фотографии, а их редакторы отличались более умелым выбором занимательного материала и более уверенным суждением о том, как его следует подать, но тем не менее редакциям этих изданий, за исключением отдельных членов редколлегии «Нью-Йоркер», были неведомы ни страсть к открытию новых писателей, ни интеллектуальная любознательность скучноватых журналов, издававшихся полвека назад. Новые журналы редко предоставляли своим авторам право выражать собственные взгляды, которым журналисты-«разгребатели грязи» пользовались как чем-то само собой разумеющимся. Эти новые издания в значительной степени зависели от распространения среди публики, читавшей также и серьезные книги, но их роль в формировании этой новой аудитории оказалась несоизмеримо малой по сравнению с приложенными ими усилиями.

4

На обложке первого номера «Поэтри, мэгэзин ов верс», вышедшего в октябре 1912 года, его редактор Гарриет Монро поместила слова Уитмена: «Чтобы иметь большую поэзию, нужно иметь и большую аудиторию». В течение первых десяти лет

мисс Монро удалось обнаружить несколько больших и много хороших поэтов всех школ и направлений и опубликовать их стихи в своем журнале. Но ей не повезло в создании большой, или по крайней мере широкой, аудитории, ибо журнал «Поэтри» имел не более 3000 подписчиков. Однако для многих поэтов, представленных журналом, это была достаточно внушительная аудитория, которую они не нашли бы без его помощи.

Маленькие журналы, подобные «Поэтри», становятся не-обходимыми для культурного развития, когда возникает разрыв между вкусами широкой публики и задачами серьезных писателей. После 1910 года их роль была особенно значительна, потому что именно они дали возможность быть услышанным целому поколению бунтующих поэтов и прозаиков. Один за другим появлялись эти журналы, чтобы вскоре погибнуть в борьбе за существование, но они напечатали больше новых, а иногда и более значительных писателей, чем многие прибыльные издания за полвека. «Азерс», маленький журнал, редактируемый Альфредом Креймборгом, исчислял свою аудиторию тремястами подписчиков, а существовал четыре года, но он напечатал Уильяма Карлоса Уильямса, Альфреда Креймборга, Мэриэн Мур, Конрада Эйка, Уоллеса Стивенса и Т. С. Элиота в то время, когда их произведения были отклонены даже редакцией «Поэтри». «Литтл ревью» выходил дольше других журналов. Он был начат в Чикаго в 1914 году, затем его издание было перенесено в Нью-Йорк, потом в Париж, а идеей он переместился от анархизма, феминизма через серию всевозможных восторгов и увлечений к кубизму, сюрреализму и усталому цинизму, так что подшивки этого журнала являются идейной историей того времени, в которое он процветал.

«Мэссиз», основанный в 1911 году, переживал свой самый яркий период с 1914 по 1917 год. Это был журнал рассказчиков, репортеров, поэтов, графиков *. Они критиковали старое общество и пытались построить новое. «Ридиз миррор» в Сент-Луисе напечатал многих новых среднзападных поэтов, в том числе Эдгара Ли Мастерса, опубликовав значительную часть его «Антологии Спун-ривер». «Смарт сет» в 1913 году как по духу, так и по тиражу был маленьким журналом. В тот год его редактировал Уиллард Хантингтон Райт *, который заключил с владельцем журнала договор, предоставлявший ему полную власть в редакционной политике. Райт ознаменовал свою свободу публикации произведений Джойса, Лоренса, Бирбома, Ведеклинда, Шницлера — авторов, неизвестных большинству подписчиков. В течение года, до того как, к великой радости владельца, истек срок действия договора, успело выйти двенадцать номеров, и «Смарт сет» был самым интересным журналом в англоязычном мире. «Севен артс» — еще один удачный эксперимент, продлившийся год. Этот журнал собрал вокруг себя самых лучших новых американских эссеистов, поэтов и новеллистов * и представил

их внушительно, словно утверждая: «Настало время этих авторов получить признание общества». Признание пришло, правда не всегда оно носило денежное выражение, но стоило редакторам выступить против нашего участия в войне, как покровительница забрала субсидию и издание прекратилось. Это случилось осенью 1917 года, когда журнал «Мэссиз» был запрещен, а его редакторы предстали перед судом по обвинению в антиправительственной агитации.

После войны большинство маленьких журналов представляло новое поколение американских писателей, которых больше, чем их предшественников, интересовали в литературе форма и эксперимент. Некоторые издания организовывались группами критиков или поэтов; самой яркой была группа из Вандербилтского университета, выпускавшая журнал «Фьюджитив»*. В Нью-Йорке ежемесячник «Дайэл» стал глашатаем всего поколения. Он был основан, или, точнее, создан, в результате реорганизации двухмесячника «Дайэл» в январе 1920 года. Хотя это был хорошо оформленный и солидный журнал, ему не чужд был дух предприимчивости, с каким он смело печатал все то лучшее, что удавалось отыскать его редакторам в разных концах света. Из молодых американцев, пожалуй, чаще всего в нем печатались Э. Каммингс, Мэриэн Мур, Кеннет Берк. Журнал явился основоположником традиции формальной критики, противопоставлявшей себя как критике этической, так и социальной. Эта традиция получила дальнейшее развитие в журнале «Хаунд энд Хорн» и по крайней мере в трех университетских ежеквартальниках: «Сазерн ревью», «Сэвани ревью» и «Кеньон ревью». Однако основная масса маленьких журналов 20-х годов печаталась в Европе, где цены были ниже, чем в Америке, и многие начинающие писатели находили, что там проще и дешевле жить. «Брум», «Гаргойл», «Сесешн», «Трансатлантик ревью», «Зис квортер», «Экзайл», «Тэмбур» — вот далеко не полный перечень названий этих маленьких журналов, непрерывной вереницей следовавших один за другим. Но самым большим и самым влиятельным из них был «Транзишн»*, просуществовавший с 1927 по 1938 год.

5

В первые годы после войны газеты более успешно, нежели журналы, приспособивались к новому образованному и интеллектуальному обществу больших городов. Это было неустойчивое и неуверенное, но в целом процветающее общество, веселое и добродушное, шедшее по пути все большей урбанизации и развития информации. Это общество сохраняло либерализм даже в разгар послевоенной политической реакции. Оно враждебно относилось к традиции благопристойности, проявлениям снобизма и догматизма, а также грубому материализму бизнеса,

который господствовал в американской политике и экономике того времени. И все же в нем преобладали настроения пассивной созерцательности и любознательности, а не радикализм и готовность к революционному действию. Оно все-таки любило свой собственный мир, и ненависть, которая обычно сопровождает жестокие идеологические столкновения, была для него не характерна. Интеллектуалы культивировали среди этой читающей публики терпимость ко всему, за исключением умственной ограниченности.

Однако в целом новое общество нуждалось в большем, чем могли дать ему идеи и распространение знаний. В обществе господствовало одиночество, одиночество человека, затерянного в людском потоке огромного города, в который он, как правило, переселялся из провинции. Этому человеку не хватало ощущения индивидуальности, человеческого тепла и даже просто чувства чего-то знакомого, привычного, если уж не близкого и интимного. Потребность человека в личной жизни не удовлетворялась в условиях стандартизированного общества, которое, казалось, требовало платы за материальное благополучие. От одиночества, поскольку не может быть норм и шаблонов для дружбы, от ностальгии по непосредственным контактам, присущим небольшим сообществам людей, от монотонной серой анонимности наиболее интеллектуальные читатели искали отдушину в ярких индивидуальных выступлениях комментаторов и фельетонистов, находя хотя бы в мире слов родную душу и единомышленников. Лондон XVIII века с его кофейнями и эссе, периодически печатавшимися в «Тэтлере» и «Спектейторе», может служить близкой аналогией этому явлению.

Разновидность современного личного журнализма, конечно, существовала задолго до этих десятилетий, появившись впервые в так называемой «желтой прессе» — детище Джозефа Пулицера, — в его нью-йоркской газете «Уорлд» в 90-е годы. Пулицер, выбившийся из низов иммигрант, знал, что массы жаждут новостей житейского характера, что убийство, скандал или сенсация в общественных делах пробуждают в них живой интерес, в то время как рассказ о более спокойных событиях, пусть важных и значительных, не затрагивает их воображения. Более просвещенные читатели книг и журналов 20-х годов, в особенности жители больших городов с массовым населением, в равной степени испытывали голод по личности в журналистике и по темам бытового характера, но их вкусам претила грубая сенсационность. И по мере того как влияние небольшой группы интеллектуалов стало ослабевать в редакционных статьях и перемещаться в подписные комментарии, так и эта городская публика, преимущественно воспитанная в колледжах, начала требовать юмористов и сатириков (как на сцене и в книгах, так и в прессе), которые давали бы ей чувство причастности к тому, что понималось ею как высоколобая умозрительная ученость

и что уводило от скуки и узкой морали Века Благопристойности.

Как в свое время Артгемес Уорд, Петролеум В. Нэсби и Марк Твен с лекционных кафедр пробуждали в людях радость жизни и веселье, так в 20-е годы для гигантского населения, еще не охваченного радио, это делали журналисты больших газет, в которых появилась колонка фельетона с постоянным ведущим автором. Фельетон, сатирический, в меру литературный, приятно личностный и определенно интеллектуальный, вместе с комиксами преобразил облик газеты.

Эти фельетоны, родиной которых был Средний Запад, а первыми авторами Юджин Филд и Брет Лестон Тейлор, уже не были простой пародией, остроумным рассказом, смачной шуткой, типичными для XIX века. Характерным примером жанра нового времени в период его наивысшей популярности среди интеллектуальных читателей были фельетоны под заголовком «Боевая рубка» Франклина П. Адамса, также уроженца Среднего Запада, завоевавшего славу в нью-йоркских газетах «Трибюн» и «Уорлд». Дон Маркиз был скорее комическим писателем, а не сатириком и известность приобрел благодаря нью-йоркской «Сан». Ему были свойственны ирония, способность создавать забавные комические типы и подмечать всякого рода пороки, но в глубине души он был трагическим романтиком. Пьесы и многочисленные соны, продиктованные его внутренним «я», отличались скорее техничностью, а не самобытностью, но глубинная серьезность придавала его юмору особую эмоциональность и часто даже ядовитую иронию. Его фельетоны тоже были хроникой городской жизни, но он обогащал их собственной фантазией, они отражали его настроения и философию.

Вышеназванные авторы, так же как и Ринг Ларднер, обладали способностью слышать и воспроизводить ритмы и лексику нового американского языка, и их фельетоны могут служить источником для исследователей городского жаргона того времени. Конечно же, Б. Л. Т., Ф. П. А., Дон Маркиз и их фельетоны подготовили почву для сатирических рассказов Ларднера и Ф. Скотта Фицджеральда и иронических пьес, которые с успехом шли на сцене в 20-е и 30-е годы. Авторы фельетонов были по преимуществу критиками и наблюдателями жизни, нежели ее творцами, но популярность их произведений настроила умы многочисленной публики на волну американской литературы. Разумеется, и настроения, и силы притяжения отличались от тех, что соединяли писателя и его аудиторию в пору ранних фельетонов, скажем, таких, как «Жулики и простаки» Юджина Филда, печатавшихся в чикагской «Ньюс».

Кристофер Морли — фельетонист более позднего периода, выходец из другой среды, возвращенный на академическо-литературной почве Востока, а в его случае еще и культивированной Оксфордом, Его фельетоны под рубрикой «Лужайка для игры

в гольф», появившиеся впервые в нью-йоркской «Ивнинг пост», а впоследствии печатавшиеся в «Сатердей ревью ов литерачор», можно было бы назвать путешествием в мир книг. Ему принадлежит заслуга в создании широкой аудитории таким писателям, как Джозеф Конрад, считавшимся слишком сложными. Морли написал порядочно книг, некоторые из них даже являются достижениями в столь трудной области, как фантазия, но он оставил след в памяти своего поколения как автор фельетонов, воссоздававших настроения 20-х годов. Его последователем в том, что можно было бы назвать почитанием книг, стал Александр Уолкотт, который избрал радио своим каналом общения с аудиторией.

Скоро фельетон как характерная черта ежедневной газеты утратил свои литературные достоинства, и миражи юмористов, художников, критиков и сатириков растворились в гуще материалистического общества. После очередного слияния газет какой-нибудь фельетонист терял работу и вынужден был искать новую среду, а по мере того как журналистика превращалась в большой бизнес, стандартизация и стремительное развитие синдикализма все больше ставили препон значительным талантам. Хорошему фельетонисту, для того чтобы он успешно мог делать свою работу, было необходимо постоянное ощущение знакомой среды, его окружавшей.

6

Новые издатели также способствовали формированию новой аудитории. Уже до 1920 года появилось несколько издателей, которые, как правило, обнаруживали благосклонность к творчеству новых поэтов и прозаиков, чьи произведения не интересовали старые влиятельные фирмы. Одним из первых предпринимателей нового типа был Митчелл Кеннерли, начавший свое дело в 1905 году. Оно прекратилось в 1916 году, но за ним последовали другие фирмы, показав, что книгоиздание может служить литературе, а не исключительно коммерческим интересам. Б. У. Хьюбш, еще один новый издатель, публиковал преимущественно произведения европейских писателей, таких, как Джойс, Гауптман, Зудерман, Стриндберг, Чехов, Горький. В 1925 году он перешел во вновь основанную фирму «Викинг пресс», захватив с собой и многих авторов. Альфред Кнопф, послужив у Даблди, Пейджа и Кеннерли, открыл свою фирму в 1915 году. Он также специализировался на издании произведений европейских писателей, среди которых оказалось рекордное число будущих нобелевских лауреатов. Из молодых американцев он опубликовал Кэсер, Гершесгаймера, Менкена.

В книгоиздательском мире назревал конфликт между предпринимателями новой и старой формации. Первых обвиняли в меркантилизме и скуке, вторых — в безрассудстве, дурном вку-

се и финансовом авантюризме. Основанная в 1917 году фирма «Бони и Ливрайт» обострила конфликт, потому что была самой безрассудной из всех новых предприятий. Она прославилась своей поддержкой непризнанных писателей (в том числе Драйзера, Андерсона, Джефферса, О'Нила) и лукулловыми пирами своего президента Хорэса Ливрайта. Его партнер Элберт Бони ушел от него в 1918 году, другие компаньоны тоже неизбежно его покидали, чтобы начать свое дело. Таким образом, фирма «Бони и Ливрайт» оказалась родоначальницей издательства «Элберт и Чарльз Бони», «Томас Селцтер, Саймон и Шустер», «Рэндом хауз», «Джулиэн Месснер» и «Ковиси — Фрайд», не говоря уже о «Ливрайт паблишинг корпорейшн», которая приобрела авторские права отчего дома после смерти его главы. Фирме «Харкорт, Брейс», основанной в 1919 году, удалось перебросить мост между старыми и новыми книгоиздателями. Она начала свою деятельность публикацией «Экономических последствий мира» Джона Мейнарда Кейнза и продолжила ее изданием в 1920 году «Главной улицы», которая явилась первой книгой одного из новых романистов, разошедшейся в количестве полумиллиона экземпляров. В тот же год первая многоактная пьеса О'Нила «За горизонтом» имела успех на Бродвее. Бунтующие писатели военных лет находили свою аудиторию и становились ведущими авторами новой эры.

Одно за другим солидные издательства перестраивали свою политику. Глубокие противоречия между издательствами старой и новой линии стерлись после 1925 года, когда более старые фирмы, такие, как «Скрибнерс» и «Хафтон Мифлин», стали относиться доброжелательнее, чем их молодые конкуренты, к экспериментальной литературе. Старые издательства, если только их не сковывали пути традиций, имели больше шансов на выживание в острой конкурентной борьбе. Дела некоторых из них расстроились, очень немногие прекратили свое существование, но большинство сохранило прежние позиции или вступило в новую фазу процветания. Забегая вперед, отметим, что из четырнадцати издательств, выпустивших в 1942 году более ста названий, только три было основано после 1910 года, а остальные являлись старейшими предприятиями книгоиздательского дела. Фирма «Макмиллан» выпускала больше новых книг, чем какое-либо другое издательство, за ним следовало издательство «Харпер», основанное в 1817 году. Однако если учитывать, помимо новых книг, и переиздания, то первенство принадлежало «Даблди, Дорен».

Постепенно издательская индустрия сосредоточилась в Нью-Йорке. Два больших издательства, выпускавших массовую продукцию, остались в Бостоне, одно — в Филадельфии и одно — в Индианаполисе, но даже эти четыре фирмы сохранили конторы в Нью-Йорке для контактов с авторами и литературными агентами. Большинство фирм, расположенных за пределами Нью-

Йорка, специализировалось в определенных областях: учебники издавались в Бостоне, книги по медицине — в Филадельфии и Балтиморе, фирмы по переизданию находились в Кливленде и Чикаго. Научная литература — несколько названий которой появилось, точно по недоразумению, в списках бестселлеров — выпускалась издательствами, основанными при более чем двух десятках университетов. Старейшим из них было или Гарвардское, или Йельское издательство, в зависимости от того, что принять за точку отсчета, а издательства, публиковавшие наибольшее число книг, находились при Колумбийском, Гарвардском, Чикагском, Йельском и Принстонском университетах.

В Нью-Йорке книгоиздательское дело больше, чем когда-либо, превращалось в союз бизнеса, искусства и профессионализма. Наверное, чисто профессиональный уровень издательского дела понизился после 1910 года, но литературное качество выпускаемых книг повысилось. Многие издатели стремились опередить запросы публики и иногда проявляли готовность тратить деньги на издание произведений, которые не найдут сбыта, разве что в неясном будущем. Они считались с мнением серьезных критиков и в тех случаях, когда прежде старые издатели его просто игнорировали бы, и даже читали маленькие журналы и находили возможность совершенствовать свои вкусы и таланты. История большинства новых издательств и некоторых старых в период между двумя войнами должна стать историей деятельности людей, а не становления фирм. Назовем лишь несколько таких имен: Альфред Кнопф с его страстью к оформлению книги, чему будут подражать другие издатели; Хорэс Ливрайт с его пренебрежением к финансовым вопросам и своевольной добротой к писателям-бунтарям; Альфред Харкет с его живым интересом к общественным проблемам; Максвелл Перкинс из «Скрибнерс», поддержавший Фицджеральда и Хемингуэя и вдохновенно редактировавший произведения Томаса Вулфа; Уордер Нортон с его верой в то, что публика станет читать научные книги, если они будут хорошо написаны, — именно им и им подобным принадлежит заслуга в существенных переменах в издательском мире.

Люди также вели борьбу с цензурой, засилье которой наступило между 1915 и 1925 годами. В предшествующие годы цензура сравнительно редко вторгалась в работу влиятельных издателей по той причине, что они сами были для себя цензорами. Одни произведения они не печатали, потому что их не приняла бы читающая публика, а среди них оказывалось немало истинных произведений литературы; из других они выбрасывали реалистические эпизоды, иногда даже после выхода книги в свет, по требованию одного или двух газетных рецензентов, а если возникала угроза конфликта с Обществом по борьбе с пороком, то они просто снимали книгу с продажи. Так, в 1914 году была изъята целая глава из первого посмертного издания «Вэндовер

и зверь» Фрэнка Норриса по просьбе издателей, которые считали, что она может оскорбить вкусы читающей публики.

После запрещения в 1916 году романа Драйзера «Гений» писатели все же объявили войну цензуре. Вскоре их поддержали новые издатели. Хорэс Ливрайт, Томас Селтцер, позже Джеймс Хенл из «Вэнгард пресс» внесли свой вклад в эту борьбу. Наиболее сильный гнев возбуждали книги Драйзера, Кэбелла, Шницлера и Джеймса Джойса. История взаимоотношений Драйзера с цензурой, начавшаяся замалчиванием и полузапретом «Сестры Керри» в 1900 году и закончившаяся триумфальным приемом «Американской трагедии» в 1925, году, отражает в основных чертах этапы этой борьбы. Тем не менее острые схватки разыгрались вокруг «Улисса» Джойса, главы из которого периодически печатались в «Литтл ревью». Четыре номера журнала были сожжены почтовым департаментом, и в 1920 году по приговору чрезвычайной сессии нью-йоркского суда редакторы издания были оштрафованы на сумму в сто долларов. В 1933 году, однако, Джон М. Вулзи, судья первой инстанции федерального суда по гражданским делам, установил в порядке судебного разбирательства, что «Улисс» — серьезное произведение искусства, а не порнографическая книга, следовательно, его можно разрешить в США к изданию. Определение судьбы Вулзи было воспринято тогда как окончательная победа писателей-бунтарей, как американских, так и иностранных, но время показало, что это была лишь передышка в долгой борьбе, которая возобновилась в 40-е годы.

1

Появление полноценной литературной критики — первый признак зрелости литературы. Пробующая свои силы словесность колониального периода и времен фронта еще не была пригодна для анализа и применения к ней художественных критериев. Когда же общество сложилось и определилось лицо культуры, перед художниками возникла задача сформулировать свои творческие принципы. Встали вопросы: что есть литература? Каковы отношения между литературой как формой художественного познания и жизнью, которую она выражает? На каких традициях основывается эта литература? Каковы отношения между писателем-художником и его искусством?

Над этими вопросами в начале нашей литературной истории задумывался По, но он явился слишком рано, тогда еще не существовало критики, которая могла бы его поддержать. В 50-е и 60-е годы, когда американская культура достигла относительного развития, эти вопросы с гораздо большим успехом ставились Эмерсоном, Торо, Уитменом, Лоуэллом и другими. В конце века, в период бурного роста Америки, смятение охватило ее творческую мысль, и попытки Генри Джеймса, Хоуэллса, Норриса, Хьюнекера и других вновь поднять эти вопросы привели к оживлению критической деятельности, однако не дали сколько-нибудь значительных результатов для развития теории литературы или понимания таких самобытных американских художников, как Эмили Дикинсон, Крейн, Робинсон и Норрис. Только примерно с 1910 года интеллектуальное и социальное брожение обрело форму литературной критики, обратившейся преимущественно к теории. Лишь тогда век приобрел «интроспективный», если воспользоваться выражением Эмерсона, или, как говорил Ван Вик Брукс, «самокритический» характер. И вот тогда большинство литературных критиков осознало необходимость переосмысления основных проблем искусства.

Конечно, ощущение новизны, наполнявшее движение критики 1910—1925 годов, было весьма иллюзорно. О чем бы ни говорилось, все это не было по-настоящему новым, поскольку глубоко коренилось в самой американской почве и несло на себе налет общего брожения мысли той эпохи. Новым было лишь

ощущение неожиданности пробудившегося самосознания и общее стремление понять происходящее. Битва книг, развернувшаяся в американской литературной истории в те годы, — событие исключительной важности и значения.

По существу, то была вечная и нескончаемая война дряхлости и юности, старого и нового, консервативного и радикального. Попытки классифицировать критиков по школам — натуралисты, гуманисты, импрессионисты, идеалисты и так далее — обычно оканчивались неудачей, ибо сами критики выходили за рамки этих школ. Они обнаруживали непоследовательность в решении основных эстетических проблем и не могли поставить коренных вопросов литературной критики, потому что сами вопросы эти не были достаточно четко сформулированы на языке современной Америки.

Проследить историю этого движения столь же нелегко, как и распределить его по школам. Единственную сложившуюся в Соединенных Штатах к 1910 году школу литературной критики — академических «защитников идеального» (см. главу 50) — объединяло лишь стремление избегать жгучих вопросов, сохранить традицию славного прошлого и применить ее к современности. Обеспокоенные вторжением в американскую жизнь материализма, а в американскую мысль скептицизма, эти критики держались за старые истины со всевозрастающей неуверенностью. Вудбери не отличался такой убежденностью, как Стедмен, а Стедмен уступал в этом отношении Эмерсону и Лоуэллу. Почва американской литературной теории нуждалась в перепашке.

Первые критики, которым предстояло начать эту работу, сами были выходцами из среды консерваторов: У. К. Броунелл, Ирвинг Бэббитт и Пол Элмер Мор. Еще в 1892 году они порвали с идеалистами, отказавшись слепо следовать традиционным нравственным канонам, царившим в литературе того времени. Следуя за Мэтью Арнольдом и Сент-Бёвом, они требовали пересмотра отношений между искусством и жизнью, переоценки ценностей, хотя вместе с идеалистами возмущались происходившей вокруг ломкой традиций и норм. Слишком индивидуалисты, чтобы создать школу, и слишком интеллектуалы, чтобы прислушиваться к общественному мнению, эти критики ограничивали свое влияние узким кругом преданных учеников, до тех пор пока в 30-е годы их принципы не обрели характер догмы, а сам метод подвергся нападкам. И тогда «новый гуманизм» как реакционная сила заявил о себе в полный голос.

Тем временем самозванные «литературные радикалы» выступили против всех видов консерватизма. Молодые люди Ван Вик Брукс, Г. Л. Менкен, Льюис Мамфорд, Уолдо Фрэнк и Рэндолф Борн объединились не столько на платформе общей философии эстетики, сколько в общем протесте против старшего поколения. Для этих молодых людей существенны были не различия между идеалистами и гуманистами, а их общий традиционализм

и нежелание признавать индуктивный метод мышления в современной науке. Литературные радикалы требовали полного и непредубежденного пересмотра всех отношений между литературой и американской жизнью, прошлым и настоящим. В пылу нападок у них не было времени сформулировать основные принципы или выверить точность своих положений. Они просто подхватили идеи ширящейся волны натурализма в прозе, поэзии, драме и принялись обличать все существующие американские традиции, поскольку некоторые из этих традиций оказались неразумными или бессмысленными.

Когда в 1915 году Брукс подал сигнал тревоги в «Америке на пороге зрелости», битва сейчас же разгорелась. Ее предмет и исход далеко не всем был виден за отвлекающим блеском и артистизмом полемических приемов, применявшихся обеими сторонами. Короче говоря, суть спора сводилась к следующему: литературные радикалы требовали более тесных связей между литературой и жизнью, обращения к жизненному опыту; консерваторы с ними соглашались, но понимали «жизнь» как нравственные ценности, установленные традиции. Некоторые критики, например Джозел Спингарн, отрицали необходимость непосредственных связей между литературой и жизнью в каком бы то ни было виде. Сложная структура новой американской литературы в период 1910—1925 годов определялась борьбой этих трех групп критиков, главным же образом двух первых.

2

Потребность нового звена, связующего литературную и общественную критику, была отмечена в «Духе американской литературы» (1913) Джона Мейси, однако вождем бунтующей молодежи и критиком-ясновидцем, которого провозгласили святым после смерти, стал Рэндолф Борн. «Никогда не забыть мне нашей первой встречи, — писал его ближайший друг Ван Вик Брукс, — я увидел пред собою странное маленькое существо с живыми глазами, прыгающей, как у птицы, походкой, в длинном студенческом плаще, вывезенном из Парижа». Успешно ведя борьбу как с мелкобуржуазным самодовольством в своем родном Блумфилде, штат Нью-Джерси, так и с собственными физическими изъятиями (искривленный позвоночник лишь один из них), Борн обрел духовную безмятежность, позволявшую ему понимать и толковать этот светлый новый мир без оглядок и опасений, сковывавших других.

Еще студентом Колумбийского университета Борн ополчился на старшее поколение, чьи истины служили «поддержке существующего общественного строя», а само старшее поколение уже не было в состоянии думать, чувствовать или делать разумные выводы. Очерки Борна, изданные в сборнике «Молодость и жизнь» (1913), носили, по словам его друга Пола Розенфелда,

отпечаток «робкого стиля журнала «Атлантик мансли», напоминающего жеманного человека, постоянно опасющегося наступить на яйцо»; однако уже здесь заключено главное требование Борна. Его призванием стал радикализм, а его методом — ирония или, как он говорил, «вкладывание души в железо».

Когда Америка вступила в войну и либеральные вожди, у которых он искал духовной поддержки, особенно Джон Дьюи и Вудро Вильсон, присоединились к монополиям в лживом обосновании интересов Америки, Борн выступил как социальный критик и от литературы перешел к обличению всех, предававших правду ради корыстных целей. Его очерки, написанные для недолговечного журнала «Север артс» и изданные позднее Джеймсом Оппенгеймом под названием «Несвоевременные статьи» (1919), оказались весьма своевременными. Странствия Борна в последние годы жизни были направлены на то, чтобы показать ненадежность служения интересам государства в сравнении с целями индивидуума. И он умер, ведя вслепую поиск истины в этом лживом мире.

Ван Вик Брукс собрал работы Борна, наибольший интерес из которых представляет отрывок из романа, и издал их в 1920 году под заглавием «История литературного радикала». Молодой герой романа Миро, образ автобиографический, находит убежище от «приторной сладости», поразившей американскую традицию, в «бьющей через край жизненной силе и нравственной свободе» Торо, Уитмена и Марка Твена. Подобно Мирову, Борн обращался к писателям, которые не боялись правды: к Достоевскому, сумевшему перекинуть мост от «нормального» к «ненормальному»; к кардиналу Ньюмену, проповедовавшему скептицизм; к Драйзеру, «открывшему широкие горизонты американской жизни». Критика Борна была направлена не столько на утверждение положительной программы, сколько на обличение лицемерия и ханжества. В немногих оставшихся после него статьях проявляются то же бесстрашие, ирония и полемическое мастерство.

После смерти Борна руководство радикальным лагерем перешло к Ван Вик Бруксу, сформулировавшему его программу. Долгие годы работал он рука об руку с Борном, а в книге «Вино пуритан» (1909) обрисовал причины американской слепоты и глупости. Те же понятия использовал Борн в статье «Пуританская жажда власти» для выражения характерно американских черт, столь ненавистных этим двум молодым людям. С тех пор Менкен и другие видели в пуританах лишь пугало. Врага опознали, и битва могла продолжаться. На карту была поставлена судьба творческой личности в Америке.

Мастеря соломенное чучело, Брукс применил психологическую и историческую критику, отличаясь при этом остротой взгляда и вместе с тем пренебрегая историческими фактами. По

его убеждению, рационалистическая глубина пуританского идеала была тем главным, что послужило созданию новой цивилизации; однако по мере того как эта цивилизация распространялась вширь, господство в обществе новоанглийских идей скрывало рост новой культуры. Окостенелость пуританских представлений о внутренней жизни духа исключала какую-либо возможность нравственного развития, так что «возвышенный и вдохновенный софист» Эмерсон и другие втискивались в рамки аморфного трансцендентализма. С другой стороны, то, как пуритане разрешали все противоречия внутренней жизни, позволяло обращаться к покорению дикой природы и содействовало развитию практического материализма, впитавшего в себя жизненную энергию нации. Нравственные запреты сочетались с деловым успехом, так что американская традиция вконец разошлась с жизнью.

Полуправда этого анализа содержала достаточную долю истины, чтобы задевать за живое, для Брукса же и его друзей она стала своего рода откровением. Недостатки, обнаруженные Бруксом в современной американской культуре, были вполне реальны, хотя объяснение их причин явно упрощалось. Деятельность Брукса-критика отражает все стадии развития этой гипотезы: ее формирование (1908—1913), приложение к частным случаям (1913—1932) и ее защита посредством исторического переосмысления исторического прошлого (после 1936 года).

В «Америке на пороге зрелости» (1915) Брукс стоит на твердой почве, в его повествовании о настоящем и недавнем прошлом искажение истории едва ощутимо. В этой книге он показывает, как мировоззренческий дуализм пуританства становится простым разделением на «интеллектуалов» и «плебеев». Литература соединила свою судьбу с «интеллектуалами», их утонченной нравственной убежденностью, заняв позицию ниспровержения действительности. Существовало два вида сочинений и два рода публики. Отвергая одна другую, каждая из них отражала лишь часть человеческой природы. Один лишь Уолт Уитмен в своем стремлении к синтезу пытался объединить оба эти направления, мечтая о коллективном индивидуализме. Стоило Америке захотеть, и у нее была бы своя традиция.

Следующим шагом стало приложение этой теории к конкретным случаям. После ряда экспериментов Брукс нашел в Марке Твене превосходный объект для постановки своей дилеммы, ибо этот писатель в большей степени, чем кто-либо другой, являл собой пример художника в новой, современной, изменчивой вселенной — острый разум в здоровом теле, терзаемый моральными традициями отвергаемого им прошлого, влекомый в будущее тем хаосом сил, в которых он не мог обрести нравственного синтеза. В «Мучительном испытании Марка Твена» (1920) с наибольшей определенностью выражены мысли Брукса по это-

му поводу, ибо перед Марком Твеном стояла дилемма, с которой он не справился, потерпев благородное и трагическое поражение. Для подкрепления своих доводов критик сознательно выискивает и педалирует скрытые психологические мотивы, искажающие историю эстетического воспитания Твена, — сравнительная наивность культуры долины Миссисипи, где тот родился; кальвинистское наследие со стороны матери; рабская приверженность ложно понимаемой респектабельности в переписке, внушенная женой и Хоуэллсом. Самобытный талант Твена, как должен был заключить читатель несовершенной, но значительной книги Брукса, разрушали три фактора, против которых активно выступали литературные радикалы, — провинциализм, пуританизм и «профессорство». Утратив свою творческую индивидуальность, Твен был в состоянии обращаться лишь к наследию пионеров и говорить не о себе, а о национальном характере. «Может ли современный американский писатель, — спрашивает Брукс, — подобным же образом объяснить факт, что он не нашел своего призвания?»

Сколь ни возвеличен образ Твена в книге Брукса, она и сегодня остается самым ярким изображением того любопытного и характерного феномена, который представляет собой Марк Твен: веселый юморист с печальным сердцем, горький сатирик, не удержавшийся от соблазна колоть себя шипами, предназначавшимися для других, впечатлительный художник, не создавший зрелого, упорядоченного по форме искусства. Несмотря на протесты, которые немедленно вызвала книга Брукса, ни один исследователь Твена не может ее ныне игнорировать. Она побудила других критиков обратиться к честному исследованию и к переоценке американского культурного наследия.

Брукс пережил скандал с книгой, а через несколько лет выпустил «переработанное издание», в котором, однако, ничего не изменил. Упрямо обратился он к Генри Джеймсу как представителю второй возможной реакции на дилемму, стоящую перед американским художником. Марк Твен сдался; Джеймс, подобно Хоуэллсу, Генри Адамсу и целому ряду менее значительных, но не менее чутких художников, искал выхода в бегстве в Европу. В «Паломничестве Генри Джеймса» (1925) Брукс исходит из того же тезиса о погибшем таланте и применяет тот же метод психологического анализа, чтобы показать второй вид художественного поражения. Ибо «высшую ступень безволия» Генри Джеймс познал еще в молодости, не приняв участия в Гражданской войне. Ему суждена была участь лишь наблюдателя жизни, анализирующего душевное противоборство бесчисленных американских экспатриантов, подобных ему самому. Крайности болезненной психологии, оттолкнувшие столь многих от книги Брукса о Марке Твене, теперь патологически проявились в самом критике. Бруксом овладело сомнение, проникшее и в предмет его исследования, что привело к нервному

расстройству. Зеркало затуманилось, и уже невозможно было различить знакомый облик.

Вот в таком зеркале и отразился этот «возвышенный и вдохновенный софист» Эмерсон, что само по себе нужно было пояснить, если придерживаться мнения о центральном месте, занимаемом Эмерсоном в истории американской культуры. Работа над книгой об Эмерсоне, ознаменовавшая перелом в жизни критика, была прервана в 1927—1932 годах нервным расстройством. В эти годы продолжалась эмиграция американских писателей в Европу. В 1927 году появился труд Брукса «Эмерсон и другие», состоящий из шести миниатюр. В 1932 году вышло полное издание его «Эмерсона», в заключительный абзац которого была вписана фраза: «В конце концов осталось лишь чувство присутствия в жизни... Домом, в котором он жил, стала вся вселенная». Среди всеобщих поражений восторжествовал только Эмерсон. Он был на волосок от гибели, но вышел из мучительных испытаний и стал моделью возможного решения проблем, а не примером заранее спланированного поражения. Возвышенный софизм превратился в динамический идеализм.

Первый период творчества Брукса закончился изданием ярких «Критических очерков» (1932), печатавшихся ранее в журнале «Фримен». Карьера радикального критика завершилась. Брукс считал, что, обличая ложность традиционной идеальности, он выдвинул весомые доводы против эстетического и духовного бесплодия, открыл пути для обновленного идеализма. Отныне его усилия будут направлены на конструктивную и тщательную разработку «плодотворного прошлого» Америки. Льюис Мамфорд уже продемонстрировал в книгах «Дерево и камень» (1924), «Золотые дни» (1926) и «Коричневые десятилетия» (1931) возможность применения этого основополагающего принципа к истории искусства и литературы. В 1927 году Брукс и сам бы применил подобный метод, однако в 1936 году, когда вышел его «Расцвет Новой Англии, 1815—1865», он уже склонялся к более объективному подходу: пусть прошлое само расскажет о себе. Ближе, чем когда-либо, подойдя к систематическому изложению этики, критик в лице своего второго «я» в «Мнениях Оливера Оллстона» (1941) предстал перед нами со сложившейся позицией идеалиста, перешедшего от нападения к обороне.

Все еще находясь во власти Эмерсона, Брукс, естественно, начал свои исследования американской культуры с середины XIX века. Его замысел носил хронологический характер — от «Мира Вашингтона Ирвинга» (1944) через «Времена Мелвилла и Уитмена» (1947), «Новую Англию. Бабье лето. 1865—1915» (1940) к задуманному тому о своей собственной эпохе вплоть до 1914 года. Колониальный период с его пуританами был опущен, поскольку ключ к пониманию американской традиции теперь видели не в пуританизме, а в национальном начале; психологи-

ческий метод уступил место изобретенному методу эстетической социологии. Эти поздние книги в своем стремительном и живом повествовании охватывают культурное прошлое Америки, предлагая к характеристике общества технику критико-биографического очерка, рисуя волнующую картину сложной и причудливой изменчивости образа национального героя. Нарочито ограничив рамки своего исследования с целью добиться желаемого результата, Брукс обратил само свое недомогание, от которого страдал в 20-е годы, в источник уникального произведения в области эстетики и литературоведения. Эти книги, скорее литература, чем литературная критика, напоминают историческую прозу; в них во всю ширь проявились индивидуальность автора, любовь ко всему красочному и восхищение «литературной жизнью».

3

Судьба Борна и Брукса — свидетельство того, что литературный радикализм, лишенный философской базы или конструктивной программы, бессилён создать литературное направление. В первые годы своих выступлений Борн и Брукс снискали большое число последователей, однако их стремление примирить литературную критику с современным американским обществом породило необходимость этической и социальной философии, к чему оба явно были не готовы. Их голос выражал оптимистический, но несостоятельный либерализм *per se*¹. В начале 20-х годов, когда Брукс наряду с Людвигом Льюисоном, а позднее с Мэтью Джозефсоном, автором «Портрета американского художника» (1930), обратился к психологической критике, испытавшей сильное влияние Фрейда, другие представители литературного радикализма — Уолдо Фрэнк, Макс Истмен и Джон Рид — развивались в направлении диалектического материализма Маркса, придавая своей деятельности общественный характер. Они отказались от эстетических и этических основ литературной критики ради изучения человека и общества с помощью методов общественных наук. Несмотря на позднейшие заверения Брукса в неизменной приверженности идеализму, намеченный им и другими литературными радикалами метод представлял собой эмпирическую критику. И, возникши потребность в новой этике, основанной не на традиции, а на опыте, ее догматы и метод родились бы не из старых философских систем, а из новых общественных наук. Воскрешение идеализма Эмерсона, предпринятое Бруксом, и вынужденное в конце концов признание Стюартом Шерманом творчества Драйзера явились лишь двумя сторонами одной и той же медали — отказом от своих прежних взглядов. Истинная причина скрывалась в

¹ Сам по себе (*лат.*).

философской альтернативе идеализма и натурализма. Подобно Эмерсону, Брукс стремился к познанию идеального, бесстрашно применял новый метод в исследовании человека и природы.

Тем временем Теодор Драйзер прокладывал пути натуралистического понимания этической основы искусства, а Г. Л. Менкен выступил его пророком. Подобно многим другим художникам, свои критические идеи Драйзер выражал весьма невнятно. Его публицистическая книга «Бей, барабан!» (1920) явилась лишь бледным эхом сетований его друзей, лишенным доказательной силы их идеалистических убеждений. Раздел книги «Главная трагедия жизни» близок по настроениям отчаянию Марка Твена, беспомощно и безнадежно протестовавшего против той истины, что он сам, подобно всем прочим феноменам вселенной, не что иное, как песчинка. Раздел «Жизнь, искусство и Америка» представляет собой горькое неприятие разделения американского общества на «интеллектуалов и плебеев», как определил их Брукс. Однако заслуга Драйзера отнюдь не в создании критической концепции, а в развитии нового искусства прозы, открытого Норрисом и Крейном. Его возмущение искало и обрело исход в творчестве.

И все же, не будь компетентного критического анализа, творчество Драйзера могло бы остаться непонятым в течение всей его жизни. Главным образом благодаря очерку Менкена (1917) приятие или неприятие Драйзера стало пробным камнем связи литературного критика со своим временем. Менкен смог по достоинству оценить Драйзера, лишь поскольку задолго до того выработал свою натуралистическую философию — основу методологии критического анализа. Книга «Философия Фридриха Ницше» (1908) дает ключ к пониманию дальнейшей критической деятельности Менкена. Немецкий философ открыл ему подход к тем метафизическим и эстетическим вопросам, которые Драйзер лишь инстинктивно и неосознанно нащупывал. Влияние Ницше сказалось также на его политических и общественных воззрениях, резко отличавших его позицию от позиции критиков, обратившихся к марксистской диалектике как к плодотворной идеологии для изображения и оценки действительности. Хотя Менкен, подобно Борну и Бруксу, представлял собой литературного радикала, его общественные и политические воззрения больше напоминали реакционные взгляды Брунелла, Мора и Бэббитта, чем Истмена и Фрэнка.

В нарочито наивном и очаровательном цикле воспоминаний «Счастливые дни» (1940), «Газетные дни» (1941) и «Языческие дни» (1943) Менкен создал проникновенное описание своего детства и юности в Балтиморе. Его нападки на провинциализм современников покоились на глубокой привязанности к «приснопамятным ларам и пенатам». Он не мог подолгу жить без Балтимора, став своеобразным ее воплощением. Сын немецкого фабриканта сигар, он с детства привык если не к роскоши, то к

земным благам: плохонькая, но все же частная школа, летние месяцы, проведенные в сельской местности по соседству, небольшая, но со вкусом подобранная домашняя библиотека, собственный ручной печатный станок в комфортабельном доме на Холлинс-стрит, где он прожил до конца жизни. Годы работы в балтиморском «Ивнинг гералд» лишь усилили его приверженность к непосредственному жизненному опыту и навсегда исключили возможность признания даже малейшего расхождения между жизнью и книгами.

Менкен быстро понял, что он один из тех, кто рожден, чтобы писать, и в 1900—1902 годы его рассказы пользовались успехом в «Крайтиэриэн», «единственном платежеспособном журнале, осколке литературного движения 90-х годов». Так Менкен приобщился к литературному движению, переживавшему упадок в период 1900—1910 годов, когда писателю шел третий десяток и его творческое лицо только начинало определяться. Вместо того чтобы продолжать писать прозу, рассказывает Менкен, он заинтересовался Шоу, а благодаря ему и Ибсеном. «После этого я стал критиком идей и с тех пор таковым остался».

Основные идеи Ницше глубоко запали в душу Менкена, заменив ему десять заповедей. При ближайшем рассмотрении вопрос свелся к противопоставлению дионисийского начала аполлоновскому, сомнения — вере. Что касается собственного выбора и выбора для своего века, все было ясно: «Цивилизованный мир отказался от сверхъестественного и занят разрушительной критикой остатков старой веры — морали». Пуританин восстал на пуритан, ученый призвал своих коллег к ответу.

Вместе с принципом сомнения Менкен воспринял и другие основные понятия Ницше — аристократизм сверхчеловека в обществе, разделенном на классы; отвращение к пролетариату; детерминистский биологический подход к проблемам рождения, любви и смерти в мире, где мужчина и женщина выполняют вполне определенные функции, и самое главное — изменчивая мораль силы вместо кодифицированной нравственности христианской традиции. Таким образом, Менкен обладал тем, чего было лишено большинство его современников, — убежденностью в незыблемости своих теоретических основ. Его противники четко определились: марксисты не принимали его, несмотря на, казалось бы, общую материалистическую позицию, а пуритане, будь то моралисты, искренне преданные христианской догме, или «профессора», исходящие из эстетического восприятия этой догмы, стали на всю жизнь его заклятыми врагами.

После того как Менкен определил свою позицию, его стиль утратил прозрачную ясность, стал резким и напыщенным. В качестве философа-скептика он присоединился к литературным радикалам, влив в их хор гораздо более громкий и твердый голос, чем было слышно дотолде. Сами названия его книг полны иронии и вызова: «Книга бурлесков» (1916), «Книжечка

си-мажор» (1916), «Книга предисловий» (1917), «В защиту женщин» (1917), «Проклятье! Книга клеветы» (1917). Затем последовали первое издание «Американского языка» (1919) и первый сборник «Предрассудков» (1919), два главных канала его критической мысли.

«Предрассудки» — вой одинокого волка в пустыне лицемерия, образа, по своей исторической красочности равного в нашей литературе лишь одинокому орлу Уитмена, созданному с той же преднамеренностью. «Вой» раздавался в течение 1919—1927 годов, пока выходили шесть серий книги и дополнение к ней «Избранные предрассудки», опубликованные в последующие годы. Этот «вой» разносился со страниц «Смарт сет», который Менкен издавал с 1914 по 1923 год вместе с Джорджем Джином Натаном, и со страниц «Эмерикэн меркюри», который он основал в 1924 году вместе с ним же, но который продолжал редактировать один почти до 1933 года. «Вой» раздавался даже на страницах наукообразного «Американского языка».

То был голос Г. Л. Менкена-оратора, принявшего в зрелые годы активное участие в битве книг и идей. Слышавшие его смеялись, и он смеялся вместе с ними, но то был смех Свифта или Вольтера. Мятежная послевоенная молодежь восприняла «Предрассудки» как манифест восстания, но, к сожалению, сама злободневность делает их ныне устарелыми. Быстро и точно диагностировал Менкен политические, социальные и культурные язвы своего времени. Его хирургические методы лечения, внезапные и кардинальные, приводили к тому, что обычно больные выздоравливали, если только их не убивали умышленно по причине неизлечимости болезни, которой они страдали. Смело начатая серия литературных характеристик уже в первом томе очерков обличала притязания и успех как великих, так и малых мира сего. Только во второй серии «Предрассудков» стало очевидно, что их жанр — главным образом политические и социологические и лишь иногда литературные и эстетические очерки.

У Менкена были две главные тяжбы: с христианским моральным кодексом, который он оспаривал то прямо, то косвенно, и с народным правительством, будь то демократическая или коммунистическая форма правления. Эти две темы разрабатывались во всевозможных вариантах на страницах «Предрассудков», пока не нашли своего исхода в специальной книге. Наши политические и социальные принципы нигде в американской литературе не рассмотрены столь обстоятельно, как в «Заметках о демократии» (1926). Интересно, читал ли их Гитлер?

Когда Менкен прилагал две свои мерки — мораль силы и аристократическая автократия — к национальной литературе, он писал о ее недугах и своих средствах излечения от них с горячей решимостью; нашей национальной литературе не хватает «утонченного и неповторимого мастерства, национального своеобразия, зрелости и притягательности»; нашему обществу не хва-

тает «цивилизованной аристократии». Несмотря на то что другие критики считали Менкена шутком, он никогда не был таковым ни в собственных глазах, ни в действительности, отличался неизменной серьезностью и всегда метко разил своего противника.

Не исключено, что со временем очерки Менкена, кроме некоторых точных зарисовок современников и их книг, канут в Лету, однако навсегда останется «Американский язык» (1919) с его четырьмя переработанными изданиями и двумя дополнительными томами. Удачным образом временное запрещение свободы слова после вступления Соединенных Штатов в первую мировую войну в 1917 году отвлекло Менкена от работы над статьями по современным вопросам в балтиморской «Ивнинг стар» и позволило заняться увлекавшей его проблемой американской речи. В новой работе научный подход хорошо сочетался с оперативностью и проницательностью журналиста. В результате появилась книга, которая, подобно «Листьям травы», разрасталась и преобразовывалась не как простая картотека, а как живой организм. Книга Менкена, будучи сама по себе великим произведением литературы, дала американскому народу национальный язык, подобно тому как Эмерсон и Уитмен, перерезав пуповину, соединявшую Америку с Англией, дали ему национальную литературу. Менкен вовсе не отрицает английское, шире говоря, индогерманское происхождение американского языка. Он лишь отрицает право представителей исторической школы определять законы для современности и прошлого. Так простым способом он вдохнул новую жизнь в одну из важных областей знания. Это обстоятельство окончательно примирило его с «профессорами», иные из которых, например Т. Р. Лаунсбери, сами работали в том же направлении, но с менее блестящими результатами. Теперь они явились с белым флагом и застали его по старому адресу на Холлинс-стрит.

4

Литературный радикализм не шел дальше того, что принималось Менкеном. И тут консерваторы, последователи не дионисийского, а аполлоновского начала, опять устремились в схватку, надев новые доспехи. Смерть в 1926 году Шермана и в 1928 году Броунелла послужила сигналом к началу движения «нового гуманизма». Норман Форстер сплотил уцелевших приверженцев в «Гуманизме в Америке» (1930) и от обороны перешел к наступлению. Короткий, но воинственный путь этого движения рассматривается в одной из последующих глав, однако его корни уходят в начало века.

Участники движения не были «защитниками идеального» и признавали необходимость Нового Курса. Они не делали различий между этикой и эстетикой Брукса и Менкена, между поведением человека и красотой и принялись критически

пересматривать американскую традицию, скорее отвергая, чем принимая ее. У идеалистов они отвергали концепцию открытой вселенной и индуктивный метод, полагая, что следует заново изучить мир XX века с его научными открытиями, промышленными и политическими переворотами, смешением понятий и норм; однако стимул такого начинания должен был исходить не из внешних сил природы и общества, а из сокровенных глубин сознания.

Уильям Крэй Броунелл первым четко сформулировал принципы этого движения. Подобно тому как Брукс возглавил радикалов, Броунелл еще в 1901 году выступил глашатаем идей, определивших как его собственные работы, так и труды его современников. Хотя он никогда не был связан с университетом, молодые радикалы считали Броунелла завзятым «профессором». Он был академиком в глазах основателей Американской академии искусств и литературы, созданной в 1904 году, с числом членов, не превышающим пятидесяти. Броунелл верил, что великая литература рождается из великих правил, которые создаются профессионалами, специалистами своего дела. Он по природе был настроен аристократически и антиромантически, но считал, что литература представляет собой единое целое с жизнью. Броунелл утверждал, что ни одна эстетика не может быть совершенной, не основываясь на христианской этике, платоновском учении о форме и аристотелевской вере в разум.

Недолгая работа Броунелла в старом нью-йоркском «Уорлд» и издававшемся Годкином журнале «Нейшн», а также сорок лет, проведенные в качестве литературного консультанта фирмы «Скрибнер» в 1888—1928 годах, не были отмечены какими-либо событиями. Живя в географическом и экономическом центре Америки, он оставался спокоен, хотя и не бесстрастен, и сам был своим собственным университетом.

Критическая деятельность Броунелла началась с двух книг в защиту современного реалистического искусства — «Французские черты» (1889) и «Французское искусство» (1892); именно на основании этих работ Стюарт Шерман позднее причислил Броунелла к «партии природы». Однако, несмотря на откровенно социологические и научные предпосылки, восходящие к чтению Тэна и преклонению перед французами, в выводах Броунелла ощущается зародыш позднейших идей «нового гуманизма». Он воспринял возросший интерес к личности как естественную реакцию человечества на нивелирующие тенденции современного беспристрастного воззрения на природу. Хотя Броунелл и пользовался понятиями «темперамент» и «личность» в совершенно ином смысле, чем Бэббитт и Мор, вкладывая в них представления не об индивидуальной оригинальности, а о коренных чертах человека, он скорее предвосхищает позднейшее деление на «гуманизм» и «гуманность», ставшее боевым кличем всего движения, чем вступает с ним в противоречие.

Гуманизм Броунелла возник из интереса к личности. В двух книгах — «Викторианские мастера прозы» (1901) и «Американские мастера прозы» (1909) — он предпринял анализ творчества выдающихся писателей английской и американской культуры. Идея исследовать мастерство прозаиков была, бесспорно, подсказана, как о том свидетельствуют параллельные заглавия, работами Стедмена о викторианских и американских поэтах; однако позиция Броунелла отличается большим беспристрастием, его подход более исследовательский, а метод гораздо объективнее, чем у Стедмена. В учителя он взял не своего соотечественника, но Арнольда.

Кредо Броунелла выражено в очерке об Арнольде, дающем оценку этого английского критика и занимающем центральное место в концепции обеих книг. Отличительной чертой Арнольда явилось то, что «он использовал свои природные данные и создал свои произведения в соответствии с определенным идеалом разума». Человек и его творение едины, представляя собой искусное художественное произведение. Таким образом, культура отождествлялась с личностью, а личность — с беспристрастным идеалом, стремящимся «прежде всего к полноте гармонического выражения» в духе греческого и христианского понимания. Скорее проповедник, чем художник, Арнольд выделялся среди английских критиков «своей искренностью, беспристрастием, способностью использовать опыт развития культуры». Мастера прозы оцениваются Броунеллом в зависимости от того, насколько соответствуют они этим нормам, и тот факт, что ни один из них не обнаруживает такого соответствия, делает чтение очерков удручающим, хотя и сообщает массу сведений.

В четырех последних книгах Броунелл подчинил свои суждения об отдельных писателях разработке общей теории критики. Об этом свидетельствуют «Критика» (1914) и «Нормы» (1917). Критика сама по себе — искусство, которое следует четко отграничить от двух других специфических форм искусства: художественного творчества и рецензирования. «Назначение критики в том, чтобы выявлять и объяснять абстрактные качества, наполненные у художника конкретным содержанием». Критик обязан знать историю, эстетику и философию, но не оказывать предпочтения ни одной из них. Вместе с Сент-Бёвом Броунелл считает, «что, если нам что-либо нравится, этого еще недостаточно; необходимо знать, правы ли мы в своей склонности». Поскольку вкусы различны, импрессионизм в критике неприемлем, и лишь разум дает основания для здравых суждений. Уязвимость этого положения Броунелла заключается в расплывчатости определения нормы. В двух очерках он просто утверждает, что нормы необходимы, что они воплощены в суждениях беспристрастной личности, но при этом не поясняет, в чем же они состоят.

В «Галанте стиля» (1924) и «Демократических нравах в Америке» (1927) Броунелл изложил свои взгляды, не уточняя и не развивая их дальше. Это призыв к «общему духу органического порядка и ритмического движения». Наша демократия не должна более отождествлять достоинство со сдержанностью, как делали римляне, а, подобно грекам и французам, — научиться определять свое достоинство в зависимости от развития. «Порок чувств», представленный в книгах Драйзера и современной школы писателей, должен уступить место стилистической манере, выражающей сокровенную и всеобщую душу человека, «придающей сумятице слов и действий органическую упорядоченность, регулирующую ритм необычного, логически объясняющую искусственную напряженность и облагораживающую грубый натурализм».

5

Хотя Полу Элмеру Мору и Ирвингу Бэббитту приписывают честь основания движения «нового гуманизма» или, напротив, винят их в этом, они всего-навсего развили и придали определенные формы взглядам позднего Броунелла. Их идеи возникли в результате преклонения перед французской культурой, их вдохновляли древнегреческие и христианские образцы, они связывали литературу с искусством графики и музыки, выступили одновременно против академического классицизма и против романтизма, призывали к благопристойности, гармонии и нормам, присущим нравственному началу, сражались с натурализмом в современной литературе и, подобно Броунеллу, потерпели поражение, пытаясь свести оценку искусства к моральным категориям.

Бэббитт вел непрекращающуюся борьбу с литературным радикализмом Менкена и тем направлением мысли, которое нашло отражение в произведениях Драйзера, Льюиса, О'Нила, Сэндберга, Дос Пассоса и большинства художников 20—30-х годов. Он проявлял готовность спуститься с профессорской кафедры Гарвардского университета и ответить на вызов, брошенный Менкеном, его главным противником. «Свести критику, — парировал он уколы Менкена, — к удовлетворению преходящих потребностей, к выражению своего одобрения или неодобрения (у Менкена главным образом последнего) — означает выступить против самой этимологии этого слова, смысл которого распознавание и суждение».

Молодежь, восхищавшаяся в 20-е годы фейерверком полемики, рассыпавшимся со страниц «Эмерикэн меркюри», теперь в не меньший восторг приводили серьезные возражения столь достойного противника из лагеря «профессоров». Многие из них в душе, бесспорно, не доверяли острословию Менкена и возмущались его иконоборчеством. Они стекались на гарвардские

лекции Бэббитта по французской литературе и истории критики, подобно тому как мальчишки сбегают на кулачный бой, ибо в его лекциях находили ум и чувство современности, подкрепленные солидной эрудицией. То был один из браминов, более реальный, чем поблекшие с годами призраки Лонгфелло, Лоуэлла и Холмса, — знаменитый брамин, вышедший на битву с хаосом времени.

Бэббитт выступил философом литературы, исследователем теории, а не критиком текущей литературной продукции. Он ставил своей целью дать инструмент для критических суждений, поэтому обращался не столько к художественному творчеству, сколько к критике. В его главных шести книгах — от первой, «Литература и американский колледж» (1908), до очерков «О художественном творчестве» (1932) (сборник «Испанский характер» издан посмертно в 1940 году) — разрабатывается единственный тезис: современные течения эстетической мысли следует корректировать обращением к классической концепции человека, отличного от бога и от природы.

В «Новом Лаокооне» (1910) этот принцип, примененный к искусству графики и к музыке, направлен против смешения поэзии с другими родами искусства и тем самым против нарушения нормативной эстетики. В «Мастерах современной французской критики» (1912), где Бэббитт ближе всего подошел к изучению литераторов как таковых и создал свое лучшее критическое произведение, прослеживается анархия французской романтической критики от Шатобриана до Ренана и ее разрешение в здравом традиционализме Сент-Бёва. В «Руссо и романтизме» (1919) Бэббитт сразился со своим злейшим врагом — натурализмом (как сентиментальным, так и научным), продемонстрировав в исчерпывающем анализе заблуждения романтизма; в «Демократии и правлении» (1924) он развил свои взгляды, придав им, по примеру Броунелла, политическую направленность против ошибочной теории естественных прав в защиту справедливых воззрений гуманистической и аристократической демократии.

Эти книги были задуманы Бэббиттом как целостное произведение, и в предисловии к каждому тому он повторял свое основное положение, которое затем развивал в конкретном применении к материалу. Так же как и Ван Вик Брукс, он использовал прошлое в своих целях. Его теория истории культуры, собственно, утверждает, что гуманизм Возрождения, порывая с авторитетом церкви ради того, чтобы вселить в человека чувство самосознания, отличающее его от бога, привел к противоположной крайности. Экспериментальный метод Бэкона, которого Бэббитт считал воплощением ошибок всего сообщества ученых, отождествил человека с природой и, пытаясь избежать теологического монизма, впал в заблуждение монизма натуралистического. В результате разделения труда и развития техники

человек утратил свое первородство. Вместо того чтобы овладеть природой с помощью высвобожденных сил, он сам превратился в винтик жестокой машины.

Руссо воплощал в себе второе заблуждение, с неизбежной закономерностью вытекавшее из разделения труда и развития техники. В стремлении осознать себя во вселенной человек больше доверял чувству, чем разуму. К научному натурализму добавилась сентиментальность, и в результате возник анархизм романтического движения. Вместо уважения к человеку появилась жалость, и на смену истинному гуманизму пришла гуманность.

В основе мировоззренческой позиции Бэббитта лежат четко сформулированные и последовательно применявшиеся понятия; романтизм, натурализм, гуманность, гуманизм, в тех же значениях воспринятые его современниками и последователями. Первые три выражают растущую дезинтеграцию современного человека, четвертый вносит необходимую коррективу. Освободиться от окружающего мира и исправить свои заблуждения человек сможет, лишь восстановив гармоническую веру греков в дуализм вселенной. В книге «Гуманизм в Америке» (1930), одной из последних попыток Бэббитта сформулировать свои взгляды, он утверждает, что нравственный самоконтроль может быть достигнут с помощью религии, а соединив все верования, можно даже создать новую веру. Последовавшая вскоре смерть избавила Бэббитта от неизбежной перемены взглядов и спасла его от канонизации.

Первым учеником Бэббитта стал его современник Пол Элмер Мор — учеником лишь потому, что встреча с Бэббиттом, когда оба они изучали индийскую литературу в Гарварде, ознаменовала главный поворот в духовном развитии Мора; дружбой с Бэббиттом объясняется то обстоятельство, почему в течение всей жизни Мор строго придерживался принципов «нового гуманизма», гораздо менее соответствовавших его характеру, чем характеру его более энергичного друга. Ибо Мор, не будучи святым, являл собой большее, чем философ в обычном смысле этого слова; он был монахом в миру. Монастырь — будь то сельское уединение в Шелберне, штат Нью-Гемпшир, где он пестовал свое «я» и свою теорию, или же последнее пристанище в Принстоне, штат Нью-Джерси, где он пользовался огромным влиянием, — здесь было его подлинное обиталище, а не в редакциях «Индепендент», нью-йоркского «Ивнинг пост» и «Нейшн», редактором которых он последовательно являлся с 1901 по 1914 год. Подобно Броунеллу, он превратил столицу в свою келью.

Имя Мора навсегда связано с Шелберном, хотя его пребывание там ограничивается двумя с немногим годами (1897—1899). Подобно Уолдену, Шелберн стал не просто обозначением места, а символом определенного направления мысли, дал имя целой

серии критических очерков, большая часть которых посвящена изучению отдельных писателей и только немногие — разработке теории критики. В отличие от Бэббитта Мор любил читать книги ради них самих. Он стал философом литературы лишь потому, что понимал необходимость выработать принципы оценок, выступал полемистом лишь тогда, когда видел, что на него нападают.

Первый том первой серии «Шелбернских очерков» (11 томов, 1904—1921) открывается «Заметками отшельника о Торо», ибо «Уолден» был открыт Мором еще в ранние годы его уединения. Читая книгу Торо на берегах Андроскогина, «отшельник, согласно своему собственному эпикурейскому складу», познал прелесть не столько природы, сколько созерцания, ибо уже в самом начале своих серьезных размышлений о литературе и жизни глубоко проник в теорию романтизма, который он и Бэббитт затем столь решительно отвергли. Перед нами суждения скорее мистика, чем гуманиста; в эти годы Мор был увлечен переводами, изданными под названием «Столетие индийских эпиграмм» (1898), и вслед за Эмерсоном искал подтверждения своему романтическому пониманию тайн жизни не в греческой или христианской, а в индийской традиции.

Эти настроения длились недолго. Еще не был закончен первый том «Очерков», а законодатель уже стал подавлять поэта. В буддизме Мор нашел не только подтверждение жизни духа, но и необходимость дуализма. Религию не следует путать с мирскими делами, божие — с кесаревым; неблагоприятно также отрицать одно из них. Вычитав из совета Христа богатому юноше * не абсолютное, а относительное предписание («Если сможешь, отрекись...»), Мор пришел к выводу, что не следует отказываться от обеих сторон познания, взаимодействие которых является предметом исследования жизни. Целая серия его критических очерков, многие из которых впервые появились в издававшихся им журналах, основана на этих понятиях, превращенных им позднее в догму.

У Мора был свой метод. В каждом литературном очерке рассматривается один из аспектов проблемы отношения между духовным и материальным и как это отношение проявляется в произведениях того или иного писателя. Читателю предоставляется возможность самому сделать вывод. Нередко подтянутые к определенным положениям, эти очерки тем не менее предстают как самые честные и часто самые проникательные и беспристрастные в нашей литературной критике.

«Мы полагаем, — цитирует он Галифакса в девятом томе серии «Аристократия и справедливость» (1915), — что мудрая середина между этими варварскими крайностями заключена в том, что самосохранение диктует нашим желаниям». Но, даже совершая подобные экскурсы в теорию политики и социологии, Мор сохранял свой идеал сдержанности и равновесия. Хотя в

яростных схватках он был способен наносить достойному противнику удар за ударом, его собственный темперамент, скорее, отвечает понятию сдержанности. Самые догматические утверждения Мора кажутся мягкими, поскольку выражены языком гуманного убеждения, иронии, увещания. Основная мысль каждого очерка не навязывается силой, а как бы исподволь проникает в сознание читателя, подтверждающие обстоятельства и доказательства непредвзято накапливаются по ходу всего повествования, так что с самого начала читатель готовится к конечному выводу. Весь замысел настолько совершенен и целостен, что не может потерпеть ущерба, пока не взята под сомнение сама предпосылка.

Полуотшельнический образ жизни Мора на краю принстонского кампуса, где он читал лекции студентам и снискал преданных последователей, был посвящен главным образом созданию неоплатонизма XX века, который воспринял лучшее в христианской традиции, но обошел глубины религиозной мысли. Его серия «Греческая традиция» открывается в 1917 году «Платонизмом», а завершается в 1931 году книгой «Христос — слово». В «Страницах из Оксфордского дневника» (1924) Мор сообщает, что в качестве университетского профессора и философа он искал бога во «вселенной как проявление всеобъемлющего замысла» и научился «смирненно идти вместе с Богом, ни разу и ни при каких обстоятельствах не усомнившись в благодати Его воли и справедливости Его закона».

Новые «Шелбернские очерки», открывающиеся «Демоном абсолюта» (1928), свидетельствуют о переходе Мора от исследования отдельных писателей к систематическому выступлению против натурализма в современной, особенно американской и французской, литературе. Он считал, что любая вера, основанная на «абсолюте», всегда ошибочна, а попытки современных писателей отождествлять человека с природой всегда губительны сказываются на их произведениях. Так, джойсовская психология явилась «не чем иным, как теорией объективной реальности, соответствующей внутреннему потоку сознания»; таким образом, литературное творчество Джойса стало «более или менее экзотическим английским вариантом того литературного движения, систематическое и логическое развитие которого происходило во Франции»; а «признанным отцом этого движения почитались три американца: По, Уитмен и Генри Джеймс». Своим обширным и внимательным чтением Мор дал Бэббитту материал для подтверждения его воинственного обличения господствующих в современной литературе тенденций. Однако результаты не были благоприятными, ибо роль Иеремии * не такова, чтобы вызывать к себе сочувствие, хотя и способна создать последователей; Пол Элмер Мор, по природе человек тихий, погруженный в книги и идеи, решительно не подходил для этой роли.

Для молодого впечатлительного аспиранта Гарвардского университета Стюарта П. Шермана личность Бэббитта и очерки Мора явились в 1904 году путеводной звездой. Едва ли кто из молодых учеников мог столь горячо и беззаветно воспринять теории своих учителей и вторить их идеям. Однако эта приверженность проистекала скорее из пыла молодости, чем зрелых убеждений. Несмотря на пристальный интерес Шермана, испытываемый одно время к проблеме духовного и материального законов, получивший отражение в его исследовании о Мэтью Арнольде и в первом сборнике очерков «О современной литературе» (1917), вся его деятельность по складу и темпераменту являет собой пример работы критика-импрессиониста; отсюда непоследовательность взглядов и духовные дилеммы, сопровождавшие его до конца сравнительно короткой жизни. Не следует забывать, что, прежде чем начать исповедовать веру «гуманистов», Шерман разделял позитивизм и изучал в Уильямс-колледже английских романтических поэтов; в Гарварде он обратился от сухой учености Киттриджа, на которого позднее открыто напал, к современной драме Джорджа Пирса Бейкера и лишь позднее пришел к Бэббитту и его критическим взглядам. Не следует также забывать, что задолго до того, как в 1924 году подать в отставку с профессорской кафедры Иллинойского университета и посвятить себя редакторской работе над литературными приложениями нью-йоркского «Геральд трибюн», он решительно выступил в поддержку (хотя и с оговорками) Синклера Льюиса и У. К. Броунелла. Отступничество Шермана от движения «гуманистов» явно преувеличено. В 1923 году он писал («У. К. Броунелл»), что нынешнее положение требует посредника, способного понять и оценить требования «партии культуры» и «партии природы», который мог бы «объединить их взаимные достоинства ради единства цели». Обладая одновременно нравом аристократа и литературного радикала (в годы первой мировой войны он превратился в того, кого позднее называли бы фашистом), Шерман разделял крайности, высказанные обеими сторонами в критической полемике того времени. В «Американцах» (1922) он обрушился на Менкена за его отрицание американской традиции, себя же изобразил вещающим Морю: «Я вынужден несколько податься вперед, чтобы уравновесить упрямство вашего торизма».

Прирожденный аристократ, человек тонкого чувства и вкуса, Шерман всю жизнь был литературным радикалом в не меньшей степени, чем Борн, Брукс или Менкен. Навязанная ему Бэббиттом и Мором роль Иеремии — лишь переходный этап его развития; в конце жизни он вновь уверовал, что жизненная сила превышает смирения. Обличая в 1915 году «варварский натурализм» Драйзера, в 1925 году Шерман нашел в себе мужество признать «Американскую трагедию» «самым плохим на свете великим романом», но все же — великим, благодаря единству

эстетического замысла и блестящему мастерству романической формы. За эти десять лет ни критик, ни романист не изменились. Оба они, несмотря на кажущуюся разницу философских взглядов и взглядов на искусство, каждый по-своему, трудились ради «эмоционального открытия Америки», провозглашенного Шерманом в одном из своих последних публичных выступлений.

6

В период между 1925 и 1930 годами движение «нового гуманизма» переживало волнение в связи с расцветом художественной литературы и колеблющимся курсом акций на бирже; битва книг, казалось, зашла в тупик. Радикалы терпели поражение; они не создали философии, на которую могло бы опираться движение критики, не разработали никакого нового метода. Столь же бесплодными оказались и консерваторы. Их предостережений никто не слышал, а голоса звучали то излишне назойливо, то слишком тихо. Однако уже нетрудно было различить новое литературное поколение, для которого критические тенденции этих лет означали подлинный расцвет культуры. С трудом расставаясь со старыми принципами, подвергая тщательному изучению новые общественные силы, американская традиция подошла к XX веку. Тупик оказался скорее воображаемым, чем реальным.

Критические дискуссии 30-х и 40-х годов разворачивались по более острому проблемам, чем прежде, и определили более четкое размежевание направлений в критике. Тому обстоятельству, что литература и литературная теория приобрели к 1930 году общественный характер, мы во многом обязаны многолетней борьбе профессора Генри Сейдела Кэнби, рано порвавшего с новоанглийским затворничеством и вышедшего на литературную ярмарку. Подобно Карлу Ван Дорену из «Нейшн», а позднее Стюарту Шерману, куратору литературных приложений нью-йоркского «Геральд трибюн», Кэнби отвергал и тайное рвение представителей фактографического литературоведения, и беспечную конъюнктурность большинства выходящих журналов и газетных обзоров. В отделе литературного обозрения нью-йоркского «Ивнинг пост», а после 1924 года в «Сатердей ревью ов литерачюр», так же как и в собственных критических и автобиографических сочинениях, он сделал больше, чем кто-либо другой, для установления подлинной связи между университетской мыслью и творческой энергией писателей, издателей и критиков.

В самих университетах новый образ мышления сказался еще до 1930 года. Об академических предшественниках «новых гуманистов» уже говорилось, что же касается социологической и чисто эстетической критики — ведущих направлений последующих десятилетий, то они наметились главным образом в трудах

соответственно двух «профессоров»: Вернона Л. Паррингтона и Джоэла Спингарна.

Паррингтон считал свою книгу «Основные течения американской мысли» (1927—1930) историей американской литературы, хотя издатели при выходе в свет этого фундаментального труда дали ему более отвлеченное название. Книга появилась в результате многих лет чтения и преподавания на Западном побережье и вызвала раздражение в академических кругах не столько назойливым стремлением автора связать все лучшее в современной Америке с джефферсоновскими идеями и свершениями, сколько успешной переоценкой всей американской традиции не с эстетических и этических, а с политических, социальных и экономических позиций. Труд Паррингтона продемонстрировал успешную попытку соотносить литературу и жизнь в историческом контексте. Достижения новой исторической школы от Ф. Дж. Тернера до Бирда и Шлезингера, казалось, объяснили проблемы американской литературной истории. Воссоздание нашего «плодотворного прошлого», к чему призывал Брукс и что пытались осуществить Калвертон, Мамфорд и другие, было здесь выполнено скромным профессором. Изумленные рецензенты и литературоведы пустились в разноголосицу похвал и осуждений. Тем временем автор, готовый и к славе, и к поношению, что и стало его уделом, скончался, не завершив работу над третьим томом. Позднейшим критикам и историкам суждено было продолжить паррингтоновскую методологию нового синтеза искусства и жизни, прошлого и настоящего, причем они либо предусмотрительно избегали ошибок слишком узкого социологического подхода, либо принимали и развивали принципы критики, основанные непосредственно на марксистской диалектике.

Социологическая литературная критика переживала в 1925 году перестройку, новое оживление наступило в рядах «чистой критики» искусства. В своей книге «Критика критики и ее критика» (1919) Менкен не слишком лестно отозвался о Джоэле Спингарне. «Майор Спингарн недавно официально известил меня, что покинул академические куши и облачился в боевой наряд... Его взгляды, что бы о них ни говорить, отмечены великолепной непрофессиональностью».

Спингарн учился в Гарварде у Льюиса Э. Гейтса и в Италии у Бенедетто Кроче. Действительно, к 1911 году он целиком отошел от академического мира, но его взгляды не столь уж неакадемичны, как считал Менкен. Обладая таким знанием истории критики и методологии, каким не мог бы похвастаться ни один литературный радикал (Спингарну принадлежит «История литературной критики эпохи Возрождения», 1899), он сделал больше, чем кто-либо из его поколения, для логического обоснования и разработки метода аналитической критики Элиота и критиков 30—40-х годов.

Собственные сочинения Спингарна невелики по объему, поскольку он, подобно Бэббитту, занимался не столько критикой, сколько теорией критики. Поэт-эксперименталист и составитель ряда антологий, Спингарн написал только один том очерков «Творческая критика» (1917), переработанное и дополненное издание которого вышло в 1931 году. Впоследствии он оказал величайшую услугу современной американской критике, собрав наиболее выдающиеся ее образцы в антологии «Критика в Америке: ее назначение и состояние». Очерки этой книги охватывают период, начиная с его собственной «Новой критики» (1910), и подводят итог достижениям его поколения. Брукс и Менкен представляют литературных радикалов, Вудбери, Броунелл, Бэббитт и Шерман — реакционеров, а он сам, Элиот и Эрнест Бойд — третью, еще неопределенную группу.

В Америке корни теории Спингарна следует искать в философии Сантаяны или в эстетстве Хьюнекера и представителей «богема», о чем речь уже шла в нашей книге, хотя сам Спингарн отрицал свою причастность к какой бы то ни было школе. От приверженцев «богема» его отличает отрицание роли биологии в эстетическом познании, что сближает его с «гуманистами». Он охотнее обращается к ранним формам романтической эстетики, представленной Гёте и очерком Карлейля о Гёте, с одобрением цитирует того и другого. «Прежде всего критик должен уяснить себе, какова истинная цель поэта, какой представлялась ему задача и в какой мере, владея материалом, предоставленным в его распоряжение, сумел он осуществить свой замысел».

«В этом состоит, — говорит Спингарн, — главный вопрос, путеводная нить всей современной критики»; однако, продолжает он, это совершенно невозможно в Америке, поскольку наши критики не отвечают строгим эстетическим требованиям пристального рассмотрения произведения искусства как такового. Материализм, эта болезнь нашего века, вынудил критиков «рассматривать философию не как саморазвивающуюся и независимую науку, а лишь как одну из второстепенных и прикладных наук».

Спингарн страдал академическим пороком строить изящные, но отвлеченные умозаключения, не давая себе труда их реализовывать. Однако он проложил путь для Элиота, Рэнсома, Тейта, Блэкмура и многих других, объективизируя произведение искусства для его аналитического исследования критикой, отсекая исторические и привходящие факторы, с одной стороны, и эмоциональное восприятие критика — с другой, делая упор на интеллектуальный и беспристрастный подход к структуре произведения, что Элиот в «Совершенном критике» (1920) провозгласил назначением критики. Однако общая позиция Спингарна была на голову ниже элиотовской. Он не разработал метода анализа. Решительно порвав с историческим и традиционным методом, он, однако, отвергал и связь искусства с жизнью, под-

разумеваемую импрессионизмом. В 1921 году Спингарн безнадежно заметил:

«Критики ведут между собой бесконечную войну, открывая все новые и новые достоинства личности, современности, пуританства, романтического духа и духа Среднего Запада, традиции пионеров и так далее, до бесконечности. Это относится ко всем школам американской критики, «консервативным» и «романтическим», — для всех них обрывки литературной теории заменяют подлинную философию искусства». Наша критика, заключает Спингарн, нуждается в воспитании эстетического мышления и большей эрудиции, «ибо вкус — это прежде всего имеющиеся знания и их приложение».

Попытки Спингарна отгородить литературу от этического и повседневного опыта писателя и критика если и не помогли ему разрешить, то избавили его от проблемы, волновавшей радикалов и консерваторов, потому что для суждений Спингарна о литературе поведение человека и оценки, причины и следствия не имеют никакого отношения к анализу выразительных средств произведения искусства, которое само творит свои законы и подсудно лишь им одним. Как заметил Элиот, крочеанский принцип Спингарна неизбежно сводился к рассмотрению одной из сторон, а не всего комплекса назначения критики. Ни бесплодная земля, ни кафедральный собор не могли быть обойдены с большей готовностью. Битва книг велась до конца, многое было прояснено, однако ничего окончательно. Таким образом, до 1930 года возрождение американской критики преуспело ровно настолько, чтобы не отставать от развития поэзии, прозы и драмы, определявших новые горизонты американской литературы. Осуществление двух великих задач — переосмысление традиции американской культуры и систематическое развитие литературной критики — едва начиналось.

69. ЭДВИН АРЛИНГТОН РОБИНСОН

1

Спокойная и прямая речь Эдвина Арлингтона Робинсона, впервые прозвучавшая в сборнике «Дети ночи» (1897), поначалу тонула в разноголосице поэтических стилей, как старых, так и новых. Не так уж легко было расслышать простые слова выдающегося поэта за всеми этими крикливыми голосами певцов человеческого достоинства наподобие Эдвина Маркэма, автора «Человека с мотыгой» (1899), поэтов-натуралистов вроде Стивена Крейна с его сборником «Война добра» (1899), интеллектуальных трубадуров американской экспансии, как Уильям Воан Мууди, создатель «Оды во времена сомнений» (1900). Настоячиво напоминали о себе и другие голоса, в которых чувствовались чужая интонация или же местный акцент, и раздавались песни, рожденные просторами Запада (Хэмлин Гарленд и Джеймс Уиткомб Райли), песни, навеянные увлечением XVII веком (Луиза Имоджин Гини и Лизетт Риз), и по-прежнему модные викторианские мелодии Гилдера, Олдрича и Стедмена. Все эти авторы выступили со сборниками стихов незадолго до выхода в свет неудачливых «Детей ночи».

Нет свидетельств, которые позволили бы судить об отношении Робинсона ко всем таким «поветриям». У него не было каких-то взглядов, которые привлекли бы Робинсона к приверженцам иных поэтических устремлений или оттолкнули бы от прочих школ, до самого конца его жизни пытавшихся подчинить себе независимый творческий склад этого поэта, то ниспровергавших его тематику и поэтику, то присваивавших их себе. Робинсон оставался невозмутим и шел своим, одиноким путем. Новаторы имели основания поносить Робинсона, так как он никогда не отказывался от испытанных временем форм; имели они основания и причислять его к своему лагерю, так как при всем равнодушии к борьбе школ Робинсон самостоятельно разработал принципы, близкие имажизму и экспрессионизму. Он был обязан только немногим из своих современников (как и немногим из великих писателей прошлого): драматургу и поэту Риджли Торренсу, быть может, еще Ричарду Хови, который первым в Америке начал разрабатывать тематику легенд Артуровского цикла, а также Мууди, укрепившему Робинсона в его при-

страстии к поэтической драматургии. А вместе с тем в своем одиноком служении поэзии Робинсон остался на редкость равнодушен к кипевшим в его эпоху критическим баталиям, о которых шла речь в предыдущей главе. В отличие от Бэббитта и большинства других участников этих баталий, много писавших о критике, но почти не занимавшихся собственно критикой и объявлявших литературу иллюстративным средством к теориям, Робинсона интересовало только одно — создавать литературные произведения, выражая в них свой духовный мир.

Говоря о поэтах, которые, возможно, оказали на него некоторое влияние, следует выделить Уильяма Воана Мууди — человека разнообразных дарований, оставшегося в литературе не только в качестве творца поэм о государственных интересах Америки. Родившийся в тот же год, что и Робинсон (1869), Мууди сумел к 1900 году привлечь к себе публику, не замечавшую его скромного друга, — и этому способствовала не только пришедшаяся ко времени «Ода», но и «Глаучестерские топи». Робинсон почитал его за начитанность, утонченный пуританский ум и — что весьма характерно — практический успех. Снискавший известность своими пьесами «Великий водораздел» (1906) и «Целитель веры» (1909), Мууди продолжал исследовать таинственный мир трансцендентного (или, как говорил Робинсон, «Долину теней») в своей незавершенной метафизической трилогии для театра, написанной стихами («Маска Суда», 1900; «Подаривший огонь», 1904; «Смерть Евы», 1912).

Можно заключить, что два типа поэтов способны были вызвать интерес Робинсона, в силу отталкивания или притяжения оказываясь где-то поблизости от той неширокой тропы, по которой шел он сам. Первый тип он назвал «тщедушным сонетистом», имея в виду набивших руку и чутких к моде версификаторов своей эпохи, второй тип представляли поэты, похожие на самого Робинсона, — те, кто был во власти просветительских идей, вывернутых наизнанку, те, кто говорил, как печальна человеческая судьба. Сомнительно, чтобы Робинсон был столь уж многим обязан Крейну или Мууди, как и пришедшим им на смену поэтам отчаяния и поэтам-нигилистам. Уже к 1897 году он усвоил реалистическое художественное мировосприятие, тогда только еще утверждавшееся в Америке, и всю свою жизнь Робинсон сохранял ему верность, да и не могло быть иначе — таковы были его душевный склад и опыт. Поэтому его явная близость к такого рода литературным устремлениям была не намеренной, а случайной. Черты Робинсона как поэта произрастают из его коренных особенностей как личности. «Дети ночи» просто требовали незамысловатых и ясных слов, и «ренессанс» 1915 года не должен заявлять права на его стихи, созданные между 1890 и 1896 годами. Точно так же глубоко личным и неизбежным выбором было пристрастие Робинсона к таким формам, как сонет или драматический монолог, и его привер-

женность повествовательности — все это отвечало психологическим особенностям самого автора. «Новая поэзия» в конечном счете помогла Робинсону обрести более широкий круг читателей, но по своей творческой сути он был тонким восприимчивым и продолжателем давних традиций. Оценивая его творчество в статье, явившейся некрологом, Роберт Фрост заметил, что «Робинсона удовлетворял старый способ быть новым».

Так, избегая шумных дебатов между критиками и сторонясь собратьев по перу, более, чем он, стремившихся к общественной известности, Робинсон трубил в рог, в одиночестве стоя на своей мрачной башне, и сделался Роландом интеллектуальной и литературной жизни Америки XX века. Сумрачный, погруженный в себя, по темпераменту этот уроженец Новой Англии, напоминает своих предков, таких, как пуританка Анна Бредстрит и другие искатели разгадки путей бога. Робинсон преклонялся перед «Алой буквой» Готорна и походил на своего кумира не только пониманием тонких моральных побуждений и восприимчивостью к трагедиям духа, но даже самой сдержанностью творчества. С Эмерсоном и Эмили Дикинсон его сближает обостренное чувство личности, интерес к конкретным фактам жизни и лаконизм изобразительных средств, а вместе с тем поэзия Робинсона засвидетельствовала конец этих трансцендентных озарений. Если Эмерсон не замечал зла, а у Эмили Дикинсон присутствие зла в мире хотя и признается, но далеко не безоговорочно («оттенок черный неземного света»), то у Робинсона все определяется строго контролируемым отчаянием перед всевластием зла в жизни. Эмерсоновская «заря» потускнела уже у Эмили Дикинсон, сделавшись неярким светом зимнего полудня, а у Робинсона мы найдем только слабое поблескивание на фоне черного неба. К этим двум поэтам Робинсон ближе, чем к Краббу и Браунингу, с которыми он сближается своими контрастами предельной простоты и яркой выразительности, однако главное в том, что он заставляет забыть обо всех пережитых им влияниях, как американских, так и европейских, и остается лишь впечатление поразительной насыщенности и его творчества, и всей его жизни, с молодости и до последних дней безраздельно отданной поэзии.

По собственному его признанию, человек без защитной оболочки, Робинсон жестоко страдал от бедности, безвестности и непонимания. Не находя положительных ответов и для самого себя, он, однако же, напряженно размышлял над загадками других жизней, запечатлев эти тайны в своих поэтических картинах, на которых предстают люди, запутавшиеся в духовных противоречиях. Такой склад личности объясняет, почему и детство Робинсона, прошедшее в Гардинере, штат Мэн (родился он в Хед-Тайд), и два года, которые он провел в Гарвардском университете (1891—1893), были заполнены переживаниями неразгаданных тайн духа, а также и собственной вечной неспособ-

ности приладиться к тому, что в мирской жизни почиталось успехом. Преследовавшие его семью болезни и денежные затруднения, окружавшие Робинсона трагедии неудачников Тилбери-тауна, которые он, наделенный особой восприимчивостью к боли, переживал, быть может, острее, чем сами неудачники, — все это укрепило его в безрадостном восприятии и самого себя, и всякой человеческой жизни. Еще с той поры, как в Гардинере, в сельском доме, усевшись на полу кухни, он читал своей матери вслух стихи, Робинсон знал, к чему он стремится. Он будет писать. Наградой за все пережитое станет ему эта способность изливать душу в стихах, и дружба близких ему людей в Гардинере и в Кембридже, и сама эта, крепнувшая под влиянием знакомства с Мууди мечта, что и он будет, что и он уже стал поэтом.

Робинсон нуждался в поддержке. «Темнеющий холм» пугающе высился перед ним. Жестокие размышления о «скованной страхом вере» в «Детях ночи», возвышенный и суровый стиль «Капитана Крейга», этой повести в стихах о типичном бездельнике и неудачнике, каких много было в Новой Англии, — все это едва ли могло расположить к Робинсону читателей, ведь как он говорил,

Без душ напевам день дано порхать,
Дабы в ночи исчезнуть без возврата.

Успех не спешил к нему даже после того, как Робинсона поддержал Теодор Рузвельт, устроив его на нью-йоркскую таможеню, где тот с грехом пополам перебивался пять лет. До этого, чтобы свести концы с концами, Робинсон замазывал щели на каменных плитах станций подземки. Его поэзии много дал Нью-Йорк с его бесконечной чередой человеческих драм. Между годами лишений и позднее пришедшими им на смену периодами беззаботной жизни, когда Робинсон ездил в Англию или проводил время в колонии Макдауэлла, пролегал терпеливый труд, из которого родились мастерство и способность превзойти «тщедушных сонетистов». Он жил в полном согласии с самим собой, и жизнь для него отныне означала служение поэзии.

Хотя две его пьесы — «Ван Зорн» (1914) и «Дикобраз» (1915) — оказались неудачными попытками создать поэтический театр, известность Робинсона укрепили благодаря таким книгам, как «Городок вниз по реке» (1910) и «Человек на фоне неба» (1916). Он теперь смело брался за большие поэмы и сложные психологические новеллы в стихах, все глубже проникая в парадоксы человеческой души, распутывая «сатанинское мелкое плетенье», в котором бьются все мы. Некоторые из этих поэм и новелл, в особенности поздние, брали своей темой болезненное сознание людей, оказавшихся в западне современной действительности; в других поэмах — «Мерлине», «Ланселоте», «Тристане» — эта же тема углублялась и одухотворялась

мотивами Артуровских легенд. Когда в 1935 году Робинсон умер, по-прежнему спорили о том, в чем именно состоит его значение, однако уже никто не оспаривал высокой ценности созданного им — и в отношении содержания, и в отношении формы. Он воплотил то, что обещал его талант, затронув в своем творчестве вечные — и не находящие ответа — вопросы, сделал это так, как до него не делал никто.

Пытались связать его творчество с символизмом, с настроениями военных лет, с социальными проблемами его времени, с распадом нашей цивилизации, и в общем и целом такие попытки оказывались безосновательными, получая оправдание лишь применительно к его последним произведениям. Робинсон был в курсе современных ему научных идей и экономического развития, восприняв к тому же и многие тогдашние толкования подсознательной жизни, но главной его заботой остался человек в своих взаимоотношениях с двумя-тремя другими людьми или же в границах собственной своей индивидуальности, в тревожных своих соприкосновениях с непостижимой тьмой, через которую, едва видимые, пробивались кристаллики света, отблески Слова. В его поэзии нашла отражение вся динамика общественной эволюции, однако у Робинсона она сосредоточена в строго отграниченных моральных проблемах. Его восприимчивость к окружающему миру была удивительной; это был думающий и обостренно чувствующий современный человек, который осознает всю реальность XX века, рассматривая ее от природы грустным взглядом.

Робинсон не предлагал ни толкований, ни философских выкладок, однако сами эти его настойчивые и тревожные вопросы требовали выдающегося таланта — скорее драматического, нежели лирического или повествовательного по своему характеру. Читатель, если ему так хочется, вправе обобщить взгляды Робинсона, касающиеся смерти, судьбы, времени, «успеха в поражении», любви, семьи, отчаяния, он вправе рассматривать все эти взгляды в социальных категориях, но сам поэт ограничивался тем, что все время ставил вопросы и указывал на конкретные ситуации. Вот почему к нему неприменимы такие определения, как либерал-гуманист, или же пролетарский поэт, или же певец Америки. Можно только сказать, что Робинсон был пуританин и, как наиболее выдающийся из наследников пуританства — Эмили Дикинсон или глубоко им почитаемый Эмерсон, — он вновь и вновь возвращался к нравственным парадоксам и сложностям, считая именно такие темы самыми достойными для поэта.

2

В сборнике «Дети ночи» (1897) впервые появляется тот тип стихотворения, который впоследствии будет прочно ассоциироваться с дарованием Робинсона, — лаконичный и полный драма-

тизма рассказ об одной человеческой жизни. Вот его герои: Ричард Кори, который «шел, и все вокруг светилось», неудачник, в отчаянии пустивший себе пулю в лоб; скупердый Эрон Старк, чьи «глаза блестят, как маленькие доллары во мраке», — он смеется над теми, кто жалеет его погубленную скупостью жизнь; Клифф Клингенхаген, выпивающий стакан горькой полынной настойки, когда рядом стоит сладкое вино, и счастливый тем, что отказался от всех соблазнов мира; Рюбен Брайт, мясник, спаливший свою бойню, потому что не смог перенести смерть жены. Такие типы мог подметить лишь поэт, подобно своему герою Мерлину «увидевший чрезмерно много» страдания и горя. Маленькие стихотворения Робинсона оказываются образчиками жизненного опыта в таком мире, где агония — это реальность, а счастье — только мечта. Робинсон вновь и вновь обращался к этой найденной им особой форме изображения, и в итоге создался обширный архив такого рода, досье его духа. Это микророманы, одноактные драмы с единственным персонажем, и в них чувствуется дар Робинсона — прозаика и драматурга, обогащенный такими качествами, которые отличают его как поэта: напряженным лаконизмом, недоговоренностью, метафоричностью. Это микрокинофильмы, и нужен только свет собственного жизненного опыта читателя, чтобы они развернулись как реальная картина.

Персонажи Робинсона многообразны, и нередко это изгой общества. Энедейл — отверженный и погибающий человек, которого из милосердия приканчивает его приятель-врач, Минивер Чиви, томившийся по романтическому прошлому и не способный ни к какому действию. Подчас герои Робинсона принадлежат давно ушедшим дням или же его персонажами становятся писатели, прославившиеся своими житейскими невзгодами, — Крабб, Гуд, Золя, Верлен. Многообразны и те мгновения жизни персонажа, которые с таким мастерством изображает Робинсон. Энедейла мы видим на смертном ложе, совсем развалиной, а Минивер Чиви является перед нами в преклонном возрасте, но все так же «пьющим с горя». Иногда сардонический смысл стихотворения передается косвенно, путем причудливого нарушения законов балладной формы — так, в диалоге между Джоном Горэмом и его возлюбленной настойчиво звучит мотив тщеты любовных устремлений; иногда разочарование героя делит с ним и сам повествователь, как в «Клиффе Клингенхагене». Время от времени появляется непосредственный автобиографизм; например, в «Даре божьем» мать с любовью рассказывает о своем непутевом сыне. Все эти наброски отмечены иронией и презрением, недоумением и жалостью, и мы не замечаем, насколько они прозаичны и насколько бесстрастен сам поэт.

Жанр, в котором Робинсон создает свои портреты с их сдержанной горечью, — это главным образом драматический монолог, хотя здесь есть и элементы сонета, много раз апробированного

поэтом, а также баллады и обычного катрена. Так или иначе, конечный результат всегда безукоризненно самобытен. Великолепным примером достигнутой Робинсоном насыщенности и сложности может служить «Эрос Тарэннос». Робинсона упрекали в том, что его стихи неясны. «Что же в них непонятного, — воскликнул он однажды, — просто надо читать, не выпуская ни слова». Неясность не в самих словах и не в синтаксисе, а в побуждениях, владеющих поэтом и передаваемых им столь уклончиво. Его фразы сжаты, диалог обрывается на полуслове, никогда не дается полных разъяснений. Несложно догадаться, что «изысканный и легкий инструмент», посредством которого врач обрывает агонию Энендейла, — это шприц для подкожного впрыскивания, но далеко не всегда читателю удается так быстро разобраться в событии. Робинсон пускает в ход не только умолчание, но и парафразы. Но именно в том, что его стихам чужды ясность и очевидность, заключается их сила. Они улавливают и выражают то, что в момент высокого переживания угадывается в самом молчании и непроизнесенном слове. Даже в сравнительно простом стихотворении «Мельница» ничего не объясняется впрямую. Жена мельника долго ждет своего мужа, так долго, что ее «страх охватил, неизъяснимый страх». О том, что оба они покончили с собой, мы узнаем, прочитав: «свисало что-то с потолочной балки» и затем:

Речной воды ночная пряжа,
Подобно бархату небес,
Опять ровна и снова та же,
Никто в ней будто не исчез.

Красота этого четверостишия должна была бы удержать всякого от суждений в том духе, что Робинсон в своей поэзии равнодушен к природе, к цвету и свету. Уж во всяком случае, свет в его стихах всегда очень важен. Даже его сумрачные портреты обязательно таят в себе образные световые решения — вот хотя бы тот же «Дар божий», где горюющая мать вспоминает своего сына.

Наполовину под покровом
Кровавых роз на мраморных ступенях.

И к природе Робинсон вовсе не был невосприимчив, хотя в своих суждениях о жизни он редко принимал в расчет ее целительную силу. И в ранних стихах Робинсона, и в поэмах, написанных в последние годы, мы находим такие, например, образы:

На темных западных холмах
Закат звучит подобно рогу,
Баюкая истлевший прах
Избравших бранную дорогу.

Чтобы оценить поэзию Робинсона во всем ее богатстве, нужно учитывать и особенности отделки. Лаконичность, с которой раскрываются вопросы, мучающие мистера Флада, или трагедия Люка Хэвергола многое потеряли бы в своей выразительности без «серебряного одиночества» луны или «пылающего плюща», который оплел городские стены.

С первых же эскизов, намечающих тот или иной человеческий тип, Робинсон направил свои усилия к тому, чтобы добиться психологической глубины и выработать технику иносказания. Хотя он и не остался глух к «поэзии земли», Робинсона более всего влекла аналитичность, и при этом он долгое время был во власти идей максимального умолчания. Совершенно ясно, что при таких особенностях его творческого склада форма краткого драматического монолога не годилась. Даже в Артуровских поэмах Робинсон не в состоянии достичь вершины, если ему приходится говорить сразу о двух-трех персонажах. Он мог в этом удостовериться сам — как по своим первым эскизам, так и по «Капитану Крейгу» (1902), не имевшему успеха и, несмотря на все переделки, воплотившему, по сути, только один характер, а именно Альфреда Хаймена Луиса. Но Робинсон стремился сказать не только об этом персонаже; он так же виртуозно использовал загадочность и недоговоренность, но испытывал нужду в новых словах и в расширении площадки для своего дара интроспекции. И поэтому, помимо многословного заглавного стихотворения, он включил в эту книгу большую, свежую и чистую по образности поэму «Айзек и Арчибальд», которая предвосхищает Роберта Фроста, а также «Книгу Энедейла», занявшую шестнадцать страниц. Восемь лет спустя в «Городке вниз по реке» он дополнил свою галерею «околдованных» и не умеющих выразить себя людей; но теперь вниманием Робинсона безраздельно завладели те трагические вопросы, которых он лишь слегка коснулся в том же «Ричарде Кори» или «Джоне Горэме». Это было знаменательным шагом вперед; в сущности, такой шаг был неизбежен. В 1916 году наряду с краткими стихами-портретами из-под его пера вышли два глубоких поэтических исследования человека, окруженного безразличным миром, — «Бен Джонсон занимает гостя из Стрэтфорда» и «Человек на фоне неба».

Если бы Робинсон и дальше придерживался своего первоначального метода, он очень лапидарно обрисовал бы обычными четверостишиями или классическим сонетом трагедию капитана Крейга. Тогда мы бы прожили вместе с поэтом один, полный значительных событий день жизни героя старика, достопочтенного попрошайки, с такой значительностью обращавшегося к прохожим на улицах Тилбери-тауна; вчитываясь в скупые строки, мы узнали бы, как мудро он понимает жизнь, каким юмором и добротой он наделен и каким нелепым спектаклем завер-

шается его жизнь, когда в день похорон героя оркестр провожает его грохотом похоронного марша из «Саула». Робинсон избавил бы нас от докучливого и многословного морализирования и от необходимости распутывать сложные отношения капитана с шестью его покровителями, которые и сочувствуют ему, и обливают его презрением. Напрасно вместо всего этого Робинсон предпочел поэму в пятьдесят шесть страниц, разделенную на три части, каждая из которых состояла из шестисот с лишним строк белого стиха.

Даже пришедшее впоследствии признание особой способности Робинсона передавать запутанные и неоднозначные состояния душевной жизни так и не сделало «Капитана Крейга» популярным; слишком уж тщательно была здесь передана не только старческая мудрость, но и старческая болтливость. Пусть «невозмутимость духа», отличающая капитана, вызывающе противостоит «всем неудачникам самодовольным, что населяют божий мир», — все-таки смерть героя становится избавлением не для него одного, но и для читателя. Есть что-то неприглядное в характере этого состарившегося иждивенца, и, хотя поэма огромна, о том, как он жил раньше, догадаться труднее, чем из небольших стихотворений-эскизов. Удачи «Капитана Крейга» случайны — это написанный великолепными резкими штрихами портрет прекрасной, но тщеславной женщины и не оставляющие читателя равнодушным мысли самого автора, чуть ли не осознанно пытающегося оправдать свою подавленность перед лицом «демона солнечного света». Как и для Мелвилла, этот свет таит для Робинсона угрозу еще более ужасную, чем тьма.

3

И все-таки «Капитан Крейг» важен как первая у Робинсона масштабная притча об искателе света в безучастном и не понимающем его усилил мире. Четырнадцать лет спустя его поэтический язык обрел четкость и была найдена удачная форма для подлинной медитации; это произошло в поэме «Бен Джонсон занимает гостя из Стрэтфорда». Эта небольшая поэма тоже построена как воспоминание. Умный и язвительный драматург Бен Джонсон, мешая раздражение и восторг, делится с «согражданином и приятелем Шекспира» своими воспоминаниями об этом несравненном мудреце. Разумеется, сам этот согражданин, сосед Шекспира по Стрэтфорду и почти не замечаемый нами собеседник Джонсона, — приятный контраст тем крикливым шести покровителям, которые все время препираются с капитаном Крейгом. Под пером Робинсона возникают два искусных портрета; правда, в портрете Бена Джонсона меньше жизни. Второй же портрет, быть может, и впрямь является луч-

шим поэтическим воссозданием личности и гения Шекспира, сумевшего

...населить Элладу,
Рим, Трою, Кипр, страну любую
Отживших, незапамятных времен
Британцами, шагнувшими сквозь время.
Перевод И. А. Кашкина

А может быть, этот портрет, скорее, только дань традиции, ибо в нем чересчур уж тщательно собраны хорошо известные факты, установленные историками и потускневшие от бесконечных повторений, потому что стало обычаем изображать Шекспира личностью и насквозь прозрачной в своей веселой простоте, и одновременно непостижимой в своей загадочности. Нас здесь интересует другое — изменение творческих принципов самого Робинсона: после сонета об Эразме (1902) мы теперь можем ожидать от него тщательно продуманной поэмы «Рембрандт — Рембрандту» (1921). Кроме того, в предложенном Робинсоном толковании Шекспира надо отметить характерное для этого поэта (и на сей раз более последовательное) стремление к темным сторонам опыта, так что его Шекспиру свойственно отчаяние, и он говорит в ответ на беспокойные вопросы Джонсон а, что с ним:

Нет, ничего. И все вокруг Ничто.
Придем, уйдем. И коль конец — конец.

В заглавном стихотворении той же книги «Человек на фоне неба» драматическая ситуация едва очерчена: залитый закатным светом холм, промелькнувшая на самой его вершине фигура одинокого человека, полубожества. Плающий под солнцем склон начинает темнеть, исчезает и фигура, а далее следуют неспешные размышления поэта об Уделе Человеческом, воплощением которого показалась в этот величественный миг фигура на вершине. Подобно «Дуврскому берегу» и другим поэмам XIX века, «Человек на фоне неба» следует вековой поэтической традиции длительного и спокойного размышления, толчок которому дал наполненный переживаниями миг. Робинсона часто привлекала эта старомодная композиция, и особенно — в его Артуровских поэмах; она открывала возможность наиболее непосредственно и вместе с тем наиболее аргументированно выразить мысли о «жизни, которую мы проклинаяем».

Вслед за великолепной начальной строфой поэмы мы отправляемся вместе с вечным странником в путь, чтобы понять

Куда он шел, тот человек на фоне неба?

И в самом деле — куда? На поиски мистического переживания, бога? К благополучию и безмятежности? К разочарованию? К мечте о завоевании всего мира? Каждая из глав поэмы рассматривает возможный ответ на этот вопрос — куда? «Куда

он шел... того не знаем ни я, ни вы». А когда содержание образа оказывается исчерпанным, Робинсон и вместе с ним мы погружаемся в долгое философское рассуждение, призванное доказать, что никакого смысла И не может быть. Все лишь тьма, за тем единственным исключением, что сами мы не уничтожаем самих себя! Мы продолжаем жить, цепляемся за жизнь. К 1916 году все разрозненные устремления его мысли переплелись в нерасторжимое единство. На следующий год он написал «Мерлина», содержащего множество свидетельств и психологических кризисов, и его умолчаний или, наоборот, откровений, и восприимчивости его к мрачным сторонам опыта, и понимания сложности женской души, и мастерства поэтической символики, и бесплодия излюбленной им прозрачной интроспекции.

Прежде чем ступить на этот континент, мысами которого были уже названные выше стихотворения, присмотримся пристальнее, как понимал Робинсон стоящую перед личностью дилемму. По-разному воплощенная в его бесчисленных персонажах, одна и та же тема все время повторяется в творчестве Поэта, одна и та же трагедия, во власти которой каждый: не думать — значит быть меньше, чем Человеком, думать — намного меньше, чем Богом. Домогаться обогащения, как Эрон Старк, уйти в самого себя, как Минивер Чиви, погрузиться в порок, как Энендейл, — означает сделаться животным, но и мудрость капитана Крейга или бескорыстная любовь матери в «Даре божьем» вознаграждаются лишь страданием. И более того, высшее несчастье — это обладать способностью, позволяющей угадывать и понимать всю меру страданий своих собратьев. Книги Робинсона заполнены такими фигурами, как Шекспир, Мерлин, Ланселот, Тристан — теми, кто «понял слишком много».

В его мире высокое парение духа влечет за собой горе и смерть, а понимание делается тяжелой ношей. Каждая жизнь постепенно становится движением вверх по «темнеющему склону». Среди его персонажей есть потерпевшие крах и уже не решающиеся идти по этому склону выше — Минивер Чиви, Флад. Те, кто все же карабкается, как Фламмонд, не могут достичь вершины. Робинсон не может объяснить почему, причины неясны. Есть лишь одна причина, общая нам всем, — это надлом духа, та неразличимая раковая опухоль, что поражает само сознание, с которым мы явились в мир. Фламмонд тонко умел подчинять себе всех — и все же сам он так и не осуществил себя:

Какая дикая причуда,
Мешая выбраться отсюда,
В нем вызывала разнбой
Между призваньем и судьбой?

Перевод А. Сергеева

Трагедия жизни заключена в ее тайне: таинственна власть Фламмонда над другими, навеки неразгаданными останутся причины, создающие мирской успех и духовную катастрофу, или, наоборот, победы духа и неудачливость судьбы, полны тайны и самоотверженная любовь («Дар Божий») и пошлое, замешанное на чувственности тщеславие («Старые сирены»). Главное же, нет объяснения высшему призванию человека. Считать, что это бессмысленно? Считать иллюзией самый «свет»? Робинсон не отвечает. Ясно лишь, что ему, наделенному чувством тайны, чужды радостные интонации и восторженность других поэтов; его нельзя назвать оптимистом, он не верит в движение к лучшему. Но и непроглядный Мрак не исчерпывает для Робинсона гаммы бытия, так что неточно было бы и считать его пессимистом. Сколько бы ни повторял он, что «все вокруг Ничто» и «коль конец — конец», он все-таки совсем не убежден, что «все пережив и передумав все», мы в итоге окажемся перед пустотой. Живущая в нем надежда (если можно это назвать надеждой) — лишь крохотный цветок в темной лесной чащобе, но она смягчает его отчаяние, делая его скорее просто сомнением.

В этом непостижимом мире, где не может быть ответов, Робинсон наконец нашел для себя роль, которую выполняют и самые благородные его персонажи, — роль Вопросителя. Каким бы неуловимым ни был свет, Робинсон стремится найти его. Пусть Вечность скрывает в себе ответ, который не выразить нашим порабощенным своей эпохой языком, — все же он будет искать его. Причем в своей основе это искание не носит нравственного характера, хотя, конечно, затрагивает сферу этических ценностей. Поиски Робинсона направлялись своего рода интеллектуальной заинтересованностью — тоже «дикая причуда», только уже самого поэта. Он выполнял призвание поэта, как оно им понималось, призвание, заслуживающее более глубоких определений, чем предложенное самим Робинсоном в этих несколько кокетливых строках:

Друзья мои! упрек или совет
Излишни, да и жалость ни к чему;
Не говорите мне, что столько лет
Ушло на вздор, не нужный никому.

Утверждали, что Робинсон погружен в область трансцендентного, ибо он ищет смысла, недоступного испытанию эмпирическими законами, и исходит из сомнительной посылки, согласно которой столь непроницаемая тьма должна скрывать за собой какое-то высокое значение. Вот как он определял это сам, не заботясь о стилистической отделке:

Всегда твердил я: это ад земной,
Вот почему он значит так немало.

Сам факт, что люди в большинстве своем все же не кончают с собой, что воля к жизни не иссякает, что человек на закатном закатыном солнцем холме кажется высоким символом и что Шекспир создает своих бессмертных героев — все это таит а себе, пусть слабое, указание, что нужно дорожить «верой, скованной страхом», и что некое Слово, возможно, все-таки существует.

4

Эта мысль, оказывающаяся подлинным фундаментом всей поэзии Робинсона, пронизывает Артуровские поэмы, в которых все его загадки вновь являются перед читателем, воплотившись в спокойных, неспешных строках, напоминающих солнечный день в бессмертном Камелоте. Способен ли мудрец вроде Мерлина, сбрывающего бороду, чтобы с Вивиян вновь ощутить себя молодым, бежать от духовной жизни и отдаться во власть чувств? Считать ли отражением истории всего человечества метания Ланселота между его земной страстью к Джиневре и жаждой света? Заключен ли какой-то смысл в любви современных Тристана и Изольды, которые не испили порабощающего яда из коры Тинтагеля и все-таки искренне стремятся к такой любви, что выше жизни и смерти? Но дело не в одной лишь любви; Робинсон снова осмысляет те человеческие свойства, которыми наделял персонажей своих стихотворений: верность, лицемерие, ненависть, жестокость — и добивается при этом огромной сложности. Для каждого из этих его героев «дикая причуда» оказывается этическим лабиринтом, и каждый вопрос, который ставит Робинсон, возникает на фоне концепции Времени и идеи неразрешимой таинственности универсума.

Робинсона всегда интересовали не столько внешние обстоятельства, сколько человеческие слабости, мешающие осуществиться счастью, и только естественно, что из всех людских переживаний центральное место в его поэзии заняла любовь. В трех своих переложениях Артуровских легенд он развернул любовную тему настолько величественно и изящно, что его трилогия выдержит сравнение с любой другой современной версией бессмертных сказаний. В свободе наполненного разговорными интонациями белого стиха мы чувствуем иронию Робинсона, его горечь и, всего удивительнее, его напряженное переживание — например, когда он описывает чувственную медноволосую Вивиян или златоглавую Джиневру. Особенно выделяется его «Тристан», заставляющий критически оценить посвященные той же теме поэмы Теннисона, Арнольда, Суинберна, Гарди. Возможно, древние легенды будут наполняться новым смыслом каждый век, а может быть, наше восхищение поддерживается тем, что мы слишком знакомы с современными проблемами, ко

торые встают, перед этими тремя парами влюбленных, — во всяком случае, мы видим в них самих себя, и их переживания становятся нашими переживаниями. Ведь единство трех робинсоновских поэм надо искать не в Камелоте, а в том, что в них одна и та же тема — романтическая любовь, которую поэт воспринимает без иллюзий, сознавая, сколько трудностей на ее пути.

Есть в этом многоэтажном здании белого стиха и свои пыльные углы, особенно в «Мерлине». Приходится дорого платить за тщательность, с какой работает наш психиатр, его осмотр слишком уж затягивается. Читать «Мерлина» скучно. Еще у Мэтью Арнольда Белорукая Изольда занимала детей этой историей о любви Мерлина и Вивиан, смысл которой заключается в том, что от любви и у самых мудрых голова идет кругом. Наш поэт слишком тонок, чтобы перепевать такие банальности. Запоминается сцена встречи Мерлина в волшебном саду Вивиан с влюбленной хозяйкой, одевшейся во все зеленое, но сами картины страсти и ее насыщения вряд ли заслуживали интеллектуальных стараний Робинсона. Самим собой он до конца становится, только изображая внутреннюю борьбу Мерлина, оказывающегося захваченным чувством, однако желающего посвятить себя служению мудрости. Быть может, поэт стремился саму эту тему любви поднять на более высокий интеллектуальный уровень; во всяком случае, «Мерлин» отличается здесь от «Тристана» и «Ланселота». Это трилогия, в которой «Мерлин» служит вступительной частью.

В отличие от Мерлина, и в лучших из посвященных ему строф остающегося условной фигурой, Ланселот полон жизни; это современный человек, одержимый беспокойством, всматривающийся в себя, озабоченный, сомневающийся в том, что живет правильно. В финале Мерлин уходит во тьму, Ланселот же остается искателем и, подобно самому автору, не отрекается от попыток найти Свет. Поэме недостает аналитичности, а ее энергично развертывающийся сюжет напоминает о том, что Робинсон как-то с досадой назвал себя «потерпевшим неудачу драматургом». Читатели, которых начинает утомлять бесконечное копание Ланселота в самом себе, оживятся, дойдя до эпизода, когда герой похищает возлюбленную прямо с погребального костра, — сразу же вспоминаются незатейливые приключения персонажей Мэлори. Добротной сюжетной разработкой, хотя она и не всегда выдерживается, отмечены эпизоды, рассказывающие о ярости Гавейна, кознях Модреда, переживаниях Артура, ссорах влюбленных. Высокий смысл придает поэме сам Ланселот, томимый страстной любовью и верностью, отчаянием и бесконечными поисками ответов. Здесь мы снова слышим истинный голос поэта, каким он прозвучал в «Детях ночи» или «Человеке на фоне неба». Вновь звучит захватывающий мотив «Веры, скованной страхом».

Во тьму он мчался, в тусклых бликах звезд,
Людей не стало и Ничто объяло,
Но все-таки он мчался, одиноко,
Он мчался к свету через тьму ночную.

Если рассматривать «Тристана» совсем просто, это еще одно произведение о двух любящих. Мы опять погружаемся в водоворот их мыслей и чувств, и опять великолепным фоном становится двор Артура, и опять мы оказываемся между глубокой тьмой и слабыми проблесками света. Но «Тристан» — особая поэма; Робинсон (и более проницательные критики, чем он сам) называл ее шедевром. Написанная «на едином дыхании», она наполнена энергией, которой так недостает «Мерлину», и неподдельной страстью, какой лишен «Ланселот». Серебристой однотонности ранних стихов Робинсона здесь резко противостоит самоотречение поэта во имя владеющего им чувства. И все — только чувство:

Пока не стал рожденный страстью страх
Рожденной страхом страстью; с губ его
И с губ ее теперь взмывали клятвы,
Как пламя над костром. Утихла скрипка,
Брэнгвэйн исчез, остались эти двое
Одни на свете, и лучи луны,
Отдалены и равно холодны,
Британию и Корнуэлл ласкали.

Но еще глубже раскрывают смысл «Тристана» эти последующие строки:

Но время было начеку,
Чтоб вскоре грянуть в звонницу пустую,
Освобождая скованный экстаз,
Какого Рок не терпит.

Робинсону важно не столько само это ощущение, непосредственно перекликающееся с мотивами Браунинга, сколько связь его со временем — категорией, всегда присутствующей в его поэзии, а в «Тристане» возникающей с особой настойчивостью. Возможно ли, чтобы нелестное и насыщенное духовное бытие оказалось способным победить Время? Робинсон далеко не мистик, и все же он размышляет о том, что, быть может, такое высокое и светлое чувство, как любовь Тристана и Изольды, принадлежит вечности. И быть может, это и есть Свет? Он так и не говорит этого определенно.

5

За то десятилетие (1917—1927), которое заняла работа над Артуровской трилогией, Робинсон выпустил еще несколько книг: «Три таверны» (1920); «Эвонскую жатву» (1921) с ее глу-

боким осмыслением таких вещей, как ненависть и страх; «Роман Бартолоу» (1923), содержащий картину мятущейся души; «Человек, умиравший дважды» (1924), где речь шла о том, как попусту растрачивается художественное дарование; «Дионис, охваченный сомнением» (1925) — исследование взаимоотношений между обществом, поработанным грубым материализмом, и поэтом, следующим своему назначению. Помимо сборников избранного, он опубликовал несколько новых стихотворений, а в год смерти Робинсона вышла из печати его последняя поэма — поразительный «Король Джаспер» (1935). Ни одна из этих книг (а после «Мерлина» их появилось почти десять) не говорит об упадке дарования автора, хотя большие повествовательные поэмы — «Дом Кэвендера» (1929), «Никодем» (1932) — не удались Робинсону. Слишком чувствуется в них скованность автора столько уже раз возникавшими в его творчестве вопросами. Король Джаспер жалуется самому себе (или, может быть, Робинсону):

Ты времени боялся — и боишься.
А стоит ли, когда его так мало?

Отличие поздних произведений Робинсона (там, где оно прослеживается) и в том, что они, например «Дионис, охваченный сомнением», глубже захватывают социальные проблемы, и в тяготе автора к символическому. И то и другое можно видеть в «Короле Джаспере», где аллегория разворачивается на нескольких уровнях. Гонимый разочарованием король и королева размышляют над обычными для Робинсона понятиями успеха и времени, но, кроме них, есть Хеброн — олицетворение Труда, и Зоэ — олицетворение Жизни, и эти персонажи отражают стремление Робинсона сообщить своим загадкам значение не только личностное, но общее, философское.

Какое чувство испытываешь, перелистывая том собрания стихов Робинсона, насчитывающий тысячу четыреста страниц? Не только грусть оттого, что он многого не увидел, скажем заключенного в природе живого смысла или человеческого счастья, но и воодушевление, которое внушает уже его бескомпромиссная приверженность своей «дикой причуде». Такой он видел жизнь: густая тьма и чуточку света. Неудачи человека — итог не столько нескладных обстоятельств, сколько его собственных слабостей. Человек подобен одному из персонажей Робинсона — Клейверингу: вот он

...игравший за гроши,
И слабо, на разбитом инструменте.

Так понимал Робинсон искусство: способ выразить мысль, охватывающую всю таинственность человеческой души, воплотить эту мысль в строгой форме, но не прибегая к традиционным поэтическим средствам. И он никогда не отступал от своего

понимания искусства и жизни, хотя оно и приводило его в отчаяние. Его мироощущение, его неподражаемая «тональность», круг его интересов и художественные средства — все это определилось с молодости, точно было предопределено, присуще ему от рождения; из всех американских поэтов подобная предопределенность отличала еще, быть может, одного По. Робинсон редко экспериментировал, оставался равнодушным к критике, не позволял себе никаких случайных увлечений и упрямо шел к одной цели. Как-то он сказал: «Я не способен делать ничего другого, кроме сочинения стихов», — и он действительно был первым нашим профессиональным поэтом. Он мог бы добавить, что способен сочинять лишь определенного рода стихи, и вполне возможно, что строки, которые он выбросил, потому что их не поняли товарищи по школе, по своей сущности были такими же, как «Король Джаспер». Сама честность Робинсона дает нам возможность совершенно точно понять, в чем заключался его конфликт с действительностью. Прочитав его самые мрачные стихотворения, в которых нет ни малейших уступок иному миропониманию, мы все-таки и в них обнаружим частицу света, всегда светившего Робинсону в его попытках понять человеческий удел.

Вот каким предстает он нам — одиноким поэтом, перенявшим и в своих идеях, и в своем искусстве то лучшее, что было присуще старой американской поэзии, и первым среди своего поколения предощутившим, пусть еще смутно, пути, которыми двинется новая. После того как в 1910 году умер Мууди, слышен был только его голос, но пять лет спустя он оказался лишь одним из голосов мощного хора. И не Робинсону, а младшему его современнику Роберту Фросту, волею судеб хранившему молчание все эти годы, кажется, суждено было сложить хорал нового века.

70. «НОВАЯ» ПОЭЗИЯ

1

Случилось так, что 1912 год стал для американской поэзии *Annus mirabilis*¹. Сначала необычный шаг предпринял находчивый издатель Митчел Кеннерли. По-настоящему интересуясь поэзией, он выпустил осенью этого года в свет альманах «Лирический год», в котором сто поэтов напечатали каждый по стихотворению; издатель охарактеризовал эту книгу как своего рода «годовую выставку или же салон американской поэзии». Для участников «выставки» были учреждены три премии общей суммой в тысячу долларов. Составляя альманах, редактор выбирал тексты из общего числа в десять тысяч стихотворений, принадлежавших почти двум тысячам авторов. И уже тот факт, что в Америке нашлось так много сочинителей стихов, чьи произведения заслуживали серьезного внимания, свидетельствовал, что у поэзии найдутся читатели, хотя бы среди тех, кто сам пишет стихотворения.

Знакомясь с присланными ему текстами, редактор убеждался, что их авторов — и поэтов, и просто версификаторов — объединяет некий Дух Времени. Сущность его редактор усматривал в крепнувшей мужественности стиха, свойственной участникам его альманаха, качестве, которое явилось следствием растущего авторитета северных, славянских, английских поэтов с их энергичным искусством и упадка безжизненной классической традиции. Поэзии XX века суждено было вдохновляться демократичностью, точным знанием и гуманностью. В ней уже давало о себе знать новаторство Уитмена, «зачаровывающего своим грубым оптимизмом». В ней уже проявлялась та свобода исканий, которая захватила европейскую музыку, живопись и поэтическое искусство.

Перечитывая теперь «Лирический год», видишь, что редактору и издателю удалось отыскать не более десятка поэтов, чьи стихи полностью отвечали этим новым устремлениям. По большей части они были вынуждены составить книгу из произведений тех уже немолодых певцов, чьи краткие лирические стихотворения, обычно воспевавшие природу, любовь и радость

¹ Годом чудес (*лат.*).

жизни, были хорошо знакомы давним подписчикам «Атлантик» и «Сенчюри». В первые годы нового века у любого редактора всегда была под рукой целая куча такого рода стихов — от двух до десяти строф. Они помогали заполнить пустоту на полосе и сообщить журналу некую изысканность.

Из ста поэтов, участвовавших в альманахе, восемьдесят были «журнальными поэтами». Типичным их представителем можно считать Блисса Кармена, канадца по рождению, который вместе с Ричардом Хови отказался от мечтательности поэтов-идеалистов, отдав предпочтение богемным мотивам и поэзии открытой дороги. Их книжка «Песни бродяжьей страны» (1894) создала новую моду. Среди других участников альманаха, принадлежавших к бывшей школе, поэт из Кентукки Мэдисон Гавейн, как и прежде, звал читателей к вольным странствиям. Перси Маккей по-прежнему был приверженцем одической поэзии, а на Джозефин Пибоди неотразимое впечатление произвел Суинберн. Эдвин Маркэм, представленный в альманахе «Человеком с мотыгой», этим *lapsus naturae*¹, следовал заветам Теннисона и «космических» поэтов. Клинтон Сколлард упорнее всех других держался в своей поэзии примера идеалистов. При всей кажущейся безыскусности стихи старшего поколения поэтов свидетельствуют, что такой ясности они добивались, лишь полностью игнорируя окружающую их жизнь. Когда же они все-таки пытались что-то о ней сказать, они обращались к позаимствованным из античной мифологии образам, чтобы сооткать из них поэтическое покрывало, которое прикрывало бы прозаическую непривлекательность современной им Америки. Они не испытывали ни малейшей потребности в том, чтобы создавать новые формы, в которых отразились бы ритмы эпохи рэгтайма и первых автомобилей.

Лишь у двадцати из представленных в «Лирическом годе» поэтов можно найти приметы того нового Духа Времени, который редактор объявлял коренным свойством всей книги. Различие между этими двадцатью и всеми остальными было достаточно ощутимым, чтобы не ускользнуть от взгляда тогдашних рецензентов. И в этой двадцатке мы находим несколько имен, которые станут символом «новой» поэзии: Николас Вэчел Линдзи, Сара Тисдейл, Уиттер Биннер, Артур Дэвисон Фик, Уильям Роуз Бене. Стихотворение, которое наиболее решительно порывало с господствующими нормами, было написано студенткой Вассар-колледж Эдной Сент-Винсент Миллэй и называлось «Возрождение».

Тех, кто различил в «Лирическом годе» новые ритмы и темы, вдохновлял литературный радикализм недавно начавшего выходить в Чикаго небольшого поэтического журнала, так и называвшегося: «Поэтри». У этого начинания оказалось боль-

¹ Ошибка природы (*лат.*).

шое будущее. «Поэтри» издается и по сей день, и на его страницах начинало так много хороших поэтов, что в этом отношении с ним не сравнится ни один журнал на английском языке.

Инициатором его издания была Гарриет Монро, скромная, но решительная женщина, которая много странствовала, отличалась большой начитанностью и как антрепренер обладала своего рода выдающимся талантом. С юности она решила, что станет поэтом, и приложила к этому немало усилий. Узнав, что на Всемирной колумбовской выставке будут пышно чествовать все искусства, за исключением поэзии, она сочла, что нужен еще и поэт-лауреат, и предложила в этом качестве саму себя. Дирекция выставки пошла ей навстречу. И вот в тот день, когда торжественно открывали еще стоявшее в лесах здание выставки, 25 000 зрителей выслушали написанную мисс Монро «Колумбовскую оду», которую прочла актриса, располагавшая мощным голосом и скульптурностью облика.

Этот миг своей жизни мисс Монро запомнила навеки. Она твердо решила, что поэзия больше не будет в Америке Золушкой среди искусств. Наша цивилизация признала, что нуждается в зодчих. Живописцы уже устраивали индивидуальные выставки и ежегодно собирали столько премий, что было ясно: выставляемые полотна этого не заслуживали. Пора и поэтам ощутить, что они тоже играют свою роль в нашей национальной жизни.

Средством к достижению такой цели станет поэтический журнал. Чикаго гордится тем, что ему принадлежит главное место в деле прогресса искусств. Так пусть чикагские бизнесмены распространят свои милости и на поэзию. Пользуясь своей известностью в Чикаго и связями в местном обществе, мисс Монро обошла множество контор, пока убеждением и усовещиванием ей не удалось уговорить сотню меценатов, согласившихся жертвовать на протяжении пяти лет по пятьдесят долларов ежегодно для поддержания ее журнала.

Первый номер был отпечатан в октябре 1912 года. В написанной мисс Монро редакционной статье «Цели нашего журнала» говорилось о постыдном небрежении поэзией, о том, что в Америке есть читатели, которым поэзия необходима, и что единственным критерием, которым «Поэтри» будет руководствоваться, выбирая для печати стихи, являются их художественные достоинства. Завершалась статья характерным образчиком патетического стиля: «Мы надеемся, что для наших подписчиков журнал станет пристанищем высоких устремлений, зеленым морским островком, где раскинет свои сады красота и безбоязненно будет следовать своим путем Истина, эта суровая хранительница радости и печали, скрытых драм и восторгов». Программа, изложенная в статье, не шла дальше желания добросовестно служить делу, но уже вскоре у мисс Монро появились сотрудники,

поспешившие разработать для нее определенную литературную политику, и даже в нескольких вариантах.

Мисс Монро была наделена способностью, совершенно необходимой редактору такого рода журналов: она была готова учиться у своих сотрудников. Хотя она не сомневалась, что привычная для того времени поэзия доживает свой век, в 1912 году она лишь смутно представляла себе, что же придет на смену. Ей казалось, что американцам следует писать о современной жизни, пусть даже это будут стихи о чикагских трущобах. Она считала традиционные формы исчерпанными и хотела, чтобы поэты опробовали более свободные ритмы. Очень скоро ей объяснили, что «новая» поэзия означает гораздо более радикальное изменение, чем ей казалось; сделал это Эзра Паунд, молодой американец, который эмигрировал и жил в Англии. Мисс Монро заботилась о том, чтобы в ее журнале печатались замеченные ею одаренные молодые поэты, и вот уже в первом номере появилось два стихотворения Паунда. Он заверил мисс Монро, что из всех американских журналов будет печататься только в «Поэтри». Со второго номера Паунд фигурировал в качестве «иностранный корреспондент». И в дальнейшем критику для каждого номера он готовил на равных правах с мисс Монро.

Наряду с другими авторами из-за рубежа Паунд сумел убедить журнал как от провинциальности, так и от велеречивости. Он привел в «Поэтри» Йейтса и лондонских имажистов. Его познания в области техники стиха, в провансальской и староитальянской, а также новейшей французской поэзии расширили горизонт «Поэтри», связав журнал с зарождавшимся в разных странах новым литературным движением. За первые пять лет своего существования журнал — публикациями переводов или статьями обзорного типа — познакомил читателей с бельгийской, японской, китайской, армянской, перуанской поэзией, со стихами гавайцев и американских индейцев. Часто появлялось на его страницах имя бенгальца Рабиндраната Тагора, сделавшегося к тому времени литературной сенсацией. Паунд, Форд Мэдокс Форд и Ф. С. Флинт держали читателей в курсе всех событий, происходивших в поэзии Европы.

На страницах первых номеров «Поэтри» кипит полемика: чикагские поэты спорят с бостонцами, а приверженцы традиционности (такие, как У. С. Брейтуэйт, Конрад Эйкен, Макс Истмен) — с экспериментаторами. Паунд ведет в бой имажистов, отстаивающих правомерность своих понятий. Эми Лоуэлл при помощи других направляет битву за верлибр. Отзвуки этих сражений достигают редакций больших газет, и вот уже вопросы, которые с такой страстью обсуждаются в «Поэтри», становятся предметом редакционных газетных статей и возмущенных писем читателей-консерваторов. Поэзия оказывается злобой дня.

Самым же бесспорным доказательством, что журнал делал полезное дело, оказались его умение открывать новые имена

и готовность поддерживать тех поэтов старшего поколения, которые заслуживали большей известности и признания. Уже в первый год издания «Поэтри» здесь появились стихи Паунда, Ричарда Олдингтона, У. Б. Йейтса, Хилды Дулитл, Вэчела Линдзи, Эми Лоуэлл и Уильяма Карлоса Уильямса. На следующий год к этим именам добавились Джон Гулд Флетчер, Д. Г. Лоренс, Роберт Фрост и Карл Сэндберг. Затем в 1914—1915 годах здесь дебютировали Уоллес Стивенс, Эдгар Ли Мастерс, Т. С. Элиот и Мэриэн Мур. Маленький журнал мисс Монро выпестовал молодых поэтов, которым суждено было определять дух поэзии 20-х и 30-х годов. Но не только этим «Поэтри» прокладывал путь в будущее. Печатавшиеся в журнале критики нередко предвосхищали оценки и вкусы следующего поколения. Это «Поэтри» назвал Джойса значительным современным писателем. Это здесь получили признание Рильке, Эмили Дикинсон, Хопкинс и Гарди как поэт.

Хотя мисс Монро питала симпатии к установившемуся в ее журнале духу солидарности поэтов разных стран и вверила бразды правления своим заокеанским помощникам, она зорко следила за тем, чтобы поэты-американцы, которых здесь старались поставить на ноги, сохраняли свои места во главе этого пиршественного стола. Именно за пиршественным столом проявилась как-то раз эта ее забота. В мае 1914 года был устроен банкет в честь приехавшего в Чикаго Йейтса. В своей речи он высоко отозвался о новой американской поэзии, однако заметил собравшимся на банкет поэтам, критикам и редакторам, что Чикаго слишком далек от Парижа, между тем как «оттуда, из Парижа, исходили почти все плодотворные художественные влияния... там, во Франции, мы видим выдающийся критический ум». Июньский номер «Поэтри» вышел со статьей второго редактора «Поэтри» Элис Корбин Хендерсон, содержавшей ответ Йейтсу в том духе, что Вэчел Линдзи не нуждается в поездках во Францию, чтобы писать такие стихи, как прочитанное им на банкете «Конго» или «Генерал Уильям Бут отправляется в рай» *. Для этого ему не требуется даже пересекать Аллеганские горы и ехать в Нью-Йорк. Традиции прошлого открыты для поэта из Спрингфилда точно так же, как и для парижанина, а «традицию настоящего еще предстоит создать». Мисс Монро и мисс Хендерсон были убеждены, что поэты «чикагской школы» в лице Линдзи, Мастерса и Сэндберга создадут эту традицию настоящего.

2

Даже самые подготовленные к эксперименту читатели, открыв четвертый номер «Поэтри» (январь 1913), должно быть, были ошарашены, когда почувствовали, как покоряют их ритмы оркестров Армии спасения, ставшие ритмами стихотворения

Вэчела Линдзи «Генерал Уильям Бут отправляется в рай», которое автор предлагал не читать, а петь на мелодию «Крови Агнца» и указывал сопровождающие инструменты — турецкий барабан, банджо, флейта, бубен. Вот уж действительно «новая поэзия, слишком новая, экстаичная, требующая воплей захваченной ею толпы, которая собралась на углу послушать поэта».

Что же собою представлял этот тридцатичетырехлетний поэт, который вскоре прославится, как никто другой из поэтов-чикагцев, этот протеже мисс Монро, которым она больше всего гордилась? Несомненно, его ждало большое будущее, а каким было прошлое? Стихи он начал писать еще в конце 90-х годов, студентом колледжа Хайрам в Огайо, но никто не хотел их печатать, и Линдзи оставалось только надеяться, что как художник он еще добьется своего. А пока стихи служили всего лишь комментарием к рисункам, пестревшим множеством штрихов, и должны были объяснить их «иероглифический» смысл.

Южанин по происхождению, но родившийся в Иллинойсе, в Спрингфилде, этой цитадели республиканцев, Линдзи все еще был в полной зависимости от своей матери. Дочь проповедника-кэмпбеллита, эта женщина жаждала Божественности и Красоты, придумывая множество проектов религиозного и культурного возрождения округа Сэнгэмон и Спрингфилда, столицы штата Иллинойс. Неуравновешенность, всегда отличавшая Линдзи, идет и от того, что в детстве родители удовлетворяли всякий его каприз. Как воспитывать сына, они не знали, однако сами поклонялись красоте и пусть не без скепсиса, но все-таки с надеждой предоставили ему выбрать дорогу самостоятельно. В колледже он выработал для себя план будущей жизни. Воображение, вдохновленное По, Блейком, Суинберном и Рескином, побуждало его пуститься в странствия и лет двадцать просто познавать мир, стать великим певцом той Армии, которую организовала Христианская молодежная ассоциация, сочетать красоту и мужественность и к 1905 году стать самым большим человеком в Чикаго. Что бы он ни делал, он неизменно будет служить Христу. В одном из его объемистых блокнотов было записано: «Подчини себе воображение, упрости свою цель». Увы, сам он не последовал этому завету.

В 1901 году он отправился в Чикаго, чтобы учиться в Художественном институте. Довольствуясь молочной булочкой на завтрак, а на обед — лимоном и бисквитом, он проводил учебные часы, погружившись в свои грезы, и так и не научился рисовать фигуры и лица. К 1905 году он перебрался в Нью-Йорк, опять в поисках понимания и поддержки — на сей раз у Роберта Генри. Маститый живописец выказал тонкое чутье, похвалив стихи Линдзи. Время от времени тот стал посылать эти стихи в журналы. Ему их возвращали, и, оказавшись в страшной бедности, Линдзи попробовал продавать свои картинки со стихами на Третьей авеню. Он просил за них по два цента, и хозяева

лавок, чтобы от него отделаться или над ним посмеяться, иногда их покупали. Линдзи принялся теперь проповедовать свое Евангелие красоты, собрав вокруг себя несколько прохожих, разевающих от удивления рты. Это был важный момент в его жизни. Год спустя, уложив в чемодан связку стихов, он отправился бродяжничать по Югу.

Если ему удавалось найти публику, он начинал толковать об искусстве и декламировать свои строфы. Если нет, просто пускал «рифмы в обмен на хлеб», спал в стогах, на полу перед камином, а то и прямо на траве, под звездами. Он редко подрабатывал физическим трудом. Может быть, люди не поймут красоты его поэм и не подарят ему за них средства к жизни — что ж, тогда он умрет от голода. Он был совершенно серьезен, когда записывал в своем дневнике: «Если мне не удастся победить систему, останется лишь умереть, протестуя».

Стихи, за которые недоумевающие хозяева порой платили ему кружкой сидра и кукурузной лепешкой, совсем не напоминали «Генерала Бута» и другие вещи в том же роде, позднее принесшие Линдзи славу. Охотнее всего у него брали «Дерево смеющихся колокольчиков, или Крылья утра». Оно и сейчас заслуживает внимания, потому что среди сотен стихотворений Линдзи найдется не так уж много напоминающих «Дерево» стихов-видений.

На Крыльях утра (сотканых Девушкой-индеанкой из лепестков тысяч фиалок и вьюнков) поэт бежит прочь от Хаоса ночи, чтобы отыскать Дерево смеющихся колокольчиков:

Чей ствол из крови возник
В саду восторга,
Где арфа звучит и тростник.
Тьма крошечная — арфа.
Ветер хаоса — тростник.

Чем ближе он к берегам, служащим границей царства Хаоса, тем слышнее песня красных колокольчиков на волшебном дереве под его крыльями — «рекою льющаяся песня». Он возвращается к Девушке-индеанке, захватив с собою два таких колокольчика, заглушивших в поэте все воспоминания о былом. Он отдает Девушке эти колокольчики, а она возвращает ему один из них. В финальной строфе она отстегивает и прячет Крылья утра.

Читатель вправе спросить, что все это означает, как вправе он поинтересоваться, что значили для самого Линдзи его «Стихи про луну», «Комета пророчеств», «Паук и душа мухи», «Пряное дерево» и еще сотня стихотворений. Чуть ли не любой персонаж, любая подробность или мысль в читаемой книге оказывались способны пробудить в Линдзи свойственную ему мечтательность, но все, что выходило в таких случаях из-под его

пера, представляло собой всего лишь чистую фантазию, лишенную глубины и художественной целостности. Беспорядочно хватаясь то за египетский, то за китайский, то за христианский фольклор, он вылавливал понравившиеся ему образы, которые затем начинали странствовать по воздушному океану его воображения. Поклонник Сведенборга, он, конечно, верил, что читателям не нужно объяснять его видения — достаточно приложенных к стихам картинок-«иероглифов», ведь все материальные предметы имеют точные духовные соответствия. Говоря о собственных стихах, как и о рисунках, он все время прибегает к понятию «иероглиф». Невозможно определить, что Линдзи под ним подразумевает. Создавая в подражание египетскому искусству картинки с текстом и рассуждая об «американской иероглифике», он стремился создать определенную систему символов. Однако Линдзи так и не усвоил, что поэт, изобретающий особую символику или использующий традиционные символы для своих особых целей, должен создать у читателя ощущение взаимосвязанности таких символов и их единого, целостного значения во всех стихах, где они встречаются. За внешним планом должна открываться какая-то упорядоченность. «Туманы Уэйра» По, Иерусалим Блейка, Византия Йейтса наполняются точным значением в контексте других образов, с которыми эта символика тесно связана. У Линдзи же за «иероглифами» нет системы. Его стихи-видения не пробуждают даже той иррациональной взволнованности, которую вызывает поэзия сюрреалистов. Аскетичность Линдзи и его неумение нести ответственность привели к тому, что все подсознательное у него бедно, точно у ребенка. Здесь нет мистических глубин, доступных воображению зрелого художника, изведавшего любовь и страдание.

Тем не менее в те годы, что он странствовал и бедствовал, Линдзи подготовил себя к тому, чтобы выразить в творчестве существенный пласт американской жизни. Бродягой он обошел всю страну: в 1906 году Юг, в 1908 — Средние штаты, в 1912 — Запад. Хотя он перезнакомился с сотнями самых разнообразных людей, из этих странствий с Евангелием красоты Линдзи не вынес ни точного представления о социальной жизни, ни даже воспоминаний о конкретных судьбах и трагедиях тех или иных конкретных людей — материала, из которого создавал свои стихи тоже немало побродяживший Сэндберг. Люди, которых Линдзи умел понимать, были такие же визионеры, как он сам, прямые последователи его собственных кумиров. А кумирами, легко заметить, оказывались только воители, мученики, вожди, умеющие заразить простой народ верой в обновленную и одухотворенную Америку: основоположник секты учеников Христовых, у которой множество сторонников в Средних штатах, Александр Кэмпбелл, и Джонни Эпплсид, несущий в мешке за плечами завтрашние яблоневые сады, и старик Эндрю Джексон, и «орел позабытый» Олтгелд — человек, освободивший чикагских

анархистов, и Бут, бьющий в свой большой турецкий барабан и смело шагающий вперед, чтобы пасть ниц в рыданиях пред ликом Христовым, и Брайен, Брайен, Брайен, чей голос заставлял землю ходить валами, точно океан:

Ангелы из окна смотрели, как мы уходим.
Бульжная колесница катилась среди цветов.
Серебряной стала улица, травы запламенели.

Первая напечатанная им книга «Генерал Уильям Бут отправляется в рай и другие стихотворения» (1913) познакомила Америку с тем Линдзи, которому суждено было прославиться апокалиптическими стихами. Вскоре публика начала требовать его в качестве исполнителя собственных произведений, и он пустился в эти концертные поездки по Америке, на долгие годы ставшие для Линдзи основным источником средств. С закрытыми глазами и откинутой назад головой, упершись левой рукой в бедро и возбужденно размахивая правой, он декламировал — то на пределе голосовых возможностей, то едва слышно — свое «Конго» в стольких залах, что под конец стал ненавидеть эти стихи всем сердцем. Ко при всем том, что сам Линдзи корил себя за разыгрываемый им «драматичный водевиль», его приводила в восторг эта власть над аудиторией, словно он был пророком. Одному своему почитателю из университетской среды он писал в 1922 году: «Практически не осталось в Штатах университета, который нас бы не приглашал, так что тут беспокоиться не о чем. Теперь нам нужно завоевать всю нацию». Достаточно было в любом городе привлечь на свою сторону кого-нибудь из опытных газетчиков, и на очередном выступлении новообращенные толпами хлынут к сцене, на которой стоял поэт. В какую веру обращал их Линдзи, он так и не сумел объяснить даже в своих прозаических произведениях, написанных с целью растолковать смысл его Утопии и пути к ней, — в «Искусстве движущейся ленты» (1915) и «Золотой книге Спрингфилда» (1920). Может быть, довольно было самого факта, что его презелиты стремились достичь желанного идеала.

О Нигде, золотое Нигде!
Мудреца и глупца исходом
Будет твой океан
С ужасным над ним восходом
Твое дремотное небо
Ничем или всем чревато —
Сеет, ниспосылает
Деяния без возврата!

Примерно двадцать стихотворений Линдзи, которые публика заставляла его читать на каждом выступлении — стихи, в которых «пляшет веселье и звенит тоска», — приводят в восторг по-прежнему, словно они только что прозвучали впервые. В них слышится шум митинга Армии спасения или праздника в негритянской молельне. В них то напряжение, которое ощущаешь,

оказавшись среди толпы, которая захвачена перипетиями футбольного матча, на лекциях чаутауквы, на политическом собрании, когда самолет пишет на небе броские лозунги.

В таких стихотворениях одна ритмическая волна сменяется другой, готовя кульминацию, точно это не стихи, а молебен на Троицу. Для таких вещей Линдзи, начиная с «Генерала Бута», пользовался четырехударной строкой с выделенными пеанами. Глубоко тронутый историей генерала Бута, как она излагалась в 1912 году авторами некрологов, Линдзи неспешно рассказывает о старом герое, а стихи естественно складываются по ритмической схеме гимна, распеваемого солдатами Армии спасения:

Молился ль ты Христу об искупленье?
Свершил ли омовенье в крови Агнца?

Такое ритмическое построение, в руках Линдзи сделавшееся уникальным по своим возможностям инструментом, позволило ему передать в «Конго» движения кекуока и ритуальные вопли, а в «Тропе Санта-Фе» — гудки несущихся по этой трассе автомашин. Но когда это было нужно, четырехударная строка могла звучать у Линдзи и благородно, и торжественно. Воздействие ее на читателей было настолько сильным, что и теперь она иной раз неожиданно появляется у изысканных современных поэтов.

Нужно согласиться с критиком, сказавшим о Линдзи в 1928 году, за три года до самоубийства этого поэта: «Не найти никого, кто создал бы столь немного, но с таким блестящим мастерством». За исключением этих двадцати стихотворений с их «апокалипсисом в провинциальной глуши», назвать почти нечего. Линдзи придавал блеск новизны церковным гимнам такими своими вещами, как «Стихи для всех, кто возмечтал о Сионе» и «Я слышал песнь Иммануила». Сборник «Свеча в хижине» (1926) содержит несколько настоящих стихотворений, в которых выражены естественные человеческие переживания. Эти стихи были написаны Линдзи в Скалистых горах, где он проводил медовый месяц. Он женился, когда ему было сорок шесть лет.

3

Другим чикагцем, чья книга приобрела известность во всей стране, был Эдгар Ли Мастерс, юрист по профессии, а по призванию поэт. До появления в 1915 году «Антологии Спун Ривер» он напечатал одиннадцать едва замеченных книжек стихов и прозы — первую еще в 1898 году. Друг, а впоследствии биограф Линдзи, Мастерс по темпераменту отличался от него настолько, что трудно и вообразить. Спрингфилд Линдзи расположен неподалеку от Питерберга и Льюистауна, городков, в которых прошло детство Мастерса и которые он соединил, создавая

придуманый им городок Спун Ривер. Но если Линдзи грезились небесные кропильницы прямо над куполом здания суда штата Иллинойс в Спрингфилде, Мастерс размышлял над биографиями пьяниц и скряг, неведомых миру святых и скрывающихся от мира развратников, мечтателей, атеистов и идеалистов, всех тех людей, которых узнал мальчиком и подростком в городишках, расположенных между двумя пересекающимися Иллинойс реками — Сэнгэмон и Спун.

Несколько факторов вызвали к жизни его сборник эпитафий, этих монологов-самооправданий, доносящихся из могил тех, кто покоится на Холме, с которого видна вся Спун Ривер. Еще в 1906 году он сказал отцу, что намерен когда-нибудь написать роман, в котором выскажет мысль об однозначной человеческой природе городского стряпчего и стряпчего сельского, городского финансиста и финансиста сельского, «и так далее, включая всех — и торговцев, и проповедников, и сладострастников, и все прочие человеческие типы». В 1909 году его друг Уильям Мэрион Риди из Сент-Луиса, издатель журнала «Ридиз миррор» и один из первых пропагандистов поэзии Мастерса, чуть не насильно вручил ему экземпляр «Греческой антологии». Под сильным впечатлением от составленного в X веке сборника эпиграмм и эпитафий, содержащих размышления о любви, жизни и смерти, Мастерс, по собственным воспоминаниям, «неосознанно создал» первые наброски будущих эпитафий «Антологии Спун Ривер» — «Ход Патт», «Серепта, ворчунья» и другие. Он не оставил без внимания успех Сэндберга, использовавшего новую форму свободного стиха для своих стихотворений о жизни народа. Последний импульс дал Мастерсу приезд его брата в мае 1914 года. Они вспоминали разные истории, приключившиеся в Питерберге и Льюистауне, и Мастерс решил объединить все эти истории в книге о людях, «живущих в городке Спун Ривер», о непонятых людях, которым надо дать шанс, чтобы их поняли верно.

Мастерс был не из тех поэтов, которые долго возятся над каждой строкой, и уже к концу месяца он послал первые эпитафии своему другу Риди, чей еженедельник, стоявший на позициях Генри Джорджа, оказывал протекцию всему нешаблонному в литературе. Нередко в «Миррор» сразу появлялось до десяти стихотворений Мастерса. Когда в апреле 1915 года «Антология Спун Ривер» вышла книгой, в ней было двести четырнадцать стихотворений. Еще тридцать два добавились при переиздании в следующем году. Новые эпитафии приглушили чрезмерную сенсационность, которая поначалу отличала хронику Мастерса. Большинство из добавленных персонажей — люди твердые в своей вере, некоторые из них радуются «свободе от брэнной оболочки», тому освобождению, которое настало после жизни, заполненной борьбой за то, чтобы непоколебимо служить истине.

Несколько особенностей завершенной Мастерсом книги сделали ее одним из самых значительных произведений американской литературы. В своей автобиографии «По улицам Спун Ривер» Мастерс дает почувствовать, хотя бы ретроспективно, как отвратительна была ему жалкая и проникнутая лицемерием провинциальная жизнь в южном Иллинойсе, которую он хорошо знал. Но при всем своем отвращении забыть ее он не мог. Навыки адвоката помогли ему с особой отчетливостью представить себе описываемых людей, в чьих портретах сочетаются воспоминания автора и его вымысел. Использованная Мастерсом форма эпитафии, обнажающей тайны жизни каждого персонажа, дала этим умершим возможность продемонстрировать всю лживость надписей и изображений на их надгробиях. Эта форма оказалась удачной и потому, что сообщила стихам Мастерса краткость и точность. Другим приемом были контрастные пары персонажей, угнетавших, ненавидевших или простодушно любивших друг друга; благодаря этому приему ирония частностей подчинена ведущей тональности всего повествования, в котором доминируют мотивы внезапной смерти, самоубийства, никем не замеченного духовного величия. Рамки создаваемой Мастерсом хроники расширяют те персонажи, которые, преследуя свой идеал или сами подвергаясь преследованию, бегут из Спун Ривер в большой мир. На Холме среди других спят и люди, жившие еще в героическую эпоху пионеров. Они не могут понять своих выродившихся потомков, а их собственные воспоминания создают историческую перспективу.

Мастерс принадлежал к тому поколению, которое выдвинуло Драйзера и Андерсона, и его голос всего отчетливее звучит в монологах таких персонажей, как Джефферсон Хоуард:

Враг церкви с ее мертвою осанной,
Друг кабака и дружбы в кабаке.

Самое горячее сочувствие вызывают у него умеющие любить без оглядки на установленные обществом правила, умеющие мыслить свободно и стремиться к высокому идеалу, хотя они и терпят поражение в схватке с обывателями, для которых не существует ничего, кроме денег. В поэтическом отношении всего больше удались ему эпитафии, посвященные ремесленникам и специалистам — «Грифи, лудильщик», «Сексмит, зубной врач», — каждый из которых, говоря о деле, которым занимался всю жизнь, открывает в этом своем занятии что-то неожиданное и важное.

Так Сент-Луис взял верх над Чикаго, и редакторам «Поэтри» пришлось с горечью признать, что невнимание к Мастерсу «оказалось единственным нашим серьезным упущением». Но вскоре Мастерс сделался деятельным участником клуба «Маленькая комната», в который входили Хэмлин Гарленд, Г. Б. Фуллер, литераторы Чикагского университета и авторы

«Поэтри». После поразительного успеха эпитафий Спун Ривер Мастерс во множестве печатал сборники стихов, биографии, романы, автобиографические очерки — более чем по книге ежегодно, — но никогда уже он не достиг вершины, покоренной в 1915 году.

Всеобщий интерес к «Антологии Спун Ривер» был вызван отчасти тем, что книга пришлась ко времени. Журналисты из числа «разгребателей грязи» и связанные с ними прозаики заставили американцев убедиться в том, что мегалополис развратил и запачкал всю ту Америку, над которой простерлось его воздействие. Такие писатели, как Синклер Льюис и Шервуд Андерсон, уже готовились показать, что инфекция попала и в провинциальную глушь, где, как хотелось думать их соотечественникам, демократия все еще сохраняла свое величие. Мастерсовский Спун Ривер был первым провинциальным городком, с которого бесцеремонно сдернули покров благопристойности. Немного оставалось дожидаться своего часа и андерсоновскому Уайнсбургу и Гофер-Прери Льюиса.

4

Из всех поэтов, которым помог встать на ноги «Поэтри», ни один не продвинулся по избранному пути так далеко, как Карл Сэндберг. Он всегда считал, что человечеству следует возложить лучшие свои надежды на тех, «у кого свободное воображение и кто привносит изменения в мир, противящийся изменению». Сам он был из этой породы, и его слух чутко различал биение сердца Америки. Шесть его поэтических сборников и шеститомная выдающаяся биография Линкольна («Годы в Прерии», 1926, и «Годы войны» 1939) запечатлели те народные мечты, что сильнее смерти, а их автор предстал певцом человека — творца и созидателя, человека, знающего ответы. Даже Уитмен, с которым часто сравнивают Сэндберга, не знал Америки так, как знал ее он.

Уитмен постигал Америку отчасти из первых рук, отчасти же интуитивно, и усвоенное из непосредственного опыта силой воображения распространялось им и на те области жизни, которые остались поэту неизвестными. Сэндберг познал Америку всем своим существом. Читая его стихи, в которых чередой проходят все сословия, профессии, географические области, типы, расы страны, вспоминаешь Линкольна, который обменивается рукопожатием с тысячами людей, бесконечным потоком движущихся через Белый дом, и в каждом из этих тысяч лиц открывает для себя нечто новое обо всем народе. Невольно задумываешься о том, что и Линкольн, и Сэндберг верили в коллективную мудрость народа — опору наших надежд.

Подростком он видел, как медленно выбивается наверх его отец, шведский иммигрант, и Сэндбергу смолоду было хорошо известно, что чужеземцам и обездоленным Америки нужно обладать большой внутренней силой, чтобы не капитулировать перед отчаянием и смертью. Гейлсберг, штат Иллинойс, небольшой городок в прерии, над которым витали воспоминания о Линкольне, был превосходным местом для того, чтобы здесь вырос поэт-репортер типа Сэндберга. Он переменял много занятий: был возницей молочного фургона, прислуживал в парикмахерской, садился на козлы и по шоссе ехал за город, на хлебные поля, развозя на своей одноколке завтраки. Ему нравилось слоняться по разным местам, прислушиваться к разговорам и запоминать песни, которые пели в народе. Потом скитания прервались, Сэндберг поступил в Ломбард-колледж у себя в Гейлсберге и получил кое-какое образование. К этому времени он успел недолго побывать и солдатом, участвовал в испано-американской войне. Из Пуэрто-Рико он послал свои первые газетные очерки в гейлсбергскую «Ивнинг мейл». Работая организатором социал-демократической партии, он узнал, что такое закулисная сторона политики. К 1913 году он оказался в Чикаго, завоевывающая себе известность как журналист. К 1919 году — стал основным сотрудником «Дейли ньюс».

Первые его чисто репортажные стихи были написаны на бумаге для черновиков. Он прятал их в карман пиджака, чтобы поработать над ними еще, если выдастся свободная минута. Поэзия, как он говорил о ней в одном из тридцати восьми определений, ставших предисловием к книге «Доброе утро, Америка» (1928), — это «свидетельство того, что происходит между теми двумя мгновениями, когда сначала говорят «Послушайте!», а затем «Вы заметили? Вы слышали? Что это было такое?».

Первый его сборник «Стихи о Чикаго» (1916) оглушил любителей изящного так, как оглушает вола удар мясницкого молота. Чикагцы гордились тем, что их город прославился своими поэтами, но им вовсе не понравились вступительные строки стихотворения Сэндберга, давшего заглавие всей книге:

Свинобой и мясник всего мира,
Машиностроитель, хлебный ссыпщик,
Биржевой воротила, хозяин всех перевозок,
Буйный, хриплый, горластый,
Широкоплечий город-гигант.

Перевод И. А. Кашкина

Перед читателями лежала чисто американская книга, и написал ее поэт, не похожий ни на кого. Критики подметили, что Сэндберг был знаком с той полемикой об имажизме, которая шла в «Поэтри», но в его сборнике не было никаких поэтических клише, и стиль Сэндберга оказался совершенно самостоятельным.

Этот стиль не изменился и в последующих книгах. В поэтическом творчестве Сэндберга невозможно выделить «периоды». Его свободный стих граничит с прозой. Если в строках определенно слышится ритмическая повторяемость, такие повторы сводятся к трем-четырем одинаковым ударениям, редко больше. Если же повтор более нагляден, ритм начинает переходить в прозаический, и тогда Сэндберг превращает стихотворение в сгусток образов, печатая его в виде короткого прозаического абзаца, набираемого с отступом. В его метрике нечасто выдерживается ямб. Для слуха, привычного к наиболее распространенной в английском стихосложении трехударной стопе, отличающие Сэндберга четырехударники кажутся замедленными. Когда Сэндберг сам декламировал свои стихи, обнаруживались неожиданные ритмические нюансы — доказательство того, что у него не было специально созданной формы, которая передавала бы все, что необходимо выразить. Поскольку его стихи лишены органической или традиционной ритмической формы, их трудно запоминать, особенно большие. И тем не менее для тысяч американцев «новая» поэзия вскоре отождествилась с поэзией Сэндберга. В 20-е годы даже школьники знали такие вещи, как «Городок поздним летом», «Холодные могилы», «Палач дома», «Адвокатам известно слишком много». В этих замечательных коротких стихотворениях форма точно передает образ и тональность гнева, нежности, иронии.

Следующие три книги — «Луцильщики кукурузы» (1918), «Дым и сталь» (1920), «Глыбы сожженного солнцем Запада» (1922) — не свидетельствовали о существенном движении вперед. В них все шире и шире отражалась жизнь простых людей и, как становится ясно сегодня, укреплялось тяготение Сэндберга к народной мудрости, фольклорным метафорам и афоризмам, которые для него начинали служить основным поэтическим материалом. Новое появилось в сборнике «Доброе утро, Америка». Показательно, что в основном это стихи не о людях, а о разных краях страны. В них преобладают невеселое размышление и горечь, ясно видна растерянность поэта. На каждом шагу встречаются образы тумана, пепла, тайны. Подобно Мафусаилу, появляющемуся в одном из его стихотворений, Сэндберг, такой же наблюдатель жизни (впрочем, и все мы наблюдатели), видел слишком много «таких, кто умирал голодным, плача над своими детьми, таких, кто умирал голодным и не было даже детей, чтобы их оплакать». Вдоль и поперек изучив Америку, он, кажется, не сумел почерпнуть надежды в том, что ему открылось.

Но если в 1928 году, когда всю Америку охватили безумная радость и оптимизм, даруемый легкими и нечестными деньгами *, Сэндберг был полон сомнений, то в разгар экономического кризиса он выразил свою твердую веру в народ. Свидетельство

этой веры «Народ — да!» (1936) — странная и могучая книга, жанр которой невозможно определить.

Поэт слышит от кого-то: «Народ — это миф, абстракция». И отвечает: «Какой же миф предложите вы вместо народа?» Народу приходится кормиться отбросами, но он их не жаждет. Народу приходится сносить кабалу крупных собственников, юристов, спекулянтов, проходимцев, наживающихся на устремлениях народа.

Будут обмануты, и преданы, и проданы,
И в землю брошены, чтоб стать в земле корнями.

Но те, кто предает народ,

Магнаты, толстосумы и диктаторы
На мгновенье отразятся в земных зеркалах
И уйдут сквозь зеркало смерти
Туда, где правит олигархия червей.

Народ, только народ созидает. Есть в толще народной герои, чьи мудрые слова, как речи Линкольна, становятся общей мудростью. И этой мудростью живет народ, умеющий терпеть и все перебарывать, порой колеблющийся в своих надеждах, но никогда их не теряющий. Народная мечта о справедливости осуществится.

«Народ — да!» — одна из великих американских книг. Но, как часто бывало в истории нашей литературы, новое содержание потребовало и новой формы, а форма не поддается характеристике. Среди ста семи разделов книги есть стихи в обычной для Сэндберга манере и с обычными для него мотивами — гибель умирающих за народ, созидательные силы простого человека, который строит, крушит и вновь строит. Другие разделы представляют собой лишь собрание фольклорных афоризмов о богатстве, войне, справедливости, праве. Есть раздел, составленный из афоризмов Линкольна, и, как понимал и Сэндберг, он читается точно так же, как разделы, в которых говорит народ. Как бы ни характеризовать форму этой книги, читая «Народ — да!», иностранец узнает об Америке больше, чем из любой другой. Только нужно, чтобы он читал неспешно.

5

За время с 1908 по 1912 год в Лондоне подобралась разнообразная по своему составу компания поэтов — англичан и американцев, совместно разрабатывавших новый поэтический стиль и эстетику, которая должна была стать его обоснованием. Англию представляли Ричард Олдингтон (много лет спустя принявший американское гражданство) и Ф. С. Флинт, владевший десятком языков и особенно хорошо знавший французскую поэзию. Америку — деятельный Эзра Паунд, бежавший из плена академической филологии, в котором он пребывал на родине.

Хилда Дулитл, дочь американского астронома и выпускница Брин Мор, обогатила дискуссии, происходившие в этом кружке, своим отнюдь не дилетантским знанием греческого стиха. Эта вот группа поэтов, вскорости сделавшихся авторами «Поэтри», избавила журнал мисс Монро от провинциальности, вдохнув в него новые идеи и заполнив его страницы образцами нового творчества, порожденного революцией в искусстве, которую произвели Дебюсси и Стравинский, Чехов, постимпрессионисты, сезоны русского балета и философия Бергсона*.

Центром притяжения в этой лондонской группе был Т. Э. Хьюм, молодой философ, чьи «Размышления» — так озаглавили книгу, когда она наконец была собрана и напечатана в 1924 году, — служили для его друзей Евангелием. (В 1929 году появились дополняющие первую книгу Хьюма «Заметки о языке и стиле».) Хьюм был противником романтического. Он рассматривал романтизм как последнюю, упадочную ступень гуманизма, на протяжении трех столетий всевластного в западной мысли и создавшего зловерные понятия прогресса и способности человека делаться все лучше и лучше. Он яростно восставал против викторианской поэзии, умудрившейся истолковать эволюционное учение и тогдашнюю веру в английскую империю как самое неопровержимое свидетельство постепенного совершенствования, которое простирается до бесконечности.

Хьюм вознамерился противопоставить космической поэзии XIX века новый стиль. «Тот особый стих, который мы создадим, — писал он, — будет отмечен энергией, сухостью и интеллектом». Требуется изгонять все слова, которые не помогают достичь нужного впечатления. Убеждая видеть в поэзии искусство, а не высокопарное пророчество, Хьюм говорил: «Поэзия — это мозаика из слов, не больше и не меньше, так что каждое слово должно обладать безусловной точностью». Стиль — только средство подчинить себе читателя, и задача поэта, таким образом, в том, чтобы подчинять читателя экономным и эффективным расходом слов.

Идеи Хьюма кое в чем восходят к Реми де Гурмону с его «Проблемой стиля», но движению, которому он дал толчок, не грозило сделаться всего лишь имитаторским. Начав регулярно собираться с марта 1909 года, Хьюм и его друзья поставили перед собой задачу экспериментально разработать стиль, который позволил бы точно передавать впечатления. Где бы ни находили они поэтический стиль или форму, отвечавшие их цели, — например, в лапидарных и скупых японских танках (тридцать один слог, пять строк) и хокку (семнадцать слогов, три строки) — такое открытие старались сделать общим достоянием. Но главным их интересом до той поры, пока кружок не возглавил Паунд, было творчество, а не популяризация. Даже

сам Хьюм написал пять стихотворений, рассматриваемых им в качестве учебных образцов. Паунд, не то бросая публике вызов, не то всерьез считая эти образцы поэзией, поместил все пять в виде приложения к своему сборнику «Рипосты» (1915) и озаглавил подборку «Полным собранием поэтических произведений Т. Э. Хьюма». Открывающая подборку «Осень» считается самым ранним имажистским стихотворением.

Первая же статья, излагавшая принципы имажизма, отстаивала доктрину «чистого» образа. Нельзя было допускать, чтобы хоть одно из отраженных в образе впечатлений исчезло, потерявшись в поверхностных эпитетах и ненужных соединительных словах. Требовалось изгнать все посторонние переживания и всякие интеллектуальные пояснения. Своим противникам, утверждавшим, что в имажизме нет ничего нового, ибо все поэты являются имажистами в силу самой природы поэзии, последователи Хьюма достаточно резонно возражали: пусть так, но ведь никто по-настоящему не испытывал имажизм как поэтическую технику.

Доктрина «чистого образа» оказалась лишь сравнительно безвредным заблуждением. Встревожило сторонников традиций и вызвало критические баталии другое — отказ имажистов от песенных форм, которые использовались в английской поэзии еще со средневековья. И к этому добавилось еще одно опасение: является ли стихом тот свободный стих, который стал у имажистов новым поэтическим средством? Может быть, это лишь обыкновенная проза, разбитая на строки разной длины?

Имажисты объявили, что поэтов нужно освободить от обязанности подчинять свое неповторимое впечатление традиционным метрическим структурам, которые существуют так давно, что уже сами по себе ассоциируются со строго определенными эмоциональными переживаниями и отношениями. Если писать так и дальше, получится, что опыт, уже запечатленный в той форме, которая ему наиболее отвечает, нужно будет втискивать в форму, не соответствующую данному опыту. В полемике, которую вели имажисты, замелькала фраза об «органическом ритме». Хотя новые поэты едва ли отдавали себе в этом отчет, они оказались восприимчивыми идей, намеченных еще в некоторых рассуждениях о поэзии, которые вышли из-под пера Кольриджа, и продолженных среди многих других Эмерсоном и Уитменом.

Но если даже допустить, что имажистское стихотворение нашло в верлибре отвечающую его задачам форму, где гарантия, что это стихи, а не проза? Ф. С. Флинт попытался покончить с такими вопросами, не раз задававшимися имажистам. Он признал, что невозможно провести строгую границу между свободным стихом и прозой, так как в обоих случаях исключительно важен ритм, различие выступает, только если взять крайние

образцы. Ритмика, отличающая взволнованное высказывание, специфична, и ее можно признать поэтической; ритмика, свойственная силлогическому высказыванию и подчеркивающая те или иные факты и аргументы, с общего согласия может быть названа прозаической.

Рассуждение Флинта дало имажистам новый и ценный термин, который можно было эффективно использовать, — «безрифменная ритмика». Полемизуя с противниками, они теперь говорили, что сам слух поэта, пользующегося свободным стихом, подсказывает ему, как варьировать протяженность и ритм строки, чтобы добиться именно тех метрических модуляций, каких требуют тема и образность стихотворения. Говорили о «ритмических возвращениях» и о неизбежности перехода к свободному стиху, о «тематической новизне», предполагаемой ритмикой верлибра, о «концентрированном ударе» и правильном использовании «поэтического интервала — паузы».

Суть споров о свободном стихе наиболее точно определил Т. С. Элиот в своей статье, напечатанной в «Нью стейтсмен» 3 марта 1917 года. Приверженцы новой формы не могли разделить его взглядов, так как смысл выступления Элиота сводился к тому, что свободный стих можно характеризовать лишь негативными терминами. Элиот заявил прямо и резко: «Никакого верлибра не существует, это нелепая выдумка, и пришло время, чтобы *élan vital*¹ сменился для нее полным забвением». Верлибр действителен лишь до той поры, пока, все дальше отходя от известных метрических схем, он не начинает перерастать в бесформенность. Причем его действительность предопределена не внутренне присущими ему самому свойствами, а лишь тем, что в большей или меньшей степени он приближается к метрической схеме. Справедливость этих положений Элиот подтвердил собственным ранним поэтическим творчеством, в котором при необходимости используется и ритмика верлибра, главным образом в качестве эмоционального или ироничного контраста традиционным метрическим схемам. Они наполняются у Элиота новым содержанием и оттого обретают жизненность.

История английской и американской поэзии помнит немало принципиальных столкновений взглядов, но ни одно из них не носило столь бурного характера, как полемика, которую вызвал имажизм. Поначалу лагерь самих имажистов был непоколебимо един, однако эта гармония нарушилась после того, как в Лондоне появился Эзра Паунд, стремительно ворвавшись в имажистский кружок. Он был намерен завоевать и Англию, и Америку сразу. В Англии он захватил два журнала. Что касается Америки, сделавшись иностранным корреспондентом издания мисс Монро, Паунд получил возможность использовать «Поэтри», как ему было желательно. Об *Imagisme* (в то

¹ *Élan vital* — жизненные силы (франц.).

время слово еще писалось по-французски) теперь шла речь в каждом номере.

Тот факт, что «Поэтри» перешел под знамена имажизма, не остался без внимания одной американской дамы, увлекавшейся поэзией и искавшей собственный стиль. Прочитав в «Поэтри» стихи за подписью «Х. Д., имажистка», Эми Лоуэлл из Бруклина, штат Массачусетс, поняла, в какую сторону влечет ее сама, и поспешила в Лондон, чтобы сблизиться с теми, кто был ей родственен по духу. Личность мисс Лоуэлл была столь же масштабной, как ее физические формы, богатство и влияние ее имени. У нее был чисто американский дар организатора, и всю свою жизнь она отныне посвятит организации широкого поэтического наступления, осуществляемого критическими статьями. Она заставляла журнальных редакторов заказывать себе эти статьи собственными поэтическими книгами, выход которых сопровождался такой шумихой, какую только она одна могла поднять, а также лекциями, манифестами, интервью и торжественными обедами с их обязательными овациями и шиканьем, слезами, демонстративными уходами, хлопаньем дверью и панегирическими речами. После того как летом 1914 года судьба столкнула ее с Паундом, кто-то должен был уступить — либо безудержный напор, либо гранитная непоколебимость. Уступил Паунд. Он и вообще уже отходил от имажизма, предпочитая общество Уиндэма Льюиса, Эпштейна, Годье-Бжезка и Т. С. Элиота, которых называл «вортицистами» — это было новейшее паундовское открытие.

Уходя, он оставил свидетельство своей главенствующей роли в имажизме — антологию «Des Imagistes», вышедшую весной 1914 года. В эту антологию он включил все стихи своих друзей, которые с натяжками можно было признать имажистской поэзией. Попало сюда и, пока что единственное, имажистское стихотворение, вышедшее из-под пера Эми Лоуэлл, «В саду».

Такое бессистемное ведение дела не могло устроить представительницу клана Лоуэллов, которая уже в тринадцать лет продавала на благотворительном базаре в Перкинсовском центре для слепых свои «Проблески мечты, или Сказки волшебной страны, сочиненные Мечтателем» и выручила 56 долларов 60 центов. Призванием Эми Лоуэлл было устраивать дела поэтов, и живых и мертвых. Она вступила в битву 17 июля 1914 года на обеде имажистов в лондонском ресторане «Манна небесная». Пока приносили и уносили одиннадцать блюд, от закусок по норвежским рецептам до кофе «Бомба», шел яростный спор о перспективах имажизма как поэтического движения. Раскол произошел, когда обедающие еще наслаждались ароматом кофе. Мисс Лоуэлл была убеждена, что требуется новая антология, которая станет первым выпуском будущего ежегодного альманаха. И в этой антологии должны быть представлены настоящие имажисты, а не просто друзья Эзры Паун-

да, причем размеры авторских подборок должны устанавливаться по справедливости. Понадобится толковое предисловие, которое послужит программой действий и декларацией независимости. Поэтов надлежало выстроить по ранжиру, словно участников школьного конкурса на лучшее знание орфографии. К мисс Лоуэлл присоединились Олдингтон и его жена Х. Д., а также Ф. С. Флинт, Д. Г. Лоренс и поэт из Арканзаса Джон Гулд Флетчер, следовавший за имажистами, но сохранявший определенную дистанцию, которая отделяла его от лондонской группы.

Наконец-то имажизм стал тем, что в нем видела мисс Лоуэлл, и условия, обязательные для каждого, кто желает называть себя имажистом, были сформулированы и подчеркнуты в предисловии к первой из трех выходявших ежегодно антологий «Некоторые поэты-имажисты» (1915), написанном Олдингтоном и отредактированным мисс Лоуэлл.

1. «Использовать лексику обыденной речи, но всегда искать *точное* слово, а не удовлетворяться словом, лишь наполовину точным или просто декоративным.

2. Создавать новые ритмы как выражение новых переживаний, а не копировать старые ритмы, лишь отражающие старые переживания. Мы не настаиваем на том, что «свободный стих» — это единственное средство для поэзии. Мы защищаем свободный стих как принцип творческой свободы...

3. Допустить абсолютную свободу выбора тем. Подлинного искусства не создать, если неуклюже описывать аэропланы и автомобили: умение хорошо писать о прошлом отнюдь не обязательно приводит к плохому искусству. Мы горячо верим в эстетическую ценность материала современной действительности, однако хотим указать, что нет ничего столь чуждого вдохновению и столь старомодного, как аэроплан, выстроенный в 1911 году.

4. Давать в стихах образ (поэтому мы и называем себя имажистами). Мы не являемся школой живописи, но считаем, что поэзия должна точно передавать детали, а не отдаваться во власть расплывчатых обобщений, какими бы они ни были величественными и звучными...

5. Создавать жесткую и ясную поэзию, ни в коем случае не допуская смутности и неопределенности.

6. Наконец, большинство из нас убеждено, что концентрация является сущностью поэтического искусства».

Сразу же замечаешь, сколько здесь такого, что повторяется в манифестах всякого поэтического движения. Еще Вордсворт стремился вернуть поэзию к обыденной речи. Прошло сто лет, и к обыденной речи устремились Киплинг, Мейсфилд, георгианцы *. В сущности, георгианцы держались этого принципа последовательнее, чем имажисты. Да и не так просто различить интонации обыденной речи, родившись в Бруклине и познавая мир

только из книг. Что касается горячей веры имажистов в эстетическую ценность современного материала, на практике им, скорее, было присуще стремление изолироваться от современности — Х. Д. и Олдингтон бежали от нее в мир античности, Паунд — в мир трубадуров, мисс Лоуэлл удалялась в любую красочную историческую эпоху, о которой она в данный момент случайно что-то прочла.

Только обратившись к трем заключительным пунктам имажистской программы — тем, в которых перед нами собственно имажизм, — мы постигаем его сущность. Здесь повторяется все, что говорил Хьюм в своих беседах 1909 года. Настоящим достижением имажистов стала разработанная ими особая техника, которая позволяла добиться определенных целей, однако оказывалась непригодной, когда нужно было передать глубокое чувство или сложную мысль. Если же имажизмом называли и совсем другие явления, то лишь благодаря бурной пропагандистской активности мисс Лоуэлл.

Когда утих грохот и рассеялся дым вызванных имажизмом сражений, стало возможно подсчитать завоевания. Трубачу этих битв мисс Лоуэлл в конечном итоге не пришлось притязать на особенно крупные личные трофеи. Живая и восприимчивая, как сорока, она все подмечала и на все откликалась — то подражая китайским поэтам династии Тянь, то осовременивая «Басню для критиков» своего родственника Джеймса Лоуэлла, то имитируя Фроста и дополняя описанные им трагедии Новой Англии собственными «Легендами». От всех этих смелых экспериментов для истории не сохранилось почти ничего, за исключением нескольких стихотворений, вошедших в антологии. Самый верный из ее учеников Джон Гулд Флетчер тоже растратил свой талант попусту, создавая «цветные симфонии» и заставляя поэзию тяжким трудом достигать тех эффектов, которые гораздо легче достичь музыке и живописи. Иная судьба у Хилды Дулитл, единственной среди имажистов, кто, неуклонно следуя принципам этой школы, смогла создать превосходные стихотворения. Так, второе из двух стихотворений, озаглавленных «Сад», своими тринадцатью строками великолепно передает ощущение зноя и щедрости лета. В этих стихах обнажено самое существенное, почти так же, как в натюрмортах Сезанна. Испытываешь чувство, что жара все время сгущается, — так при взгляде на полотно Сезанна кажется, что его яблоки разобьются, если упадут со стола. Вполне справедливо заключить, что главным завоеванием имажистов была их техника, способная приносить великолепные результаты у освоивших ее настоящих поэтов.

6

В тот год, когда начал выходить «Поэтри», в Англию приехал тридцатисемилетний поэт-американец, еще не преуспевший в попытках заинтересовать своими стихами редакторов амери-

канских журналов. С 1894 года, когда в «Индепендент» была напечатана «Моя бабочка», по 1912 год Роберту Фросту удалось пристроить четырнадцать своих стихотворений. И все же он по-прежнему был полон решимости стать поэтом, а в Англию поехал в надежде, что сможет «писать и жить в бедности, не вызывая больше недовольства в семье».

Он родился в 1875 году в Сан-Франциско, а в Новую Англию, с которой теперь так прочно ассоциируется его имя, попал десять лет спустя после смерти отца. Дважды он пытался получить образование — в 1892 году провел несколько месяцев в Дартмуте, а с 1897 по 1899 год учился в Гарварде. Затем пять лет он был фермером и жил неподалеку от городка Дерри в Нью-Гемпшире. Два раза он становился школьным учителем, но помимо этого, работал на фабриках в Лоренсе, штат Массачусетс, был сапожным мастером и редактировал еженедельную газету.

Задержись он в Америке еще на год, и накатывавшаяся волна «нового» поэтического движения подняла бы его на гребень, принеся известность и, возможно, материальное благополучие. Но случилось иначе, и в Англии он нашел товарищей по творчеству и встретил то понимание, которого так долго ждал. За три проведенных там года он пешком обошел весь западный край, беседуя о поэзии с двумя поэтами-георгианцами, чьи устремления были близки его собственным, — Лэсселсом Аберромби и Уилфридом Гибсоном. Среди новых друзей, понимавших его и им восхищавшихся, был критик Эдвард Томас, которому было суждено вскоре погибнуть под Аррасом. Фрост убедил его оставить критику и сочинять стихи.

В Глостершире Фрост писал о Новой Англии. Скоро стихов набралось на две книжки, которые были напечатаны Дэвидом Наттом, — это были «Воля мальчика» (1913) и «К северу от Бостона» (1914). Возвращаясь на следующий год в Америку, Фрост уже располагал достаточным признанием у англичан. Норман Дуглас нашел в его первой книге «образ вещей, по-настоящему увиденных и услышанных». Эдвард Гарнетт, высоко оценивая второй сборник как образец поэзии редкостной чистоты, выговаривал американцам за пренебрежение столь значительным талантом. «Было бы поистине странно, — писал он, — если бы американцы... с таким радушием открывающие объятия мистеру Рабиндранату Тагору и преклоняющиеся перед его возвышенными стихами о бенгальской жизни, просмотрели бы своего собственного поэта-соотечественника».

Упрек был услышан. В порту Фроста встречали представители комиссии, созданной в связи с его возвращением. Если мисс Лоуэлл так и не удалось найти издателя для книги «К северу от Бостона», в год приезда Фроста ее выпустил в свет Холт. «Поэтри» уже познакомил публику с этим поэтом, напечатав в фев-

ральском номере 1914 года его стихотворение «Закон». Впрочем, Фросту не требовались посредники. Журналы, прежде отказывавшиеся его печатать, теперь слезно умоляли Фроста дать им что-нибудь. За ним установилась репутация одного из «новых» поэтов, однако сам он не стремился примкнуть ни к бостонской, ни к чикагской группе участников этого движения. Привыкший трудиться в одиночку, он по-прежнему испытывал потребность писать о деревне. Он подыскал себе ферму под Франконией в Нью-Гемпшире, где все так же размышлял о тайнах берез и дикого винограда, о шуме деревьев, о снеге, кружащемся над землей.

Любой учебник сообщит вам, что Фрост навсегда остался поэтом своего края, а этим краем была Новая Англия, еще точнее — Нью-Гемпшир, «один из двух лучших штатов американского Союза» (вторым он считал Вермонт). Хотя временами он жил вдали от Новой Англии и странствовал по большому миру, Фрост отнюдь не намеревался признать своим краем всю Америку. Как бы ни страдал он описываемым им людям, которые оказались беспомощными жертвами рушащейся экономики, Фрост не стремился изменить их жизнь и никогда не строил утопий — не в пример Линдзи, которому грезилась искупление и духовное возрождение Спрингфилда. От Мастерса и Фолкнера он отличался тем, что ему не было свойственно стремление создать некий локальный космос, который связал бы всех персонажей. В его стихах люди отделены друг от друга, как отделены один от другого их хутора и лесные участки, или же они попадают в обстоятельства, трагически, а то и иронически сблизжающие судьбы двух-трех человек, не больше. Короче говоря, Фрост такой же регионалист, как Эмили Дикинсон или Сара Орн Джуитт. Регионализм дал ему точку опоры, и он мог теперь вглядываться в происходящее как рядом — в поле, в деревенском домике, — так и неблизко, за холмами, где начинается «дальний хребет».

От политики он предпочитал держаться в стороне, разве что вот только вдоволь потешился над политическими поэтами 30-х годов, корившими его тем, что он равнодушен к современным проблемам. Фроста нельзя назвать и религиозным поэтом, нельзя даже сказать, что он был мистиком и певцом природы, какую бы огромную роль природа ни играла в его творчестве. Его поэзия принадлежит великой пасторальной традиции, простирающейся от Феокрита до Вордсворта, причем — и этим Фрост отличается от Вергилия и Мильтона — его пасторалям не свойственны ни декоративность, ни политическая аллегория. Он — просвещенный поэт, однако, как и у Хаусмена, в поэзии Фроста эта просвещенность приглушена величием все время обновляющейся красоты. Он не был поборником интересов своих земледельцев, жнецов, батраков, сборщиков черники и комеди, хотя глубоко им симпатизировал и обладал способностью тонко

понимать их психологию и всю их жизнь. Эту жизнь он наблюдал с отчужденностью, таившей в себе иронию, юмор, а порой и сострадание. Их тяжкий труд и их потери под его пером обрели такую масштабную содержательность, какой сами они не смогли бы себе даже вообразить.

Фрост — философский поэт, верный традициям Эмерсона и Эмили Дикинсон, полностью разделяющий присущее всем таким поэтам желание за очевидным открыть незримое, но не стремящийся к такой образной сложности, которая отличает его предшественников. В большинстве его стихотворений центральным оказывается пересечение двух образных потоков. От тех, кто читает его стихи бегло, не замечая ничего, кроме спокойного начала, за которым, видимо, последует незамысловатый рассказ о каком-нибудь достаточно заурядном человеке, событии или явлении, ускользнет тот миг, когда постепенно исчезает, точнее, внутренне преобразуется эта незамысловатость. Как всегда происходит в истинной философской поэзии, создается напряжение между простым фактом и окружающей его таинственностью, и оно нагнетается до самых последних строк, которые только и раскрывают весь смысл стихотворения. Как заметил один критик, искусство Фроста заключается в «той тщательности, с какой он любовно подбирает веточки для своего поэтического костра». Часто писали, да и сам Фрост признавал, что его поэзия носит, по сути, драматический характер. Какой бы ни была тема, Фрост старается ее драматизировать — идет ли речь о трагедии батрака или о переживаниях мальчишки, «живущего слишком далеко от города, чтобы играть в бейсбол», и о берегах, на которые этот мальчишка избирается все выше и выше. В стихах Фроста самый драматический момент тот, когда наступает кульминация или развязка и неприметный факт обретает свое полное философское значение.

Хотя Фрост редко покидал привычные ему луга Новой Англии и ее пастбища на холмах, забредая в другую страну, и по содержанию, и по стиховому разнообразию его поэзия делалась все богаче от книги к книге. В каждом новом сборнике раскрывалась особая грань его таланта и появлялись новые переживания, интонации, идеи. Немногие из современных поэтов обладали такой способностью все время идти вперед, вплоть до глубокой старости.

Быть может, по той причине, что Фрост, хотя и не печатаясь, упорно работал годами, «Воля мальчика» (1913) на удивление свободна от отголосков общераспространенных поэтических устремлений, как это обычно свойственно первой книге начинающего автора. Три-четыре вошедших в нее стихотворения — например, «В бурю» — это самый доподлинный Фрост, которого нельзя забыть. Правда, в дальнейшем у него станут реже дактилические построения и трохеи (Фрост предпочитал малопопу-

лярные медленные трехударники), однако тональность и содержание книги, бесспорно, фростовские, и ничьи другие. «К северу от Бостона» (1914), книга, полностью посвященная Новой Англии, впервые вводит большие драматические монологи и диалоги, тщательно продуманные по композиции и распределению тонов и, как правило, наделенные подчеркнуто символическим значением, — назовем такое стихотворение, как «Гора». Удивительно, что Фрост так быстро освоил жанр, который со времен предложившего и доведшего его до совершенства Браунинга был доступен одному Робинсону.

В книге «Просвет в горах» (1916) к этому жанру относятся три стихотворения, но основное внимание Фрост уделяет стихам иного типа, которыми он знаменит не менее, чем драматическими монологами. Это краткое медитативное лирическое стихотворение, поводом к написанию которого послужил какой-то эпизод, человек, даже просто вещь, остановившая на себе внимание поэта и вызвавшая его удивление. Как и в больших стихотворениях предшествующей книги, создаваемая Фростом ситуация заключает в себе настоящую драму, пусть даже здесь нет рассказчика и все происшествие завершается до того, как читатель перевернет страницу. Вот «Длиннохвостая синица» — стихи, написанные потому, что внимание поэта остановилось на этой птичке, обычной в американских лесах, а у него чуть ли не собственными словами задающей вопрос, «как поступать, когда всего вокруг становится все меньше» (ответ известен Фросту). В стихотворении «Старик зимней ночью» мысль вложена в уста персонажа, обычного старого человека, который пытается оберегать дом, и ферму, и — от призраков — всю округу, и луну, и мороз. Широкоизвестные «Березы» — стихотворение, где центром является не персонаж, а ситуация: что значит для мальчишки карабкаться по деревьям, что он при этом в разных случаях испытывает. Но к концу стихотворение становится уже другим по своей теме — размышлением о том, каким образом человеку всего естественнее покинуть землю и отправиться на небо.

В «Нью-Гемпшире» (1923) лирика Фроста приобретает несколько новых особенностей. Заглавная вещь, большая сатирическая поэма говорит о том, что Фрост всегда отдаст предпочтение этому штату, в котором «всего понемногу, ну точно на выставке», и что тягаться с Нью-Гемпширом способен лишь Вермонт, лежащий рядом, так что оба штата соприкасаются на всем протяжении своих границ. Эта книга отразила новое для Фроста самосознание. Поэт охотно и порою с вызовом говорит о себе и своем искусстве. В драматических поэмах появилась не свойственная им прежде сентенциозность, а некоторые небольшие стихи — к примеру, «Пустая угроза» или «Прощай и держись до весны» — кажутся загадочными, причем у Фроста это осознанный прием, которым он иногда злоупотребляет, Наряду

с эпиграммами, представленными в этом же сборнике, такие стихи впервые позволяют предощутить ту мистичность, которая со временем станет все больше привлекать Фроста. А вместе с тем «В лесу снежным вечером» или «Необходимость знать толк в деревенских делах» — такие прозрачные, волшебные стихи, что не уступят ни одному образцу его простого стиха.

Заглавие следующей книги Фроста «Ручей, текущий к западу» (1928) заключает в себе особый смысл. (Желающим проникнуть в мир Фроста необходимо вдумываться в каждое его заглавие.) Подобно ручью, текущему к западу, хотя все другие текут на восток, к океану, персонаж, о котором идет речь в этих стихах, решается руководствоваться тем, что противостоит общепринятому. Встретив препятствие, темный ручей вскипает белой волной, бегущей вспять. Так вода и не отступает, и не наступает, поднимается и опадает. В подобном движении вспять — к истоку, против течения — лучше всего проявляется, каков есть человек. Стоический мотив сопротивления и осуществления самого себя звучит и в других стихотворениях книги, отдельные из которых даже содержат намек на какую-то болезненность. Ослабла связь между человеком и природой, до той поры всегда остро ощущавшаяся и нередко создававшая гармонию. Природа стала более враждебной к человеку, а человек сделался героичнее, чем прежде. Нарастающая тема гуманистического величия человека великолепно раскрывается в сонете «Солдат», одном из самых выдающихся стихотворений Фроста:

Но эта преграда, сковавшая плоть,
Отправила дух дальше цели,
Маячившей перед нами доселе.

В книге «Дальний хребет» (1936), вышедшей, когда Фросту был шестьдесят один год, два раздела, которым даны многозначительные подзаголовки: «Читать дважды» и «Читать один раз». Фростом овладела страсть к проповедничеству, и в стихах, которые надо было «читать дважды», он требовал от читателя не упускать из виду тему и нравственное поучение. «Одинокий искатель» — это гимн свободе личности, «Золотые Геспериды» — притча о гордыне. Стихотворение «Двое бродят в распутицу» говорит о необходимости объединить потребность и призвание:

Лишь там, где с нуждой призванье слилось
И труд стал игрой для спасенья людей, —
Лишь там работа идет всерьез
Во имя неба и лучших дней.

Перевод А. Сергеева

Стихи этого раздела превосходны, и дидактичность, которой они заполнены, ненавязчива. На их фоне стихи, которые следует

«читать один раз», кажутся несколько блеклыми. Природа, которая некогда доставляла Фросту так много радости, теперь навевает ему грустные мысли о старости и зиме.

К лепесткам тянулся страстно.
По листе скорбел напрасно.

В последующих произведениях он ослабляет ту свою связь с землей, которая так долго служила ему опорой. Ему теперь больше нравится погружение в область абстрактной мысли. Не удивительно, что, достигнув семидесяти лет, он в «Маске разума» (1945) без особого успеха попытался получить от бога прямой ответ, почему столь странной оказалась судьба Иова и всего человеческого рода.

До того как им овладела жажда бегства в сферу чистой мысли, Фрост был прежде всего поэтом природы. Но, как говорилось, при всем том, что природа значила для него безмерно много, он никогда не склонялся к ее мистическому истолкованию. Ранние стихи дают пережить радость чувственного наслаждения, доставляемого природой большинству современных поэтов, однако Фрост всегда знал, где пролегает граница, отделившая человека от природы. Устав от деревьев, он вновь искал человеческого общества, а если к полудню оно успевало утомить поэта, можно было уйти от него прочь и вдыхать запахи земли и наблюдать за жизнью муравейника. В ранних стихах природа и человек разделены забором, точно как в стихотворении «Двое видят двух», где лань и олень наблюдают за мужчиной и женщиной и у каждой пары свое пастбище.

Хотя природа наблюдает за человеком, она не берет его в расчет. На склоне холма, где когда-то резвились десятки детей, теперь вновь растут деревья, покрывшие все предгорье. Оказавшись на мерзлой топи, поэт видит, как природа берет свое и заготовленные для очагов дрова тлеют «бездымным догоранием распада». Такова природа: в отличие от человека она не спешит, она сводит на нет жалкий человеческий труд, чтобы расчистить площадку для роста новой жизни.

Человек испытывает потребность в природе, хотя ему ни в коем случае нельзя допускать роковой ошибки — разрушить забор и вторгнуться на ее пастбище. Леса под снегом манят, они кусты и глубоки, они зовут остановиться, позабыть о долге — но лишь остановиться, не оставаться навсегда. Человек всего больше становится самим собой, когда испытывает себя ритмами природы и препятствиями, которые она ставит на его пути:

Итак, шторм начался. И, значит, — выступать.
Спроси любого —
Шторм ждет меня, как в год военный рать.

Но в конце концов, как считал Фрост, связь человека с природой расшаталась. То в природе, что было величием и спокой-

ствием, стало для Фроста грубой силой и враждебностью, место былой соразмерности заступила борьба. Человек скачет по земле на расседланной лошади и изобретает разные трюки, чтобы удержаться в этой безумной скачке на безголовом коне. Или, пользуясь метафорой стихотворения «На дюнах», море способно занести песками целый город, настигнув тех, кто бежал от моря, однако волны просто ничего не понимают в человеческой природе, если надеются совладать с нею:

Если оно, меняя обличья,
Надеется разум убить.

Перевод И. Кашкина.

Как писал в предисловии к английскому изданию «Избранных стихотворений» (1936) С. Дэй Льюис, безыскусность стихов Фроста — «это безыскусность не самой природы, но серьезного и глубокого размышления пытливого ума». Фрост рано осознал, что как мыслитель он хотел бы занять положение где-то посредине между крайностями и что он по своему духу скептик, релятивист, тонко чувствующий человек, не желающий изменять самого себя, приспосабливаться

К любой перемене, от зноя — к морозу,
От засухи — к ливню, от бедности —
К роскоши или наоборот.

Рано осознал он и свою позицию как художника. Хотя о природе поэзии он писал мало, свое собственное творчество Фрост охотно обсуждал. Взгляды Фроста на поэзию можно охарактеризовать, опираясь на обширные свидетельства участников тех продолжавшихся ночь напролет разговоров, которые приводили его в восторг, и на сами его стихи.

В юности кто-то из доброжелателей посоветовал Фросту с максимальным упорством изучать сладкозвучные строфы Лэнира. Тогда молодой поэт понял для себя, что именно так раздражало его в стихах Лэнира: «Полностью убиваются все оттенки естественной речи, и остается пустой звук, не имеющий никаких корней в живом опыте». Другой знакомый сказал Фросту, что его стихи слишком уж напоминают обыкновенный разговор. К счастью, из-за врожденного упрямства поэт отказался менять свой стиль. Наоборот, он начал понимать, что как раз и стремится достичь в стихах такой вот разговорной тональности. Вернувшись в 1915 году из Англии, он смог точно объяснить в интервью, чему научился по части «звучания фразы» и «слуховой игры». Фрост сказал, что теорию, которую сам он хочет осуществить на практике, предложил еще Эмерсон в «Монадноке»:

Ныне слова в сорняках уснули,
Тупость поставили в караул;
Но если узнать нашу древнюю речь,
Мастера тебя смогут учить и увлечь.

Сотня, не более, слов — порукой
В том, что познаешь секреты, звука;
Но загнано слово в немую глушь
Речами политиков и чинуш.

Фрост был убежден, что существуют «звучания фраз, придающие смысл словам», и что в жизни мы с этим сталкиваемся все время, а в литературе так часто этого не находим. Доходят или не доходят до нашего слуха отдельные слова, каждое значение обладает особым «звуковым оформлением». Слушатель, чей слух привык к разговорному языку, «инстинктивно осознает» особое качество звука, сопутствующее «тому или иному оттенку значения». Поскольку язык, на деле, существует лишь как живая речь, поэту необходимо все время прислушиваться к этой речи.

Хотя все эти мысли испытывались практикой как раз в ту эпоху, когда достигло апогея увлечение свободным стихом, Фрост не отказался от традиционных метрических форм. Он усложнил свою задачу (и обогатил собственный стих) тем, что стремился сочетать обычные стиховые размеры и естественные ритмы речи. Слову, как оно звучало в обычном разговоре, и метрике стиха предстояло вступить в сражение. Но ход этого сражения направлял искусный поэт, и оно завершалось примирением. Как сказал сам Фрост, «метр создается чередованием ударных и безударных слогов, а звуковой рисунок тесно связан с изменениями тональности в интервалах между ударениями. В творчестве это вещи единые, но при разборе их нужно отделять друг от друга».

Легко заметить, что созданные по такому стиховому принципу фростовские произведения отнюдь не являются простым подражанием речи фермеров Новой Англии. Лучшие из них, пусть внешне они всегда просты, отмечены исключительной сложностью и способны передать разнообразные оттенки тональности, изменчивого чувства, иронии.

В отличие от многих современных поэтов, считающих стихотворение чем-то искусственно созданным, продуманной конструкцией, Фрост полагал, что стихотворение «никогда не делается... Оно начинается комком слез, застрявшим в горле, толчок ему дают чувства ошибки, тоски по дому, одиночества. Не бывает так, чтобы стихам предшествовала мысль, выраженная в этих стихах. Самые удачные стихи те, которые рождаются из неясного, но неотступного и мучительного переживания». При этом стихотворение как бы само себя создает по мере того, как оно пишется. Оно само осознает заключенную в нем мысль, а если этого не происходит, то нет и стихов. Обобщения Фроста, затрагивающие все поэтическое искусство, в действительности являются обобщениями его собственного опыта. Читателя увлекает неспешное движение к истине и неизбежность приближающегося момента, когда все полностью объяснится. Ему стано-

вится ясно, что он воспринимает читаемые строки сразу на нескольких уровнях, потому что описываемые Фростом явления окружающего мира наполняются символическим значением, а оно в свою очередь позволяет ощутить глубинный смысл всего стихотворения. Хотя Фрост соглашался с романтиками в том, что стихотворение — это свидетельство непосредственного опыта, лучшие из его собственных стихов представляют собой высокие примеры конструирования, захватывающие читателя тем сильнее, что форма стихотворений словно бы создается прямо на глазах у него.

При первом чтении присущие Фросту разговорная интонация и внутренний драматизм просто удивляют как необычное сочетание. Нужно перечитывать его стихи не раз, чтобы оценить высокое искусство Фроста как мастера стиха. Немногие современные поэты, разве что Йейтс и Оден, так же свободно, как он, владели таким многообразием форм английской метрики. Еще примечательнее мастерство Фроста в «строгом ямбе» и «свободном ямбе» — основных метрических формах его поэзии. Трудно было предположить, что этот древний ямб, которым написано большинство произведений англоязычной поэзии, еще сохраняет в себе такую жизнеспособность.

Хотя он и принадлежал к числу «новых» поэтов, свою революцию Фрост осуществлял наиболее верными средствами. «Решает понимание того, с каким материалом ты имеешь дело и как с ним нужно обращаться». А поэт имеет дело только с ритмом, звучанием и значением.

71. ТЕОДОР ДРАЙЗЕР

1

Американский роман пережил полосу кризиса, когда Фрэнк Норрис прочитал в 1900 году рукопись Теодора Драйзера «Сестра Керри» и убедил издательство «Даблди» опубликовать это повествование о бедной девушке, взыскующей любви и покойной жизни в большом городе. Это было тщательное и исчерпывающее исследование того, что стоило человеку существование в бурно поднимающемся и мертвой хваткой берущем человека за горло Чикаго, рассказ, столь же свободный от моральных запретов, сколь и романы Золя, столь же подробный и натуральный, сколь книги Уильяма Дина Хоуэллса. То, во что сам Норрис, а также Гарленд, Крейн, Фуллер, Лондон и многие другие стремились превратить американский роман, здесь было осуществлено уверенной рукой и с наивной откровенностью. Опубликует ли подобную вещь издатель и прочитает ли, примет ли ее читатель? В течение одиннадцати лет ответ оставался неизменным: «Нет». Роман был напечатан без всякого энтузиазма, а затем, по существу, положен на полку. Его мало кто читал до тех пор, пока в 1912 году не появилось третье и в то же время первое по-настоящему широкое издание — год спустя после появления более тщательно отработанного варианта той же истории: «Дженни Герхардт».

Автора этих двух прямых и откровенных историй явно не смущали отказы, с которыми он сталкивался в течение доброго десятка лет. Он обратился к другим занятиям так, будто знал, что может позволить себе подождать. Он писал для газет, редактировал дамский журнал, жил как придется. Но даже в мелочах он не делал уступок среднему вкусу, воспитанному на романтической беллетристике. После «Мактига» Норрис по преимуществу отошел от беспощадного реализма, который видит только уродливые стороны жизни; после «Главных проезжих дорог» Гарленд начал проповедовать «веритизм», но одновременно сочинял романтические истории о Колорадо и Юконе, после «Мэгги» Крейн обратился к современным и уже отгремевшим войнам; даже «Морской волк» Лондона оборвался на середине, превратившись в романтический рассказ об остро-

ве в Тихом океане. В 1900 году американская читающая публика еще не была готова увидеть себя в прямом и открытом литературном образе. Отталкивающие вещи не следовало обнажать, как не следовало задавать недозволенных вопросов.

Мягкая сатира Эдит Уортон и моральные изыскания Эллен Глазгоу были самой острой пищей, которую эта публика могла переварить.

Встав на путь выжидания, Драйзер сохранил свою художническую цельность. Отказавшись от компромисса во всем, что касалось жизненного материала его книг и целей творчества, Драйзер стал наиболее ярким представителем того, что Менкен назвал «литературным движением 90-х годов»; он был совершенно готов принять самое деятельное и организующее участие в литературном возрождении первых двух десятилетий нового века. В его лице две реки слились в единый поток. Мы можем только гадать, почему он преуспел там, где другие потерпели поражение. Конечно, дело было не в том, что он верил в себя и в свою работу, ибо сам себя он изображал в виде путника, бредущего наугад в потемках. Возможно, суть заключалась в том, что он знал то, на что был способен в литературе, коль скоро уже решился писать романы, и упорно бил в одну точку, потому что иначе не мог. Его плодовитость в промежутке между 1911 годом, когда была написана «Дженни», и 1915, когда появился «Гений», доказывает, что равнодушие издателей не оказало никакого воздействия на его творческую энергию. Все его основные романы, бесспорно, были либо задуманы, либо написаны в эти годы молчания, включая даже «Оплот» и «Стоик», которые готовились им к печати буквально накануне смерти, в 1945 году.

Напечатав «Гения», Драйзер во второй раз пробил враждебную стену критики и общественного мнения, а затем вновь замолчал как романист, опубликовав лишь «Американскую трагедию» (1925) — историю молодого человека, который, подобно Керри и Дженни, так и не смог наладить приемлемых отношений с американским обществом.

Эти годы были отмечены появлением художественных сочинений малых жанров, а также публицистики. Речь идет о четырех сборниках рассказов, которые и тематически, и художественно мало что добавляют к романам и могут быть уподоблены наброскам живописца. Речь идет также о двух сборниках стихов (1926 и 1935), многочисленных очерках общественно-философского содержания — «Бей, барабан» (1920), «Драйзер смотрит на Россию» (1928) — и ряде автобиографических сочинений, но рукописи его более значительных произведений часто лежали незаконченными в течение долгих лет. Был ли он слишком взыскателен к себе или знал, как порой знают крупные мастера, что может позволить себе помедлить?

Из всех американских романистов Драйзер в своих произведениях наиболее жестко ограничивал себя собственным жизненным опытом, особенно опытом юности. Он родился в городе Терри-Хот, штат Индиана, в 1871 году, умер 29 декабря 1945 года в Калифорнии. Долгие годы, пролегли между этими двумя датами, он провел в трех городах: Чикаго, Нью-Йорке и Филадельфии. Он знал Соединенные Штаты, потому что жил в этих городах.

Его отец был немецким рабочим-иммигрантом, мать тоже происходила из немецкой семьи, принадлежащей к маленькой религиозной секте одного из сельских районов Пенсильвании. Драйзер описывал отца как человека фанатически верующего, честного, работающего. Он мог бы стать воплощением американского успеха в малом масштабе, но тому препятствовали отсутствие воли и излишняя поглощенность стремлением избежать геенны огненной. В сочинениях Драйзера он представляется фигурой в чем-то привлекательной и в то же время довольно жалкой.

К матери Драйзер сохранил любовь на всю жизнь. В «Заре» она предстает перед нами женщиной глубоко эмоциональной, дарящей своей большой семье чувство материнской любви, теплоты, надежности. Но что касается его собственной жизни, она могла показаться ей такой же никчемной, как жизнь некоторых его персонажей. В детстве Драйзер был застенчив, прилежен, робок, неловок; склонный к раздумьям, он медленно развивался физически. Он сам признавался, как много значила для него, как и для братьев и сестер, материнская любовь и то чувство уверенности, которое от нее исходило.

Его детство и юность не были счастливыми. Отец почти все время испытывал недостаток в средствах, и семья постоянно переезжала с места на место, из одной общины в другую; некоторое время они жили в Чикаго, в людном Вест-Сайде. Помимо бедности, Драйзеры обычно сталкивались с общественным остракизмом. С каждым новым переездом их надежды на улучшение экономического и социального статуса возрождались — затем только, чтобы обернуться разочарованием; детей вновь и вновь отвергали их сверстники. Страдания Теодора еще более усилились, когда он достиг возраста половой зрелости: его преследовал жестокий страх перед импотенцией, который лишь увеличивал его застенчивость и вызывал чуть ли не панику в обществе девушек. Эти проблемы наряду с жестокими представлениями о неминуемости ада, которые в приходской школе вдалбливали учителя, а дома еще настойчивее — отец, сыграли свою роль в его относительно медленном духовном развитии. Учился он неровно, хорошо отвечая лишь тогда, когда учителя выказывали признанный интерес к мальчику, поглощенному са-

мим собою, потом юноше-искателю, который до всего хотел докопаться сам.

Раздумчивый и ищущий стиль, которым часто отличаются его романы, являет собой отражение этих внутренних противоречий, подсказавших ему один из основных мотивов его прозы: конфликт между тем, что психологи тогда весьма широко определяли как «инстинкт», и диктатом жизненных условий. Физиологические потребности его героев заставляют их совершать, особенно в сфере интимной, такие поступки, которые приводят к нарушениям общепринятых правил поведения. Из автобиографических сочинений Драйзера мы узнаем, что он сам в юности остро и мучительно переживал подобный конфликт. Смятенность юных лет, которые прошли как череда различных профессий — он работал в одном из ресторанов Чикаго, развозил белье, собирал взносы с клиентов мебельной фирмы, работал в конторе по продаже недвижимости, в складе компании по оптовой продаже металлических изделий и т. д., — все это позднее повторится в вымышленных скитаниях Клайда Гриффитса из «Американской трагедии». Его герои обычно получают свое образование не в школе, а в самой жизни, в реальной и суровой борьбе за место в ней, за социальное положение, за деньги.

Подобно своим героям, и Драйзер получил образование не столько в школьных классах, сколько во время своих постоянных скитаний, когда он сталкивался с контрастами городской и деревенской жизни. После сельских пейзажей и маленьких городков Индианы ему открылся молодой, энергичный Чикаго 70—80-х годов прошлого столетия. Нравственный и социальный эффект победы города над деревней произвел на него сильное впечатление. Персонажи его ранних рассказов воспринимают любой свой вояж в город как увлекательное приключение. Рост городов красной нитью проходит через юношеские впечатления писателя. 90-е годы, когда молодой Драйзер жил в Чикаго, были критическим моментом в развитии города. Ко времени Всемирной ярмарки он уже начинал играть всевозрастающую роль в национальной жизни, особенно в области финансовой и политической. Неудивительно, что Драйзер писал в «Газетных днях»: «В те годы мне казалось, что Чикаго бурлил в какой-то особенной человеческой, или романтической атмосфере. Иным городам, как и сельским местностям, дается это ощущение романтической приподнятости, а Чикаго, казалось мне, излучал ее ежечасно. Он словно бы пел... и я пел вместе с ним».

Здесь он видел — впоследствии столь захватывающе воссозданные им — контрасты блеска и нищеты; здесь были рождены его мечты и надежды любви, успеха, знаний, известности. Казалось, это был мировой город в процессе своего формирования, магнитный центр Американской Мечты об Успехе.

Мальчиком Драйзер едва ли не физически сросся с этой мечтой об общественном авторитете и легких деньгах, в то время

как вокруг себя, повсюду, даже в собственной семье, наблюдал картины нищеты, поражения, невежества. Посещая публичные лекции и читая Юджина Филда, он преисполнился решимости понять это противоречие и правдиво описать его — стать газетчиком. Он был — и иным быть не мог — таким человеком, в ком Норрис, Крейн и Гарленд увидели тип современного американца.

3

Критики много дискутировали о том, был ли Драйзер «натуралистом» школы Золя. Если под этим термином понимают просто более откровенное отношение к уродствам действительности или более правдивое описание личного опыта, он может быть принят в качестве определения драйзеровского метода. Если, далее, под ним понимают обращение к открытиям современной науки, поиски мировоззренческой основы решения фундаментальных вопросов общественного и личного бытия человека, то и в этом случае термин может быть принят. И отвергнуть его следует лишь в том случае, если он употребляется ради того, чтобы свести творческий гений к формуле; ибо Драйзер не принадлежал ни к какой школе, не обращался ни к каким источникам как к примеру для подражания, мало что знал о литературных движениях и в своей стране, и за рубежом.

Он был объективным реалистом, беспристрастно собирающим факты; но он был и чем-то большим. Он жил в своих мечтах, в своих надеждах, в своих раздумьях. Потому он и обращался к науке, извлекая из нее свой реалистический метод и новые представления о вселенной и переплавляя их в свою мысль и в свое творчество. Его взгляды отличаются непоследовательностью и не поддаются точным дефинициям. Например, его теория относительности морали столь же непоследовательна, сколь и вызывающа. Но именно такие взгляды на человека и природу, сколь бы неловко они ни формулировались, представляют собой существенную часть его творчества; не будь их, и его книги получились бы совсем другими. Они способствовали обогащению его воображения: они углубляли описываемое им чувство благоговейного ужаса перед условиями человеческого существования; они неотделимы были от самого процесса формирования тем, сюжетов, характеров. Драйзер был художником, не философом.

Первые два крупных романа Драйзера — «Сестра Керри» (1900) и «Джени Герхардт» (1911) — повествуют о юных чувствительных девушках, которые избавляются от нищеты, вступив в связь с мужчинами более высокого социального и финансового положения. Коммивояжер Друэ представляет собой для Керри лишь этап на пути к более привлекательному Герствуду, а Герствуд в свою очередь имеет значение лишь как средство достижения успеха на сцене. Подобным же образом избавляет-

ся от бедности Дженни — сначала с помощью сенатора Брэндера, потом Лестера Кейна. На поверхности оба сюжета кажутся исследованием борьбы за благополучное и социально независимое положение, которое могут дать только деньги, — борьбы, ведущейся сугубо нетрадиционными средствами. Но в обоих случаях сюжет для Драйзера в действительности представляет собой способ исследования более глубокой борьбы — борьбы необразованной, лишенной положения в обществе девушки за полное осуществление собственной личности. Керри в конце концов отвергает Герствуда, ибо не может любить его, а Дженни готова в конце концов принять Лестера на любых условиях — оба эти решения представляют собой лишь две стороны одной и той же медали. Вопреки трагическим обстоятельствам обе героини в финале достигают такой степени самоосуществления, которая может быть обеспечена лишь их собственным опытом.

Драйзер замечает, что испытания Дженни помогли ей сформулировать «теорию существования». Вероятно, точнее всего можно охарактеризовать всю работу Драйзера в искусстве, сказав, что и он всю свою жизнь был занят поисками «теории существования». Подобно многим другим крупным американским писателям, он читал для того, чтобы применить к собственной жизни идеи, считавшиеся ведущими в его времена, чтобы проверить ими собственные наблюдения и углубленные раздумья. Если существует цель, придающая смысл и порядок спектаклю жизни, то эта цель скрыта и таинственна. Как жить, будучи зрителем этого спектакля, и как писать о нем? Как отыскать идеи, ценности, цели и устремления, которые могут придать больше достоинства, больше смысла, больше радости и человеческого тепла жизни тех, кто участвует в нем?

Драйзер начинал свою литературную деятельность, когда основным течением американской мысли был социальный дарвинизм, изучавшийся им с юных лет главным образом по работам Спенсера, Гексли и Леба. Центральной идеей этого учения — которое чаще всего использовалось как средство оправдания капиталистической практики — было уравнение законов природы и общества. Эта теория рассматривала естественный и общественный миры как нечто непрерывно развивающееся и подчиняющееся общим правилам; в результате делалась попытка придать биологической эволюции характер общественной закономерности. Принимая эту концепцию, Драйзер на основе ее развил теорию индивидуального и социального детерминизма.

Отсюда столь большое значение биологического фактора в его книгах. Человек в его глазах представляет собой существо, влекомое мощными биологическими потребностями. «Инстинкты» заставляют его совершать поступки, мотивов которых он не понимает. Часто, например в «Финансисте» или «Гитане», автор определяет подобные импульсы как «химизм», который есть также выражение заложенной в человеке некой непознаваемой

силы или энергии, цели, «Бога» во Вселенной. Вселенная же, включающая также и социальный мир человека, соткана из единой материи и представляет собой таинственную силу, по природе своей созидательную, помещенную в человеческий организм. Таким образом, человек действует в соответствии с природными импульсами. Секс, красота, стремление повелевать и господствовать — все это взаимосвязано. Мужчина ищет удовлетворения своих желаний. Он ищет себе партнершу или партнера; он ищет красоту, он ищет власти. Сильные натуры наилучшим образом приспособлены для удовлетворения своих желаний, они сокрушают слабых, а сами выживают.

В образах Керри и Дженни Драйзер исследовал действие этих «инстинктов» на примерах женщин, фактически исключенных из социальной структуры. Их метод обретения более полной жизни был основан на женском использовании мужской особи в целях удовлетворения своих глубочайших потребностей. Описывая истории Юджина Витлы («Гений», 1915) и более исчерпывающе — Фрэнка Каупервуда (трилогия «Финансист», 1912, переработанное издание — 1927, «Титан», 1914, и появившийся много позднее «Стоик»), он обратился к мужскому варианту той же проблемы, уже нашедшей свое косвенное воплощение в фигурах Герствуда и Кейна.

Изображая характер Каупервуда, Драйзер выказал выдающиеся способности наблюдателя и аналитика. Основываясь на реальной жизни трамвайного короля Э. Т. Йеркса, он создал символ грандиозного успеха, носитель которого — животное под названием человек — влеком прежде всего инстинктом и жаждой власти. Богатство и секс есть лишь средства, используемые индивидом для победы над обстоятельствами жизни и подчинения своей воле собственной судьбы. Каупервуд представляет собой скорее социал-дарвинистского супермена, нежели нищезанского Заратустру, ибо он более жертва, нежели лидер. Автор часто пишет о его личном магнетизме, угадывающемся в выражении глаз, об особенностях походки, о всем внешнем облике. Слово вся сила вселенной сосредоточилась в этом существе. В живописи и в женщинах он находит наиболее полное выражение красоты; он гений финансовых махинаций; следовательно, он художник, и все иные его деяния подчинены созидательным усилиям.

Юджин Витла из «Гения» подобен Каупервуду в том смысле, что он берет все необходимое ради удовлетворения собственных желаний; в то же время он более эмоционален, более подвержен настроениям, не столь магнетичен, наделен меньшей силой. Он находит в сексе ту красоту, которую как художник стремится воплотить в своем творчестве, в общении с женщинами он ищет вдохновения. По ходу действия романа он едва не переживает нервное расстройство и подвергается опасным приступам повторяющейся меланхолии, Каупервуд — художник

власти, Витла — художник красоты. Человек власти — сильнее других; роман о власти — значительнее других романов.

Биологическая основа драйзеровского творчества определяет собою одну из граней конфликта между инстинктами и диктатом социальных условностей. Человек бессилён привести жизнь плоти в гармоническое равновесие с жизнью разума. Он, следовательно, не достиг уровня высокой цивилизованности, и достижение гармонии становится для него все более трудным в условиях общества, основанного на пуританских правах и суровом моральном кодексе. «Америка, — пишет Драйзер в «Заре», — и особенно Средний Запад были в то время чудовищно пуританскими и в то же время патриотическими по своему духу; это состояния-близнецы, взращенные на дрожжах невежества и бог знает какой духовной и экономической неполноценности». Диктат общества, построенного на условностях, направлен к тому, чтобы заставить человека подавить свою природу; потребность в выражении и удовлетворении этой природы толкает его к нарушению общественных установлений и условностей. Жизнь как поиск красоты, как поиск власти, как попытка выразить дух созидания становится борьбой — на общественном уровне — за деньги и положение, а также за удовлетворение сексуальных потребностей. В этом поиске и в этой борьбе побеждает сильнейший; слабый сметается с дороги.

Таким образом, биологический детерминизм дополняется детерминизмом социальным. Подобно тому как более сильный человек имеет преимущество перед более слабым, организованные группы сильнее отдельных индивидов. Они карают тех, кто противится их диктату либо представляет угрозу для организации. Лишь те индивиды, что наделены достаточной силой, чтобы взять в свои руки рычаги управления, получают достаточные шансы противостоять общественному давлению. В капиталистическом обществе борьба за власть, за удовлетворение жизненных потребностей принимает форму борьбы за деньги. Женщину, как воплощение красоты, покупают. Керри и Дженни — «женщины на содержании»; Каупервуд «покупает» женщин, которые ему нравятся. Отсутствие денег означает поражение, оно означает также недостаток образования, красоты; оно превращает человека, как это было с Клайдом Гриффитсом, в жертву богатых, в жертву своих взаимоотношений с окружающими. Драйзер откровенно обнажает безжалостный и иерархический характер капиталистического общества, показывая, что, подобно тому как бедные становятся жертвами богатых, слабые — сильных, женщины, стоящие на социальной лестнице ниже мужчин, тоже, как правило, превращаются в жертвы. Американская трагедия, как и любая другая, — это результат слабости. Эмоции, страсти человека беспощадно влекут его к удовлетворению собственных желаний; сила общественных обстоятельств, яростная природа социальной борьбы препятствуют

этому удовлетворению, порождая таким образом социальную и биологическую трагедию.

В «Американской трагедии» (1925) Драйзер осуществляет третий подход к этой всеобъемлющей социобиологической проблеме. Клайд Гриффитс начисто лишен и художественного гения Витлы, и индивидуальной мощи Каупервуда. Он скорее напоминает Керри и Дженни, в том смысле, что и его отношение к жизни отличается пассивностью; но он лишен их внутренней уравновешенности. С начала и до конца своей недолгой жизни он являет собой марионетку социальных и биологических сил. Его инстинкт самоосуществления не только подавлен внешними силами; его внутренняя слабость не позволяет ему добиться даже того, чего добились Керри или Дженни. Таким образом, выбирая на роль центрального героя молодого человека, практически лишенного внутренней энергии, которая только и может обеспечить господство, Драйзер в этом романе главное свое внимание уделяет тем силам биологической и социальной необходимости, которые формировали судьбы более сильных его персонажей, как бы последние этому ни противились. Но, лишая индивида того единственного, что он может противопоставить обстоятельствам, — воли к господству, писатель здесь опускается на низший уровень чисто механистического детерминизма. Эпизод, когда тонет Роберта Олден, тщательно построен таким образом, чтобы исключить фактор воли как инструмента действия. Клайд обдумывает свое преступление с величайшей скрупулезностью и ведет его к финалу, по-видимому, твердо и целеустремленно. Но его колебания в решающий момент превращают убийство в случайность, а последующее бегство героя придает всему акту характер пассивности. Эпитет «трагическая» в применении к этому сюжету звучит иронически, хотя Драйзер, возможно, вовсе и не имел этого в виду. Ибо Рок классической трагедии подменен здесь безусловностью социальных и биологических механизмов. Но итог получается менее трагическим — в классическом смысле, — нежели почти во всех других романах Драйзера, ибо здесь не возникает даже и временного противостояния человека судьбе, как бы ее ни понимать. Для того чтобы поднять необходимость на уровень трагедии, должна быть хотя бы иллюзия того, что господство возможно; у Керри, Дженни и Каупервуда такие иллюзии есть, Витла и Клайд их лишены.

Драйзер изображает социально-биологическую борьбу в достаточно ровных и сдержанных интонациях, постоянно сохраняя объективность взгляда, не впадая в обличительную дидактику. В его произведениях запечатлен определенный авторский взгляд на жизнь: она состоит из радости и печали, красоты, восторга, ужаса и превыше всего — тайны. Судьба человеческая — тайна. В стихах Драйзера возникает обобщенный образ этого мистического чувства жизни, а в прозе он нередко

обращается к оккультизму или к религии. Часто возникают телпатические мотивы; в течение некоторого времени Витла и его жена увлекаются христианством; «Оплот» — это рассказ о квакерах. Зависимость Солона Барнса от «внутреннего озарения» порождает, по мере того как он богатеет, кризис его сознания. Его дети отдаляются от него, как и от идеалов квакерской простоты. В конце концов старый, умирающий человек находит утешение в мистике. Когда ядовитая змея готова ужалить его в собственном саду, он лишь с любовью глядит на нее. Опасность уходит, и он ощущает свою слиянность со вселенной. Тайственная созидательная сила, которая влекла Каупервуда к вершинам власти, рвала душу Юджина Витлы, послала Клайда на электрический стул, теперь воплощается в образе вселенской любви. Подобно Солону, Драйзер умер мистиком. Вошло ли в его намерения сказать под конец, что Солон Барнс был тоже законодателем? Если так, то, значит, он отверг сугубо механистические представления о жизни в пользу необходимости религии, а ощущение этой необходимости всегда потаенно жило в нем.

4

Вооруженный пусть и несистематической «теорией существования», Драйзер мог задавать более глубокие и пронизательные вопросы о характере американской жизни, нежели ранние реалисты — Хоуэллс, Гарленд, даже Джеймс. Он описывал историю американского успеха; его мир — это мир растущих городов с их ежедневно начинающимися новыми карьерами, новыми состояниями. Его герои в поисках лучшей жизни приобретают свойства порождающей их среды; они извлекают идеалы из практического опыта. Профессия играет большую роль в их жизни. Как правило, они добиваются успеха в результате случая или стечения обстоятельств. Керри и Дженни отдаются на волю судьбы; любовнику Дженни успех достается по наследству от семьи. И лишь Каупервуду и Витле, людям, наделенным силой и творческой способностью, даруется право выбора.

Изображая путь этих, как и других, второстепенных, героев, Драйзер живописует положение индивида в американском обществе, причем само это общество лишено статики. Череда лет, запечатленных в его романах и новеллах, совпадает со временем огромных социальных перемен в Америке. Действие «Финансиста» начинается накануне Гражданской войны. В этом романе, как и в «Сестре Керри», в «Гении» и других крупных вещах, где изображаются старые формы американского общества, успех рано приходит лишь к тем, кто добывает его собственным упорным трудом. Между карьерой и внутренней природой героев не возникает противоречия, ибо само общество отличается гибкостью. Но Клайд и представители юного поколения в «Оплоте» стоят по отношению к героям ранних романов

в ситуации диалектической противоположности. Клайд — самая печальная фигура у Драйзера, даже в сравнении с Герствудом, вторым любовником Керри. Чтобы проложить себе путь наверх, он вынужден притворяться, лгать, вести фальшивый образ жизни. В его время путь к успеху уже был закрыт, американская мечта претерпела изменения. В ранних вещах эта мечта выступает как стимул роста собственных талантов, энергии, способностей индивида; в более поздних мечта превращается в удачную женитьбу, которая обеспечивает покойную и беззаботную жизнь. Клайд — этот честолюбивый молодой человек — живет в Америке, уже более жестко разделенной на классы, нежели во времена Каупервуда и Витлы. Таким образом, Драйзер не только вскрывает существо американских общественных идеалов, как они выглядели в продолжение его жизни и в годы, непосредственно предшествовавшие его рождению; в его книгах отражаются также сдвиги в этих идеалах и изменение социальной структуры американского общества.

Применяемые Драйзером методы характеристики персонажей соответствуют этим социальным отношениям и переменам. Подобно тому как в его глазах индивид не исчерпывается самим собою, персонажи его не становятся лишь воплощениями отдельных мужчин и женщин, ведущих борьбу в американском обществе своего времени. Они играют определенные социальные роли, а их характеры, так же как и поступки, связаны с их положением в обществе. Друэ, первый любовник Керри, — один из наиболее привлекательных и сильно написанных драйзеровских персонажей второго плана. Он жизнерадостен, приветлив, поверхностен — и в то же время резко отличается от коммивояжеров, допустим Синклера Льюиса. Друэ не становится на службу «фетишу потребления»; удачливый коммивояжер, он умеет находить в жизни удовлетворение, чувствует себя уверенно в своем мире. Он выступает в социальной роли, которая является составной частью его «индивидуальности». Подобным же образом наделен обаянием, шармом, вкусом профессионального метрдотеля первоклассного бара, где бывают важные персоны, Герствуд. А утрачивая это положение, он вместе с ним теряет и собственную личность. Его характер отличается чертами скорее общественными, нежели индивидуальными, и его поражение — это поражение человека, который утратил свою роль и место в обществе. Трагедия в драйзеровских романах — социальная трагедия. Его герои представляют не просто самих себя; они выступают от имени своего класса и своей профессии. «Американская трагедия» осталась бы трагической книгой, даже если бы Клайд и Роберта выжили; это трагедия в новом смысле. В творчестве Драйзера старые категории искусства преобразуются под воздействием общественной мысли тех времен.

Его характеры не просто типы. Их черты связаны с профессией лишь постольку, поскольку возвышения и падения связаны

с профессиональным или сексуальным опытом. В тех случаях, когда жизнь рассматривается по преимуществу с ее сексуальной стороны, мы становимся свидетелями того, как метод Драйзера приобретает явственно биологическую окраску. Керри, как «содержанка», все умножает свои желания. Она начинает осознавать свою природу, становится более общительной, более уверенной в себе; ей открываются пути, на которых она сможет реализовать заложенные в ней возможности. Дженни, как любовница, постепенно становится глубже в своих чувствах и привязанностях. Но даже биологические импульсы приобретают социальный оттенок в своем выражении и действии. Идеи социального дарвинизма, лежащие в основе отношения Драйзера к человеческой природе, превращаются в социальную философию детерминизма и перемен. Вновь, не формулируя это в систему (коммунистом он, парадоксальным образом, стал лишь накануне смерти), писатель нашел платформу, с которой можно было задавать фундаментальные вопросы, касающиеся Америки XX столетия.

5

Игнорируя целостность и силу всего драйзеровского творчества, многие критики предпочитали издеваться над его стилем. Подобно Твену и Уитмену, он был прирожденным художником; он писал о том, что знал, о том, кем был сам. Многие из его разговорных оборотов несли на себе печать времени, а сентиментальные и романтические куски были написаны на языке школьных программ и популярной литературы времен его становления как личности. В своем стиле, как и в своих темах, он был дитя своего времени, своего класса. Образование Драйзера — самообразование, он являет собой тип или модель американского художника, вышедшего из низов общества; и язык его, как и содержание книг, обладает внутренней последовательностью. Как стиль в формальном понимании, он не развивался вообще, и писатель нередко разрешал редактировать свои романы, перед тем как отправить их в печать.

Драйзера также часто порицали за комментарии, выдержанные в манере распорядителя аукциона. Ему казалось, что новизна материала и используемый им метод требуют пояснений, и ни цензура, ни то, что иные из его романов отклонялись издательствами, — ничто не могло убедить его в ненужности подобных объяснений. У него не было готовых форм, в которые он мог бы облечь свое наступление на общепринятые условности жизни среднего класса его времени. В своем реализме он стремится к широкомасштабности — в отличие от углубленного реализма Флобера, Бальзака или Золя, которые опирались на более длительную и богатую традицию и к тому же писали для публики более образованной и эстетически чуткой — такой публики Америка обеспечить не могла,

В романах Драйзера есть много мест, написанных на высочайшем накале страсти. Содержание у него всегда важнее выражения. Обнажив самый нерв американского общества, он оказал на реалистическую литературу Америки XX века более глубокое, более длительное влияние, нежели любой другой романист. Перед ним в долгу уже не одно поколение писателей. Его воздействие ощущается в серьезности подхода к американской жизни, в большей свободе выбора тем, в стремлении выявить связь между идеями и явлениями. Драйзер охватил широкие области современной американской жизни; его преемники проявили тягу к большей глубине художественного исследования. Он был верен своему искусству, не шел ни на какие компромиссы с цензорами и с ханжами, и потому его творчество дает ощущение цельности и завершенности.

72. ЛИТЕРАТУРА ПОДВОДИТ ИТОГ СТОЛЕТИЮ

1

Другие ведущие прозаики этого периода — даже те, чьи первые заметные работы появились в 20-е годы, — не были глашатаями новой эры: корнями они уходили в XIX век. По своему духу и представлениям о фундаментальных ценностях жизни это были люди предвоенного времени; как художники они склонялись к подведению итогов прожитого, не к борьбе за новое. Женщины были глубоко озабочены сохранением личности, особенно добродетели — *virtus* в римском смысле, но с большей эмоциональной наполненностью и не столь безусловной мужественностью, какую вкладывали в это понятие римляне. Более всего их волновала проблема упадка или, напротив, сохранение идеалов жизни, которые были продуктом великого американского национального эксперимента.

За исключением Эдит Уортон, эти дамы-романистки выступали как летописцы органической, преимущественно эмоциональной жизни. Подобно им, писатели-мужчины тоже черпали из источников веры, корнящейся в XIX веке американской истории, но сосредоточивались на иных проблемах. С негодованием наблюдали они за тем, как, используя протестантско-христианский кодекс в качестве прикрытия, силы машинного материализма его разрушают, превращая в религию успеха. Они сатирически высмеивали тех, кто отдался низким устремлениям, то поколение, которое, казалось, утрачивало духовную силу и мужество своих предков. И мужчины, и женщины, когда с завершением войны высвободилась энергия для литературного творчества, готовы были захватить воображение публики, куда более робкое и неуверенное, нежели в годы доверия, предшествующие войне. Это был классический момент: завершение и подведение итогов целой эпохи, а также момент, когда начала критическое и созидательное сравнялись в силе. Это был короткий интервал, позволяющий определить существо американских ценностей, перед началом новых и более радикальных перемен в наших нравах и нашей философии.

Литература с неизбежностью отразила разброд, чтобы не сказать хаос, ценностных ориентаций, последовавший за всеобщей деморализацией, вызванной Гражданской войной. Но в отличие от многих других послевоенных периодов наши 70-е, 80-е, 90-е годы были временем беспрецедентного расширения и умножения благосостояния. Писатели — таких было немало, — которые чувствовали, что (как это говорил еще в 60-е годы Генри Джеймс) более всего Америка нуждается в духовной утонченности, обнаружили поистине драматические источники для своих еще неуверенных перьев. Великая тема неукротимой человеческой энергии, осваивающей континент, в котором сокрыты несравненные богатства, — тема, широко разрабатывавшаяся Уитменом, уже более не привлекала их, ибо энергия эта была слишком материалистична, чтобы быть утонченной; к тому же побочным ее продуктом становились не совершенные демократы, как надеялся Уитмен, а магнаты-миллионеры. Все же воздействие, оказываемое новыми миллионами на старые, новым и агрессивным материализмом на идеалы пионеров и старой аристократии, порождало конфликты в образе жизни и, следовательно, открывало волнующие темы для нравоописательной литературы.

Например, богатство в Америке выражалось не столько в умножении числа богачей из имущих классов, сколько в выдвижении новых кандидатов на роли тех, кого Веблен называл явными расточителями общественного достояния. В гостиних Нью-Йорка появлялись не столько богачи, нажившие состояние на нефти, руде или деревообработке, сколько члены новых семейств, чьи неограниченные способности тратить деньги рекламировались шире, нежели источники этих денег. Бескультурие пришельцев и ограниченность оседлого образа жизни, который вели прежние короли общества и стражи того, что они называли культурой, — все это равно открывалось взорам тех, кто искал сюжеты для рассказов. «Чужаки» на этом пиру богатства и власти вроде Теодора Драйзера в своей оценке безмерных проявлений свободы, с точки зрения массового человека, видели целостную картину в ее перспективе, но заставляли своих протагонистов играть роль персонажей мелодрамы. Интеллектуальная элита, «свои» люди, не занятые на существенных ролях в драме обеспеченности и тщеславия — наподобие Генри Джеймса, — бежали с этого грандиозного бала пошлости, но в то же время находили в новых типах и новых ситуациях богатый материал для своего изощренного искусства, особенно если оно освещалось ярким светом европейского фона. Но Эдит Уортон, которую называли ученицей Генри Джеймса, была «своей» в другом смысле. Она принадлежала, была предана идее общества в наиболее узком значении этого слова, общества богатого и

устроенного; она принадлежала к плутократической элите Нью-Йорка и родственных ему центров американской общественной жизни.

Эдит Уортон родилась в недрах этого общества, осталась в нем и выйдя замуж. Она разделяла его претензии на главенство; она сомневалась в необходимости прочного материального положения ничуть не более, чем Джейн Остин. И смущали ее вовсе не нападки невежественных миллионеров и монополистов на ту систему экономической демократии, которую нам удалось построить. Ее ранила ограниченность культуры, жесткость установлений и сугубо оборонительная активность этого слоя американской аристократии. В жизни героини своего первого значительного романа «Обитель радости» (1905) она не находит ничего такого, чего нельзя исцелить богатством. В этом романе изображается трагедия прелестной, но бедной женщины, живущей в обществе, где лишь деньги гарантируют уверенность в завтрашнем дне. Герой романа — человек слабый, он бессилён помочь ей своей любовью, ибо и он тоже беден. В наиболее крупном романе Э. Уортон «Век невинности» (1920), написанном в годы зрелости писательницы и в условиях новой зрелости ее родины, действует бунтарски настроенная героиня, очаровательная графиня Оленска; у нее хватает денег, чтобы избежать трагической судьбы Лили Барт, и она действительно ее избегает, но лишь переехав через океан и очутившись в обществе более просвещенной аристократии, где можно со вкусом поговорить — ведь это не Нью-Йорк. Но ее возлюбленный, даже обретя свободу, оказывается уже слишком выхолощен традициями своей оранжерейной обеспеченности, чтобы сделать хоть маленький шаг в сторону чувственной жизни.

Все же, несмотря на окружающую его душную атмосферу, несмотря на близорукость этого общества, в которое входило что-то около четырехсот семейств, оно давало материал для того рода прозы, которую во Франции писал Стендаль; писатель мог изучать характерные нравы той общественной группы, внутри которой человеческое достоинство индивида имело весьма малое отношение к характеру его поступков, явно определявшихся однородной средой, к которой он принадлежал. Таким образом, писателю открывались возможности, которых жаждал молодой Купер, говоря, что литература появится у американцев лишь тогда, когда у нее появятся нравы. В новых условиях от романиста требовалось лишь достаточное профессиональное мастерство, близкое знакомство с предметом, а также цель, не исчерпываемая простым описанием.

Что касается последнего, то определению писательских задач мисс Уортон способствовало обострение социального сознания в первые десятилетия XX века. Самым очевидным образом ее сюжеты представляют собой прелюдию к тому всепоглощающему интересу к американской жизни, который был столь

характерен для литературы 20-х годов — периода подведения итогов, — как и для творчества более молодых писателей, о которых речь пойдет в этой главе. Она была близко знакома с предметом, о котором писала, и обладала мастерством. Именно она и другая «своя», Эллен Глазгоу, начали наступление на идолов социальных храмов как на Севере, так и на Юге. Здесь, в процветающем Нью-Йорке, все еще господствовала элита, но колосс уже стоял на глиняных ногах и к тому же (писательница этого с достаточной ясностью не видела) не играл сколь-нибудь существенной роли в истории американской жизни. Эта аристократия ничего не могла дать ей, кроме своей пресловутой стойкости, и отличалась еще большей безответственностью, чем новые миллионеры, которые врывались в общество, срывая с петель ворота. Но Эдит Уортон принадлежала к этому обществу — как Синклер Льюис был неотделим от Мейн-стрит, — и это придавало ее сатирическим картинам правдивость.

Что касается ее мастерства, то оно неотделимо от того поразительного прогресса техники композиции и художественной выразительности, который отличает 90-е годы в американской литературе, особенно в жанре новеллы, большим мастером которой была Э. Уортон. Неверно то, что она, как часто говорят, обязана своей техникой Генри Джеймсу. Этот великолепный художник был одновременно и более тонок и более пластичен в своих описаниях действительности. Чему она действительно от него научилась, так это бесконечной взыскательности художника — качество весьма редкое в американской литературе до прихода в нее Джеймса, — который полагает совершенство выражения своей, если и не важнейшей, то, во всяком случае, труднейшей задачей. Она была его воспитанницей, но не принадлежала к его школе. Его воздействие, которое, безусловно, сформировало ее художественное сознание, было столь сильным потому, что любимые герои Джеймса говорили ее языком и принадлежали к среде, в которой утонченное искусство самой жизни не ставило никаких преград свободной игре изысканных чувств, не подавляло жажды приключений, не избегало соревнования интеллектов.

Даже самый поверхностный анализ других книг Уортон покажет, каких высот она достигала, разделяя, подобно придворному живописцу, уверенность своих героев в собственной значительности и отдавая им, как любимейшим своим созданиям, самые теплые симпатии. Она поистине великолепна, изображая в «Старой деве» (1924) свой замкнутый нью-йоркский мир не сатирически, а сострадательно. Когда же в превосходном романе «Итэн Фромм» (1911) она пишет о суровом стоицизме жителей новоанглийских плоскогорий, то не Итэн или его несчастная любовница, или еще более несчастная жена придают сюжету окончательную завершенность, а скорее чувство ужаса, вызываемое в заключительной сцене видом отталкивающей ни-

щеты, ибо летописец ее принадлежит миру, которому неведомо, чем оборачивается обнаженная нищета в сфере духовной жизни; но когда, как в романе «Мост через Гудзон» (1929), она обращается к тем, кого ее родное нью-йоркское общество называет «пишущими людьми», мастерство ее по-прежнему очевидно, однако книга лишена жизненности и бьет мимо цели даже в сатирических своих сценах. Кажется, что она и сама довольно равнодушна к тому, о чем пишет.

По существу, Эдит Уортон, будучи одним из первых критиков американского общества в новом поколении, была также одним из последних приверженцев старого регионализма. Америка как нация все еще для нее не существовала. Она была ближе к великим регионалистам ранней Новой Англии, нежели к писателям 20-х годов, которые сознательно превращали свои произведения в микрокосмы наиболее существенных черт той культуры, где в единое целое сливались Север, Юг, Восток и Запад. Исторически она может остаться в литературе как мемуарист умирающей аристократии. Все же воздействие той популярности, которой она пользовалась, на эстетические стандарты массовой беллетристики, следует признать огромным.

В творчестве других авторов нравоописательных романов, тех, кто достиг зрелости и известности одновременно с ней в начале 20-х годов, видна та же неудовлетворенность эмоциональной вялостью американского общества. Именно эта черта придает их книгам остроту и накал чувства, которого обычно не хватало в историях, просто повествующих о романтическом или экстравагантном поведении. За исключением Эллен Глазгоу, этих романистов не трогала драма постепенного вымирания аристократии. Свои темы они находили в буржуазной, в индустриальной среде, в среде пионеров. В их глазах Нью-Йорк был лишь центром увеселений, легких нравов и больших денег, хотя правда то, что в течение ближайших десятилетий обозревателям мод и светской жизни предстояло навести дешевый глянец на «остроумцев», которые теперь стремительно движутся к угарной жизни «ресторанного общества». Лучшие из них видели Америку в национальной перспективе, чего не удалось сделать Эдит Уортон. Они писали книги о народе народов, о той абсолютной демократии, которую идеализировал и романтизировал Уитмен. В качестве примера можно привести Зону Гейл, первоклассного аналитика, автора «Мисс Лулу Бетт» (1920). В немногих ее книгах показано, как условности жизни на Среднем Западе вытесняются непосредственностью и страстностью. Наиболее пылкой моралисткой среди писательниц этого периода была Дороти Кэнфилд Фишер, которая всегда и везде ратует за эмоциональную цельность, чего бы она ни стоила. В то время как Эдит Уортон осуждает нравственную коррозию обеспеченного существования, Эллен Глазгоу лишь страшится, как бы высокие аристократические ценности не исчезли из

американской жизни вместе с ее вымирающими виргинцами. А главной темой книг Уиллы Кэсер остается страсть в ее благородном облике. Именно творчество Эллен Глазгоу и Уиллы Кэсер, этих двух первоклассных мастеров и художников, принадлежавших к тому литературному движению, которое подводило итоги уверенного и надежного XIX века, именно оно наилучшим образом иллюстрирует меру вклада женщин в американскую прозу конца этой эпохи.

3

Уилла Сиберт Кэсер, родившаяся в 1876 году в горной части Виргинии, была «пересажена» на волнующиеся нивы Небраски как раз вовремя, чтобы узнать, что такое граница. Отзывчивая к красоте, быстро схватывающая существенное в жизни, она видела, как огромные пространства земли формируют и ломают судьбы своих людей. Она видела могучих мужчин-иммигрантов, чехов и шведов, которые вспахивали здесь целину, превращаясь из крестьян в собственников. Она видела их недоверчивое восхищение американской культурой, которая в этих диких краях тоже была иммигрантской, но уже сделавшей много шагов по пути своего развития и несколько окостеневшей и утратившей свежесть. Она видела разрыв между поколениями, когда дети пионеров-иммигрантов оседали в городах, становясь более чопорными и подверженными условностям, нежели их соседи-американцы. И однако, та молодая кровь, о которой она писала, все еще быстро бежала по жилам. Кто из читателей «Моей Антонии» забудет чехов и датчан — наемных рабочих и работников, безоглядных в любви, людей с горячим сердцем и горячей кровью, — людей, все еще ищущих непосредственной страсти в респектабельной атмосфере небольших городков на уже освоенном Среднем Западе?!

Уилла Кэсер получила образование в университете штата Небраска. Затем преподавала, вернулась на Восток, где стала заместителем редактора журнала «Макклюрс», который сначала яростно атаковал ежемесячники эпохи утонченности, а потом сам постепенно превратился в безобидное и скучное издание. В основном журнал сосредоточивался на критике коррупции и упадка нравов, царящих в политической жизни, но также предоставлял свои страницы и новым литературным произведениям, появлявшимся по обе стороны Атлантики. Тогда или позже творческое сознание У. Кэсер произвело широкий смотр мировой литературы, и она выбрала свою традицию в писательстве — французскую традицию — и свою тему: героический, но забытый дух последних пионеров непокоренного Запада. В 1912 году она ушла из журнала, в 1913 опубликовала роман «О, пионеры!», в 1915 — «Песню жаворонка», в 1918 — «Мою Антонию», в 1920 — превосходный сборник новелл «Юноша и блестящая медуза», в 1923 — «Падшую женщину», свое наибо-

лее мастерски исполненное, но не самое значительное произведение, в 1927 — «Смерть приходит за архиепископом», свой шедевр, в 1931 году — «Тени на скале». Таковые ее основные произведения.

Уилла Кэсер, подобно величайшей из своих предшественниц в английской прозе, Джейн Остин, была с начала и до конца исключительно последовательна творчески. Если она и экспериментировала, то только в пределах выбранного направления; она точно знала, чего хочет. Лучше всего это можно проиллюстрировать ее собственными словами из книги «После сорока» (1936), в которой она выразила восхищение своим учителям в искусстве прозы: Гюставу Флоберу и своей старшей современнице Саре Орн Джуитт. После того как романист научился писать, ему следует разучиться, пишет она, ибо его материал должен «пройти обработку», совершенно отличную от той, в результате которой появляется хороший рассказ. Никто не может в точности описать процесс этой обработки, но, конечно, для него в высшей степени характерны настойчивость, упорство, постоянная работа писательского сознания. Формы и сцены, которые в течение многих лет «дразнили» это сознание, ложась наконец на бумагу, образуют куда более высокий и куда более дорогостоящий творческий сплав, нежели самая яркая и самая сильная передача непосредственных впечатлений.

Любой хороший рассказ должен оставить в сознании восприимчивого читателя невидимый след радости: ритм, звучание голоса, которое присуще только этому писателю, индивидуальное, неповторимое... Распространенное заблуждение заключается в том, что писатель... способен обрести эти отличительные качества путем совершенствования содержания, привнесения в работу над ним «воображения», с помощью которого можно поворачивать его так и сяк, приспособлявая к своей цели. На самом деле в ходе подобного рода работы (которая не имеет ничего общего с воображением!) писатель в лучшем случае может продемонстрировать удивительную ловкость рук... Достичь чего-то высокого, чего-то долговечного можно, лишь целиком отдаваясь своему материалу. И этот дар сострадания есть величайший писательский дар; он являет собою то единственно прекрасное его достояние, которое и работу его делает прекрасной».

Именно к этому Уилла Кэсер стремилась в своих романах и преуспела благодаря дисциплине в абсолютно точном смысле этого слова, дисциплине, которой она, верно, научилась у Флобера, а также благодаря искусству поддерживать напряжение рассказа, почерпнутому, вероятно, из знакомства с американской новеллой, коей она была одновременно критиком и создателем. Джейн Остин пропускала то, что «дразнило» ее воображение, через рамки условного сюжета. Ни сюжет, ни содержание она не стремилась приспособить к своим целям, когда же сила сострадания иссякала, а сюжет отказывался двигаться

дальше, она удовлетворялась любым наиболее удобным способом, чтобы закончить повествование. С самого начала Уилла Кэсер отказалась от сюжета. Она погружалась в содержание, пытаясь уловить ритм его движения, его особенности, заключенную в нем смену реальных жизненных состояний. Даже драматическая сцена смерти любовников в романе «О, пионеры!» — бесспорно, одно из выдающихся достижений всей англоязычной литературы, даже эта сцена запоминается скорее по тому, что ей предшествует, и по тому, что за ней следует, — так, будто, придав ей кульминационное значение, писательница отвлекла бы наше внимание от точнейшим образом выбранного места в истории краев столь диких и суровых, что страсть тут может найти лишь извращенный выход.

Романы Уиллы Кэсер никогда не держались на сюжетном основании, это были хроники, которым «сострадание», позволяющее отличным образом наладить взаимодействие характеров и обстоятельств, придавало глубину и значительность, каких лишены были обычные исторические хроники.

По глубинной сути своей ее творчество представляло собою изображение конфликта души человеческой и обстоятельств, в которые она помещена. Поэтому действие лучших ее книг разворачивается на фоне земли — огненный цвет привольных волнующихся нив Небраски, твердая теплая порода Столовых гор на Юго-Западе, умиряющая несокрушимый дух архиепископа, тени пустыни и зимы, густо покрывающие чахлую французскую культуру на утесе Квебека. Наименее уютно чувствуют себя ее любимые герои в рукотворных городах, которые так волновали невинное сердце Бэббита из романа Синклера Льюиса. Для Теи, берущей уроки музыки в Чикаго («Песнь жаворонка»), город представляет собой лишь источник постоянного душевного неудобства и странной смятенности.

В романе «Смерть приходит за архиепископом» Уилла Кэсер отказывается даже от видимости беллетристического повествования ради чистой хроники. В романе изображена жизнь двух святых, своего рода Петра и Павла, в пустыне, а содержание его представляет собою как бы стенограмму работы их сознания, сердца и души. Так же были построены «О, пионеры!» — рассказ об иммигрантах, покоряющих целину, и «Моя Антония» — повествование о великой женщине, возвышающей одной лишь своею страстью повседневные предметы и повседневную борьбу. Но в двух бесспорных по виду хрониках: об архиепископе и об утесе Квебека — повествование превращается в биографию. Здесь изображены жизни, которые отданы без остатка новой земле и ее народу. То же самое можно сказать о позднем романе «Сапфира и невольница» (1940), с его неудачным финалом, в котором героиня-повествовательница делает то, чего (как она сама говорит) никогда бы не сделал Флобер: выходит на авансцену и «фамильярничают».

Если спросят, почему эти хроники волнуют читателя, открывают ему свой смысл, приковывают к себе интерес, на этот вопрос легко дать общий ответ и трудно — обстоятельный. События и персонажи в них отобраны с такой точностью, слова, единственные (как у Флобера и Тургенева), расставлены с таким тщанием, что все это производит, может быть, и ложное впечатление невинной простоты. Простота эта невинна, ибо автор открыто погружается в рассказываемые истории и извлекает слова из своего собственного опыта; она иллюзорна, ибо порождена не поверхностным усилием, но высоким искусством. А слиянность автора со своими героями и с изображаемыми краями создает ту напряженность, которую она сама постоянно ощущала.

У. Кэсер сохраняла верность раз найденной манере, была последовательна в выборе героев и тем. Подобно всем значительным романистам конца эпохи, она была занята поисками эмоциональной энергии, достаточно мощной, чтобы противостоять мертвящим условностям и идеям материального успеха. В ее произведениях возникает старый конфликт: художник против толпы, сердце против того, что называют успехом, жизнь духа против материализма — конфликт, расследующийся в процветающей Америке вот уже в течение столетия. Но она выбрала особенный угол зрения в своих повествованиях о хороших мужчинах и женщинах: безраздельная, часто восторженная поглощенность человека самой идеей полнокровной жизни. Такой тип воплощен в фигуре Александры из «Пионеров», воплощающей волю к покорению американской земли в интересах будущего. Мария, чешка по национальности, героиня той же книги, представляет олицетворение самой сути жизни и крови, струящейся по жилам человека, обреченного быть жертвой того, что мы справедливо называем дурной природой. К такому же типу людей принадлежит Антония, женщина, нельзя сказать, чтобы излишне щепетильная или утонченная в своих этических принципах, женщина, поглощенная мечтой о счастье и добивавшаяся его, ибо никогда не считалась с тем, какую цену приходится за это счастье платить. Репутацию миссис Форрестер из «Павшей женщины» губят не ее любовные связи. Она гибнет потому, что несравненный дар обаяния героини не может поддерживаться собственными соками, но нуждается в грубой чувственности грубых мужчин. Ее муж — положительное лицо повествования, ибо понимает, что жена его — драгоценный камень, затмевающий все, что его окружает, пусть даже и слегка запачканный прикосновением чужих рук.

С ходом времени начало казаться, что Уилла Кэсер исчерпала свои собственные, наиболее дорогие ей воспоминания, и обратилась к историческим предметам, не столь личным и более трудным для воплощения. Так (возможно, вновь под влиянием Флобера) она оставила настоящее, оставила свой родной

Средний Запад и погрузилась в суровую, аскетическую, ускользающую красоту Нью-Мехико, в католическую культуру Квебека. Но характеры ее не утратили своей значительности. Архиепископ — это опять положительное лицо, человек, стремящийся в жизни не к большему или меньшему материальному процветанию, но к духовному богатству, хотя он вовсе не чужд и вполне земных дел. Его *virtus* — положительность; его характер, любовь к жизни, в которой отнюдь не последнее место занимает чувственная сторона. Это человек, чья энергия, приведенная в действие возможностями новой земли, направлена к тому, чтобы обеспечить своим последователям новую и лучшую жизнь. Так, оказавшись на волне американского нашествия в Нью-Мехико, он начинает организовывать там свой приход почти с наслаждением. Он отдает себе отчет в ценности любого истинного чувства, будь то полуязыческие обряды церковников старого режима, или кастильские одеяния его прихожан-испанцев, или темные, но искренние полуобращенные души его индейцев. Только дешевка и обман вызывают его ярость. Рядом с ним — отец Иосиф, доброе существо, возвышенное религиозным чувством, средневековый монах, которого спасает от убийственного фанатизма изощренный интеллект любимого им человека. Перед нами хороший роман, но он выходит за рамки исторического повествования, ибо темой его является неисчерпаемость святости. В этом смысле мало прибавляет к творчеству У. Кэсер более поздний роман «Тени на скале», где с меньшей силой, но с равной проникновенностью изображается конфликт между добродетельной жизнью и мирской суетой на пустынных землях Квебека в XVII столетии.

Таким образом, Уилла Кэсер по праву заняла свое место в пантеоне американской литературной истории. Картины ее юности — картины непокоренного Запада, ее чуткое внимание к тому проникающему воздействию, которое новые земли оказывают на европейца, все это превратило ее творчество в апогей нашей давней традиции местного колорита, той традиции, которая ныне ощущается как часть духовной истории нашей великой страны. А ее способность откликнуться на живое чувство в любом его проявлении (именно страсть, по ее собственным словам, стремилась она сделать предметом своего повествования) позволила ей великолепно воплотить тему, уникальную в XIX веке, — приток в новую страну энергичных мужчин и женщин, которые оставили Старый Свет, где в течение тысячелетий жили их предки. Она придала индивидуальное звучание уитменовской истории «народа народов», взятой в десятилетия его становления. Ее искусство — не великое искусство. Оно не созвучно мучительному ощущению того, что американская мощь, американское величие пошли в ложном направлении, ощущению, что в те же годы столь сильно переживалось такими людьми, как, например, Синклер Льюис. Ее творчество национально

по своему значению, но не по своему масштабу. Ее коллеги-мужчины, делая то же дело, исходили «кровавым потом», в то время как она свои книги создавала легко, наполняя их скорее духом утверждающим, нежели критическим. Она осторожна, почти как хранительница древностей, она может сделать большим пространство маленьких комнат — в этом смысле она дамская романистка; дамской писательницей она остается и в своем страстном стремлении обнаружить ценности, которые стоят на страже эмоциональной жизни. Ей было ведомо зло, она страдала от грубости материализма и самодовольства дешевого успеха, но предпочитала воспевать непреходящую силу добра.

4

Эллен Глазгоу тоже родилась в Виргинии, ее предки жили в западных горных районах штата, где проходила первая граница поселений аристократии, осевшей на океанском побережье. Но она прожила в Виргинии всю жизнь и в своих романах — перечень их весьма впечатляющ — постоянно описывает виргинцев, пребывающих в родных краях либо устремляющихся в Нью-Йорк в поисках новых состояний. Всю жизнь она потратила на глубоко сочувственное исследование заката аристократической культуры, писала о том, что поражение людей земли предопределено было ложным к ней отношением. Обе женщины были идеалистками, но если Уиллу Кэсер привлекал рассвет, то Эллен Глазгоу — закат. Обе искали ценности, которые следует сохранить для этой страны. Но в наиболее характерных романах Уиллы Кэсер земля только-только начинает уступать свои богатства поселенцам, а у Э. Глазгоу эти богатства уже исчерпаны; все же обе изображают человечество в стадии становления. Равным образом ни одну из них не сбивал с избранного пути царящий вокруг материализм, который заставлял их лучших современников-мужчин превращаться в сатириков. Герои и героини Эллен Глазгоу торжествуют духовно, герои и героини Синклера Льюиса — никогда.

Эллен Глазгоу сама подразделила свои романы на три группы и подвергла их критическому самоанализу в книге «Заметки на полях» (1943) — иные ее места представляют собою лучшее из написанного в американской литературе в этом жанре. Она называет их романами о Народовластии, романами о Деревне и романами о Городе, при этом Народовластие представлено Виргинией, Деревня — сельскими и горными районами штата к западу от побережья, Город — Ричмондом. Это подразделение не строго совпадает с хронологией ее творчества. Она начала с истории Виргинии, захватывая десятилетия, предшествующие войне, годы войны и времена, последовавшие за ней, столь катастрофические для этих краев. Затем она сразу перешла к своим

временам, где ее интересовали по преимуществу две проблемы: как выжить и возродить истощенную землю и как сохранить духовные идеалы общественной и индивидуальной жизни в процветающем и материалистическом городе. Ее ранние исторические романы, в которых она со страстной правдивостью повествует о проигранном Деле, превращенном сентименталистами в благодатную легенду, отличаются удивительной яркостью красок. В своих романах о земле она достигает наибольшей глубины и величия. В романах о городской жизни — перед нами тонкий, ироничный, критический ум. Характерными примерами могут служить «Поле битвы» (1902), «Бесплодная земля» (1925) и «Романтические комедианты» (1926).

В качестве девиза Эллен Глазгоу избрала следующую формулу: «Юг нуждается в страсти и в иронии», но, в целом в ее творчестве меньше иронии, чем можно было бы ожидать, и больше страсти пронизательного идеализма. Когда она на рубеже веков, в момент расцвета эпохи доверия, начинала свою творческую деятельность, романисты Юга воспевали волшебство и чувственную красоту родных краев. Их любимые герои приходили из сказочной страны воображения и брали реванш за поражение в борьбе двух способов жизни, окрашивая известку в розовый цвет, а также сочиняя рассказы об успехе, где при подобных условиях успеха быть не может. Они жили воспоминаниями детства, и романы их, задевая чувство, почти не отражали существующей реальной действительности. Еще девочкой Эллен Глазгоу твердо решила поднять «одинокий бунт» против формализма, фальши, аффектированности, сентиментальности и претенциозности, которые всегда отличали южную литературу.

Сейчас, когда все эти томасы нелсоны пейджи и другие надоящие глянец романисты Юга почти выветрились из нашей памяти, значение одинокого бунта кажется не столь уж и великим. И все же близкая, родная культура, которая до сих пор не обрела еще истинного своего языка, всегда остается вызовом лучшим дарованиям романиста. «У меня не было наставника», — говорила она, и, не желая следовать путем «регламентированного реализма» Уильяма Дина Хоуэллса, который тогда пользовался безусловным авторитетом на Севере, Э. Глазгоу обратилась к старым мастерам — Бальзаку, Флоберу, Тургеневу, к великим английским романистам. У них она научилась определять литературу как «упорядочение материала и организацию масс», искусство, в котором больше от конструкции и, быть может, меньше от художества — меньше, чем полагала Уилла Кэсер, безраздельно поглощенная темами своих романов; она также научилась понимать, что проза — это «ярко освещенная жизнь», с чем Уилла Кэсер, конечно бы, согласилась.

В результате, как и можно было ожидать, романы Эллен

Глазгоу обрели силу и размах социальной истории. В этом отношении она близка к Драйзеру, Хоуэллсу и Синклеру Льюису, хотя резко отличается от них своими симпатиями и областью интересов. При этом она испытала сильнейшее влияние Драйзера, наиболее значительного из писателей-современников. В его тяжелой, неповоротливой прозе, защищающей интересы обездоленных, не было места стоическим идеалам, аристократическим ценностям, которые даже в тех ее рассказах, что посвящены нищете, просветляют убожество повседневной жизни. Там, где Льюис разил жестоким презрением, она прибегала к иронии; ее ведущие герои, даже те, кого она называла искателями удачи, никогда не умирают духовно, напротив, достигают нравственных высот. «Дух мужества, побеждающий чувство поражения», отличает Доринду из «Бесплодной земли», как и многих иных персонажей писательницы. Ее героини скорее защищают — в том состоит их назначение — истинные ценности, нежели разрушают фальшивые. И только в одном она была близка Хоуэллсу: в ее задачу входило не одно лишь созидание жизни (в чем состоит, как она утверждала, высший долг романиста), но исследование реальных веяний и настроений общества и времени, что было чуждо до нее литературе Юга.

Говоря, что Эллен Глазгоу была по преимуществу хроникером социальной истории, мы не можем приравнять ее отмеченные чертами индивидуальности искусство к деятельности историка или автора романтических сюжетов, чьи ведущие герои лишь тени живых лиц. Подобно Шервуду Андерсону, Эллен Глазгоу прежде всего дает возможность персонажу представить себя и возбудить воображение читателя намеком на некую историю. Стоящая у свежепобеленной стены черноволосая девушка, на которую падает случайный взгляд наблюдателя, вдруг выходит на залитую солнцем площадку, обретает характер, и судьба ее становится пружиной, если не смыслом «Бесплодной земли», возможно лучшего романа писательницы. Судья Хонивелл («Романтические комедианты») в течение тридцати шести лет выдерживал обоюдоострое блаженство совершенного брака, пока наконец смерть жены не открыла для него шлюзы разгульной жизни.

И все же высший смысл всех этих романов — смысл социальный, и прочнее, чем имена героев, мы помним конфликты и их фон, и формы общественного давления. В этих книгах разворачивается история борьбы поколений в Ричмонде. Герои их принадлежат к племени сильных людей, людей с железным характером, который может покрываться ржавчиной, но никогда не подвергается внутренней коррозии. В них, как, например, в «Поле битвы», обнажается моральный урон, наносимый войной. Все эти старые аристократы, очаровательные дамы, исполненные решимости девушки столь значительны нравственно, что могут считаться типичными представителями определенной

социальной группы. Они богаты тем, что романистка называет «индивидуальным достоинством прошлого», «постоянно ускользающим духом того, что мы называем жизнью». История, в глубинном смысле этого слова, постоянно их обтекает. Правда, они немного утрачивают в индивидуальной неповторимости, если сравнить их с персонажами Уиллы Кэсер, которых мы всегда помним по имени.

Как и юные годы ее земляка Джеймса Брэнча Кэбелла, молодость Эллен Глазгоу пришлась на 90-е годы, когда совершенство стиля как такового особенно ценилось в литературной среде. Ее отточенное мастерство, ее «уникальная поглощенность искусством» спасли ее в отличие от Кэбелла от риторики этого времени; в то же время, как стилист, она — дитя своей эпохи. «Старая гвардия» — так Э. Глазгоу называла писателей времен ее молодости, хотя и отличавшаяся утонченностью и самодовольством, по крайней мере писала с профессиональной заботой о красоте выражения, как она ее понимала. Признавая ограниченность старых форм, Эллен Глазгоу не испытывала никакой симпатии к «любителям», соревновавшимся в грубой силе и вульгарности, к презиравшим форму адвокатам низменного в искусстве, которые в середине 20-х годов захватили командные позиции в американской прозе.

Ее собственный стиль отличался классичностью в хорошем смысле слова, но это не была классичность Уиллы Кэсер. Это стиль, построенный на видимых ритмических перепадах, на вольном течении фраз, скорее описательных, нежели возбуждающих чувство, хотя ее картины виргинской природы не могут не возбуждать. Это стиль, который, подобно стилю Томаса Гарди, членится на периоды, а не на отдельные слова, стиль, отражающий «видение художника в ярком свете воображения» И воплощающий жизнь, сохраняя ей «абсолютную верность». Как и у Гарди, это всеохватывающий поток, который порой отвлекает, а порой приковывает читательское внимание. Ее более просто написанные, не столь тщательно отделанные с точки зрения стиля книги, такие, как «Железная порода» и «Бесплодная земля», где речь идет о низах общества, приобрели наибольшую популярность. Но в своем подходе к стилю как к вещи в себе она подвела итог завершившемуся периоду американской литературы.

5

Джеймс Брэнч Кэбелл, еще один виргинец, родившийся в Ричмонде в 1879 году, был некогда идиолом литературных салонов; впрочем, творчество его и поныне сохраняет свое значение в истории американской литературы. За вычетом нескольких лет газетной работы в Нью-Йорке Кэбелл прожил жизнь виргинского ученого и джентльмена, такую жизнь, к какой всегда

стремился По. В годы своего расцвета Кэбелл создал сагу, легендарный и в то же время сатирический портрет вымышленной страны под названием Пойктесм — страны, средневековой по своему обличью, рыцарственной в поведении и циничной по духу. В стиле романтической иронии он разрушал иллюзии. Поэтому стоит отметить тот биографический факт, что он принадлежал к одному из видных кланов старой виргинской аристократии, чья судьба служила источником мифических и романтических сюжетов для sentimentально настроенных романистов. Отметим также, что в 1896—1897 годах он преподавал в колледже Уильяма и Мэри французский и греческий языки и литературу, откуда по преимуществу и черпал жизненный материал, как интимный, так и бытовой, для своих символических образов.

В годы, когда Кэбелл достиг славы, а стиль его стал предметом восхищения со стороны писательской молодежи, он разрабатывал варианты одной и той же общей идеи. Уже в первых книгах, а затем в романах «Люди земли» (1921) и «Нечто о Еве» (1927) появляются, принимая разные формы и обличья, одни и те же женские фигуры, причудливо наряженные в одежды мифических образов, демонов, легендарных героинь, и один и тот же герой, чье *virtus* определяется союзом морального скептицизма и сексуальной силы. В этих книгах много повторов, подчас написаны они неряшливо, манерно, символика их отдает прямолинейной грубостью. Но однажды по крайней мере присущий Кэбеллу талант выражения, его богатая фантазия, тщательно выдержанная сатира сошлись вместе и получился трогательный и превосходный рассказ, который достойно увенчал всю его литературную карьеру. Книга называется «Юрген». Она была опубликована в 1919 году и получила благодаря конфликту с современными филистимлянами и законом широкую рекламу, способствовавшую ее популярности. Не в последнюю очередь благодаря «Юргену» в американской литературе было нарушено табу на секс.

По природе Юрген — нигилист-эпикурец, исповедующий философию и искусство жизни последовательнее, чем Уолт Уитмен, но все же далеко отстоящий от истинных идеалов эпикурейства. Он был наделен качеством, которое называл умом, впрочем, единственное его проявление состояло в том, что он все принимал на веру. Антропологи назвали бы это качество любопытством, которое и лежит в основании интеллектуального прогресса рода человеческого. Юрген — процветающий владелец ломбарда в Пойктесме, жена его — дама сварливая, но жизнь с ней вполне его устраивает. Однако юные годы свои он провел в амурных и романтических приключениях, и его представления о том, как должно жить, носят вполне аристократический характер. Путем хитроумной сделки с мифической повелительницей истины он возвращает себе лишнюю иллюзий юность и,

воскрешая в своих фантазиях былое, начинает поиски такой справедливости, которая принесет удовлетворение чувственному эгоисту, слишком умному, чтобы поддаться на обман, слишком вульгарному, чтобы его привлекало благородство, слишком скептически настроенному, чтобы удовлетвориться чем бы то ни было, что лишено высшей цели, заключенной в вещах как они есть. Поиск ни к чему не приводит, хотя на протяжении своего путешествия он встречается знаменитых соблазнительниц, мифических героев и исторических персонажей и даже заглядывает в ад и рай.

Он обнаруживает лишь два аргумента существования, которые обладают достаточной прочностью. Есть любовь (не любовные похождения), которую надо почитать, но которая не имеет никакого практического смысла для поэта-аристократа, слишком много времени неизбежно отдающего любви более земного свойства; и есть гордость, хоть и немислимая для того (кем бы он ни был), кто создал этот печальный мир, но доступная умному человеку, чье любопытство не может быть уstraшено утратой иллюзий. И все же, за исключением удовлетворенного любопытства, все свои открытия и приключения Юрген воспринимает вполне скептически.

Философия Кэбелла, о чем свидетельствует выбор героев и концепция добродетели, была в основе своей безответственна, подобно, впрочем, философии многих иронистов прошлого. Быть может, жизнь всего лишь глупая мечта, говорит, пожимая плечами, Юрген, «но что я могу с этим поделаться?» То не была безответственность следующего поколения писателей, на которых гневно напал Арчибальд Маклиш (в «Безответственных») и другие, — те были настолько поглощены своим диагнозом болезни нации, что не умели заметить и вдохновить идеальные устремления и мужество американской молодежи. И все же, если рассматривать романы о Пойктесме как единое, непрекращающееся наступление на выдохшееся рыцарство и на искусственно поддерживаемый религиозный дух Виргинии, а также на буржуазную мораль и на глухоту к красоте и истине чувства, свойственную американской буржуазии в целом, — что ж, тогда действительно можно сказать, что Кэбелл был безответствен. Ибо ему были близки озорные проделки Бернарда Шоу и разрушительная ирония Анатоля Франса; следуя им, он находил больше удовольствия в том, чтобы уложить в постель символического Галахэда и символическую Джиневру, нежели в том, чтобы исследовать возможности прогресса или сохранения нации. Конечно, это всего лишь констатация, не осуждение. Сатирик не обязан играть с будущим в бейсбол. Но враждебные выпады Кэбелла против своего окружения часто ограничивали содержавшуюся в его книгах правду.

С другой стороны, творчество Кэбелла, бесспорно, представляло собою соединительное звено между прошлым и будущим

американской литературы. Он был романтиком, содержание и событийная канва книг которого были близки бестселлерам плаща и шпаги времен, непосредственно предшествовавших появлению «Юргена». Но у этого романтика были клыки и когти. Разделяя вкусы и стиль жизни своей Главной улицы, он в то же время сатирически высмеивал ее. Следующее поколение, которому вулканический взрыв недоброй и могучей силы не оставил иного пути, кроме беспримесного реализма, его не читало, да, может быть, и не могло читать; к тому же это поколение вообще с подозрением относилось к любому человеку, избирающему своим инструментом слово. Несгибаемая сила, порыв к жизни, мужество, являемое любимыми героями Уиллы Кэсер, ныне представляются подлинно необходимым элементом американской культуры, и на их фоне современные Юргеновы комедии плаща и шпаги (и любовные, и рефлексивно-скептические) выглядят лишь забавами клоуна. И все же ирония Кэбелла, его скептицизм совершенно очевидно стали первым и необходимым шагом к саркастическому реализму Синклера Льюиса; они помогли также избавиться от предрассудков — религиозных, философских, сексуальных — умирающего XIX века. Было бы преувеличением сказать, что последующее поколение писателей именно у него научилось преодолевать иллюзии во взгляде на жизнь, но, бесспорно, он был наиболее искусным мастером психоанализа американского самодовольства; среди интеллектуалов начала века он также наиболее резко походил на овода, нацелившего свое изощренное жало против американского лицемерия.

Его стиль отличается тонкой многозначительностью, он богат орнаментирован, точен и в то же время летуч. Как и большинство романтиков рубежа веков, он (это относилось и к архитектонике его стиля) писал в пасторальной манере, но то была осознанная пастораль. Кэбелл, как несколько позже Джойс, использовал псевдоромантический стиль, преследуя определенные цели. Он был, как сказала бы Эллиен Глазгоу, профессиональным писателем-стилистом и в отличие от Эрнеста Хемингуэя и Томаса Вулфа, экспериментируя, преображал жизнь в литературу, а не наоборот. Не часто удавалось ему избежать манерности.

Символист американской школы, он был более замкнут, чем Готорн или Мелвилл, менее страстен, чем Уитмен. Свои символические картины, в которых отражался трезвый взгляд писателя на жизнь как она есть, он переводил на язык толкового словаря литературной истории. Его герои и края, в которые он их помещал, порой неотразимо прекрасны, но они легко заменяют друг друга, и читателю, для того чтобы их запомнить, приходится проводить разные мыслительные операции. Когда же эти операции проведены (что не всегда просто), результат нередко получается парадоксальный.

Выдвигавшиеся против Кэбелла обвинения в неумеренном натурализме основывались на жизнедеятельности всех этих призрачных фигур, которые, за исключением Юргена и его двойников, являются собою скорее призраки характеров, нежели самые характеры не поддающейся анализу жизни. Описание их на две трети состоит из эпизодов, в которых они соблазняются искусом прелюбодеяния или бегут от него. Но даже если Кэбелл чрезмерно натуралистичен, следует признать также, что этот натурализм достаточно утончен, чтобы предоставлять какую-либо опасность для невинных душ: перед нами скорее реакция на свойственное Югу сентиментальное обожествление «девственной женственности», нежели прославление чувственного опыта. Преувеличения — порой они становились утомительны — были неотделимы от той роли, которую Кэбелл сам себе назначил в литературе: роли сатаны, посланного на землю, дабы подвергнуть пытке век утонченности, и в особенности литературу утонченности. Подобно романистам 30-х годов, он слишком быстро начал писать натурально о натуральных предметах. При этом страстно хотел сорвать маски с условностей, провозгласив природную склонность женщин — даже виргинского происхождения — к любви, и показать, что мужчин более, чем что-либо другое, захватывает сексуальная жизнь. Все это было доступно его символике, а когда закон пытался расшифровать иные из его аллегорий, ярость его против ханжества становилась так велика, что начинала наносить ущерб его творчеству. В то же время, когда на него нападали, он чувствовал себя лучше всего — быть может, так бывает со всеми писателями, которым лучше удастся критика нравов, нежели обрисовка индивидуальных характеров.

6

Синклер Льюис родился в 1885 году, в Соук Сентер, штат Миннесота, в отдаленных районах Среднего Запада, которые, как он часто повторял, питали своими соками его творчество. Озера, поля, особенно маленькие городки и быстро растущие города этих мест вызвали у него не менее сильное, хотя не столь преданное чувство, нежели Уэссекс у Томаса Гарди и южная Англия и Бат у Джейн Остин.

Студент Йеля (выпуск 1907 года), он в этом ортодоксальном университете выглядел блестящим парией. Тем не менее в среде, где процветали конформисты, но и терпимой к чудачкам, безумцам и гениям, он немало почерпнул от людей и из книг. Его первые шаги в качестве издательского работника и писателя обнаружили не более чем дар умного журналиста. Но в 1920 году читающая Америка была поражена (там, где не была возмущена) его «Главной улицей». А двумя годами позже «Бэббит» дал наименование и определил местожительство определенного американского типа, который, несмотря на яростное

противодействие, был признан и дома, и за границей настолько точно отвечающим реальности, насколько это вообще доступно сатире. В 1925 году он опубликовал «Эроусмита», лучший, а может, и вообще первый роман об ученых, в основу которого был положен конфликт между материализмом и идеализмом. Это тоже сатирическое сочинение, часто несправедливое, но изобилующее — в духе лучших трудов по социальной истории — достоверной информацией. В 1930 году, отвергнув национальные почести, он стал первым американцем, удостоенным Нобелевской премии по литературе. К тому времени он был уже наиболее широко печатающимся американским писателем этого периода.

Средний Запад Синклера Льюиса — это Средний Запад Уиллы Кэсер, только героические времена освоения земель были отодвинуты на задний план. Его герои осели в небольших городах. Земля покорена и более не интересует их, разве что как источник дохода. Они — буржуа, а не фермеры. Самодовольство, посредственность, хвастливость наложили мету на их жизнь — эти свойства действительно отличали быт населения небольших городков, постоянно составлявшего негативный фон в сочинениях Уиллы Кэсер. И в Гофер Прери, и в Зените Главная улица убеждена, что за нею — будущее нового мира.

И все же Синклер Льюис, не в большей степени чем Эллен Глазгоу или Уилла Кэсер, был бунтарем, восставшим против популярных идеалов XIX столетия, печальное вырождение которых ему выпало изобразить. Протестантская мораль, идеалы прогресса, христианские угрызения совести, стиль поведения либералов — все это он подверг ревизии. Упадок духа, ханжество нравов на фоне бьющей через край энергии — вот что вызывало у него тоску и гнев. Сама энергия и ее материальные порождения захватывали его, но он приходил в ярость при виде того, как все это поглощается хищным материальным духом, превращающим деньги и их количество в единственное мерило успеха. Он не был, как это казалось при первом появлении «Главной улицы», пионером новой литературы; он был сатириком, ощущавшим себя неотделимой частью зрелого общества, которое он беспощадно осуждал, но вовсе не намеревался разрушить — ибо речь шла и о нем самом. Шок, вызванный войной, породил стремление к улучшению общественной структуры. Но ему, конечно, не приходило в голову, что то было начало борьбы греко-христианской культуры за свое сохранение. Он все еще был исполнен веры.

Благодаря первой мировой войне, с одной стороны, усилился американский национализм, с другой — пришло новое осознание европейской традиции, ценности которой в своем воинственном изоляционизме мы начали было забывать. Благодаря той же войне Соединенные Штаты начали превращаться в ведущую

экономическую державу. С распространением грамотности появилась возможность писать для широких слоев среднего класса и о них; люди среднего класса отличались одновременно отзывчивостью и ранимостью, так как материальное процветание превращало их в типичных представителей Америки. Отказываясь от исторической, романтической, сентиментальной, символической и аналитической трактовки, опираясь на близкое знакомство с предметом (что порицал Флобер), следуя (хотя и без абсолютизации) методу нового журнализма, который основывался на практическом поведении людей, Льюис обратился в творчестве к содержанию своей собственной жизни — жизни типичного представителя нации, а не святого, или художника, или необыкновенного любовника; так было положено начало серии его романов.

Темой их стали, что было характерно для писателей конца эпохи надежности, ценности американской жизни. Но не идеальные ценности (их он никогда не подвергал сомнению) избрал бурный темперамент писателя в качестве объекта жалости и презрения; он обрушивался на практические ценности, которыми определялась жизнь этих слишком доверчивых мужчин и женщин, жизнь, удачливая снаружи, но изнутри пустая или изломанная в чреде эмоциональных кризисов и личных бед. Поглощенные грубо материалистическими интересами «злодеи», которые в романах У. Кэсер и Э. Глазгоу оставались на периферии, в романах Льюиса выдвинулись в центр действия, потеснив сторонящихся их идеалистов. Для выполнения грубой задачи точного отражения того типа общества, которое формировал его родной Средний Запад, ирония была слишком нежным инструментом. Он выбрал более соответствовавшие его таланту сатиру и сарказм и довел их до степени карикатуры. Это был романист, который писал не о ситуации, как советовала У. Кэсер, но изображал ситуацию изнутри, частью которой был он сам; он стремился не проповедовать, но показывать, не делать выводы, но описывать поступки и положения, которые ему были хорошо знакомы.

Вот почему, точно так же как жизнь ведущего общественно-го класса Англии XIX века наиболее точно была схвачена острым взглядом Энтони Троллопа, Синклер Льюис в своих романах, отличающихся какой-то наивной откровенностью и безошибочным выбором типичных обстоятельств, наилучшим образом отразил социальное бытие американских «белых воротничков» в момент их наивысшего подъема. То, что все наиболее значительные книги Льюиса местом своего действия имеют долину Миссисипи, ничуть не уменьшает их масштабности, ибо эти края составляют сердце Американского континента. Стоит только добавить немного местного колорита, и его сатирическое изображение Зенита окажется верным и для Лос-Анджелеса, и для Нью-Йорка.

«Главная улица», например, начинается так, как если бы это был один из дамских романов того времени: одаренная девушка попадает в обывательскую и ограниченную среду маленького заштатного городка Гофер Прери. Но не ждите рассказа о святой, стоически несгибаемой женщине, о творческой личности. Кэрол Кенникот представляет собою продукт утонченного воспитания и приносит с собою в Гофер Прери ограниченную культуру, неопределенную в своих ориентациях и банальную в своих запросах, — культуру, редко выходящую за пределы салонной болтовни. Тем не менее она предлагает переделать городок — социально, эстетически, политически, однако падает на землю, как бабочка, так как ее интеллектуальные и эстетические возможности, и сами по себе убогие, тем более не способны оказывать воздействие на мужчин и женщин, чья вульгарная грубость (при добром сердце) может быть культурно преобразована не новыми манерами, но новой системой ценностей. Кэрол лишена чувства реальности, даже эмоциональной реальности, хотя, быть может, в 1920 году Льюис еще не осознавал, как поверхностны ее критерии. Она холодна даже в интимных отношениях, и самое большее, на что она способна по части совершенствования жизни, — удалиться на год-другой в Вашингтон, где можно потолковать о социальных реформах (хотя и не осуществлять их), а затем с большим запасом терпимости вернуться назад, чтобы стать рядовой обывательницей Гофер Прери.

Не Кэрол, которая в конце концов является лишь символом того восхищения, которое в ту пору испытывал Льюис перед «интеллигенцией», нет, не Кэрол является подлинным героем и высшим художественным достижением «Главной улицы»; таким героем и таким достижением является сам городок. Льюису, несомненно, было хорошо известно, что тысячи поселений во Франции и Англии куда скучнее, посредственнее, темнее, нежели эта обитель второго поколения поселенцев Запада, которые по крайней мере верили в то, что здесь поднимается новая цивилизация. Однако его беспредельный американский идеализм и, быть может, недостаток проницательности и чувства перспективы превратили «Главную улицу» не только в изображение нищеты американских амбиций, но и в крестовый поход против них. Его мужчины мыслят стереотипами. Они (как и в «Бэббите») проповедуют либерализм своих предков, но на деле обирают бедняков-фермеров, которые слишком тупы, чтобы жить собственным умом. Их разговоры редко поднимаются над уровнем болтовни двенадцатилетних подростков. Его женщины живут сплетнями, а культура ограничивается вялым обменом тривиальными и неопасными идеями. И все-таки Льюиса они привлекают точно так же, как отталкивают его их расхожие идеалы. Доктор Кенникот Парфенону предпочитает свой домашний камин, но он представляет науку, героически трудясь на одном из дальних ее рубежей. И пусть радости, искренне переживаемые

этим маленьким добродушным мирком, весьма элементарны, у Главной улицы по крайней мере больше жизненной энергии, нежели у воображаемого Кэрл «прекрасного города». Льюис не циник, он разочарованный и возмущенный идеалист. И гнев его плодотворен.

Как роман характеров «Главная улица» далека от совершенства, а сатирическое острие книги притупляется оттого, что автор постоянно меняет позиции. Роман взбудоражил всю Америку не своей философией, но неотразимой правдой и удивительной точностью картины американской жизни.

Льюис не мог отдать Кэрл своего сердца. Он сам настолько сросся с Главной улицей, что не мог поверить, будто героиня знает все ответы. Истинным представителем Америки является не мелкотравчатая интеллектуалка, но снисходительный процветающий малый, наделенный избытком энергии и добросердечия, человек весьма относительных моральных правил и еще более относительных целей жизни. На роль героя Льюису нужен был мужчина, такой же идеалист, как он сам, пусть даже незаметный и испорченный дурным воспитанием и ложными идеалами. Первый великий характер был создан им в лице Джорджа Ф. Бэббита: он столь же человечен, как и сам автор. Бэббит стал куда более убийственным орудием сатиры, чем несколько социологизированные герои «Главной улицы».

А сам роман «Бэббит» выжиг несмываемое клеймо на толстокожем туловище процветающей Америки. Джорджа Ф. Бэббита нельзя было изображать как карикатуру, ведь он был трагической фигурой. Этот человек был добр; он был жалок в своих попытках добиться одновременно счастья и удачи; в своей уверенности, будто служит обществу, он был одновременно искренен и смешон; он был начисто лишен понимания самого себя, разве что порой, на короткий миг, перед ним возникала вспышка пугающей истины: он никогда не делал того, чего действительно хотел; он был абсолютно непоследователен в своих нравственных принципах: мог быть одновременно таким напыщенным павлином и гуляющим повесой, украдкой пробирающимся домой. А в целом это был настоящий самец, законченный буржуа и такая же яркая фигура, как и Фальстаф — тоже характер сатирический.

Реалистически достоверно рассказать историю такого человека значило с неизбежностью быть сатириком. Бэббит живет в условиях стремительно разворачивающейся промышленной революции. Зенит, где автомобили размножаются быстрее и лучше, чем люди, — город чудес, чи уходящие в утренний туман башни домов образуют его идеал чистой красоты. Все в Зените, кроме респектабельности, продается и покупается за деньги, а купля и продажа самодостаточны. Любая похвальба в Зените оборачивается правдой, потому что бэббиты хвастают только размерами и количествами, а то и другое наука делает доступ-

ным для самого заурядного человека. Душа Зениту не нужна, ибо недостаток духовного достоинства он компенсирует обладанием вещами, которые может иметь каждый при условии достаточно упорного труда, приносящего деньги. Новая зажигалка есть посвящение в веру, новый автомобиль — обращение. А для того чтобы жизнь эта была освящена целью и разумно контролировалась, существует кодекс индивидуализма, сформулированный опытом героической эпохи границы, когда умение работать делало пионера человеком, а неумение — отбрасывало прочь с дороги прогресса.

Никому не было нужды задумываться о высшем смысле, ибо никто не мог усомниться в догматах религии успеха, которая и сделала возможным подобный Зенит. И все же общество Зенита добилось таких успехов в производстве богатств и удобств, что это требует иных, более высоких объяснений, кроме одной лишь этики наживы, на которой основывалась его деятельность. Поэтому общепринятая мораль «Копай, скреби — или погибай» была переформулирована так, чтобы охватить любой вид деятельности, приносящий деньги. Прибыль была моралью, но прибыль также явно означала служение, а служение не нуждается в оправданиях. Таким образом, Бэббит и ему подобные ощутили необходимость причаститься, хотя бы на словах, к идеалу служения, поскольку, отрицая то, что предпринимчивый удачливый человек трудится одновременно на благо общества, тем самым признаешь, что весь этот спектакль становится безнравственным.

«Бэббит», открывающийся ироническим описанием превосходной ванной комнаты и всего утреннего ритуала делового человека, вскоре превращается в сатиру. Истинно святая вера самого Бэббита в свои ротарианские клубы, в свои сделки, в свои способности к руководству вскоре обращается распадом его духовной жизни, ибо такой философией она обеспечена быть не может. Его жизнь напоминает речной пароход, легкий, как береста, построенный так, чтобы немедленно приносить доход, и скользкий по широким, но предательским протокам; руль его поставлен по ветру кратчайшего курса к преуспеянию, но на мостике нет лоцмана.

Подобно многим другим персонажам романов этого времени, сам Бэббит — хороший человек, наделенный поразительной жизненной энергией, но он катастрофически невежествен во всем, что не касается торговых сделок. Как и сам Льюис, он действительно желает своей стране процветания, он уважает ее идеалы так, как он их понимает. Непосредственная смена Льюиса, люди более безответственного десятилетия, их не уважали. Бэббит не представляет «бэббитизма», который, как это видно сейчас, был местной болезнью, эпидемией, характерной лишь для его поколения. Он жертва, жертва классового давления и своего собственного душевного склада, существо, близкое

каждому американцу того времени, пусть он и превратился в символ ложных устремлений, которые обусловили его конец. Опыт его не имеет никакого пророческого смысла. Все, чему научила его жизнь, состояло в принципе: делай то, что тебе действительно нравится — это он и говорит своему сыну в последней главе. Но следующее поколение не знало, чего оно хотело, и было вовлечено в войну, которая по крайней мере выявила истинную цену необходимости.

«Бэббит» стал высшим достижением Синклера Льюиса. И все же в «Эроусмите» он не только по-новому подошел к той же самой американской проблеме, но и подверг анализу новую систему ценностей, истинных и ложных. В глазах Льюиса Бэббит был жалок. Он был подобен пузырю, лопнувшему под напором мелких и ложных представлений о том, как быть счастливым и удачливым в делах. Мартин Эроусмит гораздо ближе к самому Льюису, нежели Бэббит.

Он воспитывался в среде мещанской и бездуховной, но получил некоторое образование и, переступая порог зрелости, достиг того уровня самосознания, который Бэббиту вообще недоступен. Он выбирает ухабистую колею науки и на пути своем, спотыкаясь и останавливаясь, вступает в бой с фальшью и компромиссами, искушениями и ложными идеалами, а в конечном счете с коммерческим идеализмом дельцов от медицины. Бэббит собирался стать юристом и защищать права бедных. Мартин осуществляет свою мечту и становится ученым, познавая на своем пути, что означает истинное служение интересам людей, познавая цену, которую приходится платить за истину.

В «Эроусмите» у Льюиса появляется первая действительно привлекательная женщина. Как правило, его женщины — интриганки, либо собственницы вроде второй жены Мартина, от которой он уходит в счастливое затворничество чистой науки, либо невежды, как миссис Бэббит. Леора, первая жена Мартина, твердо сохраняет веру в мужа и столь же твердо стоит на защите его интересов. Ее идеалы как женщины, как жены отличаются прочностью и глубиной. Она остается в одной упряжке со своим мужем и презирает все остальное. Ибо Синклер Льюис не был феминистом. В своем гораздо более позднем сочинении «Кэсс Тимберлейн» (1945) он с невиданной в американской литературе силой обрушивается на женщин, как и на представление о том, что мужья в Америке боятся своих жен. В то же время на этом фоне он выписывает характер Джинни Тимберлейн, одной из своих наиболее привлекательных героинь.

«Эроусмит» — наиболее познавательная из книг Льюиса, и в ней он вновь доказал, что масштабы его творчества (быть может, за счет глубины проникновения) были шире, нежели у любого из его современников. Он был настолько захвачен Америкой, что не мог удовлетвориться изображением ее ценностей, а устремлялся дальше, воплощая на бумаге всю огромную па-

нораму, какой она ему виделась. Проблема Эроусмита состояла в том, как сохранить ангельскую чистоту. Но Льюис не поворачивался спиной к действительности. Он терпеть не мог того, что казалось ему моральной трусостью либо лицемерием. Это порой заставляло его быть несправедливым и пристрастным.

Он был крупнейшим писателем того десятилетия, когда американская литература сделала шаг вперед как в части широты содержания, так и в области художественного мастерства. Он был мельче Драйзера, которому выпало прокладывать путь, но превосходил его в техническом совершенстве письма. Ему не хватало обаяния Эллен Глазгоу, как не пробуждал он — подобно Уилле Кэсер — того волнения, которое всегда испытываешь при встрече с совершенным искусством. В его книгах нет и следа того преклонения перед красотой, которое было типично для литературы 90-х годов. И все же утонченные критики 20-х годов, которые называли его прекрасным журналистом, вторгающимся на нивы изящной словесности, были совершенно неправы. Подобно своему старшему современнику, великому журналисту Герберту Уэллсу, он обзирал новые проблемы и человеческие типы, возникавшие в обществе, переживавшем под воздействием успехов науки и промышленности радикальные перемены. Но для Льюиса — истинного писателя — качественные особенности этого общества были интереснее, чем его возможность. Он поставил себе целью воплотить в слове американскую жизнь и считал в отличие от Драйзера, что для выполнения этой задачи необходим определенный стиль. Стиль этот не отличается красотой, хотя в нем и заложены возможности красоты поистине замечательной. В основе этого стиля лежит скрупулезное описание примет нового материализма, а также отточенные диалоги и монологи, которые часто сами по себе движут сюжет и обнажают особенности характеров при минимальном вмешательстве автора. «Человек, который знал Кулиджа» (1928) — замечательный пример монологического повествования, не нуждающегося в сюжетной рамке. У Льюиса был исключительный слух. Никто не отрицал того, что американцы данного типа говорят именно так. Но не сразу было замечено, что характеристика персонажей посредством ритма и особенностей их языка образует высокий стиль, который в свое время отличал таких авторов, как Петроний Арбитр, Стендаль и Марк Твен, в лучших его вещах.

В этой связи любопытно отметить, что «Главная улица» была посвящена двум современным стилистам разных школ: Кэбеллу и Джозефу Гершесгаймеру. Льюис восставал против риторической манеры 90-х годов и ничем не был обязан стилю Кэбелла. Но нападки этого уроженца Виргинии на пуританское лицемерие XIX века, быть может, впервые заставили его ощутить пропасть между жизнью реальных мужчин и женщин, которым хочется любви, и тем, как они изображаются в амери-

канских романах. Как таковая сексуальная жизнь его мало волновала, поэтому откровенность его романов скорее раздражала, нежели вызывала протест со стороны утонченных критиков. В этом отношении его книги знаменовали прощание с прошлым, но спокойное. В них не было вызова, с которым описывались половые отношения как таковые, что стало темой следующего поколения писателей. В «Кэссе Тимберлейне» он впервые допустил совершенную откровенность, насколько это позволяла современный вкус, но и здесь нет и намека на порнографию.

Анализ поздних книг Льюиса не вносит ничего существенно нового по сравнению с тем, что было сказано выше, так как в них лишь на разный лад варьируется главная его тема. Лучшим из этих романов, очевидно, является «Додсворт» (1929), где тот же, но только душевно гораздо более тонкий и развитый Бэббит освобождается от новой, только гораздо более искушенной и жесткой Кэрол Кенникот, которая твердо решила приспособить душу этого человека к собственным представлениям о культуре. Наиболее непримиримое из произведений Льюиса — роман «Элмер Гентри» (1927), персонажи которого разбросаны по всем Соединенным Штатам. Герой книги — процветающий священнослужитель, проповедующий зенитскую религию успеха в храме божьем. Взамен транспортной компании в качестве партнера по бизнесу Элмер выбирает Мамону и эксплуатирует своего бога. В «Кэссе Тимберлейне» Льюис обнажает суть дела и в ущерб единству сюжета отказывается от параллельно развивающихся жизненных судеб, возвращаясь к многогранной полноте ранних произведений. В «Кингсблэде — потомке королей» (1947) наиболее острая американская проблема, расовая, исследуется со всею откровенностью, хотя бескомпромиссность трактовки тем не менее уступает трагизму самого сюжета.

7

Шервуд Андерсон родился в 1876 году в Кэмдене, штат Огайо. Его мать происходила из итальянской семьи, отец был неудачливым художником по рекламе, обладающим удивительной способностью драматизировать собственную жизнь. После окончания начальной школы Андерсон выбрал путь самообразования. Это был отзывчивый юноша, который в поисках ответа на загадку человеческой природы предпочитал проводить время с неграми, рабочими, парнями, болтающимися в извозчицких дворах и на беггах, а не с респектабельными и тщеславными джентльменами. Лучшей его биографией будет не рассказ о службе на фабрике красителей, который мог бы быть продолжен описанием карьеры автора рекламных объявлений, а затем новеллиста, романиста, редактора; нет, наиболее точно его жизнь отражена в «Истории рассказчика» (1924), где он пишет

о себе в точно такой же импрессионистской, интроспективной, по существу психоаналитической манере, какую использовал при создании персонажей своих художественных сочинений. Сработав несколько велосипедов на фабрике, написав несколько тысяч довольно дурацких рекламных объявлений, ласково потрепав несколько скаковых лошадей, пройдя через несколько неудачных любовных историй, написав несколько романов, которые не удовлетворили его самого, он в конце концов осел в Марионе, Виргиния, где редактировал два еженедельника, один республиканский, другой демократический.

Литературная манера Шервуда Андерсона отличалась еще более строгой выдержанностью, нежели метод Уиллы Кэсер. У него была одна тема и неизменный стиль письма, нередко небрежный, размашистый; проза его изобиловала повторами, хотя порой, особенно в рассказах, он умел придать ей замечательную концентрированность. Он стремился проникнуть за поверхность повседневной жизни той Америки, которую знал лучше всего, — сельскую местность Огайо с ее маленькими городками у нижней части озера Эри, откуда он лишь изредка наезжал в Чикаго и Нью-Йорк. Но его интересы лежали в иной плоскости, нежели устремления Уиллы Кэсер и Синклера Льюиса. Упрощенным было бы утверждение, будто он обращается к подсознанию мужчин и женщин, чьи сознательные мысли и чувства слишком обыденны: тяжелые эмоциональные пороки, которые он обнаруживает у своих героев, нередко осознаются еще до начала повествования. Уместнее было бы сравнить его с современными ему исследователями парапсихологии, хотя последние и не оказали на него воздействия. Его герои не страдают патологическими отклонениями, но демонстрируют то, что Андерсон считал естественным результатом эмоциональной травмы, нанесенной человеку с тонкой душевной организацией. Последователь Фрейда или Юнга сказал бы, что его героям следовало бы показаться психоаналитику, но сам Андерсон ни в коей мере не был склонен к научному психоанализу. Напротив, именно душевные беды его героев и предопределяют их человеческую ценность и значительность. Он вовсе не стремился примирить индивида с обществом, которое находил скучным, выхолощенным и бесчувственным; напротив, он хотел показать, что любовь во всех своих проявлениях — а особенно любовь мужчины и женщины — с такой мощной силой противостоит давлению механизированного и материалистического общества, что человека страстного она может морально изувечить, раздавить.

Андерсон был убежден — и писал об этом, основываясь на богатом жизненном опыте, — что в жизни столь хорошо знакомого ему Среднего Запада (хоть и не только Среднего Запада) есть нечто такое, что враждебно любви. «Похоже, говорил я себе, что подчинение механическим предметам делает всех мужчин целого поколения бессильными. Все люди, которых я знал,

выказывали страстный интерес к размерам. Едва ли не у каждого из моих знакомых был дом больше, фабрика крупнее, автомобиль быстрее, нежели у его соседа». «Не потому ли фабричные рабочие похвалялись своей мужской силой, что чувствовали, как из года в год утрачивают человеческую полноценность?» «Не потому ли нынешние женщины все более и более принимают мужской стиль жизни и отношение к ней, что постепенно утрачивают способность быть женщинами?»

Подобные ощущения разделял и Синклер Льюис (а в Англии — Д. Г. Лоренс). Но Андерсон, уступая им в масштабах творчества и мастерства, одарен был большей интуицией, большей склонностью к загадочному; его куда сильнее занимала судьба униженной девушки или сломанная жизнь мужчины, нежели приводные ремни и приметы механизированной цивилизации. И действительно, в своих лучших произведениях он нередко возвращается ко временам своей юности, когда по дорогам ездили не машины, а телеги и самодовольство, респектабельность, коммерческий дух — все, что угнетает чувство, — значили для его прозы ничуть не меньше, чем промышленная революция.

Любая из андерсоновских новелл, любой из его романов начинаются с жеста, взгляда, эпизода, который, как бы зауряден ни был, скрывает эмоциональное напряжение и требует объяснения. Как и молодому журналисту из «Уайнсбург, Огайо», ему постоянно рассказывали разные истории, и уже какая-то одна деталь их воспламеняла воображение слушателя:

«Я лежал на веранде, и свет от уличного фонаря падал матери на лицо. Что толку? Я не мог рассказать ей о том, что было у меня на уме. Она все равно бы не поняла. В соседней комнате жил человек, который, проходя мимо дома, всякий раз улыбался мне. Мне казалось, что он знает все, что я не мог сказать матери».

Из этой фразы-намека вырастает целая большая новелла — «Из ниоткуда в ничто» (сборник «Триумф яйца»). Подобные фразы (или эпизоды) становились «зернами» повествования: например, «как заставить их повзрослеть?»

Точно так же как Уитмен восставал против метрических и интонационных условностей поэзии, которые мешали ему выразить ее содержание, Андерсон нарушал сложившиеся каноны сюжетосложения. «Понятие сюжета в моих глазах подрывало смысл писательства. Им нужен, думал я, не сюжет, а форма... Сюжет превращается в фундамент, на который должно класть кирпичики повествования... Они выдумали новую штуку...» То же самое имела в виду Уилла Кэсер, когда говорила, что писатель должен целиком погружаться в изображаемую ситуацию. Оба писателя, что было естественно для конца той эпохи, когда казалось, что жизнь созрела для воображения, сокрушали идолов риторики и искали свои собственные пути выражения исти-

ны. Но у Андерсона не было сильных женщин, побеждающих окружающую среду, и не было священнослужителей, озаряющих светом духовного величия языческую жизнь. Подобно своему современнику Джону Мейсфилду, он предпочитал писать «об убогих, об ослепших, о тех, кто дрожит под дождем и на морозе», хотя, описывая негров и скаковых лошадей, он находил и другие, жизнерадостные слова.

Признания — таким словом можно было бы охарактеризовать большинство андерсоновских сюжетов — тот тип повествования, который в удешевленной и вульгаризированной форме имел необыкновенный читательский успех. Его романы — это лишь увеличенные в размерах новеллы. Этой формой, подобно очень многим американским писателям, он владел лучше всего и высот своих достигал в таких вещах, как «Я хочу знать, зачем» и «Ну и дурак же я». Порой, например, в первом из этих двух рассказов речь идет о мальчике, который бежит из душного существования в свободную, полнокровную жизнь конюшен и проселочных дорог, где негры, ничуть не думая о протестантских запретах, принимают природу такой, какова она есть. А рядом с неграми живут породистые скакуны, чистые и мужественные. Так как же, восхищаясь ими, могут быть люди на их фоне столь грубыми и вульгарными? (Уитмен во многом разделял такое же отношение к животным.) Часто идея автора, сохраняя свою возвышенность, приобретает невротический оттенок, например в романе «Много браков» (1927), где символическая (и несколько абсурдная) нагота беспощадно разрушает условности, без чего невозможно начать новую жизнь чувства. Порой рассказ может строиться вокруг нервных рук человека, живущего затворнической жизнью, — некогда он был учителем, одаренным способностью любви к ученикам, но это чувство было истолковано превратно, и жизнь его была сломана. Нет и намек на сатиру, господствует сострадание, порой столь сильное, что переходит в ярость. И в любой вещи — анализ человеческого поведения, раскрываемого в исповеди; это делается не реалистического эффекта ради (хотя он достаточно силен): в поступках людей Андерсон видит следы расстроенного или подавленного чувства.

Многие из его произведений — особенно «Много браков» — шокировали читателя своей откровенностью в изображении интимной сферы жизни. Однако ясно, что Андерсон исследовал ее, так как видел тут один из наиболее эффективных способов проникновения в тайну внутренней жизни личности. Его смелость в те, еще довольно стыдливые, времена снискала ему, в общем-то, незаслуженную репутацию нарушителя разного рода табу. Истинное же его новаторство заключалось в сочувственном исследовании эмоциональной жизни жертв успеха на Среднем Западе.

Его проза, при своей постоянной честности, порой была неуклюжа и даже нехудожественна. Стиль тем не менее был

действен, а простота его и спонтанность обманчивы. Хотя, подобно Льюису, он изображал хорошо знакомых ему людей во вполне традиционной манере, проза его обнаруживает элементы стилизации. Речевым многообразием она не отличалась, язык персонажей практически не индивидуализирован. Писатель всего лишь прислушивался со вниманием и симпатией к беседам своих земляков, а затем словарь и ритм их повседневной речи превращал в стилевую систему, выражающую их характер. Такой метод являет очевидную противоположность изыскам и ночным бдениям над романами Аддисона. Он решил, по собственным словам, отойти от моделей английской прозы в том виде, в каком они навязывались его поколению, и осуществлял это, обращаясь к разговорной речи. Тем не менее стиль Андерсона точно выверен, гибок, органичен; при некоторой монотонности он все же служит отличным средством для описания бытовых ситуаций, в которых ему открывалась внутренняя жизнь ничем не примечательных с виду людей. Быть может, никому еще из американских писателей не удавалось столь же последовательно подчинить свой стиль собственным творческим целям.

Первой заметной книгой Андерсона стал «Уайнсбург, Огайо» (1919), сборник зарисовок из жизни маленького городка.

Книга вызвала критический интерес и понравилась Драйзеру и Карлу Сэндбергу. Ханжи встретили ее в штыки, общее же мнение сводилось к тому, что автор — пессимист, а его склонность к меланхолии составляет резкий контраст со здоровой жизнерадостностью и добродушным юмором романов Бута Таркингтона, действие которых разворачивается примерно в тех же краях. В сущности, разница заключалась в отборе. Таркингтон хорошо писал для жизнерадостных людей, и постольку, поскольку таковые существовали, его картины Среднего Запада были правдивы и замечательны. Он учился в Принстоне, потом жил вдали от магистралей, проходивших через его родной городок; Андерсон же ловил обрывки мелких деревенских сплетен на конюшennых дворах. По рождению он не принадлежал ни к пуританской традиции, ни к традиции утонченности и не испытывал никакого стремления писать популярные рассказы. Стандартную, в определенном роде, жизнь удачливых людей он принимал как само собой разумеющийся побочный продукт американского кодекса прогресса. Существенное же значение имело то, какое воздействие эта эмоционально пустая жизнь маленького городка и близость большого города оказывают на человека. В его глазах наиболее интересными были несложившиеся жизни.

Вокруг этой темы строились все его, последовавшие за «Уайнсбургом», книги; заметного развития в них не ощущалось, за тем лишь исключением, что возрастало его мастерство рассказчика: новеллы переставали быть простыми зарисовками, обретая органическую цельность и динамизм, «Бедный белый»

(1920) — произведение полуавтобиографическое; «Темный смех» (1925) — еще одно повествование о земляках автора, в котором таинственный смех чернокожих служит освещающим действие сардоническим фоном. Это свидетельствует о расширении социального диапозона. Но наиболее яркими примерами того, откуда он черпает свои темы, его мастерства, художественного качества его творений — как и недостатков, ибо в каждом сочинении есть сюжеты, которые не «отвердевают», — такими примерами могут служить два сборника рассказов: «Триумф яйца» (1921) и «Кони и люди» (1923). Заглавный рассказ первого сборника — история неудачливого фермера, разводившего цыплят, человека, чья жизнь прошла под знаком яиц; но вот одно яйцо разбивается, это событие принимает размеры гротескные, граничит с безумием, и простая история поднимается до уровня общезначимой трагедии. Рассказ этот может служить превосходным образцом андерсоновского подхода к действительности.

Подобно другим романистам, о которых шла речь в этой главе, Шервуд Андерсон не принадлежал к тому послевоенному поколению писателей, которые ощущали себя пионерами новой общественной структуры и новой (хотя и не сформировавшейся еще) философии. Скорее по закону гегелевского антитезиса его можно поставить в ряд с Глазгоу и Кэбеллом. Нерасторжимо связанный с эпохой подведения итогов американского XIX века, Андерсон исходил в своем творчестве из его культуры, став в позицию личной отрешенности человека, который не хочет быть ни адвокатом, ни пророком. Его задача состояла в том, чтобы объяснить обычно не замечаемые стороны жизни эпохи легкого успеха. Не будь его и его персонажей, существенная сфера эмоционального опыта Среднего Запада осталась бы не зафиксированной. По-настоящему он не умел создавать характеров, за исключением характеров молодых людей (может быть, одного молодого человека). Ему не хватало творческой силы, чтобы сделать маленький район микрокосмом общества. Он был меньше реалист, чем Драйзер, и большим мистиком, чем он; по существу, его реализм сводился к описаниям и той откровенности, с которой он запечатлевал индивидуальный опыт людей. В этом смысле Андерсон превосходил Сарояна и Стейнбека, а в отличие от Синклера Льюиса ему удалось показать, почему так много бэббитов с возрастающей силой ощущали внутреннее неудовлетворение и опустошенность.

Его место в американской литературной истории определится с большей точностью, если заметить, насколько выдающуюся роль он сыграл в освобождении американской новеллы от канонической техники письма. Его рассказы, публиковавшиеся вначале в экспериментальных журналах типа «Дайэл» и «Литтл ревью», постепенно обрели признание и жадно читались литературной молодежью, стремившейся отойти от повествовательной

традиции По, Олдрича и О. Генри, следование которой ограничивало выразительные возможности прозы, хотя, возможно, и гарантировало коммерческий успех. То, что лучшие и наиболее популярные американские новеллы последующих десятилетий, будь то новеллы Стивена Винсента Бене, Кэтрин Портер или Юдоры Уэлти, написаны в свободной манере, при которой сюжет подчинен теме произведения, а форма вырастает из ситуации, следует в немалой степени поставить в заслугу Шервуду Андерсону и тому типу повествования, который он утвердил в литературе.

8

Один из наименее амбициозных американских писателей этого периода в чисто литературном смысле, Ринг Ларднер, в то же время резко выделялся в их кругу. Это была явно переходная фигура. Ларднер нес с собою в более реалистический век поверхностное добродушие американских юмористов XIX столетия, их легкую шутливую манеру, их очевидную любовь к американским типам. И подобно О. Генри, он разделял свойственное XIX веку пристрастие к тщательности, как часовой механизм, выверенным сюжетам, которые обычно заканчивались переменной позицией действующих лиц либо неожиданностью. В то же время по содержанию своему, по философии характеров его творчество предвещает иронию, нетерпеливый отказ от иллюзий, свойственные концу 20-х годов, точно так же, как и отвращение к расхожим образцам журнального чтения, игре в бридж, к девизу американского общества: «обогащайся и трать» — отвращение не менее сильное, чем у Синклера Льюиса, только куда более скептическое и ироническое. Затаенную ненависть к женщинам-собственницам, женщинам-повелительницам, женщинам — врагам мужчин, ненависть, которая так явно сказалась в романах, новеллах, пьесах и даже комиксах последующих десятилетий, — эту ненависть нетрудно ощутить под покровом его добродушного юмора. Наиболее влиятельный среди интеллектуальной элиты того времени журнал «Нью-Йоркер» (основан в 1925 году) своего духовного предка имел как раз в лице Ринга Ларднера с его ироническим, реалистическим юмором, тронутым печалью, с его безжалостно сатирическими зарисовками опасных человеческих типов.

Ларднер пришел в литературу со спортивных колонок американских газет, из той журналистской сферы, которая, быть может, оказала наибольшее влияние на развитие американского языка. Его рассказы, как и рассказы Шервуда Андерсона, всегда были близки к репортажу и могли печататься как очерки об интересных человеческих типах, о жизни, протекающей на бейсбольной площадке в родном городке, в предместьях Нью-Йорка. Действительно, оба писателя, воспринимаемые в своем журналистском качестве, были побочным продуктом того обще-

го сдвига от новости, содержащейся в факте, к «новости», содержащейся в человеческом сердце, — сдвига, который изменил в эти годы облик американской прессы и переместил ее влияние из сферы идей в сферу чувств.

И Ларднера, и Андерсона угнетал вид приличия и респектабельности, и оба они с энтузиазмом обрушивались на засилье стереотипного мышления и стандартизованных чувств. Но если Андерсона, идеалиста чувства, это шокировало и больно ранило, то куда более объективный Ларднер, как и его последователи, не стремился к реформам и вполне удовлетворялся тем, что оттачивал лезвие своей сатиры. Он достигал высот не тогда, когда его герои выглядели наиболее типичными, а когда они отличались особенной новизной и жизненностью. Алиби Айк, величайший и поразительно наивный лгун, рассказывающий всякие небывлицы о бейсболе, запоминается сильнее, нежели невыносимо скучный муж из новеллы «Годовщина», которого бережливость и преданность идеалам бизнеса низводят до того, что он напоминает говорящий аппарат. Устрашающее впечатление, которое производит жестокость Миджа Келли («Чемпион»), отчасти объясняется сатирой на нравы профессионального бокса, но в большей степени — тщательной и объективной обрисовкой самого персонажа.

Не исключено, что американским классиком Ринг Ларднер станет как летописец новых этапов в развитии американского характера, замечательно увиденных глазами реалиста-сатирика. Спорт — это та область, в которой отчетливо проявились новые центростремительные силы американского общества, оказавшие мощное воздействие на воображение миллионов людей. У спорта был свой собственный кодекс, свой язык, свои комедии и трагедии, свои герои и шуты. По существу, это был буржуазный эквивалент военного театра Трои, с нерешительными Гекторами и хвастливыми Терситами, мрачными Ахиллами и хитроумными Одиссеями. Но развращающий коммерческий дух, неизбежно сказывавшийся в спорте, как и в любой иной области американской жизни, открывал такие возможности для реалиста, какими не смогла бы воспользоваться романтически настроенная писательница предшествующего поколения, подобная Ребекке Хардинг Дэвис.

От спорта Ларднер обратился к позолоченной бессмыслице кинематографического мира, затем к обману и жестокости, которые сходили за юмор в жизни маленьких городов (см. новеллу «Парикмахер»). Он работал тонко, и жертвы его, читая рассказы, могли и не понять, что их клеймят их же собственными устами. Но проницательный читатель не может не заметить составленный Ларднером беспощадный перечень фальшивых ценностей жизни, которую он знал всего лучше. Наиболее значительными его книгами были два сборника рассказов: «Как писать рассказы» (1924) и «Гнездышко любви» (1926).

Его рассказы сыграли выдающуюся роль в том смысле, что принесли в литературу новые акценты американской речи, новые фразы и слова. Андерсон стилизовал этот язык, Льюис пользовался им, чтобы охарактеризовать своих героев, Ларднер же не преследовал никакой иной цели, кроме реализма. Говорили, что собственно авторская речь у него водяниста и нередко вяла и что краски и истинная жизненность появляются лишь тогда, когда слово берут герои. В известном смысле это так. Его бейсболисты говорят на профессиональном жаргоне, выработанным тысячами игроков, болельщиков, спортивных журналистов для того, чтобы передать высокое напряжение игры. Это научило его точно, не прибегая к подделке, передавать пустую, полуинтеллигентную манеру речи своих глупеньких или хищных женщин.

Так Ринг Ларднер, хоть и не был связан видимыми нитями с веком надежности и доверия, вошел в группу тех, кто подводил черту, тех, кто убедительно, интересно и ярко запечатлел в литературе итоги XIX века. Если он и подготавливал эпоху, которая любила называть себя более «реалистической», имея в виду, что «есть» важнее, чем «должно быть», все равно наиболее существенным достоинством Ларднера остается то, что он воплотил характерные типы, выплывавшие на поверхность в его время.

9

В этой главе мы не стремились к тому, чтобы дать исчерпывающий анализ всех значительных явлений прозы богатого периода американской литературы, который к 1925 году начал утрачивать свой итоговый характер и обнаруживать приметы новых сдвигов. В интересах краткости мы опустили, например, такие превосходные образцы изображения американской действительности, как роман Эрнеста Пула «Гавань» (1925), «Порги» (1925) Дюбоза Хейурда, где жизни негров на Юге придается новый колорит, такие зрелые свидетельства возрастающей интеллектуализации литературы, как романы Карла Ван Вехтена. Не говорилось здесь также (о них речь пойдет позже) о пионерах новой литературы, которая выросла из иной философии и иного образа жизни, — о Скотте Фицджеральде, например, и его новаторском произведении о послевоенной молодежи «По эту сторону рая», книге скорее влиятельной, нежели талантливой; истинные возможности автора раскроются позднее. Остались в стороне и меняющиеся нравы интимной жизни, о чем писал, допустим, Флойд Делл в романе «Недоумок» (1922), а также обширные панорамы социальной действительности у Уолдо Фрэнка в «Городском квартале» (1922). Все же следует хотя бы упомянуть Джорджа Гершесгаймера, которому многие романисты того времени, включая Синклера Льюиса, обязаны своим стремлением к документальной точности. Не

в меньшей степени, нежели романистом, Гершесгаймер был археологом, и его книги справедливо рассматривались как протест против размашистых обобщений, свойственных популярной беллетристике. Он был натуралистом, писавшим о прошлом, а в последующие годы с такой же дотошной точностью деталей создавал книги о духовном упадке времен сухого закона. Изыскания, на которых основан его роман о металлургах из Пенсильвании «Три потертых пенсовика» (1917), или повесть о торговых сделках между Сейлемом и Китаем «Яванская голова» (1919), напоминают те тщательные и настойчивые исследования, которыми Синклер Льюис предварял любой из своих романов о среднем классе Америки (а в «Эроусмите» он даже пошел на то, чтобы воспользоваться помощью соавтора).

Теперь очевидно, что наиболее значительные произведения затянувшегося *fin de siècle*, что начался в 1900-е годы и завершился в конце 20-х, когда тон начала задавать не ведавшая устойчивости молодежь, представляли собою исследование идеалов, которые, плохо ли, хорошо ли, уже укоренились в американской жизни. У Эллен Глазгоу это исследование, историческое в своей исходной точке, разворачивалось как ирония по адресу фальшивых ценностей и как защита ценностей истинных; в произведениях Уиллы Кэсер оно было основано на попытках обнаружить глубинное родство между человеком и землей — книги ее, отличающиеся удивительным богатством характеров, перебрасывали мост между уходящей эпохой и надвигающимися временами. У Кэбелла это исследование носило характер предельно иронический, эгоистический, разрушительный, как у аристократа, обнажающего окостеневшие твердыни морали. У Шервуда Андерсона — поиск и высвобождение внутренней энергии чувства. У Синклера Льюиса — зеркало, в котором отражалась жизнь всего общества. Из всех них он был наиболее выдающимся социальным историком, хотя не самым крупным художником и не пророком; он был исполнен решимости заставить своих соотечественников увидеть при свете своего неистового идеализма, что происходит со страной, в которой тело оторвалось от души. У Ринга Ларднера то же самое исследование оборачивалось иронией выдавшего виды репортера, который легко переносит общество дураков, когда они дают ему материал для очерков, но никогда не забывает, что они дураки. Как и Синклер Льюис, он оставил нам лучшие образцы американской разговорной речи того времени.

Эдит Уортон придала недостававшую остроту и социальную значимость региональной литературе местного колорита, которая пользовалась такой популярностью в период 70—90-х годов прошлого столетия. Регионалистами были и Эллен Глазгоу, и Кэбелл, однако в их книгах был дан бой увядающему рыцарству Юга, что подготовило творчество Пола Грина, Старка Янга и Уильяма Фолкнера. Андерсоновскую склонность к исповедни-

честву разделяли его предшественник Драйзер и его современник Эдгар Ли Мастерс, но игра эмоций отличалась у него куда большей загадочностью, чем у любого из этих двоих.

Действительно, мы не столь уж преувеличим, сказав, что 20-е годы были временем энергичским. Оно вдохновляло писателей старшего поколения, таких, как Глазгоу, Кэсер, Уортон, Кэбелл, которые создали тогда свои лучшие вещи; оно породило новые таланты. Даже Драйзер, который по своему мироощущению и стилю принадлежал к относительно бесплодным первым двум десятилетиям нового века, свой шедевр, «Американскую трагедию», опубликовал в 1925 году. И по крайней мере одно из объяснений этому богатству следует искать в итоговом характере лучших произведений времени. Можно сказать, что в лице этих писателей вторая великая эра Республики, начиная с Гражданской войны и кончая Долгим Перемирием *, нашла верных толкователей, которые считали своим долгом дать завершённую картину и оценку развития человеческого опыта. Поэтому им посчастливилось найти то, что нечасто удавалось предшественникам, — развитую и отзывчивую аудиторию.

73. ЮДЖИН О'НИЛ

1

Ни в XVIII, ни в XIX столетии драма не была важной частью американской литературы, и лишь к кануну первой мировой войны появились первые признаки, что она может стать таковой. Конечно, первые годы нашего века дали Клайда Фитча и Лэнгдона Митчелла, двух популярных драматургов, чьи пьесы демонстрируют повышение литературного уровня, а также более серьезных драматических писателей — Эдварда Шелдона, Уильяма Воана Мууди и Огастеса Томаса, которые нерешительно пытались обращаться к темам, имеющим известное отношение к современной жизни. Но ни один из них не приобрел устойчивого авторитета, и ни одна пьеса не стала заметным явлением, которое можно было бы оценивать по меркам лучших произведений тогдашних романистов, эссеистов, философов и историков. Эти драматурги довольствовались тем, что весьма последовательно работали в рамках очень узкой театральной традиции, не допускающей отхода от давних художественных и моральных стереотипов.

Что же до Юджина О'Нила, то многие критики считают его одной из важнейших фигур в американской литературе, и он, без сомнения, — первый американец, который создал ряд пьес, достойно претендующих на место в любом будущем каноне отечественной классики. Поэтому он обязательно становится главной темой любого разговора о новой школе американских драматургов. Более того, благодаря ряду причин О'Нил не только неизбежно оказывается центральной фигурой такого разговора, но и весьма показательной. Его творчество обнаруживает как яркую оригинальность, так и влияние сил внешнего мира, которые помогали формированию его таланта, но иногда искажали его. В нем сошлись неповторимая художественная индивидуальность и результаты воздействия интеллектуальной среды, в которой вращались он и его коллеги.

Чрезвычайно важны по меньшей мере три фактора, определяющие эту среду: отечественная общелитературная — не драматическая — революция, давшая Теодора Драйзера, Шервуда Андерсона, Синклера Льюиса и Г. Л. Менкена, несколько запоздалое влияние Ибсена и его последователей в Европе и

революционизирующее движение «малых театров», с которым связывают начало творческой работы О'Нила.

Первый из этих факторов и сам представляет достаточно сложный комплекс, поскольку включает такие противоположные по своим проявлениям тенденции, как устремленность к са-
мобытному реализму и подражание утонченным изыскам на Ев-
ропейском континенте. Этот комплекс проанализирован в пре-
дыдущих разделах «Истории», и в данной главе мы лишь будем
ссылаться на него. О'Нил рассматривается в ней с точки зрения
того, как европейская драматическая традиция и возможность
развития в экспериментальном театре влияли на его индивиду-
альные склонности.

2

Юджин Гладстон О'Нил родился в бродвейской гостинице 16 октября 1888 года. Сын Джеймса О'Нила, популярного акте-
ра романтических мелодрам, проводил детство в гастрольных
поездках отца и в разных частных школах. За какую-то проделку
его отчислили из Принстона в конце первого же года. Неделю
он работал в торговой фирме, исполнявшей почтовые
заказы, а позднее, в 1909 году, очевидно, под влиянием Джека
Лондона, Конрада и Киплинга и движимый собственным беспой-
койным и бунтарским духом, отправился с золотоискательской
партией в Гондурас. Другое путешествие он совершил в Буэнос-
Айрес в качестве рядового матроса; там он пробыл некоторое
время, занимаясь разной работой, а потом вернулся в Нью-
Йорк, где исполнял небольшие роли в отцовских постановках
и около года служил репортером и вел колонку в нью-лондон-
ской газете. В связи с обострением туберкулеза в 1912 году
О'Нил на пять месяцев был отправлен в санаторий, и вполне
можно предположить, что вынужденное безделье поставило его
лицом к лицу с собственным «я», от которого он до сих пор так
старался убежать. Он читал Маркса и Кропоткина, Ведекinda,
Стриндберга и Ибсена, а после санатория, еще год будучи на
положении выздоравливающего, написал свои первые одноакт-
ные пьесы. В 1914 году он некоторое время посещал знамени-
тый курс драматургии, который вел в Гарварде профессор
Джордж Пирс Бейкер.

В 1915 году группа обитателей Гринвич Вилледж, приехав-
ших на лето в Провинстаун, штат Массачусетс, ради забавы
соорудила в заброшенном рыбацком сарае самодельный театр,
где сыграла чьи-то четыре одноактные пьески, не подозревая,
что тем самым открывает О'Нилу путь к зрителю. Летом сле-
дующего года участники этой группы прослышали, что у молодого
О'Нила, проживавшего тогда в Провинстауне, чемодан руко-
писей с пьесами. Его попросили дать что-нибудь, и таким
образом романтическая мелодрама «К Востоку, на Кардифф»
оказалась его первым спектаклем. Осенью Провинстаунская

труппа переоборудовала снятые в Нью-Йорке на Макдугал-стрит конюшни, нарекла крошечный зал Провинстаунским театром и в ноябре открыла сезон спектаклем из трех одноактных пьес, среди которых была и «К востоку, на Кардифф». Результаты были столь удовлетворительны для заинтересованных сторон, что в период между 1916 и 1924 годами большинство пьес О'Нила, включая, помимо одноактных, такие вещи, как «Император Джонс», «Косматая обезьяна», «Крылья даны всем детям человеческим», были впервые поставлены на Макдугал-стрит.

Эти факты чрезвычайно важны для понимания атмосферы, в которой рождалась новая американская драма. Провинстаунская труппа была одним из двух театральных коллективов, которые сеяли в обществе уверенность, что такая драма возможна, и потому позиция ее членов очень показательна. Ни один из них не был до того профессионально связан с театром. Душой труппы первоначально были Джордж Крэм Кук *, энтузиаст из богемной среды, и Джон Рид, ставший позднее героем-мучеником Советской революции в России. Среди других участников труппы назовем Мери Хитон Ворс *, журналистку, писавшую по проблемам труда, автора коротких рассказов Уилбера Дэниела Стила *, художницу-модернистку Маргерит Зорах *. Сьюзен Глэспелл * впоследствии стала профессиональным драматургом, а Роберт Эдмунд Джоунз * — профессиональным театральным художником; однако большинство участников труппы, равно как и авторы игравшихся пьес, выдвинулись — если вообще выдвинулись — в других областях деятельности. Так, например, в 1917—1918 гг. ставились пьесы Флойда Делла, впоследствии популярного романиста, Майкла Голда *, ставшего выдающимся радикальным журналистом, Альфреда Креймборга *, Гарри Кемпа *, Максвелла Боденхейма *, Эдны Сент-Винсент Миллэй *, которые в разной степени получили известность скорее как поэты, чем драматурги. Другими словами, зачинателями этого предприятия были люди, которые интересовались искусством, литературой и политикой, а не театром как таковым, они отвергали давно бытовавшее мнение, будто сочинение пьес — это узкоспециальное и нехудожественное по существу занятие.

Но, вообще говоря, у Провинстаунской труппы, в отличие, например, от немецкой «Фрайе бюне» * или французского «Театр либр» *, не было определенной программы. На большинство, если не на всех ее участников, в той или иной мере воздействовали различные факторы, включая политический радикализм, эстетический экспериментализм и извечные богемные настроения. Однако общая, объединяющая доктрина отсутствовала, и труппа в целом гораздо лучше знала, чего она не приемлет, а именно респектабельных традиционных коммерческих развлечений, нежели то, чего добивается. Фрейд почитался, пожалуй, не меньше, чем Маркс. Они, вероятно, верили, что хороший драматург должен быть пророком социальной революции, поэтому-

романтиком или хотя бы любителем спорта, которым издавна занимались свободные художники, — шокирование буржуа. Единственное, чего он не должен был делать, — это соглашаться с Юджином Уолтером, автором сенсационной, восторженно встреченной на Бродвее пьесы «Самый простой путь» (1908)¹, который незадолго до того заявил: «Драматургия — это ремесло».

Провинстаунский театр дал О'Нилу то, чего не дал бы в самом начале ни один коммерческий театр, а именно зрителя, хотя его аудитория какое-то время оставалась узкой и чрезвычайно специфической. То обстоятельство, что театр не имел определенной программы, оказалось даже к лучшему, так как О'Нил был чрезвычайно восприимчив к влияниям, он еще по-настоящему не нашел себя и при неблагоприятном стечении обстоятельств почувствовал бы себя вынужденным следовать установкам, чуждым его таланту. Театр же охотно брал все, что О'Нил предлагал, а он даже в те первые годы написал несколько совсем разных вещей. Среди ранних его произведений только «К востоку, на Кардифф» и несколько других одноактных морских пьес образуют некую единую группу. Эти пьесы, являющиеся в какой-то мере следствием его матросского опыта, поэтичны по манере, чуть мелодраматичны по материалу и романтичны по существу, несмотря на то что в силу отказа автора от привычных романтических клише и его настойчивого намерения внести трагический элемент их стали называть «реалистическими», как это нередко случается с неизвестными формами романтизма. Компактность и относительная простота этих пьес позволили О'Нилу осуществить свой замысел так полно, как ему долго не удавалось в более серьезных вещах, и по этой причине некоторые критики ставят их гораздо выше других произведений драматурга, чем они того заслуживают.

И все же О'Нил не хотел довольствоваться романтической или трагической мелодрамой. Постоянно неудовлетворенный самим собой, неустанно ищущий, он то впадал в своего рода стриндбергианский нигилизм, то искал ответы на свои вопросы в политических доктринах революционеров либо фрейдистов, которые тогда снова вошли в моду. Нетрудно проследить по его пьесам, как та или иная доктрина брала верх. Пьеса «Разные» (1920), хотя и эффектна в театральном отношении, вне всякого сомнения представляет собой фрейдистскую притчу, тогда как «Крылья...» (1924) была проблемно-социологической пьесой, во всяком случае в первом приближении. С другой стороны, «Император Джонс» (1920) — мистическая драма, а не социологическая или научная, а две другие — «За горизонтом» (1920) и «Анна Кристи» — были сначала поставлены в коммерческих

¹ Даты в этой главе, как правило, указывают на время первой постановки, а не первой публикации.

театрах в силу их метода — бесхитростного реализма, который не обескураживал обычного зрителя, как поэтичность, мистика и проповеднический экстаз, характерные для других его работ.

Можно сказать, что у О'Нила этого периода были стили, а не стиль, философии, а не философия. Ему лишь отчасти удавалось приспособить для своих нужд расхожие формулы текущих интеллектуальных движений, и он, очевидно, даже не сознавал, как мало они удовлетворяли его. «Косматая обезьяна», поставленная в 1922 году и едва ли не последняя из его драм, имевших премьеру в Провинстаунском театре, — во многих отношениях наиболее интересная его вещь, потому что разнородные элементы здесь очень удачно соединяются в новое целое.

Сюжет «Косматой обезьяны» строится на истории кочегара океанского лайнера, который гордится своей грубой физической силой, считает себя незаменимым, но случайная встреча с девушкой-пассажижкой, воплощающей некий совершенно неизвестный ему мир, потрясает его до глубины существа. По прибытии в порт он отправляется исследовать этот новый мир и обнаруживает, что элегантные представители этого мира даже не считают его человеком. Кочегара выбрасывают из зала, где собрались сознательные пролетарии, и в конце концов он находит смерть в зоопарке в объятиях огромной обезьяны, которую он хотел приветствовать как брата. Метод этой пьесы проистекает в конечном счете из стриндберговской «Драмы сновидений» и вбирает в себя то, что немцы начали называть «экспрессионизмом». Одна из черт этого метода — попытка описывать события не так, как они представляются нормальному, объективному наблюдателю, а как бы преломленными сквозь искаженное видение их участника. Смысл этой притчи — как это часто будет в пьесах О'Нила — противоречив, ибо она легко поддается различным истолкованиям. Приверженцы социальной революции усмотрели в ней протест против низведения пролетария до положения зверя. В тексте пьесы, однако, нет указания на то, что косматые обезьяны в нашем мире могут быть очеловечены при какой бы то ни было социальной системе, и, вероятно, только зрители, настроенные социологически, могли заключить, будто у автора есть нечто общее с пророками политической или экономической революции. Истоки драматического метода пьесы явно коренятся в нигилистическом пессимизме драматурга, раздираемого противоречиями.

Когда, однако, мы обращаемся к «Косматой обезьяне» и соотносим ее с последующим развитием О'Нила, мы понимаем, что действительная суть проблемы, наглядно воплощающаяся в уделе главного героя, не социологического порядка, и видим, что автор отнюдь не поддается почти всеобъемлющему пессимизму, а борется с ним. Кочегар Янк доволен своей судьбой, но лишь до тех пор, пока верит, что он необходим на пароходе и что его работа и сам пароход имеют какой-то смысл. Когда

же герой потерял эту веру и понял, что мир, которому он служит, даже не подозревает о его существовании, когда, следовательно, у него родились сомнения относительно той роли, которая уготована ему в этом непонятном мире, тогда он перестал осознавать себя человеком и начал презирать животное в себе. «Я — на месте» — таков повторяющийся мотив, таково самооправдание героя, и он в растерянности, когда не может больше утверждать свою принадлежность к чему-то. Эта тема, впервые четко возникшая в данной пьесе, будет, варьируясь, повторяться в большинстве главных произведений О'Нила. Иногда в них присутствует то, что кажется критикой общества. Иногда в них используется фрейдистская символика. Но самые удачные из них являются трагическими драмами, а не социологическими или психологическими, потому что в основе проблемы — не отношения человека к человеку, как говорил сам О'Нил, а отношение человека к чему-то вне его, к тому, чему он должен «принадлежать», если не хочет ощущать себя всего лишь обезьяной, даже самой разумной.

3

Развитие О'Нила длительное время шло не по прямой линии, а в виде зигзагов или по спирали, и все же «Косматая обезьяна» знаменует ту стадию, на которой удобно рассмотреть, в какой степени сформировался «новый американский театр», который во многом воплощает драматург. О некоторых его современниках пойдет речь в одной из последующих глав. Здесь же необходимо только сказать, что за восемь лет, прошедших с момента постановки «К востоку, на Кардифф», Провинстаунской труппе не удалось открыть другого сколько-нибудь значительного драматурга. Она показала немало пьес, как правило одноактных и написанных разными американскими авторами. Но никому из них не суждено было стать известным драматическим писателем. Не больше преуспели в выращивании значительных отечественных драматургов и два соперничавших с Провинстауном «малых театра».

Один из них, «Нейберхуд плейхаус», который размещался по соседству с жилым домом на Гранд-стрит, заслуженно завоевал высокую репутацию изобретательными постановками поэтических пьес и фантазий, но не выдвинул ни одного значительного автора. Другой, «Вашингтон сквер плейерз» — полупрофессиональная труппа, созданная в феврале 1915 года и не слишком сначала отличавшаяся от провинстаунцев по своим задачам, — имел несколько более шумный успех, так как в 1919 году, переименовав себя в «Тиэтр гилд», снял большой зал в верхней части города, а скоро, в 1925 году, построил свой собственный «Тиэтр гилд». Эта труппа, начав с репертуара, состоящего из одноактных пьес, постепенно пришла к высокопрофессиональным спектаклям по главным произведениям таких утвердивших-

ся в Европе драматургов, как Бенавенте, Сент-Джон Эрвин, Толстой, Стриндберг, Мольнар * и особенно Шоу. В 1922 году это был уже не «малый», а почти настоящий коммерческий театр, специализирующийся на постановках пьес такого рода, которые раньше считались неподходящими для коммерческой сцены. Но и этот театр не выдвинул ни одного американского автора, который завоевал бы заметный успех или устойчивую репутацию.

И все же эти три «малых театра» преуспели в одном: они нашли зрителя для такой драмы, которая, как полагали, не могла привлечь его внимания. Тем самым неизвестные пока молодые драматурги получили стимул к сочинению подобных пьес, а менеджеры привыкали благосклоннее относиться к драме, которая так или иначе порывала с ограничительными условностями, считавшимися раньше нерушимыми. Хотя О'Нил все еще был единственный отечественный драматург, выпестованный «малым театром», на Бродвее начали появляться пьесы более смелые и глубокие, чем те, что попадали на коммерческую сцену. Среди них надо назвать ряд эффектных «острых» комедий Клэр Каммер, начиная с пьесы «Упаси господь, Эннебелл» (1916), реалистической драмы Зоны Гейл * о маленьких людях — «Мисс Лулу Бетт» (1920), народной пьесы о горцах Юга «Прогнишь, Джонатан» (1921) Хэтчера Хьюза и Элмера Райса и комедии Джорджа Кауфмана и Марка Коннелли * «Далси» (1921), сатиричность которой была больше рассчитана на читателей «серьезной» литературы, чем посетителей бродвейский залов.

Почти ровно через год после постановки «Косматой обезьяны» «Тизтр гилд» открыл нечто новое, поставив «Счетную машину» — первую значительную и самостоятельную работу Элмера Райса, который стал первым после О'Нила «растущим» драматургом, получившим признание как «новый» американский драматург благодаря одному из «передовых» театров. В течение двух или трех лет к нему на Бродвее присоединилось несколько других авторов, и с постановкой «Цены славы» (1924) Лоренса Столлингза и Максвелла Андерсона *, «Они знали, чего хотят» (1924) Сидни Говарда * «Позера» (1924) Джорджа Келли и «Гимна процессии» (1925) Джона Говарда Лоусона * определенно утверждается новая школа отечественной драматургии. Ни одна из этих вещей не была бы принята на Бродвее еще десять лет назад. Почву для них подготовили «Провинстаун» и «Гилд», хотя, конечно, их значительный коммерческий успех объясняется новым климатом, создавшимся после первой мировой войны.

Тем не менее не следует забывать, что в момент постановки «Косматой обезьяны» О'Нил был едва ли не единственным нашим передовым драматургом, потому что основная творческая деятельность большинства новых авторов развернется после 1925 года. Применительно к О'Нилу новые тенденции в театре непосредственно и по преимуществу выразились в растущей

аудитории для таких пьес, которые до сих пор игрались на небольших сценах перед сотней-другой зрителей. Две следующие важные вещи О'Нила были показаны в несколько большем по размеру «Гринвич виллидж тиэтр», который приобрело руководство Провинстауна, а в 1928 году он передал «Марко-миллионщика» «Тиэтр гилд», который сыграл пьесу на собственной сцене и с тех пор осуществлял все нью-йоркские постановки пьес О'Нила как на основной сцене, так и на гастрольях.

Об этих фактах нужно упомянуть, так как они показывают, что долгая борьба драматурга за признание не только в ограниченном кругу интеллектуалов, считавших себя передовыми, к тому времени уже завершилась. Поскольку, однако, О'Нил явно из числа тех писателей, которые больше сосредоточены на себе, нежели обращают внимание на аудиторию, они, эти внешние факты, играют в его формировании гораздо меньшую роль, чем неуклонное внутреннее развитие. К нему-то мы и обратимся снова.

4

Все, бесспорно, сойдутся во мнении, что начиная примерно с 1915 года самая явная тенденция в американском романе и драме — обращение к реализму, социальной сатире, социальному протесту и к тому, что было принято называть «европейской» умозрительностью. Мы уже отмечали, что, хотя в пьесах О'Нила ощутимо влияние всех этих тенденций, по сути своей они были чужды ему или, во всяком случае, далеки от того главного, что всегда притягивало его как художника: извечно трагический удел человека, который силится осмыслить себя и найти резон своего существования во вселенной — всегда таинственной и часто враждебной. Именно по этой причине его творчество не так тесно связано с творчеством его современников, как это кажется поверхностному взгляду. Большинство из них обращалось к различным формам сатирической или проблемной драмы или по крайней мере брало их за исходный пункт, тогда как О'Нил упорно, хотя и непоследовательно, стремился к созданию или воссозданию трагедии в классическом смысле, к проблеме отношений человека с богом, как он говорил, а не просто отношений человека с человеком. Для того чтобы понять и оценить общий характер его зрелых произведений, целесообразнее всего, вероятно, рассматривать лучшие его пьесы в связи с тем, какими различными способами и убедительными в ту пору образами пытался он выразить свою концепцию человеческой трагедии.

На протяжении одиннадцати лет после «Косматой обезьяны» было поставлено тринадцать драматургических произведений О'Нила (два из них, по сути дела, — трилогии, остальные — обычной величины). Он был очень плодовитым драматургом, плодовитым и неровным. И все-таки, несмотря на серьезные

расхождения относительно сравнительных достоинств некоторых его пьес, немногие станут отрицать, что самыми значительными из них после 1922 года являются «Страсти под вязами» (1924), «Великий бог Браун» (1926), «Странная интерлюдия» (1928) и «Граур к лицу Электре» (1931). «О, пустыня!» (1933) любопытна тем, что имела большой коммерческий успех и представляет собой ностальгическую комедию о юности, не похожую ни на что другое, написанное им. Две другие пьесы — «Динамо» (1929) и «Дни без завершения» (1934) — тоже представляют интерес, хотя и неудачны как в коммерческом, так, вероятно, и в художественном отношении. Обе вещи наиболее прямо затрагивают религиозный аспект проблемы О'Нила: в первой рассказывается о человеке, который решил, будто нашел бога в Энергии — она символизируется на сцене динамо-машиной, во второй пьесе герой обретает мир в лоне римской католической церкви. Однако достаточно проанализировать четыре упомянутые выше основные пьесы, чтобы получить обобщенное представление о всем диапазоне намерений драматурга и его приемов.

С первого взгляда ни одна из них не похожа на все остальные ни по материалу, ни по способу драматического выражения. Для того чтобы выявить различие между этими пьесами и их фундаментальную общность, лучше всего сразу коротко рассказать, о чем, собственно, они, а затем показать, как в них разрабатывается одна и та же, по сути дела, тема.

В драме «Страсти иод вязами» действие происходит в XIX веке в сельской Новой Англии. Метод драматурга здесь сугубо реалистичен, а сюжет строится на борьбе за превосходство между отцом и сыном. Отец — патриарх, убежденный, что находится под особым покровительством «сурового» ветхозаветного бога, а сын старается отнять у него молодую жену и родовую ферму. Действие «Великого бога Брауна», напротив, разворачивается в наши дни, эта пьеса предельно «экспрессионистична» по методу и настолько же субъективна, насколько предыдущая объективна в обрисовке характеров и фабулы. За талантливым Дайоном Энтони всю жизнь неотступно, как тень, следует его друг Браун, чистейшая посредственность, который надевает его маску и таким образом вводит в заблуждение его жену, выдает за свой его проект общественного здания и почти что присваивает его «я».

Все действующие лица в пьесе носят маски, которые они снимают во время монологов, открывая свое истинное — в противоположность внешнему, публичному — лицо. Вся эта символика крайне запутанна, а объяснения О'Нила относительно его намерений еще более туманны, чем сама пьеса. Зрителя не покидает ощущение, что Энтони и Браун — это, вероятно, две стороны одной личности.

Героиня «Странной интерлюдии», пьесы, втрое больше обычной, — прелестная женщина. Причину своей эмоциональной

ущербности она усматривает в потере возлюбленного, убитого на войне, но это не мешает ей безраздельно властвовать над жизнью трех мужчин — ее супруга, любовника и утонченного дядюшки-холостяка. Пьеса реалистична, несмотря на то что автор прибегает к приему длинных монологов, в которых персонажи выражают свои потаенные мысли. В драме «Граур к лицу Электре» этот прием, использованный О'Нилом в двух предыдущих вещах, уступает место наиболее знакомому — по крайней мере внешне — типу реализма. Сюжет разворачивается в трех, по сути дела, пьесах, которые играютя три вечера подряд, и тесно совпадает с историей Электры, Ореста и Клитемнестры. Однако действие перенесено в период Гражданской войны в Америке, а имена героев и мотивировка их поступков настолько осовременены, что наивный зритель может и не догадаться, насколько давнее изобретение эта интрига.

Каждая из этих четырех пьес имела значительный коммерческий успех, а вместе они принесли крупное материальное вознаграждение автору, который почти десять лет до того, как была поставлена первая из этих вещей, упорно развивал свой талант, обнаруживая, судя по всему, презрительное неуважение ко вкусам современников. Ни одна из них не была, однако, популярной в том смысле, как были популярны пьесы других наших драматургов того времени, и трудно не заподозрить, что резонанс, который они получили среди интеллектуалов, немало объясняется фактом, уже упомянутым нами, а именно тем, что каждая из этих пьес в известной мере отвечает требованиям тогдашней интеллектуальной моды. «Страсти под вязами» многие восприняли как стремление драматурга внести свой вклад в «развенчание» пуританских отцов нации, которые будто бы представляли в этой пьесе как похотливые тираны. Подобным же образом «Великий бог Браун» при всей своей непонятности сохранил, казалось, своеобразную сатиру на американский идеал «успеха» и тем самым соотносился с романами Синклера Льюиса и его подражателей. «Странную интерлюдия» можно было истолковать как художественное исследование фрейдистского комплекса, и даже драма «Граур к лицу Электре», которая впечатляет больше всех остальных как раз крепкой фабулой, тоже обнаруживала безошибочно фрейдистские мотивы.

Если же, однако, иметь в виду не интеллектуальные изыски, модные в тот момент, когда писались эти пьесы, а то, что занимало самого О'Нила, то они предстанут скорее как четыре интерпретации одной эстетической и моральной проблемы, а не четыре различные попытки использовать текущие интересы и предрассудки. Именно в эти годы, работая над пьесами, О'Нил, пожалуй, впервые осознал, что он хочет создать трагедию и что трагический герой не может достигнуть величия, если он не «принадлежит» чему-то, то есть не является частью чего-то такого, что больше него самого. Современный человек почти что

утратил чувство связи с чем бы то ни было во вселенной, и реалистическая проблемная драма признает этот факт, когда ограничивается отношениями между людьми и не затрагивает проблему отношения человека к богу. Поэтому О'Нил оказался перед выбором: либо обращаться к прошлому, когда человек еще ощущал высшую значимость чего-то вне его самого, или довольствоваться полутрагическими поражениями, которые терпит Косматая обезьяна или Дайон Энтони, оплакивающие утраченных богов.

«Современный драматург,— писал О'Нил Джорджу Джину Натану, — должен докопаться до корней сегодняшней болезни — как он ее понимает: смерть старого Бога и неспособность науки и материализма предложить Бога нового, сколько-нибудь годного удовлетворить живучую, примитивную и религиозную потребность отыскать в нем смысл жизни и тем утишить свой страх перед смертью». В «Великом боге Брауне» эта тема разрабатывается открыто и вполне современными средствами, в «Страстях под вязами» она подразумевается, и пьеса достигает художественного совершенства лишь по той причине, что О'Нил решил обратиться к прошлому. Борьба между отцом и сыном приобретает здесь трагические масштабы и выдерживает сравнение с классическими примерами этого фундаментального конфликта именно потому, что отец непоколебим в убеждении: Иегова тоже является одним из протагонистов разыгрываемой драмы, а также потому, что даже сын сохранил еще ощущение грандиозности вселенной, неведомое тем, кто признает лишь законы, созданные человеком. Более того, в финальной сцене О'Нил проводил четкое различие между этими героями, для которых обладание землей может быть предлогом борьбы великих страстей, и типичным нашим современником в лице шерифа, видящего в ферме лишь недвижимую собственность, годную для продажи. В «Великом боге Брауне», напротив, действуют современные люди, потерявшие веру, и ключ к пьесе содержится в прологе: Дайон хотел бы иметь настоящего земного отца, потом отца небесного, а вместо этого у него трезвомыслящий родитель и банальная легенда о «седой бороде» на небе. Искусство О'Нила в «Страстях под вязами» поразительно, а в «Великом боге Брауне» явно недостаточно — отчасти потому, что в первой пьесе герой действительно трагичен, а в другой он сознает свою неспособность придать собственным неудачам трагическое звучание.

Обе рассмотренные пьесы — это два решения одной дилеммы, с которой столкнулся О'Нил, а две другие — попытки избежать выбора, предпринятые в двух направлениях. «Странная интерлюдия» представляет собой демитрагедию группы людей, которая в отличие от старого Эфраима не верит в бога и в отличие от Дайон а Энтони даже не хочет верить в него. Поскольку, однако, некоторые из этой группы все же верят в нечто

такое, что больше них самих, то этим «нечто» оказывается фрейдовское подсознательное, которое неотступно преследует их — точно так же как другие смутно ощущают присутствие всевышнего. Они все же «принадлежат» чему-то, и это «что-то» — различные «комплексы», побуждающие их совершать поступки, отвергаемые разумом. Какие бы доводы ни приводить в пользу или против фрейдизма, «Странная интерлюдия» показывает, что эта теория способна сообщить драме дополнительное измерение. Пьесы, в которых разрабатываются только отношения между рациональными людьми, как правило, худосочны. И напротив, пьесы, где откровенно иррациональные стороны жизни признаются в той же мере, в какой автор «Странной интерлюдии» использует возможность фрейдизма, обретают часть психологической правды, которая в каком-то очень реальном смысле делает «Гамлета» более убедительным произведением, нежели «Человек и сверхчеловек».

«Странная интерлюдия» действительно абсолютно захватывающая драма. Во многих отношениях она сродни первоклассному психологическому роману, но заканчивается она «не взрывом, а взвизгом». В пьесе нет настоящей катастрофы, а только постепенное снижение напряженности по мере того, как действующие лица, не сумевшие ни решить свои личные проблемы, ни обратить поражение в героический акт, впадают в старческую примиренность. Они не выглядят значительными фигурами, не достигают трагедийности, потому что лишены интеллектуальной и эмоциональной убежденности в собственной значимости для себя и других. Они гораздо более интересны и сложны, чем герои даже лучших проблемных пьес, и все же они скорее именно интересны, чем значительны.

О'Нила часто цитируют, чтобы показать, насколько он полно осознавал хотя бы в общих чертах задачу, которую как драматург ставил перед собой. И именно потому, что он драматург, а не философ, значение его состоит не в абсолютной интеллектуальной оригинальности, а в той мощи, с какой он изучал драматургическими средствами «сегодняшнюю болезнь». Поскольку он, в самом широком смысле слова, поэт, а не мыслитель, нельзя с уверенностью предположить, что сам О'Нил отдавал себе отчет, куда приведут его неустанные поиски в разных направлениях, о которых спорили критики. Как бы то ни было, «Граур к лицу Электре» представляет собой еще один эксперимент, логически вытекающий из целой серии экспериментов, которую предпринял драматург.

«Странная интерлюдия» продемонстрировала, что современные персонажи способны разыграть богатую увлекательную драму, несмотря на то что только фрейдистская психология составляет их духовный мир, только она является единственной большой сферой за пределами их рационального сознания, с которой они готовы установить связь. Остается ответить лишь

на один вопрос: могут ли такие персонажи удовлетворительно исполнить свои роли в трагедии, а не в психологическом исследовании? Можно ли их заставить обрести необходимую высоту? Достойны ли они катастрофы трагических масштабов?

О'Нил отказывался довольствоваться в качестве конечной истины отрицательным ответом, который, судя по всему, вытекал из его предыдущих произведений, и потому снова ставит ту же проблему в драме «Граур к лицу Электре». Здесь мы видим цепочку событий, которые стали высокой трагедией в изображении Эсхила. Сами эти события с равным успехом могли произойти во время Гражданской войны в Америке, как и во время войны Троянской. Допустим, далее, что мы поместим их в нашу географическую среду и дадим героям имена, принятые в нашей цивилизации. Допустим также, что мы исключим всякий смысл, вытекающий из античного эпоса, и предположим, что все иррациональное в них имеет источником не волю богов, а тот пласт человеческого разума, который лежит ниже уровня сознания. Насколько близко мы подходим в этом случае к трагедии — современной в том смысле, что она не требует напряженности, проистекающей из вызова героев воле богов, и классической в том смысле, что действующие герои — лица достаточно масштабные, а катастрофа вызывает у нас настоящий ужас и сострадание? В какой мере разница между трагедией Эсхила и трагедией О'Нила объясняется несоразмерностью их художественных талантов, а в какой — вероятным фактом, что трагедия невозможна в мире, где нет божественного морального порядка, который можно было бы нарушить, а затем восстановить?

Поскольку трилогия достигает подлинно трагедийного эффекта, постольку она подтверждает значительность О'Нила как художника. Однако в то же время она представляет отход от того, что было, по всей видимости, его собственным убеждением, а именно: неспособность современного человека «принадлежать» чему-то ставит непреодолимое препятствие перед драматургом, который пытается сделать из него трагического героя. Отнюдь не стремясь приравнять О'Нила к Эсхилу, нужно тем не менее сказать, что драма «Граур к лицу Электре» произвела удивительнейшее впечатление на сцене. Спектакль, особенно вторая и третья части, собрал огромную аудиторию.

Герои достигают величия исключительно благодаря сильным страстям, которыми драматург сумел наделить их. Они значительны именно потому, что эти страсти делают их значительными для самих себя, а катастрофа приобретает такую завершенность и размах, которые необходимы в истинной трагедии.

5

После 1933 года О'Нил написал две трагедии и, по некоторым сведениям, много работал над циклом из семи пьес. Вплоть до осени 1946 года, когда в театре «Гилд» состоялась премьера

пьесы «Разносчик льда грядет», ни одна его вещь, как он и хотел, не была поставлена или издана. Тема «Разносчика», этой большой и отчасти гротесковой трагедии, — попытка алкоголика освободиться от последних ненужных надежд и иллюзий. Пьеса не так впечатляет, как «Странная интерлюдия» или «Траур к лицу Электре», но в ней есть та же трагическая мощь.

Из сказанного вытекает, что если О'Нил является, пожалуй, самым выдающимся драматургом Соединенных Штатов, то своеобразный творческий путь практически не позволяет причислить его — даже в качестве главы — к американской драматургической школе. Нет сомнения, что эта школа очень многим обязана его ранним экспериментам, которые в значительной степени помогли создать аудиторию нетрадиционным пьесам. Более того, в одной из последующих глав данной работы будет доказано, что представители этой школы сами стремились выработать такой драматургический стиль, в котором исчезает дидактическая направленность европейской проблемной пьесы, получившей широкое распространение в конце XIX и начале XX века, и ставили целью создать комедию или драму, а не ограничиваться на сцене изображением или дискуссией. И тем не менее О'Нил является едва ли не единственным драматургом, который все более настойчиво ищет тот исключительный подход к современной жизни, который позволяет достичь эффекта классической трагедии. Ради этой цели он все чаще и решительнее избегает критики существующих социальных и политических условий или характерных явлений современных нравов, словно считая их не стоящими внимания. Пожалуй, ни один из выдающихся драматургов не был так убежден, что драма может достичь совершенства, но для этого она должна исследовать отношение человека к богу или, если угодно, к силам вне его самого.

Творчество Юджина О'Нила — какими бы категориями его ни определять — еще один пример зрелости и мощи американской литературы, в 20-е годы достигшей вершины, которую она не покидает. Однако в отличие от большинства крупных романистов 20-х годов его пьесы представляют собой не столько итог того периода, сколько новое средство и новую проблематику для американской сцены.

Х
МИРОВАЯ
ЛИТЕРАТУРА

74. МЕЖДУ ВОЙНАМИ

1

В американской истории не было эпохи, столь богатой событиями и ироническими контрастами, как период между отчаянной биржевой игрой на повышение во времена президентов Гардинга и Кулиджа и трагической по своей неожиданности смертью Франклина Д. Рузвельта в 1945 году. Эра процветания с ее хвастливым самодовольством, когда американцы полагали, что благодаря национальному богатству, технической мощи и новым экономическим теориям им гарантирована абсолютная стабильность, сменилась водоворотом всевозможных бедствий как внутри страны, так и за ее пределами. Столь продолжительный кризис имел в прошлом лишь две аналогии. На протяжении 1775—1789 годов американцы пережили ужасную войну, насильственное уничтожение былых традиций и связей, жестокую экономическую депрессию и острые раздоры, с неизбежностью сопровождавшие выработку конституций для отдельных штатов и нации в целом. Позднее, с 1857 по 1873 год, им пришлось перенести биржевую панику, одну из самых роковых войн в истории, яростные взаимные нападки в ходе проведения политики Реконструкции Юга и начало нового экономического спада. Жизнь в те времена можно было уподобить поездке по горным дорогам: подъемы и спуски, головокружительные повороты, прыжки через внезапно возникающие пропасти. Но в XX веке превратности судьбы ощущались еще сильнее: экономический кризис был более глубок и болезнен, война требовала неслыханных жертв, внутренние споры отличались особой жесточенностью. Природа тоже внесла свою лепту во всеобщее бедствие — засухой, пыльными бурями и наводнениями, обрушившимися на отдельные районы страны. Крутой поворот от процветания к нищете был окрашен горькой иронией, но не менее парадоксальной оказалась и следующая страница истории, когда Америка, уже приучившаяся наконец к воздержанности и строгой экономии, благодаря войне проявила внезапно чудеса производительности и добилась экономического подъема, превысившего самые смелые мечты.

Политическая картина интересующего нас периода была несколько более сложной, чем это иногда представляется.

Исследователи, проводящие резкую границу между президентствами Гардинга, Кулиджа и Гувера — с одной стороны, и коренным образом отличавшейся от них эрой Рузвельта — с другой, вряд ли справедливы по отношению к Гуверу, видя в нем лишь незначительную, переходную фигуру. Хотя попытки Гувера совладать с Великой депрессией, начавшейся осенью 1929 года, основательно запоздали, ему тем не менее удалось приоткрыть некоторые из дверей, которые его преемник затем широко распахнул. Приверженность Гувера принципу самоуправления на предприятиях и поощрение им профессиональных ассоциаций помогли Рузвельту в проведении более последовательных экспериментов в соответствии с его политикой «национального возрождения». В какой-то степени Гувер считал федеральное правительство ответственным за оказание общественного вспомоществования. Он был первым президентом, который привел в действие мощный правительственный рычаг (Фонд финансирования реконструкции) в целях выравнивания экономики страны, установив тем самым важный прецедент. Короче говоря, многие принципиальные нововведения в правительственной политике начали обретать форму еще до перехода полноты власти к Франклину Рузвельту. И все-таки 1933 год оказался концом старой эры и началом новой.

Вступление Рузвельта на пост президента разрядило грозную атмосферу и как бы стало сигналом к перемене декораций, к возникновению более активного и оптимистического мироощущения. На авансцену выдвинулись новые лица, новые теории, новые общественные силы, привлечшие всеобщее внимание. Яркая индивидуальность нового президента, живого, энергичного, с богатым воображением и вкусом к смелым экспериментам, проведению которых способствовали официальная позиция верховного судьи Холмса и содействие молодых советников Белого дома, в течение двенадцати лет доминировала в американской политике. В тот же период стихийно сложившаяся коалиция промышленных рабочих и фермеров в союзе с частью мелких бизнесменов и многими представителями интеллектуальных профессий обеспечила Рузвельту необходимую поддержку. То были годы, когда энтузиазм и ясное осознание цели решительно преобладали над всем прочим.

И тем не менее эра Рузвельта, как и то, что ей предшествовало, отчетливо подразделяется на несколько отдельных этапов. К примеру, точнее говорить о двух фазах Нового Курса, нежели о едином, последовательном движении. Вначале правительство делало акцент на политике восстановления экономики и на ее регулировании посредством принятия законов о восстановлении национальной промышленности (НИРА), а также сельского хозяйства (ААА), впоследствии в значительной своей части отмененных. Затем в центре внимания оказались меры более радикального характера, увязывавшие регулирование с реформа-

ми — закон Вагнера о трудовых отношениях и закон о социальном обеспечении (оба приняты в 1935 году), а также новый закон о сельском хозяйстве, делавший особый упор на мерах по консервации плодородных земель. Затем начался третий период, К осени 1937 года, когда в своей речи в Чикаго, посвященной «международному карантину», Рузвельт обратился к проблемам внешней политики, осуществление «второй фазы» Нового Курса было приостановлено усилиями консервативной оппозиции. Прошло еще два года, и внимание страны почти полностью сосредоточилось на росте военной опасности и на тех требованиях, которые возникшая ситуация предъявляла к оборонной мощи Америки.

Как и в любую другую кризисную пору, в Соединенных Штатах этого периода можно было различить самые разнообразные умонастроения и идейные веяния. Чувство страха соседствовало с несгибаемой силой духа, эгоизм — с альтруизмом, пессимизм — с воодушевлением, а коррупция — с чистой воды идеализмом. Однако совсем исчезли те элементы общественной морали, которые, к сожалению, преобладали при Кулидже: успокоенность, довольство и безответственность. Все изменилось после того, как из маклерских контор вымели последние обрывки биржевых телеграмм, да и сами конторы прекратили свое существование; после того, как фермеры Айовы начали вооружаться вилами, чтобы отстаивать от отрядов полиции свои заложенные земли; после того, как голодающим в Сан-Франциско и Филадельфии пришлось рыться в мусорных ящиках в поисках съедобных отходов. На первый взгляд состояние мыслей и чувств американского народа в эти годы отличалось полнейшим хаосом. Вера в безграничные возможности, открывающиеся перед каждым, сменилась ощущением безнадежности и отчаяния; фашистской идеологии пронацистского Немецкого союза противостоял коллективизм коммунистической партии, возглавлявшейся Эрлом Браудером*; эскейпизм кинофильмов и радиопередач уравнивался серьезным подходом к социальным проблемам со стороны Федерального совета церковей и Лиги женщин, боровшихся за всеобщее избирательное право. Прибавим фаталистический взгляд на создавшееся положение, сложившийся у лидеров Лиги свободы, и динамическую программу Комиссии по планированию национальных ресурсов, и задача выделиться в этом хитросплетении ведущую тенденцию станет еще более сложной.

И все-таки эта мощная глубинная тенденция существовала, связывая воедино внутриамериканское общественное движение и международное с его неодолимой переориентацией политики Соединенных Штатов. В эти грозные годы американцы осознали, что в отличие от былых времен — XIX века и даже 20-х годов нашего столетия — их безопасность и благосостояние не могут быть гарантированы автоматически. Для достижения

стабильности внутри страны необходима была новая социальная основа, которую следовало создать с помощью широкой государственной программы регулирования и планирования экономики, а эта программа ставила под удар философию неконтролируемого индивидуализма, издавна считавшуюся неотъемлемой принадлежностью каждого американца. Соответственно достижение безопасности в мировом масштабе мыслилось теперь только на коллективной основе, с упором на решительные усилия всемирной организации, возникновение которой было бы связано с отказом от крайностей национализма и концепции безграничного суверенитета. Эти идеи казались многим не только странными, но и вызывающими, ибо на протяжении почти всей своей истории Соединенные Штаты придерживались сугубо индивидуалистического мировоззрения с упором на фритредерство в экономике и на изоляционизм во внешней политике, что, по их мнению, естественным образом соответствовало национальному духу и традициям.

Однако нельзя сказать, что эти перемены, потрясшие миллионы американцев, явились для них полной неожиданностью. На протяжении по меньшей мере двух поколений за вмешательство государства в экономический уклад страны и за социальные реформы выступали такие политические деятели прогрессивистского склада, как Лафоллетт, Олтгелд, Теодор Рузвельт и Вудро Вильсон. К ним примыкали известные просветители и общественные деятели Джейкоб Риис, Джейн Аддамс, Брэнд Уитлок и Джон Спарго. С начала XX века группа убежденных противников изоляционизма, включавшая И. Рута, Тафта, Вильсона и Корделла Хэлла, пыталась убедить Америку отказаться от старомодной уклончивости и самодовольства. Но теперь неумолимое развитие событий вынудило принять решение; как в области внутренней, так и внешней политики восторжествовало то, что можно было бы назвать широким общественным подходом к насущным проблемам.

Итак, заветной мечтой американского народа оставалось спокойствие и безопасность, но для достижения этого идеала необходимо было найти новые пути. Прежняя экономическая формула бескомпромиссного индивидуализма, которую Гувер восхвалял, как если бы американцы все еще жили во времена Герберта Спенсера, обнаружила всю свою ненадежность. И это отнеслось не только к Соединенным Штатам: оказавшись в тисках кризиса, другие страны тоже ошупью пытались найти выход из создавшегося положения. Ситуация усложнилась тем, что три крупные державы обратились к фашизму и аналогичным идеологиям, что с неизбежностью вело к агрессии. В течение первой половины 30-х годов в Америке надеялись, что перемены коснутся только внутреннего положения страны, а ее внешняя политика останется неизменной. Образцом для подражания в попытке справиться со все умножающимися проблемами

современного индустриального государства считалась система общественного обеспечения, уже сложившаяся в Великобритании и Скандинавских странах. В середине 30-х годов в США стремление заняться в первую очередь своими собственными делами даже усилилось, но пренебрежение международными делами лишь усугубило их кризисное положение. Так возникла необходимость прибегнуть к союзам и коалициям, а затем на повестку дня стало создание всемирной организации. К 1942 году коллективный подход к решению внутренних и внешних проблем возобладал. Америка XX века решила идти новым путем, а не повторять завещанный предыдущим столетием.

2

Таковы основные черты ведущей тенденции пятнадцатилетия — от индивидуализма и изоляционизма к благотворному сотрудничеству в решении внутренних и внешнеполитических проблем. Но весь этот процесс был весьма сложен, и поэтому нельзя обойтись без рассмотрения некоторых его моментов.

Естественным следствием первых потрясений кризиса явилась волна всевозможных обличений. Идя по следам комитетов конгресса, занимавшихся в 1930—1935 годах расследованием различных злоупотреблений, печать, театр, художественная проза, публицистика и церковь объединились для анализа причин бедствий и борьбы с явными злоумышленниками. Во времена процветания, когда большинство населения с готовностью простиралось ниц перед фальшивыми кумирами, сатира была более эффективна, нежели непосредственное «разгребание грязи». Объектами изображения для Синклера Льюиса и Генри Менкена служили типы, а не конкретные личности. Теперь же настроение нации отличалось суровостью и бескомпромиссностью, и мишени для критики были очерчены вполне определенно. Просчитавшимся банкирам и маклерам, торговцам недвижимостью и владельцам коммунальных служб, наподобие Инсулла, бесхозяйственным капиталистам вроде тех, кто привел в полный упадок железную дорогу, связывающую Чикаго и Милуоки с Сент-Полом, был нанесен тяжкий удар. Компетентный журналистский анализ причин и проявлений неграмотности, нищеты, интеллектуального и физического истощения, характеризовавших американский Юг и, по словам Рузвельта, являвшихся национальной проблемой номер один, нашел литературно-художественное отражение в романе Эрскина Колдуэлла «Табачная дорога». Положение кочующих сельскохозяйственных рабочих, усугублявшееся закоснелой позицией земельных магнатов, не обращавших внимания на отчаянную бедность трудящихся, со всей объективностью было показано в докладе комиссии, образованной законодателями Калифорнии, в беспристрастности социологического исследования Кэри Макуильямса и,

наконец, в достопамятном романе «Гроздь гнева» Джона Стейнбека. То были примеры, захватывавшие отдельные географические районы и целые социальные слои, но литература протеста поражала и более мелкие цели: профсоюзных политиков, боссов, державших у себя в кармане город или целый штат (скажем, Хью Лонга из Луизианы или Фрэнка Хейга из Джерси-сити), взяточников, мошенников, уклонявшихся от уплаты налогов. Даже гангстеры удостоились особого официального расследования, социологических штудий, кинофильма и пьесы в образе «Гимна восходящему солнцу» Пола Грина.

Не менее значительным результатом депрессии стало возникновение нового аналитического направления в социальных и экономических науках. Испуганное население бросилось за объяснениями к специалистам, и вот появились исследования недогрузки и неэффективности промышленных предприятий у Стюарта Чейза, исследования рабочей силы в книгах Бенджамина Станберга, исследования социальной стратификации на примере вымышленного «южного городка» у Джона Долларда, антропологические исследования расовой проблемы, наподобие книги Гортензии Паудермейкер «После свободы», исследования сельских районов Америки в работах Артура Рейнера и анализ городской жизни у Льюиса Мамфорда, наконец, всеобъемлющие комплексные исследования типичных социальных образований в книгах Дж. К. Фернеса «Как живет Америка» и супругов Линд «Перемены в Миддлтауне». Американцы издавна весьма скептически относились к «экспертам», но теперь они почувствовали, что им не обойтись без помощи социальных наук с привлечением всего арсенала идей, гипотез, принципов, конкретных фактов. В теориях экономистов было немало противоречивого, ибо свержение прежней, «ортодоксальной» школы оставило после себя практически вакуум, который нужно было заполнить. Туманностью характеризовались и рассуждения социологов, но главное заключалось в том, что все эти усилия обогатили американскую мысль, покончили со многими наивными и предвзятыми мнениями, раскрыли немало потаенного и показали такие общие понятия, как благосостояние, свобода, равенство и демократия в резком реальном свете дня.

Само собой разумеется, подобный научный и реалистический подход к общественным проблемам наложил свой отпечаток и на произведения художественной литературы. Южане еще в 1920 году утверждали, что они «понимают негра», но Говард Одум, Руперт Вэнс в «Социальной географии Юга», Гуннар Мюрдаль в своем двухтомном исследовании, посвященном расовой проблеме, Спиро и Харрис в книге о положении черного рабочего и многие другие доказали, что это далеко не так. Еще большая по численности группа ученых, включая автора «Духовной жизни Юга» У. Дж. Кэша и Кларенса Кейсона, написавшего вежливо-ехидную работу «90 градусов в тени по Фарен-

гейту», доказали южанам, что они не знают даже самих себя. Можно было бы привести примеры аналогичных исследований в сфере рынка труда, городских трущоб, и в особенности среди иммигрантов и их детей. Постепенно и другие литературные жанры испытали тягу к изображению более сложной и многосторонней картины действительности. Следы такого влияния новой социологии нетрудно обнаружить в описании жизни чикагских ирландцев у Джеймса Фаррела, в посвященных промышленным рабочим романах Альберта Халпера и даже в картинах быта флоридских «бедных белых» в произведениях Марджори Киннан Роллингс.

Одновременно борьба за превращение всеобщего общественного обеспечения в важнейшую цель национального развития переместилась в центр внутривластных дискуссий, которые потрясли страну на протяжении нескольких лет. В неотложности реформ и мероприятий по восстановлению экономики были убеждены практически все, но дело упиралось в проблему: возможно ли философией правительственной помощи заменить старый принцип доверия к себе. Призрак Уильяма Грэма Самнера сражался с духом верховного судьи Брандайса, но суровая реальность жизни в многонаселенном, высокоиндустриализованном и раздираемом конкуренцией обществе одержала верх: в 1936 году под революционным лозунгом требования общественной взаимопомощи на президентский пост баллотировался уже не только Франклин Рузвельт, но и его соперник Альф Лэндон.

Трудно преувеличить значение возникшей при этом для десятков миллионов американцев дилеммы. С одной стороны были те, кто твердо верил, что подлинная свобода неразрывно связана с абсолютными правами личности, а настоящий прогресс зависит от ничем не сковываемой личной инициативы. Они страстно желали сохранить в неприкосновенности Америку Гамильтона, Джексона и Гровера Кливленда, республику, дающую простор независимости индивидуума, гордо и смело рассчитывающего только на свои силы, а в политическом отношении основывающуюся на системе своего рода автоматического саморегулирования с помощью уравнивающих друг друга различных государственных и общественных учреждений. Этой точке зрения противостояла позиция тех, кто с не меньшим пылом стремился доказать, что прежняя общественно-политическая структура бесчеловечна, безнадежно устарела и ее сохранение таит в себе неисчислимые опасности.

Америка с гораздо большим трудом свыкалась с последствиями принятых решений, чем, скажем, Великобритания, где выполнение соответствующей миссии выпало на долю Ллойда Джорджа. Новый государственный порядок, основанный на принципе взаимных социальных обязательств, казалось, не имел ничего общего с индивидуалистической Америкой XIX

века, и психологический порог, который требовалось перешагнуть, был слишком высок. В конце концов, в 30-е годы многие американцы еще хорошо помнили приход промышленной революции после окончания Гражданской войны, а для еще большего числа людей свободные гомстеды 80-х годов были живой реальностью вчерашнего дня. Дух географического фронта, воплощенный в преданиях о Дэйви Крокетте и Ките Карсоне, и энтузиазм успехов индустриализации, связанный с именами Рокфеллера и Карнеги, все еще держали в своем плену большинство населения Соединенных Штатов. Так, фермеры с готовностью принимали субсидии по программе восстановления сельского хозяйства, но не желали видеть на своих землях государственных контролеров. Так же вел себя и глава Конгресса производственных профсоюзов Джон Льюис (не говоря уже о тех союзах, где к руководству пробрались преступники), который был рад помощи от государственных органов, но отвергал даже намерение на необходимость отчетности и контроля со стороны государства. Новые общественные представления, разумеется, укоренялись, но не сразу, а их влияние на художественную прозу, поэзию и критику распространялось еще медленнее. И все-таки после 1936 года новый социальный порядок был столь же прочен, как американская независимость после 1783 года или как новая система межрасовых и трудовых взаимоотношений после окончания Гражданской войны. Страна со всей определенностью высказалась в пользу философии перемен, требующей не только пересмотра взаимоотношений между правительством и обществом, но и обновления самого общества.

Да, именно обновления — на меньшее теоретики государства общественного обеспечения были не согласны. Они призывали к решительному уменьшению размеров крупных состояний и к систематической борьбе с бедностью. Отныне никто не будет ни слишком богат, ни слишком беден, и разница между Пятой авеню и Третьей авеню в Нью-Йорке будет сведена к минимуму. Необходимо меньше откладывать на будущее и больше тратить: миллионерам — потому что государство так или иначе отберет большую часть их денег с помощью налогов на наследство и сверхприбыли; беднякам — потому что их насущные нужды будут отныне обеспечиваться за счет общественных расходов. С повышением экономического благополучия масс должен повыситься и их жизненный стандарт в целом: старая кальвинистская доблесть бережливости утратит свое значение и новые, базирующиеся на здоровой основе развлечения придадут жизни яркий, заманчивый колорит. В своих планах поборники общественной справедливости предусматривали, что планированием экономики должны заниматься не столько Рокфеллеры, Карнеги и Морганы, сколько федеральное правительство, а также органы самоуправления отдельных городов и штатов. Тем самым большая ответственность возлагается на состоящую из

специалистов бюрократию, которой не доверяли демократы джексоновской складки, но которая, сделав первые шаги еще при Теодоре Рузвельте, быстро укрепляла свое влияние и приносила несомненную пользу. Новые планы закрывали перед личностью многие традиционные пути, но в то же время представляли ей взамен немало других возможностей. Полагаясь на науку и технику как на средства создания общества изобилия, каждый индивидуум мог с полной гарантией рассчитывать на то, что ему найдется место в этом процессе. Не случайно Рузвельт дал одной из своих предвыборных речей в 1936 году многозначительное название: «Эпоха социальных поисков еще только начинается».

Новому Курсу, однако, так и не удалось добиться полного уничтожения безработицы и достичь процветания. Одно время, в 1936—1937 годах, казалось, что эта цель достижима, но резкий экономический спад в последующие два года вновь вызвал в памяти самые мрачные дни минувшего кризиса. И все-таки Новому Курсу удалось посеять в сознании людей семена надежды и укрепить в них веру в национальное возрождение. Этому способствовали, хотя и в небольшой степени, специальные и довольно искусственные меры правительства Рузвельта во времена его первого президентского срока: пропагандистские кампании различных ведомств, реклама программ «национального восстановления» и, наконец, знаменитые рузвельтовские «беседы у камелька», транслируемые по радио. Все это имело лишь временный эффект, но постепенно атмосфера в США становилась все менее унылой и напряженной. К моменту третьего избрания Рузвельта президентом в 1940 году основные черты этого умонастроения можно было бы охарактеризовать следующим образом: во-первых, американцы вновь ощутили, что они нация динамическая. Они верили Рузвельту, что «дела пойдут», хотя и не совсем хорошо знали, в каком именно направлении. Успехи в ходе войны против бедности вселяли энтузиазм в души миллионов американцев, которым во времена Кулиджа говорили, что все обстоит превосходно и требования перемен необоснованны. Во-вторых, согласившись на идею вмешательства государства в хозяйственную жизнь, было приятно вести счет проблемам, подлежащим государственному регулированию. Среди них можно было указать на защиту естественных ресурсов от хищнического использования, на рациональное размещение посевов, на субсидии школьному образованию и на финансовую помощь литературе, драматургии и искусству. В-третьих, надо принять во внимание возникновение новых гуманитарных представлений, менее сентиментальных и патерналистских, чем в прошлом, но более эффективных. Сторонники этой концепции критиковали правительство за стремление к псевдоэкономии средств и снижению налогов, в то время как качество человеческой жизни приходило в упадок. В-четвертых, обозначились

контуры своего рода крестового похода, стимулированного инстинктивной заинтересованностью американцев в общенациональном благополучии, либеральным идеализмом творцов Нового Курса, прогрессом в области социологии и этнографии, а также направленного против всех случаев нетерпимости, символом которой с давних пор служила деятельность ку-клукс-клана. Заметно упрочилось стремление к уничтожению неравенства, продиктованного принадлежностью к различным социальным классам, религиям и национальным группам, и впервые в американской истории этот порыв получил мощную официальную и общественную поддержку. В-пятых, немалую роль играла жизнерадостность и душевная энергия самого президента, личность которого была далеко не безразлична широким народным массам. Суммируя, можно заключить, что после безалаберной и беспечной юности Америка вступила в возраст зрелости, требующий благоразумия и трезвого расчета, но зато готовый одарить каждого энергией и ощущением уверенности в собственных силах.

3

Всего вышесказанного, видимо, достаточно для того, чтобы объяснить наш интерес к интеллектуальному содержанию анализируемого периода. Однако в 30-е годы внутренние проблемы составляли лишь часть забот жителей Америки. Приход Гитлера к власти в 1933 году заставил многих глубоко задуматься, а нарастание драматических событий в Старом Свете, захватившее Маньчжурию, Эфиопию, Испанию, Шанхай, Австрию и Чехословакию, гулким эхом отозвалось в Соединенных Штатах. При этом отношении большинства американцев к тому, что происходило за океаном, вряд ли заслуживало похвалы. Силы, которые в конечном счете вынудили Америку участвовать в решении мировых проблем, существовали с самого начала, но духа подлинного космополитизма, заботы о сохранении мировой культуры в стране почти не наблюдалось. Еще меньше было желания у американцев приносить жертвы ради восстановления мира и справедливости где-то вдали от их собственных берегов. Преобладающим долго оставалось чувство национального самосохранения, отразившееся как в аргументации Чарльза Бирда, автора, трактата «Политика «открытых дверей» на домашнем фронте», так и в откровенном эгоизме наших ультрапатриотов; в каждом случае, эти усилия могли бы найти себе гораздо более плодородное применение.

Годы особенно острого кризиса между вторжением Муссолини в Эфиопию и бомбардировкой Пирл-Харбор составляют в совокупности особенно поучительный отрезок времени. В 1935 году большинство американцев все еще отвергали идею участия Соединенных Штатов в мировом конфликте. «Вмеша-

тельство» означало для них начало войны и все, что обычно ей сопутствует: разгул пропаганды, баснословные доходы поставщиков военного снаряжения, отказ от уплаты долгов, ограничение прав личности, внутренние конфликты, всеобщую анархию. Америка хорошо усвоила этот урок в ходе первой мировой войны и последующих разоблачений. Страусова политика под лозунгом «Безопасность превыше всего» объединила вокруг себя пацифистов, увлеченных домашними проблемами реформаторов, сгруппировавшихся вокруг журнала «Нью рипаблик» либералов, русофилов (сама Россия в этот момент была изолирована от остального мира) и различные профашистские группы. Но к 1941 году общественное мнение в стране радикально изменилось: ключ к национальному спасению отныне видели в интернационалистской политике. То был один из наиболее драматичных и крутых поворотов во всей американской истории, но его причины с легкостью угадывались: политика изоляционизма играла на руку агрессорам. Дважды на памяти одного поколения американцам было доказано, что для борьбы со степным пожаром недостаточно провести впопыхах неглубокую борозду, чтобы за ней отсидеться; необходимо вместе с соседями постараться загасить уже первые искры. Видя, что пожар зачинается вновь, американцы приняли твердое решение. Они продемонстрировали свою верность принятым на себя обязательствам во время «атлантических встреч» президента США и премьер-министра Великобритании на конференциях в Думбартон-Окс, Ялте и Сан-Франциско.

Этот процесс смены ориентиров, имевший отношение не только к политической сфере, коснулся каждого компонента духовной жизни в Америке. С середины 30-х годов беспрецедентный поток книг иностранных корреспондентов и специалистов-международников устремился в Соединенные Штаты. Кинохроника и радиорепортаж создавали у американцев впечатление непосредственного присутствия в гуще событий. Их давний интерес к мировой культуре, традиция просвещенного космополитизма, связанная с именами Джефферсона, Лонгфелло и Тикнора, получали все новое подкрепление благодаря непрерывающейся эмиграции в Америку людей литературы и искусства. Соединенные Штаты многое приобрели в результате переезда за океан беженцев во время Великой Французской революции, революции в Германии в 1848 году, еврейских погромов в России. Но еще больше Америка выиграла в ходе переселения на ее землю десятков тысяч писателей, ученых, художников, врачей и композиторов, спасавшихся от фашистского террора. Некоторые приезжали сюда на время, как, например, Метерлинк; большинство — на всю жизнь, как Эйнштейн и Томас Манн. Не все при этом обстояло гладко в таких профессиональных сферах, как, скажем, медицина, но в целом беглецов принимали радушно. Из их числа стало возможным укомплектовать целый

«университет изгнанников»); как научные, так и общепопулярные журналы, а также издательские каталоги вскоре с наглядностью продемонстрировали значение нового элемента в американской жизни. С этих пор приобщение к мировой культуре стало для образованных американцев не таким болезненным процессом, как прежде.

Идеологический акцент на концепции демократии как движущей силы мировой политики был важным и неизменным вкладом Соединенных Штатов в международную политику между 1935 и 1945 годами. Принципиальная несовместимость демократии и тоталитаризма получила тогда наглядное воплощение. Вручив свою безопасность заботам Организации Объединенных Наций, США одновременно стремились превратить скрижали демократии в международное евангелие современности. Мотивы разного рода сопровождали рождение англо-американского союза, панамериканской конфедерации и политики «добраго соседа», но одними из важнейших неизменно оставались защита и распространение демократических идеалов. В XIX веке Америка вполне сознательно считала себя образцом демократического устройства, в 1917—1918 годах Вудро Вильсон убедил страну принять участие в крестовом походе за демократию, но только после 1935 года идея демократии легла в основу великой международной коалиции, которая оказалась прочнее партнерства Гитлера, Муссолини и Франко. Огромное число романов, пьес, исторических сочинений и публицистических памфлетов под девизом «Книги — оружие» было написано во славу демократии как силы, объединяющей людей во всем мире. Народы стран, говорящих на английском языке, всегда старались держаться ближе друг к другу, но вот теперь Эрнест Хемингуэй рассказал о братской привязанности, возникшей между американцем и испанскими повстанцами, а Перл Бак — о тесной дружбе янки из Новой Англии и китайских крестьян. В основе этих тесных уз тоже лежала общая приверженность демократии.

В известном отношении декабрь 1941 и январь 1942 годов явились самым мрачным временем во всей американской истории. Половина военно-морского флота только что была выведена из строя в Пирл-Харбор, Япония завершала оккупацию Филиппин, на Атлантическое побережье Америки волны выбрасывали обломки потопленных немецкими подлодками кораблей, существовала полная возможность того, что нацисты все-таки войдут в Москву и, захватив Суэц, нанесут смертельный удар Британской империи. Но десять лет упорного труда, пересилившего чувство уныния и упадка, не прошли даром, и первые лучи пламенеющего рассвета уже озарили американскую землю. В основном благодаря руководству Рузвельта, но также с помощью Хэлла и Уоллеса, Уилки и Стимсона и многих других лидеров обеих политических партий Америка приняла решение

обеспечить внутреннее благосостояние за счет широких социальных мероприятий, а в области внешней политики полагаться на принцип коллективной безопасности. Казалось, что с индивидуализмом в экономике и изоляционизмом в политике в Соединенных Штатах покончено навсегда.

Сияние, исходившее тогда от Америки, имело и еще один источник. Глазам было больно от блеска военной амуниции: огромного количества кораблей, танков, самолетов, боеприпасов, подготовленных к отправке на театр боевых действий; колоссальные усилия были предприняты для мобилизации армии, по численности вдвое превосходившей вооруженные силы, когда-либо прежде выставлявшиеся страной; огромными были также материальные затраты, и никого не отвращала вероятность пролить кровь на поле боя. В начале 30-х годов Америка казалась полупарализованной, в начале 40-х годов она была преисполнена гигантской мощи. Военная мощь создавала чувство душевного подъема и уверенности в собственных силах, но, к счастью, этому настроению не было дано перехлестнуть через край, ибо с окончанием войны американцы вновь ощутили груз нерешенных домашних проблем и осознали свою новую ответственность вместе с другими странами за судьбы послевоенного мира.

75. КАК ЖИЛИ ПИСАТЕЛИ

1

Американцы в период между двумя мировыми войнами проявляли живой интерес к тому, что собой представляют их соотечественники, чем они занимаются и на что они способны. К началу 20-х годов литература и журналистика США достигли полной зрелости, а к началу 40-х значительное число серьезных писателей с помощью издателей, университетов, благотворительных фондов и правительства овладело умением превращать литературные занятия в профессию, зарабатывать ею себе на жизнь и находить читателя для своих книг.

Лучшие среди них могли больше времени уделять мастерству, чем их предшественники, и им приходилось преодолевать меньше финансовых трудностей. Этому поколению, как хорошо понимали редакторы журналов и книгоиздатели, было о чем порассказать: его представители побывали на войне, много путешествовали, активно участвовали в охватившей Америку революции нравов. В ожидании первого успеха они занимались разного рода делами, не слишком удаляясь от литературных интересов. Писатель не обязательно должен был начинать свою карьеру работой в газете, но некоторые литературные новобранцы, к примеру Эрнест Хемингуэй и Винсент Шизн, одно время были зарубежными корреспондентами. Другие сочиняли рекламные тексты (Скотт Фицджеральд и Харт Крейн) или преподавали (Томас Вулф и Торнтон Уайлдер), но большинство пробаивалось рецензированием книг или вольной журналистикой; некоторые же служили на мелких должностях в редакциях журналов или в книжных издательствах. Занятия литературой превращались во вполне специализированную область наподобие, скажем, медицины, и этому делу теперь можно было посвящать целую жизнь, от колледжа до могилы.

Вся литературная молодежь 20-х годов стремилась за границу и либо пыталась поднакопить денег, либо озиралась вокруг в поисках благоприятного случая. В те дни для этого особенно далеко не надо было ходить: в дополнение к стипендиям Родса для занятий в английском Оксфорде существовали также стипендии, оплачивавшие допуск во французские университеты. После 1925 года появились стипендии фонда Гуггенхайма, по-

зволявшие провести в Европе год, а то и два, но, кроме того, было немало и филантропов-одиночек, среди которых наибольшей известностью пользовался Отто Кан. Однако выше всего ценились авансы издателей, поскольку вместе с деньгами появлялась надежда на будущие публикации. Многие владельцы как старых издательских фирм, так и только что созданных соглашались пойти на риск и вложить несколько сот долларов в многообещающего писателя, которому нужно было время, чтобы закончить свои первые произведения. На эти деньги можно было съездить во Францию, где жизнь отличалась дешевизной и имелись, как гласила молва, все возможности для продуктивной работы.

Случалось так, что роман действительно дописывался до конца, выходил в свет и даже имел успех. Характерно, что писатели межвоенного поколения добивались известности и утверждали себя в литературе в довольно молодом возрасте. Фицджеральду было всего двадцать три года, а журналы уже охотно покупали у него рассказы. Чуть позже он напечатал свой первый роман и в течение года заработал восемнадцать тысяч долларов. Фицджеральду, правда, вначале везло больше, чем его современникам, но к его другу Эрнесту Хемингуэю международное признание пришло уже в двадцать восемь лет, с публикацией его второй книги. Джон Дос Пассос, Торнтон Уайлдер, Гленуэй Уэскотт, Луис Бромфилд, Томас Вулф — и этот перечень легко продолжить — завоевали себе прочное положение в литературе еще до того, как им исполнилось тридцать лет. Посвящая все свое время литературе и искренне увлекаясь проблемами художественного творчества, многие из них стали подлинными мастерами американской прозы.

2

В финансовом отношении писатели пострадали от экономического кризиса в гораздо меньшей степени, чем это можно было ожидать. Продажа книг резко упала в 1930 году и продолжала сокращаться до 1935 года включительно. Обанкротились одно крупное издательство и четыре или пять более мелких фирм, что означало потерю их авторами прошлых и будущих гонораров. Прекратили свое существование некоторые журналы, а другие перестали печатать оригинальные материалы и публиковали скопившиеся рукописи. Но зато были основаны некоторые новые издания, процветал Клуб лучшей книги месяца, Голливуд охотно заключал контракты с серьезными и даже с подчеркнуто интеллектуальными прозаиками, если у них неплохо получался диалог, и в целом писателям, уже успевшим зарекомендовать себя, не составляло большого труда сводить концы с концами.

Труднее приходилось более молодым, родившимся примерно около 1905 года, кому еще только предстояло пробовать себе дорогу. Им не повезло в том смысле, что после 1930 года спрос на выпускников колледжей, желавших заниматься литературной работой, был весьма низок. В «похудевших» вдвое журналах не находилось места для новых авторов, а у издателей не было ни лишних вакансий, ни свободных денег, которыми можно было бы рискнуть ради неопытных дебютантов. «Давайте подождем, — говорили они тем, кто подавал надежды. — Быть может, на следующий год...» Но молодым литераторам нужно было на что-то жить и во время ожидания, к тому же многие из них были выходцами из рабочих семей, не имели финансовой поддержки и необходимых связей. Не было у них, в отличие от представителей средних классов, и умения делать вид, что все обстоит благополучно, а это, как известно, помогает удержаться на плаву даже в самые критические минуты. Однажды на встрече литературной молодежи их старший собрат задал вопрос: «На чем вы, в конце концов, держитесь?» В углу, где сидела кучка молодых поэтов с женами, послышалось хихиканье, а затем один из них встал и сказал: «Мы женимся на учительницах». Дело было в Нью-Йорке, где даже зимой 1932 года учителя получали зарплату полностью и поэтому считались людьми хорошо обеспеченными. Писателям же, как правило, жалованья не платили; они жили за счет своих жен или родителей, просиживали долгие часы в кафе и хватались за всякую случайную работу. Одно время несколько сот человек получали пособие по безработице — среди них были и те, кому впоследствии принадлежали в Голливуде виллы с плавательными бассейнами.

В первые годы кризиса многим писателям казалось очевидным, что будущее американской литературы зависит от полного переустройства общества. Сотнями присоединялись они к радикальным движениям, и вскоре в каждом большом городе возникли клубы Джона Рида, названные по имени писателя, который участвовал в создании американской компартии и умер от тифа в России. По меньшей мере шесть клубов выпускали собственные малотиражные журналы, посвященные теории и практике пролетарской литературы. В 1935 году все клубы Джона Рида были распущены согласно инструкции компартии, которая осудила их деятельность как чересчур «леваческую» и доктринерскую.

Им на смену явилась Лига американских писателей, уже не имевшая определенной политической ориентации, хотя в ее исполнительном совете и состояло несколько коммунистов. Лига была организацией, типичной для времен Народного фронта, когда либералы сотрудничали с радикалами по всему свету, от Чили до Китая. В Лиге состояло свыше восьмисот членов, большинство которых (в отличие от членов клубов Джона Рида)

были писателями профессионалами. Лига провела в Нью-Йорке четыре конгресса, которые стали значительным явлением культуры; была основана школа писательского мастерства, издавались политические прокламации — чаще всего в защиту испанских республиканцев. Однако после 1940 года Лига американских писателей пришла в упадок в обстановке политических дебатов, последовавших за московскими процессами и подписанием германо-советского пакта о ненападении. К этому времени многие молодые писатели либо стали антикоммунистами, либо вообще отошли от политики и обратились к возрождавшейся концепции «искусства для искусства».

В конце 30-х годов федеральная программа помощи писателям уже выдыхалась, хотя формально ее отменили лишь год спустя после нападения на Пирл-Харбор. Эта программа была принята в 1935 году, и ее помощью одновременно пользовались до шестисот писателей и ученых, в том числе уже составивших себе имя либо, наподобие Джона Стейнбека, находившихся на пути к громкой славе. Один известный поэт, удостоенный Пулитцеровской премии за свои избранные произведения, был счастлив получить чек от правительства на 25 долларов в неделю для занятий краеведением. И в этом состоял еще один положительный эффект федеральной программы (помимо собственно материальной помощи): писатели не покидали родных мест; поскольку деньги распределялись через органы штатов, их гораздо проще было получить, живя в Западной Виргинии или Айдахо. За помощью не обязательно было устремляться в Нью-Йорк; тем самым решалась задача стимулирования местных культурных центров. На региональной основе распределялись среди писателей и литературные заказы: в основном они заключались в составлении путеводителей по сорока восьми штатам и Аляске, а также по крупным городам, автострадам и памятным местам.

Голливуд в эти годы предоставил писателям свою собственную программу помощи, расцвеченную всеми цветами солнечного спектра. Случившийся вскоре после 1929 года переход от немного к звуковому кино произвел целую революцию. Студиям потребовались мастера сценариев и диалога. Вначале продюсеры привлекали к делу почти каждого печатающегося прозаика, выплачивая по триста долларов в неделю в течение трех месяцев с гарантией повышения жалования в том случае, если работа признавалась удовлетворительной. Знаменитые романисты получали гораздо больше, подчас по полторы тысячи долларов в неделю за первый контракт. В 30-е годы десятки и даже сотни писателей прибывали в Голливуд и исчезали там, подобно путешественникам, дерзнувшим отправиться в ракете на Луну. Многие из них стали частью голливудского пролетариата; получая в разгар сезона высокооплачиваемую работу на несколько недель, они затем долгие месяцы обивали пороги в поисках

заработка. Некоторым же удалось попасть в узкий круг высококвалифицированных киноремесленников, чьи имена хорошо знакомы сборщикам налогов, но почти забыты читателями.

В 1933 году один голливудский продюсер в разговоре с посетителем, прибывшим с восточного побережья, упомянул имя Скотта Фицджеральда. «Я думал, что он уже умер», — воскликнул гость. «В таком случае, — заметил продюсер, — я плачу полторы тысячи в неделю его призраку».

3

К концу 30-х годов в издательском деле, или, точнее, в литературном бизнесе, наметился резкий подъем, продолжавшийся до середины 40-х годов. Под издание книг и журналов была подведена индустриальная основа массового производства. Большинство из 11806 профессиональных литераторов (эти цифры взяты из переписи 1940 года) по-прежнему не имело под ногами твердой почвы, но те, кто достиг успеха или был на пути к нему, чувствовали себя удачливыми рыночными воротилами.

Новая эра бестселлеров началась в 1931 году, когда в большинстве случаев выручки от продажи книг с трудом хватало для оплаты типографских издержек. В этом году Перл Бак опубликовала свой первый роман, «Земля», который на протяжении двух лет возглавлял список наиболее покупаемых книг. Роман неоднократно перепечатывали по различной цене, перевели на множество языков, и только в Соединенных Штатах его тираж, по-видимому, превысил миллион экземпляров, хотя точные цифры так и не были оглашены. В 1933 и 1934 годах бестселлером номер один стал «Энтони Эдверс», открывший эру, пухлых псевдоисторических сентиментальных романов. Для книготорговцев эта книга явилась чем-то вроде святого Христофора, перетаскившего их на спине через трясины депрессии: в течение последующих двенадцати лет «Энтони Эдверс» разошелся в количестве свыше 1 200 000 экземпляров. В 1936 и 1937 годах другой такой книгой стали «Унесенные ветром»; за первые десять лет было продано более 3 500 000 экземпляров только в английском оригинале; как в США, так и за границей роман Маргарет Митчелл в финансовом отношении оказался «книгой века». Все три вышеназванных произведения были распроданы своим членам Клубом лучшей книги месяца, каковой (вместе со своими конкурентами) полностью изменил организацию книготоргового дела в Америке.

В общем и целом книжные клубы представляют собой компании, занимающиеся продажей книг и рассылкой их по почте различным категориям читателей. В 1946 году существовало 26 клубов, насчитывавших 3 600 000 подписчиков, из которых иные вообще впервые покупали книги, а другие жили в поселках на расстоянии свыше пятидесяти миль от ближайшего

книжного магазина. Имелись специальные клубы, апеллировавшие к протестантам и католикам, к людям радикальных воззрений и детям, к любителям классики и естественных наук, к управленческому персоналу и клиентам крупнейшей фирмы продажи товаров по почте. Имелся даже специальный клуб для поклонников литературы тайн и ужасов, но самыми популярными фирмами были две самые старые и прибыльные — Клуб лучшей книги месяца и Литературная гильдия.

Свои первые рекомендации Клуб лучшей книги месяца разослал в апреле 1926 года и через несколько месяцев уже насчитывал сорок тысяч членов. Во времена депрессии число его участников увеличилось постепенно, но в годы войны оно резко возросло: так, в 1943 году из-за нехватки бумаги пришлось ограничиться 600 000 подписчиков. Несмотря на трудности военных лет, Клуб рассылал примерно по 300 000 экземпляров рекомендованных им произведений, не считая тех книг, которые подписчики могли самостоятельно выбрать, читая издававшийся Клубом бюллетень. Вскоре, по данным департамента почт, по количеству адресатов Клуб лучшей книги месяца вышел на третье место в стране, уступая лишь двум крупнейшим универсальным посредническим фирмам. По большей части члены Клуба доверялись литературному вкусу пятерки экспертов, ответственных за ежемесячные рекомендации. Конечно же, им никогда не удавалось отобрать действительно двенадцать лучших произведений года, если говорить только о литературном качестве, но почти каждый раз их выбор отвечал широким интересам, а случалось, что жюри отваживалось на риск и рекомендовало книгу, которой без их поддержки суждено было бы остаться в неизвестности. После 1930 года растущей популярностью стали пользоваться небеллетристические произведения, и однажды в бестселлеры угодила даже работа философа Джорджа Сантяны. Отчасти этот феномен можно объяснить той поддержкой, которой многие серьезные сочинения пользовались через посредство Клуба лучшей книги месяца.

История Литературной гильдии, которая начала свои операции по распространению книг в 1927 году, потратив несколько лет на предварительные дискуссии и рекламу, была более сложной. Вначале гильдия действовала столь же энергично, как и ее соперник, а затем несколько поотстала в результате неудачного отбора книг, которые оказались либо слишком трудны, либо слишком скучны для ее аудитории. Одно время Гильдия угрожало даже банкротство. После 1937 года начался период быстрого роста — во многом благодаря приходу нового редактора, Джона Бикрофта, который курировал также два других книжных клуба, находившихся под эгидой издательства «Даблди», — Клуб однодолларовой книги и Книжную Лигу Америки. Но Литературная гильдия пользовалась особым вниманием Бикрофта, и в военные годы ему удалось превзойти своего конкурента,

поскольку гильдия не испытывала трудностей с бумагой: в 1946 году в ней насчитывалось 1 250 000 членов, а в Клубе лучшей книги месяца — 1 000 000.

Дело, однако, сводилось не только к бумаге: успех Гильдии после 1937 года во многом объяснялся более традиционной, безопасной и, пожалуй, более циничной позицией ее руководителей. Их фаворитами становились по большей части романы с хорошо построенным сюжетом, которые не требовали усилий при чтении и которые, по мнению Бикрофта, обязательно должны были найти широкого читателя. Так оно и оказалось, и вновь, как и накануне первой мировой войны, благодаря авторитету Гильдии в моду вошли душещипательные исторические романы и книги, написанные в подражание школе местного колорита; многие из них расходились в количестве свыше миллиона экземпляров. Такие бестселлеры, как «Капитан из Кастилии» или «Черная роза», ничем не превосходили аналогичных сочинений начала века; их средний уровень был выше «Веснушек», но зато ниже «Кризиса» Уинстона Черчилля, а проблему пола они трактовали, быть может, чуть-чуть откровеннее, нежели «Тропа Одинокой Сосны».

Объем издательского дела в военные годы в целом неуклонно возрастал, несмотря на ограничения, обозначившиеся после 1942 года и связанные с загруженностью типографий, с нехваткой бумаги и переплетных материалов. Некоторые издатели стремились заглянуть вперед и откликнуться на потребности возрастающего рынка, в большой мере созданного быстрым развитием книжных клубов. Чтобы охватить массовую аудиторию, книги должны были подешеветь, но в этом заключалась лишь часть проблемы. Требовалось также учесть вкусы публики и облегчить ей доступ к прилавкам известных книжных магазинов. Но поскольку таковых в США насчитывалось не более пятисот и почти все они концентрировались в двенадцати крупнейших городах, возникла необходимость в выработке нового механизма распространения книг.

Основные черты этой новой системы, которая сложилась далеко не сразу, предусматривали продажу переизданий бестселлеров по цене от одного доллара девяноста восьми центов за иллюстрированные биографии и книги о путешествиях до сорока девяти центов за популярные романы в мягких обложках. Продаваться же они должны были в тысячах всевозможных мест, включая газетные киоски, аптеки и универсальные магазины. Компания «Покет букс», основанная в 1939 году, пошла еще дальше, используя удобный в обращении компактный формат и снизив цены до 25 центов за экземпляр. В 1941 году ею было напечатано десять миллионов таких книжек, год спустя уже двадцать миллионов; конкуренты «Покет букс» не остались в стороне, и появившееся изобилие дешевых книг карманного формата вскоре не умещалось ни на каких прилавках.

Военные годы оказались благоприятным временем и для журналов, тираж которых лимитировался только нехваткой бумаги. В целом литературный рынок расширился, и все-таки издательский бум не затронул многие категории и возрастные группы американских литераторов. Большая часть молодежи была в армии, многие женщины и мужчины среднего возраста работали на оборону и не располагали свободным временем. Поэты и литературоведы, не рассчитывающие на массовую аудиторию, почувствовали, что продать рукопись стало сложнее, чем прежде, и даже большинство прозаиков и эссеистов не извлекло почти никаких выгод из сложившейся конъюнктуры. Не обладая пробивными способностями и чураясь саморекламы как недостойного занятия, они в основном жили как прежде, клюя по зернышку, если предоставлялась возможность. Случалось, приходил аванс от издателя (которые теперь становились щедрее), поступало приглашение прочесть лекцию или поработать летом преподавателем на писательском семинаре, журнал публиковал рассказ, статью, заказывал рецензию или редактуру, внезапно присуждалась литературная премия или стипендия (их количество заметно увеличивалось), сваливались откуда-то деньги за перепечатки в учебниках или антологиях, возникала возможность провести один-два месяца в субсидируемых частными фондами творческих центрах наподобие Макдауэлла и Йаддо — вот так и шли дни в ожидании гонорара, который мог бы наконец развязать писателю руки и уж по крайней мере оправдать полученный им издательский аванс.

В то же время примерно двести литераторов зарабатывали не меньше, чем поставщики военного оборудования. Когда книга становилась главной ежемесячной рекомендацией одного из двух крупнейших книжных клубов, писателю выплачивался аванс, достигавший в 1946 году 50 000 долларов. Помимо аванса, клуб делал последующие выплаты, если произведение приобретало популярность, но, кроме того, к его автору текли деньги из обычных магазинов, где спрос на книги, получившие признание Клуба, был, естественно, выше, чем на другие издания. Журнальные гонорары не повышались, однако, в течение тридцати лет, и в 1940 году высокооплачиваемый автор получал меньше, чем Джек Лондон в 1910, хотя за время войны и тут наметились перемены. Чтобы избежать налога на сверхприбыль, владельцы журналов щедро делились со своими сотрудниками, выплачивая им премии и повышенные гонорары, отчисляя примерно 10% за счет ожидаемых поступлений. «Ридерс дайджест», например, который, как полагали, имел тираж одиннадцать миллионов экземпляров, авторам платил около доллара за слово, а некоторым своим фаворитам даже больше.

С другой стороны, экономическое положение писателей лишь в незначительной мере улучшилось благодаря переизданиям.

Все фабриканты книг карманного формата платили автору лишь один цент с проданного экземпляра, а половина вырученной суммы шла в пользу фирмы, первоначально выпустившей книгу; таким образом, с тиража, к примеру, в 150 000 экземпляров автор получал всего 750 долларов. Правда, немалые суммы стала приносить продажа авторских прав за границу, равно как и разрешение журналам печатать сокращенные переложения произведений — в ряде случаев такого рода выплаты достигали 10 000 долларов и выше.

Репортер журнала «Нью-Йоркер» как-то подслушал разговор двух молодых дам относительно последнего выпуска журнала «Омнибук», печатавшего на своих страницах книжные дайджесты. «Они берут пять или шесть книг и выжимают из них всю воду, так что все можно прочесть за один вечер», — сказала первая. «Мне это не по вкусу, — ответила другая. — Пропадает все впечатление, все равно как смотришь кино, зная, чем оно кончится». Но кино не только вызывало особый интерес у американской молодежи; для многих писателей оно служило важнейшим источником доходов. До 250 000 долларов платили за право экранизации популярного романа и до 600 000 — за право постановки пьесы на Бродвее, хотя бы она шла там не больше трех недель. Однажды был даже случай, когда голливудский продюсер выплатил 150 000 долларов за рукопись неопубликованного романа, который по выходе в свет был разруган критикой.

4

Помимо коммерциализации, еще две тенденции трансформировали литературную жизнь в США после 1930 года. Выражаясь несколько усложнено, речь идет о процессах институционализации и коллективизации.

Шаг за шагом литературная деятельность концентрировалась вокруг престижных и крепких в финансовом отношении учреждений. Главным из них было правительство, и в годы существования программы федеральной помощи писателям его влияние не имело себе равных. Одно время поговаривали об учреждении своего рода «Бюро изящных искусств», в функции которого входило бы проведение в жизнь различных культурных программ и распределение стипендий и премий. В 1941 году под эгидой федерального правительства была созвана конференция, которая высказала мнение, что необходимы дальнейшие усилия по предоставлению помощи писателям и художникам, превосходящей ту, что оказывалась в годы кризиса. Но вследствие вступления Америки в войну, а также враждебного отношения со стороны конгресса и перемен в составе правительственных чиновников из этих планов ничего не вышло. После 1945 года единственной формой правительственной поддержки литераторов явились заграничные командировки по линии гос-

департамента и, кроме того, многочисленные программы научных исследований, проводимые Библиотекой конгресса.

Однако целый ряд тех функций, которыми предположительно могло быть наделено «Бюро изящных искусств», взяли на себя американские университеты. Располагая значительными средствами, многие из них при поддержке администрации отдельных штатов и частных фондов Карнеги и Рокфеллера превратились в центры культурной активности на местах. Как правило, университеты располагали лучшими библиотеками для научной работы. Они предлагали широкий выбор бесплатных лекций и курсов, вытеснивших старомодные просветительские общества и учреждения вроде чаутауквы и лицеев. В университетских городках нашли убежище «маленькие театры», постепенно вымиравшие в крупных американских городах и функционировавшие в основном на летних курортах. В начале XX века преподавательская деятельность и художественное творчество существовали как бы в двух различных мирах, но после 1940 года многие университеты ввели у себя курсы литературной композиции с привлечением известных авторов; в составе сотрудников Гарварда, Принстона, университетов штатов Миннесота и Калифорния и по крайней мере дюжины других теперь нередко можно было встретить имена прославленного романиста, видного критика, поэта экспериментального склада или удачливого сочинителя биографий.

Все больше и больше писателей, выступавших в самых различных жанрах, отказывались от статуса вольного художника и становились сотрудниками общественных и частных учреждений. Помимо правительственных служащих и преподавателей университета, в это число входили работники журнальных редакций, а также литераторы, подписывавшие контракт с кино или радио. В ряде случаев зарплата была высока; в ведущих журналах она достигала 25 000 долларов в год («Ридерс дайджест» платил своим любимцам даже больше), а в Голливуде многие сценаристы, работавшие по краткосрочным контрактам, получали и по 5000 долларов еженедельно. С другой стороны, литсотрудники в бульварных журнальчиках порой зарабатывали меньше, чем начинающие газетные репортеры. В общем и целом те и другие трудились на совесть, но плоды их усилий им не принадлежали. В гораздо большей степени, нежели в России, считавшей коллективизацию своим идеалом, литературный труд в Соединенных Штатах подвергся процессу деперсонализации. Писатели в России, бывало, создавали «ударные бригады» для освещения какого-нибудь выдающегося события: скажем, успехов промышленного и сельскохозяйственного развития Таджикистана. Вначале организовывалась коллективная поездка по заранее определенному маршруту, а по возвращении каждый из командированных излагал свои впечатления. В Америке же писатель, состоящий на службе у корпорации, не просто

приставлялся к выполнению общей задачи; подобно рабочему на конвейере, он нес ответственность за конкретную специфическую операцию. В Голливуде, например, существовала такая практика: закупалось литературное произведение, и три сценариста независимо друг от друга работали над его экранизацией. Три варианта сводились воедино четвертым участником, а дальнейшие поправки вносились продюсером, режиссером, редактором, короче, каждым заинтересованным лицом, и в конце концов выпущенный на экраны фильм являл собой подлинно коллективное творчество.

Столь же коллективный характер носила подчас и работа в некоторых журналах. Кто-то из редакторов подавал идею, которая затем обсуждалась на редколлегии; специальные сотрудники подбирали факты и данные, затем, опять-таки коллективно, составлялся текст, и один или несколько редакторов придавали написанному окончательную форму. В журналах Генри Люса большинство статей публиковалось анонимно, в том числе и потому, что приписать их конкретному автору было бы столь же трудно, как установить создателя десятиmillionной доли шевреле, только что сошедшего с заводского конвейера.

Даже в сферах, подвергшихся меньшей рационализации, литературное произведение нередко стало выражать не волю индивидуального автора, а тенденцию, стереотип мышления, а то и решение, принятое на заседании совета директоров компании. За время, прошедшее с 1910 года, с начала процесса интенсивных эстетических и нравственных поисков, в литературном мире Америки произошли глубокие перемены. Читательская аудитория расширилась и стала более подготовленной, а число писателей, желающих откликнуться на спрос общественности, заметно увеличилось. Их литературное мастерство неизмеримо возросло за минувшее время, и в середине 40-х годов в стилистическом отношении американской прозе не было равных во всем мире. Порой, правда, писателей США охватывало чувство неуверенности как неизбежное следствие усиления бюрократизации общества, но оно вскоре проходило, ибо, как бы много людей ни стояло позади великого произведения искусства и ни участвовало опосредованно в его создании, в конечном счете книга пишется только ее автором наедине с самим собой и чистой стопой бумаги.

76. УМОЗРИТЕЛЬНАЯ ФИЛОСОФИЯ

1

После смерти Уильяма Джеймса, последовавшей в 1910 году, американская умозрительная философия четверть века развивалась по спирали. Начав с идеализма, она быстро перешла на противоположные позиции, с тем чтобы вновь вернуться к миросозерцанию, удивительным образом напоминающему тот же идеализм, однако освоившему грандиозные успехи, достигнутые к тому времени наукой.

На рубеже нового века лагерь идеализма оказался переполненным. Любой американский философ спешил причислить себя к нему. Восстание поднял Джеймс, и вскоре как грибы после дождя явились его последователи. Иные из них были материалистами, которым посчастливилось найти в Сантаяне горячего защитника своей старой веры. Другие сгруппировались вокруг Джона Дьюи, поднявшего знамя Джеймса. Существенную часть настоящей главы составит рассмотрение воздействия прагматического бунта Дьюи на педагогическую юридическую и историческую мысль. Третий мятеж подняли реалисты, однако это привело лишь к замешательству в их рядах, потому что у них не было согласия по основным вопросам. Еще одна форма недовольства обнаружилась среди теологов, которым претило категорическое упование на разум. Как ни странно, после двадцати пяти лет тревожений и поисков философы всевозможных направлений во главе с А. Н. Уайтхедом сошлись на философии, удивительно напоминающей старый и забытый идеализм. Этот период начинается тем, что Сантаяна покинул и метафизику, и Америку, а заканчивается возвращением к метафизике эмигранта из Европы.

2

Сантаяна, Ройс и Джеймс окончили тот факультет Гарварда, который ректор Дартмутского университета Такер назвал самым выдающимся в Америке не только среди философских, но и среди всех иных факультетов. Ройс и Джеймс были учителями Сантаяны, и он хорошо их знал; однако с самого начала что-то восставало в нем против них обоих, как, впрочем, почти

против всего американского. Его родители были испанцы, с родственными связями в Новой Англии. Попав в Америку в возрасте восьми лет, Сантаяна в течение всей своей жизни оставался иностранцем, экзотическим и плохо акклиматизировавшимся растением. Казалось, его романская кровь противилась ассимиляции. Он питал отвращение к американскому протестантизму и пуританству, к демократии и деловитости и всегда был рад сбежать в Европу. В 1912 году, когда материальные условия позволили ему отказаться от профессуры в Гарварде, он оставил ее со вздохом облегчения и незамедлительно сел на корабль, чтобы никогда более не возвращаться на американскую землю.

Однако в известном смысле Сантаяна вовсе не покидал Америки. «Если я все же писатель, — говорил он, — то писатель американский». Он утверждал, что единственный язык, которым хорошо владеет, — это английский. В течение сорока лет, когда Сантаяна складывался как личность, Новая Англия была ему родиной. Да и сам бунт против Америки носил у него чисто американский характер; перед нами не столько бунт чужеземца, сколько протест впечатлительного американского индивидуалиста типа Генри Джеймса или Т. С. Элиота. Лишь припомнив, сколь глубоко Сантаяна связан с Америкой, можно понять сущность его критики. Вот почему, рассматривая все религиозные верования как мифологию, он тем не менее подвергал самым острым нападкам «благопристойную традицию кальвинизма и затхлый запах долга, витавший над Новой Англией»; католицизм вызывал у него добрые чувства и симпатии. Воспоминания Сантаяны о прожитых в Америке годах не относятся к светлым; он держал себя отчужденно в любых обстоятельствах и ненавидел новоанглийское окружение, в деспотизме которого ощущал угрозу своей свободе. В то же время следует иметь в виду, что Сантаяна слишком индивидуалист и к нему не приложимы понятия общественной или экономической обусловленности, даже когда он выступает против них. В истории американской мысли не легко отыскать фигуру, которая своим полным отчуждением от всего окружающего причиняла бы больше хлопот историкам марксистского направления, чем Сантаяна.

В своих увлекательных автобиографических очерках «Люди и города» (1944), «Годы зрелости» (1945) и еще в большей степени в единственном романе «Последний пуританин» (1935) Сантаяна обнаруживает истоки своей любви-ненависти к Новой Англии. Полагая, что пуританский характер «враждебен радости», он выступал против него со всей силой романского темперамента и эпикурейской морали. Высоко ставя благородство своего героя-пуританина Оливера, Сантаяна считал его приверженцем доктрины морального усовершенствования, рабом совести; чем бы тот ни занимался — работой, игрой, любовью, — он все делает с полным сознанием исполненного долга. И в

конец концов это его надламывает. Марио, его римско-католический антипод, спокойно возлагает всю ответственность на бога, а сам погружается в светский гедонизм. Пуританизм приходящий, считал Сантаяна, лишь для простых и грубых умов, судящих о долге как хорошие солдаты или добропорядочные фермеры. Для человека же впечатлительного чувство долга оказывается невыносимо. Оно наполняет собой все его существо, порождая постоянную неуверенность и парализуя волю. Человек не предназначен для подобных самоистязаний. Если его мысли будут витать в облаках, он лишится почвы под ногами.

Сантаяна называл себя «решительным материалистом — вероятно, единственным оставшимся в живых». То не был материализм, в котором обычно обвиняют американцев, тот особый вид нравственного материализма, более всего занятого оптовой торговлей. «Великая аксиома» философского материализма Сантаяны заключалась, как он сам говорил, в «преобладании материи во всем сущем, даже когда это сущее духовно». Эту философию он изложил в двух обширных и впечатляющих изданиях — в пяти томах «Жизни разума», ставших великим свершением его молодости, и в четырех томах «Царства бытия», вышедших в период между его шестьдесят четвертым и семьдесят седьмым годами. Сантаяна полагал, что все эти сочинения выражают единую и последовательную точку зрения. Некоторые же критики считают, что материализм его ранних книг превратился в позднейших томах в некий весьма странный платонизм.

В «Жизни разума» (1906) утверждается, что существует только материя. Что же тогда мысли и чувства? Автор видит в них побочные продукты человеческого тела, «лирический всхлип посреди забот», «своевольную музыку», лепет мозга, не оказывающий никакого воздействия на вращение «колес» человеческого организма. Жизнь разума не представляет собой, как думали многие философы, свободного и умозрительного мышления; она состоит скорее в проявлении здравого смысла и упорядочении наших животных импульсов для достижения наибольшего спокойствия и удовлетворения. И мы должны отнестись, если достаточно мудры, этому земному миру и удовлетворению, ибо другого выбора не существует. Идея свободного морального выбора, независимого от «темной машины» тела, а также жизнь духа после разрушения тела или идея бога, повелеваемого природой и ходом истории, представляются Сантаяне не столько убеждением, с которым следует всерьез полемизировать, сколько пережитком примитивной и трогательной мифологии; вслед за Джоном Морли он мог бы сказать о религиозных верованиях, что их следовало бы не опровергать, а объяснять. Религия — это не философия, а поэзия. Если мы хотим взять все от нашей краткой и полной превратностей жизни, давайте отбросим трансцендентализм, присмотримся

повнимательней к нашему небольшому запасу импульсов и способностей, чтобы употребить их наилучшим образом. «Все идеальное имеет природную основу, а все природное получает идеальное развитие». «Жизнь разума» представляет собой неторопливое и тщательно аргументированное размышление на эту тему применительно ко всем основным областям человеческой деятельности.

В последующие годы интересы Сантаяны претерпели значительное изменение. В «Царстве бытия» (1927—1940) его занимает мир сущностей. Что же такое эти сущности? Известно, что, говоря: «Дважды два четыре», мы утверждаем не только то, что верно в данный момент, но и нечто такое, что верно всегда и при всех обстоятельствах. Никогда не было и никогда не будет, чтобы это оказалось неверным, ибо отношения между двумя и четырьмя не то же самое, что, например, яблоки, которые могут сгнить, или снежки, которые могут растаять; это сущности, они вневременны и потому не подвержены изменениям. Согласно теории Сантаяны о сущности, все, что мы чувствуем или представляем себе, пребывает в состоянии сущностей. Мы говорим, что запах фиалки преходящ. Но это, считает Сантаяна, неверно. На самом деле преходяще наше ощущение его. Мы чувствуем запах, а затем перестаем его ощущать, но это уже другой вопрос. Само по себе качество столь же вечно, как два и четыре в нашем уравнении. Это относится ко всем цветам и звукам, вкусу и чувству реальных или возможных переживаний — все они без исключения сущности. Существуют ли они в действительном мире? «Нет, — отвечает Сантаяна, — ничто, данное нам в опыте, не существует». Они похожи на то, из чего состоят сны. Было бы абсурдно утверждать, что форма и материя стула, видимая и осязаемая нами, заключены в постоянно движущейся массе протонов и электронов, из которых он состоит. Мы можем лишь полагать, что эти качества действительно там заключены и что при благоприятных условиях нечто подобное действительно существует. Но даже в этом мы не можем быть уверены. В конце концов философы, как и все люди, вынуждены воспринимать окружающий мир на основе «животной веры».

Может показаться, что в старости Сантаяна весьма близко подошел к идеализму, который вначале отвергал. И действительно, часто отмечается сходство между теорией сущностей Сантаяны и платоновскими идеями. На самом деле сходство это не столь уж близкое. Идеи Платона — это в то же время идеалы, которые снизились в поток мыслей и дел и образовали там некое динамическое противоречие. Сущности Сантаяны — это «весталки», прекрасные на вид, но не имеющие отношения к событийному миру. Все, что мы думаем, чувствуем или делаем, раз и навсегда предопределено структурой материи нашего мозга, непостижимой даже для науки. Все нравственные

склонности, научные теории, видения святых и фантазии философов всецело находятся во власти материалистического механизма природы.

Эта великолепная и меланхоличная философия написана прозой, снискавшей автору прочное место в истории литературы, какова бы ни была ценность его теорий в глазах профессиональных критиков. Исключительно спокойный стиль Сантаяны с несколько замедленным и задумчивым ритмом отличается обостренной восприимчивостью к звуковой и ассоциативной стороне слова, так же как и к его прямому значению. Сантаяна всегда оставался взыскательным художником. Слова у него никогда не теснят друг друга, как то бывает в непринужденной беседе. Все взвешено. Откройте наугад любой из томов его обширного собрания сочинений, и вы обнаружите все тот же ровный поток тщательно отшлифованных фраз. Кажется, будто умудренный жизнью и путешествиями человек, освободившись наконец от дел и созерцая в часы изысканного досуга картину жизни, превратившейся для него в вечный послеполуденный отдых, пустился в пространные рассуждения за чашкой чая. Такому человеку не пристало возвышать голос или вступать в словопрения, и Сантаяна этого не делал. Он хотел слыть джентльменом, увлеченным философией, а не профессором-педантом.

Не самым счастливым следствием подобной манеры явилось то, что профессора стали относиться к нему так же, как сам он относился к себе. Они отмечали известный недостаток силы логического мышления Сантаяны, нежелание направить свой приятный поток рассуждений в то русло, где подводные камни диалектики могли бы нарушить или замутить его течение. Следует признать, что в своей неприязни к педантизму Сантаяна порой пренебрегал ясностью и точностью мысли. Иногда, и отнюдь не редко, читатель, приученный к точным наставлениям, ощущает раздвоенность Сантаяны, который, стремясь запечатлеть на своем пути все мимолетные оттенки света и тени, забывает обязанность философа идти наикратчайшей дорогой. Его философская проза, к сожалению, очень трудна для восприятия, ибо те самые качества, в которых заключена сила художественности, затемняют логическое начало и выводят ее, к всеобщему неудовольствию, за пределы познаваемого. Философы обычно воспитываются в спартанском духе. Подобное воспитание приучает их к лаконичной, суровой манере письма, и проза Сантаяны кажется им по-восточному пышной. Таким образом, ему не удалось решить по сути своей неразрешимую проблему идеального стиля философской прозы; с другой стороны, многие, кто считает полемику о сущности и существовании чем-то темным и непонятным, приемлют ее лишь в той мере, в какой она освещена, пусть даже бледным светом переливчатой прозы Сантаяны.

Трудно представить себе более непохожих людей, чем Сан-тяяна и другой выдающийся вождь философов, восставших против идеализма. Сантяяна — аристократический художник, чужак среди соотечественников, держащийся подчеркнуто в стороне от политических и общественных движений своего времени, Джон Дьюи — плебей как по своему темпераменту (если таковой у него был), так и по своим сочинениям, американец до мозга костей, чувствующий себя дома и на Среднем Западе, где прошла его юность, и в Новой Англии, где он родился и где процветали ремесла и ручной труд. Философия Дьюи не созерцательна, а действенна, что неизменно толкало его то в руководство Лигой промышленной демократии, то в комитет защиты Трочкого. Не обладая метафизическим даром Ройса, личным обаянием романтика Джеймса или великодушным мастерством Сантяяны, Дьюи достиг такого авторитета в американской и мировой философии, о каком не мог мечтать никто из его современников. Жизнь Дьюи — история американского успеха. Чем же это объясняется?

Отчасти, конечно, уже самим обилием его продукции. Значительную часть своей жизни Дьюи провел в неустанной и напряженной работе за пишущей машинкой, однако и в своем повседневном течении его жизнь не была обычной. Дед Дьюи родился накануне американской революции. Сам он родился, когда Вашингтон Ирвинг еще работал в Саннисайде, а Линкольн занимался адвокатской практикой в Спрингфилде. Дьюи появился на свет в том достопамятном году, который среди прочего, достойно быть отмеченным, породил Бергсона, Гуссерля * и Хэвлока Эллиса *, эссе Милля «Свобода» и «Происхождение видов» Дарвина. В том, что Дьюи родился в один год с выходом великой книги Дарвина, есть особое значение. Дьюи принадлежит книга «Влияние Дарвина на философию», и некий остряк отмечал, что в ней дана характеристика самого автора.

Среди других не менее основательных причин огромного влияния Дьюи следует отметить три следующие. Во-первых, в годы, когда эволюционная теория занимала умы всех, он применил ее для пересмотра основ логики и этики. Во-вторых, тем, кто относится с недоверием к абстрактным рассуждениям и озабочен только практическими результатами, он предложил философию, которая, казалось, отвечала и тому и другому. В-третьих, исходя из своей новой философии, он сделал выводы относительно системы образования, счастливейшим образом отвечавшие духу времени. Однако все это лишь ответвления главного ствола его философии, известной под именем «инструментализм».

Термин «инструментализм», которому Дьюи отдавал предпочтение перед «прагматизмом» в обозначении своей философской системы, еще одно свидетельство того, что Дьюи обязан

Дарвину. Дьюи считает, что в процессе эволюции мысль возникла в качестве *инструмента* приспособления и выживания, подобно способности бегать, летать и лазать. Сознание возникло из практической необходимости, сохранилось благодаря своей практической пользе, и — в этом новый отправной момент рассуждений Дьюи — правильное применение сознания ныне, как и прежде, заключается в его практической направленности. Обстоятельства, при которых впервые возникает мысль, проиллюстрированы на примере первобытного человека, который, спасаясь от медведя, подбегает к берегу реки. В этом случае инстинкт не в силах помочь, привычки тоже бесполезны, поскольку ситуация возникает впервые; остается либо подумать, либо погибнуть. Человек сможет спастись только при условии, если жесточайшая необходимость заставит его мозг высечь искру мысли — скажем, мысль оттолкнуться от берега на бревне. В конце концов он или кто-либо иной поступит подобным образом. Что представляет собой этот новый мощный инструмент, который мы называем теперь мыслью? По существу, говорит Дьюи, это план действия, намерение что-то совершить. Если мысль «срабатывает», значит, она справедлива в том смысле, что оправдала цель, ради которой возникла. Если же она не достигает цели, значит, она ошибочна. Сущность инструментализма Дьюи заключается в утверждении, что эта первоначальная функция мысли остается ее постоянной и главной функцией. Подлинной сущностью и результатом мысли является ее биологическая эволюция, определяемая способностью роста, выживания и лучшей приспособляемостью организма.

На первый взгляд эта теория кажется весьма невинной. Однако, по мере того как Дьюи развивал ее, она начинала представляться по меньшей мере революцией в философии. Сначала он обратился к теории логики, которая исходила из традиционного представления, что мир подобен раз и навсегда установленной пирамиде, в основании которой лежат реальные факты, середину составляют установившиеся общие понятия, а вершину — неизменные чистые абстракции. Поскольку задача разума сводится к пониманию этого мира, то категории рода, вида и тому подобное должны соответствовать структуре пирамиды. Дьюи отбросил подобную систему мышления вместе с ее выводами. Если мысль в действительности является инструментом, предназначенным отвечать потребностям организма, то все законы и способы мышления находятся в состоянии перемены, в них не остается ничего постоянного. Отсюда вытекало, что следует переоценить саму природу истины. Критерием теории теперь уже не может выступать ее самоочевидность или соответствие другим фактам и теориям, ибо то, что представляется самоочевидным или логичным сегодня, завтра таким может не показаться. Критерием истинности наших теорий, рассматриваемых в качестве руководства к действию, является то, насколько

достигают они практических целей. И это есть то, что мы называем истиной. Если цель мышления не в получении представления о мире, а в достижении практических результатов, то, добиваясь этих результатов, мы постигаем истину в единственно доступном нам виде. Подобные же взгляды развивает Дьюи и в области этики. В поведении человека, как и в его мышлении, не может существовать раз навсегда установленных норм или категорий. Полезно то, что ведет к развитию человека. Что такое развитие? Движение к зрелости. Что такое зрелость? Лучше не давать ей определения, ибо любое точное определение означало бы конечную цель, чего следует всячески избегать. Развитие ведет к дальнейшему развитию, и так до бесконечности. Нам остается довольствоваться этим.

В Европе подобная теория почти не нашла приверженцев; единственный выдающийся ее сторонник в Англии Ф. К. С. Шиллер*, разочаровавшись, в конце концов уехал в Америку, где философия Дьюи встретила понимание и процветала. То была философия практики. К тщательно разработанному метафизическим и теологическим системам прошлого она подходила с одним-единственным уничтожающим вопросом: «Какое значение придаете вы практическому улучшению жизни человечества? Если никакого или почти никакого, то убирайтесь прочь». Провозглашение такого учения выдающимся философом означало духовное освобождение для всех погруженных в реальную жизнь, для изучающих философию и утомившихся или неспособных постичь ее метафизические тонкости, а также для теологов, более заинтересованных в усовершенствовании общества, чем в абстрактных материях. Когда же Дьюи обратился в «Реконструкции в философии» (1920) к обличению метафизики, видя в ней порождение мысли досужей аристократии с ее желанием бежать в иной мир, вместо того чтобы иметь дело с ответственностью в этом мире, многие услышали в словах Дьюи первый и подлинный голос демократической философии.

В «Демократии и образовании» (1916) взгляды Дьюи выражены еще определеннее. В этой книге содержится законченное изложение теории воспитания, сказавшейся затем на постановке дела образования в Америке, а также в Мексике, России, Китае и многих других странах. Эта теория Дьюи тоже основывается на философии инструментализма, согласно которой ум, в отличие от памяти, не становится лучше в результате тренировки и не стремится к познанию истины ради нее самой; ум находится в состоянии преобразования окружающего в нечто, более соответствующее его желаниям и потребностям. По самой своей сущности он побуждает к действию. Поэтому образцовая школа, основанная на теории Дьюи, отвергает зубрежку, а в процесс обучения вводит лишь то, что имеет прямое отношение к практике. Интерес учеников поддерживается обращением к этим вопросам в той последовательности, в какой они возника-

ют в жизни ребенка; внешние предписания сведены к минимуму, а свободное экспериментирование всячески поощряется; предмет изучения принаравливается к ребенку, а не наоборот; отвергается старое разделение на общеобразовательное и профессиональное обучение, ибо культура, не направленная на пользу деятельности человека, бесплодна и устарела. Поскольку же человеческое окружение является во многих отношениях наиболее существенным фактором, большая часть образования ребенка должна проводиться в процессе общения с себе подобными.

«Прогрессивная система образования» черпала свои идеи из учения Дьюи. По всей стране создавались школы с игровой системой обучения; дети постигали арифметику, играя в магазин, биологию — выращивая домашних животных и разводя сады, литературу — создавая свои пьесы и рассказы. Каковы бы ни были результаты такого образования, не вызывает сомнения, что благодаря ему красные домики школ превратились в очаги веселья и радости для массы школьников.

Дьюи решительно порывал с традициями, а его влияние на систему образования приобрело доминирующий характер, что, естественно, не могло не вызвать противодействия. Движение протеста возглавил молодой ректор Чикагского университета Роберт Мейнард Хатчинс, который в ряде резко написанных книг — «Высшее образование в Америке» (1936), «Недружеский голос» (1936), «Образование ради свободы» (1943) — подверг сомнению всю теорию образования Дьюи. Его собственная концепция, противостоящая Дьюи, получила моральную поддержку Александра Миклджона в «Образовании между двух миров» (1942) и Марка Ван Дорена в «Либеральном образовании» (1943), а также подверглась своего рода лабораторной проверке в Сент-Джонс Колледж, штат Мэриленд, руководители которого Стрингфелло Бэрр и Скотт Бьюкенен пытались воплотить идеи Хатчинса в жизнь. Согласно Хатчинсу, интеллект не является, как считал Дьюи, простым инструментом для удовлетворения практических потребностей. У него свои цели и задачи в постижении мира, и образование, во всяком случае на высшей стадии, обязано всецело следовать этим целям. Подобный подход означает понимание фундаментальных законов, лежащих в основе природы и человеческого общества.

Насколько далеко пойдет этот протест против системы образования Дьюи, пока еще рано судить. Однако в одном противники Дьюи добились определенного успеха. В последние годы факультативная система высшего образования с ее свободой эксперимента заметно уступила место более строгой регламентации, отдающей предпочтение наиболее важным предметам изучения.

Влияние Дьюи на систему образования было столь широко, что неизбежно возникает вопрос, как это объяснить. Одно из

таких объяснений состоит в том простом факте, что Дьюи сопутствовали удачные обстоятельства; говоря о нем, следует иметь в виду, что речь идет скорее об идеях, чем о личности. Редко когда столь большой успех так мало зависел от чего-либо похожего на оригинальность, эффектность или искусство автора в подаче материала. Ненавязчивый Дьюи всегда стремился держаться в тени; его публичные выступления, его медлительная, отвлеченная и как будто сонная манера говорить не могла зажечь слушателя, хотя и вызывала к себе уважение. Он не обладал ни даром саморекламы, ни артистическим темпераментом.

И писал он так же, как говорил. Его книги неизменно насыщены мыслью, почерпнутой прежде всего из собственного опыта, мыслью простой, прямой и абсолютно искренней. В них немало полезных и неприятных примеров, однако процент обобщений по сравнению с частностями достаточно высок. Не лишено оснований распространенное обвинение, что стиль Дьюи скучен и невыразителен. Дело не только в том, что он не справлялся с частностями, с которыми профессиональный писатель раздался бы в два счета, — со структурой предложения, с гладкостью переходов, кульминацией, соотношением частей, различными тропами, юмором, цитатами. Хуже того, Дьюи не обладал магией слова, спасавшей самые непостижимые страницы Сантаяны. У него не было слуха, того чувства экономии слов, отчасти логического, отчасти эстетического, которое позволяет чеканить точные и запоминающиеся мысли. Во всем им написанном до странности мало такого, что можно цитировать. Литературные достоинства сочинений Дьюи столь слабы, что неуклюжие, растянутые и неровные абзацы и страницы его книг не остаются в памяти.

Конечно, когда открываешь новый материк (ведь великие философы всегда открыватели), изысканность выражений — не самое главное. Ради своего душевного спокойствия литераторы могут иногда вспомнить, что Аристотель, Кант и Гегель прославились и без помощи художественной формы. Однако старая поговорка, что стиль — это все, приложима, очевидно, и к мыслителям, кроме разве самых великих. Поэтому наиболее читаемым представителем философии прагматизма, философом, которого станут читать и через полвека, будет, по-видимому, не ее самый компетентный и основательный истолкователь Джон Дьюи, а тот, кто придал этой философии отпечаток своего несравненного стиля и обаяния, — Уильям Джеймс.

4

Идеи прагматизма проникли не только в философию, но и в иные сферы. Мы рассмотрели их влияние в области образования. Благодаря работам друга Джеймса — члена Верховного суда Оливера Уэнделла Холмса сказались они и в области

права, особенно в высших его сферах. Обычно судьи не бывают популярны в народе, но, когда Холмс, уходя на покой, покидал Верховный суд, он снискал такие приветствия от либералов и от консерваторов, каких не выдвигал никто из членов Верховного суда со времен Джона Маршалла. О жизни Холмса создана пользовавшаяся успехом бродвейская пьеса, а его популярная биография «Янки на Олимпе» стала бестселлером. Слово «Олимп» здесь относится, конечно, к «браминскому» прошлому Холмса, сыну того Холмса, который написал «Самодержца обеденного стола». Это обстоятельство не переставало странным образом смущать самого автора в течение большей части его 94-летней жизни.

От родных бостонских причалов Холмс уплыл весьма далеко в двух отношениях. Прежде всего он стал скептиком. В дни своей молодости он вместе с Джеймсом пытался совлечь таинственные одежды с «нашего ветхого знакомца Космоса», однако со временем пришел к выводу, что «определенность обычно оказывается иллюзией» и нам следует довольствоваться рабочей гипотезой. «Лучшее мерило истины, — говорил он вслед за Джеймсом, — это сила мысли, заставляющая считаться с собой в условиях рыночной конкуренции». Для религиозной веры подобные взгляды оказывались разрушительными.

Холмс далеко ушел и от общественного консерватизма своих предшественников. Вместе с Луисом Брандайсом он предвосхитил взгляды тех членов Верховного суда, которые в столкновении прав собственности с человеческими правами в период администрации Франклина Рузвельта неколебимо отстаивали последние. Хотя Холмс выступал против разногласий в суде, подрывающих авторитет юстиции, он прославился как «великий расколник», а его отзывчивость в отношениях с общественными реформаторами превратила его во всеобщего любимца. Когда возникали споры, конституционны ли новые практические или юридические мероприятия относительно минимума заработной платы, ограничения использования детского труда, допустимости выступлений безответственных ораторов-радикалов в общественных местах, не составляло никаких трудов объявить эти новые начинания противоречащими правам собственности и подавить их авторитетом Конституции. Иные из коллег Холмса с логической неотразимостью доказывали необходимость такого решения вопроса. Холмс же выступил решительно против этого.

«Благоразумие и общественная польза — вот истинные критерии в решении вопроса. Было бы глупо полагать, что справедливости можно достичь одной лишь логикой... Больше всего я протестую против использования Четырнадцатой поправки к Конституции *... теми, кто стремится помешать проведению социальных преобразований, которых жаждет

значительная часть народонаселения... даже если эти преобразования могут оказаться тщетными или, более того, — пагубными».

Подобное заявление из стен Верховного суда воскресило надежды отчаявшихся либералов.

Слова Холмса звучали веско, но они были лишены звучности и блеска речей его отца. Стилль его судебных определений и самой известной книги «Обычное право» (лекции в Лоуэлловском институте, прочитанные в 1880 году) точен, как подобает стилю юриста, но усложнен и тяжел. Первый Оливер Уэнделл Холмс завоевал любовь публики не столько содержанием, сколько своей манерой говорить. Второй же почти всем обязан содержанию своих работ.

5

Движение, получившее известность под названием «Новая история», явилось результатом не столько прагматического образа мышления, сколько «параллельного» развития мысли. Главной этого направления стал друг Дьюи и его коллега по Колумбийскому университету Джеймс Харви Робинсон, чьи лекции по истории европейской интеллигенции оказали влияние на преподавание истории во всей стране. Робинсон утверждал, что для осмысления и создания истории необходимы две вещи, которые Дьюи отмечал в числе крайне существенных для понимания развития философии.

Прежде всего генетический метод. «В широком смысле слова, — писал Робинсон, — история охватывает все, даже самые мельчайшие проявления деятельности и мысли человека с тех самых пор, как он появился на нашей планете». Однако такое изучение истории невозможно. Большинство событий прошлого исчезло бесследно, а из тех, что сохранились в истории, лишь немногие достойны быть упомянутыми. Как же должна история отбирать свой материал? И Робинсон отвечает: «То, что обязана делать история и чего она до сих пор не умела делать, — это содействовать нашему пониманию себе подобных и проблем, стоящих перед человечеством». Каким путем следует ей добиваться такого понимания? Конечно, не старыми рассказами о войнах и победах; не сводить историю, вслед за Карлейлем, к биографии, или, вслед за Бэнкрофтом, к выражению националистических чувств, или, как марксисты, — к пропаганде, и, наконец, не превращать ее, вслед за Фрименом, в «политику, опрокинутую в прошлое». История — это «исследование того, каким образом человек стал таким, каков он ныне в жизни и в своих убеждениях». В прошлом мы должны искать причинное объяснение настоящего. Исторический метод должен стать генетическим. Как сказал другой участник той же группы Гарри Элмер Барнс, «эволюция для историка то же, что движение для физика». Каждое существенное явление и событие нашей эпохи —

всего лишь последнее звено длинной цепи, уходящей в незапамятное прошлое. Обязанность историка заключается в том, чтобы ухватиться за эту цепь и следовать по ней в обратном порядке, куда бы она ни вела.

И если он последует этому совету, перед ним откроется необычный мир. Вместо того чтобы исследовать королевские родословные, он войдет в область, которая представителю классической истории показалась бы слишком туманной и, возможно, недостойной серьезного исследовательского внимания. Санитарное состояние Древнего Рима, возможно, имеет большее отношение к его падению, чем особенности характера римских императоров; заработки средневековых ремесленников могут пролить более яркий свет на причины крестовых походов, чем история религиозной мысли. Один из новых историков Чарльз О. Бирд шокировал читателей своим горячим убеждением, что Американскую конституцию имущие классы создали для защиты своего положения. Воздействие исторической причинности сказывалось на медицине, экономике и психологии, на географии, статистике и юриспруденции; не существовало такой области изучаемой им цивилизации, которую бы историк мог заранее отменить как несущественную. Главное, на что упирала новая история, — это мысль о том, что настоящее следует объяснять исходя из прошлого. Второй посылкой стало утверждение, что, если это условие будет достигнуто, историк обязан отказаться от исхоженных троп и ступить на неизвестные пути и перепутать той цивилизации, которую изучает; он должен знать уровень заболеваемости и смертности той эпохи, монетную систему и жилищное строительство того времени наряду с битвами и королевскими браками. Только всецело погрузившись в условия жизни прошлого, что редко кому удавалось из прежних историков, может он объяснить, каким образом возникли современная семья, церковь и нынешнее социальное разделение общества.

Наиболее волнующей частью новой истории было объяснение ею различных убеждений и верований. Люди привыкли считать, что их воззрения — как относительно абстрактных понятий философии и религии, так и касающиеся повседневных дел — основаны на разуме. Новые историки соглашались с Дьюи, что главные воззрения людей порождаются не столько чистым интеллектом, сколько практическими побудительными мотивами. Эти воззрения признаются, поскольку другие тоже признали их, а эти другие признали их в конечном счете потому, что они помогают преодолевать страх или содействуют самоутверждению, служат оправданием принятой позиции и поведения. Короче говоря, подобные воззрения не столько разумны, сколько рационалистичны. В то время как Дьюи в «Реконструкции в философии» (1920) приспособлял эту теорию для своей

метафизики, Робинсон в завоевавшем широкую известность исследовании «Становление разума» (1921) проделал то же самое в отношении религии и общественных взглядов. Росту популярности этих книг в немалой мере содействовали подъем в то время всеобщего интереса к фрейдизму и новый расцвет деятельности антропологов. Франц Боас, Р. Х. Лоуи, Александр Голденвейзер, Кларк Уисслер и Маргарет Мид выпустили в свет ряд интересных книг о формировании первобытных обычаев и верований. Талантливая книга «Становление современного разума» (1926), написанная под влиянием Робинсона и Дьюи их учеником Джоном Германом Рэндаллом, широко применялась в американских колледжах в качестве учебного пособия. В ней доказывалось, что все в мире концепции — от Данте до Маркса и Гегеля, — вовсе не будучи образцами чистой мысли, выработанными под воздействием одной лишь логики, складывались в результате бесчисленных обстоятельств общественного развития и уровня технических знаний своего времени.

6

Конечно, все это не могло не вызывать сомнений у тех, кто всерьез относился к своим религиозным воззрениям. Ибо вера основывается либо на откровении, истинность которого бесспорна, либо на аргументации, подтверждающей ее существование как объективной истины. Поскольку теперь вера объявлялась побочным продуктом желания верить, управляемым иррациональными побуждениями, а не реальными обстоятельствами, то, попросту говоря, вера оказывалась иллюзией, а религия основывалась на чем-то весьма близком миру.

На грозный вызов подобного релятивизма религиозные писатели отвечали по-разному. Гуманисты, например, восприняли новый способ аргументации и попытались выработать свою религию, фактически лишенную веры. Иные же, напротив, стремились отстоять ортодоксальную веру и бросить тень сомнения на сам разум. Католики и фундаменталисты * остались верны своим традиционным позициям. Между двумя крайностями оказались религиозные либералы, смятенные и разошедшиеся между собой во взглядах.

К философам-гуманистам (не надо путать с писателями-неогуманистами, о которых также идет речь в этой книге) относятся известные университетские преподаватели Дьюи, Макс Отто, Рой У. Селлерс, Юстейс Хейдон и Шейлер Мэтьюз. Однако самым выдающимся писателем среди них был не профессиональный философ или теолог, а журналист Уолтер Липпман. Не по годам развитой студент Гарвардского университета, владеющий изящным и легким стилем, Липпман почти тотчас же после окончания университета выступил в печати в защиту социализма и, продолжая ежедневно сотрудничать в газете, опублико-

вал целую серию увлекательных книг о политике, религии и международных отношениях. Его судьба — это история медленной эволюции от левых позиций к довольно консервативным, сначала в политике, затем в религии. В середине жизни он написал «Предисловие к этике» (1929), где выступил как гуманист.

В этой книге Липпман утверждает, что все здание традиционной теологии рухнуло. «Кислоты современности» разъели догмы о воплощенном боге, преображении и искуплении, о грехопадении, первородном грехе, воскресении, втором пришествии и Страшном суде. Не то чтобы их формально опровергли. Просто в холодном свете современности с духом научного анализа они утратили свое правдоподобие и сошли на нет. Липпман взирает на их исчезновение с видимым удовлетворением. Его гораздо больше тревожит то обстоятельство, что в течение многих веков теологические верования обеспечивали поддержку нравственному идеализму; людские упования, нравственная устойчивость, все жизненные ценности, лежащие в основе человеческого бытия, обязаны своим происхождением главным образом религии. Что станет с плодами морали, если будут подрублены корни религии? Может ли безбожный реализм, вытесняющий старую религию, предоставить необходимые условия для высоконравственной и благородной жизни?

Липпман считает, что может. Взаимосвязанность нравственного идеализма и религиозной веры он рассматривает скорее в историческом, нежели в логическом плане. Если люди ставят наслаждение выше боли, любовь выше ненависти, а красоту выше безобразия, то это потому, что они, или во всяком случае лучшие из них, убедились, что такое соотношение ценностей заключено в самой природе вещей. В этом нет ничего субъективного или произвольного; высшие соображения, непричастные к возникновению этих суждений, заложенных в глубинах интуиции, могут лишь подкрепить их. Интуиция совершенно независима от веры. С исчезновением веры человек должен все пересмотреть, отбросить устарелый теологический хлам, сохранив лишь ту мораль, которую приемлет его собственное понятие ценностей. При этом он теряет многое из того, что ему дорого, ибо уже не может рассчитывать ни на дружелюбие вселенной, ни на старую спасительную веру в жизнь. Все, чем он располагает, — только его жизнь на земле. Однако по-прежнему считается справедливым, что один образ жизни благороден, другой же позорен. И не существует видимых причин, почему развитый и бескорыстный ум не может отдаться со всем рвением взысканию чисто земных благ. Это пристрастие окажется более прочным, нежели религиозное рвение, поскольку порождено не сомнительными теологическими догмами, а основано на свободном и разумном выборе.

Логичность такого гуманизма встретила глубокое понимание у многих умеющих думать американцев и нарушила душевный покой ортодоксов. Что оставалось им делать перед лицом постоянных выпадов против веры со стороны науки и рационализма? Они, конечно, могли вслед за церковью утверждать, что откровение и истинный разум никогда не расходятся; а если все же расходятся, то перед нами неистинный разум. Подобная аргументация, принятая многими неосхоластами, была не слишком убедительной. Многие протестантские теологи полагали, что если религия бросит вызов современной науке и философии, используя при этом только доводы разума, то это заранее обречет ее на поражение; медленное отступление теологии в течение последних трех столетий представлялось им несомненным подтверждением их правоты. Обоснование веры разумом означало бесспорное признание возможности ее ниспровержения тем же разумом. Они считали, что следует применить совершенно иную стратегию борьбы. Веру следует полностью освободить от разума. Верующий должен убедить себя, что вера обладает такими достоинствами, которые ничем не обязаны разуму и которые поэтому он не в силах подорвать; наука не может представлять угрозу вере. Вера — это утес, вознесенный над иррациональной реальностью, о который могут сколько угодно и понапрасну разбиваться ничем ему не грозящие волны интеллектуализма.

Впервые такое учение возникло не в Америке. Оно явилось продуктом развития европейской мысли, и начало ему положил чудаковатый датский гений Кьеркегор; затем оно было подхвачено в Германии Карлом Бартом и Эмилем Бруннером и в модифицированном виде укоренилось в Америке благодаря Паулю Тиллиху, Вильгельму Пауку, братьям Рейнгольду и Ричарду Нибурам *. В чистом виде, как мы находим его у Барта, это учение представляет собой смелую попытку побить противника на его позиции разума. Бог существует. Он проявляет себя, воплотившись в Христа и в Библию. Наши контакты с ним — это самое очевидное и самое важное в жизни людей. И тем не менее он остается и должен оставаться непостижимой тайной. Мы не в состоянии сказать о нем что-либо определенное, не можем даже утверждать, что он существует в обычном смысле этого слова, или что он интересуется нами, или что он добр, ибо всякая попытка наших несовершенных мыслительных способностей представить себе его природу неизбежно терпит неудачу. Его не может постичь ни философ, ни мистик, поскольку экзальтированный подход последнего ограничен его земной природой. Ни один святой, и даже сам Христос, поскольку он был человеком, не в силах выразить волю бога, чьи пути не схожи с нашими, ибо бог возвышается надо всем, что нам известно, к чему мы стремимся или что мы чувствуем, как нечто «абсолютно иное».

Можем ли мы снестись с ним? Не можем, решительно утверждают последователи Барта: «нет путей от человека к Богу». Однако сам бог в своем всемогуществе может явиться человеку. По причинам, которые лежат за пределами нашего понимания, он является некоторым, милостиво позволяя им путем надприродной пронизательности постичь, как в том или ином отрывке из Священного писания, посредством того или иного избранника, может быть его самого, изрекается слово божье. Эта внутренняя пронизательность дается безотносительно к заслугам или стараниям данного человека. Когда же наступает это внутреннее озарение, оно непередаваемо другим и тем не менее вполне определено. Тем, на кого оно нисходит, неведомы превратности жизни, чего не может им дать даже самая мудрая и разумная философия. Они проникаются душевным покоем, казалось бы невозможным в этом бренном мире.

Среди американских приверженцев подобной теологии выделяется имя Рейнголда Нибура, одного из немногих американских философов, получивших почетное приглашение фонда Гиффорда * читать лекции в Шотландии. В лекциях, прочитанных в 1939 году в Эдинбурге и опубликованных в двух томах под названием «Природа и судьба человека» (1941—1943), он в известной мере смягчил остроту антитезы Барта между естественным и надприродным. Сам человек — явление надприродное в том отношении, что он обладает способностью судить о будущем и прошлом, о своем собственном поведении и мыслях, что невозможно вывести из естественного порядка вещей. История является свидетельством конфликта двойственной природы человека. Если история трагична, то виной тому порочность человека, коренящаяся в его гордости, в нежелании считаться с заложенным в нем самом божественным началом. Вместо того чтобы поклоняться естественному человеку, повсеместно выдвигаются философские системы, провозглашаемые спасительными, или же жалкие социальные доктрины, возвещающие наступление царства утопии. Идеализм и натурализм отвергаются Нибуром как проявления «идолопоклонничества».

К счастью, озабоченность Нибура проблемой греха и его мрачные воззрения на человеческую деятельность не помешали ему принять активное участие в общественной жизни. Свое духовное развитие он характеризовал как движение вправо в геологии и влево в политике. Из-под пера Нибура вышло бесчисленное количество либеральных книг и политических статей. Блестящий оратор, он в своих книгах нередко бывал по-немецки тяжеловесен. И тем не менее его книги пользовались большой популярностью, что уже само говорит об их содержательности. То же можно сказать и о работах других представителей этой школы. Подобное обстоятельство некоторые считают весьма симптоматичным. Если рассматривать разум как сверкающий метеор, едва ли стоит растить его и лелеять. Иное дело видеть

в нем — при всей его мерцающей зыбкости — негасимый свет, которым владеет человек. Между гуманистами, с одной стороны, и неосупернатуралистами — с другой, находилась масса либеральных протестантов, разделявшихся на бесчисленное количество сект и школ. Среди них школа персонализма, возглавлявшаяся умозрительным философом Эдгаром Шеффилдом Брайтманом из Бостона, носила ярко выраженный национальный американский характер. Идеализм Брайтмана основывался на том, что мир представляет собой общину, состоящую из лиц, находящихся на разных ступенях развития, во главе которой стоит бог. В своей «Философии религии» (1940) Брайтман сделал смелую и знаменательную попытку пересмотреть проблему зла, утверждая, что бога не следует считать всемогущим. Его силы ограничены и имеют свой предел, сам он в известном смысле также борется против антирационализма в своей природе, напоминая человеческие чувства.

Мистицизм — другая почти извечная философская школа, идеи которой пронизывают все религиозные учения. В Америке первой половины XX века ее главой считался Руфус Джонс, наиболее выдающийся философ американского квакерства. В своих «Трудах по мистической религии» (1909), «Новых трудах по мистической религии» (1927), «Некоторых представителях мистической религии» (1930) и многих других работах он обосновал религиозную философию, весьма близкую эмерсоновской. Человеческий разум представляет собой фрагменты Сверхдуши, и, по мере того как воплощаются в нем великие ценности — истина, красота, добро, — можно сказать, что божественный разум непосредственно выражает себя через разум человеческий. Читатели Руфуса Джонса, однако, ценили не столько остроту и оригинальность его умозрительных суждений, сколько обоснование им практического мистицизма, простого, доходчивого и вместе с тем просветленного и возвышенного, который и раньше привлекал к себе внимание американцев в творчестве Вулмена и Уитьера.

Руфус Джонс является скорее моралистом, чем диалектиком. С еще большим основанием то же можно сказать о другом представителе американского либерализма — Гарри Эмерсоне Фосдике. В 20-е и 30-е годы Фосдик, проповедовавший в большой церкви, построенной для него на Риверсайд-Драйв в Нью-Йорке, оставался самым красноречивым американским проповедником. Туманный и многословный в своих книгах, как и другие либеральные протестанты, эти жертвы взыскующей честности, Фосдик в проповедях стремился избегать абстрактных проблем, обращаясь непосредственно к личным вопросам, волновавшим его слушателей. Его духовное всеведение и красноречие поражали сердца с церковной кафедры, пленяли огромную аудиторию радиослушателей, проявлялись в многочислен-

ных книгах. Он по праву принадлежит к славной когорте американских проповедников, ведущих свою родословную от Хорса Башнелла, Генри Уорда Бичера и Филлипса Брукса.

7

Итак, в системе образования, юриспруденции, истории и религии основы традиционного американского идеализма разедались «кислотами современности». Следует напомнить, что как натурализм Сантаяны, так и прагматизм Дьюи явились реакцией на философию, господствовавшую на рубеже веков. Среди американских философов, восставших против идеализма XIX века, никто не может сравниться с Сантаяной в литературном отношении или с Дьюи по оригинальности мышления. Если же об успехе судить по тому, какое поражение потерпел враг, то среди новейших философов наиболее преуспели не материалисты и не прагматисты, а реалисты. Существовали две школы реалистов, каждая из которых изложила свое кредо в сборнике статей. Крайняя антиидеалистическая точка зрения получила выражение в «Новом реализме» (1912). Идеалисты полагали, что формы и величины, цвета и звуки окружающего мира — порождение нашей мысли в том смысле, что, не будь того, кто их воспринимает, они бы не существовали. Новые реалисты пытались доказать прямо противоположное, то есть что эти категории находятся вовне. Разум лишь привлекает к ним внимание, подобно карманному фонарику высвечивая различные узоры на декоративных покровках природы, качественные и пространственные взаимоотношения которых заключены в них самих и ждут, чтобы их познали. На первый взгляд это звучит как очевидная истина, однако вскоре оказывается, что если к этой мысли отнестись всерьез, то из нее проистекают весьма странные выводы. Если то, что я вижу, находится вовне, то сходящиеся в перспективе линии и ложка, преломленная в стакане воды, тоже находятся вовне; иллюзии гипноза и змеи, являющиеся пьянице в белой горячке, тоже обретаются вовне, как и великие пирамиды Египта. И тогда то, что еще минуту назад казалось здравым смыслом, становится почти бессмыслицей.

В конце концов подобные рассуждения оказались губельными для новых реалистов. Эти подводные камни разбили единство их школы. Шесть участников сборника, не будучи в состоянии разрешить проблемы ошибочности, разошлись в своих путях. Один из них, Уолтер Б. Питкин, оставил занятия философией, обратившись к художественной прозе и к популяризации философии и науки. Небывалый успех снискала его книга «Жизнь начинается в сорок» (1932). Другой представитель этой группы, Уильям Пепперелл Монтегю, остался преподавателем Колумбийского университета и написал гораздо меньше, но

созданное им, особенно книга «Пути познания» (1925), является образцом ясного изложения мысли. Из всей шестерки новых реалистов наибольший научный резонанс вызвали работы Ралфа Бартона Перри. Его «Общая теория ценностей» (1926) — самый значительный труд в этой области среди работ, опубликованных в Америке. Страстная защита демократии в годы обеих мировых войн выделяет Перри как влиятельную фигуру общественной жизни тех лет, а его фундаментальное исследование «Мысль и личность Уильяма Джеймса» (1935) как благодаря самой теме, так и глубине и проникновенности изложения, бесспорно, может быть названо среди лучших биографий, написанных на английском языке.

Другой манифест реалистов — «Очерки критического реализма» (1920) — с помощью различных оговорок и разъяснений стремился спасти ту теорию, которую предшествовавший сборник «Новый реализм» пытался безуспешно доказать. В восторге первого упоения своей критикой идеализма ранние представители критического реализма пришли к заключению, что галлюцинации и сны существуют независимо от восприятия, подобно столам и стульям. Другая группа философов вывернула это положение наизнанку. Они стали утверждать, что столы и стулья, будучи непосредственно восприняты, являют нам то же самое, что и сны; в обыденной жизни мы исходим из того, что их формы и размеры передают качества находящихся вонне предметов и иногда почти соответствуют действительности. Однако мы не можем сказать этого наверняка, и в конце концов нам остается полагаться лишь на «животную веру». Этот термин, как и вся теория, был введен Сантаяной, чье имя мы встречаем среди семи авторов сборника. Между шестью остальными наиболее выдающийся Артур О. Лавджой. Широкой публике он почти не был известен, однако его главный труд «Бунт против дуализма» (1930) представляет собой один из самых серьезных образцов философской прозы, когда-либо написанных американцем. Эту книгу отличает ясность стиля, одновременно изысканного и усложненного. Его позднейшая работа «Великая цепь бытия» (1936) — классическое исследование истории развития идей. Сочетав философию с историческим методом, Лавджой предложил новый взгляд на историю литературы.

8

Было бы ошибочно полагать, что все эти критические выпады заставили идеалистов замолчать или привели их к покорности. Натурализм Сантаяны с его тенденцией приуменьшать роль разума в процессе жизни мало кому из них внушал доверие. Большинство отвергло прагматизм как причудливую и переходящую моду; что же касается реализма, наиболее мыслящие из них давно уже стали реалистами, если под этим понимать

признание существования внешнего мира. В отличие от натуралистов они, однако, считали, что внешняя форма вещей носит духовный характер, и в отличие от прагматистов утверждали, что разум — не биологический инструмент, что он призван проникнуть в суть вещей.

Наиболее ярким защитником столь непреклонного идеализма был Уильям Эрнест Хокинг, занявший после Ройса пост профессора философии в Гарварде. Выходец из Среднего Запада, Хокинг отличался большой физической и духовной энергией. В молодости он изучал железнодорожное дело, совершил паломничество в Новую Англию, в Кембридже подпал под влияние философии Ройса и Палмера, а позднее в Германии — Гуссерля, изменил своей первой любви — натурализму Спенсера и занял, как нечто само собой разумеющееся, почетные кафедры в Йельском и Гарвардском университетах, читал за границей курсы лекций, организованные фондами Хибберта * и Гиффорда. Разбросанность интересов Хокинга, простиравшихся от логики и психологии до этики, политики и различных религиозных систем, о чем он умел писать блестяще, в то же время не могла не сказываться на глубине его исследований.

Основное направление мыслей Хокинга было, однако, метафизическим. Цель размышлений, считал он, состоит в постижении мира, которое происходит посредством связи между собой различных понятий. В математике, например, оно заключается в том, чтобы показать, как одно понятие, скажем треугольник, подразумевает другое понятие, скажем равенство его углов прямой линии. Сами понятия идеальны. Математический треугольник и линия не относятся к тому, что может быть воспринято нашими чувствами, подобно, например, красному лоскутку. Они не являются материальными вещами, находящимися в пространстве. И таковы все понятия, с которыми разум имеет дело. Однако, будучи идеальными, они не являются только идеями, существуют не только в нашем сознании; математик исследует их связи, но он не сам их выдумал. Более того, пытаюсь постичь понятия, человек исходит из того, что связи понятий доступны пониманию, ибо в противном случае изучение их было бы невозможно. Первый принцип философии Хокинга основывается на том, что серьезный философ должен воспринимать мир как систематическую цельность, исполненную смысла, которую он предназначен истолковать. Вот что Хокинг называл идеализмом.

В этом нет ничего нового — такова точка зрения всех великих идеалистов, начиная с Платона. Возможно, наиболее самостоятельный вклад был сделан Хокингом в его первом большом труде «Понятие Бога в жизни людей» (1912), где показано значение этих идей для религии. В основе религиозного опыта лежат чувства. Чувство же — это «рождающаяся идея». Первым свидетельством того, что какой-нибудь довод неверен, обычно

является возникающее чувство сомнения. На помощь приходит, конечно, рационалистический анализ, но уже значительно позднее. Если же мы имеем дело не с абстракциями, а с конкретными явлениями, особенно с людьми, этот рациональный анализ никогда не может превзойти интуицию чувств. Нигде не сказывается это столь ощутимо, как в области религии, ибо она, особенно в своем совершеннейшем виде — мистике, представляет собой попытку приспособиться не к той или иной форме окружающего, а ко всему миру. Философ тоже стремится к подобному приспособлению. Мистик — это разведчик нового, пионер философских исканий. Ему неизвестно то, что знает философ, и ему не суждено достичь конца пути. Но его чувства — это «предчувствие достижения», к которому философ должен отнестись со всей серьезностью. Одна из излюбленных идей Хокинга состоит в том, что жизнь, чтобы стать прекрасной, должна подчиняться ритму, чередованию мечты и реальности; жизнь на равнине становится более осмысленной, если иногда уходить в горы, так действие спасает преклонение от абстрактности.

Идеализм Хокинга далеко ушел от холодного интеллектуализма некоторых его предшественников. Хокинг придерживался фактов и не забывал о практических результатах своей теории. Знаменательно, что американская церковь избрала его главой комиссии по рассмотрению миссионерской деятельности за границей и что вместе с коллегами им написан великолепный и вдохновенный доклад, в котором разумно доказывается, что в религиозных делах просвещение должно распространяться с востока на запад, не только с запада на восток. Показательно также, что ему предложили возглавить группу писателей, которой Институтом вооруженных сил было поручено написать учебник философии для военнослужащих армии и флота — «Введение в философию» (1945). Язык Хокинга лишен узкого профессионализма и педантизма. Несколько отрывочный и не блещущий внешней выразительностью, он прост, чист, гладок, отличается богатством примеров и аналогий, свидетельствующих о живом уме.

Хокинг, как и Дьюи, не оставил признанной школы своих учеников. Частично это объясняется условиями того времени. К 1910 году идеализм уже не был в новинку, и идеалистам, сколь бы значительны и свежи ни казались их взгляды, приходилось довольствоваться поверхностным вниманием, как только к ним приклеивался ярлык идеализма. Переворот в физике и в конечном счете во всех естественных науках, вызванный работами таких первопроходцев, как Эйнштейн и Планк, определил великие свершения интеллектуальной жизни после первой мировой войны. Однако большинство идеалистов, вскормленных не на точных, а на гуманитарных науках, оказались не в состоянии понять значение этих великих открытий. Молодые философы

стремились осознать происходящее, их раздражали собратья, не желавшие считаться с новыми фактами, и они охотно обращались к тем, кто, будучи в курсе современной науки, мог ее объяснить.

Таковыми оказались два приезжих математика из Кембриджа: Бертран Рассел и Альфред Норт Уайтхед. Посещения Америки Расселом были частыми, но кратковременными. Уайтхед же поселился в Америке навсегда. Хотя его переезд произошел уже в том возрасте, когда большинство начинает задумываться об уходе на покой, Уайтхед счастливо обосновался на американской земле и в новых условиях написал многие из своих важнейших работ, а в качестве заведующего кафедрой Гарвардского университета оказал столь широкое влияние на американскую мысль, что любой обзор американской литературы идей не может не считаться с этим обстоятельством.

Уайтхед обратился к философии в результате глубокого изучения математики и физики. Он начал с устранения одного из существеннейших понятий, с которым имели дело прежние философы, и замены его другим, более соответствующим современному уровню науки. Сущность он заменил событием. Как показал Эйнштейн, мы не можем точно определить положение чего-либо без обращения ко времени. Это в равной мере относится и к молнии, и к Сфинксу. И то и другое — события, только одно краткое, другое же относительно долгое. Все на свете — события; вся вселенная состоит из событий. В настоящее время самые элементарные события, с которыми нам приходится иметь дело, — это протоны и электроны.

Задача философии состоит, таким образом, не в том, чтобы исследовать строение или сущность вещей, а в том, чтобы отыскать законы и формы, в соответствии с которыми взаимодействуют между собой события. Уайтхед знал, что сказать по этому поводу. Большинство физиков в своих суждениях механистичны в том смысле, что, объясняя, почему магнит притягивает железо или почему земля вертится вокруг солнца, они не признают целевой направленности явления. Уайтхед возражал против этого. Каждое событие, считает он, прежде всего деятельность, выражающая по преимуществу попытку, стремление, жажду наибольшей полноты воплощения. И это стремление не мертвая механическая сила. Лучше всего оно постигается в категориях науки и опыта. Таким образом, в основе философской системы Уайтхеда есть нечто поразительно напоминающее возвращение к идеализму.

Это сходство прослеживается и в его теории «восприимчивости». Каждое событие, отмечает Уайтхед, более подвержено одним влияниям, чем другим; железо, например, притягивается магнитом, а не куском дерева. Перед нами не слепой случай, а действенное родство. Выделяя магнит в качестве того средства, которое может стимулировать его собственную активность,

железо проявляет нечто такое, что отдаленно напоминает предпочтение, оказываемое человеком пище и питью как средствам поддержания жизни. Когда одно событие влияет на другое или испытывает его влияние, оно «воспринимает» его. Воспринять означает в конечном счете почувствовать. Можно предположить, что событие или ряд событий, подобных железному бруску, обнаруживают устойчивые формы реакции на определенные события. Такую совокупность явлений мы называем «вещью». Таким образом, вещь — это сложившиеся комплексы, когда один ряд событий воспринимает другие ряды событий.

Отсюда следует, что попытка понять что-либо изолированно заключает в себе противоречие в определении. Чтобы разобраться в том, что такое клетка нервной системы, следует посмотреть, как она взаимодействует с другими клетками. В то же время саму эту систему следует изучать подобным же образом как некое целое, сущность которой определяется тем, что она представляет собой в устоявшихся взаимодействиях со всем организмом, частью которого является. А как объяснить организм? Точно таким же образом. Организм как целое может быть осмыслен посредством собственной направленности к взаимодействию с окружающими его еще большими величинами.

Где конец этому? Следует ли из этого заключить, что, согласно Уайтхеду, каждая клетка тела, каждая капля в море представляет собой форму внутри еще большей формы и что ни одна из них не может быть постигнута без учета ее места во всеобщей структуре вселенной? Вот что имел в виду Уайтхед, называя свое мировоззрение «философией организма». Если все во вселенной стремится сохранить и усовершенствовать свою собственную структуру, то тем самым поддерживается и сохраняется всеобщая космическая структура. Задачей философии является исследование такой структуры. Уайтхед считал, что настало время философам отказаться от мелочного анализа и вновь обратиться к большим проблемам. Он был уверен, что, если всерьез взяться за это дело, неизбежно раскроются рациональные основы вселенной. Уайтхед был исполнен «веры, что конечная сущность вещей — в гармонии, исключаящей какой бы то ни было произвол». Богом он называл всеобщее стремление к рациональности, существующее в мире событий. Бог — это «поэт Вселенной, заботливо и терпеливо направляющий ее по стезе истины, красоты и добра».

Человек, мыслящий и пишущий в таком духе, может не бояться дать волю своим чувствам. Уайтхед был пронизательным математиком и наряду с этим завзятым фантазером. Его сочинения озарены яркими вспышками интуиции. К сожалению, оставленные им работы весьма неровны. Читать их — все равно что слушать беседы Кольриджа в изложении Карлейля: приходится терпеливо переносить утомительные и скучные периоды, чтобы в конце концов неожиданно натолкнуться на «великолеп-

ные островки благословенной ясности». Источником наибольших затруднений является привычка Уайтхеда создавать свои собственные термины: «восприятие», «сращение», «вхождение», «сгущение», которые далеко не всегда четко определяются, а иногда даже употребляются в разных значениях, а также в склонности придавать известным словам и выражениям — «объект», «возможность», «чувство» — новые и необычные значения. К сожалению, эти трудности более всего ощутимы в главном его произведении «Процесс и реальность» (1929); менее заметны они в таких довольно популярных книгах, как «Наука и современный мир» (1925), «Становление религии» (1926) и «Задачи образования» (1929). Как ученый Уайтхед, очевидно, отличался большей глубиной, чем Рассел, вместе с которым он создал «Principia Mathematica» (1910—1913), самое выдающееся достижение современной философской мысли. Однако он значительно уступал Расселу в таланте, столь необходимом каждому философу, — в доступности изложения.

Создается впечатление, что время, отделяющее этих замечательных соавторов друг от друга, совпадает с границами периода, который мы обозреваем. Подобно натуралистам, прагматистам и реалистам, начавшим бунт против идеализма, Рассел относился с недоверием к высокопарным умозрениям и склонялся к мысли, что развитие философии должно основываться на научном анализе конкретных проблем. Именно благодаря тому, что Уайтхед явил бесспорное доказательство своей способности к такому анализу, он не утратил уважения, когда оставил научную деятельность и отдал всю щедрость ума свободным ритмам своей философской прозы. При чтении «Процесса и реальности» Дьюи «почувствовал, будто XVII век обогатился за счет XX». Казалось, развитие философии совершило полный кругооборот в течение жизни Дьюи от искреннего метафизического идеализма, господствовавшего в годы его юности, до иной метафизики, также искренней, но базирующейся уже на научных данных. Предоставим будущему решить, станут ли историки нашего беспорядочного века считать философию того же Дьюи центральной в том периоде, который является предметом нашего рассмотрения, вершиной меж двух долин или же, напротив, долиной меж двух вершин.

77. ЦИКЛ ПРОЗЫ

1

Различные течения умозрительной философии получили после 1925 года отражение в прозе, драме и поэзии. Но лишь после того, как были обнаружены причины отчаяния «потерянного поколения», стало ясно, что они составляют суть литературы той эпохи. На конкретном произведении искусства, даже при самом пристальном рассмотрении, не всегда удается проследить причины его возникновения. Художники редко оказываются философами или критиками в прямом смысле этого слова. Тем не менее очевидно, что литература этих десятилетий обнаруживает в целом более глубокий поиск художественных ценностей и большее владение мастерством, чем в предшествовавшие десятилетия.

Хотя недостатки и привлекательные стороны поколения 20-х годов заключались в безразличии к себе и к своему прошлому (как раз тогда порвались узы, связывавшие это поколение с породившим его прогрессивным движением в политике), существовали бесспорные основания для притязаний этих писателей. Те годы — время расцвета американской прозы. В ранний период центром литературного подъема явился Чикаго, а Драйзер, Сэндберг, Шервуд Андерсон и другие изначально содействовали формированию направленности этой литературы, выражающей протест населения Среднего Запада и против церковного красноречия и биржевых ведомостей. Когда же это литературное течение распространилось к востоку до Нью-Йорка и возникло «Малое Возрождение», то оказалось, что его участниками стали выходцы из всех уголков и закоулков страны от дспасосовского Гарварда до мичиганских лесов Хемингуэя и калифорнийского побережья Робинсона Джефферса. Юг тоже был чреват целым выводком «беглецов» и аграриев. Романисты и новеллисты Кей Бойл и Ф. Скотт Фицджеральд происходили из Миннесоты, Ивлин Скотт и Т. С. Стриблинг из Теннесси, Гленуэй Уэскотт из Висконсина, Дороти Паркер из Нью-Джерси, Джозеф Гершесгаймер из Пенсильвании, а Джеймс Брэнч Кэбелл (не говоря уж об Эллен Глазгоу и Перл Бак) из Виргинии.

К тому же повсеместное распространение талантов сочеталось с разнообразием формальных новаций, используемых, что-

бы запечатлеть «Осуществленную жизнь». Однако не только искусные молодые поэты постоянно экспериментировали с композицией, языком, ритмами и зрительной впечатляемостью образов; по чисто формальной виртуозности стихи Элинора Уайли можно сравнить с прозой Кэтрин Энн Портер, а Т. С. Элиота с Уильямом Фолкнером. То было время мастеров, когда усложненный внутренний монолог с его сдвинутым временным и пространственным планом, с чисто индивидуальным кодом ассоциаций стал основой нового романа. Перед лицом субъективности и относительности все обрело изменчивость и подвижность, так что вскоре роман с сюжетом и связанными между собой естественным образом событиями, как то бывает в реальной жизни, роман, в котором пространство не превращалось бы во время, а время не носило бы психологического характера, сам по себе стал редкостью.

При ближайшем рассмотрении новая художественная форма оказалась заимствованной из Европы и, в частности, как свидетельствовал Эдмунд Уилсон в своем «Замке Акселя» (1931), от французских символистов и их наследников, хотя Пруст, Йейтс и Джойс возвращали нас в свою очередь к Фрейдю и Эйнштейну. Главным посредником парижской группы «потерянного поколения» стала Гертруда Стайн. Небезынтересно отметить, что ритмы прозы мисс Стайн при всей их манерности и неуклюжести, напоминающей временами некий литературный кубизм или постимпрессионизм, странным образом отражали язык Среднего Запада. Шервуд Андерсон, проведший в Чикаго, в центре новой американской промышленности свои зрелые годы, воскрешал замедленные и монотонные ритмы речи городков Огайо на рубеже веков, тот язык, который и лежит в основе книг Хемингуэя. «Простой» и «категорический» стиль последнего, одновременно лаконичный и многозначный, довел до совершенства национальную манеру письма, присущую Торо и Твену. Подобно Рингу Ларднеру, Андерсон хорошо чувствовал малейшие звуковые модуляции и грамматические тонкости американского языка в его современном виде, столь обстоятельно зафиксированном в словаре Г. Л. Менкена. Всех этих писателей объединяла решимость покончить с рассказами, имеющими трафаретный сюжет и завлекательную концовку. Новейшее европейское экспериментаторство в области формы сочеталось у них с богатством национального материала. Никто из современных писателей так не жаждал совершенствовать свое мастерство, и никому не предоставлялось для этого столько благоприятных возможностей, как писателям этой группы.

Именно в 20-е годы исчезло различие между литературными школами и заявили о себе отдельные выдающиеся писатели. Каждый слыл тогда знаменитым, провозгласила Зельда Фицджеральд в своей книге «Подарите мне вальс». В мире, где неизменно царило время послеобеденного чаепития или «три часа

утра», никому не было дела до пролетариата. Забавно наблюдать, как Г. Л. Менкен, еще не остыв от обличений духовного бесплодия Америки, теперь сетовал, что страну заповолили различные школы писателей, а сотни тысяч второстепенных знаменитостей оглашали шумом и звоном десятки тысяч далеких и уединенных деревушек. К тому времени, когда появилась четвертая серия его «Предрасудков» (1924), Менкен должен был уже признать, что национальная литературная панорама весьма оживилась и что, короче говоря, главенство в искусстве «в конце концов, очевидно, переместится с восточного побережья Атлантики на западное», поскольку «молодые писатели в отличие от большинства своих робких и несамостоятельных предшественников стремятся изучать страну из первых рук и пытаются писать о ней чисто американским языком. Это пионеры новой литературы, которая, какими бы ни представлялись ее недостатки, стремится по крайней мере к правдивому отражению жизни народа... В Англии роман погряз в доктринах, драма погрузилась в условности, и даже поэзия, несмотря на проявляющийся время от времени мятежный дух, неуклонно движется к схоластике и пустоте. В одной лишь Америке роман, драма и поэзия обнаруживают после войны безыскусственную и бьющую через край детскую энергию. Нередко им не хватает хороших манер, изысканности и они шокируют педантов, но в них ощущается дыхание жизни, которая не близится к концу, а, напротив, только начинается».

2

В 1924 году Ф. Скотт Фицджеральд уже мог засвидетельствовать, что все это национальное великолепие имеет и обратную сторону. Его роман «По эту сторону рая» стал учебным пособием для целого поколения мужчин, подобно тому как «Ягоды с кустов чертополоха» Эдны Миллэй — для женщин, а хемингуэвский роман «И восходит солнце» — хрестоматией второй ступени для обоих полов. В беспорядочно написанном первом романе Фицджеральда довольно сумбурно излагаются искренние наблюдения и размышления типичного молодого человека того времени: «Заметки живущего среди вас ребенка» — так он и опубликовал их.

Фицджеральд родился в 1896 году в Сент-Поле, штат Миннесота, учился в Принстонском университете, «главным образом» из-за клуба «Треугольник», а во время службы в армии в 1917 году в свободное время начал писать «По эту сторону рая» (1920). Успех первого романа «положил конец жизненной борьбе», во всяком случае, наступили дни празднеств. То были празднества Фицджеральда, празднества «Великого Гэтсби», великие празднества, как назвал их Эдмунд Уилсон, во время которых герои Фицджеральда «вспыхивали ярким фейерверком и

разбивались вдребезги». То был Нью-Йорк начала 20-х годов, Нью-Йорк орхидей и плюша, «переливавшийся всеми цветами первозданного мира», где утратившие иллюзии юные дети наблюдали сгушающиеся сумерки, склонившись над коктейлями в ресторане «Билтмор», а наступление рассвета встречали у Чайлдса на 59-й стрит. Ничто иное не существовало, ибо ничто не находило отклика в душе Фицджеральда — талант писателя придавал призрачному существованию живые краски реальности.

Никого не удивляла неугомность этих детей отелей, их уверенность, что все боги умерли, «все войны позади, все человеческие верования поколеблены», их отвращение к «грубой и вульгарной атмосфере западной цивилизации», их презрение к «массе» и «инородцам», которым «новейшая Америка обязана своим тяжелым запахом». И все же, несмотря на ненасытное упоение богатством и блеском, этих блистательных и самовлюбленных героев Века джаза терзали «видения ужасов». В центре произведений Фицджеральда — чувство глубокого разочарования и гибели, пронизывающее романы «По эту сторону рая» и «Прекрасные и проклятые» (1922), всю красочную мозаику послевоенной жизни, с ее абсентом и яхтами. Два романа из четырех, написанных после «По эту сторону рая», посвящены данной теме, а в двух других она проходит подтекстом и словно подтачивает творчество писателя изнутри. Разрушающее начало в произведениях Фицджеральда, крик боли, отзвуки краха — все эти пагубные явления времени слишком хорошо известны и получили яркое выражение в тех великолепных крушениях и в тех беглецах от справедливости, которые составляют центральную группу героев романа «Ночь нежна» (1934).

Подлинная сущность той «непонятой трагедии, разыгравшейся за занавесом», которая занимала молодого Фицджеральда, остается для нас сокрытой, хотя в ее основе, несомненно, лежал секс. Творчество Фицджеральда, как творчество Эдгара По, проникнуто образами инцеста. «Ночь нежна», по-видимому, самый интересный психологический роман Фицджеральда, прямо трактующий эту тему, но, как писатель сказал позднее о своем друге Ринге Ларднере, «он заключил с собой договор рассказывать лишь немного из того, что у него на душе». Во всяком случае, очевидно, что ему никак не удалось совладать с главным внутренним конфликтом своих произведений и он обращался к изображению внешних сторон жизни и культуры американской финансовой аристократии, обходя проблему, вместо того чтобы разрешать ее.

Это не означало окончательного поражения, но, подобно тому как с самого начала у Фицджеральда сложилось «убеждение в неизбежности краха», так к концу жизни его преследовало сознание поражения. Однако в последующие годы он отдавался творчеству с фанатическим усердием отшельника, ожидающего

конца света. И здесь он достиг того, что ему не удавалось прежде. «Великий Гэтсби», может быть, несколько блекнет в замирающих каденциях финала, но что это за проникновенные каденции! Перед нами изящно и мастерски написанная повесть, начиная со вступительного описания великолепной георгианской виллы Бьюкенена на Лонг-Айленде, обрамленной полакром пряно благоухающих роз, путешествия через долину шлака и кончая сценой, посвященной мечте Гэтсби, которая всегда его преследовала и осталась «где-то в темных даях за этим городом, там, где под ночным небом раскинулись неоглядные земли Америки». В повествовании об иллюзиях Джея Гэтсби писатель запечатлел историю иллюзий века, так же как «Алмаз величиной в отель „Риц“» представляет собой замечательное иносказание о жизни господствующего класса в Америке, так же как в рассказе «Первое мая» ощущается привкус горечи, свойственной веку богатства, а неоконченный «Последний магнат» является наиболее правдивым американским романом о Голливуде.

3

Когда Фицджеральд уже снискал первый успех и даже стал знаменитостью, он не раз оказывался в Париже одновременно с Хемингуэем. Говорят, Гертруда Стайн как-то сказала, что у него больше таланта, чем у всех остальных из «потерянного поколения», вместе взятых. Более молодой Хемингуэй тогда писал еще свои ранние очерки. С «видом выпускника Йтона или Оксфорда, молодого бравого командира полка Его Британского Величества, расквартированного на континенте», Хемингуэй красовался, как рассказывает Форд Мэдокс Форд, среди молодых американцев, которые, «вырвавшись на волю, устремились» из бескрайних прерий в Париж.

Подобно тому как Фицджеральд дал сжатую характеристику Сент-Пола, а Т. С. Элиот — Сент-Луиса, сын врача Хемингуэй, родившийся в 1898 году в Оук-Парке, штат Иллинойс, с самого начала вынес приговор американской торговле: «Пусть Хартман обогащается на вас». Вместо этого писатель избрал леса Индианы и Мичигана — идиллические картины юности в его первой книге «В наше время» (1925), столь непохожие на картины первой мировой войны. Хемингуэй работал репортером в газете «Стар» в Канзас-Сити, участвовал в движении итальянских смельчаков * и был ранен. В первой книге слились воедино ранние жизненные впечатления: категоричная и в то же время уклончивая западная манера выражаться, присущая «наивному» провинциалу, сочеталась с облагороженной чисто личным артистизмом репортерской манерой, которой было суждено изменить весь строй нашей современной прозы. Наверное, никто из нынешних писателей не развертывал перед своим читателем столь невыносимо ярких картин и образов человеческих харак-

теров в условиях войны. В известном смысле Хемингуэй был создан для войны и в ряде рассказов — «В чужой стране», «Какими вы не будете», «Только вопрос», а также в романе «Прощай, оружие» — обручился с ней.

В романе «И восходит солнце» (1926) прямая и фактографическая манера повествования становится более очевидной. Лишь в жанре романа смогло «потерянное поколение» осознать до конца свое положение и с упоением и полнотой вновь пережить свою судьбу. Многие пытались, но мало кому удавалось запечатлеть освобождение от иллюзий так, как это сделал Хемингуэй, изобразив небольшую группу любителей развлечений, которые так изысканно и обреченно терпят жестокое разочарование. Писатель проявил себя не только современным реалистом; в его произведениях, созданных между 1927 и 1937 годами, были высказаны условия его «сепаратного мира». В то время как Скотт Фицджеральд в значительной мере отрекся от родного Запада, но балансировал, подобно канатоходцу, между элитой и массой, Хемингуэй отрекается от своей среды, как то видно в «Зеленых холмах Африки» (1935), и не желает тратить время «на общество, демократию и другие дела». Некогда Америка была хорошей страной, но «мы превратили ее черт знает во что, и я-то уж поеду в другое место, потому что мы всегда имели право уезжать туда, куда нам хотелось, и всегда так делали. А вернуться никогда не поздно».

Таково было десятилетие, когда создавались мрачные рассказы, собранные в книгах «Мужчины без женщин» (1927) и «Победитель не получает ничего» (1933). Некоторые из них, как и главы, воспевающие испанскую корриду в «Смерти после полудня» (1932), имели свои достоинства, хотя читатель не мог не ощутить что-то неладное в этой картине уничтожения животных. Хемингуэй обратился к странному кругу явлений — к миру матадоров и антилоп куду, к миру, где охотник, дичь и смерть составляли единую троицу; к миру глубоких и всегда роковых иррациональных чувств, когда разум лишь регистрирует способ уничтожения; к миру, характеризующемуся развитым чувством смерти, когда всякое действие, как и всякая мысль, становится всего лишь своеобразным опиумом; миру духовного нигилизма, получившему законченное выражение в таких «первых сорока девяти» рассказах, как «Дайте рецепт, доктор» («Хлеб — опиум для народа») и «Там, где чисто, светло»: («А чего ему бояться? Да и не в страхе дело, не в боязни! Ничто — и оно ему так знакомо. *Все — ничто, да и сам человек — ничто*»). Более того, в 1937 году этот всепоглощающий нигилизм в менее отделанной и погрубевшей ткани романа «Иметь и не иметь», казалось, поразил наконец свой собственный источник. Здесь Хемингуэй, хотя и временно, отказался от того, что составляло его отличительную особенность среди современных американских писателей: от способности к состраданию, которая смягчала и

придавала своего рода завершающую гармонию постоянному волнению израненной души.

То была позиция, далекая от слепого оптимизма ранней поры невинности, доходившая временами до слепого отрицания, какого еще не бывало в американской литературе, если не говорить о Стивене Крейне. Интересно сравнить растущую горечь произведений Ринга Ларднера этого периода, утрату «бьющего через край хорошего настроения», о котором речь шла в предыдущей главе, и постоянные предчувствия несчастья, которыми отмечены книги Г. Л. Менкена. Прежде чем вынести окончательное суждение об «анимализме» и «цинизме» Хемингуэя, следует припомнить, что если его постижение темных инстинктов и не отличается интеллектуализмом, то оно все же благотворно в эмоциональном и эстетическом отношении и что все его произведения посвящены теме, недостаточно или неверно представленной в нашем литературном прошлом, даже у Мелвилла, Готорна и По. Действительно, лучшие произведения Хемингуэя, такие, как поздние рассказы «Снега Килиманджаро» и «Недолгое счастье Френсиса Макомбера», стали неотъемлемой частью литературного наследия Америки; что бы мы ни говорили об их недостатках, это уже не может существенно сказаться на их оценке. Чем глубже погружался Хемингуэй в сокровенную область подсознательного зова смерти, тем, казалось, ближе становился он к реальной действительности между двумя мировыми войнами. Ибо его изображение благородства простых человеческих чувств перед лицом страданий предвосхищало ведущую эмоциональную тенденцию нашего времени и показало последнее убежище тысяч индивидуумов, равно обособленных и отчаявшихся перед лицом ухищрений цивилизованной порочности.

4

Цикл хемингуэевских отступлений и возвращений не ограничился романом «Иметь и не иметь», действие которого разворачивается в курортном городке во Флориде в годы экономической депрессии. Однако теперь мы обращаемся к писателю совершенно иного склада. Если Хемингуэй изображал скрытые глубины и неясные побуждения, то Дос Пассос — это воплощение национальной традиции художника-рационалиста, здравый и передовой критик-моралист нашей общественной жизни. Как ни странно, может показаться, оба эти американца начинали со сходных психологических и даже географических позиций. И у раннего Дос Пассоса, и у позднего Хемингуэя в центре повествования находится беспристрастный, незаинтересованный наблюдатель, пассивно и самоотреченно взирающий на общество. Внук португальских иммигрантов, молодой Дос Пассос тоже обрел в республиканской Испании, в Испании хемингуэевской фиесты, анархистов и ледяного оршада, зримое противоядие

торгашескому духу Гардинга и Кулиджа. В ранние годы Дос Пассос испытал также сильное влияние революционных идей испанского писателя Пио Барохи *.

«Смерть после полудня» Хемингуэя, появившаяся в 1932 году, сосредоточена на жизни матадора, тогда как «Росинант в пути» Дос Пассоса, изданный еще в 1922 году, обращен к проблемам народной жизни. Действие главной трилогии Дос Пассоса «США» начинается в Чикаго, где в 1896 году родился писатель. Этот город был сердцем или, во всяком случае, нервным центром нового американского индустриализма, резкие урбанистические ритмы которого преобладают в первом большом романе. Ранние проявления технических приемов, которые затем стали столь характерны для трилогии, мы обнаруживаем в «Манхэттене» (1925): использование популярных песенок, газетных заголовков, контрастов народной и литературной речи, реальных исторических лиц от Вудро Вильсона до Кинга К. Жиллета *. Все эти социологические приметы жизни сливаются в широкую панораму нашей городской культуры, а в трилогии «США» — и всей американской культуры.

Подлинным «героем» трилогии — «42-я параллель» (1930), «1919» (1932) и «Большие деньги» (1936) — являются Соединенные Штаты. Дос Пассос ввел ряд технических приемов, чтобы попытаться раздвинуть границы жанра: «кинохроника» текущих событий — преступлений, причуд и безумств нашего общества; «биографии» самых различных лиц от «друга человечества» Дебса * в начале трилогии до заправил монополий вроде Инсулла *, история которого завершает полторы тысячи страниц повествования; «новеллы», которые по контрасту оттеняют жизнь обывателей великой коммерческой республики Запада; и наконец, «киноглаз», представляющий собой дневник романиста, который он вел во время работы над романом, — зеркало вечно меняющихся настроений писателя перед лицом той картины американской жизни, которую он воссоздал с таким блеском. С помощью этих приемов Дос Пассосу не только удалось отразить самые сложные перипетии жизни индустриального общества, но и охватить все существенные явления действительности, подчинив свои художественные средства передаче основных черт жизни. Хотя конечная цель была почти недостижима, попытка писателя во многом удалась.

Многие американские писатели, в том числе Норрис, Фуллер, Херрик и Драйзер, еще прежде Дос Пассоса изображали отдельные проявления нового индустриализма, стремились поведать о нем в своих циклах романов. Конечно, французы, начиная с Бальзака, были в известном смысле еще ближе замыслу Дос Пассоса, а Жюль Ромэн позднее как-то заметил, что обладает исключительным правом на панорамный роман. Однако никому не приходило в голову собрать воедино и свести все

необычайно сложные проблемы того периода — от Надежды на век Америки в 1900 году до Банкротства 1929 года — в один резкий фокус. К тому же никто до него не ощущал столь глубоко специфики своей исторической эпохи.

Дос Пассос — один из самых эрудированных писателей современности, располагающий широкой информацией, и это выделяло его среди представителей той литературной традиции, которая с самого начала отмечена полным неведением каких-либо «идей», и однако, хотя зачин трилогии «США» великолепен, а изображение американской жизни отличается полнотой и разнообразием, выводы романиста прямолинейны и неутешительны. Все три тома изобилуют картинами успехов урбанизации в Америке. Тем не менее «кинохроника» становилась все более и более сенсационной и хаотичной, «биографии» наших американских героев представляли собой историю утраты ими национального наследия, «новеллы» повествовали только об измельчании среднего американца, начиная от безвестного капитана торгового судна Джо Уильямса до разрекламированного дельца Дж. Уорда Мурхауза, а размышления автора в «киноглазе» становились все более безотрадными. Таким образом, огромная энергия нации, создавшая столь выдающееся общество за столь короткий период, приобретала, по-видимому, центробежные силы: совершенная система распадалась на части. Действительно, подобно тому как каждый роман трилогии лучше предыдущего, в каждом из них росло чувство отчаяния, так что «Большие деньги», чем-то напоминающие «Иметь и не иметь» Хемингуэя, выглядят уже апофеозом безысходного ужаса.

В известном смысле основные идеи трилогии «США» не оправдали себя, ибо, если герои Дос Пассоса действительно таковы, какими они ему представляются, то нет никакого смысла в той социальной революции, в которой писатель видит главную надежду на спасение. Революция означает высвобождение человеческих способностей, которые подавлял старый общественный строй. Что же стоит высвобождать в этих скаредных и пустых американцах Дос Пассоса? Общая картина, создаваемая писателем, говорит скорее о врожденных человеческих слабостях, чем о скованной силе, об известной ограниченности человеческой порочности, а не о подавленном величии человека. Поэтому «Большие деньги» выражают сумерки радикальных надежд Дос Пассоса, а его революционные герои, которым надлежало заявить в полный голос о светлом будущем, подтверждают, что, каков бы ни был Потерянный рай в прошлом, трилогия превратила настоящее в некий второстепенный ад. Два поздних романа Дос Пассоса, также касающиеся этой проблемы, — «Приключения молодого человека» (1939) и «Первый номер» (1943) — не обнаруживают никакого про света.

Литературные пути Дос Пассоса и Хемингуэя разошлись в начале 20-х годов и сошлись позднее благодаря общему взгляду на эпоху. Другой большой писатель выразил эти взгляды весьма своеобразно и в довольно-таки экстравагантной форме.

Уильям Фолкнер, родившийся в 1897 году, на год позже Дос Пассоса и Фицджеральда и на год раньше Хемингуэя, разделил участь и судьбу своего поколения: он записался в канадский воздушный флот и служил в британских военно-воздушных силах во Франции *. Необычное происхождение писателя проливает свет на разнообразие американских талантов. Фолкнер выходец из семьи, давшей Югу губернаторов, государственных и общественных деятелей. В раннем детстве он поселился в Оксфорде, штат Миссисипи, чтобы почти никогда его не покидать. Это обстоятельство говорит о Фолкнере, очевидно, больше, чем годы его жизни в Европе: его дом — на Юге, не тревожимый никем, кроме привидений, где в старинных залах еще слышится эхо рыданий одержимых и безумных. Фолкнер построил свои произведения на еще более солидной основе, чем Дос Пассос. Даже второстепенные персонажи его книг состоят в родстве, их генеалогия прослежена от поколения к поколению, и писатель предоставил им округ для жительства: цитадель баптизма, публичных домов, мансард, полных тайн, болот и призраков. Джефферсон, штат Миссисипи, — столица этого мира, истоки которого знаменуют собой зарождение южной культуры, а будущее исполнено ужасных пророчеств о гибели мира, охватывающего все социальные слои от умирающей земельной аристократии, семей Сарторисов и Компсонов, до новой торговой олигархии Сноупсов и далее до белых бедняков Бандренов в романе «Когда я умирала», извращенца Лупоглазого в «Святылище» и негра Кристмаса из «Света в августе», превращенного снова в зверя тем обществом, которое когда-то подняло его от уровня животного до человека.

Для истории ослепительного таланта Фолкнера показательно, что за три года между 1929 и 1932 годами он создал два своих главных романа — «Шум и ярость» и «Свет в августе». Оба они отличаются экспериментальной формой. Следует отметить, что все большие романы Фолкнера отмечены тем художественным экспериментом, который лишь усугубляет неясность содержания. «Свет в августе» (1932), очевидно, наиболее понятный для среднего читателя роман, казалось, написан как обычное повествование, однако здесь рассказ заключается в рассказе, и смысл становится понятен только при условии, если вы следите за историей Лины, белой бедной девушки с гор, своего рода фолкнеровского символа ужасающей слепой плодовитости простолюдинов, и вместе с тем не упускаете из виду истории Хайтауэра, одинокого и бесплодного, живущего своими

воспоминаниями о Старом Юге. А за всем этим стоит жизнь Нового Юга: убийство в Джефферсоне, штат Миссисипи, любовная связь старой девы-северянки мисс Джоанны Берден с мулатом Кристмасом. Здесь, наконец, находят свое выражение не только самые острые и глубокие противоречия культуры Юга, но и господствующий в этой культуре страх; обстановка кошмара в романе может сравниться разве что с чувством реальности происходящего, живущего в больном сознании главных героев.

Фолкнеровская диалектика, со всей очевидностью проявившаяся в «Свете в августе», ощущалась уже в «Шуме и ярости» (1929). Техника этого раннего романа еще более сложна. Перед нами выдающийся образец внутреннего монолога в американской литературе. Мастерство архитектоники романа, когда туманное повествование переходит в изложение повседневных событий, проявляется в использовании обобщающих символов: билеты в цирк, река, разбитые часы, бой башенных часов и, конечно же, все случаи распада времени, встречающиеся в романе. Тональность здесь совершенно иная, чем в «Свете в августе». На примере юных Компсонов Фолкнер запечатлел переживания детей, когда они осознают понятия греха и зла, смысл «падения». Так «кровосмесительная» любовь Квентина Компсона к его сестре Кэдди, ведущая тема романа, которой посвящены самые яркие страницы и о которой рассказывается с подкупающей наивностью, предстает «кровосмесительной» лишь потому, что столь естественное в детстве чувство, в известном смысле наиболее искреннее детское чувство, рассматривается с точки зрения системы ценностей, принятой у взрослых. Роман полон таких душераздирающих сцен, мучительных и напряженных переживаний детства, незримых свидетельств необузданных и горьких страстей, которыми окрашены лучшие, а может быть, худшие страницы нашей жизни, так что едва ли какой иной роман в состоянии соперничать с «Шумом и яростью» по глубине проникновения в мир детской души. Несмотря на необычность художественной формы и сознательную ограниченность общего замысла, роман стал выдающейся вехой новой литературы.

Однако детство, каким оно предстает в романе, имеет двойной смысл. Конфликт невинности и порока отличается гораздо более широкими масштабами: это столкновение гибнущей земельной аристократии с растущим классом торговцев. Скупой фанатик Джесон Компсон из «Шума и ярости» выступает носителем нового экономического порядка и, таким образом, завершает собою роман. В сравнении с «практичным» Джесоном даже мычащий и пускающий слюни идиот Бенджи Компсон с первых же страниц романа представляется героем, более доступным голосу разума.

Во всяком случае, именно это имел в виду Фолкнер, когда сравнивал молодость южной культуры с уродливой порой ее

зрелости. В последовавшей затем серии гротескных легенд «Когда я умирала» (1930), «Тринадцать» (1931), «Святылище» (1931), а также в позднейших романах и рассказах Фолкнер изобразил Новый Юг на современном этапе, где процветают герои, живущие в условиях холодной и расчетливой продажности, чье единственное желание — жажда власти и чьи лары и пенаты — это обитель фолкнеровских Сноупсов. Лишь однажды, в 1936 году в романе «Авессалом, Авессалом!» писатель поднялся до уровня «Шума и ярости». Здесь он вновь показал величие и падение земельной аристократии, и здесь снова Квентин Компсон заявляет, что он не ненавидит Юг: «Я не ненавижу его, — сказал он. — *Я не ненавижу его*, подумал он, тяжело дыша в холодном, железном мраке Новой Англии. *Нет, нет! Я не ненавижу его! Я не ненавижу его!*»

В творчестве Фолкнера мотивы отчуждения, бунта и отрицания, наследие 20-х годов, перешедшее в 30-е годы и наложившее неизгладимый отпечаток на американских писателей той поры, достигли своего наивысшего расцвета. Обе разновидности героя этой литературы — одинокий и неисправимый индивидуалист Хемингуэя и язвительный, впавший в отчаяние критик современного общества Дос Пассоса — получили здесь полнейшее выражение, даже призрачные герои Фицджеральда обретают под пером Фолкнера черты злых духов. И в самом деле, «туманные трагедии», разыгрывающиеся за опущенным занавесом, выглядят теперь более понятными, а чувство ужаса, еще скрытое в ранних произведениях Века джаза, становится осязаемым. Едва ли кто станет отрицать художественные открытия Фолкнера. По охвату жизненных явлений, по размаху созданных картин, по сложности и тонкости чувств, как и по живости и трудности стиля Фолкнер является, по словам Андре Жида, «самой яркой звездой нового литературного созвездия». Однако символист с берегов Миссисипи вовсе не такой эзотерический писатель, каким может показаться на первый взгляд. Его картины долины Миссисипи и ее населения — всегда произведения реалиста, даже когда Сноупсы, подобно члену палаты представителей Рэнкину *, отправляются в Вашингтон. Те, кто превозносит в Фолкнере все подряд, как «Святылище», так и «Шум и ярость», даже не представляют себе, насколько даровит этот писатель и насколько история этого выдающегося таланта является в то же время историей его расточительности. Подчеркнутое внимание к формальной виртуозности, подчинение содержания общему впечатлению, стремление потрясти свидетельствуют о действии пагубных тенденций.

Все это литературное движение в Америке 20-х годов, столь многообещающее, отличающееся свежими и непохожими друг на друга талантами и смелое в своих свершениях, повсеместно пришло, однако, к отрицанию и внутренней опустощенности. Уайнсбург, Огайо, уступил место Нью Йорку, Нью-Йорк —

Парижу и Капри, а Капри — Бесплодной земле. То было последнее пристанище, домашний очаг этих новаторов и бунтарей.

«Все действует на нервы. Все. Останься.
Скажи мне что-нибудь. Ты все молчишь.
О чем ты думаешь? О чем ты? А?..»
Думаю я, что мы на крысиной тропинке,
Куда мертвецы накидали костей.

Перевод А. Сергеева

Так писал американский поэт 20-х годов Т. С. Элиот, выходец со Среднего Запада Шервуда Андерсона, искавший свое спасение на востоке, в Англии, и перевернувший жизнь на тихом восточном побережье Америки. Преобладающая в стихах Элиота тема бесплодия, картины безводных земель и скал нашли отклик в Гофер-Прери Синклера Льюиса, Манхэттене Дос Пассоса, в «там, где чисто, светло» Эрнеста Хемингуэя, окрестностях Лонг-Айленда у Фицджеральда и даже в «улыбке Джорджа К. Тилью», плывущей над гроздьями бананов в американской скачке с препятствиями — романах Генри Миллера и, конечно, в таинственных кошмарных призраках фолкнеровской Миссисипи.

«Заметки о демократии» Г. Л. Менкена, появившиеся в середине 20-х годов, знаменовали наибольший упадок веры в демократию. И здесь чувство удовлетворения сменялось ощущением глубокого отчаяния. Было ли послевоенное недомогание вызвано прежде всего первой мировой войной? До известной степени да, но не в том смысле, в каком обычно ей это приписывали. То, о чем писал Менкен, что так или иначе изображали все названные писатели, с большим правом следует отнести к «фолкнеровской войне» — влиянию промышленных перемен, начавшихся вскоре после Гражданской войны: то была эпоха разочарований, предвосхищенных угрюмым Уитменом и мрачным Твенном, чьим влиянием окрашены произведения таких представителей «среднего поколения», как Драйзер, Кэсер, Глазгоу и Синклер Льюис. Что касается «потерянного поколения», его типичный выразитель Скотт Фицджеральд и в глаза не видел войны в Европе, а сам Менкен, в известном смысле более других раненый войной, никогда не служил в армии. Нельзя не отметить вместе с тем удивительную слабость военных романов тех писателей, которые участвовали в войне: Джон Эндриус из «Трех солдат» (1921) Дос Пассоса запоем читает «Искушение Святого Антония», «как будто книга была лекарством, приносившим глубочайшее самозабвение», или еще раньше Мартин Хоу из «Посвящения одного человека» (1920), мечтающий о своем готическом монастыре, либо, наконец, рассказчик «Огромного поместья» (1922) Э. Э. Каммингса, который предпочел тюрьму жизни на свободе.

Первая мировая война, одна из малозначительных для Америки войн, занявшая около двух лет из 150-летней истории США, завершила формирование нового индустриализма в американской жизни. Она ознаменовала победу картелей, конец старых форм аграрной демократии, если не конец самого свободного капитализма. Огромное и несоразмерное воздействие ее на писателей целого поколения, ныне действительно потерянного, следует расценивать как результат глубоких процессов в культуре страны. Война явилась лишь поводом; истинной же причиной недовольства стала новая экономическая система: новое финансовое общество уже в момент своего рождения, казалось, превратило в бесполезную и нелепую забаву все прогрессивное движение — от «разгребателей грязи» до антитрестовской деятельности, от реформ популистов до Новой свободы. Такова была *causa sine qua non*¹ этого отчаяния. Что бы им ни пришлось перенести на войне, которая, и они это понимали, не стала их собственной войной, писатели очень рано ощутили утрату покоя. И все другие бунты — против викторианской изысканности, против англосаксонских табу, против буржуазных добродетелей — были заключены в рамки этого бунта.

Являлась ли форма их оппозиции, как потом об этом говорилось, действительно «безответственной»? Конечно, им были присущи недостатки, так же как и очарование молодости, но они были невинными невеждами в области культуры. Узкий круг признаваемых ими ценностей, странные предрассудки, необычное значение, придаваемое ими наслаждению, и крайность их отчаяния — все это, как правило, отражало то общество, которое они столь решительно отвергали. Вскоре стало ясно, что «эстетический герой» — такая же опасная выдумка, как и «экономический герой». Писатели жили на взятое взаймы время, хотя иногда думали, что это и есть вечность. Не обладая прочной привязанностью к дому и родине, отличавшей среднее поколение, они по крайней мере упорной верой в свое искусство сдвинули с места какие-то основы прежней американской жизни. В гораздо большей степени, чем их критики, ощущали они биение пульса жизни и нередко давали яркие зарисовки своего исторического периода, как, например, в «Больших деньгах»:

«они прогнали нас дубинками с улиц, они сильнее, они богатые, они нанимают и прогоняют политических деятелей, издателей газет, старых судей, маленьких добропорядочных людишек, ректоров колледжей, платных агитаторов (слушайте бизнесменов, ректоров колледжей, судей — Америка не забудет своих предателей); они нанимают вооруженных людей в форме, полицейские машины, тюремные кареты
пусть вы победили...

¹ Здесь — главная причина (*лат.*).

наша страна Америка оказалась побежденной иностранцами, вывернувшими наизнанку наш язык и превратившими чистые слова, которыми говорили наши отцы, в скользкие и грязные

нанятые ими люди сидят в судейских креслах. Они бездельничают, положив ноги на стол под куполом здания законодательного органа штата. Они не знают наших убеждений. У них есть доллары, оружие, вооруженные силы, электростанции

они построили электрический стул и наняли палача, чтобы включать ток

итак, мы две нации».

6

Хотя смысл понятия «потерянное поколение» становится ясен из этих слов Дос Пассоса, решительно изменила смысл этого выражения новая фигура в литературе, применившая его к «тем пожилым людям, которые до сих пор говорят на наречии, на котором разговаривали до 1929 года, и не выучили другого. Эти люди безнадежно *потеряны*. Но я не принадлежу к их числу». С именем Томаса Вулфа связано представление о еще более молодом поколении писателей, возросшем на почве кризиса, охватившего страну. Годы депрессии — «бесконечные картины страданий, жестокости, угнетения, голода, холода, грязи и нищеты, на которые не обращалось никакого внимания в мире, где богатые изнывали от своего богатства», — оставили неизгладимый след в их сердцах и глубокую убежденность в их мыслях. Поскольку Вулф был наиболее выдающейся фигурой среди молодых писателей, его творческая судьба как бы воплотила в себе тот сдвиг в системе ценностей, который произошел в 30-е годы.

Фолкнер и Вулф представляют два противоположных полюса современного Юга. Родившийся в 1900 году в Ашвилле в горах Северной Каролины, Вулф тоже запутался в паутине южного эмоционализма, которым проникнуто творчество Фолкнера. Однако если Фолкнер неизменно устремлен в прошлое, то Вулф постоянно обращается к будущему; старший писатель исследовал туманные сферы памяти, более молодой — горизонты грядущего. Фолкнер воплощал собой наиболее полное выражение эстетического нигилизма, порожденного в Америке 20-ми годами; Вулф стал, по-видимому, главным носителем художественных воззрений 30-х годов.

В известном смысле четыре огромных романа Вулфа, содержащие свыше миллиона слов, можно рассматривать как единый роман (или, скорее, начало романа, поскольку Вулф перерабатывал эпизоды первого тома, посвященные детству, в последующем томе, который тоже не считал настоящим началом, а всего лишь «тем, что вело к настоящему началу»). «Взгляни на дом свой, ангел» (1929) повествует о ранних годах жизни

героя-южанина. «О времени и реке» (1935) изображает его приключения на Севере и первые встречи с миром богатства, культуры и чувств, с той «прекрасной, доброй и справедливой» жизнью, к которой, как понимал молодой Вулф, «устремлено все сущее на земле» или, во всяком случае, все, что живет в Америке. О том же мечтали Марк Твен в Бостоне, Генри Джеймс в Лондоне, Драйзер в Нью-Йорке, Кэсер в Небраске и Скотт Фицджеральд на Лонг-Айленде. То была вечная легенда, которую лелеял провинциал об американском волшебном городе. В «Паутине и скале» (1939) и «Домой возврата нет» (1940) речь идет о воплощении этой легенды, о ее, в конечном счете, несостоятельности и о другом, новом начинании.

Тем не менее этот огромный многоплановый и неоконченный роман, весь еще в процессе становления, предстал главным документом того времени. Подобно тому как Дос Пассос влил новые силы в натуралистический роман посредством символической формы, так и Вулф возродил целую традицию американского реализма, пропустив через нее электрический заряд любовности, лиричности, страха, протеста и чистого восторга. Действительно, ему удалось довести накал национальной литературы до высшей точки, когда чистая энергия превратилась в плоть прозы. Эмоциональная сила романа «Взгляни на дом свой, ангел» материализовалась в широкой панораме американского Юга, а также, несмотря на все очевидные юношеские крайности и недостатки первого романа, в великолепные образы Оливера Ганта и Элизы Гант. Одним из бесспорных вкладов Вулфа в американский роман являются его герои, которые, несмотря на оригинальность их склада, вовсе не были «чужаками». Интересно отметить, что наиболее слабой стороной американской литературной традиции «индивидуализма» и изображения демократических героев является полное безразличие к ним, если они не магнаты и не преступники, — иными словами, безразличие к изображению характеров. К тому же главной темой всей тетралогии становится важнейший конфликт Гантов — между неистовой собственнической страстью Элизы и ненасытной жадой жизни Оливера, — конфликт, который не чужд всему американскому сознанию.

«Слава», к которой стремится герой-художник в романе «О времени и реке», не что иное, как простая сублимация материализма Элизы. Замечательное качество бесконечных изображений, описаний и оценок Нью-Йорка в «Паутине и скале» заключается в том, что писатель сразу постиг привлекательность «Зачарованной скалы» для провинциалов и понимание ими того факта, что этого еще недостаточно. Вероятно, никто из американцев не смог передать так хорошо первое очарование и страх перед большим городом. В «Паутине и скале», как и в «Домой возврата нет», Вулф показал — что так и не удалось Скотту

Фицджеральду — весь блеск и великолепия «этого далекого Ватвилона в облаках и розовой дымке его воображения».

Не возникало сомнения, о ком шла речь в этих откровенно автобиографических романах Вулфа; однако переименование героя с Юджина Ганта на Джорджа Уэббера было не простой переменной имени. Зрелого Вулфа интересовал по преимуществу не один какой-нибудь молодой человек, даже самый одаренный, а все молодые люди; не просто собственная жизнь в обществе, а жизнь общества; не «лучшие люди» Менкена и Фицджеральда, а масса Шервуда Андерсона. Это породило необходимость вернуться в прошлое и пересмотреть молодость и образование героя, то есть написать новую книгу о молодости и образовании. Вулф сделал это, создав в «Паутине и скале» особый мир жизни в горах, в «Домой возврата нет» — микрокосм Либия-хилл во время бума и банкротства, а в образе судьи Рамфорда Бленда (одном из наиболее запоминающихся) — портрет родственника местных эвменид. Подобно тому как герой писателя вынужден отречься от Эстер Джек, великолепной женщины, созданной фантазией этого провинциала, поскольку «одной любви недостаточно», Вулф был теперь в состоянии понять величие и падение современного американского писателя Ллойда Макхарга, поскольку и «одной славы недостаточно». Значительный рост сатирического мастерства художника наблюдается в описании федеральной палаты мер и весов, в портрете «мистера Джека поутру». Дело в том, что Вулф мог бы стать и в известной степени стал большим социальным сатириком.

Но разве не объявили об утрате им лирического дарования те, кто еще недавно утверждал, что Вулф обладает лирическим талантом? Наверное, ему не приходилось создавать ничего более яркого в своих ранних произведениях, чем картины Нью-Йорка («Сизая дымка по утрам в ущельях громад, гулкий топот торопливых шагов прохожих вплоть до самой полуночи») и шумящей по всей Америке листвы.

«Обещанный, обещанный, обещанный, обещанный», — лепечут листья по всей Америке... И повсюду, сквозь вечный мрак что-то движется в ночи, что-то шевелится в сердцах людей, что-то кричит в их дикой невысказанной страсти, дикие невысказанные слова великого пророчества — ведь скоро утро, скоро утро. О Америка!»

И еще никогда не говорил Вулф более простых слов, чем те прощальные слова, с которыми обращается он к нью-йоркскому редактору Фоксу: «Человек рождается, чтобы жить, страдать и умереть, и на его долю выпадает трагическая судьба. В конце концов этого нельзя отрицать. Но все равно, дорогой Фокс, мы должны отрицать это всегда и повсюду». Где теперь услышишь провинциальную речь? Путь, избранный Вулфом, вел его печальной и трудной стезей, которой отмечена наша литература от Мелвилла до Драйзера. В июле 1938 года, передав новую

рукопись объемом более миллиона слов, он слег с пневмонией. В сентябре его не стало.

Если Вулф и был невежествен и суеверен, как жители гор, и совершил немало гигантских промахов и в некоторых он сам виновен, он все же обладал упорством и хитростью людей с гор, а его длинные ноги горца шагали семимильными шагами.

7

Паломничество Вулфа не казалось таким уж вдохновляющим иным представителям того молодого поколения, которое теперь стало старшим поколением. «Все, что говорится о Великом горячем сердце Америки, — отмечал Скотт Фицджеральд в «Крахе» (1945), — это доморощенная банальность». Маленький обмен посланиями между Фицджеральдом, выступавшим от имени 20-х годов, и Вулфом, говорившим от имени 30-х годов, представляет собой любопытный комментарий к нашей литературной истории. Возможно, водка из доморощенной кукурузы явилась частичным «противоядием» от абсента; во всяком случае, многие молодые литераторы подхватили и поддержали в той или иной форме идеи Томаса Вулфа. Подобный же путь развития прошел в те годы Джон Стейнбек, обратившийся от изображения простолюдья и мистики в романах «Неизвестному богу» (1933) и «Квартал Тортилья-Флэт» (1935) к образам руководителей рабочего движения в «Битве с исходом сомнительным» (1936). Ранние рассказы, собранные в книге «Длинная долина» (1938), свидетельствовали, что Стейнбек — наиболее даровитый писатель из тех, что окружали Вулфа, а появившиеся в 1939 году «Гроздь гнева» укрепили его место в литературе нового десятилетия. Лишь поверхностность в передаче чувств и упрощение жизни мешали произведениям Стейнбека стать столь же глубокими, как и привлекательными. И тем не менее история переселения жителей Оклахомы в Новый мир на западе остается великой и животворной книгой, воскрешающей историческую роль фронта в эпохи социальных потрясений, тогда как ныне фронт — явление экономическое. И Хемингуэй вскоре возвестил в романе «По ком звонит колокол» (1940) о своем возвращении к изображению простых людей, Дос Пассос поновому взглянул на белые колонны Америки в книге «Земля, на которой мы живем» (1941), а Фицджеральд избрал героем «Последнего магната» (1941), типичного представителя тех «выскочек», о которых ранние хроникеры Века джаза писали как о кишаших повсюду, подобно крысам, болтающих как сороки, пахнущих как исчадья ада... обезьянах!

Повсюду наступала новая эпоха, и даже Эдна Миллэй покинула свои сияющие замки, построенные на песке, и ради общего блага стала бить в барабан, в то время как Мюриел Рюкейзер выразила надежды тех поэтов, которые еще были слишком

молоды, чтобы думать о своих похоронах — «ночных пантомимах у неубранных постелей». И лишь Фолкнер оставался бунтарем старой закалки. Более того, когда Т. С. Элиот перебрался в Англию, У. Х. Оден, по-видимому, самый одаренный среди молодых английских поэтов, переехал в Соединенные Штаты. Повсюду вступали в силу таинственные законы поляризации. Американская литература в своем резком, но последовательном чередовании притяжений между двумя противоположными полюсами — индивидуальным и общественным — отразила глубокие процессы становления культуры, привычные контрасты эксперимента и противодавления ему, так что отрицание литературного экспериментаторства 20-х годов было в 30-е годы исторически неизбежно. Резкое изменение в новом десятилетии системы ценностей, конечно, непосредственно связано с финансовым крахом 1929 года, внезапным крушением того, что Дос Пассос называл «гигантской машиной, поработившей людей», недавно еще казавшейся такой несокрушимой и непоколебимой. Перед лицом столь быстрых и катастрофических перемен Томас Вулф мог взяться, подобно Шервуду Андерсону, за поиски «нужного места для нужного человека», в то время как Стейнбек продолжил социальную критику в духе Фрэнка Норриса и Джека Лондона. Поскольку большие литературные фигуры несут в себе оба полюса исторического развития, являясь одновременно и классиками и романтиками, они представляются более своеобразными как личности и глубже выражают национальную культуру. Однако разразившийся кризис обрушился на большинство молодых писателей столь же быстро и неожиданно, как первая мировая война на их предшественников. В новой трудной обстановке они оказались по-своему, но тоже виновными в крайностях: всецело противопоставили себя 20-м годам, подобно тому как писатели середины 20-х годов противопоставляли себя прогрессивному движению 1900-х годов. Дело в том, что некоторые из сторонников Нового курса едва ли слышали о Новой свободе и полагали, что они первыми начали в Соединенных Штатах дело социального прогресса. К тому же не все из них были приверженцами Нового курса. В то время как новое движение отличалось прежде всего социологической направленностью, некоторые его наиболее типичные представители, включая Альберта Мальца и Альберта Халпера, Лин Зугмит, Филдинга Берка и даже, как говорили, Дороти Паркер (а также талантливый автор детективных романов Дэшиелла Хэммета), выступили откровенными радикалами; наряду с революционным идеализмом они принесли с собой революционный фанатизм; нередко догма становилась на пути мастерства, а нравственные убеждения подменяли художественное воображение. Для некоторых писателей этого круга журнал «Мэссиз» стал такой же грозной абстракцией, какой в 20-е годы был «Индивидуэзл», временами казалось, что с присущей американцам энергич-

ностью век поэтов уступает место веку памфлетистов. В Америке, как заметил Синклер Льюис, маятник — это не маятник, а поршень.

Такова была отчасти цена американской традиции в условиях трудных перемен в мире, охваченном кризисом; однако при сравнении с положением за океаном наши крайности выглядят скорее нелепыми, чем опасными. В отличие от Дахау и Леверне Федеральный писательский проект *, входивший в Управление строительными работами, несет в себе известное величие, сколь бы ни ругали и ни поносили это начинание, а небывалый поток исследований, проектов, докладов, путеводителей, детских книжек с картинками, кинофильмов, пьес, опер и исторических сочинений, порожденный художественными хроникерами этой федеральной организации, обнаружил бесценные источники национальной культуры. Эти работы, а также ряд подобных исследований, таких, как «Американский юмор» Констэнс Рурк, «Линкольн» Карла Сэндберга, «Расцвет Новой Англии» Ван Вик Брукса, внезапно вернули нам ощущение исторической преемственности, и хотя бы только благодаря индейцам и неграм мы приобрели, возможно, чувство расового бессознательного. Многие из молодых журналистов, историков, романистов, поэтов и драматургов, содействовавших открытию богатства настоящего, подобно тому как Федеральный писательский проект раскрыл богатства прошлого, пренебрегали мастерством. Но если их произведения иногда грубоваты, в целом они все же крепко скроены и на них можно положиться. Один из лучших романов о годах депрессии «Банда Тэккера» Айры Уолферта, изданный в начале 40-х годов, был написан еще в 30-е годы и отложен автором для дозревания. Между тем десятилетие, увидевшее, помимо уже названных книг, пьесы Клиффорда Одетса и Лилиан Хеллман, кинофильмы Пэйра Лоренца и популярные исторические романы Уолтера Эдмондса наряду с повестями такой одинокой и трагической фигуры, как Ганс Отто Сорм, — это десятилетие не отличалось ни такими крайностями, ни таким бесплодием, как полагают иные критики.

Разрыв между историческими периодами и традициями, сколь бы резким он ни казался, не был абсолютным. Далекое от политики южные аграрии и «беглецы», а также их последователи невозмутимо шли своим путем, хотя участники этих групп, заинтересованные лишь чисто литературными вопросами и избегавшие рассмотрения злободневных социально-экономических аспектов жизни целого десятилетия, казалось, забыли о человеке и его тревогах, явившись по-своему такими же идолопоклонниками, как и теоретики классовой борьбы. Другие консервативные писатели Юга, подобные Элизабет Мэдокс Робертс, продолжали угасающую «изысканную традицию»; Кэтрин Энн Портер, то ли благодаря большей решительности, то ли большему таланту, удалось избежать этого влияния.

В болезненных произведениях Ивлина Скотта и в книгах Роберта Пенна Уоррена традиция эта, по-видимому, восстала против самой себя, хотя все писатели в том или ином отношении хранили верность традиционным ценностям, — и Уилла Кэсер, продолжавшая писать в те годы, и виргинская радикалка 90-х годов Эллиен Глазгоу, у которой в это время наблюдается новый прилив творческих сил. В другом районе, вблизи Парк-авеню и 52-й стрит Джон О'Хара исследовал нравы «эмансипированных» бутлегеров; гладкость его стиля, как и звучность диалогов, напоминает чем-то утраченную эlegantность прозы 20-х годов. Живший по соседству с Голливудом Джеймс М. Кейн довел мастерство диалога до виртуозности. Когда же столь искусные профессионалы и бывшие экспатрианты, как Кей Бойл, Гленуэй Уэсткотт и Фредерик Прокош обратили свое внимание на различные аспекты мирового кризиса, то это открыло новые возможности перед всей «чувствительной традицией».

Свежие веяния в Америке 30-х годов, однако, не всегда сопровождалась расплывчатой умиротворенностью, пронизывающей светлые рассказы Уильяма Сарояна, или мрачной жесткостью, наполняющей романы Эдварда Далберга. Где-то посередине, рядом с Вулфом и Стейнбеком, хотя и не столь определенные в своих позициях, находятся писатели, подобные Джеймсу Т. Фарреллу и несколько позднее вступившему в литературу Ричарду Райту. Один из наиболее выдающихся и обещающих американских романистов 40-х годов, Райт выступает как ведущая фигура многоликкой группы известных современных негритянских писателей и специалистов по негритянскому вопросу, в которую входят прозаики У. Э. Б. Дюбуа, Джеймс Уэлдон Джонсон, Каунти Каллен и Клод Маккей, а также множество молодых критиков, поэтов, публицистов, романистов и ученых — Рой Оттли, Зора Нийл Херстон, Адам Клейтон Пауэлл, Честер Хаймс, Эдвин Пиплз, Сент Клэр Дрейк и Хорэс Кейтон.

Фаррелл и Райт избрали старую добрую натуралистическую манеру Драйзера, хотя Райт, чей первый настоящий рассказ «Большой мальчик покидает дом» увидел свет в 1936 году, тогда еще только складывался как писатель. Бесспорное мастерство Фаррелла и Райта основывалось на том, что первый обобщил и выразил возмущение беспросветной жизнью ирландских бедняков, а второй — возмущение бедственным существованием негров Юга. Художественную значимость их произведениям придавала нравственная бескомпромиссность и решимость обнажить всю немислимую порочность и продажность этого общества — ежедневная и ежечасная деградация героев Фаррелла столь же ужасна, в конце концов, как и жизнь героев Райта.

Однако ограниченность этих писателей столь же несомненна, как и их достоинства. В их произведениях проявились зримые черты экономической, расовой и культурной жизни современно-го американского общества, сформировавшейся в результате

преступности больших промышленных городов, изображенных в романах Фаррелла, в душевной и нездоровой атмосфере американской глуши, показанной в романах Райта. Здесь заключена определяющая социальная специфика, связывающая воедино эстетический бунт 20-х годов с новыми эстетическими концепциями 30-х. Изображая грубые предрассудки и глубокие неврозы, поразившие социальную среду, оба писателя в силу накопившейся в них горечи отказались принять очистительный катарсис искусства и, оставаясь равнодушными к необходимости такого катарсиса, этого вознаграждения художнику за его мастерство, к которому он всегда стремился и обойтись без которого едва ли смог бы, они сумели изобразить со всей очевидностью то зло, которое уже было совершено. Так, Дэнни О'Нил, герой тетралогии Фаррелла (несмотря на узость кругозора, конструкции Фаррелла грандиозны), менее убедителен, чем Стадс Лониган, злодей ранней трилогии. Внимание, уделяемое романистом вопросам личной свободы, едва ли соответствовало его более ранним высказываниям о безрассудном разрушении культуры. Подобным же образом автобиография Райта «Черный юноша» (1945) отличается большей умеренностью, чем его ранний роман «Сын Америки», однако ее влияние оказалось действеннее, ибо ужасы, которые терпимы в жизни вымышленного героя, становятся невыносимы в реальной жизни обычного гражданина.

Нет, эти «скрытые атавистические стремления», которые Томасу Вулфу виделись повсюду среди беспорядочного социального устройства нашего времени и которые эксплуатировала нацистская Германия, не могли быть уничтожены сразу вместе с уничтожением германского генерального штаба или атомной бомбардировкой Японии. Они глубоко укоренились также в стране равных возможностей, а приближение неограниченной свободы в Америке будущего, казалось, воскресило все страхи и жестокости прошлого. Вторая мировая война продемонстрировала скрытые ресурсы демократии, поскольку рядовой горожанин из Абилины *, штат Канзас, смог стать выдающимся военачальником, а отпрыск патриархальных голландских землевладельцев из долины Гудзона великолепно воплотил чаяния людей всего мира *. Эти основополагающие культурные явления определили склад американской жизни и ее литературы на грани новой послевоенной эпохи и определяют, что принесет с собой новый век — гармонию или ужас.

78. АМЕРИКАНСКАЯ ДРАМА

1

В предыдущей главе, посвященной главным образом Юджину О'Нилу, рассматривалось также состояние драматургии и общее положение в театре между 1915 и 1925 годами. В этой главе мы продолжим наш обзор с конца того периода, когда практика трех некоммерческих «художественных театров» подтвердила широко распространенное убеждение, что «новая» драма может и должна быть создана. Однако ни один из этих коллективов не выдвинул ни одного, за исключением О'Нила, крупного драматурга, до тех пор пока театр Гилд не поставил в 1923 году пьесу Элмера Райса «Счетная машина». На протяжении четырех или пяти лет, которые последовали за этим событием, к Райсу добавился целый ряд других «новых американских драматургов», которые упрочили свое положение благодаря нескольким работам, и скоро стало очевидно, что новая американская драма, о которой говорили в течение десяти лет, уже реальность. В этом отношении особенно выделяется сезон 1924—1925 годов, когда были поставлены пьесы «Цена славы» Максвелла Андерсона и Лоренса Столлингза, «Они знали, что хотят» Сидни Говарда и «Гимн для процессии» Джона Говарда Лоусона.

Тот факт, что «Цена славы», вызвавшая едва ли не сенсацию, была поставлена Артуром Хопкинсом, в узком смысле слова «коммерческим» режиссером, служит напоминанием, что «новая драма» с самого начала отнюдь не была монополией «художественных театров». Бродвей все чаще и чаще подхватывал новые веяния, и скоро вообще исчезло четкое разделение между тем, что возможно в «художественном театре», и тем, что возможно в театре коммерческом. Таким образом, едва появившись на свет, новая американская драма перестала быть прерогативой узкого круга лиц, она никогда не создавалась исключительно теми, кто считал, что он принадлежит к какой-то одной группе. Некоторые из самых уважаемых и достигших успеха драматургов затруднились бы сказать, чем они обязаны экспериментальным поставщикам экзотических пьес и чем — определенным предшественникам в американском театре.

В свое время велись жаркие споры относительно того, кому больше: Ибсену или Тому Робертсону — обязана английская драма, представленная Шоу и Голсуорси. Такую же длительную и бесплодную дискуссию можно затеять вокруг вопроса о том, что было важнее для новых американских драматургов — европейская традиция или национальная, которая вырабатывалась на протяжении десятилетий благодаря произведениям Джеймса Э. Херна, Чарльза Хойта, Клайда Фитча, Уильяма Воана Мууди, Джорджа М. Козна и других. Нет сомнения, что самый сильный толчок дали революционные драматурги Европы, и также нет сомнения, что «малые театры» немало помогли драматургам понять возможные горизонты театра. Однако три упомянутые выше выдающиеся пьесы, показанные еще в сезоне 1924—1925 годов, были созданы людьми, которые отнюдь не были учениками какого-нибудь отечественного или зарубежного драматурга и еще меньше горячими приверженцами какого-нибудь театрального движения. Они были просто талантливыми писателями, которые стремились познакомить американского зрителя с тем, на что они способны. Когда на сцене появились пьесы «Цена славы» и «Они знали, что хотят», имена трех авторов решительно ничего не говорили среднему театралу, хотя и Андерсон и Говард совсем недавно поставили свои первые вещи, правда без особого коммерческого успеха. Вообще говоря, обе эти пьесы могли бы шокировать публику: в первой довольно откровенно и в грубоватом духе рассказывалось о некоторых эпизодах из солдатской жизни во время первой мировой войны, а во второй фигурировала этакая симпатичная героиня, молоденькая официантка, на которой хочет жениться винодел-итальянец средних лет, хотя знает, что она скоро должна родить незаконного ребенка от покинувшего ее возлюбленного. Пьесы были приняты восторженно, и очевидно, что широкая публика, познакомившаяся с ними, вовсе не была шокирована так, как зрители ранних вещей Ибсена и Шоу... Причина тут заключается в том, что к 1924 году многое из того, что прежде казалось странным, чуть ли не опасным, стало привычным не только для интеллектуалов, но и вообще просвещенных людей. Ни та, ни другая пьеса не выдвигали никакой новой доктрины. Их значение состояло в том, что впервые на американской сцене показывались истории, интересные с точки зрения 20-х годов, а не с точки зрения середины прошлого века.

То же самое можно сказать о многих других характерных постановках того же периода. Бросил драму, не сумев повторить свой первый успех, Лоренс Столлингз, один из авторов пьесы «Цена славы». Зато «Дети субботы» (1927) и «Цыганка» (1929) его соавтора Максвелла Андерсона, равно как и «Счастливый Сэм Маккарвер» (1925), «Дочь Неда Маккоба» (1926) и «Серебряная нить», написанные Сидни Говардом, были комедиями или легкими драмами, которые, не страдая откровенной

назидательностью, представляли удивительно разные истории в духе того, что можно назвать либеральным гуманизмом. Самый заметный элемент его — протест против условностей и респектабельности во имя здравого смысла и благожелательности. Некоторые из этих пьес затрагивают проблему, которая является самой важной в других драмах этого периода. Речь идет о сатире на стремление к обогащению и культ успеха, которые либеральный гуманизм презирал как проявление мещанства. Так, например, пьеса «Напоказ» (1924) Джорджа Келли представляет собой довольно злую сатиру, в которой вульгарному и хвастливому герою и в самом деле удается благодаря чистой случайности сорвать большой куш, о котором он всегда мечтал. Более доступно обыгрывается та же тема в целом ряде популярных фарсов, начиная с «Далси» (1921) и кончая пьесой «Хоть раз в жизни» (1930), которые с различными соавторами написал Джордж Кауфман.

Еще на заре своего существования театр Гилд, помимо популяризации Шоу на американской сцене, ставил пьесы Ференца Мольнара и других драматургов из Центральной Европы, чей «континентальный» подход к комедийной стороне борьбы полов повсюду воспринимался как существенная поправка к здешним пуританским взглядам. Влияние Шоу ощутимо в пьесе Роберта Шервуда «Дорога в Рим» (1927), смешной псевдоисторической комедии, по манере отчасти напоминающей «Цезаря и Клеопатру». В 1931 году «Встречей в Вене» драматург достиг такого уровня комедийности в духе европейской традиции, что пьеса вполне могла сойти за переводную.

Однако «Встреча в Вене» — это исключение, потому что ни одна из упомянутых выше типичных пьес 20-х годов не несла существенных следов иностранного влияния. И уже, разумеется, этого влияния нет в пьесах «Он дьявольски стремился на небеса» Хэтчера Хьюза и «В душе Авраамовой» Пола Грина (1926). Обе эти вещи наилучшим образом представляют жанр народной драмы, между прочим, не достигший впоследствии такого расцвета, как полагали многие. С другой стороны, «Счетная машина» Элмера Райса (1923) и «Гимн для процессии» Джона Говарда Лоусона (1925), которые высоко стояли как в глазах критики, так и широкой публики, прямо навеяны теми же самыми экспериментами экспрессионистов, которые обусловили «Косматую обезьяну» Юджина О'Нила. «Счетная машина» представляет собой очень эффектную в театральном отношении нигилистическую притчу о некоем «Мистере Зеро», то есть «Мистере Нуле», который остается жалким и маленьким даже после того, как переносится на небеса. Метод «Гимна для процессии», как это явствует (хотя и не очень убедительно) из замысла, во многом восходит к водевилю и комиксу, а не к европейским экспрессионистам. Не очень ясно, но забавно выраженная идея пьесы, состоящая в том, что подлинный дух Америки надо

искать в богатстве народной музыки и танца, а не в высказываниях политиканов или проповедников, хорошо соответствовала настроению тех дней.

Тогдашнему зрителю все эти пьесы казались похожими друг на друга — по крайней мере тем, что в них были искренняя прямота, реалистический взгляд на факты и либеральная позиция в сфере морали. Нынешнего же читателя, особенно молодого, для которого 20-е годы — далекая эпоха, поразит, что в этих как будто серьезных пьесах почти полностью отсутствуют ссылки на единственно серьезные в его привычных представлениях проблемы, то есть на политику и экономику. Объяснение этому удивительному на первый взгляд феномену лежит в том, что 20-е годы — по крайней мере в театральном отношении — были в основе своей годами оптимизма и уверенности в себе, хотя считаются (и таковыми предстают у наших новеллистов) периодом разочарования.

Конечно, это глубинное ощущение уверенности в себе плохо согласовывалось с тогдашним разочарованием результатами большой войны, из которой только что вышла Америка. Еще хуже оно согласовывалось с откровенным презрением к неудержимому материализму проповедников нового века, утверждавших, что каждый должен обогащаться, и обогащаться без отдыха и срока. Однако никто не опасался внешних врагов, а нормальным состоянием молодого человека была надежда, что в мире для него уготовано местечко, каковое он и займет в соответствии с избранным занятием или профессией. Повсюду царил убеждение, что распространяющийся либерализм в области морали создает возможности не просто хорошей, но богатой жизни. Только самая легкомысленная часть молодежи действительно оправдывала название, данное ее времени, которое нарекли «веком джаза». Словом, правомерно считать то время периодом, когда, несмотря на сатирическую и протестантскую форму, драма, как и многие романы, стихи и очерки, демонстрировала убеждение, что безопасный и процветающий мир можно легко превратить в мир счастья и красоты.

Это общее настроение уверенности породило множество пьес и стимулировало эксперименты и с формой, и с содержанием. Поскольку суждения о почти современной нам литературе по необходимости всегда спорны и субъективны, мы можем рассмотреть лишь четыре наиболее влиятельных направления и в каждом из них одного представительного драматурга. Эти четыре направления следующие: 1) опыты Максвелла Андерсона в области трагедии, который в отличие от О'Нила исходил из того, что необходимо использовать стихотворную форму для достижения наилучшего трагедийного эффекта; 2) разработка Сэмюэлом Н. Берманом стиля, который не очень отличался от стиля его предшественницы Рэчел Кразерз или его современника Филипа Барри, с той разницей, что Берман отчетливее

осознавал необходимость совмещения комедийной стихии с обстоятельствами американской жизни; 3) творчество Клиффорда Одетса, которое представляет собой наиболее успешную попытку создания драматургии, способствующей утверждению определенной политической и социальной идеологии; 4) усилия нескольких других драматургов, стремившихся разработать такую драматургическую формулу, в которой реалистический метод заменялся бы символизмом и фантазией.

2

Поэтическая трагедия нашла убежденного приверженца в лице Максвелла Андерсона. Он родился в 1888 году, написал множество пьес, и два десятка из них были поставлены до 1945 года. Среди ранних его вещей стоит назвать «Цену славы» (написанную с Лоренсом Столлингзом) и несколько других легких комедий и драм, но в 1930 году он совершенно неожиданно показал себя с новой стороны классицистской стихотворной трагедией «Королева Елизавета». В последующих пьесах он обращался к самым разным манерам, но именно с трагедией, отвечающей всем формальным признакам, часто исторической по содержанию, однако иногда касающейся и современной ситуации, — именно с такой трагедией чаще всего ассоциируют его имя. Драммы этого рода включают, помимо названной, «Марию Шотландскую» (1933), «Вэлли Фордж» (1934), «Зимний день» (1935), «Ки Ларго» (1939) и «Канун дня Св. Марка» (1942).

Максвелл Андерсон был единственным, кроме О'Нила, добившимся заметного успеха драматургом, который упорно работал над трагедиями первые четыре десятилетия XX века. Но параллель между ним и автором трилогии «Граур к лицу Электре» нельзя продолжить. Если стиль и средства О'Нила порой были причудливы и неожиданны, а его пьесы в целом лишь глубинно, но не внешне совпадали с великой трагедийной традицией, то Андерсон начал с таких сюжетов, которые мог бы выбрать любой трагедийный писатель, начиная с елизаветинцев, причем трактовал их в такой манере, которая была совершенно неизвестна обычному зрителю, — в манере, более близкой Булверу Литтону или Джорджу Генри Бокеру, нежели современникам Андерсона или его непосредственным предшественникам. Эти пьесы были удачны в театральном отношении, о чем достаточно свидетельствует их популярность у широкой аудитории. К драмам Максвелла Андерсона предъявлялись, и не без основания, два серьезных упрека. Один состоял в том, что, выбирая традиционные сюжеты и разрабатывая их в традиционной манере, он создавал нечто такое, что можно было бы назвать скорее удачной театральной стилизацией, нежели истинной современной трагедией. Другой упрек состоял в том, что его стих, который казался поэтичным, часто бывал напыщен, банален и монотонен.

По поводу критики стиха Андерсона можно ответить, что он был по крайней мере сценичен и современная аудитория воспринимала и принимала его, тогда как стих «Убийства в соборе» Т. С. Элиота — если взять лишь один пример из современных стихотворных пьес, которые были поставлены на профессиональной сцене, — очень часто был чрезвычайно труден для восприятия. На первый упрек Андерсон ответил сам, когда в 1935 году поставил «Зимний день» и продемонстрировал, что он может разрабатывать современную тему в той же манере, которую использовал прежде для исторических трагедий.

Сюжет этой трагедии навеян делом Сакко и Ванцетти. За семь лет до того, как появился «Зимний день», Андерсон вместе с Хэролдом Хиккерсеном написал пьесу «Боги молнии», в которой это знаменитое судебное дело получило буквальную, можно даже сказать журналистскую, трактовку. То была одна из самых ранних американских попыток «превратить искусство в оружие», потом получивших распространение в начале 30-х годов. Что касается «Зимнего дня», то эта пьеса, напротив, представляет собой сознательную попытку провести четкую разграничительную линию между журналистской и художественной трактовкой современного сюжета и в равной степени сознательное стремление продемонстрировать, что такой сюжет можно сделать основой трагедии, отвечающей всем формальным требованиям.

Когда-то, задолго до того, как открывается пьеса, по ложному обвинению в убийстве был приговорен к смерти агитатор-радикал. При разборе дела суд руководствовался «решимостью общества» раздаться с человеком, которого оно ненавидит совсем по другим причинам. И вот недавно преподаватель колледжа, собирающий материалы для пересмотра дела, стал подозревать в убийстве некоего гангстера, только что выпущенного из тюрьмы. Потрясенная тень прошлого начинает преследовать всех, кто причастен к почти забытым событиям. Ключом к тайне владеет молодой человек — свидетель преступления, безвестный обитатель нью-йоркских трущоб. Именно к нему сходятся пути тех, кто озабочен новым поворотом: действительного убийцы, который старается любой ценой утаить истину; бесприютного юноши — сына человека, заплатившего жизнью за преступление, которое он не совершал, и, наконец, судьи, теряющего рассудок из-за тщетных попыток убедить самого себя, что он только выполнял долг, когда осудил человека на смерть.

Как явствует, все это представляет немалую возможность и для напряженного действия, и для прямых социально-политических выводов. И то и другое, как и требуется в классической трагедии, подчинено глубокому размышлению и поэтическому проникновению в проблемы, вытекающие из действия, — проблемы вины, справедливости и смысла мщения. Пьеса «Боги

молнии» содержит то, что хотел сказать о деле Сакко и Ванцетти Андерсон как гражданин. В «Зимнем дне» о том же говорит поэт.

В театре эта пьеса не пользовалась таким успехом, как некоторые более традиционные стихотворные трагедии Андерсона. Иные зрители выдвигали даже забавные возражения: гангстеры, мол, «не изъясняются стихами». Поскольку уместность или неуместность возвышенной речи на сцене зависит не от социального и даже не от интеллектуального уровня героя, в чем достаточно убеждает Шекспир, а от умения автора наделить своего героя такой силой чувств, для выражения которых недостаточны даже самые высокие слова, постольку этот упрек несостоятелен. Другой вопрос, что иногда свободный нерифмованный стих пьесы отмечен вообще характерной для драматурга высокопарностью. Однако несмотря на это, есть все основания утверждать, что «Зимний день» не только лучшая вещь Андерсона, но и вообще замечательная, глубоко оригинальная драма.

Дальнейшее творчество Андерсона включает такие различные пьесы, как «Маскарад королей» (1937) — романтическая трагедия о Рудольфе, принце австрийском; исключительно популярная, но не очень оригинальная фантастическая комедия «Звездная машина»; романтическая стихотворная комедия «Большой Тор»; музыкальная комедия «Праздник Никербокера» и патриотическая военная пьеса «Канун дня Св. Марка», Среди них — и драма «Ки Ларго» (1938), единственная вещь, которую со всей очевидностью можно сравнить с «Зимним днем». Она тоже не числится в ряду коммерческих успехов драматурга и не столь полно, как «Зимний день», выявляет намерения автора. Тем не менее она построена на значительной ситуации, а герой — бывший солдат, ищущий самооправдания своей неспособности пожертвовать жизнью во имя долга, — прямо соотнесится с судьей в «Зимнем дне».

Андерсон гораздо легче достиг успеха, нежели Юджин О'Нил, но он менее оригинален. Он казался не таким эксцентричным обычному зрителю и, кроме того, подсознательно или осознанно стремился приноровиться, приспособиться к требованиям современной сцены, тогда как О'Нил требовал, чтобы сцена приспособлялась к нему. Важно, однако, что оба пытались возродить классическую трагедию в современном театре, и в этом их неизбежное сходство. Но если исключить эту главную общую цель, во всех других отношениях они существенно отличаются друг от друга. У Андерсона, например, чувствуется раскованность стиля, какой нет у О'Нила. Как бы то ни было, Андерсон стоит среди пяти-шести наиболее значительных драматургов, работавших на протяжении двух десятилетий после 1925 года. Его творчество представляет одну из граней движения, которое обещало — во всяком случае, пока война не приостановила художественное развитие — достигнуть того, к чему

шла американская драма, начиная с первых «новых драматургов», то есть к драматургии более глубокой и напряженной, нежели любая так называемая проблемная пьеса.

3

Как Юджин О'Нил был занят проблемами трагедии, так Сэмюел Н. Берман решил посвятить себя трагедии — во всяком случае, это вытекало из его первых пьес. Надо сказать, что чистая комедия была так же редка в американском театре, как и подлинная трагедия. Правда, сентиментальная народная драма с комедийными моментами, а также фарс и мелодрама с примесью сентимента издавна были одним из популярных жанров. В этой традиции, которая началась еще до того, как был инсценирован «Дэвид Харум», находятся многочисленные пьесы с музыкальным сопровождением Джорджа М. Коэна и более тонкие сентиментальные комедии Уинчелла Смита, которые неизменно пользовались одинаковым успехом — от «Миллионов Брюстера» (1906) до «Веселого» (1918), побившего все рекорды по количеству постановок. Однако чистая комедия, то есть пьеса, в которой утверждался бы комический дух как таковой и несовместимый в основе своей с сентиментальностью, была так редка, что «Нью-йоркская затея» (1906) Лэнгдона Митчелла и пьеса Джесса Линча Уильямса «Зачем выходить замуж» (1917), очень напоминающая драмы Шоу, почти исчерпывают ранние примеры этого жанра. С другой стороны, «Двойник» (1927) Бермана представлял собой салонную комедию, где раскрывается тема комического духа, звучащего как голос «двойника», который нашептывает герою остроумные советы, основанные на здравом смысле. Это была «чистая» комедия в том смысле, что в ней не было примеси сентиментального, и в том смысле, что она сосредоточена на обобщенной человеческой природе, а не на конкретной среде или обычаях и кажется почти абстрактной.

Спустя два года Филип Барри, чьи пьесы систематически появлялись одна за другой начиная с 1923 года, отказался от эксцентричной и вроде бы так свойственной ему манеры и показал остроумную салонную комедию «Праздник» (1928), которая гораздо ближе к высокой комедии в принятом смысле этого слова, чем большинство его предыдущих работ. Следующие пьесы Барри — «Животное царство» (1932) и «Яркая звезда» (1935) — позволили ему разделить с Берманом известность наиболее значительных комедиографов, авторов чистых и вместе искусно сделанных комедий. Однако в его вещах ощущается какое-то раздвоение личности: вместо того чтобы целиком отдаться комедии, он, с одной стороны, погружался в туманный мистицизм пьес «Отель Вселенная» (1930) и «Сюда приходят клоуны» (1938), а с другой — сочинял для любителей

романтическую «Филадельфийскую историю» (1939). В результате, впечатление о творчестве Барри в целом расплывчато, а кроме того, он не так полно выражает у нас стихию комизма, как Берман.

Берман родился в Уорчестере, штат Массачусетс, в 1893 году. У него весьма обыкновенная биография: занятия в Университете Кларка, посещение курса драматургии профессора Бейкера, работа в нью-йоркской «Таймс», служба в качестве театрального пресс-агента. В ней нет ничего, что помогло бы объяснить, как он сумел достичь полной зрелости таланта и одновременно овладеть самой сутью комедийного духа. Тем не менее «Двойник», его первая самостоятельная пьеса, вполне совершенна, как и лучшие из его более поздних вещей. В следующих важных пьесах: «Недолгое счастье» (1931) и «Биография» (1932) Берман продолжал работать в избранной им манере. Герой первой из них — типичный представитель того интеллектуального мира, который его обитатели называли «бесплодной землей». Он, однако, не занимается напыщенным разглагольствованием и не делает красивых жестов в попытке красноречиво изобразить трагедию собственной жизни, а довольствуется тем, что анализирует ситуации и восполняет отсутствие энтузиазма таким изяществом и остроумием, которого редко достигают даже самые утонченные натуры. «Биографию» драматург также использует для того, чтобы высказаться в комедийном духе о сложностях современной жизни. У героини пьесы, модной портретистки, весьма посредственное дарование, но она наделена талантом хорошо жить. Ей предстоит выбрать одного из двух мужчин: приятного в обхождении, но законченного политикана-оппортуниста или революционного идеалиста-фанатика. В конечном счете она отказывается от обоих и этим, по сути дела, утверждает свое право быть наблюдателем и получить преимущество, вытекающее из этой роли, — научиться беспристрастности и терпимости.

Революционер открыто высказывает все, что можно сказать, против такой позиции. Он расценивает ее как глубокое безразличие в соединении с трусостью, которые выдаются за превосходство, тогда как именно из-за них в мире царит несправедливость. И все же героиня убеждена, что нейтральность — самое лучшее для нее. Она, может быть, не приносит сейчас той пользы, какую приносят люди даже менее разумные и менее благожелательные, чем она. Но тонкий ум и терпимость — это формы красоты, и уже поэтому она оправдана.

Такие пьесы, как «Недолгое счастье» и «Биография», конечно же, весьма искусственны, в том смысле, что касаются лишь узкого и привилегированного слоя общества, а характеры не живые люди, но идеальное воплощение интеллигентности и тонкого ума. Только в глубоко устойчивом и благоустроенном мире люди могут поступать так, как изображается в этих пьесах,

а предложенные решения затронутых проблем чего-то стоят, потому что, как это бывает в высокой комедии, все трудности возникают в рамках самой пьесы и разрешаются благодаря здравому смыслу. Если такой мир в представлении многих и существовал в период 20-х годов, то к тому времени, когда была поставлена «Биография», он уже начал распадаться. Сам автор скоро почувствовал необходимость признать наличие сил, с которыми комический дух справиться не способен. Однако он не совершил поворот на 180°, как сделали некоторые его современники-драматурги, и не пытался писать о том, к чему не имел склонности. Напротив, он посвятил себя тому, чтобы исследовать посредством драматургии проблему, может ли комизм, пусть не претендующий на роль цельной и законченной философии жизни, внести свой вклад в дискуссию, в которую так или иначе оказались втянуты все.

В пьесе «Ливень с небес» (1934) мы видим ту же в основе своей ситуацию, как и в «Биографии», встречаемся с мудрой и остроумной женщиной, которая втягивается в конфликт с двумя мужчинами, причем каждый из них способен на непонятный ей фанатизм. В предыдущей пьесе и коммунист, и прагматик-политикан опасны разве что в потенции: каждый действует едва ли не в вакууме, так что столкновение между ними — это столкновение преимущественно темпераментов и взглядов. В «Ливне с небес» назревает, однако, кризис совсем иного рода. Один из героев — известный американский летчик, герой дня, которого пытается использовать в интересах некоего нацистского плана его брат. Другой герой — немец, эмигрировавший из Германии. Действие на этот раз перенесено в Англию, в предгрозовую атмосферу приближающегося конфликта. Героиня и на этот раз хочет остаться в известной степени «над схваткой». В отличие от «Биографии» эта схватка весьма реальна. Выразительница комического духа вынуждена одобрить решение беженца — вернуться на родину, чтобы вести опаснейшую борьбу во имя принципа. Пытаясь отстоять значимость «понимания» в противовес страсти, даже героической, он заявляет: пока вы пытаетесь понять своего врага, враг убьет вас. Получив подобную отповедь, героиня находит лишь один ответ: может быть, сейчас такие люди, как она, не столь полезны, как герои; все же некоторые из них переживут бурю и сыграют определенную роль в восстановлении того мира, в котором только и стоит жить.

Живи Берман в более устойчивом обществе, он, без сомнения, писал бы комедии, более отвечающие великой трагикомедии, нежели его поздние вещи. А так «Ливень с небес» послужил как бы примером для будущих работ: «Конец лета» (1936), «Цена выбора» (1938) и «Не время для комедии» (1939). Берман столкнулся с трудностью создавать комедии в тех условиях, когда многие утверждали невозможность или ненужность самого

этого жанра. И он разработал тот его вид, который можно было бы назвать комедией просветительной или поучительной. Такие пьесы затрагивают важнейшие вопросы времени, но отличаются от шовианской проблемной комедии двумя важными аспектами. Во-первых, в них нет свойственной Шоу тенденции априорного утверждения, и во-вторых, они проникнуты непреходящей симпатией к выразителям комизма — кто-то из его противников назвал их людьми, которые «подавлены совестью и выхолощены очарованием». Остроумие и тонкий ум позволили Берману, по сути дела, с разных точек зрения осветить дискуссионные ситуации и создать комедии, которые не страдают ни дидактизмом, ни банальностью. Можно представить, как он отозвался бы о своем времени: «Что за проклятая судьба — родиться, чтобы его исправлять!» И все же Берман был ярким, значительным комедиографом в эпоху, когда казалось, что быть таковым никак невозможно.

4

Несмотря на стремления таких драматургов, как Андерсон и Берман серьезно подойти к насущным вопросам времени, драматургия, которая выражала бы определенную политическую и социальную идеологию, формировалась весьма медленно. Правда, в 20-х годах, в тот период, когда господствовал либеральный гуманизм, уже был слышен голос коммунистической партии, но даже ее членам революция представлялась чем-то далеким, а вдохновленные коммунистической идеологией пьесы, которые начали ставиться в «Ньюплейрайтс театр» (Театр новых драматургов), размещавшемся сначала на 53-й стрит, а потом на Черрилейн, были скорее экстравагантными, дилетантскими спектаклями, чем суровой драмой, и собирали мало зрителей. За пределами определенно настроенного круга критика общества обычно означала критику морали, нравов, вкусов, а не политических или экономических институтов. Если американская действительность отвергалась на сцене, как это часто случалось, она отвергалась как грубая, невежественная, лицемерно-пуританская, бездумная, но не как капиталистическая и фашистская. Даже политическое инакомыслие редко выливалось в сколько-нибудь четкую доктрину. Такие пьесы, как «Счетная машина» и «Косматая обезьяна», — скорее результат смятенных раздумий их авторов относительно духовной нищеты неимущих, а отнюдь не революционные произведения. Такой подход сохранялся до финансового краха 1929 года. Последующая депрессия повсеместно посеяла сомнения относительно достаточности либерального гуманизма как философии жизни.

Андерсон и Берман так или иначе отозвались на изменившуюся атмосферу, хотя ни тот, ни другой не отказались ни от своих глубинных убеждений, ни от стиля. Большинство же из-

вестных драматургов, за исключением О'Нила, бурно реагировали на общественный шок, почему в их пьесах ясно видна коренная переориентация. Так, Элмер Райс, который только что поставил «Уличную сценку» — трагическую мелодраму, совершенно не затрагивающую политику, хотя и сочувственно изображающую жизнь в трущобах, — написал несколько пропагандистских пьес. Джон Говард Лоусон, который в «Гимне для процессии» восславил энергию и здоровье Америки, обратился к марксистскому разоблачению американского декаданса в пьесе «Леди» (1934) и других дидактических драмах. Сидни Говард, который до того поставил несколько пьес, художественно исследующих мораль и нравы, написал «Тень Янки Дудля» (1937). Естественно, что любая новая мятежная труппа становилась политической труппой и «Тиэтр юнион», определенно ориентировавшийся на пропагандистскую пьесу, был — или, во всяком случае, старался быть — тем, чем были «Вашингтон сквер плейерс» и «Провинстаун плейерс» в предыдущий период.

Все, очевидно, согласится с тем, что, за исключением произведений О'Нила, Андерсона и Бермана, пьесы, которые создавались известными драматургами в новых стихийно сложившихся условиях, были хуже тех, что они показывали в 20-х годах. С другой стороны, много ожидали от недавно появившихся драматургов, таких, как Джордж Скляр, Пол Питере, Марк Блицштейн. Все чаще и чаще раздавался лозунг «Искусство — это оружие», и какое-то время даже казалась, что в театральной жизни господствуют «Тиэтр юнион», менее избирательный в политическом смысле, хотя и вполне левый «Групповой театр» и, наконец, различные отделения Федерального театра, которые разрабатывали технику живой газеты, позволяющей прямо обращаться к социальным проблемам в театрализованном виде. Ни один из этих трех институтов не пережил своего времени, ни один не оставил такой след, который можно было бы сравнить с влиянием «Провинстаун плейерс» или «Вашингтон сквер плейерс». Из новых авторов, которые поставляли им пьесы, только Клиффорд Одетс занял видное место в театре, да и он в 40-х годах переехал в Голливуд. Какой бы незавершенной ни была деятельность Одетса, при изучении новой американской драмы он заслуживает пристального внимания.

Хотя Одетс родился в Филадельфии, образование он получил в общеобразовательных школах Нью-Йорка. Еще юношей он вступает в молодежную труппу, которую имел театр «Гилд» и которая потом была преобразована в независимый «Групповой театр». Одетсу не удалось выделиться как актеру, но, подобно большинству членов «Группового театра», он начал глубоко интересоваться тогдашними спорами вокруг социальных проблем. В начале 1935 года «Групповой театр» включил в программу очередного своего представления его одноактную пьесу «В ожидании Лефти», где с особой силой проявилось искусство

автора. Реакция зрителей была восторженной, и шесть недель спустя «Групповой театр» поставил первую большую пьесу Одетса «Воспряньте и торжествуйте!».

На сцене «В ожидании Лефти» производит впечатление избрательной и откровенной вещи, хотя как драматическое произведение пьеса не столь внушительна. Драматург использует сцену как трибуну профсоюзного митинга, а зрители являются как бы участниками собрания. Обсуждается вопрос, бастовать водителям такси или нет. Один за другим поднимаются с репликами и возражениями актеры, рассажены в зрительном зале, а затем попеременно следуют как бы обратные кадры — ретроспективные сцены из жизни того или иного действующего лица. Наконец, становится известно, что Лефти, которого все ждали, убит, и пьеса заканчивается всеобщим возгласом: «Бастовать! Бастовать!» Характеры героев обрисованы лишь черными и белыми красками, диалогика неуклюжа и навязчива, но в отличие от большинства других пьес «В ожидании Лефти» действительно могла служить оружием. Вероятно, понимание этого обстоятельства и вызвало восторженное отношение к молодому драматургу.

«Воспряньте и торжествуйте!» обладает достоинством совершенно иного рода. Говорят, что пьеса была начата до того, как автор обратился к марксизму, что потом он наспех присочинил к ней заключительную сцену, из которой вытекает «революционная» мораль. Как бы то ни было, пьеса привлекает прежде всего своей драматургией, а не дидактической направленностью. Действие происходит в квартире жилого дома в Бронксе. Большинство действующих лиц — члены еврейской семьи, едва сводящей концы с концами. Они искренне привязаны друг к другу, хотя то и дело возникают столкновения различных идеалов и желаний, усугубленные бедностью. Такая среда отнюдь не была чем-то новым на сцене, но ее редко изображали так ярко и с таким состраданием, с такой эмоциональной проникновенностью, которая удивительно сочеталась с интеллектуальной непредубежденностью. На поверхностный взгляд вывод пьесы — революционный, так как в финале молодой человек из этой семьи освобождается от навязчивой идеи чисто личного бунта против нищеты, которая не позволяет ему соединиться с любимой девушкой. В действительности же содержание пьесы составляет не этот конкретный протест и бунт, а многогранный и многосторонний мятеж человеческой природы против всего, что препятствует ее развитию.

Скоро Одетс объявил о своем родстве с Чеховым. Сопоставление этих двух драматургов не так уже смехотворно, как может показаться. Чеховские угасающие аристократы находятся на совершенно другом краю социального поля по сравнению с персонажами-пролетариями из «Воспряньте и торжествуйте!», но они удивительно похожи на них эгоцентричной поглощен-

ностью собственными неудачами и горечью разочаровании. Не исключено, что Одетс научился у русского драматурга замечательному стилистическому приему — строить живой обиходный диалог; многое кажется в нем случайным, не имеющим отношения к делу, но в действительности все работает на конечную цель. Как и у Чехова, характеры у Одетса раскрываются через неспособность общения с ближним, и, опять-таки как у Чехова, они не способны общаться именно потому, что каждый чересчур сосредоточен на своих бедах и не замечает чужие. Однако, уж конечно, не у Чехова Одетс научился яростной вере в своих героев.

Иные хроникеры изображали угнетенных тупыми, неспособными к самовыражению, отчаявшимися, едва ли не животными. А у персонажей Одетса яркая, насыщенная жизнь, во всяком случае в тех рамках, которые поставлены судьбой (или несправедливостью нашего общества). Благодаря этому лучшие вещи драматурга по-настоящему волнуют, они не омрачены вселенским пессимизмом, как бы ни губительны были воссоздаваемые внешние события. Больше того, вера Одетса в непобедимость человеческого духа отнюдь не идентична его вере в марксистскую доктрину, как, вероятно, хотел бы считать сам автор. Решимость молодого человека из пьесы «Воспряньте и торжествуйте!» реализуется однозначно — он становится революционером, но произведение в целом ярко показывает, что та же решимость может быть реализована и во многих других направлениях. Может быть, в данный, текущий момент цель этого молодого человека наиболее разумна и полезна, но настоящие тайны человеческого счастья, действительная надежда на будущее заключаются не в чем-то особом и определенном, как, например, в решимости посвятить себя борьбе. Она заключена в непреходящей страсти, в нежелании человека отказываться от своих устремлений и признавать поражение. Он может постоянно идти вперед, утверждая, что будет счастлив и свободен, несмотря на то что сейчас лишен и свободы и счастья. И если, к сожалению, одному поколению придется покориться, на смену придет другое, которое будет жаждать того же с юной страстью и решимостью. Персонажи Одетса невежественны, неловки и трагичны, но пьеса их возвышает, так как драматург ясно дает понять, что такие люди, как они, всегда будут добиваться от жизни большего, чем она дает.

В 1935 году, когда состоялась премьера «Воспряньте и торжествуйте!», «Групповой театр» поставил две другие пьесы Одетса — «До самой смерти», серьезную, но не очень выразительную драму о жестокости нацистов, и «Потерянный рай». Автор считал эту вещь самой значительной своей работой, но большинству критиков она показалась неубедительным, доктринерским исследованием процесса распада американского общества, написанным в полном соответствии с прогнозами Маркса.

Обе драмы не стали заметным явлением, и может быть, поэтому в «Золотом мальчике» (1937) Одетс попытался — и не без успеха — средствами доступного театра воссоздать человеческую судьбу, в которой внимательный зритель мог усмотреть урок для политического радикала. А поставленная в следующем году пьеса «Ракетой на луну» снова убедительно продемонстрировала, что ее автор обладает недюжинным талантом.

Многие критики убеждены, что лучшая пьеса Одетса «Воспряньте и торжествуйте!», но «Ракетой на луну», пожалуй, не уступает ей, хотя и отличается по методу и тональности. Здесь снова воссоздается жизнь низших слоев среднего класса Америки, и главные герои тоже яростно бунтуют против условий, в которых они существуют. Однако это произведение об отдельных людях, а не о семье, не о группе, и драматург избежал начетничества, хотя в изображаемой жизни тоже господствует бедность. Острая ситуация не получает, к сожалению, удовлетворительной развязки, которую обещало начало, и пьесе, при всей увлекательности и внушительности, в целом вряд ли можно считать полной удачей. С другой стороны, ни «Ночная музыка» (1940), ни «Столкновение ночью» (1943) не имели коммерческого успеха и ничего не добавили к репутации Одетса, хотя в последней вещи иные моменты отмечены подлинной драматической силой, благодаря которой запомнились «Ракетой на луну» и «Воспряньте и торжествуйте!».

Когда началась вторая мировая война, большинство радикалов, включая впоследствии и членов Коммунистической партии, пришли к убеждению, что надо организовать «единый фронт» с «капитализмом» против держав оси. В результате охладел жар революционной и социальной критики, а «революционный театр» как заметное явление распался. Драматурги, разумеется, продолжали писать пьесы с социальным содержанием, и начиная с 20-х годов никогда не было столь многочисленной театральной аудитории. Однако в период между 1939 и 1945 годами не возникло ни одного нового театрального течения, и уже не отдавалось предпочтение какому-либо одному типу драмы.

Многие из наиболее удачных постановок представляли собой инсценировки популярных романов, поскольку театры испытывали явный недостаток в оригинальных пьесах. Некоторые авторы продолжали использовать театральные подмостки для того, чтобы высказать свое отношение к войне и ее последствиям. Эти попытки либо выливались в форму патриотической мелодрамы, либо отстаивали определенную идеологическую линию. В таких случаях пьесы представляли скорее полемические произведения, а не плод художественного воображения. Так, например, критики расхваливали пьесу Роберта Шервуда «Ночь не настанет» (1940) за то, что в ней содержался призыв поддержать Финляндию, воюющую против России. Да и сам автор, очевидно, рассматривал пьесу прежде всего как пропаганду, а когда по-

литическая ситуация изменилась, он переработал ее и снабдил новыми «героями» и новыми «злодеями».

Несмотря на хвалебные отзывы критики и успех у публики, в некоторых пьесах Лилиан Хеллман так силен пропагандистский элемент, что трудно принимать всерьез претензии писательницы на художественность. Хеллман начинала обещающей драмой о злой девчонке — «Детская шутка» (1934). Скоро она целиком посвятила себя социальным темам — таковы ее «Лисички» (1939), в которой все держится на критике капиталистического общества, и «Стража на Рейне» (1941), яростно обличающая нацистскую Германию.

Обе эти вещи, равно как и «Порыв ветра», поставленный после нападения Германии на Россию, весьма искусны в театральном отношении, но страдают ограниченностью сиюминутных политических увлечений. «За лесами» (1947), где прослеживается история семьи Хаббардов, о которых рассказывается в «Лисичках», — самая театральная пьеса Хеллман.

5

Когда в Европе сформировалась современная драма, само собой разумелось, что ее естественный метод — натурализм. В Америке же на протяжении трех десятилетий, последовавших за возникновением провинстаунской труппы и «Вашингтон сквер плейерз», наблюдалась противоположная тенденция, и даже бродвейская публика обнаруживала готовность принять фантазию, символику, поэтичность и другие отклонения от буквализма. Это поистине удивительный факт, если принять во внимание, сколь многие, казалось, склонились тогда к доктринерскому реализму, или припомнить, что даже сентиментальные пьески, которые господствовали на сцене в конце XIX и начале XX веков, работали под реализм. Во второй же четверти нашего столетия даже наименее образованные в художественном отношении зрители отнюдь не удивлялись условным декорациям и всяким режиссерским приемам, которые показались бы смехотворными людям предыдущего поколения, считавшим замкнутую сценическую коробку и иллюзию четвертой стены за высшее достижение театрального искусства. И что еще важнее, широкого зрителя отнюдь не отпугивала драматургия с более свободной игрой воображения, чем в пьесах, привязанных к реальности.

Из пяти современных драматургов, которые подробно рассматриваются в этой истории, троих — Юджина О'Нила, Максвелла Андерсона и Уильяма Сарояна — никак, даже в самом широком смысле этого определения, не назовешь исключительно реалистами или даже преимущественно реалистами. В 1930 году потрясающим успехом пользовались «Зеленые пастбища», народная фантазия на тему негритянской жизни Марка

Коннелли, а в 1938 была удостоена Пулитцеровской премии аллегория новоанглийской действительности «Наш городок» Торнтон Уайлдера. Даже левая драматургия, открыто преследовавшая практические цели, тяготела к экспрессионизму, которым увлекались первые театральные группы, вдохновляемые коммунистической идеологией, и Джон Говард Лоусон в «Гимне для процессии» и как свидетельствуют многие постановки «Театра юнион» и «Федерального театра», использовал символизм, который порой приближался к простой, легко раскрывающей свой подлинный смысл аллегоричности, свойственной пьесе-моралите. Мало того, огромное количество отдельных пьес, часто с большим успехом ставившихся в коммерческих залах и рассчитанных на самого широкого зрителя, были откровенно нереалистичны, абстрактны — среди них «Наш городок», «Отсрочка», «На волосок от гибели» и «Стеклянный зверинец». Чрезвычайно причудлива по содержанию, хотя и реалистична по способу изображения пьеса «Харви», удостоенная Пулитцеровской премии, один из самых лучших спектаклей сезона 1944—1945 годов. Может быть, эти эксцентричные, а порой и сенсационные отклонения от буквализма не столь показательны, как достижения О'Нила в области формальной трагедии или обращение М. Андерсона к стиху как средству общедоступной драмы, но самые разрозненные вроде бы явления связаны между собой, и даже сама оригинальная зрелищность беспредметных пьес позволяет говорить об определенной тенденции.

Среди символических пьес, имевших заметный успех в 40-х годах, заслуживают особого упоминания экстраваганца Торнтон Уайлдера «На волосок от гибели» (1942) и увлекательная фарсовая комедия Мэри Чейз «Харви» (1944), однако только Сароян писал достаточно много и достаточно оригинально, поэтому его можно, хотя бы в предварительном порядке, включить в список крупных американских драматургов.

Многие пьесы Сарояна удивительны и символичны, и все же драматургия для него — нечто побочное, равно как, впрочем, романы и новеллистика, поскольку его, скорее, можно назвать романтиком-индивидуалистом, который занимается самовыражением на бумаге. Тем не менее остаются фактом его своеобразный юмор, эмоциональность, фантазия, которые приводят в восхищение тех, кто сумеет подавить в себе раздражение, вызываемое его мальчишески-нагловатой самоуверенностью. Сын бедных армян из Фресно, штат Калифорния, Сароян перепробовал множество занятий, включая службу посыльным в какой-то телеграфной компании. В одной из многочисленных прозаических зарисовок, которые составляют его духовную, хотя вроде бы не подлинную, биографию, он рассказывает, как некий проповедник из мормонов за несколько минут обратил его в веру «всеприсятия вселенной», каковую он с тех пор исповедует. К вящему удивлению публики, которая привыкла видеть в каж-

дом серьезном молодом писателе разочарованного, отчаявшегося мизантропа, Сароян пространно толкует о своем восхищении всем окружающим, о том как все заживут счастливо, по-царски, если «расслабятся», как он, обретут веру в жизнь и возлюбят «прекрасных людей» вокруг.

Из нескольких пьес Сарояна лишь две по-настоящему замечены: «В горах мое сердце...» (1939) и «Путь вашей жизни» (1939) — за последнюю драматург получил Пулитцеровскую премию, она долго не сходила со сцены. Обе вещи гораздо забавнее, чем можно описать, и обе становятся понятнее в свете замечания самого Сарояна: главный недостаток американских пьес — в том, что в них нет «игры». В пьесе «В горах мое сердце...» фигурирует фантастически беспечный и неудачливый поэт. Он в затруднении: ему нечем накормить сына, нечего есть самому, но тут появляется какой-то старик, который так хорошо играет на трубе, что соседи в знак благодарности несут яйца, овощи, фрукты. В «Пути вашей жизни» загадочный завсегдай портового кабачка играет роль *deus ex machina* в жизни группы несчастных людей и помогает миру избавиться от единственного в обеих пьесах злого человека.

Те, кто мыслит политическими и социальными категориями, утверждали, разумеется, что такие произведения не только не отображают действительность, но являются пустыми фантазиями, населенными вымышленными фигурами, которые живут как во сне и выражают только личность самого автора. Их не удовлетворяют и такие намеки, как в «В горах мое сердце...», когда сын поэта говорит под занавес: «Ты знаешь, папа, я никого не виню, но где-то что-то неладно». Не удовлетворяет их и подспудная мысль Сарояна о том, что именно люди делают «систему», а не наоборот, и что, если люди были бы счастливее, мир тоже стал бы лучше.

С технологической точки зрения Сарояна часто упрекали в том, что его пьесам, как и рассказам, не хватает связанности, единства, завершенности формы. Это действительно так. Его пьесы «Прекрасные люди» и «Старая сладкая песня любви» еще более рыхлы и незавершенны. Возникает, однако, резонный вопрос, правы ли те критики, которые призывали автора к жестким театральным формам. Форма «Пути вашей жизни» словно навязана извне, поэтому более свободная вещь, «В горах мое сердце...», лучше нее. Истина, очевидно, состоит в том, что Сароян сочиняет пьесы-грёзы, что он убедительнее там, где форма напоминает мечту, видение. Старик, играющий на трубе, не возникает откуда-либо. Как Черепаха-насмешница или Шалтай-Болтай в кэрролловской «Алисе», он просто есть, мы видим его и движемся дальше. Когда же, однако, автор объясняет нам, что он сбежал из заведения для старых актеров, образ страдает от этого объяснения как раз по причинам, которые изложены у Аристотеля. Когда старик появляется и, попросив пить,

утверждает, что, хотя он в Калифорнии, сердце его в горах, он представляет «вероятное невозможное». Как беглец из приюта для престарелых, он всего лишь «невероятное возможное». Добрых полдюжины фантастических персонажей из пьесы «Путь вашей жизни» так же забавны, трогательны и так же наводят на мысль о какой-то другой реальности, которую они не воспроизводят буквально. Поэтому Сароян, вероятно, один из тех драматургов, которому независимо ни от чего надо дать возможность идти своим путем.

Сароян слишком эксцентричен и как личность, и как писатель, чтобы считаться явлением характерным, типичным. Однако в драматургии того времени нашлось место и для него, и это свидетельствует, насколько эклектичным стал наш театр.

6

Революция, изменившая американский театр XX века, началась в то время, когда несколько новых драматургов показали на сцене различные истории и ситуации сквозь призму новых представлений, которые наши интеллектуалы и значительная часть американского населения вообще почерпнули, иногда неосознанно, из множества источников, включая европейских драматургов. Драма стремилась идти в ногу со временем, и, обращаясь к злободневным вопросам, она трактовала их по-современному, отказываясь от безопасных приемов, которыми пользовались большинство драматургов XIX века, уступавших в смелости прозаикам и эссеистам. Однако приверженность к современной тематике — отличное качество само по себе в известных пределах — все же ограничивает художника. Яркая, отзывчивая на интересы дня фигура часто оказывается по-журналистски поверхностной, преходящей, но большинство безусловно выдающихся драматургов не были, как все. О'Нил создавал трагедии, Берман писал комедии, тогда как авторы поменьше старались ближе держаться к современным темам.

Следовательно, эксперименты в области фантазии, символики, поэтичности, столь характерные для середины 40-х годов, свидетельствуют, вероятно, о растущей неудовлетворенности и драматургов, и зрителей ограниченностью реалистической трактовки современных тем, о попытках идти в глубину, обращаясь к иным, не просто реалистическим методам и к иному, не непременно сегодняшнему материалу. Романисты того периода успешнее исследовали новый материал, а поэты смелее разрабатывали экспериментальные формы. Но и занимая промежуточное положение, драма вместе со словесностью, не знающей ограничений, связанных с требованиями сцены и зрительного зала, тоже была полна творческой энергии, и национальный театр, взятый в целом, благосклонно принимал то, что могли сделать для него лучшие драматурги.

79. ПОЭЗИЯ

1

Американская поэзия этого времени являет собой наиболее тревожный пример расхождения между тем, что принято именовать цивилизацией для массы, и тем, что мы называем культурой для меньшинства. Хотя широкие круги читателей, как правило, относились к поэзии без всякого интереса, предпочитая роман и драму, в двадцатипятилетие, предшествовавшее 1940 году, у нас появилось больше выдающихся мастеров стиха, чем в любую иную эпоху нашей истории. И если согласиться с одним из этих мастеров, считающим, что «художники — это воспринимающие антенны нации» и они безошибочно свидетельствуют о ее духовном и социальном благоденствии или неблагополучии, то нельзя равнодушно не замечать того, о чем говорят нам поэты; а голоса их по большей части полны беспокойства. И это неудивительно: как утверждал влиятельнейший в 20-е годы поэт Т. С. Элиот, свойство истинной поэзии, будь ее творцом Блейк или Эсхил, — «это просто особая ее честность, которая в мире, слишком испуганном, чтобы быть честным, становится особенно страшной».

Упомянув об Элиоте, мы сразу же оказываемся перед некоторыми наиболее дискуссионными проблемами поэзии этих лет. В отдельных работах по американской литературе имя его вообще не упоминается, поскольку Элиот, едва достигнув творческой зрелости, уехал в Англию и в 1927 году принял английское гражданство. Но в то же время его творчество не может быть оторвано и от американской культуры, точно так же, как творчество Генри Джеймса; а с другой стороны, в эпоху, когда многие европейские художники — в их числе и У. Х. Оден, лучший английский поэт своего поколения, — уезжают в Америку и становятся подданными США, необходимо исходить из предположения, что в будущем искусство станет во многом интернациональной областью. Впрочем, независимо от того, считают ли Элиота английским или американским поэтом, содержание его творчества вызывает споры, пожалуй, не менее острые. К 1940 году он уже успел пережить и взлет популярности, и ее упадок. В начале 20-х годов для молодежи, уцелевшей на фрон-

тах минувшей войны, этого «потерянного поколения», Элиот был поэтом-революционером, и в стихах Элиота его молодые читатели жадно ловили им самим присущее чувство распада традиций, давшее им свободу — пусть это была лишь свобода, порождающая отчаяние. Но когда Элиот сумел выбраться из бездны, населенной «полями людьми», найдя спасение в религии и церкви, многие из вчерашних его почитателей отвернулись от него как от реакционера. Между тем от начала и до конца творчество Элиота по главным его мотивам оставалось удивительно целостным.

2

Однако, чтобы понять смысл творческого развития Элиота, необходимо коснуться стихов другого поэта, которому посвящена «Бесплодная земля», где он назван — по-дантовски — *il miglior Fabbro*... В 1916 году, когда лишь набирал силу тот поэтический ренессанс, начало которому положил журнал Гарриет Монро «Поэтри», Сэндберг заметил о Паунде, что «из всех живущих именно ему поэзия всего более обязана своими новыми устремлениями». Лидер лондонского имажистского течения, Паунд отошел от него, когда на главную роль выдвинулась Эми Лоуэлл, преобразившая имажизм в то, что он назвал «эмижизмом». Паунда увлекли новые начинания и ниспровержения. Впрочем, выдвинулся он задолго до того, как «Поэтри» сделал Паунда своим европейским корреспондентом. Можно сказать, что общее признание пришло к нему еще в 1909 году, когда в одном лондонском кафе в Сохо он прочитал друзьям сочиненную им сестину «*Altaforte*» и, по воспоминаниям свидетеля, «по залу пробежал трепет».

Молодой американец, который сумел справиться с одной из самых изящных форм, выработанной старой романской поэзией, тогда лишь начинал осаду Лондона. Предки Паунда жили в Америке с XVII века. Его дед перебрался из глухого уголка штата Нью-Йорк в Висконсин, чтобы заняться лесоторговлей. Сам поэт родился в штате Айдахо, но вскоре его отец вернулся на Восток, сделавшись смотрителем правительственного монетного двора в Филадельфии. Окончив колледж Гамильтона и получив диплом Пенсильванского университета (1906), Паунд провел год за рубежом, чтобы лучше подготовиться к преподаванию романских языков. Но единственная в его жизни служба — он преподавал в Уобаш-колледже — продолжалась всего четыре месяца, за которые и он и колледж поняли, что в Паунде «слишком уж много от Латинского квартала». Он снова уехал в Европу — с целью подготовить диссертацию о Лопе де Вега, — но к этому времени Паунд уже напечатал в Венеции тиражом сто экземпляров первую свою книгу стихов — «*A Lume*

Spento» (1908); диссертация была заброшена, а сам он решил не возвращаться за океан.

Самое раннее поэтическое творчество Паунда наполнено отголосками средневековой литературы, подражаниями провансальским и итальянским стиховым формам, вольными переложениями Арнаута Даниэля и Гвидо Кавальканти. В предисловии к первой своей критической работе, «Дух романской литературы» (1910), где речь шла о тех же авторах, Паунд высказал несколько идей, верность которым сумел сохранить на протяжении всего творчества: «Нам необходим точный анализ литературы, который позволит с единым критерием подходить и к Феокриту, и к Йейтсу... и сумеет оценить красоту, не оглядываясь на календарь... Искусство есть текучая субстанция, движущаяся над сознанием человека или сквозь это сознание... Искусство радостно. Даруемое им счастье даровалось даже и до Уистлера, и в этой связи я со всей серьезностью настаиваю на большем легкомыслии, на более соответствующем предмету легкомыслии при изучении искусства».

Бытовавшие у нас взгляды на искусство он находил особенно скучными и бесплодными и, покидая родину, заметил, что «в Америке не было решительно никого, чье творчество представляло бы хоть какой-то интерес для серьезного художника». В его собственных взглядах ощутимо воздействие прерафаэлитов и английских эстетствующих литераторов 90-х годов, однако главными опорами возводимого Паундом моста между средневековой и современной поэзией были высоко им ценимые Браунинг и Йейтс. Каким образом ему удавалось сочетать столь на первый взгляд полярные явления, позволяет понять заглавие второго его сборника, использовавшееся и для последующих книг, — «Маски». Имеются в виду актерские маски, а здесь уже нельзя не вспомнить мысль Йейтса о том, что поэту надлежит объективировать свои переживания созданием маски, или же анти-я. Нельзя не вспомнить также и браунинговских «Мужчин и женщин». В большой своей части поэзия Паунда по жанру представляла собой монолог, в котором он, подобно Браунингу, стремился к «стиху как речи»; однако самый стих Паунда гораздо большим обязан Йейтсу, единственному из старших его современников, кто достаточно большое внимание уделял также и «стиху как песне». Присущий Паунду двойной дар музыкальности и разговорности стиха как раз и вызывал восторг столь многих поэтов.

В отношении же смысла его стихи всегда производили более сдержанное впечатление. Свое поэтическое призвание, как оно понималось Паундом, он характеризует уже в стихах, открывших его первую книгу, «Благословенье перед песней»:

Блеск белых брызг в свинцово-черных водах —
Такой будь, песнь моя, для серого народа.

В первом номере «Поэтри» он напечатал стихотворение «Уистлеру, американцу», которого называет «нашим первым великим» и непреходящим примером для нового поколения:

Ты и Эйб, Линкольн — остальному стаду —
Напомнили, что можно и не сдаться.

Однако маски, которыми пользовался Паунд, далеко не так многообразны, как у Браунинга. В «Altaforte», например, это средневековый воин; впрочем, личности самого Паунда куда больше отвечала маска фавна, избранная в «Tenzone», или традиционная для того времени маска человека богемы, созданная в «Мансарде». Пропагандируя имажизм, Паунд определил образ как «нечто содержащее в себе интеллектуальный и эмоциональный комплекс, отнесенный к данному мгновенью». Именно такой образ мы находим в некоторых самых лучших и самых коротких стихотворениях Паунда — скажем, в двустрочном «L'Art, 1910», где лапидарность только что открытого японского стиха помогает донести значительность другого новейшего художественного открытия — современной французской живописи:

Зеленый мышьяк пятном на белковом холсте,
Раздавленная земляника! Какое пиршество зренью.

В сборнике «Lustra» (1916), заглавие которого означает жертвоприношение цензоров «во искупление грехов всего народа», более десятка стихотворений посвящено осмыслению значимости собственного творчества Паунда. Всего удачнее стихи Паунда тогда, когда сам он менее всего серьезен, например сообщая, что его «песни... наделали шума в Чикаго», а их хвалят, в сущности, лишь по одной причине — «от века отстали они лет на двадцать», так что все выраженные в них чувства мог испытать лишь «официант в кафе».

К этому времени относится самое значительное и ценное из сделанного Паундом. Свои переводы он называл только «еще более тонкими масками», и справедливость этого определения подтверждена множеством примеров. Его переложение «Морского скитальца» (1912), как указывали в дальнейшем многие поэты, было не просто совершенством — оно заново открыло возможности аллитерационного стиха. Указывая на такие стихотворения сборника «Старый Китай» (1915), как «Жена речного торговца» и «Письмо изгнанника», Элиот назвал Паунда «создателем китайской поэзии для нашего времени». Разумеется, языка Паунд не знал и сам признавал, сколь многим он обязан рукописям незадолго до того умершего американского китаиста Эрнеста Феноллозы, стараниями поэта приобретшего широкую известность. Когда Паунд напечатал «Дань уважения Сексту Проперцию» (1918), ученые уличили его в погрешностях по сравнению с латинским оригиналом, однако «еще более тонкие

маски», строго говоря, никогда и не были переводами. Это лучшие оригинальные произведения Паунда. Особенно наглядно это проявляется при сопоставлении паундовских полных жизни картин разложения Рима при Августе с циклом «*Moeurs contemporaines*» (1915), где он пытался сатирически изобразить действительность, окружавшую его самого, и не избежал банальности и даже бессодержательной игры словом. Говоря о сущности поэзии, Паунд порой склонен слишком уж большое значение придавать «изобретателям», творцам «особых норм» поэтики; что же, каждому свойственно преувеличивать ценность того, что для него самого является сильной стороной. Когда кто-нибудь подсказывал Паунду тему и можно было сосредоточить все усилия на метрических и лексических нововведениях, из-под его пера выходили произведения по-настоящему значительные и отмеченные блеском. Если же маски оказывались лишь выражением личности самого Паунда, нередко выяснялось, что ему не о чем говорить. Единственным и замечательным исключением является «Хью Селвин Моберли» (1920), где Паунд вдохновляется серьезным переживанием, вызванным в нем войной, и, кроме того, соперничеством с Элиотом, уже коснувшимся этой темы в своих ранних драматических монологах. В «Моберли» Паунд всего ближе подошел к тому, чтобы стать критиком своей эпохи. Незабываема выраженная здесь ненависть к бессмыслице и хаосу войны, хотя Паунд был очень далек от того, чтобы всерьез принять какие-то позитивные общественные идеи. И его поэтическое мастерство тоже достигает здесь своей вершины. Они договорились с Элиотом, что усовершенствуют стих экспериментами, имеющими в своей основе строфику Готье; после того как эти эксперименты помогли ему обрести дисциплину стиха, Паунд мог дать простор своему таланту, создав шедевр утонченной музыки — «Вступление» с его текучими строками.

В одном из заключительных стихотворений этого цикла он говорит:

Я был,
А теперь меня нету.
Здесь гедониста
Смыло в Лету.

Хотя тогда это было трудно понять, на самом деле период влияния Эзры Паунда уже завершился, тот период, когда он был в самом центре бурной творческой активности, поддерживая столь непохожих друг на друга новых поэтов, как Элиот и Фрост, и завоевывая публику для Джойса и Лоренса. «Моберли» стал его прощанием с Лондоном. Четыре года он жил в Париже, а затем переехал в Рапалло. По-прежнему он интересовался музыкой, однако теперь от нее все чаще отлекался Паунда экономиком. Он начал публиковать «*Cantos*» — единственное свое поэтическое произведение после «Моберли».

Два выдающихся мастера нашей эпохи отозвались о «Cantos» с огромным уважением. Элиот приводил их как пример того, что поэзия Паунда представляет собой «неисчерпаемый свод стихотворных форм». Йейтс в конце 20-х годов согласился с самим Паундом, утверждавшим, что «по завершении сотой песни» целое «выявит структуру, подобную построению баховской фуги». Несколько повторяющихся тем — гомеровская тема сошествия в Аид, овидиево превращение человека в животных, экскурсии в историю Ренессанса, китайских императоров, американской Революции — мыслятся как контрапункт в сочетании с песнями, изображающими современный мир, и все вместе должно создать музыкальную композицию и выразить мысль в неразрушимых связях между былым и сегодняшним. Паунд не уставал повторять, что «эпическая поэма — та, что включает историю», но он забыл, что эпическая поэма должна обладать еще и повествовательной структурой. Напечатанные до 1940 года семьдесят одна песня уже не дают оснований предполагать, что целое в конечном итоге окажется чем-то большим, чем просто сумма частей. А каков характер этих частей, лучше всего свидетельствует начальная строка восьмой песни — «фрагменты эти, что у вас стоят на полке», вариант одной из элиотовских строк в конце «Бесплодной земли». Свой первоначальный план Паунд выявляет еще и в строках, выброшенных при редактировании второй песни:

Нуждается «мир современный»
В мусорной свалке для всех своих раздумий

И далее так определяет содержание своего произведения:

...обычные предметы
беседы образованных людей.

Нельзя отрицать той виртуозности, с какой повсюду выдерживается единообразная тональность повествующего голоса, пусть рассказ нередко кажется только нескончаемым монологом, а читатель, ослепленный блеском бросающихся в глаза поэтических средств, все-таки испытывает чувство, что ему, по сути, не сказали ничего.

Возможно, лучше было бы, если бы так продолжалось и дальше и Паунд не забывал своей собственной декларации раннего периода — насчет того, что он «против всех форм подавления». Но в годы кризиса он увлекся вопросом распределения богатства и стал приверженцем идей общественного кредита, несколькими литераторами воспринятых как панacea. Он остро подметил зло, творимое финансовым капитализмом, хотя как будто никогда особенно не тревожился бедностью, если только речь не шла о художнике. Живя в Италии он оказывался все более одинок, все менее в курсе истинного развития обществен-

ной жизни как Англии, так и Америки. Занятия китайской литературой привели его к убеждению, что он способен мыслить «идеограммами», и он разработал несколько фантастических эквивалентов таких «идеограмм», вроде того, что Джефферсон, будь он жив в 1933 году, поступал бы так же, как Муссолини. Создается впечатление, что он поставил знак равенства между конфуцианством и фашизмом и не препятствовал своей ненависти к «ростовщичеству» перерасти в ненависть к «международному еврейству». Он стал примером того, какая катастрофа ждет художника, если тот совершенно отрывается от общества. Хорошо всем известная позиция аристократа-бостонца, презрительно отворачивающегося от буржуазии, постепенно менялась, и дошло до того, что, охваченный какой-то патологической тревогой, он уже не мог говорить ни о чем, кроме контроля над финансами. Не располагая необходимыми познаниями, чтобы судить о таких вещах, он в ослеплении счел «контроль», осуществляемый Муссолини, действенным выходом. Когда началась война, он остался в Италии. В выступлениях по фашистскому радио он излагал те же самые безумные идеи, которые уже десятилетия с лишним заполняли и его прозу, и его стихи. Но теперь такие идеи дали основание предъявить ему обвинение в самом тяжком преступлении перед законами его родины. Паунд был арестован, доставлен в 1945 году в Америку и избежал суда только по той причине, что его безответственные высказывания свидетельствовали о «параноидальном психическом состоянии».

3

Элиот появился в Лондоне после начала первой мировой войны. Он тоже отправился в Европу по делам, связанным с подготовкой докторской диссертации, но по своему происхождению и по уровню образования Элиот очень отличался от Паунда. Он родился в Сент-Луисе; его дед-священник основал здесь церковь, первым из пресвитериан добравшись в этот район Среднего Запада; Элиот учился философии в Гарварде, где испытал воздействие Ирвинга Бэббитта, восстанавливавшего классицизм в его правах. Он провел год в Сорбонне, где посещал лекции Бергсона, а война застала Элиота в Германии. Он закончил диссертацию об идеализме Ф. Г. Брэдли, но так и не вернулся в Америку, чтобы получить докторский диплом. Первое напечатанное его произведение, «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока», появилось в 1915 году в «Поэтри»; но Элиота все больше влекла к себе литературная традиция, которую он считал необходимым ингредиентом истинного искусства, и это побудило его остаться в Англии. Говоря же о традиции, он более всего ценил наследие поэтов-критиков — Драйдена, Джонсона, Кольриджа и Арнольда; а в Америке, если не считать

университетов с их особой атмосферой, никто не проявлял интереса к такого рода вещам.

Первая книга Элиота, «Пруфрок и другие наблюдения» (1917), показала, что явился поэт с совершенно самостоятельной ориентацией. Учителями его были прежде всего поэты-метафизики эпохи Якова и французские символисты; тот факт, что американский поэт шел в своем творчестве от таких источников, не столь уж удивителен, как может с первого взгляда показаться, ибо в Новой Англии глубокий интерес к Донну и Герберту восходит еще к временам Эмерсона и сохранялся вплоть до Эмили Дикинсон, а, с другой стороны, Бодлер и его последователи черпали вдохновение у По. Что касается символистов, то своим остроумием, своей иронической разговорной интонацией первые стихи Элиота вызывают ассоциации прежде всего с Лаффоргом; но и в тех произведениях, которые многим читателям того времени показались лишь насмешливыми *vers de société*¹, уже можно различить устремления более глубокие, чем у Лаффорга. Эпиграф к «Пруфроку» взят из Данте, к которому восторженно относился и Паунд. Но в подходе к Данте, как и к Генри Джеймсу, выявлялось различие интересов Паунда и Элиота. Паунда и в том и в другом случае всего более занимало блистательное литературное мастерство этих художников. Элиот сумел глубже проникнуть в смысл их творений. О том, что больше всего влекло его в Джеймсе, говорит, например, замечание Элиота о Готорне как «истинном предке» Джеймса, ибо существенным отличительным свойством обоих этих американских писателей была «глубоко им присущая способность ощущать добро и зло».

Гораздо более последовательный в своих критических суждениях, чем Паунд, Элиот и стихами и своей прозой стал для молодого поколения наставником в искусстве видеть и чувствовать. Вероятно, Паунд первым пробудил у него сознание того, что художников прошлого и настоящего надо судить исходя из равных критериев, что истинное отношение к прошлому заставляет видеть в нем «не то, что умерло, а то, что уже пробудилось к новой жизни». Но присущие Элиоту этические взгляды позволили ему значительно глубже, чем Паунду, проникнуть в смысл истории, точно так же, как насыщенность духовными конфликтами придала его монологам совершенно отсутствующий у Паунда драматизм. В итоге элиотовские Пруфрок и Суини, герой его поэмы «Gerontion», при всем том, что они очень скупо обрисованы, стали одними из самых характерных персонажей своего времени. Пруфрок, этот достигший уже средних лет капризный и никому не нужный человек, порождение традиции благопристойности, и Суини, крепко стоящий на ногах ирландец, который «лишних не задаст вопросов», — вот отклик Элиота на

¹ Стихи об общественных нравах (франц.).

атмосферу декадентствующего Бостона, хорошо им изученную в молодости, в те времена, когда Бэк-бэй был отделен от Саус-энда с его обычной жизнью пропастью столь широкой, что «Элиот охарактеризовал бостонское «высшее общество» как «в высшей степени нецивилизованное, однако же утонченное до той степени, какой никогда не достичь цивилизации».

В «Gerontion» (1920), важнейшем произведении второго его сборника, Элиот, создав «маску» своего героя-старика, выразил настроение разочарованности, исключительно свойственное послевоенному времени. Поэма стала и одним из наиболее ярких примеров метода драматизации, которым пользовался Элиот. Прочитав ее, понимаешь, почему Элиот ссылался на пример Бодлера: своими «образами, навеянными грязной жизнью большого города», которые у него подняты «до высшей наполненности», Бодлер «указал другим художникам путь освобождения и глубокого выражения жизни». Вера в этот путь резко отделяет Элиота от поколения Фроста. Элиота человек интересовал не на поле, а на городской улице. Его интересовал не уверенный в себе эмерсоновский герой, а человек, живущий в охваченном хаосом обществе и сам терзающийся сомнениями. В метафизиках его привлекло то, что их поэзия тоже выросла из самосознания, из потребности выразить не просто лирическое побуждение, но также и мысль в ее «строгой точности». Размышляя над Донном и поэтами его школы, Элиот роняет замечание, лучше многих других помогающее понять характер собственных его целей: «Интерес поэта к философии, как к любому иному предмету, не является насущной необходимостью. Мы хотим лишь сказать, что поэтам, живущим в условиях нашей цивилизации, какой она предстает сегодня, очевидно, необходимо быть *трудными* поэтами. Наша цивилизация очень сложна и многолика, и эта сложность ее и многоликость, воздействуя на душу тонкую и умеющую чувствовать, не могут не вызвать столь же многообразных и сложных откликов». Вот эти-то взгляды и побуждали Элиота стремиться к сжатости, неоднозначности и иносказательности в своих драматических монологах. Только таким путем мог он передать в его истинности то слияние чувства и мысли, что направляет действия живых людей, и в то же время от масок Паунда, индивидуальных в узком смысле слова, перейти к портретам более обобщенным и более значительным по выразившимся в них чертам времени.

Эксперимент ради эксперимента не привлекал Элиота, ибо, как писал он, касаясь поэзии Вордсворта, «любое радикальное изменение в поэтической форме должно быть симптомом какого-то несравненно более глубокого изменения в обществе и в человеке». Имажисты, пытавшиеся ослабить строгость формы, пошли по ложной дороге, поскольку «никакой стих не является свободным для поэта, серьезно относящегося к своей задаче», и «сама жизнь стиха» — это «непрекращающийся процесс отхода

от упорядоченности и возвращения к ней», шаткое равновесие между однотонностью и постоянным движением. Не менее напряженно размышлял Элиот над проблемами языка; он убежден, что долг поэта — как можно точнее представлять себе исторический смысл сопутствующих значений, возникающих за использованным им словом, а также владеть языком настолько свободно, что слог мог бы звучать и в высшей степени учено, и совершенно по-разговорному, поскольку сознание культурного человека включает в себя оба эти полюса.

«Бесплодная земля» (1922) показала не только рост мастерства Элиота за два года после «Gerontion», она позволила понять смысл той элиотовской идеи, что у поэта должно быть «чувство своей эпохи». Элиот имел здесь в виду нечто совсем иное, чем отличающее журналистов знание внешних черт жизни; эпоха для него включает в себя вечное и неизменное в той же мере, что и сегодняшнее и меняющееся. Унаследовав от XIX века решимость овладеть для себя всей предшествующей историей, современный человек должен часто испытывать то ощущение, которое Элиот, говоря о Джойсе, назвал «одновременностью всего происходившего и происходящего». Обязанность критика заключалась в том, чтобы расширить свои познания до способности одним взглядом окидывать всю панораму литературы со времен Гомера, ибо вся она ведет в его сознании «одновременное существование», составляет «последовательность одновременно свершающихся событий». Философский подход к истории обнаруживает явление циклической повторяемости и тем самым современного существования различных во времени культур. Но такого рода расширение знаний может оказать гнетущее воздействие на человека, если вселит в него чувство, что «он оказался во власти познания и познал слишком много». Вспомнить только вопрос, заданный героем «Gerontion»: «После такого познания — что за прощенье?» На Элиота оказала глубокое воздействие «Золотая ветвь» Фрейзера, но он понимал, что последствия сопоставительной культурной антропологии могут быть не только освобождающими, но и разрушительными, что табу исчезают, но одновременно лишаются силы и направляющие жизнь человека нормы.

Обо всем этом и говорилось в «Бесплодной земле», самой значительной по замыслу поэме того времени. По своему построению она — антипод бесконечно расплывающихся «Cantos» Паунда, ибо эпическую по своей сущности тему Элиот попытался воплотить в сжатом, всего четырехста с небольшим строк, произведении. Он опустил соединительные логические переходы, и читатель должен находить себе путь в этой «музыке идей» примерно так же, как он разбирается в симфонии, сопоставляя одну с другой повторяющиеся темы. Избранный Элиотом метод подвергся сильным нападкам, хотя выбор его был осознанным и определялся теми же причинами, которые привели Элиота

к убеждению, что современная поэзия должна быть трудной. Пытаясь сделать построение поэмы более ясным, Элиот прибег к приему, позаимствованному у Генри Джеймса, и ввел образ Тиресия, прорицателя, «до нас страдавшего за все», поручив ему роль комментатора основного произведения, ибо он, «собственно, *понимает*, в чем сущность поэмы». Как единое целое «Бесплодная земля», быть может, и не удалась и существует лишь в качестве связанного драматико-лирического цикла. Но в поэме содержится художественная интерпретация и прошлого и настоящего, и автору удается в едином произведении показать и современный Лондон, и мир первобытных мифов, проникнув тем самым в глубинные причины культурного распада. Постигая художественные возможности, скрывающиеся в использовании мифа, Элиот шел рука об руку с ведущими художниками своей эпохи. И он знал, что ему удалось найти «способ контроля, упорядочивания, придания формы и смысла той необозримой панораме бессмысленности и анархии, какую представляет собой в наши дни история».

Изобразив огромный современный город как Ад, Элиот добился более глубокого воздействия на читателя, чем Паунд в «Cantos», ибо, по его же замечанию, у Паунда Ад существует для *других людей*, о которых можно прочитать в газете, но «не для себя самого и не для друзей». И эта удовлетворенность собой, этот недостаток чувства, рождаемого борьбой со злом, неизбежно должны были сделать паундовский образ человека во многом «мелким и необязательным». Особая драматическая насыщенность стихов Элиота порождена его верой в то, что поэзию создает страдание. Первых читателей «Бесплодная земля» поразила и привлекла своими необычными сопоставлениями, своими неожиданными переходами от иронии к глубокой серьезности, своим немислимим обилием литературных реминисценций, сатирическими зарисовками, сменявшимися прекрасной лирикой, наконец, своим неизменно высоким поэтическим мастерством. Но лишь немногие — даже после того, как в «Полых людях» (1925) Элиот проник уже в конечные глубины Ада, — в должной мере осознали, как страшна эта его картина пустоты жизни, не одухотворенной верой; лишь немногие поняли, что главное у Элиота — показать, сколь многое в современной жизни представляет собой просто умирание. В то время большинство еще не понимало, что неотступно ощущаемая Элиотом необходимость искупления должна в конечном счете сделать его религиозным поэтом.

4

Самым ярким примером воздействия, которое Элиот с неизбежностью оказывал на молодых поэтов 20-х годов, является «Мост» (1930) Харта Крейна. Недолгая жизнь Крейна — свиде-

тельство распада личности, предопределенного тем, что современная действительность лишена прочных корней. Он родился в Гэрретсвилле, штат Огайо, его родители были обеспеченными людьми, но не выносили друг друга, и сама неуравновешенность, крайняя нервная возбудимость Крейна были следствием этих незаживавших травм, которые в детстве нанесли поэту разыгрывавшиеся в его доме скандалы. Никто толком не занимался его образованием, и в 1916 году он оказался в Нью-Йорке, целиком предоставленный самому себе. Формально он приехал сюда, чтобы готовиться к поступлению в колледж, но на самом деле он целиком посвятил себя служению новой поэзии. Вскоре он объявил, что из всех ныне живущих англоязычных поэтов Паунд уступает только Йейтсу, и в духе времени горячо увлекся символистами и драматургами-елизаветинцами, отдавая особое предпочтение Рембо и Марло.

Ранние его стихи, составившие сборник «Белые здания» (1926), показывают, сколь многим был обязан Крейн экспериментам французских поэтов над языком, который они хотели использовать пластически, придавая «цвету» и «весу» слова значение не меньшее, чем его звучанию. Он говорил, что стремится уловить «алогичные столкновения» значений слова и признает только «логику образа». Крейн ставил себе задачей передать то обостренное восприятие мира, которое запечатлено в его «Пьяном зверинце», этой полной экстаза поэме, где нелегко найти грань между музыкой и тональностью, рожденной опьянением. Возникшие на этой непрочной грани стихотворения обладают насыщенной, но очень смутной образностью; правда, некоторые из них, например элегия «Похвала сосуду», производят впечатление цельности благодаря проникающей их возвышенной интонации. В цикле «Путешествия» эта возвышенность становится художественно оправданной и впечатляющей: Крейн страстно любил море и преклонялся перед Мелвиллом.

Вслед за Элиотом, тесно переплетавшим прошлое и настоящее, Крейн в «Бракосочетании Фауста и Елены» (1922—1923) * стремится найти современное воплощение мифа, воссоздавая его в джазовых ритмах, в той стихотворной форме, которую он сам называл «симфонической». Однако к этому времени Крейн уже решил, что пойдет «дорогой, почти что противоположной» элиотовской. Он не хотел писать ни о разочаровании, ни о самоотречении, его влекла к себе «цель более созидательная», и Крейн бросил вызов своему скептически настроенному поколению, заявив, что верит в «видение, являющееся в минуту высокого духовного напряжения». «Мост», над которым Крейн с перерывами работал почти шесть лет, должен был стать самым серьезным опровержением идей, заключенных в «Бесплодной земле». Убеденный в том, что поэту необходимо вернуть себе ту широту мышления, какая присуща мифу, он стремился выразить «миф Америки» начиная с самых ранних лет ее истории.

По своему содержанию его поэма должна была стать «естественной панорамой, показывающей неизгладимые и живые следы прошлого в самых сокровенных жизненных глубинах настоящего», а ее заглавие, по замыслу Крейна, призвано дать читателю ощущение, что из настоящего протягивается та же живая нить в будущее. Своим учителем он назвал Уитмена, ибо для искомого им «мистического синтеза» необходимо было полное растворение поэта в текущей вокруг него жизни.

Но невероятные трудности, с какими столкнулся Крейн в ходе работы, и стилистическая неравноценность отдельных частей наглядно свидетельствуют, что очень во многом поэма была лишь итогом насилия поэта над самим собой, но не вылилась естественно из глубоко ему присущего мироощущения. Американская история для него, скорее всего, представляла собой лишь романтическое зрелище. Одним духом переносясь из эпохи, когда жила «дочь Поухэтена»*, в современный Нью-Йорк, он не в силах был сделать эти резкие переходы хоть сколько-нибудь убедительными для читателя. Да и можно ли было ждать от Крейна утверждения каких-то идеалов, когда в жизни он был свидетелем лишь крушения собственной семьи и не знал иного общества, кроме вечно изменчивой действительности огромного города. Отец Крейна, вовсе не одобрявший его стремления стать поэтом, отказал ему в поддержке, Крейн не раз оказывался на той последней ступени, за которой начинается нищета. Аллен Тейт прав, говоря, что Крейн в отличие от Рембо не был склонен к культуре «психических отклонений»; душевная неуравновешенность была у него глубоко укоренившейся и почти неизбежной. Как бы ни преклонялся он перед Уитменом, мучительной обостренностью восприятия Крейн всего ближе к По, призрак которого не случайно является в похожем на галлюцинацию отрывке из «Моста», изображающем подземку.

Крейн понимал, что современному поэту необходимы «огромные способности усвоения», и над построением поэмы он бился долго и упорно. Однако работа над поэмой все больше и больше определялась у него тем эмоциональным напряжением, которое нелегко вовремя уловить и запечатлеть. Он пережил такого рода подъем летом 1926 года на Карибском море. «Я вновь слышу всепроникающую музыку в воздухе над головой, — говорил он, — словно надо мной расходятся какие-то удивительные круги». Эти недели остались в его биографии исключительными по творческой продуктивности, но по возвращении в Нью-Йорк им опять овладела подавленность. Когда «Мост» был наконец напечатан, оказалось, что это куда менее цельная поэма, чем «Бесплодная земля». Страницы, полные самой чистой и неподдельной поэтической энергии — вступление о Бруклинском мосте, «Рассвет над гаванью», «Река», — сменялись пассажами сентиментальными и безвкусными. Тейт в статье о Крейне отдал должное огромному таланту Крейна, но вместе с тем доказал,

что его постигла полная неудача, когда в заключительной главке «Атлантида» он пытался достичь звучания дантовского «Рая», откуда Крейн заимствовал тональность. И неудача объяснялась тем, что в центре поэмы Крейна оказался эгоцентричный романтик, для которого нет никаких норм за пределами самого себя. То «видение», которого жаждал Крейн, деградировало до уровня поверхностной сенсационности.

В годы кризиса Крейн не разделял усиливавшегося у многих его друзей интереса к общественной и экономической жизни. Ему казалось, что в большой мере такой интерес лишь подменяет собой творчество. Но сам Крейн так и не смог найти для себя точки опоры ни в жизни, ни в творчестве. Получив стипендию одного литературного фонда, он уехал в Мексику, где жизнь его оказалась еще более хаотичной и саморазрушительной. За год, там прожитый, он не сделал ничего, и, возвращаясь назад пароходом, Крейн после пьяной ночи бросился за борт. Его преследовало мучительное и страшное беспокойство: он ощущал, что оказался в безвыходном тупике. Но каким бы полным ни было его крушение как личности, он никогда не отступал от убеждения, что «настоящее произведение искусства» — это «просто инструмент связи между человеком и человеком, связи, несущей понимание и просвещение людей». В лучших образцах своей лирики, таких, как гимн Миссисипи, завершающий главку «Река», Крейн добился той «всепроникающей музыки» и такой выразительности, какие были доступны лишь очень немногим американским поэтам.

Безоглядно и полностью окунувшись в жизнь современного города, Крейн являл собой прямую противоположность поэтам, которые выступили как певцы Юга. «Лишь возвращение к укладу провинциальной жизни с ее небольшими, замкнутыми в самих себе центрами дает нам возможность покончить с этой все-разрушительной абстракцией, называемой Америкой», — писал Тейт. По этой своей ориентации поэты-аграрии из Нэшвилла отличались от певцов Среднего Запада, например Сэндберга и Линдзи, во многом следовавших за Уитменом. Другая характерная их черта — и в этом они отличаются уже от современных поэтов Новой Англии — состоит в том, что в течение многих лет начиная еще со времен журнала «Беглец» (он выходил в 1922—1925 годах) поэты-аграрии выступали как сформировавшаяся группа, изложив объединявшие их взгляды в книге «Я займу свою позицию» (1930)*. Среди общих им всем черт было тяготение скорее к конкретному и окрашенному местным колоритом, чем к абстрактному и всеобщему; когда же аграрии вступали в полемику философского характера, они защищали мысль о необходимости противопоставить тирании антигуманного научного рационализма более благотворные способности воображения. Основной их целью было сохранение традиции, и, видя угрозу местному своеобразию со стороны процессов, охва-

тивших всю страну, и особенно процесса роста индустрии, они подняли бунт против машины и против чисто финансового подхода к жизни, усматривая здесь причину современной неприкаянности. Тейт сам называл себя «реакционером»; а иные не обладавшие таким ясным пониманием дела участники группы занимали позицию, направленную даже против реформ в области расовых отношений, которые предусматривались «Новым курсом, и возникла опасность, что они быстро очутятся в тенетах доморощенного фашизма.

Это, однако, ни в коей мере не относится к Джону Кроу Рэнсому; этот преподаватель литературы в Вандербилтском университете был главной силой всего движения «беглецов». Рэнсом — поэт, создавший очень мало; почти все его стихи собраны в книгах «Простуда и лихорадка» (1924) и «Два джентльмена в тюремной камере» (1927). Если бы поэзия, столь обаятельная и тонкая, явилась в какой-нибудь более ранний период нашей истории, Рэнсом сейчас пользовался бы известностью как художник, каких у нас было очень немного, пусть как скромный поэт, но скромный не по дарованию, ибо его поэзия — пример замечательно полного и зрелого творчества в границах возможностей, ему отпущенных. Его можно было бы назвать остроумцем в том серьезном смысле, какой вкладывается в это слово, когда им характеризуют поэтов XVII столетия; но вместе с тем стиль Рэнсома сформировался, по всей видимости, независимо от новой волны интереса к этим поэтам, а пристрастие к исследованию характеров возникло у него скорее под воздействием «Сатир на случай» Гарди *. В таких стихотворениях, как «Древние жнецы», где стиль соответственно задаче поэта сочетается легкой архаичностью с разговорной интонацией, Рэнсом показал, как живая традиция может быть органично использована для художественного воссоздания прошлого Юга. Но главной его темой всегда оставалась раздвоенность восприятия мира человеком, в равной мере подчинившимся разуму и воображению, науке и вере. Как сказал в стихотворении «Человек, утративший чувство пути» сам Рэнсом, все свои усилия он сосредоточил на том, чтобы изобразить характер, который «свою природу не способен ни понять, ни воплотить». В произведениях рисующих такого рода духовное состояние, Рэнсом в полной мере раскрыл присущий ему дар иронии, которая, как указывает Роберт Пенн Уоррен, по сути своей отлична от всех знакомых нам разновидностей романтической иронии, ибо Рэнсом пользуется ею не как средством, чтобы бежать от выпавших на долю человека трудных вопросов бытия. Ирония Рэнсома, основывающаяся на понимании хорошо известных поэту человеческих слабостей и примирении с ними, восходит к иронии Сократа; это способ достичь знания, противопоставляя конкретную реальность любому абстрактному идеалу. Тем самым Рэнсому удается избежать в стихах слишком упрощенного толкования вещей;

его произведения отмечены недюжинной глубиной и насыщенностью.

Аллен Тейт, формировавшийся как поэт в ту эпоху, когда начинало распространяться воздействие элиотовской критики, во многих своих стихотворениях демонстрирует изощренную интеллектуальность, от которой Элиота спасало более развитое у него лирическое дарование; это интеллектуальность, неизбежная для поэта, когда критическое начало перевешивает у него начало творческое. Хотя Тейт и выступал против абстрактности мышления, так сильно ограничившей ценность добываемого в наши дни знания, заметный налет абстрактности присущ и ряду собственных его стихотворений. Общность мотивов Тейта и Рэнсома помогает понять замечание Тейта: «Мои стихи часто представляются мне комментарием к тем поджидающим человека на его пути ситуациям, из которых нет выхода». В «Последних днях Алисы» он на свой лад говорит о том, как трудно обрести веру в этот математический век, в «Волках» стремится показать истоки того болезненного страха, с которым мы теперь так часто сталкиваемся. А в самом известном своем произведении, «Оде павшему солдату южан», Тейт вполне осознанно сопоставляет «активную веру», присущую Югу прежних эпох, и современный «солипсизм... говорящий лишь о неспособности человека найти правильное для себя назначение и в природе, и в обществе». Несмотря на слишком многочисленные отголоски Элиота и Валери, в этом стихотворении Тейт добился редкой возвышенности и благородства; ими отмечены и композиция стихотворения, и его ритм.

Если поэзия Тейта свидетельствует, что его эстетические страсти складывались под большим влиянием Элиота, то творчество Роберта Пенна Уоррена, младшего из «беглецов», позволяет в полной мере ощутить, каким важным событием для делавших первые шаги поэтов стало возрождение к жизни наследия метафизиков, которые как раз в те годы начали оказывать доминирующее воздействие на современную поэзию. Некоторые из ранних произведений Уоррена, в особенности «Сад» и «Пritchа о любви», представляют собой очень старательные попытки использовать вновь открытые поэтические возможности, заключающиеся, например, в стихах Марвелла. За свое стремление к интеллектуальной сложности Уоррен расплачивался тем, что стихи его почти не находили читателей — их знали только другие поэты и критики. Но вскоре после 1940 года он начал решительно отходить от той строгой организации, какая свойственна его заряженным большим моральным пафосом стихам — «Первородному греху», «Ужасу». В «Балладе о Билли Потсе» он по-новому подошел к истории Юга и предпринял смелую попытку добиться сочетания «поэзии простого народа» и «поэзии избранных кругов», если воспользоваться терминами Йейтса.

Поэзия нашего времени очень разнообразна и не может быть охвачена какой-то одной схемой. К такому выводу приходишь вновь, задумываясь над творчеством Робинсона Джефферса, который лишь на год старше и Рэнсома и Элиота. А между тем цели, им перед собой поставленные, так же далеки от целей и того и другого, как Кармел от Лондона, лежащего за шесть тысяч миль. Сын богослова-пресвитерианина, Джефферс родился в Питтсбурге, образование получил частично в Европе, частично в городах Тихоокеанского побережья и выказал немалую любознательность, ибо принимался изучать медицину, лесное хозяйство, зоологию. Первый его сборник, «Кувшины и яблоки» (1912), был по содержанию столь же шаблонно романтическим, как и по заглавию. Он не откликнулся ни на одно из новых веяний в поэзии, и прошло двенадцать лет, прежде чем в повествовательной поэме «Тамар» Джефферс обрел собственный голос. Свою тему, свою философию он воплотил в последовавших одна за другой после «Тамара» поэмах «Башня, неприступная для трагедии», «Чалый жеребец» и «Женщины на Пойнтсуре».

Посвящены его длинные поэмы насилию, не нашедшему искупления, и говорится в них об инцесте, поругании женщин, убийствах, причем все это обычно происходит где-то в Калифорнии с ее пустынными мысами и долинами. Такой материал был выбран Джефферсом не случайно. Он убежден, что после первой мировой войны физическое насилие перестало быть в нашей жизни «анахронизмом»; и столь обычное для него изображение сексуальных извращений он оправдывает тем, что его цель — «снять с аморального все его обманчивые покровы, так чтобы осталось лишь естественное его уродство». Впрочем, эти повести в стихах имеют более широкую задачу: они подкрепляют мысль Джефферса о том, что «не может быть признан здоровым индивид, чье внимание поглощено собственным духовным миром и происходящими в нем процессами, как не может быть признано здоровым и общество, всегда сосредоточенное на людях, его составляющих». Эта идея, очевидно, основывается на непонимании различий между психологией и политикой, ибо индивиду, стремящемуся избежать излишней сосредоточенности на самом себе, естественно было бы питать более активный интерес к людям, живущим в одном с ним обществе. Но, по мнению Джефферса, «человечество — это почва, от которой необходимо оторваться, атом, требующий расщепления», и его неприязнь к человеческому сообществу зашла так далеко, что он даже объявил «чужающихся общества птиц» принадлежащими к «более благородной породе». Такие взгляды Джефферса делают объяснимым тот факт, что он почти не умеет создавать в своих поэмах драматическое действие; ведь его герои — это только символы и стереотипы.

Среди коротких его стихотворений попадаются такие, что воздействуют на читателя несравненно сильнее, ибо Джефферс умеет с подлинным мастерством обрисовать свое живописное побережье с его скалами, поросшими кипарисами, а отличающая этого поэта страсть к точным научным методам позволила Джефферсу дать чуть ли не клинически достоверные описания смерти — и человека, и «более благородного» ястреба. Выработанная им форма на поверхностный взгляд может показаться близкой к уитменовской, но Джефферс, хотя он и убежден, что «волнообразная повторяемость — это единственное существенное отличие поэтической речи от обычной», вполне отдает себе отчет в «количественном» значении безударных слогов, чего об Уитмене не скажешь. В пространных отрывках стих Джефферса, правда, производит впечатление монотонности, и все-таки поэт доказал, что при помощи такой формы может иногда сообщить стихам полнозвучность и весомость.

Что же касается взглядов на будущее Америки, то в этом отношении Джефферс прямо противостоит Уитмену. Почитатели Джефферса не раз утверждали, что он поэт всеобщности, что ему неведомы связывающие временные и пространственные рамки, но правильнее видеть в нем лишь весьма своеобразного представителя областнической тенденции, певца земли «на краю континента» и той эпохи, когда движение на Запад завершилось и поэт начинает все болезненнее воспринимать бурный расцвет Лос-Анджелеса и Голливуда. «Подъем в Сьерры», «Страна призраков», «В оправдание дурных снов» — все эти стихи содержат контраст суровой нетронутой природы и чрезмерно роскошной, лишившейся мускулов цивилизации. В стихотворении «Сияя, гибнущая Республика» (1926) Джефферс говорит уже о вырождении американского общества, наглядно демонстрируя, как сильно повлиял на него Шпенглер. Когда разразился кризис и начал поднимать голову фашизм, Джефферс лишь продолжал повторять, что «цивилизация — скоротечная болезнь». Он писал, что мы не заслуживаем лучшей участи, чем оказаться под гнетом империалистического Цезаря, ибо в своем неудержимом стремлении на Запад безжалостно эксплуатировали землю и с жадностью бросались на ее плоды. Ему казалось, что в такие времена человеку необходимо «до какой-то степени морально изолироваться от общества, иначе и его ждет дегенерация». Из своего уединенного кармелского дома-замка Джефферс возвещал, что он — только «нейтральный» хроникер общественного загнивания. Но к городскому пролетариату он относился с презрением и не раз говорил, что считает бесполезными все радикальные преобразования общества. Неспособность Джефферса держаться разумных взглядов оказалась столь полной, что он, несмотря на всегда свойственный ему пацифизм, начал даже говорить о предпочтении, которое готов оказать «слепой войне» перед всеми планами экономического

урегулирования, ибо война более достойна. В его «Первооружении» ошутимо неосознанное преклонение перед силой; вот к чему привело Джефферса его шпенглерянство, это искание «красоты» в «отчаянном ритме шагов массы... ведомой мечтой вниз по темному горному склону».

6

В годы сразу же за первой мировой войной, в годы как никогда сильного увлечения современной американской поэзией, охватившего студенческую молодежь, такие мрачные настроения были чем-то очень и очень далеким от вдохновлявших ее стремлений. Эти стремления 20-х годов всего явственнее открываются в творчестве двух поэтов: Эдны Сент-Винсент Миллэй и Стивена Бене. Мисс Миллэй, родившаяся в штате Мэн, стихотворением «Возрождение» (1912) отметила начало студенческой своей жизни в Вассар-колледже; в этих стихах уже можно найти те черты поэзии Миллэй, которые сделали ее популярной, — свежее восприятие природы, при всей своей наивности обнаруживающее, однако, явственное созвучие мотивам английских романтиков, у которых училась поэтесса. Вскоре эта особенность соединилась у Миллэй с той чисто мальчишеской дерзостью, которая отличает богему Гринвич-Вилледж; и написанный ею катрен о свече, горящей с обоих концов, стал для юных ниспровергателей викторианской морали «псалмом жизни».

Круг ее читателей расширился после появления книг «Другой апрель» (1921) и «Сплетающий струны для арфы» (1923), причем особенно горячо приветствовали эти сборники те, кому не нравилась новомодная интеллектуальная поэзия. Реакция критиков на «Фатальную встречу» (1931) показывает, как резко расходились мнения о поэзии Миллэй. Некоторые из рецензентов не поколебались поставить этот цикл сонетов рядом с шекспировскими. Другие, подвергнув сонеты более подробному анализу, доказывали, что даже самым удачным из них, таким, как «О, вечно спи в латвийской пещере», присущи известная расплывчатость чувства и нечеткий синтаксис. Чтобы верно оценить удачи и недостатки этого цикла Миллэй, уместнее всего сравнить его с посмертно опубликованными сонетами Элиноор Уайли из книги «Ангелы и земные создания» (1920). Серьезно занявшись поэзией лишь в последнее десятилетие жизни, мисс Уайли показала, как изучение поэтов-метафизиков помогает очистить от банальностей романтические порывы и укрепить их, в то время как сонеты мисс Миллэй остаются лишь далекими отголосками Китса, пусть заглавие цикла и позаимствовано у Донна. Мисс Уайли была мастером более зрелым, хотя и не обладала такой оригинальностью и силой, как полагают ее друзья, исходящие при этом скорее из ее личных, чем из поэтических

достоинств. Мортон Зейбл в статье о ее творчестве справедливо утверждает, что «в литературе, как и в жизни, истинно значительное происходит нечасто, но достигнуть чего-то, что оставит приятное впечатление, не так уж невозможно». Элинор Уайли нашла такую возможность в умелом и тонком изображении привычной для нее среды, благодаря чему и добилась успеха; этого в большинстве случаев нельзя сказать о стихах Эдны Миллэй. Наиболее удачны те стихи мисс Миллэй, где она не пытается состязаться с другими поэтами, но пишет просто, лирически выражая ею самой пережитое, такие стихи, как, например, «Возвращение» (1934). Когда же она стремится создать нечто более значительное, достижения ее весьма скромны, хотя, конечно же, она сумела написать «Королевского оруженосца» (1926), очень искусное либретто для оперы. Она активно участвовала в движении протеста против казни Сакко и Ванцетти, но о ее стихах, посвященных этой теме, вряд ли кто-нибудь будет вспоминать. В конце 30-х годов, в атмосфере надвигающейся войны, мисс Миллэй сделала попытку передать чувство причастности к международным конфликтам, но чувство это оказалось неглубоким, а слова для выражения банальными.

Стивен Бене, сын военного, провел детство в разных уголках Соединенных Штатов, его глубоко интересовала американская действительность и ее исторические корни. Очень рано появившиеся, первые его стихи говорили и о другом увлечении — литературной балладой в том виде, какой она приобрела у поэтов конца XIX века — Уильяма Морриса и других. В лучших произведениях Бене оба эти его увлечения гармонично соединились; он писал баллады, черпая материал из американского фольклора и юмора; самая интересная из них, пожалуй, «Уильям Сикомора» (1923). Подобно Эдне Миллэй, он принял участие в веселом бунте против викторианцев; такими настроениями проникнуто полное дерзости стихотворение «В защиту всех богохульствующих».

Талант Бене раскрылся особенно полно в поэме «Тело Джона Брауна» (1928) — самой популярной большой поэме того времени. По мнению некоторых читателей, Бене предстал в этом своем произведении первым национальным поэтом, обладающим теми качествами, каких требовал от поэзии Уитмен; но, с другой стороны, Гарриет Монро назвала поэму «эпосом ничем не лучше тех, что показывают в кино». Законченный за два года, этот большой роман в стихах самым многообразием использованных автором стиховых форм свидетельствовал о немалом мастерстве Бене; ясно говорил он и о глубоком интересе, который вызывали у Бене деятели времен Гражданской войны. Но в книге много вялых и неинтересных страниц, приемы развития действия весьма шаблонны, а персонажи обладают, как правило, только двумя измерениями. Книги, подобные «Телу Джона Брауна», заставляют серьезно задуматься над вопросом

о том, что такое литература для народа в современном нашем обществе. Многие другие поэты находили, что дарование Бене никак не назвать первоклассным, и «Тело Джона Брауна» вызвало энтузиазм преимущественно лишь среди школьников последних классов. Но демократически настроенный поэт не должен с презрением отвергать такую аудиторию; возвращению к жизни героических преданий нашего прошлого во всей их яркой живописности Бене способствовал в достаточной мере, чтобы говорить о нем как о прямом наследнике Лонгфелло и Линдзи. Слабости же поэмы всего ощутимее там, где Бене пытается сделать какие-то выводы из описываемых событий; тут ему приходится сталкиваться с серьезными проблемами, но от размышления над ними он попросту уходит, обманывая читателя своей поверхностной легкостью. Гораздо большее понимание нашей истории Бене выказал в «Оде Уолту Уитмену», написанной во время кризиса; правда, и эта его вещь слишком многословна и хаотична. В «Литании по диктатурам» (1936) и «Кошмарном сне в разгаре дня» (1940) Бене значительно более действенно; чем мисс Миллэй, выразил протест против угрозы войны. «Западная звезда», оставшаяся неоконченной большая поэма, над которой он работал перед смертью, полна горячей любви к американской земле, хотя мастерство Бене по сравнению с поэмой «Тело Джона Брауна» здесь не выросло.

Арчибальд Маклиш, учившийся в Йельском университете чуть раньше Бене, пользовался несравненно меньшей популярностью, однако и он своей поэзией сделал полезное дело, став своего рода промежуточным звеном между поэтами-экспериментаторами и широкой публикой. Если читать подряд все им написанное — от книги «Горсть земли» (1925) и до сборника «Америка обещала так много» (1940), — можно шаг за шагом проследить, как сменялись доминирующие новые веяния в рассматриваемый нами период. Стихи он стал писать еще на студенческой скамье, но начало настоящего поэтического творчества сам Маклиш относит к 1923 году, когда он оставил юридическую практику и уехал во Францию. В это время Маклиш вслед за Элиотом увлекся идеями Фрейзера, особенно мыслью о циклическом движении от смерти к новому рождению. От Элиота идет и используемый Маклишем прием неожиданного контраста, призванный передать изломанный ритм современной жизни. Несколькими годами позже Маклиш написал «Конец света», где доносил до американских читателей масштабную образность «Анабасиса» Сен-Жон Перса. В «Конкистадоре» (1932) Маклиш отчетливо продемонстрировал, до какой степени своим стихом он обязан Паунду, а в наиболее удачной части этого произведения — «Берналь Диас пишет вступление к своей книге» — вновь звучит мотив усталости от мира, пришедший из «Gerontion». Но с конца 20-х годов Маклиш вновь стал обращаться к американским темам и вскоре активно откликнулся на

начинавшийся тогда подъем настроений общественного протеста. Свои «Фрески для Рокфеллер-сити» (1933) * он посвятил Сэндбергу, а в «Обращении к массам» и радиопьесе «Падение города» у Маклиша возникают темы и интонации, отличающие молодых поэтов, в частности Одена. Ему всегда было свойственно горячо увлекаться новым, да и поэтическое чутье ни разу не подвело Маклиша, но он слишком восприимчив к влияниям, чтобы выработать собственный стиль. Он заметен только в некоторых небольших его лирических стихотворениях, отличающихся искренностью и элегическим звучанием, — «Вам, Эндрю Марвелл» или «Родившийся слишком поздно».

7

Маклиш — как бы барометр того периода, для которого характерно большое многообразие экспериментов; обо всех них здесь нет возможности даже упомянуть. Скажем, основной задачей такого поэта-экспериментатора, как Э. Э. Каммингс, было исключить возможность пересказа его стихотворений; читателю он оставляет лишь одну возможность — откликнуться на ту неповторимую ноту, которая звучит в его стихотворении. Отказ Каммингса от пунктуации и его внимание к типографской аранжировке текста, те его особенности, которые либо приводили в восторг, либо отталкивали первых его читателей, — это лишь своеобразный способ побудить взглянуться в стихотворение, задержать на нем внимание. А содержание стихов Каммингса, по сути, совсем неизощренное. Он лирик, воспеваящий романтическую любовь, он и романтик, не признающий в духе традиций Новой Англии никаких ограничений и считающий, что стихи рождаются в тот миг, когда вдохновение сметает все барьеры синтаксиса. Круг его тем не меняется со времени «Тюльпанов и каминных труб» (1923). «Большинство людей» не живет, а попросту медленно умирает, как и предки, а ведь «ничего нет полнее, чем что-то одно», лишь индивидуальное подлинно живо, и жизнь одухотворена любовью, этим «удивительным раз только раз». Порой пробуждающееся у Каммингса внимание к «человеку недоброму», мелькающему в толпе, побуждает его создавать произведения в духе бытовой сатиры, развенчивающей ложных кумиров, среди которых Каммингсу особенно неприятны создатели рекламы и проповедники войны.

Конрад Эйкен, учившийся в Гарварде одновременно с Элиотом, тоже экспериментирует, хотя и в ином направлении, чем Каммингс. Его стихотворения не преследуют цель поразить читателя, выбить его из колеи, так чтобы он смог вновь почувствовать неиссякаемую новизну и свежесть жизни. Наоборот, Эйкен словно убаюкивает читателя своей сладкогласной музыкой и вводит его в призрачный мир фрейдовских фантазий. С самого начала деятельности Эми Лоуэлл и имажистов он относился

к ним скептически, ибо им недоставало силы чувства, и не повторял их тематики, поскольку она затрагивала лишь «относительные ценности бытия». Но пристрастие Эйкена сразу и к музыкальности, и к психологическому анализу странным образом лишало большинство его поэм настоящей энергии. Воспроизводя в своей серии «Прелюды» «мелодию хаоса», Эйкен оказался перед той опасностью, которую Айвор Уинтерс назвал «нетерпимой вторичностью формы». В «Прелюдах» строка размывается, переходя в неопределенный шепот, и поэт оказывается в таких сферах, где уже отступает сознание, где «мы закручены все мальштремом». Это противоречие Эйкену удалось преодолеть в стихотворениях, повествующих о том, какое болезненное впечатление производит город на восприимчивую душу, и отмеченных не столь расплывчатой образностью. К их числу относятся «Диссонансы» и «Сенлин», написанные в те же годы, что и первые стихи Элиота, а в «Эклогах, высеченных из песчаника», которые были созданы гораздо позднее, уже в начале 40-х годов, Эйкен вновь обращается к этой своей теме, демонстрируя сильно окрепшее мастерство.

Два других поэта-экспериментатора, чье значение здесь можно только отметить, но не охарактеризовать, были друзьями Паунда, когда он учился в Пенсильванском университете. Уильям Карлос Уильямс в то время постигал медицину, а Мэриэн Мур заканчивала колледж Брин Мор. Уильямс, в чьих жилах текла английская, французская, испанская и еврейская кровь, добывает средства к жизни врачебной практикой в Резерфорде, штат Нью-Джерси, где его основные клиенты — рабочие. Это наложило заметный отпечаток на его творчество. Вначале сильно увлеченный имажистами, он со временем стал понимать, что их поэзия не оправдывает ожиданий, ибо ей не присуща «необходимость именно такого звучания». Еще важнее для Уильямса было то, что его обостренно-чувственное, как у Лоренса, мировосприятие быстро нашло для своего выражения богатую почву в самых привычных нам всем образах, рожденных повседневной жизнью. По мнению Уильямса, «классическое» — это «полностью раскрывшееся локальное, когда слова отмечены чертами местности, где они родились»; все дальше отходя от Паунда, Уильямс научился не только открывать красоту в жизни бедной и грязной, но и согрел стихи симпатией к самым обычным людям. Многие его стихотворения, может быть даже большинство их, посвящены слишком случайным темам, и в этом смысле можно сказать, что Уильямс так до конца и не избавился от имажистских увлечений, но в лучших из них — «По дороге в госпиталь для заразных больных», «Яхты» — его неизменно живые картины предстают особенно выразительными благодаря отличному поэтическому звучанию.

Мэриэн Мур привлекла внимание читателей к тому жанру, которому принадлежит и собственная ее поэзия, назвав одну из

немногочисленных своих книг «Наблюдения» (1924). Когда ее как-то спросили, каковы отличительные черты ее стихотворений, она ответила: «Их нет, ну разве что особенно развившаяся у меня склонность мысленно видеть да еще при встрече с жизнью в любых ее проявлениях — будь то насекомые, низшие животные или человеческие существа — задаваться вопросом: добились ли они счастья и что с ними станет?» Ее причисляли к «объективистам» — так называет себя Уильямс, а Кеннет Берк дает такое определение той поэзии, к которой примыкает и творчество Мэриэн Мур. «Требования объективизма предполагают доскональное изучение объекта, если он избирается для изображения, хотя бы этот объект и был взят лишь благодаря вызываемым им символическим или субъективным ассоциациям». Такой характер задачи объясняет, почему Мэриэн Мур столь прилежно изучала и тушканчиков, и рыб, и своего кота Питера. Это женская поэзия в самом лучшем смысле слова, ибо Мэриэн Мур и не пытается казаться более значительной поэтессой, чем она есть в действительности.

Ее стих, о котором с похвалой отзывались Элиот и Уоллес Стивенс, не похож ни на чей другой. В основе его лежит не стопа, но число слогов, и в результате получается не свободный стих, но упорядоченный — иногда легкий, иногда очень строгий. Мэриэн Мур выразила то, к чему стремится, заметив, что «надо избегать чрезмерной акцентировки и излишнего выделения каких-то строк... мне кажется, поэту может оказать неоценимую помощь такого рода математика, на которой основана музыка». При столь продуманном подходе к творчеству поэту всегда грозит опасность прозвучать сухо, но мисс Мур сохраняет безукоризненную верность отстаиваемым ею принципам. Заглавия некоторых ее стихотворений — «Когда я покупаю картины», «Ценители и знатоки», «Делая выбор» — говорят о другой особенности ее поэзии: это всегда процесс строгого отбора. В стихотворении «Поэзия» она говорит, что хотела бы, подобно Йейтсу, быть «копиистом воображения»; там же содержится широко известный ее афоризм о том, каковы должны быть создания подлинного воображения: «Не существуют те сады, но настоящие в них селятся лягушки».

История поэзии в конечном счете сохраняет не поэтов, а отдельные стихотворения; и, говоря о том периоде, который здесь характеризуется, никак нельзя не упомянуть такие заметные его достижения, как «Баллада о странных вещах» (1927) Фелпса Патнэма и «Ода к морю» (1937) Говарда Бейкера. Патнэм — еще один романтик из Новой Англии, в своей балладе совсем по-новому начавший разрабатывать образ типичного американца в поисках опыта, но, правда, не сумевший довести начатое до конца. Бейкер же по сей день остается самым значительным поэтом из тех, кто формировался под воздействием возродившегося классицизма; это возрождение — результат

лекций Айвора Уинтерса в Стэнфордском университете. При первом прочтении «Ода» Бейкера, быть может, покажется чисто формальным поэтическим упражнением, но поэту удается проникнуть в святая святых нашей эпохи, когда он утверждает: «Человек рожден для других. И движение к лучшему вечно».

Такими взглядами и призывами был отмечен переход от 20-х годов к 30-м, но вновь тогда возникший интерес к политике и экономике в романе и драме выразился глубже, чем в поэзии. Правда, как мы видели, Сэндберг своей книгой «Народ — да!» воскрешал уитменовский утверждающий пафос, но из молодежи по этому пути почти никто не пошел; во всяком случае, по значительности ими созданного таких поэтов не сравнить с молодыми англичанами, объединявшимися вокруг Одена. В 30-е годы выдвинулось несколько новых имен. Хорэс Грегори, изображающий, подобно Крейну, действительность большого города, обладает к тому же достаточно глубоким знанием общественных конфликтов, Кеннет Фиринг, использующий максимально свободный ритм, набрасывает несколькими штрихами язвительные сатирические зарисовки; блюзы Лэнгстона Хьюза выражают настроения левого крыла, а Мюриел Рюкейзер, как и многие другие, полна горячих симпатий к низшим классам, но ее поиски необходимой для такого рода поэзии формы не увенчались пока успехом. В 1938 году вышла книга Делмора Шварца «Мечта рождает причастность», в которой увидели самый многообещающий поэтический дебют десятилетия. Карл Шапиро, с которым широкая публика познакомилась уже в годы войны, начинал тогда печататься в маленьких журналах.

Все традиционные разграничительные линии между поколениями стирала в 30-е годы поэзия Уоллеса Стивенса, еще одного из очень редких в Америке художников — редких потому, что в шестьдесят лет он работает активнее и плодотворнее, чем в двадцать пять.

Жизнь его — это крайний пример того одиночества, которое ждет поэта в Америке. Ровесник скорее Фроста, чем Элиота, он кончил Гарвард и юридическую школу при университете и с тех пор зарабатывал на жизнь, ведя в Хартфорде дела, связанные со страхованием. Талант его формировался без воздействия какой бы то ни было поэтической группы. Первые стихи Стивенса были напечатаны в «Поэтри», когда ему было уже тридцать пять лет, а первая книга — «Классическая гармония» — вышла еще спустя девять лет. Заглавие сразу же дает почувствовать никогда не ослабевавший у Стивенса интерес к музыке. Он говорил также, что поэзии присуща «намеренно яркая окраска», и в собственных стихах добился необычайно выразительной цветовой гаммы; здесь всюду чувствуется любовь Стивенса к

необычному и красивому: в словах, которые он ценит за их неожиданные дополнительные смысловые оттенки, в этом «розовом шоколаде и позолоченных зонтиках», в «спелых, налившихся, румяных плодах». Эту его пышность некоторые критики связывали с новым для 20-х годов ощущением материального роскошества. Стивенса называли «денди от поэзии», имея при этом в виду такие его стихотворения, как «Le monocle de mon oncle». Но истинное значение Стивенса помогло бы установить сопоставление его стихов с «Пруфроком». Стивенс как-то сказал, что чувствует себя обязанным «французам с их легкостью, изяществом, звучностью и яркостью», и всеми этими качествами он владеет свободнее, чем Элиот. Ирония Стивенса отнюдь не перегружена философским содержанием, и он не испытывал того настоящего духовного побуждения, которое Элиота заставило обратиться к метафизикам. И поэтическая речь Стивенса более традиционна, более формально законченна, чем та полная драматизма речь, к которой стремился Элиот. Но эта блестящая, элегантно отделка стихотворений — тоже одно из проявлений дендизма — отчасти скрывает серьезное содержание стихов Стивенса; в «Воскресном утре», например, при всем своем эпикуреизме Стивенс вполне отдает себе отчет в том, перед какими проблемами поставило современного человека исчезновение санкций свыше. В самой большой своей поэме, «Комедиант, пишется через «к», Стивене описывает разные стадии борьбы художника с окружающей его реальностью.

В 20-е годы Стивене писал очень мало, и переиздание его «Гармонии», осуществленное в начале 30-х, познакомило читателей всего лишь с десятком ранее не публиковавшихся небольших стихотворений. Но книга «Начертания порядка» (1935) ознаменовала начало периода, когда его творческая продуктивность резко выросла. И заглавие и содержание этой новой книги озадачили тех читателей, которые привыкли ждать от Стивенса опьяняющей пышности его «Императора мороженого». Но Хорэс Грегори и раньше сумел понять, что Стивенс не просто тончайший знаток всех оттенков чувственного восприятия, но и глубокий наблюдатель «того упадка, что наступает вслед за быстрым приумножением богатства и власти». Пространные медитации Стивенса подчас неясностью своего поэтического строя и недовершенностью положенной в их основу мысли напоминают о том, что Стивенс всегда был одинок и страдал от отсутствия контактов с другими мыслителями и художниками; но есть и иные стихотворения, хотя бы «Падающие люди», где растущей угрозе всеобщего хаоса он противопоставляет зрелую мысль и поэтическое богатство.

Стивенса всегда больше всего привлекал контраст между сухой реальностью и тем, во что способна превратить ее фантазия; эта тема в какой-то мере роднит его с Уильямсом. Но

Стивенс задумывался над природой искусства более глубоко, и тогда появлялись такие строки:

Великолепная причина бытия,
Воображенье, только ты реально
В воображенном мире.

Парадокс, о котором сказано в этих строках, и все его последствия Стивенс всего удачнее воплотил в «Человеке с голубой гитарой» (1937). Говоря здесь о живописи Пикассо, Стивенс показывает, как искусство ведет нас к более осмысленному постижению жизни, хотя подчас может создаться впечатление, что оно деформирует реальность. Держась в стороне от движений политического характера, Стивенс многие свои стихотворения посвящал природе искусства; ему представлялось, что поэт должен сопротивляться оказываемому на него давлению извне, избегать порабощения слишком монотонными буднями. Стивенс понимал, что «насильственно поддерживаемый порядок есть противоположность истинному порядку», и ему казалось, что поэтическое воображение — это своего рода возможность бегства, только бегства в ту страну, где мы все должны были бы проводить свою жизнь. Он убежден, что смысл деятельности поэта «помогать людям прожить свой век», но делать это он должен, пробуждая и преображая скрытую в них жажду наслаждения, ибо поэт влюблен «в мир, который он созерцает и тем самым обогащает». Когда же в 1939 году вспыхнул костер самого жестокого насилия, Стивенс в своем «Размышлении о герое во время войны» пытался понять, сохранились ли еще какие-то опоры для гуманизма. Размышление это охватывает все больший круг явлений и не закончено по сегодня; но к какой бы философской идее ни пришел Стивенс, за ним уже закрепилась репутация поэта «чрезвычайной элегантности», певца «несуществующей страны». К концу 30-х годов молодые поэты все более склонялись к тому, чтобы признать Стивенса самым талантливым и остро чувствующим мир поэтом из всех, кто творил в то время в Америке.

А Элиот шел наперекор всем наиболее распространенным тенденциям эпохи, шел с того самого времени, как возвестил в конце 20-х годов о своем переходе в англокатолицизм. Причины, толкнувшие его на этот шаг, косвенно объяснены в некоторых замечаниях Элиота о Паскале: «Я не могу представить себе ни одного писателя-христианина, включая сюда даже Ньюмена *, который так бы мучился сомнением, но в то же время он обладал острым умом и чуткой душой, чтобы почувствовать и понять хаос, бессмысленность, тщету жизни и страдания, и душевный покой он мог обрести, лишь признав творение в его целостности». Но открыто провозглашенная Элиотом позиция «роялиста в политике» уже значительно менее достойна уважения, ибо на его политические взгляды, видимо, сильно, повлияли

Шарль Моррас * и «L'Action française», чьи профашистские симпатии впоследствии дискредитировали их в глазах всех. Элиот никогда не обладал талантом политического мыслителя; правда, духовная глубина спасла Элиота от катастрофы, подобной паундовской. Несколько неудачно выбранных выражений в эссе «Поклоняясь чуждым богам» (1934) привели к тому, что Элиот оказался совсем недалеко от антисемитских деклараций, но после прихода Гитлера к власти Элиот сделал выбор в пользу демократического общества, пусть этически пассивного и травмирующего человека, но все-таки несопоставимого с Германией, ставшей воплощением зла. И об отношениях между личностью и обществом Элиот всего выразительнее сказал в своем рассуждении о «парадоксе католицизма: общество создано во имя спасения личности, а в то же время личность должна быть принесена в жертву обществу. Коммунизм — это только ересь, но и ересь лучше, чем ничто».

Поздние стихотворения Элиота — «Пепельную среду» (1930), «Четыре квартета», первый из которых, «Бёрнт Нортон» появился в 1935 году, — нужно рассматривать, как и любые другие стихотворения: мы должны исходить не из того, что принимаем или отвергаем проникающие их теологические идеи, а из того, насколько убедителен и пронизателен поэт, насколько удалось ему независимо от теперешних его взглядов передать захватывающими нас ритмами свое понимание человеческой природы, какой она нам предстает. И если руководствоваться этим принципом, «Пепельную среду», быть может, следует признать самой целостной из всех написанных Элиотом по сей день больших поэм, и уж во всяком случае необходимо отдать должное ее поразительному музыкальному единству. Темы, в ней поднятые, таковы, что Элиот не мог рассчитывать на успех у широкой публики. Здесь нет и следа легковесного пафоса утверждения. Мир, запечатленный в поэме, — это мир чистилища, где страдание делается еще острее оттого, что пробудилось сомнение, оттого, что душа человеческая мучительно одолевает эти «повороты и ступени», ведущие от скепсиса к вере. Но у Элиота все это уходит корнями в подлинный человеческий опыт; вот почему его поэма выполняет то назначение поэзии, которое сам Элиот считал одним из важнейших, — она делает нас «чутью более внимательными к тем глубоким, неизъяснимым чувствам, которые образуют глубочайший пласт нашего существования, куда мы редко проникаем, ибо наша жизнь — это обычно бегство от самих себя».

В «Четырех квартетах» Элиот практически воплотил свою мысль о том, что «использовать повторяющиеся темы в поэзии столь же естественно, как и в музыке». Оглядываясь сегодня на ушедшее поэтическое поколение, Элиот приходит к мысли, что всего более нашей поэзии были свойственны «поиски пригодного для нее современного речевого стиля». Но, по мнению Элио-

та, сейчас мы близки к началу другого этапа: «Когда мы достигнем такого положения, при котором поэтический стиль будет уже устойчивым, последует, возможно, период усовершенствования музыкальности стиха». «Квартеты» и начинают эту работу; стиль их ничем не напоминает изобретательные парадоксы и остранные образы, при помощи которых Элиот прежде стремился сообщить своим стихам дух метафизической поэзии. Теперь медитации и умозаключения не вытесняют у Элиота лирику, заключенную в законченную форму. Ранняя его поэзия была трудна по форме, эти же стихотворения трудны по мысли. Логика в них остается в достаточной мере последовательной, но читателю предлагается здесь такой тип размышления, к которому в наш светский век совсем не привыкли. Раздумья Элиота над временем, над свойствами памяти вновь заставляют обратить внимание на его интерес к Бергсону, но все-таки больше всего Элиота влечет к себе христианская доктрина, согласно которой человек живет «и во времени и вне времени»: он погружен в бурнокипящую жизнь, но вместе с тем способен и к постижению вечного, к вневременному существованию в границах своего времени и над ним. Не менее настойчиво обдумывает Элиот доктрину Воплощения, согласно которой Бог в лице Спасителя обретает человеческий образ; по Элиоту, свойственная XIX веку подмена Воплощения Обожествлением, идеей о том, что, реализуя заложенные в нем возможности, человек сам становится Богом, с неизбежностью ведет от преклонения перед героями к преклонению перед диктатурой. Отсюда и проистекала воинственная направленность его политических взглядов, она особенно ощутима в его пьесе «Убийство в соборе» (1935), где христианская этика противостоит насильственной узурпации, напоминающей фашизм. Легко было утверждать, что религиозные стихотворения Элиота совсем не передают духа нашего времени; но в эпоху распада, в эпоху надвигающейся войны они явились такой значительной, пусть и такой мрачной, поэтической исповедью, каких не было начиная с XVII столетия.

80. СУД КРИТИКИ

1

Назначение литературной критики состоит скорее в том, чтобы рассматривать и оценивать силы, уже действующие в живом литературном процессе, чем стимулировать появление новых произведений. Однако, если перед нами настоящая критика, она обязана выполнять обе эти задачи, а существование в 1925—1945 годах действенной, почти что организованной литературной критики, находившейся в творческом контакте с лучшими представителями современной литературы, является, пожалуй, наиболее убедительным подтверждением безусловной значимости американской литературы тех лет.

Критики, также как и их собратья по перу романисты и поэты, выступили продолжателями некоторых уже определившихся к 1925 году тенденций. Хотя иные из их литературных теорий своим возникновением обязаны достижениям техники, анализа общественной и этической мысли, эти критики сохраняли эмерсоновскую надежду на «освобождение» американской литературы, как ее понимали в 1910—1920 годах пионеры современных общественных движений: Брукс, Борн и Менкен. Они отнюдь не отказались от идеи «нового» — эстетического новаторства, пересмотра этических и интеллектуальных воззрений, участия в общественной и политической жизни, что с особой силой проявлялось в ранний период литературного радикализма. Положение дел в 1915 году напоминало 1945 год, хотя эти даты разделены зловещими и разрушительными событиями, что, собственно говоря, и сформировало литературу и критику последующего времени.

2

Рассмотрение современного состояния критики должно поэтому начинаться с краткого экскурса. Неблагодарная задача точного определения характера продукции всех трех десятилетий между 1915 и 1945 годом может быть упрощена следующим образом. Десятилетие между 1915 и 1925 годом, как мы уже видели в одной из предыдущих глав, характеризовалось главным образом атаками на традиции, консерватизм и те узаконенные права — назовите их идеализмом, пуританством, «тра-

дицией благопристойности», сентиментальностью или еще как-нибудь термином того времени, — которые представляли собой силы прошлого и реакции, «демона абсолюта», противостоящего молодым силам мятежа и бунта. То было десятилетие не только «новой поэзии», «нового романа» и «новой драмы», но и «новой критики», представители которой разделились в основном на две части: во главе группы реалистов и борцов с традициями прошлого стояли Брукс, Борн, Менкен, Льюис Мамфорд, Людвиг Льюисон и Макс Истмен; другую группу — эстетических бунтарей, отталкивавшихся от идей Сантаяны, Хьюнекера, Льюиса Гейтса и Дж. Э. Спингарна, — возглавляли Эзра Паунд и Т. С. Элиот. Расходясь в своих художественных принципах и вопросах техники, эти группы были едины, выступая против общего врага. К тому же их поддерживало молодое поколение американских писателей. В своей литературной продукции они последовательно проводили новые принципы. Критики умели донести до публики и заставить ее полюбить идеи тех писателей, которые разделяли их позиции и поддерживали их атаки. Однако, несмотря на бунтарский дух и несомненную новизну идей, в их мировоззрении и программе, бесспорно, оставались частичка традиционного американского идеализма, так же как и более скептический, нежели пророческий, скорее дискуссионный, чем вдохновенный, метод утверждения новых идей.

К середине 20-х годов эти критики выиграли кампанию, как с точки зрения критики, так и в общественном плане. В американской литературе утвердилась «новая чувствительность». В это десятилетие всеобщей эйфории критический энтузиазм повсеместно внедрял непочтительность, реализм, разоблачение иллюзий, утверждая новую эстетику. Первый этап современной критики стал свершившимся фактом. Глашатаями ее разнообразия и богатства выступили журналы «Эмерикэн Меркюри», издававшийся Менкеном, «Дайэл», наиболее значительный эстетический орган этого движения, еженедельники «Нейшн» и «Нью рипаблик», главные защитники современной критики, а также крупнейшие писатели — Драйзер, Кэсер, Льюис, Робинсон, Сэндберг, Андерсон, Паунд и Элиот.

Следующее десятилетие, примерно с 1925 по 1935 год или чуть позднее (некоторые ради исторической точности предпочитают датировать его с октября 1929 года до сентября 1939 года), обнаруживает изменения, которые присущи любому движению, когда оно отходит от первых жарких схваток и обосновывается на уже завоеванных позициях. Достигнув ближайших целей, оно сталкивается с более сильным противодействием, вступает в борьбу с более трезвым и серьезным противником. И как следствие в этом десятилетии происходит более резкое размежевание сил, чем в предыдущем. Теперь уже требовалось подвергнуть испытанию сами принципы, серьезно проверить их

практикой нравственной и общественной жизни. Это десятилетие принесло с собой новые споры и ознаменовалось по крайней мере двумя большими дискуссиями, которые приобрели общественный и даже политический характер. Первой такой дискуссией явилась битва между гуманистами и реалистами. Этот конфликт, назревавший в течение предшествовавших пятнадцати лет, разразился в полную силу в 1930 году, когда Ирвинг Бэббитт, Пол Элмер Мор и их младшие коллеги Норман Форстер, Роберт Шэфер, Горэм Мансон и Проссер Холл Фрай выступили в защиту традиционных консервативных нравственных ценностей, в то время как большая когорта молодых критиков — Эдмунд Уилсон, Бертон Рэско, Малькольм Каули, Кеннет Берк, Аллен Тейт, Р. П. Блэкмур, Льюис Мамфорд, — поддерживая восстание критики и писателей, примирила свои частные разногласия.

В течение нескольких лет после 1930 года полемика этих двух литературных школ не сходила со страниц американских газет и журналов; в полном виде борьба предстала в двух антологиях, вышедших в том же году: «Гуманизм в Америке», отстаивающей позиции гуманистов, и «Критика гуманизма», излагающей противоположные принципы. В этих двух книгах проявились два образа мышления, идущие от XIX века: с одной стороны, этические и нравственные доводы, восходящие к религиозной ортодоксии; с другой — социальный реализм и либеральное освобождение, ведущие к Эмерсону и Уитмену и поддерживаемые эстетическим бунтом. Никакая другая дискуссия во всей истории американской критики не дала такого четкого размежевания направлений общественной мысли. Дискуссия с гуманистами явилась своего рода испытательным полигоном великой антитезы радикализма в истории американской мысли, высшей точкой длительного соперничества противоборствующих сил национальной культуры. Дискуссия стала водоразделом в борьбе критики и идеологии. Когда же она закончилась и воздух очистился от пыли и дыма, застилавших поле брани, уже невозможно было ошибиться в расстановке сил в современной критике или не понять, что, когда в литературе утвердился новый побуждающий к действию импульс, эти четко разграниченные силы американской литературы будут неизбежно вовлечены в сложный конфликт.

Как ни странно это может показаться, однако в результате дискуссии с гуманистами ни либералы, ни бунтари не сумели сохранить свои прежние преимущества. Дело в том, что возникла необходимость укрепления взглядов и аргументации обеих сторон. Раскритиковав и отвергнув ортодоксию гуманистов, либералы встали перед необходимостью упрочить свою веру и утвердить собственную ортодоксию или догматизм. Уже больше не поощрялись свободный экспериментальный реализм, восторженный демократический социализм, негативный скептицизм

или ничем не сдерживаемая борьба с предрассудками в той мере, как то было возможно во времена Брукса и Менкена. Нужно было засвидетельствовать более позитивную веру, иметь ясную программу социальных и практических действий; в 30-е годы это вылилось в марксистские принципы. Так началась вторая великая дискуссия 30-х годов о марксизме и диалектическом материализме; мировая экономическая депрессия и политические волнения того десятилетия вменяли в обязанность литературе конкретную политическую программу социальных и реалистических действий. И это воплотилось на практике, в рамках марксизма. Так реализовалось глубинное противоречие 30-х годов. В качестве основополагающей доктрины оно имело марксистскую теорию и диалектический материализм, а побудительным мотивом к действию служил мировой экономический кризис и политические волнения декады. Эти два стимула предъявили литературе требование социальной ответственности и политической направленности,

3

Марксистские взгляды критиков складывались в течение предшествующей четверти века. Такие предтечи марксистской критики, как Торстейн Веблен *, Флloyd Делл, Эптон Синклер, Макс Истмен * и В. Ф. Калвертон выступали в печати уже целых три десятилетия. Главными органами этого движения стали журналы «Мэссиз» и продолжившие его «Либереитор» и «Нью мэссиз», газеты «Нью лидер» и «Соушеллист кол», выступавшие в защиту социализма как в области политики, так и литературы, а также более специализированные издания «Партизан ревью», «Сайенс энд сосайети» и «Политикс», занявшие сектантские позиции, порожденные марксистским радикализмом.

Уже давно ощущалась необходимость критики социалистических взглядов. Теперь же выяснилось, что пионеры этого движения еще в начале XX века подпали под влияние гуманитарных идей, что отнюдь не вызывало сочувствия их наследников. Воспринимая «светлое американское будущее» в слишком мистическом и уитменовском духе, социалисты легко шли на компромисс с грубым индивидуализмом и демократической культурой, не заботясь о конкретной политической программе. Наиболее известные реформаторы XIX и начала XX века стали популярными среди американцев именно потому, что в свое время пригасили свой революционный пыл, склонились к компромиссу и перестали ратовать за непереносимое введение экономического социализма на практике. Все они были сторонниками идей Уитмена, Эмерсона, Хоуэллса, Генри Джорджа и Эдварда Беллами, приверженцами старой теории постепенного улучшения. Более определенная программа действий проявилась в таких книгах, как «Теория неработающего класса» (1899) Веблена,

«Промышленная революция» (1907) Эптона Синклера, «Новый дух» (1925) и «Освобождение американской литературы» (1932) В. Ф. Калвертона. В 1931 году Истмен соединил науку и социализм в своей книге «Литературная мысль и ее роль в век науки», где рассматривалась либеральная и эстетическая терпимость предшествующего поколения.

Одновременно появляются и более решительные заявления сторонников социалистической и коммунистической ортодоксии: выступления Майкла Голда в «Нью мэссиз», статьи в журнале Калвертона «Модерн мансли», а также на страницах «Нью рипаблик» в период, когда этот журнал симпатизировал марксизму. В вышедшей в 1934 году книге Малькольма Каули «Возвращение изгнанника» показано, как американский экспатриант, бежавший в Париж в годы «потерянного поколения», вновь приобщается к социально-экономической действительности. Джозеф Фримен в своем «Американском завете» (1936) выразительно показал процесс политического прозрения человека. Уолдо Фрэнк написал «Новое открытие Америки» (1929), подчеркнув экономический диктат, лежащий в основе американского культурного оптимизма. В Нью-Йорке под покровительством марксистской (или, как говорили их противники, сталинистской) Лиги американских писателей в 1935, 1937 и 1939 годах состоялись конгрессы американских писателей. Расхождение между сталинистами и троцкистами стало причиной большого раскола в среде марксистских радикалов. Книга Грэнвилла Хикса «Великая традиция» (1933) (переработанное издание вышло в 1935 году) ставила задачу привести историю литературы Америки в соответствие с марксистской теорией и историей. Большая группа критиков, в той или иной мере сохранивших единство своих взглядов и пристрастий, придерживалась марксистской линии; Хикс, Голд, Эдвин Берри Бергем, Джошуа Кьюниц и Ньютон Арвин в целом разделяли официальные взгляды коммунистов того времени; Эдмунд Уилсон, Кеннет Берк, Филип Рав, Джеймс Т. Фаррел, Дуайт Макдоналд, Уильям Филлипс и сотрудники журнала «Партизэн ревью» все более расходились с партийной программой, по мере того как становилась очевидной авторитарность ее идеалов. Когда в 1939 году Бернард Смит опубликовал книгу «Силы в американской критике», он, пользуясь ключом, найденным Хиксом в его «Великой традиции», попытался оценить всю историю американской критики с подчеркнуто марксистских позиций и дал тем самым повод для рассмотрения значимости экономических или политических «сил» как критерия развития критики, что лишь подтвердило великое историческое событие осени того же года.

Критические дискуссии шли по поводу партийности. Ортодоксальная марксистская диалектика обвиняла защитников эстетического подхода к литературе, ставя под сомнение их логику и последовательность мышления. Предметом постоянных

споров был вопрос о пропагандистском характере литературы. Экономические и политические бедствия того времени вызвали необходимость компромисса между непримиримо противоборствующими группами критиков в вопросе о практических и нравственных задачах литературы. Эти обстоятельства содействовали критическому рассмотрению подобных задач и с небывалой дотоле в Америке очевидностью показали необходимость удостовериться в правдивости художественного произведения, прежде чем рассчитывать на его содействие социальному и нравственному возрождению.

Полезность подобных дискуссий и порождаемое ими чувство ответственности неотделимы от причиняемого ими вреда. Выступления критики носили отпечаток чрезмерного упрощенчества и партийных пристрастий. Пренебрегая здравым смыслом и логикой, представители этой критики не выбирали выражений. Началась горячая схватка по поводу терминов и понятий, в ходе которой споры о «назначении» искусства, «полезности», «идеологии», «сознании масс», «буржуазных» ценностях, противостоящих «пролетарским», и «отрешенности» вопреки «пропаганде» мешали распространению подлинной информации по этим вопросам и привели к тому, что реалистическая логика зашла в тупик. Особенно жаркие споры вызвала книга Хикса «Великая традиция». Гладкость аргументации и красочная инсценировка истории американского общества вызвали недоверие к той легкости, с какой принимались либо отвергались американские писатели в зависимости от того, насколько они соответствовали крайне упрощенным понятиям автора о взаимосвязи литературы и экономики. Эта книга побудила другого писателя, симпатизирующего марксизму, — Джеймса Т. Фаррелла написать «Заметки о литературной критике» (1936), в которых он отметил ошибочность некоторых оценок и аргументации левых критиков, осудил догматиков и, внося необходимые коррективы, изложил принципы подлинного марксизма, с тем чтобы сохранить этот метод для здравого литературного анализа.

Главным вопросом, обсуждавшимся марксистской критикой, стал, по-видимому, экономический детерминизм, обусловивший и систему оценок в литературе, тот детерминизм, который в работах догматиков и его непреклонных последователей подменялся чисто формальной рутинной. Представитель старой социалистической гвардии Макс Истмен опубликовал в 1934 году две работы — «Художники в мундирах. Исследование литературы и бюрократии» и «Искусство и борьба», в которых отразилось его разочарование в ортодоксальном марксизме. Истмен предостерегал против принуждения искусства служить целям политического государства... Молодые защитники марксизма — Рав, Филиппс, Фаррелл, Макдоналд — высказали свои опасения по поводу строгой регламентации искусства, Эдмунд Уилсон в очерке «Марксизм и литература» (вошедшем в его сборник

«Три мыслителя», 1938), проанализировав ряд положений, опроверг распространенную среди критиков марксистскую ортодоксию. Старое противодействие индивидуума обязательным или массовым мероприятиям, как характерная черта американского политического и литературного либерализма, сказывалось со всевозрастающей силой.

Три заявления, сделанные в 30-е годы, могут служить иллюстрацией постепенного отказа от социального и политического экстремизма в критике. Одно из них появилось в очерке Ньютона Арвина «Индивидуализм и американские писатели»: «Доводы в пользу пролетарской литературы далеко не всегда убедительно излагаются или разумно отстаиваются, как, впрочем, и доводы против нее. Думается, что принятие пролетарской точки зрения отнюдь не означает для романиста необходимости изображать только экономические конфликты или для поэта стать голосом лишь протеста, сколь ни важны оба эти обстоятельства и сколь бы *безоговорочно* мы это ни утверждали. То, что подлинно пролетарская литература, во всяком случае для нас в Америке, означала бы полный разрыв с чувством сострадания к себе, с культом романтической отрешенности, с большим субъективизмом и мелодраматической мизантропией, — все это совершенно очевидно и не нуждается в подтверждении. Однако обязанности критика заключаются вовсе не в том, чтобы намечать пути для той или иной прозы, для тех или иных стихов, прежде чем они появятся. Его задача — посылить обстоятельство, в которых складываются проза и поэзия, и дать рациональное объяснение, почему они возникают. В настоящее время вопрос заключается в том, что американская критика должна определить свои позиции; в обстановке такого смятения умов, напрасно растроченных сил и сомнений это одно уже означало бы шаг вперед».

Другое заявление принадлежит Джозефу Фримену и появилось в 1935 году в антологии «Пролетарская литература в Америке»: «Никакие партийные решения, никакие правительственные постановления не в силах породить искусство или превратить агитатора в поэта. Партийный билет не наделяет автоматически коммуниста художественным талантом. Можно сделать из человека эрудита или бизнесмена, но никто не в состоянии по воле своей сделать из него художника. Однако, раз появился художник, человек с особой чувствительностью, разумом, эмоциями, образами, даром слова — всем, что делает его творческой личностью, он не может существовать в вакууме».

Третье мнение высказали Рав и Филлипс: «К сожалению, многие заблудшие приверженцы революции, отказываясь от собственного опыта, избирают предметом своего интереса общественную философию или пытаются изукрасить цветистым языком условные чувства и поступки. Они не видят, однако, что все

это в конечном счете столь же безлико, как и сама эта философия... И если существует первозданная связь между словом поэта и другими людьми, ему следует уяснить себе также связь между тем, что *реально* для него как личности, и тем, что *реально* для него как приверженца определенной философии».

Кульминационный пункт марксистской дискуссии в американской критике приходится на лето 1939 года, когда Россия заключила пакт о ненападении с Германией накануне второй мировой войны, начавшейся в сентябре. Это событие явилось решающим испытанием для тех, кто был ортодоксален в вопросах сотрудничества и взаимозависимости литературы и политики. То было столь же решающее событие в истории американской критической мысли, как и дискуссия с гуманистами в 1930 году, появление в 1915 году книги Ван Вик Брукса «Америка на пороге зрелости» или же речь Эмерсона перед обществом Фи-Бета-Каппа в 1837 году.

Для некоторых преданных марксизму деятелей это событие имеет свою логику и свое объяснение в политической неопределенности и хаосе предшествующего десятилетия. Но для других оно означало измену вере, и поспешность, с какой они отrekliсь от коммунистической партии и марксизма (Грэнвилл Хикс в своем письме о выходе из партии дал классический образец такого отречения и примирения в итоге с принципами американского либерализма), находилась в прямом соответствии с нерассуждающей лояльностью большинства новообращенных. Кое-кто из сочувствующих, в чьих взглядах крепко запечатлелась вся социально-политическая полемика того времени, и прежде всего Эдмунд Уилсон и Кеннет Берк, проявили гибкость и изобретательность, продолжая применять марксизм, как метод художественного анализа или социологического объяснения литературных явлений. Перед другими стояла бескомпромиссная альтернатива: отречение или принятие. Краснобайство и узкий догматизм быстро улетучились из критических дискуссий. Мыслящие критики обратились к более трезвым и взвешенным суждениям. В течение 40-х годов коммунистическая литературная критика была вынуждена примириться не только с историческими и политическими фактами, но и с эстетическими потребностями. Компромисс, примирение и здравая соразмерность оценок доказали свою пригодность, даже неизбежность в любой литературной программе, считающейся с разногласиями, всякий раз возникающими между теорией и художественной практикой. Само существование этих разногласий, а также необходимость контролировать их посредством эстетической теории, когда творческое начало противится и не поддается теоретическим абстракциям, — все это между тем привлекло внимание другого крыла американской критики, чья полемическая направленность в 30-е годы нейтрализовала марксистскую критику.

Если американская политическая и социальная критика 30-х годов может рассматриваться как продолжение той линии, которая связала идеи Эмерсона с требованиями экономического реализма, то современная ей новая эстетическая критика может считаться наследницей американской литературно-критической мысли. Наиболее выпукло черты этой эволюции предстают в теории поэтической «чистоты», разработанной По, и в «нравственной необходимости» искусства, утверждавшейся Генри Джеймсом. Какой бы популярности ни достигли эти теории в постклассицистической европейской литературной критике, какие бы нарекания и одобрения ни вызывали они в XIX веке, сколь бы ни зависели эти два американских критика и их современники от европейских учителей, они придали своим взглядам чисто американскую окраску и завещали своим преемникам в XX столетии специфически американскую разновидность нравственно-эстетического дуализма. Эстетизм в Соединенных Штатах всегда имел более отчетливо выраженный международный характер, нежели соперничающее с ним социально-реалистическое направление критики. Американские защитники независимости и неприкосновенности прав искусства — По, Мотли, Лоуэлл, Джеймс, Броунелл, Гейтс, Хьюнекер, Спингарн — гораздо охотнее, чем представители социальной и гуманистической критики, обращались к европейским идеям и образцам. Некоторые из них прямо черпали свои творческие принципы из европейских источников: Кольридж, Шопенгауэр, Арнольд, Пейтер, Франс и Кроче. Так обстояло дело, когда около 1915 года Эзра Паунд и Т. С. Элиот выступили в качестве инициаторов нового эстетического подхода к проблемам литературы. Однако даже самые рьяные защитники эстетических принципов должны были неизбежно прийти в Соединенных Штатах к дуализму искусства и морали. Этот дуализм говорит о сугубо американском сочетании различных влияний, того, что делает Паунда и Элиота, так же как и самого Генри Джеймса, бесспорно американскими фигурами, когда мы рассматриваем их как критиков.

Работы Джеймса необходимо рассматривать в реальном контексте современной ему американской критики. Его величайшая итоговая критическая работа — предисловия, написанные в 1907—1909 годах к собственным романам, — создана в нашем веке, а значение Джеймса — литературного критика в Америке впервые по-настоящему признали и оценили лишь в 1934 году, когда эти предисловия были собраны в книге «Искусство романа». Величие Джеймса как мастера слова и художественного критика предстало в полной мере после смерти писателя в 1916 году, когда его литературную критику впервые прочитали и изучили; но лишь ко времени возрождения интереса к Джеймсу, сопутствовавшего столетнему юбилею со дня рождения в 1943 году, его критические работы взволновали наконец умы

чуть ли не всех серьезных американских писателей. В 1915 году Паунд и Элиот почитали его своим главным американским наставником столь же открыто, как социальные реалисты того времени — Эмерсона, Уитмена и Хоуэллса. За последующие три десятилетия слава Джеймса так возросла, что сегодня он считается бесспорным и величайшим американским метром в вопросах художественного мастерства и эстетики.

Не кто иной, как Джеймс впервые четко осознал два ведущих аспекта современного творческого процесса: подавление творческого начала социальными конфликтами, теориями научного и нравственного детерминизма, а с другой стороны — обостренность чувств, возникшая как защитная реакция современной эстетической мысли на подавление. Задачу современной критики он видел в примирении реального с эстетическим, человеческой деятельности в «ее беспристрастной подлинности» — с формами и законами прекрасного. Задача эта нигде не была так актуальна, как в Америке, и в течение 1880-х годов, когда Джеймс мечтал стать «американским Бальзаком», он как критик сформулировал свои творческие принципы. Его литературно-критическая программа состояла из трех главных пунктов. В качестве первого условия он выдвигал требование утонченности и гибкости критических суждений. Второе сводилось к необходимости неустанного овладения жизненным опытом, на котором зиждется все искусство, с тем чтобы использовать его как критерий реальной обоснованности изображаемого, поскольку для Джеймса все искусство «в основе своей нравственно». Наконец, он требовал понимания того, каким образом разум художника запечатлевает материал жизни при помощи безошибочной художественной формы и языка, поскольку эта способность запечатления и составляет в глазах Джеймса то «свойство ума», которое он искал в каждом подлинном произведении искусства.

Джеймс отстаивал нейтральную линию в искусстве и критике, он испытывал врожденное у американцев чувство неприязни к любого рода культам и догмам. Теорию «искусства для искусства» Готье он называл абсурдом, а натурализм Золя — «неверным идеалом». Эстетическое начало Джеймс считал столь же необходимым, как и реалистическую документальность, но полагал, что отдавать предпочтение одному или принимать оба начала вне нравственной гармонии целого бессмысленно. Критика должна начинаться с того же, что и художественное произведение, — с реального ощущения жизни.

Всецело отдаваясь, перенестись мыслью и погрузиться в свою стихию, ощущать и познавать до тех пор, пока поймешь, и понять настолько, чтобы суметь это выразить; воспринимать со всей страстностью и экспрессией, столь же всецущей, как воздух, стать безгранично любопытным и неисправимо терпеливым и наряду с этим гибким, чутким и решительным, настойчи-

вым, уступающим, чтобы победить, и вместе с тем способным к самоограничению — таковы великолепные возможности, открывающиеся перед деятельным разумом, возможности, позволяющие присоединить идею свободной красоты к понятию успеха... То, в какой мере критик реагирует, отзываясь и постигает искусство, свидетельствует, насколько он полезен». Джеймс призывал критиков тренировать восприимчивость, выступив в этом отношении пионером импрессионистической критики. Уже одно это непосредственно связывает критика как с художественным произведением, так и с истоками самого искусства. Однако не следует путать идеи Джеймса с учением Пейтера или с тем, что утверждали позднейшие американские приверженцы французского импрессионизма, подобные Хьюнекеру, или сторонники кроачанского экспрессионизма, вроде Спингарна. В то время импрессионизм был почти неизвестен в Америке, хотя в Европе его значение чрезмерно преувеличивалось; однако он сыграл существенную роль в том, что критики вновь обратились к сокровенному духу искусства (как то мы видим у Льюиса Гейтса, Хьюнекера и, наконец, Элиота). Джеймс не стремился строго следовать методу импрессионизма. Для этого он обладал слишком серьезным эстетическим воспитанием. Когда он заявил в «Пристрастных портретах» (1888), что «подлинное достоинство художественного произведения всегда будет определяться достоинством ума его создателя», то имел в виду, что в искусстве, как и в критике, «нравственное и художественное весьма близки между собой». Лишь сочетание таких качеств может придать абстрактным умозаключениям подлинную жизненность. «Суждение критика, — повторял Джеймс, — будучи в конечном счете оценкой достоинства ума художника, является одновременно и нравственным и эстетическим». Сопоставление этих понятий проходит неизменным мотивом в очерках Джеймса. Отделить нравственное от эстетического — значит обеднить художественное целое. Подлинное «единство разума» существует в «слиянии и взаимосвязи» с «каждой частичкой, связанной с такой же другой». В этом заключается тайна эстетической формы, заветная цель стремлений писателя, так же как разъяснение этой цели составляет тайну успеха критика, его высший долг. Джеймс руководствовался этими правилами с первых критических опытов вплоть до последнего десятилетия жизни, когда он анализировал собственные достижения в предисловиях к нью-йоркскому изданию своих произведений. В этих предисловиях раскрывается роль Джеймса в современной американской литературе и его причастность эстетической мысли, пришедшей на смену социально-реалистической и нравственно-гуманистической школам в американской критике после 1925 года.

В 1930 году представители эстетизма оказались где-то на полпути между гуманизмом и реализмом и продолжали удерживать эту нелегкую нейтральную полосу, в то время как в

последующие пятнадцать лет гуманисты сдали позиции нравственному догматизму, а реалисты — марксизму. Перед лицом вызова, брошенного гуманизмом и марксизмом, эстетические школы 20-х годов были вынуждены сплотить свои ряды и связать себя более строгими принципами, чем те, что допускались в вольные времена художественного экспериментаторства и бунта. Если критики-реалисты 20-х годов обращались к общественным и экономическим ценностям, то эстетическая критика избирала критерии, которые можно назвать моральными, этическими, иногда откровенно теологическими и, уж во всяком случае, художественно-интеллектуальными, направленными против эклектической чувствительности импрессионистского толка, господствовавшей во времена Сантаяны, Хьюнекера или ранних Паунда и Элиота. Когда в 1928 году в предисловии к своей книге очерков «В защиту Ланселота Эндрюса» Элиот провозгласил себя классицистом в литературе, роялистом в политике и англо-католиком в религии, это так напугало многих бывших его поклонников, что они отrekliсь от него; на самом же деле Элиот высказал лишь то, что с самого начала таилось в унаследованной им новоанглийской традиции, его европейских симпатиях, склонности к историзму, классике и педантизму (чем он в значительной мере обязан английскому писателю-философу Т. Э. Хьюму). Приведенное заявление Элиота весьма симптоматично.

И эсты, и реалисты были заняты поиском того положительного начала, на котором могли бы основываться их убеждения в области искусства и разума, той ортодоксальности, которая подкрепила бы их индивидуальный опыт, увязав его с нравственным императивом долга и исторической преемственности. Книги Элиота, написанные после 1930 года, уже самими названиями подчеркивали суперэстетические ценности, которым они служили: «Назначение поэзии и назначение критики» (1933), «Поклоняясь чуждым богам. Учебник современного инакомыслия» (1934), «Очерки древности и современности» (рассматривающие соотношение традиционного и современного в этике и искусстве) (1936), «Идея христианского общества» (1939), «Классика и писатель» (1942), «Писатель и будущее Европы» (1944). Идеи Элиота относительно того, что диктатура критики, интеллектуальной элиты пошла бы на пользу современному обществу, были чреватые (несмотря на отзвуки идей Мэтью Арнольда) зловещими последствиями в век принудительной культурной политики. Однако Элиот намеревался проводить эти принципы в жизнь с большой долей осторожности, полагая, что их приложение к литературе и этике повлечет за собой важные и серьезные результаты. При отсутствии в англоязычных странах подлинно ортодоксальной христианской или томистской школы в эстетике, подобной той, что взрастили во Франции Жак Маритен * и Этьен Жильсон *, Элиот выступил в качестве крупнейшего представителя союза эстетических и нравственных

идей, определившего синтез различных течений в критике нашего времени. Верность Элиота литературным нормам, несмотря на его озабоченность религиозными и этическими проблемами, недвусмысленно выражена в очерке «Религия и литература» (1935), где он заявил, что «величие литературы не определяется одними литературными нормами, хотя следует помнить, что решить, является ли книга литературным произведением или нет, возможно лишь исходя из литературных норм».

В критических работах Элиота возобладало стремление направить критику на анализ художественных ценностей, утвердить необходимость профессионально-эстетических доказательств как основы подлинного критического суждения, что сделало его влиятельнейшей фигурой в области эстетики после 1925 года, крупнейшей величиной среди столь различных критиков, как Эдмунд Уилсон, Кеннет Берк, Джон Кроу Рэнсом, Аллен Тейт и Р. П. Блэкмур. Следом за Элиотом вырисовывалась фигура другого американского поэта, выступившего в качестве личного наставника и создателя значительной критической школы. В осуществление своей «действенной критики» Эзра Паунд покинул в 1907 году Америку, отправившись учиться в Европу, и 35 лет прожил в Англии, Франции и Италии. В первые годы своего ученичества Паунд выступал в защиту воинствующей эстетики экспериментаторства, за спасение искусства от власти сухого академизма и благоразумного морализаторства, к чему оно тяготело в Америке в годы его молодости. Ему нравились такие критики и редакторы, как Генри Джеймс, Реми де Гурмон *, У. Б. Йейтс, Форд Мэддокс Хьюффер * и Т. Э. Хьюм, озабоченные не столько созданием новых философских школ, выражающих их вкусы и пристрастия, сколько обоснованием и развитием своих познаний и постоянным изучением вопросов художественной формы и стиля. Как поэт и критик Паунд связал себя со школой художников-экспериментаторов прошлого и современных бунтарей. Бессистемно, но с тем же жаром, с каким он отнесся в Париже к теориям Гурмона, а в Лондоне к Хьюму, изучал Паунд латинских лириков, трубадуров Прованса и средневековой Италии, переводчиков елизаветинской поры, французских символистов и китайские рукописи, которые он унаследовал от Эрнеста Феноллозы *. Энтузиазм Паунда оказался столь заразительным, что его самого вскоре признали вождем нового критического направления.

Паунд слышал афористические высказывания Гурмона о стиле и эстетике формы (ставшие позднее элиотовскими эпиграфами), выразившие главное, что связывало импрессионизм с новым формализмом: «Ériger en lois ses impressions personnelles, c'est le grand effort d'un homme s'il est sincère»¹. У Хьюма

¹ Великая цель искреннего человека — возвести в закон свои личные впечатления (франц.).

Паунд позаимствовал отрицание романтизма, сентиментализма, всего туманного и субъективного, релятивного и абстрактного. Для автора фрагментарных «Размышлений» это отрицание было пророчеством классического возрождения в современной литературе.

Его эстетический принцип, однако, имел мало общего с обращением к аристотелевским канонам, у ряда английских и американских критиков после 1930 года. Следуя по пути Хьюма и Паунда, Элиот заявил позднее в «Священном лесу» (1920): «Необходимо быть весьма осторожным, канонически воспринимая Аристотеля, ибо такое восприятие означает утрату всей его жизненной силы». Презрительное третирование выродившегося поздневикторианского и эдвардианского романтизма вдохновляло мысль Паунда. Это заставляло его постоянно экспериментировать и принимать участие в новаторских начинаниях — имажизме, вортисизме*, в деятельности парижских эстетических мастерских, в объективизме — короче говоря, во всем, что отвечало его потребности в новизне, свежести, исследовании, выдумке. Он отвергал какие-либо критические теории: «Системы критических взглядов уже на другой день становятся тиранией». Каких бы политических и экономических воззрений ни придерживался впоследствии Паунд (социального доверия*, джефферсоновского аристократизма мысли или, позднее, политической авторитарности, которая, как то ни странно, привлекла к себе многих современных писателей, а самого Паунда заставила восхищаться итальянским фашизмом, за что его обвинили в предательстве родины во время войны 1941—1945 годов), цели, которые он преследовал в период расцвета критической деятельности, если и были нравственными, то лишь в том смысле, что эстетика требует честности и чистоты, которые стоят выше догм житейской этики. Тематика его книг ясна из заглавий: «Подстрекательство» (1920), «Раздражение» (1922), «Как надо читать» (1931), «Начальная книга для чтения» (1934), «Обновись» (1935). Все эти книги написаны с целью не столько убедить, сколько вызвать раздражение и превратить тем самым творчество в инструмент критики. Когда Паунд определял свои «категории критики», он противопоставил бесплодным абстрактным догмам динамические ценности реального литературного текста.

Паунд вернул литературную критику к подлинному изучению текста даже в большей мере, чем стремился это сделать импрессионизм, не прибегая при этом к сложностям научного метода или формального анализа, как то делали в 30-е годы А. А. Ричардс и формалисты. Его аргументация, как и стиль повествования, нередко страдали от чрезмерной воинственности, направленной против традиций. Его классификация часто ничего не классифицировала, а его симпатии не всегда отличались пронизательностью. Несмотря на резкость, необдуманность и вызывающий характер, произведения Паунда присущи прямо-

та, энергичность, плодотворный дух эксперимента, которые не умаляются их недостатками. В период между 1910 и 1930 годами работы Паунда обнаружили достоинства, которыми не могло похвастаться академическое литературоведение, а нередко и литературная критика — они были полезны для писателей. В роли наставника Паунд принес наибольшую пользу, а его значение в развитии эстетической мысли в обозримом будущем уступает место лишь элиотовскому.

Упорядочение эстетической теории и нравственных ценностей, проповедуемое Элиотом и Паундом, в 30-е годы уступило место иным тенденциям. Одна из них получила выражение в зрелом творчестве Айвора Уинтерса, чьи попытки исследовать форму современной поэзии и пути ее развития, найти соответствующий критический подход к поэзии и спасти ее от беспорядочного и бесцельного экспериментирования приводили критика ко все более и более строгим классическим принципам. Частично он обязан ими взглядам Ирвинга Эббитта, частично своему собственному презрению к порокам антиинтеллектуализма в художественном эксперименте как результата психологических и аморальных устремлений. Разногласия Уинтерса с позицией «новых гуманистов» становятся очевидны в рассуждении о Эббитте: «Его анализ литературной теории представляется мне во многом несостоятельным из-за почти полного неведения того, каким образом нравственное чувство наполняет поэзию».

Другая грандиозная попытка привести формальный анализ в соответствие с социальными и гуманистическими ценностями содержалась в работах Кеннета Берка. Он предпринял широкое исследование литературной формы, прибегая к любым приемам, какие только попадались ему под руку: семантическое исследование, психологический метод, социальный и структурный анализ; это повлекло в свою очередь обращение к проблемам коммуникации, восприятия, посредничества и инструментовки, что получило отражение в книгах «Философия литературной формы» (1941) и «Грамматика мотивов» (1945).

Еще один метод эстетического анализа находим мы в очерках Р. П. Блэкмура «Двойной посредник» (1935), «Цена величия» (1940), который, сочетая натуралистические тенденции, восходящие к Сантаяне, с критическим анализом, присущим А. А. Ричардсу и Уильяму Эмпсону в Англии, и не скрывая своей зависимости от Джеймса и Элиота, подчинил оценку литературных достоинств произведения детальному анатомированию стиля, формы, языка и структуры тех поэтических и прозаических произведений, которые он исследовал.

Еще более яркий пример слияния эстетизма с нравственной концепцией литературы представляют собой произведения писателей южной школы, тех регионалистов и традиционалистов, которые печатались на страницах журнала «Беглец» в Нэшвилле, штат Теннесси, с 1922 года и группировались вокруг

Джона Кроу Рэнсома и Аллена Тейта, а в 30-е и 40-е годы к ним примкнули критики Клинт Брукс, Роберт Пенн Уоррен, Доналд Дэвидсон и Рэндолл Джаррелл. Печатными органами этой критики становятся «Сазерн ревью» (1935—1942), «Кеньон ревью» (основанный в 1939 году) и обновленный «Севани ревью» (с 1944 года). В работах этой группы критиков вновь ощущается зависимость литературоведческого анализа от исторических и этических традиций, рассматриваемых со специфически южной точки зрения на американскую жизнь. Это точка зрения общественного уклада, который основывается на классическом понимании власти, системы ценностей и аристократическом почитании разума, заново сформулированном и противопоставленном конкурирующим агрессивным и экспериментальным стандартам Севера. Тейт и Рэнсом в своих литературоведческих выводах всегда считались с необходимостью примирять требования современности и новаторства с требованиями формального порядка, диктуемыми традицией. Озаглавив первый сборник своих очерков «Реакционные эссе» (1936), Тейт тем самым подчеркнул положительное начало, которое он усматривал в традиции, ассоциировавшейся обычно у модернистов с запретом и консервативным отрицанием. Свою вторую книгу литературной критики он назвал «Безумие разума» (1941), выступив в ней с моральным осуждением всеобщей распушенности и утилитарного материализма, господствовавших в современной литературе. Когда же Рэнсом выразил заветную цель своих работ в характерном заглавии очерка «Требуется: онтологическая критика», он тем самым заявил об отсутствии в современном искусстве и критике метафизики, основывающейся на глубоком понимании действительности, которое связывало бы литературу с жизнью, вещами и их взаимодействием в единстве интеллектуальных и моральных ценностей.

В меньшей степени, чем названные критики, ограничен определенной программой формальных и этических принципов Эдмунд Уилсон, один из ранних представителей новой критики в 20-е годы, остающийся и в 1946 году в числе наиболее влиятельных американских критиков-профессионалов. Уилсон начал с изучения исторического метода французской критики XIX века — Сент-Бёва, Тэна, Ренана и Анатоля Франса. Свое первое блестящее критическое исследование «Замок Акселя» (1931), посвященное традиции символизма в современной литературе, он написал как анализ «произведений гениальных писателей, рассмотренных в тех условиях, которые их сформировали». В последующих работах Уилсон заимствовал все ценное из концепций социальных и марксистских школ, отбросив их догматические выводы, его всевозрастающий интерес к рассмотрению психологического бессилия и социальной неустроенности художника восходит к Фрейдю и психоанализу; в исторической ситуации нашел он понимание противоборства сил, которое постоян-

но пронизывает его анализ литературы, придавая тому живость и глубину в постижении общественных и нравственных законов — «Три мыслителя» (1938), «К Финляндскому вокзалу» (1940), «Рана и лук» (1941).

Основательность исследования стилистики, глубина анализа литературных образов и структур поднимала лучших представителей этой критики над безответственным шукарством импрессионистов, позволяла постичь суть творческого процесса, что влекло за собой нравственный протест против существующей социальной и политической системы. Наряду с этим их эстетический анализ отличался рационалистической точностью, а утилитаризм критического мышления проявлялся в неуместных предрассудках и благоглупостях. Марксистские школы 30-х годов встретили в них своих самых ярких противников, бескомпромиссных и упрямых, что позволило одному из летописцев литературной жизни тех лет Альфреду Кейзину назвать в книге «На родной почве» (1942) проходившие вокруг него литературные битвы «критикой с диаметрально противоположных позиций». Такого рода противоборство свидетельствует о глубоком и принципиальном расхождении между направлениями в критике 30-х годов, десятилетия, которое для будущих историков останется памятно своими теориями и свершениями.

5

Итак, мы подходим к последнему периоду нашего обзора: к критической мысли середины 40-х годов, о которой можно сказать, что в своем стремлении ассимилировать, синтезировать и примирить различные методы она пыталась установить разумное соотношение ценностей, выработанных в течение тридцати лет борьбы и критических исследований. Как мы имели возможность убедиться, это тридцатилетие начиналось с протеста и мятежа, а проходило в экспериментировании и свободном поиске новых художественных форм. Наконец, оно завершилось доктринерскими школами и антагонистическими столкновениями различных сил в критике — либералы против традиционалистов, реалисты против идеалистов, бунтари против приверженцев академизма, социалисты против эстетов, экспериментаторы против догматиков, причем методология заимствовалась ими из всех областей современного знания: семантики, неофрейдизма и юнгианства, марксизма, теологии, антропологии, истории, социологии, философии. Теперь, очевидно, настал момент для того, что было не под силу совершить сектантам, экстремистам или бунтарям, а именно выработки целостного взгляда на литературу. Используя различные отрасли критического и интеллектуального познания, сохраняя присущую литературе специфику и не упуская из виду то общее, что объединяет искусство со всей суммой человеческих знаний и этических ценностей.

81. АМЕРИКАНСКИЕ КНИГИ ЗА РУБЕЖОМ

1

Писать историю американской литературы XX века столь же затруднительно, как и рассматривать предмет, находящийся в нескольких сантиметрах от глаз: и то и другое расположено слишком близко, чтобы позволить себя рассмотреть. В жизни наблюдатель может изменить расстояние между собой и предметом; историк, обращающийся к современной жизни и литературе, лишен такой возможности, он сам является частью того процесса, который описывает. Не только его суждения, но и произведенный им отбор материала должны неминуемо подвергнуться пересмотру в будущем. Однако едва ли можно усомниться в том, что, как показано в предшествующих главах, после 1910 года в Соединенных Штатах возникло большое и своеобразное литературное движение, истоки которого восходят к 90-м годам. Ничего подобного не случилось в нашей литературе с середины прошлого века, со времен расцвета творчества Эмерсона, Мелвилла и Уитмена.

Сказанные когда-то Н. П. Уиллисом слова о том, что «Атлантический океан равен столетию, отделяющему нас от Европы», в такой же мере справедливы и ныне, в изменившейся ситуации, ибо пространственное расстояние воздействует столь же сильно, как и расстояние во времени. Пересекая океан, историк получает возможность взглянуть на Америку издалека. Он может посмотреть на современных американских писателей с позиций других народов, он может по-новому оценить значение этих писателей, он обретает способность усомниться в суждениях американской критики.

Нелегко проследить судьбы американских книг за границей, если учесть, что война и соперничество государств дополнили нашу собственную способность игнорировать факты заведомым их искажением. Долгое время все зарубежные исследования американской литературы отличались поверхностностью и неполнотой, но можно все же сделать несколько предварительных выводов. Первый заключается в том, что отношение к американской литературе за последние полвека существенно изменилось; в Европе, Латинской Америке и на Востоке ее стали считать одной из великих литератур современного мира. Второй вывод

свидетельствует, что наиболее читаемые в других частях света американские писатели отнюдь не те, которых превозносит наша собственная критика. Третий, хотя и не последний вывод состоит в том, что в каждой цивилизованной стране американская литература воспринимается по-своему.

Как правило, влияние американской литературы шло по одному из двух направлений. Либо оно зарождалось в Англии, откуда распространялось на британские доминионы (кроме Канады, испытывавшей наше непосредственное воздействие), а также на северо-восток, через Германию в Скандинавию; либо, для меньшего числа писателей, оно начиналось во Франции, устремлялось на восток, в славянские страны (хотя Россия после революции руководствовалась своими собственными вкусами в отношении американской литературы), а затем продвигалось на юг, в Средиземноморье, и, наконец, на юго-запад, в Латинскую Америку, где охотнее следовали литературным стандартам Парижа, чем Лондона или Мадрида. Книги Уитмена и По представляют собой пример подобного распространения нашей классической литературы. Французы так близко приняли к сердцу По, что стали считать его одним из своих поэтов-символистов; до тех пор пока славяне и испаноязычные народы не обрели свои, подчас великолепные переводы По, в Восточной Европе и Латинской Америке его рассказы читали обычно во французских переводах Бодлера. С другой стороны, Уитмен обладал горячими последователями во Франции и Латинской Америке, подобно тому как По — в Германии, однако «Листья травы» никогда не пользовались в латиноамериканских странах таким широким признанием, как в Англии и Германии.

Северным путем распространялись добротные исторические повествования, юмористические произведения и крупномасштабные реалистические романы, иными словами, книги, отличающиеся больше широтой, чем глубиной, скорее душевным теплом, чем жаром сердца, рассудительностью, а не горькой логикой. Из современных писателей здесь могут быть названы книги Драйзера, Гершесгаймера, Льюиса, Уиллы Кэсер и Перл Бак (во Франции они тоже переводились, однако не прижились полностью). Книги, распространявшиеся южным путем, чаще оказывались более камерными, экспериментальными по форме (хотя и не всегда художественно совершенными), лирическими, пылкими до экстравагантности. Таковы романы Хемингуэя, Дос Пассоса (привлекавшие своим формальным новаторством), Фолкнера (наиболее почитаемого из всех), Эрскина Колдуэлла и Джона Стейнбека (не говоря уж о его эпических «Гроздьях гнева», которые читались во всех странах). И в том и в другом случае европейского читателя привлекала безыскусная сила изображения американской жизни.

Некоторые книги распространялись обоими путями. Как правило, это романы об американской глуши, рабстве или махина-

циях большого бизнеса, то есть тот национальный материал, который казался причудливо необычным и привлекательным во всех странах Европы. Романы о Кожаном Чулке; «Эванджелина» (изучавшаяся в школах Франции и Германии), «Хижина дяди Тома», «Рассказы об аргонавтах» (при жизни Брет Гарт пользовался в латиноамериканских странах большей популярностью, чем Марк Твен), «Зов предков», «Джунгли» и «Унесенные ветром» вызывали повсеместный читательский интерес.

2

В Англии с симпатией относились к американским писателям классического периода и продолжали читать их даже тогда, когда о них забыла американская публика. В 1900 году на книжных полках английской буржуазной семьи произведения Эмерсона соседствовали с книгами Карлейля, рядом с Лоуэллом стоял Мэтью Арнольд, а Лонгфелло читали даже больше, чем Теннисона. Новое поколение отвергло их всех: и бостонцев, и английских викторианцев. Из заокеанских авторов молодые английские интеллектуалы того времени почитали достойными внимания, кроме Уитмена и Торо, лишь новых социальных реалистов: от Гарленда до Норриса и Эптона Синклера. Опубликованный в 1901 году в Лондоне роман Драйзера «Сестра Керри» снискал успех у критики, однако в Нью-Йорке вызвал столь резкое, хотя и негласное осуждение, что перед автором, дотоле преуспевающим журналистом, закрылись двери редакций всех журналов, ранее печатавших его статьи.

Англичане обычно отличались гостеприимством в отношении американских писателей, нередко большим гостеприимством к ним самим, чем к их книгам. В 90-е годы в Англии, все еще называвшейся метрополией, существовала целая литературная колония американцев, в которую входили престарелый Брет Гарт, Генри Джеймс, Хэрролд Фредерик, Перл Крэйги из Бостона (писавшая под псевдонимом Джон Оливер Хоббс), Хоуард Стерджес (автор великолепного, но забытого романа «Белшамбер»), Генри Гарленд (основатель и редактор журнала «Желтая книга»), а последние два года своей жизни и Стивен Крейн. Многие из этих писателей имели успех скорее у английской, чем у американской публики; например, английские издания новых книг Брет Гарта продолжали читать и тогда, когда большинство американцев давно позабыло о нем. Стивен Крейн не мог пожаловаться на пренебрежение соотечественников, однако страдал от сплетен и обвинений, на которые в Англии не обращали внимания. Хотя круг читателей Генри Джеймса в Лондоне был не шире, чем в Нью-Йорке, писатель нашел среди англичан больше истинных ценителей своего искусства. В дальнейшем таким же гостеприимством пользовались Эзра Паунд, Конрад Эйкен, Хилда Дулитл («Х. Д.») и Т. С. Элиот, принявший

в 1927 году британское подданство, подобно тому как Джеймс натурализовался в Англии в 1915 году.

В начале нашего века крупные американские журналы печатали свои английские издания; так, «Харперс», выпускавшийся Эндрю Лэнгом, имел стотысячный английский тираж. Американские книги пересекли Атлантический океан. В октябрьском номере журнала «Уорлдс уорк» за 1904 год Чалмерс Робертс открыто заявил, что в Англии, где двадцать лет назад была издана лишь одна американская книга, теперь выходит десяток. Его не удивляло пристрастие английской читающей публики к сентиментальным сочинениям Джеймса Лейна Аллена, на что обратили внимание многие критики. Его скорее поразил успех в Англии американских провинциальных романов, таких, как «Дэвид Харум» *, «Эбен Холден» * и «Миссис Уиггс с Капустной грядки» *, о которых он отзывался как о произведениях «сугубо иностранных и насыщенных подробностями, совершенно непонятными среднему англичанину».

Вскоре после 1910 года английская публика утрачивает интерес к американской художественной литературе, за исключением таких поделок, как книги Зейна Грея и Эдгара Райса Берроуза (заявившего впоследствии, что обошедшие весь земной шар приключения Тарзана переведены на 56 языков). Американские журналы прекратили свои лондонские издания. Что касается серьезных американских романистов, английские критики стали утверждать, что они отстали от жизни на десять, двадцать, а то и на пятьдесят лет. Однако порой английские критики обнаруживали молодых американских поэтов — Робинсона, Мастерса, Сэндберга, Линдзи — прежде, чем их признавали в Америке; например, Роберт Фрост выпустил свои первые две книги в Лондоне.

Во время первой мировой войны англичане мало читали молодых американских романистов: США и Англия жили различной интеллектуальной жизнью, хотя и являлись военными союзниками. В 1920 году успех в Америке «Главной улицы» Синклера Льюиса так мало значил для английского издателя, что автор просто привез из США несколько сотен экземпляров книги в печатных листах; только гораздо позднее ему удалось напечатать роман в Англии. «Главная улица» никогда не пользовалась популярностью у англичан, зато книга полюбилась в Австралии, где, даже более чем в Новой Зеландии, проявился свой собственный вкус в отборе американских книг. Тем не менее «Бэббит» стал английским бестселлером 1922 года, и, когда писатель приехал в Лондон, его встречали как генерала союзной армии. «Англия, — сказал Льюис своим хозяевам со свойственной ему непреклонной откровенностью, — может претендовать на роль покровительницы американской литературы не больше, чем на роль покровительницы американской политики и американского образа жизни». Англичане слушали, возмущались, спорили

между собой и в конце концов вынуждены были согласиться в Льюисом.

«Бэббит» открыл новую эру, когда американские книги не только читались, но и вызывали подражание. Хемингуэй, Эдмунд Уилсон, Джеймс Тербер, Деймон Ранион и Дэшиелл Хэмметт, каждый имел последователей в Англии, иногда превосходивших учителей. Так, Грэм Грин писал английские романы о гангстерах, отличавшиеся психологической глубиной, которой мы не знали у его американских предшественников, за исключением Хемингуэя. Молодой англичанин Питер Чейни столь тонко имитировал американские образцы, что один из его рассказов попал в 1945 году во французскую антологию новых произведений писателей США. И хотя редактор узнал о национальности Чейни еще до выхода книги в свет, он оставил рассказ, потому что автор обладал американской манерой повествования. К тому времени писательская манера с равной легкостью пересекала Атлантику и возвращалась обратно: американские подражатели копировали английских подражателей американских писателей, особенно Грэма Грина. Еще в большей степени это относится к поэзии. Т. С. Элиот с самого начала оказал сильнейшее влияние на молодых английских поэтов 30-х годов, таких, как Оден (до его переезда в Штаты), Спендер и Макнис; Оден в свою очередь задал тон американским поэтам 40-х годов.

Мода на все американское росла из года в год. В 1938 году один английский издатель сообщил, что после «Бэббита» романы, расходящиеся в Англии тиражом свыше 100 000 экземпляров, принадлежат исключительно американским писателям. Читались американские журналы, особенно «Тайм» (у которого в Англии было два подражателя), «Ридерс дайджест» (имевший особое английское издание) и «Нью-Йоркер», на который в светских кругах ссылались теперь чаще, чем на «Панч». В 1942 году четверть новых книг, числящихся в английских книготорговых каталогах, была написана в Штатах. Однако с 1946 года процент ввоза заокеанских книг в Англию заметно уменьшается.

3

Во Франции тем временем приток американских книг все увеличивался. Французы не только переводили или собирались перевести десятки книг известных американских романистов, а также пьесы Юджина О'Нила, но разыскивали и печатали, несмотря на нехватку бумаги, книги, на которые не обращали внимание в Америке: например, фантастический роман «Подруга скорбящих» Натаниела Уэста, опубликованный еще в 1933 году, но совершенно забытый. Вместе с тем французы проявляли интерес к американской классике. Первый перевод «Моби Дика», снабженный беллетризированной биографией

Мелвилла, написанной Жаном Жионо, появился в период немецкой оккупации; в 1946 году вышел перевод «Алой буквы».

Когда-то французы читали первые издания большинства американских классиков, но забыли о них даже скорее, чем англичане. К разительным исключениям из этого правила относятся Купер и По, которые словно перешли во французскую литературу, став ее неотъемлемой частью. Среди американских писателей начала века Генри Джеймс пользовался вниманием немногочисленных французских читателей, но оказал влияние на Марселя Пруста, которое до конца остается непроясненным. Джека Лондона читали больше — во Франции он наследовал популярность Брет Гарта. Многие книги обосновавшейся во Франции Эдит Уортон были переведены, и их даже хвалили, как, случается, хвалят достойные уважения, но скучные французские романы. О большинстве других современных американских писателей в Париже почти не слышали — Америка слыла литературной родиной ковбоев, золотоискателей, трапперов и непревзойденного Ника Картера, о приключениях которого рассказывала еженедельная пресса Франции и пятнадцати других стран.

Первая мировая война, означавшая конец того, что можно было бы назвать вторым колониальным периодом американской литературы, и содействовавшая формированию интеллектуальной независимости Америки от Англии, явилась вместе с тем поводом для возобновления старых литературных связей с французами. Немало написано о бегстве в 20-е годы американских писателей в Париж, однако не столь широко известно, что существовало небольшое, но влиятельное встречное движение французских писателей и ученых. Миграция началась с Сорбонны, профессора которой при поддержке французского правительства отправлялись в турне по Америке, где выступали с лекциями в университетах. Вскоре за ними последовала избранная группа французских аспирантов, иные из которых вернулись домой с основательным знанием американской литературы. В ряде французских университетов открылись кафедры американской культуры и литературы — в Париже (где должность заведующего занимал Шарль Сестр), Гренобле, Лилле, Марселе и других городах. Французские американисты создали наибольшее число научных работ по литературе США на иностранном языке.

Интерес к американской культуре развивался и в иных сферах, например среди молодых авангардистских писателей. Разочаровавшись в послевоенной Европе, они искали новый материал, новые идеи, новый образ жизни. После 1920 года среди них вошел в моду некий романтический американизм: они слыли знатоками американского кино, особенно вестернов, читали объявления в «Сатердей ивнинг пост», мечтали жить в нью-йоркском небоскребе (хотя в жизни мало кто из них отваживался

на большее, чем одно маленькое путешествие), одевались, как они полагали, по американской моде, носили ремень вместо подтяжек и брили верхнюю губу; молодые же американцы, бежавшие в те годы во Францию, считались знатоками французских книг, французских вин и предпочитали носить французские уски. И с той и с другой стороны то были поверхностные приметы, но они свидетельствовали о вкусах, оказавшихся весьма прочными. Молодые американские писатели испытали глубокое воздействие литературы французского символизма; молодые французские писатели разыскивали американские книги, в которых отразился бы колорит американской жизни; когда же после 1930 года начался перевод американских книг, французские писатели с энтузиазмом принялись читать их.

«Индекс транслациорум», в течение восьми лет издававшийся Институтом научного сотрудничества при Лиге Наций, регистрирует названия и авторов всех книг, переведенных на основные европейские языки между 1932 и 1940 годами. За это время появилось 332 французских перевода американской художественной литературы. Во глазе списка стоит Джек Лондон (27 названий), за ним следует Джеймс Оливер Кэрвуд (20 названий) — оба автора приключенческих историй оказались старыми любимцами французской публики, хотя время их отошло в прошлое. Синклер Льюис и Эдгар Аллан По имеют по четырнадцать переводов, Эллери Квин — десять переводов детективных повестей, Перл Бак — девять книг, Эдгар Райс Берроуз, Луис Бромфилд и Генри Джеймс — по семи. Далее в списке идут новые писатели, которых читало молодое поколение: Уильям Фолкнер — пять названий, Эрнест Хемингуэй и Дэшиелл Хэмметт — по четыре, Джон Дос Пассос и Эрскин Колдуэлл — по три. Никто из этих последних не дошел до широкой французской публики, но в отличие от Льюиса, Бромфилда и Перл Бак они оказали непосредственное влияние на форму и содержание новой французской прозы.

Фолкнер, сравнительно мало известный у себя на родине, завоевал необыкновенно глубокое и непреходящее признание во Франции. Андре Жид назвал его «одной из самых значительных, возможно, самой крупной звездой этого нового созвездия»; Жан-Поль Сартр еще более категоричен в своей оценке. «Для молодых французских писателей, — сказал он в 1945 году, — Фолкнер — это бог». Многих французских критиков приводило в смущение то, что казалось им совершенно инородной чертой молодых американских романистов. Журналист из «Воображаемых интервью» Жида говорит: «Я принимаю Хемингуэя, поскольку из всех них он в наибольшей степени европеец. Что же касается других, то, должен признаться, их странности пугают меня. Мне казалось, я сойду с ума от боли и ужаса, читая «Святылище» и «Свет в августе» Фолкнера. Дос Пассос вызвал у меня удушье. Правда, я смеялся, читая «Поденщика» и «Богову

делянку» Колдуэлла, но смеялся сквозь слезы... Если поверить всему, что в них говорится, то американские города и деревни покажутся преддверием ада».

Но ведь если верить тому, что столетие назад говорил Флобер, французские города тоже покажутся обителью проклятых. Все эти американские романисты, кроме, пожалуй, Колдуэлла, учились у Флобера и прилагали усвоенные ими приемы к американскому материалу. Теперь их книги в свою очередь изучались соотечественниками Флобера.

4

Большинство европейских стран в своем выборе американских книг полагалось на опыт либо французов, либо англичан. Роман, ставший бестселлером в Англии, как «Северозападный проход» Кеннета Робертса, становился бестселлером в Германии и Скандинавии. Писатель, восхищавший французов напряженностью повествования и художественными новациями, вызывал восхищение и в других романских странах. В первое время после 1900 года почти повсеместно наблюдается отсутствие интереса к американской литературе и возникновение или возрождение его после 1920 года. Новый подъем сказался прежде всего в северных странах, где любили Драйзера и Льюиса, и позднее в романских странах, где читательский интерес вызывали такие молодые писатели, как Хемингуэй и Фолкнер. Естественно, в этих двух основных тенденциях наблюдались и отклонения; в послереволюционной России они были столь существенны, что можно говорить об особом восприятии там американской литературы.

Германия в период между 1890 и 1945 годами представляла собой тоже особый случай, заслуживающий внимательного рассмотрения. Несомненно, самым популярным американским писателем в кайзеровской Германии считался Марк Твен; между 1890 и 1913 годами вышло ровно 100 переводов различных его произведений. За ним следует Анна Кэтрин Грин, ранняя представительница детективного жанра, — 81 перевод; затем идут Брет Гарт, Френсис Ходжсон Бернетт, Ф. Мэрион Кроуфорд и Лью Уоллес, автор «Бен Гура». Больше половины американских романов, переведенных в Германии за двадцать четыре года до первой мировой войны, принадлежит перу этих шести писателей. Из американских поэтов наибольшее восхищение вызывал Уолт Уитмен, хотя время его наибольшей популярности пришло позднее, в первые годы Веймарской республики. Любимым американским эссеистом был Эмерсон.

После войны немцы проявляли интерес к книгам об американском промышленном потенциале, той силе, которая, как они понимали, нанесла им поражение. Особенно их привлекало все, касающееся Генри Форда. В американских книгах прежде всего

искали информацию, но еще больше нравилось, если эта информация подавалась критически. Вот почему они любили Теодора Драйзера (книги которого в течение ряда лет пользовались самым большим спросом в общественных библиотеках), Синклера Льюиса, Эптона Синклера и вообще всех писателей критического реализма. Хемингуэй вызывал восхищение молодых немецких писателей, ставших позднее эмигрантами, однако их смущала его склонность к недоговоренности. Если немецкий романист хочет передать грусть или чувство тихой печали, он напишет, что его охватили волны неизбывного горя. Когда же Хемингуэю надо сказать, что герой охвачен неизбывным горем, как в финале романа «Прощай, оружие!», он просто пишет, что герой «пошел к себе в отель под дождем»; прочитав такое, немцы недоумевали. Им больше по вкусу пришелся Томас Вулф, который никогда не употреблял короткое слово, если мог подыскать три длинных. Роман «Взгляни на дом свой, ангел» нравился молодежи независимо от политических взглядов и до, и после прихода Гитлера к власти.

Авторитет социалистической и коммунистической партий в период Веймарской республики содействовал формированию широкого круга читателей американской литературы радикального направления; читали не только Эптона Синклера и Джека Лондона, но и Джона Дос Пассоса, чьи книги одно время пользовались в Германии большим спросом, нежели в Соединенных Штатах. Немецкие радикалы восхищались также Агнесой Смедли; ее автобиография «Дочь земли» относительно мало известна на родине писательницы, зато за границей переведена на четырнадцать языков. В Германии, где она вышла под названием «Одинокая женщина», книга стала особенно популярна среди женщин, стремившихся вести независимый образ жизни. Книги мисс Смедли о китайской революции также были широко известны до 1933 года, когда их изъяли из обращения. Та же судьба постигла Драйзера, Синклера, Дос Пассоса и Хемингуэя, произведения которых между 1933 и 1946 годами в Германии не публиковались. Книги этих известнейших писателей наряду с произведениями многих других американских авторов при Гитлере подверглись сожжению.

Некоторые романы Синклера Льюиса тоже были сожжены, однако его новые произведения продолжали издаваться, несмотря на то что он написал антифашистскую книгу «У нас это невозможно». «Индекс трансляциорум» свидетельствует, что в период 1932—1940 годов в Германии вышло пять его романов. За это же время появилось восемь переводов Перл Бак, больше, чем какого-либо иного серьезного американского писателя. Возможно, ее произведения считались политически безвредными, поскольку в них речь шла о Китае, и в отличие от Агнесы Смедли она не выступала в защиту китайских коммунистов. Очень немногие американские книги могли увидеть свет в

гитлеровской Германии, если в них хоть в какой-либо мере рассказывалось о современной Европе или Америке, независимо от того, были авторы радикалами или консерваторами. Немецкая читающая публика продолжала интересоваться американской литературой, но, как правило, ей предлагали только исторические романы, приключения, детективы и чувствительные истории.

«Индекс транслациорум» зарегистрировал 297 немецких переводов американских авторов — цифра, немногим уступающая 332 французским переводам за тот же период. Однако подбор произведений здесь совершенно иной. Почти половину немецких переводов составляли вестерны и детективы; первенство (двадцать шесть названий) удерживал Макс Брэнд, поставщик массового ковбойского чтения. Исторические романы служили убежищем от повседневности времен диктатуры. Таковы «Энтони Эдверс»*, «Северозападный проход» и особенно роман «Унесенные ветром», разошедшийся в Германии к 1941 году в количестве 360 693 экземпляров, после чего книга исчезла с прилавков, не удовлетворив всех желавших приобрести ее. «Гроздья гнева» распространялись после Пирл-Харбор с официального одобрения, исходившего, по-видимому, из мысли, что изображение бедствующих сельскохозяйственных рабочих Оклахомы должно послужить целям антиамериканской пропаганды. Вместо этого читатели узнавали из романа о том, что американские фермеры, находящиеся в самом бедственном состоянии, имеют возможность разъезжать по стране на своих автомобилях и что американские писатели пользуются правом свободно высказывать свои мнения в эпических романах, тогда как немецкая литература была задушена. После окончания войны американские книги, хотя достать их было нелегко, поглощались с жадностью. «Дочь земли» переиздавалась и печаталась даже в берлинских газетах; пьеса «На волосок от гибели» Торнтона Уайлдера получила небывалый успех в немецком театре.

5

До середины 20-х годов в Швеции и других Скандинавских странах американская литература не вызывала большого интереса, хотя несколько писателей пользовались популярностью. В частности, Марк Твен обладал не меньшей славой, чем в Германии. Главный библиотекарь Шведской королевской библиотеки О. Х. Висельгрен пишет, что в десять лет на день рождения ему подарили шведский перевод «Гекльберри Финна».

«Я читал книгу, — вспоминает он, — пока не выучил ее наизусть... В 1906 году появился перевод «Джунглей» Эптона Синклера, после чего книги Синклера приобрели широкую популярность, а его социальные воззрения оказали большое влияние на шведский рабочий класс. С интересом встретили роман Эрнеста Пула «Гавань», переведенный в 1915 году. Однако самым

любимым американским писателем в Швеции был и остается Джек Лондон. Первые переводы его книг появились в 1909—1910 годах и с тех пор выходили бесчисленными изданиями. Доныне Лондон пользуется наибольшим спросом в общественных библиотеках».

Начало изучения американской литературы в отличие от интереса к отдельным писателям связано в Швеции с поездкой в Соединенные Штаты влиятельного критика Г. Рубена Берга. Вернувшись в 1925 году домой, он опубликовал книгу «Современный американец», в которой дал обзор творчества молодых писателей, выступивших после 1910 года, уделив значительное место Синклеру Льюису. Большинство упомянутых им авторов в ближайшие годы были переведены на шведский, а в 1930 году Льюис стал первым американцем, получившим Нобелевскую премию по литературе, присуждаемую Шведской академией. Вторым из американцев ее в 1936 году удостоился Юджин О'Нил, чьи пьесы на родине Стриндберга, влияние которого он всегда признавал, пользовались большей популярностью, чем в какой-либо другой стране. Перл Бак, получившая Нобелевскую премию в 1938 году, также очень полюбилась шведам. В период 1932—1940 годов, как свидетельствует «Индекс транслациорум», в Швеции вышло десять ее книг — больше, чем любого другого американского писателя за те же годы. Всего в «Индексе» числится 213 книг американской литературы, опубликованных в Швеции: странная смесь новых и полузабытых имен, где Луиза Мэй Олкотт соседствует с Дэшиеллом Хэмметтом. «Американская литература оказывает существенное воздействие на наших молодых писателей, — замечает Висельгрэн. — Я считаю, что в течение последнего десятилетия ни одна литература в Швеции не читалась усерднее и не оказала большего влияния, чем американская».

Последнее относится также к Норвегии и Дании. Перл Бак слыла самым популярным американским автором между 1932 и 1939 годами (не считая бестселлеров «Энтони Эдверс» и «Унесенные ветром»), а в 1940 году ее сменили Хемингуэй и Стейнбек. В ином положении находилась Голландия. Заслоненная от заатлантических веяний Британскими островами, она воспринимала американские книги опосредованно, после того как их сначала апробировали в Лондоне. Поэтому в Голландии не делалось различия между английской и американской литературой.

Итальянская цензура при Муссолини в принципе не отличалась излишней строгостью; лишь два американских романиста находились под официальным запретом — Хемингуэй (после того как он описал итальянское отступление в «Прощай, оружие!») и Эптон Синклер, чьи книги изъяли из общественных библиотек. Однако весь дух фашистской политики отнюдь не содействовал появлению переводов писателей из демократи-

ческих стран. Итальянская публика мало что знала о новой американской литературе и, подобно голландцам, не отличала американских книг от английских, больше склоняясь к последним, хотя и тем и другим предпочитала французские. Даже после освобождения, когда итальянцы принялись наверстывать упущенное за предыдущее двадцатилетие, в издательских проспектах значилось не так уж много американцев (Стейнбек, Винсент Шизн, Кеннет Робертс); гораздо больше внимания уделялось молодым французским и английским поэтам, а также русскому классическому роману.

В Испании в годы республики американские книги и фильмы ненадолго вошли в моду. В то время молодые испанские поэты, не без влияния своих французских коллег, писали ностальгические стихи о гангстерах и небоскребах, а случалось, и совершали паломничества в Нью-Йорк; то было время, когда киоски Барселоны и Мадрида ломались от американских журналов. Однако мода окончилась вместе с войной. Во франкистской Испании американские книги были взяты под подозрение, даже «Унесенные ветром» появились там лишь в 1943 году.

6

Однако «Унесенные ветром», со временем вышедшие во всех европейских странах и читавшиеся по обе стороны фронта в первые годы второй мировой войны, так и не увидели света в Советской России. В своем отборе американских книг для перевода русские следовали собственным канонам, которые стали складываться еще до революции. С самого начала русские отдавали предпочтение американским книгам, отличавшимся реализмом, юмором или героикой, книгам, проникнутым духом демократизма, описывающим жизнь больших городов или приключения на фронтире и особенно если герой книги представлял собой народные массы Америки. Купер первым из американцев снискал себе любовь в России, затем Гарриет Бичер Стоу, Брет Гарт и Марк Твен, а в 1910 году Джек Лондон, особенно прославившийся после революции 1917 года, когда его единодушно стали рассматривать как писателя-социалиста. Именно Лондона читала Крупская больному Ленину в последние дни его жизни.

После 1918 года в России было создано государственное издательство, однако до 1928 года существовали и коммерческие, конкурировавшие в выпуске книг американских писателей. Джек Лондон принадлежал к наиболее читаемым: с 1918 по 1929 год вышло шесть изданий его собраний сочинений от двенадцати до тридцати томов. Не меньшей популярностью пользовался Эптон Синклер, в чьих книгах видели источник информации о капиталистическом обществе. Возникла такая борьба за право издания его книг, что народный комиссар просвещения Луначарский вынужден был в 1925 году положить этому конец,

приравняв его к советским классикам и передав авторские права на издание его книг государственному издательству, тем самым поставив его также в один ряд с Толстым и Пушкиным.

О. Генри был еще одним любимцем не только читателей, но и многих советских писателей, учившихся у него мастерству (любопытно, что, когда в России печатались рассказы в духе О. Генри, американские новеллисты подражали Чехову). Джеймс Оливер Кэрвуд нравился по тем же причинам, что и близкий ему по темам и образам Лондон; в 1925—1927 годах вышло сорок два издания его романов. Среди других американских писателей, печатавшихся в те годы, можно назвать Шервуда Андерсона (к которому обращались крупные русские писатели), Синклера Льюиса, Бута Таркингтона («Пенрод»), Эдну Фербер («Такой большой», «Плавучий театр»), Рекса Бича и Зейна Грея. Широкая популярность американских книг в эти годы продолжала расти. За полугодие 1912 года в России было издано семь американских и двадцать два английских писателя; за одно лишь полугодие 1928 года вышли книги сорока двух американских и тридцати семи английских писателей.

В 1928 году с началом первой пятилетки государство взяло все книгоиздательское дело в свои руки. Произошли изменения в отборе книг для перевода: Рекс Бич, Зейн Грей и другие известные развлекатели исчезли из проспектов издательств. Вместо них появились американские пролетарские романисты периода депрессии: Майкл Голд, Джек Конрой, Альберт Халпер, читательская аудитория которых в России в несколько раз превосходила число их читателей на родине. Полное собрание сочинений Драйзера вышло в 1930 году и было названо литературным событием года. В период 1932—1934 годов самым читаемым американским писателем в литературных кругах был Дос Пассос; оргкомитет советских писателей провел широкое обсуждение его произведений, занявшее три вечера горячих споров *. С 1935 по 1939 год и позднее нечто подобное происходило с Хемингуэем; он тоже стал предметом дискуссии, организованной советскими писателями, а влияние на них мастерства Хемингуэя, очевидно, оказалось шире и прочнее, чем влияние Дос Пассоса (чьи книги, кстати, продолжали публиковаться в России, несмотря на его явно антикоммунистическую позицию после 1935 года).

Хемингуэй переводился полностью; до широкого читателя дошли все его книги, кроме «По ком звонит колокол» *, уже набранного, когда издателей обеспокоил большой пассаж, содержащий открытые нападки на Андре Марти. Лидер французских коммунистов Марти находился в то время в эмиграции в России, и государственное издательство не желало выступать с поддержкой того, что оно считало клеветой на него. В результате книга не увидела света, хотя корректорские листы

внимательно читались многими московскими писателями. Эрскин Колдуэлл и Джон Стейнбек — два других американских писателя, книги которых широко переводятся, вызывая восхищение русских писателей. Оба автора одновременно завоевали русского читателя, который любит также книги Перл Бак, «Сына Америки» Ричарда Райта, а во время войны восхищался «Колоколом для Адано» Джона Херси.

Позиция советского государства в книгоиздательском деле не позволила многим произведениям проникнуть в Россию и, по видимому, в годы послевоенного международного напряжения не допустит многие другие. В результате возобладали более политический, чем коммерческий подход к переводу книг; однако это обстоятельство, очевидно, не повлекло за собой глубоких изменений в литературных симпатиях русского народа. Он продолжал любить тех американских писателей, которых любил с самого начала. В общем, государственные издательства поставляли ему книги, которые он хотел иметь. Русские любят точные цифры: когда они говорят, что Джек Лондон — самый популярный американский писатель в Советском Союзе, они подтверждают это положение, указывая, что различные издания его книг печатались на русском языке 567 раз и в период между 1918 и 1943 годами продано 10 367 000 экземпляров. За ним следует Марк Твен — 3 100 000 экземпляров за тот же период; третьим идет Эптон Синклер — 2 700 000 экземпляров. За двадцать пять лет после русской революции на русский язык переведено 217 американских писателей (эти точные цифры приводятся государственным издательством), а общее количество переведенных книг этих авторов достигло 36 788 900 экземпляров.

7

В Латинской Америке печаталось не столь много книг американских писателей, и до второй мировой войны с этими публикациями не спешили. Им приходилось совершать двойное путешествие через Атлантику, прежде чем достичь Аргентины или Бразилии, — они путешествовали через Париж, где американские книги получали «визу» одобрения французской критики или читающей публики. Как и во Франции, некоторые американские западные и северо-западные рассказчики легко находили себе читателей: таковы Рекс Бич, Джеймс Оливер Кэрвуд, Зейн Грей. Однако единственным серьезным североамериканским писателем, оказавшим прямое влияние на Латинскую Америку в 20-е годы, был Уолдо Фрэнк. Он выступал с лекциями во всех столицах: от Мехико до Буэнос-Айреса, хорошо владел литературным испанским языком и, обличал империализм янки, защищая американских писателей-бунтарей и одновременно знакомя с ними своих сочувствующих слушателей.

В начале 1941 года один исследователь межамериканских связей тщательно просмотрел собрание испаноязычных каталогов, выпущенных издателями, имевшими свои отделения в Сантьяго-де-Чили, Буэнос-Айресе или Мехико. Он обнаружил в них семь переводов Уолдо Фрэнка — больше, чем какого-либо иного из живущих североамериканских писателей, а также пять переводов Синклера Льюиса, четыре — Стейнбека и по два — Дос Пассоса и Эптона Синклера (хотя небольшие, главным образом социалистические издательства, не печатающие своих каталогов, выпустили еще семь книг Синклера). Тот же исследователь отмечает переводы таких бестселлеров, как «Земля», «Мост короля Людовика Святого», «Прощай, оружие!» и «Унесенные ветром» — всего сорок три книги современной американской беллетристики, не считая технической литературы, вестернов и детективов. Он обнаружил бы гораздо больше североамериканских книг, если бы заглянул в проспекты тех же издательств пять лет спустя, ибо после Пирл-Харбор пробудился новый интерес к американской литературе.

Отчасти он объясняется деятельностью в период войны Федерального управления по межамериканским делам, которое направило нескольких наших писателей в лекционное турне по Южной Америке и субсидировало издание североамериканских книг, оплатив их переводы на испанский и португальский, без чего они не могли бы увидеть света. Большинство субсидированных книг носили технический или исторический характер, однако Федеральное управление организовало также издание испанской двухтомной антологии современной североамериканской литературы, тщательно подготовленной к печати Джоном Пилом Бишопом и Алленом Тейтом. Однако растущий интерес к нашей литературе проявился бы и без подобной поддержки, поскольку латиноамериканцев взволновало вступление Америки в войну. Кроме того, они получали мало книг из Европы, а отовсюду были наслышаны о молодых североамериканских романистах и поэтах. Среди тех, кем восхищалась аргентинская и бразильская интеллигенция, — Хемингуэй, Фолкнер, Стейнбек, Кэтрин Энн Портер и Харт Крейн.

Нелегко получить точные сведения об американской литературе на Востоке, где, вообще-то говоря, законы международного авторского права не имели силы. В Японии до второй мировой войны они не применялись к американским книгам: достигнутая во время первого президентства Рузвельта договоренность позволила японцам переводить любую американскую книгу, не уведомляя о том ее автора. Не уважалось даже право первого издателя, и ничто не помешало пяти японским предпринимателям напечатать пять различных искаженных переводов одного и того же романа, как то случилось с «Унесенными ветром». Из трех японских переводов Уитмена, имевшего последователей в Японии, лишь один, как говорят, обладает литературными

достоинствами. Так же обстояло дело и с По, чья проза, хотя и в плохих переводах, пользовалась большей популярностью, чем стихи.

После 1930 года правящая японская клика прилагала немало усилий, стремясь развенчать «декадентское» американское влияние, включая в это понятие молодую американскую прозу, однако японские издатели продолжали наводнять прессу конкурирующими между собой переводами американских бестселлеров. «Главная улица» снискала успех в Японии, так же как и «Земля» Перл Бак, за которой последовали переводы ее новейших книг (даже такого романа, как «Патриот», обличающего японское вторжение в Китай). Однако наибольший успех выпал на долю романа «Унесенные ветром», различные переводы которого разошлись в количестве, превышающем полмиллиона экземпляров. На японский переведено не менее двадцати четырех книг Эптона Синклера, которому корреспондент сказал в 1931 году: «Те, кто интересуется современной литературой, часто говорят о «Синкуреа дзидай», что означает «эпоха Синклера». Многие американские пролетарские романисты 30-х годов имели большие тиражи в Японии, как и в России, чем у себя дома. В первое время цензоры были весьма снисходительны. Перелистывая корректурские листы готовящихся к изданию переводов, они выискивали главным образом японские эквиваленты трех слов — «революция», «народный» и «социальный». Если эти опасные слова встречались, их поначалу просто вычеркивали, прежде чем разрешить книгу к печати; спустя некоторое время вырезались уже целые главы, в которых встречались эти слова, а еще позднее переводчиков и издателей стали бросать в тюрьмы. Хидеми Одзаки, переведший «Дочь земли» Агнессы Смедли, был повешен в ноябре 1944 года, а переводчики Синклера кончили жизнь на виселице намного ранее. «Синкуреа дзидай» пришла к концу.

«Эпоха Синклера» наблюдалась и в Китае, где к 1930 году вышло по крайней мере семнадцать его книг. Еще шесть находилось в процессе перевода, однако неизвестно, появились ли они в печати. В Китае издание иностранных книг не только осуществляется пиратским способом, как в Японии, но и совершенно неупорядочено. В Шанхае любой книжный магазин может выпускать собственные переводы, не уведомляя своих конкурентов, не говоря уж об американском авторе. Некоторые писатели США читались в Китае весьма широко. Например, появилось по крайней мере три перевода «Земли», один в сокращенном и искаженном виде, а два других вызвали широкую полемику в китайской прессе, и некоторые рецензенты, оставшиеся, очевидно, в меньшинстве, считали, что Бак нарисовала правдивую картину. Роман «Унесенные ветром» вышел в одном или нескольких неавторизованных переводах. Лао Шэ, автор «Рикши», говорил о китайских писателях, родившихся после

1910 года, что их любимый американский автор — Юджин О'Нил, наиболее влиятельный также среди образованной китайской публики. Другими любимцами читателей были Стейнбек и Сароян.

В Индии образованные классы читали американские книги по преимуществу в английских изданиях. Уитмен с его, так сказать, глубоким дилетантизмом в области восточной философии, всегда имел своих последователей в Индии, и величайший из них — Рабиндранат Тагор. Ганди читал Торо, оказавшего влияние на его философию ненасильственного сопротивления; по свидетельству его племянника Нарайнадаса Ганди, им прочитана «большая часть, если не весь» Эптон Синклер. Новейшие переводы на различные индийские языки еще не учтены, однако достоверно известно, что «Земля» переведена на бенгали, а возможно, и на другие языки; различные книги Синклера выходили на бенгали, хинди, гуджарати, тамильском, урду, телугу, маратхи и сингальском языках.

Несомненно, что Синклер переводился больше какого-либо другого писателя XX века, читаемого не ради одного развлечения. К 1938 году вышло 713 различных его книг на сорока семи языках в тридцати девяти странах. Международное признание Синклера объясняется несколькими причинами. Вскоре после того, как он написал роман «Джунгли», изданный в Америке в 1906 году и обошедший мир за последующие два года, Синклера признали любимым писателем международного рабочего движения, а позднее социал-демократов и коммунистов. Но книги Синклера читали и средние классы тех стран, где его произведения получили возможность распространяться отчасти благодаря тому, что действие развивается быстро и однопланово, главным же образом из-за того, что каждый его роман — это не только занимательная история, но и документальный очерк журналиста об отдельных сторонах американской жизни: промышленности, больших городах, политическом движении или знаменитом судебном процессе. Всемирный интерес к Эптону Синклеру отражал также интерес ко всей Америке.

8

Всякий обзор американской литературы за рубежом, даже неполный, дает нам новый взгляд на нашу родную литературу. Например, мы узнаем, что она богаче и разнообразнее, чем полагало большинство из нас в результате знакомства с новой беллетристикой и документальной прозой, которые выходят каждый новый сезон. Экспорт американской литературной продукции еще не подвергся стандартизации подобно фордовским автомобилям; вместо этого каждая страна выбирала те американские книги, которые отвечали ее специфическим вкусам. Иногда то были книги писателей, неизвестных в Соединенных

Штатах, не снискавших широкую популярность в Европе и Азии. Случалось, американские писатели как бы усыновлялись, становились почетными гражданами различных стран, ощутивших свою духовную близость с ними. Так, Фолкнер во Франции, Хемингуэй в России (подобно Джеку Лондону и Марку Твену ранее), О'Нил и Перл Бак в Скандинавии, Томас Вулф в Германии, Уолдо Фрэнк в Латинской Америке и Эптон Синклер во многих частях света, особенно же на Востоке, стали рассматриваться почти как свои национальные писатели.

В то же время некоторые американские книги пронеслись по свету как бы поверх национальных границ. Во многих из них ощущалось критическое отношение к американской жизни, и причины их популярности нетрудно понять: иностранным читателям нравилось, когда им говорили, что в стране музыкальных автоматов и дешевых автомобилей не все в порядке. Большинство читаемых повсеместно книг принадлежало к разряду либо приключений (доходная область беллетристики, в которой наши писатели издавна набили себе руку), либо эпических романов вроде «Унесенных ветром» и «Гроздьев гнева». Не имело значения, шла ли в них речь о прошлом или настоящем, подавались ли события с консервативной или радикальной точки зрения. Главное, чтобы изображался высокий крытый фургон и чтобы за ходом действия было легко следить.

Согласно мнению английского критика Ловэта Диксона, из двух особенностей, присущих современной американской прозе, одна состоит в искусстве рассказчика. «Для стороннего наблюдателя, — пишет он, — это стало казаться едва ли не главным и определяющим началом всей американской беллетристики, заметно отличающим ее от английских явлений подобного рода». Другую особенность Диксон увидел в своего рода ее жизненной неспособности. «Сегодня нам в Англии она представляется, — говорит он, — главной определяющей и вызывающей зависть чертой американской беллетристики. Каким-то образом к концу первого десятилетия после мировой войны торжественность в американском романе уступила место новой мужественности, что произошло столь же таинственно и внезапно, как появление романов Филдинга, Стерна и Смоллета в Англии XVIII века».

Из французских критиков наибольшее впечатление произвели другие черты американской беллетристики (или, может быть, те же, но под другим наименованием): сила и цельность чувств, резкий и прямой диалог, прославление физической силы и то, что французские критики называли «чистой сценичностью» (термин, которым они обозначали свойственную американским романистам привычку изображать характеры через поступки и речь, без авторских комментариев, как будто они пишут для театра). На русских и чешских литераторов глубокое впечатление произвели формальные новации наших романистов, которые изучались столь же пристально, как в свое время Флобер —

американскими писателями. Критики во всех странах ощущали, что им довелось иметь дело с произведениями определенного типа. И в этом состоит наш второй вывод, полученный в результате обзора американских книг за рубежом: будучи чрезвычайно разнообразными, они вместе с тем обладают неким фамильным сходством, которое не всегда заметно у себя на родине. «Американское, — говорил один французский критик, — это не столько национальность, сколько стиль».

В первой половине нашего столетия отношение за границей к американской литературе совершенно изменилось. До 1900 года ее считали частью литературы английской, своего рода дочерним предприятием, пытавшимся дублировать продукцию основной фирмы. После 1930 года ее стали рассматривать как одну из великих литератур мира, а что касается современных произведений, возможно, самой великой. Однако эта перемена отношения явилась не просто вторичным результатом роста экономической и военной мощи американской нации, а следствием независимого от этого роста развития самой литературы. Европейцы вскоре признали, что после 1910 года в Америке началось литературное возрождение, и они оказали молодым писателям межвоенного периода такое же гостеприимство, как столетием прежде — писателям Нью-Йорка и Новой Англии в эпоху литературного возрождения.

ПОСТСКРИПТУМ: СЕРЕДИНА ВЕКА

82. КОНЕЦ ЭПОХИ

4

Последовавшие за первой мировой войной годы породили расцвет литературы, и в 1945 году многие критики пребывали в уверенности, что история повторится и перед нами предстанет новое поколение Фицджеральдов, Хемингуэев и Элиотов. Эти критики не понимали, что настроение молодежи, участвовавшей во второй мировой войне, было совершенно иным, чем у молодежи 1917 года. 1939—1945 годы не повлекли за собой эпохи разочарования и переоценки ценностей, чем завершился священный поход 1914—1918 годов в защиту мировой демократии. Хотя окончание военных действий в 1945 году открывало благоприятные возможности для литературной деятельности и развития искусства, характер послевоенной литературы определялся не столько событиями четырех лет войны, сколько всем направлением движения культуры XX века.

Однако вместо новой эры наступил конец эпохи. К 1952 году стало ясно, что второе литературное возрождение достигло расцвета между 1920 и 1940 годами. Какие бы конфликты, волнения ни констатировали историки общества и моралисты в духовной жизни межвоенного периода, историк литературы по праву считает, что в эти годы Соединенные Штаты второй раз в своей жизни достигли апогея культуры. Подобно тому как некогда литературные идеи Республики воплотились в движении, глашатаями которого выступали Эмерсон, Мелвилл и Уитмен, так теперь голосом американской нации стало творчество более десяти крупных писателей — от Драйзера и Фроста до Элиота и Фолкнера. Взятые в целом, оба движения носили «романтический» характер. Поскольку многие основополагающие идеи реалистов XIX века противостояли идеализму, в их мировоззрении обычно усматривали своего рода реакцию на романтизм; по мере того как в 90-е годы в Америке начинало складываться второе литературное движение, оно обнаружило веру в природу и чувства, противостоящие разуму, гордость своим регионом и страной, поиск новых по сравнению с ранним романтизмом форм и значений. «Литературное движение 90-х годов», как называл его Менкен, породило тот «романтический» порыв, который определяет американскую литературу XX века. Следуя

этим понятиям, можно проследить ее расцвет и увядание на протяжении первой половины нашего столетия.

В период между 1912 и 1915 годами новому направлению наконец удалось пробиться и заявить о себе крупными романами Драйзера, Глазгоу и Кэсер, первыми опытами самобытной к мощной поэзии Фроста, Линдзи и Сэндберга, призывом «литературных радикалов» в критике к созданию современной литературы. В то же время возникновение «маленьких» журналов, основание независимого театра, где О'Нил и другие нашли свою публику, появление новых экспериментальных издательств обеспечило более благоприятные условия для завоевания быстро растущей аудитории. После 1920 года открытое с некоторым запозданием поколение писателей достигло первых успехов, соперничая уже со следующим (так называемым «потерянным») поколением — молодыми людьми, только что вернувшимися с военной службы, где были написаны их первые и самые горькие книги. 1925 год ознаменовался расцветом таланта поэтов и романистов, появлением выдающихся произведений Робинсона, Фроста, Драйзера, Эллен Глазгоу, Гертруды Стайн и большинства представителей старшей группы писателей. В те же годы Синклер Льюис выступил с тремя наиболее яркими сатирами — «Главная улица», «Бэббит» и «Эроусмит», а Ф. Скотт Фицджеральд, Э. Э. Каммингс, Джон Дос Пассос, Юджин О'Нил, Эрнест Хемингуэй и Т. С. Элиот выпустили книги, в которых впервые заявили о себе. В творчестве этих писателей литературное движение осознало глубокую потребность в новом языке, новых символах и формах. Уже одно их художественное экспериментаторство было способно изменить направление литературной истории Америки.

Немало написано о переменах в американском образе жизни, вызванных крахом 1929 года на фондовой бирже, а также о последующих годах депрессии и социальных преобразований, однако все это, по-видимому, мало сказалось на потоке самых разнообразных произведений. Лучшие книги 30-х годов, поэзия, проза и драма «молодого» поколения становились глубже по замыслу и шире по теме, когда их авторы вступали в пору зрелости. На литературную арену вышли Томас Вулф, Уильям Фолкнер, Торнтон Уайлдер, Максвелл Андерсон, Робинсон Джефферс и другие. После присуждения в 1930 году Нобелевской премии Синклеру Льюису, а в 1936 году Юджину О'Нилу американская литература вторично за свою историю получила мировое признание.

Жестокость в произведениях этих писателей шокировала их соотечественников, однако вызывала искренний интерес и уважение за рубежом. Никогда ранее американские книги не переводили и не читали, не обсуждали и не подражали им в такой степени, как это случилось во Франции, Германии, России и в Скандинавских странах после 1925 года. Подобно тому как пре-

жде Европа научила нас понимать По, Эмерсона и Уитмена, так теперь она обнаружила особые, нами самими не замеченные достоинства в Хемингуэе, О'Ниле, Паунде и Вулфе. Постепенно мы перестали поносить этих жестоких молодых людей за то, что их книги лишены благозвучия и лучезарности, а высокий нравственный пафос стокгольмской речи самого жестокого из них, Уильяма Фолкнера, уже не удивлял нас, как то было бы прежде. То, что раньше представлялось всего лишь критикой американского общества, теперь выглядело критикой самой жизни, голосами античной трагедии и комедии в современном звучании.

Когда Эдмунд Уилсон описал историю символизма в «Замке Аксея» (1931), он создал настольную книгу своего времени, подобно тому как Менкен и Ван Вик Брукс сделали то же для 10-х и 20-х годов. Величие лучших книг начала 30-х годов определяется их смелостью, живостью стиля и покоряющей силой символизма. В период 1930—1936 годов появились «Мост» Харта Крейна, «Траур к лицу Электре» О'Нила, «Завоеватель» Маклиша, «О времени и реке» Вулфа, «Убийство в соборе» Элиота, «Ненастье» Максвелла Андерсона, «Ночь нежна» Фицджеральда, трилогия Дос Пассоса, позднее изданная под названием «США», и «Авессалом, Авессалом!» Фолкнера. «Гроздья гнева» (1939) Стейнбека лишь одна из многих предпринятых в течение этого десятилетия попыток обрести американскую традицию, выразить ее американским слогом и придать ей посредством символов всеобщее значение. Обращаясь, подобно Элиоту, к христианской мифологии, или к библейской, как Стейнбек и Вулф, или вслед за Андерсоном и О'Нилом к древнегреческой, эти писатели, используя язык XX столетия, бросали вечный вызов человеку судьбе. Для литературы, как и для политики Соединенных Штатов и Западной Европы, период 1932—1939 годов явился неким равновесием полярных сил. Подобные периоды порождают то, что Де Квинси когда-то назвал «литературой могущества»*, термин, который приложим к перечисленным произведениям. Литературная история Соединенных Штатов вторично достигла своего романтического зенита.

2

После второй мировой войны нередко говорилось, что каждый писатель, понюхавший пороху, носит в своем вещевом мешке военный роман или его замысел. По-видимому, в этих словах была доля истины — ведь едва утихли бои, как военные романы заполонили книжный рынок. То была всенародная война, она не обошла ни одного американского дома. Люди, оставшиеся в тылу, не довольствовались добросовестными военными корреспонденциями Джона Гантера, Уильяма Шерера, Дрю Миддлтона и Эрни Пала, они хотели читать романы о войне. От нового

поколения писателей ожидали того же, что написали о первой мировой войне Каммингс в «Огромном помещении», Дос Пассос в «Трех солдатах» и Хемингуэй в «Прощай, оружие!».

Однако литературный климат 1945 года был совершенно иным, нежели в 1919. Молодые писатели столкнулись со старшим поколением признанных романистов, еще исполненных творческих сил и находившихся в центре внимания критики и публики. В истории литературного движения XX века это скорее продолжение уже начатого, чем открытие нового. Джону Херси, завоевавшему известность своими блестящими военными корреспонденциями, исполнилось тридцать, когда он опубликовал «Колокол для Адано» (1944), Джеймс А. Миченер был на десять лет старше, когда выпустил «На юге Тихого океана» (1947). Обе книги отличаются не столько художественной силой, сколько большим профессиональным мастерством. Толстовской манере письма близки военные романы двух молодых писателей — «Нагие и мертвые» (1948) Нормана Мейлера и «Отсюда в вечность» (1951) Джеймса Джонса, однако обе книги представляли собой анализ скорее больших душ, чем сражений, и обе снискали успех главным образом благодаря тому, что их авторам удалось соотнести описание безликих военных кампаний с личными судьбами рядовых и офицеров.

История отдельных судеб, а не боевых действий воссоздана и в лучшем военном романе Джеймса Гулда Каззенса «Почетный караул» (1948). Этот одиннадцатый роман Каззенса был удостоен Пулитцеровской премии. До выхода книги автор пользовался известностью лишь в узком кругу своих почитателей. После создания «Почетного караула» он получил признание как один из выдающихся романистов, начавший писать после первой мировой войны. Так литературный успех улыбнулся современнику Вулфа, Стейнбека и Фаррелла, но отнюдь не новичкам в беллетристике.

Пришло время подвести итоги творчества молодых бунтарей 20-х и 30-х годов, ныне признанных мастеров прозы, — Хемингуэя, Фолкнера и Дос Пассоса. Хемингуэй, хранивший молчание после вышедшего в 1940 году романа «По ком звонит колокол», писал меньше двух других, и его творческий путь безвременно оборвался летом 1961 года, когда он скончался от нанесенных себе огнестрельных ран. Для переживаемого им творческого кризиса был весьма характерен пущенный, очевидно, им самим же слух о близящемся завершении его последнего большого романа. К 1950 году появился роман «За рекой в тени деревьев» — название заимствовано из предсмертных слов Твердокаменного Джексона *, — книга, в которой писатель изобразил стоицизм последних дней жизни полковника Кантуэлла, ветерана двух войн, старшего представителя хемингуэвских героев, сопротивляющегося смерти до тех пор, пока он еще способен заниматься спортом и любовью.

Два года спустя в «Старике и море» Хемингуэй доказал критикам, которые начали было говорить о близящемся закате выдающегося таланта, что он еще может создать великий роман. И снова прошел слух, истоки которого восходят к самому писателю, что это всего лишь часть большого и честолюбивого замысла. Совершенная в своем художественном мастерстве повесть ярче любого произведения Хемингуэя выражала его убежденность в необходимости жить ради жизни. Старый Сантьяго победил Рыбу, но к берегу дотащил только ее огромный скелет; таким образом, главная авторская мысль — надо жить сражаясь. За это произведение и за предыдущие книги Хемингуэй получил в 1954 году Нобелевскую премию в области литературы и стал шестым американским писателем, удостоенным этой премии.

Через год и три дня после смерти Хемингуэя умер Уильям Фолкнер от сердечного приступа в своем родном городке Оксфорде, штат Миссисипи, изображенном под названием Джефферсон в его романах и рассказах. В отличие от Хемингуэя он постоянно печатался после второй мировой войны. Последний роман Фолкнера «Похитители», изданный всего за несколько недель до смерти автора, занял одно из первых мест в списке бестселлеров. Однако в эти годы Фолкнером не написано ничего равного по глубине и сложности таким шедеврам, как «Шум и ярость», «Свет в августе» и «Авессалом, Авессалом!», хотя в «Притче» (1954) и была предпринята попытка создать проникновенную аллегорию, которая основывается на событиях первой мировой войны, вызывающих ассоциации с эпизодами страстей господних. Общая идея «Притчи» выражена довольно туманно, но роман порождает желание перечитать ранние произведения Фолкнера. Не было ли то началом нового периода его творчества? Не означал ли роман попытки подтвердить возвышенные идеи стокгольмской речи 1950 года, в которой выражена вера писателя, что «человек не только выстоит: он победит. Он бессмертен не потому, что только он один среди живых существ обладает неизбывным голосом, но потому, что обладает душой, духом, способным к состраданию, жертвенности и терпению. Долг поэта, писателя и состоит в том, чтобы, возвышая человеческие сердца, возрождая в них мужество и честь, и надежду, и гордость, и сострадание, и жалость, и жертвенность — которые составляли славу человека в прошлом, — помочь ему выстоять».

Считалось, что в своих ранних романах и рассказах Фолкнер изображал насилие и жестокость, грязь и убожество. В глазах жителей своего штата Фолкнер предстал человеком, пытающимся доказать всей стране, что Юг насквозь прогнил, старые аристократические семьи вырождаются, а мелкие фермеры деградируют и доходят до озверения.

Он так никогда и не переменялся. Чувство сострадания к человеку проходит через все его ранние книги (Квентин Компсон, Кэш Бандрен, Лина Гроув, Джо Кристмас). Еще более явно оно в позднейших произведениях, например в «Осквернителе праха» (1948), где героя, негра Льюиса Бичема, спасают от линчевания белый мальчик и старая леди-аристократка, раскрывшие тайну преступления. Произведения последнего периода свидетельствуют, что писатель восстанавливает доброе имя некоторых персонажей, пользовавшихся дурной славой. Например, в «Реквиеме по монахине» (1951) потаскушка из хорошей семьи Тэмпл Дрейк, изображенная ранее в «Святылище», получает еще одну возможность исправиться. Истории, из которых складывается не всегда целостное повествование «Деревушки» (1940), наводят на мысль, что всепожирающее племя Сноупсов, подобно туче семилетней саранчи, вскоре опустится на Джефферсон. Они роятся над городом и в двух других частях новой комической трилогии — «Город» (1957) и «Особняк» (1959), но лишь один Флем олицетворяет явное зло. Его алчность постоянно сдерживается адвокатом Стивенсоном и В. К. Рэтклифом, коммивояжером-философом, торгующим швейными машинками, — этими двумя резонерами в поздних книгах писателя. В конце концов фолкнеровское чувство сострадания и комическое начало берут верх над трагическими призраками его ранних произведений.

В последние годы жизни Фолкнера его творческую судьбу обычно сравнивали с судьбой Генри Джеймса. Оба писателя выступали новаторами в искусстве прозы, а их произведения оказались слишком сложными для рядового читателя. Ни тот, ни другой не сворачивали с раз избранного пути и не обращали внимания на поражения, недоброжелательную критику или редкие успехи. Двадцать пять томов сочинений Фолкнера опровергают известное высказывание Ван Вик Брукса: «Мы привыкли к загубленной, разбитой и искаленной судьбе писателя». Исключение, которое составляют Фолкнер и Джеймс, лишь подтверждает общее правило. В искусстве прозы никто из современников не превзошел Фолкнера.

Дос Пассос также усердно писал в последние годы. В 1949 году он опубликовал «Великий замысел», последний роман его второй трилогии, первыми двумя частями которой явились книги «Приключения молодого человека» (1939) и «Первый номер» (1943); в 1953 году все три части были изданы под названием «Округ Колумбия». За тринадцать лет, с 1949 по 1961 год, вышло десять его книг, в том числе пять романов и две книги путевых очерков. Остальные три посвящены воплощению замысла, появившегося у Дос Пассоса в 1941 году, когда он выпустил книгу «Земля, на которой мы живем», проанализировав в ней истоки американского политического и социального идеализма.

Во второй трилогии Дос Пассос стремился проследить судьбы семьи Спотсвудов (отец и двое сыновей) в годы великой депрессии и второй мировой войны. Обличать коммунистов и фашистов было несложно, но к тому времени, как началась работа над «Великим замыслом», он столь увлекся изображением действий президента Рузвельта, уничтожившего наши свободы — узурпировавшего власть при помощи Нового курса, а затем вовлекшего нас в войну, — что семейство Спотсвудов почти исчезло со страниц книги. В «Благословенной стране» (1951) писатель использовал воспоминания о прошлом своей семьи и эпизоды собственного раннего детства. В книге «Вероятность успеха» Дос Пассос вновь вернулся к одной из своих излюбленных тем — осмеянию американских коммунистов. «Великие дни» (1958) посвящены годам войны, о которых вспоминает бывший репортер, вращавшийся в высших военных кругах.

В 1961 году Дос Пассос в третий раз, теперь в «Середине века», попытался создать широкий и глубоко продуманный панорамный роман, форму которого он открыл еще в трилогии «США», однако здесь детальный анализ рабочего движения со времен «Индустриальных рабочих мира» до современности обернулся цинизмом и отчаянием. Роман раскрывает происшедшие с Дос Пассосом за эти годы перемены. В своей тревоге за будущее Америки он не устоял перед соблазном использовать свои персонажи в идеологических целях.

Урок, преподанный неспособностью этих трех больших художников создать нечто равное своим же ранним произведениям, сводится к тому очевидному факту, что спад в искусстве тоже является закономерным. Равновесие сил и целостность, породившие романы «Авессалом, Авессалом!», «По ком звонит колокол» и трилогию «США», неповторимы. Этим писателям удалось сочетать дотошность натурализма с проникновенностью и художественным мастерством. Однако они не смогли превзойти свои ранние шедевры и выразить в словах и символах то, что было присуще их лучшим творениям.

Другие писатели, не достигшие подобных высот, легко и спокойно шли проторенными путями. После 1945 года стало модно, особенно в кругах формалистической критики, говорить об упадке натурализма в американской беллетристике, но этот упадок никто не принял близко к сердцу. Несколько неисправимых приверженцев этого направления — Джеймс Т. Фаррелл, Уордис Фишер и Ричард Райт — продолжали черпать силы в бескомпромиссной честности натурализма и его идей, а Эрскин Колдуэлл писал все новые и новые варианты одной и той же грубоватой житейской комедии.

Что касается Фаррелла, он сохранил приверженность к романам-хроникам, начав с трилогии о Стадсе Лонигане, затем обратился ко второму «я» писателя из той же компании — Дэнни О'Нилу, а позднее к его преемнику — романисту Бернарду

Карру. По мере того как повествование методично разворачивалось от тома к тому, многие прежние читатели покинули Фаррелла, и ему не удалось привлечь внимание критики к несомненному мастерству старомодной художественной манеры, которой он упрямо следовал.

Натурализм Джона Стейнбека был с самого начала ослаблен морализаторством и своеобразной фантазией, имевшей, по видимому, ирландское происхождение. Склонность к сказочному и романтическому настрою, обаятельная в «Квартале Тортилья-Флэт», привела к более земному, хотя и не столь удачному результату в «Консервном ряде» (1944) и «Заблудившемся автобусе» (1947), а также в проникнутой чисто фольклорной поэтичностью повести «Жемчужина» (1948). Талант Стейнбека заметно истощился в «Благостном четверге» (1954) и «Путешествии с Чарли» (1962), вышедшем в год присуждения писателю Нобелевской премии. Эпический размах романов «В битве с исходом сомнительным» и «Гроздя гнева» в известной степени чувствуется в книге «К востоку от рая» (1952), грандиозной реалистической и символической панораме греха, где юмор сочетается с пафосом, пафос с трагедией, а трагедия со слишком отчетливой морализацией.

Если в поздних произведениях Стейнбека и Фолкнера комическое начало оказывалось на своем месте, оно не удержалось на прежнем высоком уровне иронии в романах, написанных Синклером Льюисом в период между 1945 годом и смертью писателя (1951). В своей сатире 20-х годов Льюис отчетливо продемонстрировал (это еще не было столь очевидно в 1948 году, когда вышло первое издание настоящей «Истории»), что американское общество достигло той степени мелкобуржуазной стабильности, которая предоставляла достаточный материал для создания комедии нравов на национальной почве. Несомненный, но в то же время наводящий уныние успех незлой сатиры Джона Ф. Маркэнда в его романах из жизни Новой Англии (роман «Покойный Джордж Эпли», вышедший в 1929 году) заставляет вспомнить и о более фундаментальном, хотя и менее привлекательном изображении пенсильванской мелкобуржуазной аристократии у Джона О'Хара.

О'Хара является, по-видимому, одним из тех писателей 30-х годов, произведения которых нуждаются в пересмотре с позиций 60-х. «Свидание в Самарре» (1934) завоевало феноменальный успех и вызвало недовольство большинства критиков того времени, однако О'Хара знал, к чему стремился, и упорно занимался изображением тайн жизни загородного клуба в вымышленных Гиббсвилле, Порт-Джонсоне и Форт-Пенне. О'Хара неизменно сопутствовала популярность романиста и новеллиста. Родившись в 1905 году в семье врача в Потсвилле, штат Пенсильвания, он перепробовал различные профессии, прежде чем стал газетным репортером-очеркистом. Он знал изнутри жизнь

Голливуда, нью-йоркских театров, бутлегерских притонов и кафе, а как писатель сложился в журнале «Нью-Йоркер».

Подобно Льюису и Маркэнду, О'Хара обратился к определенному аспекту американской жизни и скрупулезно его исследовал. В «Жаде жить» (1949), своем первом большом романе, весьма типичном для него по месту и времени действия, а также тонкому чувству слова, писатель выворачивает наизнанку историю благопристойного брака Грэйс Колдуэлл и Сидни Тейта, показывая супружеские измены Тейтов и их избранных друзей с 1917 по 1947 год. Картины политической и клубной жизни, сплетни в Форт-Пенне о том, что едят и пьют благосостоятельные люди, хотя подчас и кажутся необязательными, играют важную роль в книге. Медленное движение сюжета — истинное благо. Здесь, как и в других произведениях О'Хара, герои ведут, что так нравится читателям, восхитительную жизнь, роскошную и спокойную, размеренное течение которой лишь иногда нарушается превратностями судьбы, личными слабостями персонажей.

Социальным художником, сумевшим поднять комедию нравов до уровня серьезной драмы, стал Джеймс Гулд Каззенс. Почему же критики и читатели распознали Каззенса с таким опозданием? Ответ на это прост: до появления романов «Последний Адам» (1933) и «Мужи братия» (1936) трудно было что-либо сказать о его тематике и художественной манере. Каждая из его ранних книг, а в период между 1924 и 1934 годами их появилось пять, не похожа на другую.

В «Последнем Адаме» (1933) Каззенс экспериментировал с темой, социальной средой и образом главного героя, к чему позднее обращался во всех своих романах, за исключением полуавтобиографического «Спроси меня завтра» (1940). Главный герой «Последнего Адама» доктор Джордж Булл, к неудовольствию сограждан, держит в своих руках жизнь городка Нью-Уинтон. Здесь, наконец, перед нами типичная для Каззенса ситуация: в центре действия оказывается человек, отнюдь не образец добродетели, чьи профессиональные познания и чувство ответственности служат интересам маленькой общины, членом которой он издавна является. По сравнению с другими героями Каззенса, беспристрастными созерцателями жизни, доктор Булл больше похож на бойцового петуха, однако он тоже непоколебим в испытаниях и известен своими тайными благодеяниями. Подобно другим героям Каззенса, он принадлежит к элите общества.

В романе «Мужи братия» (1936) Каззенс изображает духовенство. Преподобный Эрнест Кадлипп, священник нью-йоркской епископальной церкви св. Амвросия (часовня приходской церкви богатой общины «Невинные младенцы»), отнюдь не аскет, и его призвание продиктовано скорее благоразумием, нежели мистическим порывом. Он погружен в мирские заботы,

связанные с церковью, и ему всегда известен ответ на вопрос, заданный евреями Петру и прочим апостолам в день пятидесятницы: «Что нам делать, мужи братия?»*. Кипучая деятельность человеколюбивого Эрнеста продиктована убеждением, что ни одно событие, ни единый аспект какого-либо события, даже порожденного грехом и столь противного Божественной воле, не выходит за пределы целенаправленной деятельности (Бога)).

В трех последующих романах Каззенс нашел своего главного героя в конторе адвоката. В первом из этих романов, «Праведные и неправедные» (1942), молодой Эбнер Коутс, помощник прокурора округа, делает карьеру, идя по стопам отца и деда — юристов. Во время первого же серьезного судебного процесса в здании суда городка Чайлдерстаун он познает те юридические тонкости, о которых лишь вскользь упоминалось в учебниках, все ходы и выходы, всю подноготную судопроизводства; помимо всего прочего, ему становится ясно, на что обрекает себя честный юрист. В «Почетном карауле» Каззенс обратился к жизни военных и в центр романа поместил полковника Росса, сменившего судейскую мантию на военный мундир. Без его здравого смысла и знания не только законов, но и человеческой природы острый расовый конфликт на военно-воздушной базе Оканара перерос бы в скандал, на который так падка пресса.

Девять лет отделяют «Почетный караул» от романа «Одержимый любовью» (1957). К тому времени литературная слава Каззенса так возросла, что новую книгу ожидали с большим нетерпением. Этот роман оказался лучшим произведением: в нем писатель обстоятельно разработал свою излюбленную проблему морального выбора, неизменно возникающую перед каждым, кто вступает в сферу деловых отношений. И снова в центре повествования образ юриста. Артур Уиннер, скрывающий свое прошлое, является оплотом общины одного из городков Пенсильвании. С опытностью бывалого штурмана в море житейских невзгод ориентируется он в несчастьях, нависших над его клиентами и друзьями. Однако и он, некогда одержимый незаконной любовью, вынужден увилывать от ответа. Ироническая концовка не призвана служить осуждением. Реминисценции шекспировского «Юлия Цезаря» подсказывают (если мы нуждаемся в таких намеках), что Артур Уиннер — это Брут, но одержимый не патриотическим энтузиазмом, а любовью.

Другая причина, почему Каззенс сравнительно поздно привлек к себе внимание, заключалась в том, что он не был новатором подобно Хемингуэю, Дос Пассосу или Фолкнеру. Каззенс писал традиционные романы нравов, честно исполняя работу, которую в свое время делали Джордж Элиот и Э. М. Форстер, а более поверхностно — его современники Джон Ф. Маркэнд и Джон О'Хара. С выходом «Одержимого любовью» критика обратила внимание на безупречную структуру поздних

романов писателя, отмечая, как искусно использует он классические приемы в своих целях. Каждый из этих романов охватывает критический момент действия (26 часов в «Мужчины братия», 49 часов в «Одержимом любовью»). Действие ограничено маленьким городком, военно-воздушной базой или городским приходом. Хотя повествование ведется объективно, мы смотрим на события с точки зрения пронизательного главного героя.

Герои Каззенса — обычно мужчины за сорок, хорошо владеющие своей профессией и составляющие костяк общества. Как говорит судья Коутс, отец Эбнера: «Просто невероятно, как много приходится делать, чтобы этого добиться. И все же ни дьявол, ни потоп не заставят нас отказаться ежедневно делать это как можно лучше».

Юг породил не только Фолкнера, но и других серьезных, самоуглубленных социальных художников. Молодой участник нэшвиллской группы поэтов и критиков «Беглецы» Роберт Пенн Уоррен опубликовал два многообещающих романа: «Ночной всадник» (1939), а незадолго до окончания второй мировой войны «У райских врат» (1943). Славу писателю стяжал роман «Вся королевская рать» (1946), хорошо принятый и читателями, и критикой. С тех пор Уоррен пользовался неизменным успехом. Эту популярность нелегко объяснить, ибо его книги, отличающиеся изысканной тематикой и структурой, полны символического смысла. Вместе с тем в них много занимательности и напряженного действия, особенно в таких, как «Мир и время» (1950), «Сборище ангелов» (1955); когда же того требует ситуация, язык романа становится грубоватым.

В романах Уоррена господствуют две темы: жажда самовыражения, которое может быть достигнуто только посредством самопознания, и неизбежность осквернения мира, как только человек покидает темницу своего «я». Обычно эти темы сочетаются. В «Ночном всаднике» Перси Манн вопреки своему желанию оказывается втянутым в «табачную войну»* на стороне фермеров. И хотя он действует из лучших побуждений, ему приходится совершать поступки, которые раньше привели бы его самого в ужас. В конце концов он погибает, но уже придя к некоему самопознанию. Подобным же образом в романе «Вся королевская рать» Джек Бёрден, близко стоящий к развращающей силе Вилли Старка (прототипом которого является Хью Лонг), пытается осмыслить зло, исходящее от Вилли, и таким образом познать самого себя. Наиболее искусное произведение Уоррена на тему самопознания — это роман «Пещера» (1959). Жив ли еще Джаспер Хэррик, очутившийся в пещере? Его близкие, а благодаря телевизионной шумихе и вся страна пребывают в ожидании известий. Все, к чему стремились у входа в пещеру (платонову пещеру?) скорбящие, молящиеся и предающиеся блуду, сводилось к тому, как говорит один из героев, чтобы «прорваться к тайне, заключенной в них самих».

Как и Уоррен, Кэролайн Гордон родилась в угрюмом табачном районе южного Кентукки. Герои Уоррена странствуют по различным штатам Юга — от Мемфиса до Нового Орлеана; мисс Гордон, напротив, редко расстается с впечатлениями своего детства. Лишь однажды, в восьмом романе «Преступники» (1956), действие перенесено на Север. Хотя мисс Гордон была убежденной сторонницей старого Юга, ей принадлежат только два романа, полных ностальгии по довоенному Югу, — «Пенхелли» (1931) и «Никто не обернется» (1937). Обычно ирония и напряженная ситуация в ее произведениях порождены конфликтом между традиционно южными нравами в их лучших проявлениях и антигуманным поведением тех, кто отверг старый образ жизни. Мастерски владея пером, писательница сумела ненавязчиво использовать мифологию в «Саде Адониса» (1937) и усовершенствовала этот прием в «Женщинах на веранде» (1944). Ее превосходный роман «Зеленые века» (1941) воссоздает историю послереволюционного столкновения между индейцами и белыми на границе Каролина — Теннесси. Это одна из немногих удачных попыток американских романистов понять жизнь индейцев и сочувственно изобразить ее.

После второй мировой войны читатели и критики, очевидно, заметили допущенную оплошность и, хотя и с запозданием, воздали должное этим писателям. К 1960 году наступило время новых сил и новых течений в беллетристике.

3

Небывалый расцвет американской драмы в период 1915—1940 годов окончился в годы войны. К 1950 году почти все старые драматурги, кому американский театр обязан своими успехами, сошли со сцены, и их место заняли две значительные фигуры: Теннесси Уильямс и Артур Миллер (речь о них пойдет в следующей главе). Смерть унесла в 1939 году Сидни Хоуарда, а в 1949 году и Филипа Барри. В 1955 году скончался Роберт Шервуд, работавший во время войны по заказам федерального правительства. Поздние стихотворные драмы Максвелла Андерсона свидетельствуют об упадке его таланта. Джордж Келли после 1946 года не написал ни одной пьесы. С. Н. Берман занимался переделкой произведений других авторов. Клиффорд Одетс переехал в Голливуд, откуда несколько раз, хотя и без особого успеха, возвращался на Бродвей. Федеральный театральный проект 1935—1939 годов не принес реальных результатов. Три трагикомедии Т. С. Элиота — «Вечеринка с коктейлями» (1950), «Личный секретарь» (1954) и «Старейший государственный деятель» (1959) — настолько английские по теме и настроению, что выпадают из общей картины нашей истории и заслуживают быть упомянутыми лишь как завершение творческого пути писателя.

Чрезвычайно возросшая стоимость постановок непосредственно связана с внезапным сокращением числа значительных с художественной точки зрения пьес, играемых в каждом сезоне. Нью-йоркские театры представляют собой выгодный вклад капитала, и вкладчики требуют максимального дохода от этих предприятий. Издержки растут так быстро, что, если спектакль на Бродвее не обещает прибыли в первую же неделю, он оказывается под угрозой снятия. С другой стороны, популярные музыкальные представления давали такие барыши, что предприниматели не жалели денег и на убыточные постановки. В результате режиссеры старались действовать наверняка и отваживались лишь на постановку музыкальных представлений или пьес, написанных по мотивам популярных романов и биографий. Экспериментирование оставалось на долю новых «внебродвейских» постановщиков. Но даже и они в первые годы этого движения полагались на театральную классику и пьесы европейских драматургов-авангардистов.

По иронии судьбы, самый смелый экспериментатор Юджин О'Нил добился успеха трех из четырех своих пьес, поставленных в эти мрачные годы. Если бы их написал кто-нибудь из молодых драматургов, они никогда не увидели бы сцены.

В последние годы жизни О'Нил был прикован болезнью к постели и пытался писать лежа. В той мере, в какой это ему удавалось, он трудился над двумя большими циклами пьес под символическими заглавиями «Сказание о собственниках, обокравших самих себя» и «Ради некролога». Пьесы второго цикла предназначались для театра одного актера. Еще до смерти писателя в 1953 году была сыграна не входящая ни в какой цикл пьеса «Разносчик льда грядет» (1946), первая постановка О'Нила на Бродвее после более чем двенадцатилетнего перерыва. Действие происходит в баре Гарри Хопа (напоминающем кабачок Джонни-Проповедника в ранней пьесе О'Нила *) и представляет собой еще одну вариацию на излюбленную тему писателя — человек счастлив лишь в мире иллюзий. Другую пьесу вне цикла, «Луна для пасынков судьбы», в основу которой положена история разбитой жизни Джейми, брата О'Нила, драматург направил в 1947 году в бродвейский театр. Однако из-за трудности в подборе актеров и неблагоприятных отзывов, появившихся уже во время репетиций, пьесу в Нью-Йорке не поставили. Когда же ее сыграли десять лет спустя, публика поняла, что это одно из великих творений О'Нила. «Душа поэта», пьеса из цикла «Сказания о собственниках», была закончена и могла бы увидеть свет еще при жизни автора, однако О'Нил отказался от ее постановки, поскольку считал, что никто из современных актеров не способен сыграть роль ирландского хвастуна и бывшего солдата Корнелиуса Мелоди.

В постановке 1958 года эту роль с успехом исполнил Эрик Портмен.

В 1944 году О'Нил безжалостно уничтожил большинство своих сценариев и рукописи неоконченных пьес обоих циклов. Этой участи избежали лишь две пьесы: «Дворцы побогаче» и «Хьюи». В 1941 году была завершена еще одна пьеса вне цикла, «Долгое путешествие в ночь», но, поскольку она отличалась изображением сугубо личных судеб отца, матери, брата и дней юности самого О'Нила, он в 1945 году в присутствии своего издателя опечатав рукопись и распорядился не публиковать ее ранее, чем через двадцать пять лет после своей смерти. Миссис О'Нил, владевшая авторским правом на пьесу, нарушила запрет и после смерти сына писателя, Юджина-младшего, предложила рукопись к постановке в Америке Хосе Квинтеро (впервые поставлена в Стокгольме), что стало большим событием театрального сезона 1956 года. Наконец-то О'Нил встретился с покойными родственниками — пьющим и скупым отцом-тираном, матерью-наркоманкой и братом Джеймсом, бессмысленно растратившим свою жизнь. Себя он изобразил в лице Эдмунда, чувствительного чахоточного юноши, мечтающего стать поэтом.

«Долгое путешествие в ночь» бесспорно является лучшей пьесой О'Нила. Теперь, когда мы имеем возможность читать ее, сопоставляя с юношескими годами жизни писателя, изображенными в ней, то убеждаемся, что мучительные внутрисемейные отношения играют в книгах О'Нила гораздо большую роль, чем какие-либо иные события, идеи или влияния — любовь к морю, годы, когда он существовал на случайные заработки, затянувшееся увлечение католицизмом, философия Ницше, влияние древнегреческих драматургов и Стриндберга. Как пишут Гелбы в своей биографии О'Нила (1962), история семьи Юджина «основана на слезах и крови и является ключом к пониманию трагического взгляда писателя на жизнь и искусство».

4

При вступлении в должность президента Кеннеди в январе 1961 года в традиционную церемонию было введено удивительное новшество. По приглашению президента поэт прочитал с трибуны написанное по этому случаю стихотворение. Естественно, что выбор пал на Роберта Фроста, которому шел тогда семьдесят седьмой год (он умер два года спустя). Повод был торжественный и символический. Фрост уже давно слыл самым популярным американским поэтом, не исключая даже Лонгфелло. Из года в год все большим успехом по всей стране пользовались его чтения стихов, перемежаемые непринужденными размышлениями о жизни и смысле поэзии.

Еще удивительней, чем эта заслуженная известность, само творческое долголетие Фроста. «Маска разума» опубликована в 1944 году, «Маска милосердия» и «Куст на кровле» — в 1947 году, когда поэту исполнилось семьдесят три, а «На вырубке» — в 1962 году. В своих поздних стихах Фрост продолжал диалог с самим собой, размышляя о неминуемой гибели человека в этом мире, развивающемся под знаком атомной бомбы. Велико было искушение напечатать побольше из собственной поэтической мастерской, однако Фрост строго чистил и отбирал свои произведения. В результате стихи сборников «Куст на кровле» и «На вырубке» выдержали испытание временем.

Для человеколюбия Фроста показательно, что именно ему во многом обязан Эзра Паунд своим освобождением из федеральной психиатрической лечебницы св. Елизаветы. После того как в 1945 году психиатры признали Паунда больным и на суде по обвинению в измене присяжные вынесли ему приговор «душевнобольной», поэт провел двенадцать лет в лечебнице. Там он продолжал работать над своими «Песнями» и принимал множество молодых писателей, превративших его творчество в объект поклонения. Для старых друзей Паунда, считавших предосудительным его антисемитизм и выступления по радио в годы войны в защиту фашизма, заключение писателя с годами представлялось все более абсурдным. Адвокаты утверждали, что, поскольку он не был и, очевидно, никогда не будет судим из-за своей душевной болезни, нет причин, почему бы не выдать его на попечение жены. Так считал Фрост, писавший позднее одному из своих друзей: «Я отправился на прием к министру юстиции и сказал: «Я пришел, чтобы освободить Эзру Паунда». Они увидели, что я не уйду, пока что-то не будет предпринято, и вынуждены были согласиться». Летом 1958 года Паунд с женой покинул Америку и обосновался в замке близ Мерано в Итальянских Альпах.

В годы тяжелых испытаний Паунд усиленно работал над «Песнями», этой «Одиссеей» XX века: в 1948 году он создает «Пизанские песни», 74—84 песни; в 1956 году — раздел «Перфоратор», 85—95 песни; в 1959 году — «Престолы», 96—109 песни. По утверждению Паунда и его поклонников, настанет время и откроется великий замысел «Песен». Для тех же, кто не был настроен столь радужно, но восхищался Паундом, который когда-то выступил с призывом поэтического «обновления», новое звучание его поэзии ощущалось в таких изредка встречающихся великолепных отрывках, как начало LXXXI песни:

Мудрость кентавра муравью присуща
В драконов век; отбрось свое тщеславье —
Не человек придумал смелость, верность
И красоту. Отбрось его, отбрось.

В 1922 году Т. С. Элиот опубликовал «Бесплодную землю» и посвятил ее Эзре Паунду, «il miglior fabbro»¹. В молодости Паунд был если и не «лучшим мастером», то дерзким новатором и пропагандистом нового искусства. Когда он переехал из Лондона в Париж, а в 1925 году в Италию, то постепенно утратил связи с молодыми писателями. Главным вдохновителем и наставником нового движения стал Элиот, в 1922—1939 годах редактировавший лондонский журнал «Крайтирион».

К 1950 году все критики и литературоведы пришли к единому мнению, что Элиот пользуется бесспорным влиянием в Англии, Соединенных Штатах и повсюду, где только читают английские стихи. И друзья, и враги заговорили о его «литературной диктатуре» — критические суждения Элиота считались непререкаемыми. Первое значительное произведение Элиота в области поэзии и критики восходит к 1920 году, однако до середины 40-х годов, пока его творчество не стало убедительным свидетельством консервативных тенденций в литературе того времени, влияние и авторитет писателя еще не сказывались в полной мере. Выходец из Сент-Луиса, штат Миссури, и потомок новоанглийских Элиотов, Томас Стирнс Элиот в течение длительного времени был британским подданным, а его «Полное собрание стихов и пьес, 1909—1950» (1952), бесспорно, явилось исторической вехой середины XX столетия в литературах обеих стран.

Начав как приверженец школы «нового гуманизма», Элиот с ранних лет воспринял эстетику, восходящую (в ее американской ветви) не к традиции Мелвилла и Уитмена, а к По, Эмерсону и Генри Джеймсу, а также этику, уводящую от традиционного американского протестантизма к откровениям старого ритуального действа. Эти пристрастия во многом объясняют причины, побудившие Элиота добровольно покинуть родину, однако они никак не объясняют его огромного воздействия на американскую литературу XX века, воздействия, впервые в нашей истории приведшего к упорядоченности и установлению авторитета писателя на основе морального критерия его литературных свершений.

Сколь ни поразительно завоевание Элиотом британской и американской литературы к 1950 году, оно не обошлось без противодействия. Весной 1950 года в «Сатердей ревью» авторитет Элиота подвергся нападкам со стороны «консерватора» иного образца — поэта Роберта Хиллайера. Этот протест был вызван тем, что общество американской литературы при Библиотеке Конгресса, членом которого являлся Элиот, присудило только что учрежденную Боллингеновскую премию* по поэзии «Пизанский песням» Эзры Паунда. В результате разгорелась одна

¹ Мастеру, выше, чем я (*итал.*).

из самых острых дискуссий XX века, непосредственным следствием которой стало разделение поэтов, критиков и читателей на два основных лагеря: тех, кто признавал влияние и ведущую роль Элиота, и тех, кто не признавал. Когда журнал «Поэтри» опубликовал приложение «Факты против «Сатердей ревью», изложив позицию Общества при Библиотеке Конгресса, непосредственный повод спора уже был забыт, однако за этой критической перепалкой, как полагали некоторые, стоял более важный вопрос о том, может ли искусство утратить связи с жизнью, продолжая оставаться искусством.

Определение Элиотом поэзии как бегства от переживаний и человека, сформулированное в 1920 году, к 1950 году превратилось в краеугольный камень школы «новой критики» и поэзии, тесно с нею связанной. Протест Элиота против «распада чувствительности», который произошел, как он считал, в XVII веке и привел к крайностям романтизма, очевидно, сродни антиромантизму «нового гуманизма» его гарвардского наставника Ирвинга Бэббитта, а также требованию Дж. Э. Спингарна заменить распространенные тогда (в 1921 году) «разрозненные литературные теории» «подлинной философией искусства». Поэзия Элиота показала возможность восстановления утраченных чувств, превращение искусства самого по себе в ту жизнь, каковой она была у английских метафизиков XVII века, а не в простое и несовершенное отражение «жизни», провозглашенное «органическими» поэтами от Вордсворта и Эмерсона до Фроста и Мейсфилда. Эстетико-аналитический принцип был подхвачен Эми Лоуэлл, Эзрой Паундом и имажистами и развит Джоном Кроу Рэнсомом и группой нэшвиллских «беглецов», в которую входили Тейт, Дэвидсон, а также Клинт Брукс и Роберт Пенн Уоррен; с выходом «Новой критики» (1941) Рэнсома этот принцип стал частью литературного «истэблишмента». Уже давно назревал повсеместный бунт против романтизма, и, когда он наконец разразился, это придало силу и уверенность в себе американской критической мысли, которую теперь признали во всем мире. Вместе с тем успехи литературной критики свидетельствовали, что, очевидно, наступал конец эпохи.

Между тем поэт, ставший главным выразителем этого движения, спокойно продолжал печататься в качестве «малого поэта» и не создавал новых теорий возрожденного искусства. Вышедшее в 1954 году «Собрание стихов» Уоллеса Стивенса лишь подтвердило уже признанные успехи поэта. В начале 50-х годов появилось много подобных сборников. В то время выходили не только пополненные собрания сочинений Фроста и Элиота, но и новые сборники Карла Сэндберга, Э. Э. Каммингса, Уильяма Карлоса Уильямса, Арчибальда Маклиша, Конрада Эйкена и Мэриэн Мур, подводившие великие «итоги» поэтических свершений первой половины века. Некоторые из этих поэтов отличались плодovitостью, особенно Маклиш, чья стихотворная пьеса

о судьбе Иова «Дж. Б.» (1957) явилась воплощением давнишней мечты поэта превратить интимную поэзию в «гражданскую речь»; в 1958 году Уильямс завершил свою грандиозную поэму «Патерсон». Весь этот впечатляющий строй собраний сочинений убедительно свидетельствовал о проделанной работе и памятнике, воздвигнутом себе поэтами.

Ретроспективный взгляд с новых позиций открыл новые силы и красоту стихов тех, кого третировали как дилетантов или «малых поэтов». Поэтическое творчество Рэнсома, по существу, завершилось в 1927 году публикацией третьей книги — «Джентльмены в оковах». Он столь беспощадно чистил и сокращал свои «Избранные стихи» (1945), что оставил в книге менее половины зрелых произведений. Лишившись поэта, мы приобрели критика. По степени влиятельности Рэнсома можно сравнить лишь с Элиотом. Журнал «Кеньон ревью», основанный им в 1939 году, и кафедра английской литературы в Кеньонском колледже стали его собственным маленьким научно-исследовательским институтом. Аллен Тейт, друг Рэнсома и его коллега-«беглец», также проявил склонность, свойственную критикам, и выступил в области поэзии. Стихи в сборнике 1949 года «Зимнее море» обнаружили новую потрясающую красоту, восходящую к Данте, чье влияние ощущается также в появившихся в печати трех частях этой «поэмы изрядной длины». Время от времени выходили тоненькие, но жадно читаемые томики стихов мисс Мур. После «Собрания стихов» 1952 года появились ее книги «Подобно крепости» (1956) и «О, стать бы драконом» (1959). Мисс Мур всегда была поэтом для поэтов: Элиот предпослал вступление к ее «Избранным стихам» 1935 года, рецензии на ее книги тоже обычно писали поэты. Биографический очерк поэтессы, написанный Уинтропом Сарджентом и опубликованный в 1957 году в «Нью-Йоркер», свидетельствует о толпах поклонников, совершавших паломничество через Ист-Ривер на ее квартиру в Бруклине, загроможденную столь же многозначительными безделушками, как и ее стихи.

Еще не бывало, чтобы старые поэты, которым перевалило за шестьдесят, находились в таком расцвете творческих сил. Когда в 1955 году в возрасте семидесяти шести лет умер Уоллес Стивенс, его, бесспорно, почитали как на родине, так и за границей одним из величайших поэтов нашего века. Кто еще, кроме Йейтса, Фроста и Элиота, уdstаивался столь высокой чести?

83. ПОСЛЕ 1945 ГОДА

1

Смерть Фолкнера, Хемингуэя и Фроста подвела черту под периодом литературы США, большая часть которого приходится на двадцатилетие между двумя мировыми войнами. С тех пор в Америке возникла новая литература, создатели которой дебютировали в течение или же сразу по окончании второй мировой войны. Содержание их произведений, их образного мира составляет предмет настоящего раздела, последней главы, как и прежде устремленной в будущее литературной истории Соединенных Штатов. И хотя вряд ли можно утверждать, что этот новый, послевоенный этап уже составляет некое единое целое, его основные контуры, движущие силы и тенденции развития к настоящему времени полностью определились.

Отличительная особенность послевоенной действительности заключалась в торжестве разрушительного, хаотического начала, подчинявшего себе в том числе и все попытки упорядочить общественную жизнь. Подтекстом современной жизни по-прежнему оставалась война в ее «холодной» или «горячей» разновидностях, влекущая за собой разгул бессмысленного насилия, отчуждение и дегуманизацию человека. Проблема отдельной, конкретно взятой личности выдвинулась на литературную авансцену и объединила идейные и художественные искания как американских, так и европейских писателей. В дополнение к чувству разочарованности новое поколение вскоре познакомилось с сюрреалистической практикой то безобидно-аморфного, то, напротив, демонически вызывающего массового общества и современного сверхгосударства.

Невзирая на эти глобальные тенденции и сдвиги, общественная жизнь в послевоенных Соединенных Штатах характеризовалась большим многообразием. Хотя весь прочий мир постепенно американизировался, сама Америка совсем не собиралась надевать на себя униформу. Поверхностные представления о всеобщем довольстве и законопослушании преобладавшие в оживленных городских центрах и ухоженных пригородах, прочно укрепились в сознании нации, и в то же время, как это ни странно, американское общество упорно настаивало на признании за своими гражданами права на самостоятельность мыслей

и поступков. В стороне от столбовой дороги американского духа по-прежнему сохранялись очаги вольномыслия и нонконформизма, возникали и тянулись к солнцу ростки любви и свободы. Потребность в любви порой приводила людей на порог религии — будь то дзен-буддизм, христианская мистика или философия Мартина Бубера * с ее акцентом на исследование межличностных, согласно формуле «Я — Ты», взаимоотношений. С другой стороны, как можно видеть на примере образов «битника» у Керуака, а также живо обрисованного Н. Мейлером «белого негра», стремление к свободе подчас выливалось в прославление анархии, а то и преступления. Оба эти порыва, имевшие, как мы видели, различное происхождение, нередко сливались воедино в концепции мятежника-жертвы, героя-преступника или блаженного простака. Знаменательно, что аналогичная идея «святого пикаро» была предложена критиком Р. У. Б. Льюисом для характеристики центрального героя современной литературы в Европе. Образ аутсайдера, постороннего, доминировал в послевоенной литературе по обе стороны Атлантики, и американцы узнавали в нем черты Измаила из «Моби Дика» Г. Мелвилла.

Отклик литературы США на послевоенную действительность сопровождался протестом против ужесточения социальной и культурной регламентации, источником силы американских книг, как и прежде, было обращение к внутренней, духовной диалектике личности. Есть все основания утверждать, что новая литература целиком сосредоточилась вокруг исследования человеческого «я», инстинктивных, глубоко личных движений человеческой психики. Ее моральное кредо не отличалось определенностью, ибо традиционные ценности были отброшены в пользу подчеркнуто субъективного, окрашенного в ироничные, экзистенциалистские тона восприятия внешнего мира. Вместе с тем, несмотря на родимые пятна мрачного пессимизма и даже нигилизма, литература этой поры была исполнена почти религиозного пыла; потешаясь и иронизируя над действительностью, она стремилась соприкоснуться с ней и даже выступить в качестве ее единственного спасителя.

В прямом соответствии с моральной философией послевоенной литературы складывались особенности ее художественной формы и стилистики. Если в 20-е годы многое в этой сфере зависело от воздействия настроений разочарованности, то в середине XX века таким внешним фактором стала атмосфера нигилизма. Еще в 40-е годы в ранних произведениях Ричарда Уилбера, Джин Стаффорд и Фредерика Бьюкенера преобладали изысканность и элегантность стиля, равновесие иронических мотивов, устремленность в область мифа. Но постепенно чистый формализм такого рода выходил из моды, и литература уже не могла оставаться в стороне от настойчивых требований действительности. Художественная форма быстро утрачивала свою бы-

лую лощеность и гармоничность; обращение к импровизации, к неожиданным стилистическим «сбоям» было типично для творчества Джека Гелбера и Аллена Гинзберга, а также для поздних произведений Нормана Мейлера и Сола Беллоу. В ходе дискуссии вокруг движения «битников» дистанция, разделявшая писателей, тяготевавших к формализму и пользовавшихся признанием в академических кругах, и их противников, обратилась в настоящую пропасть.

Хотя «битников» нередко связывают исключительно с Сан-Франциско, их выступление получило подлинно национальный резонанс и явилось, по сути, единственным актом открытого бунтарского протеста в Америке середины XX века. Это движение захватило не только литературу, но и широкие сферы американской культуры, так как было гораздо более критически настроено к основам американского общественного уклада, чем радикалы 30-х годов. Используя идеи европейского экзистенциализма и философии некоторых стран Востока, но исходя при этом в первую очередь из национальной традиции несогласия с точкой зрения большинства, проявившейся еще в рапсодических гимнах Эмерсона и Уитмена, «битники» выступали от имени осажденного и загнанного «естественного человека», прославляя «органичную святость» его природы. Вот почему с учетом всех его противоречий и негативных сторон, несмотря на пристрастие к наркотикам, оргиям, насильственным актам с вовлечением в них несовершеннолетних, движение «битников» несло в себе не только социальный протест, но и высокий религиозный импульс. В литературе как таковой симпатии «битников» принадлежали принципу свободы — свободной импровизации, граничащей подчас с бессодержательностью словесного потока. Тем самым «битники» противопоставляли себя интеллектуальной, неспешной, тщательно отделанной поэзии Элиота, Одена, Уоллеса Стивенса. Опираясь на авторитет своего духовного покровителя Генри Миллера и отбивая атаки со стороны столь различных противников, как Кеннет Рексрот и Норман Мейлер, группа писателей — Джек Керуак, Джон Клеллон Холмс, Лоренс Ферлингетти, Грегори Корсо, Аллен Гинзберг и Уильям Берроуз — выступила в поход за овладение всей многогранностью, грандиозностью американской действительности, за приобщение к своему поэтическому опыту самой широкой читательской аудитории.

Когда шумиха, вызванная «битниками», несколько улеглась и стало ясно, что ими было создано не так уж много подлинно художественных произведений, граница между сторонниками примата формы в литературе и противниками этой концепции продолжала существовать. Содержание и широта интересов «антиформалистов», тесная связь с жизнью страны и готовность откликнуться на ее ритмы обновили и освежили литературную атмосферу. Есть основания предполагать, что этот отход от

недавних догм и критика формалистических представлений в будущем станут еще более заметной тенденцией развития литературы в Соединенных Штатах.

Впрочем, нельзя заниматься предсказанием будущего безнаказанно. В обстановке теперешней сумятицы похоже, что сама идея авангардизма как направления, утверждающего относительность сложившегося буржуазного порядка перед лицом законов истории, начинает утрачивать свою определенность. Тем не менее к 1960 году некоторые любопытные тенденции успели таки выкристаллизоваться. В пьесах Эдварда Олби, Джека Гелбера и даже Теннесси Уильямса обозначились своего рода очаги абсурдистского толкования мира и мрачного юмора попеременно с чувством слепого гнева. В прозе Джона Хоукса и Уильяма Берроуза можно обнаружить тяготение к кошмарному, сюрреалистическому письму, а отсюда — всего один шаг до гротескных видений в книгах Флэннери О'Коннор, Джеймса Парди и Карсон Маккаллера. Иное качество — грубая сила и прямота, вытекающие из связи с пикарескной традицией, — проявилось в романах Сола Беллоу, Нормана Мейлера, Уильяма Стайрона и Ралфа Эллисона, а что касается Дж. Д. Сэлинджера, то в его последних произведениях стремление к идеалу заметно потеснило былую ироничность. В поэзии мрачные, полубессознательные прорицания Теодора Ретке и мощный, взрывной стих Роберта Лоуэлла — каждый на свой лад — производят сильное впечатление. Не менее своеобразны также контролируемая страстность Чарльза Олсона и рапсодический пыл Аллена Гинзберга, порой придающие их стихам характер подлинных заклинаний.

Все эти отдельные факты и наблюдения, разумеется, нелегко сопоставлять друг с другом, а еще труднее перейти от них к каким-либо прогнозам и предсказаниям. Очевидно, однако, что общее движение идет в сторону усиления чувства комизма и готовности художника принять действительность со всеми ее противоречиями; в сторону реализма, который стремится скрыться от любопытных глаз под камуфляжем сюрреалистического юмора. Происходит стирание границ, отделяющих комедию от трагедии, пафос от иронии, традицию от импровизации. Похоже, что складывается новая концепция «антиформы», которая наконец сможет вместить в себя диалектику утверждения и отрицания в том качестве, в каком они проявились в творчестве общепризнанных мастеров прошлого — Мелвилла и Уитмена. Новая литература усвоила уроки того и другого, но она не только унаследовала сумрачную глубину мысли Мелвилла и далеко не такой простодушный, как кажется, энтузиазм Уитмена. Она постаралась свести их воедино в надежде постичь смысл жизни современного американца, в попытке придать общепонятную осознанную форму выражения самым сокровенным тайнам его личности.

Век критики — так называли, и, пожалуй, даже слишком часто называли, послевоенные десятилетия. Субъективизация мироощущения этого периода отразилась в различных направлениях литературной критики, которой в редакциях журналов нередко отдавали предпочтение перед оригинальным художественным творчеством. Литературно-критические и публицистические работы некоторых авторов получали подчас большую известность, нежели их беллетристические произведения. Так обстояло дело, к примеру, с книгами поэтов Рэндолла Джаррелла «Поэзия и время» (1953) и Карла Шапиро «В защиту невежества» (1960), а также со сборниками эссе Нормана Мейлера «Самореклама» (1959) и Джеймса Болдуина «Никто не знает моего имени» (1961), удостоившимися более громких похвал по сравнению с художественной прозой обоих писателей. Но то были, разумеется, крайние случаи, ибо специфика послевоенного периода требовала расширить круг интеллектуальных интересов, далеко выходящих за рамки «чистой» эстетики. Ощущение постоянного кризиса, в котором обретался мир, диктовало выдвижение философских вопросов самооценки личности, ее отношения к обществу и к богу. Разработка и обсуждение этих проблем наложили глубокий отпечаток и на состояние литературной мысли.

Ничто в такой мере не повлияло на пересмотр представлений человека о самом себе, как психоанализ. Хотя, как показал Фредерик Дж. Хоффман в работе «Фрейдизм и литературное воображение» (1945, 1957), воздействие концепций Фрейда на литературу США ощущалось еще в 20-е годы, в полной мере их философское содержание было «прочувствовано» и подхвачено литературой только после второй мировой войны. В книгах Н. О. Брауна «Жизнь против смерти» (1959) и Лайонела Трилинга «Фрейд и кризис нашей культуры» (1959) был сделан особый упор на связь идей психоанализа с внутренними законами творческого воображения; эстетические понятия характера и действия, фантастического и реального, символа и мифа подверглись пересмотру в свете теории врожденных инстинктов, и вследствие этого извечный конфликт человека с самим собой и со своим окружением предстал в совершенно ином, необычном свете.

Столь же широкие перспективы для литературы США открыло соединение психоанализа с антропологией, реализованное еще в «Тотеме и табу» (1918) Фрейда, но получившее наиболее основательную разработку в трудах Юнга. В этой связи следует пересмотреть взгляд на «Золотую ветвь» Джеймса Фрейзера (1922), которая представляла собой нечто большее, нежели коллекцию экзотического фольклора. Вошедшие в эту книгу легенды о смене времен года, сопровождаемой ритуальными

церемониями смерти и возрождения, были восприняты последователями Фрейзера как основополагающие извечные модели реальности, архетипы человеческой души и вселенной, все далее расходящиеся друг с другом в ходе исторического развития в силу закона всеобщего отчуждения. В попытке внести мотив порядка в хаос современного мира к мифу обращались Джойс и Элиот, но триумф антропологического подхода пришелся на послевоенные годы, когда в работах Джозефа Кемпбелла, Френсиса Фергюссона, Уэйна Шумейкера, Филипа Уилрайта и Нортропа Фрая* была осуществлена своего рода «прививка» первобытных символов и верований к древу современной литературы.

Устремленность психоанализа к исследованию человеческого сознания и еще более широкое обращение мифологической теории к проблемам взаимодействия человека со своим социальным и природным окружением создавали принципиальную координацию понятий «я» и «не-я», на которую живо откликнулась литературная практика. Впрочем, для осмысления тех же проблем вскоре был предложен альтернативный подход — со стороны как экзистенциалистской философии, так и конкретно-социологических исследований.

В американской духовной традиции, представленной именами Мелвилла, Эмерсона, Уитмена, Твена и Хемингуэя, имеется немало элементов, созвучных экзистенциалистской эсхатологии. Вместе с тем подавленные ощущением одиночества и враждебности внешнего мира американцы в своем конкретном опыте легко находили соответствие ключевым концепциям экзистенциалистской этики: оторванность человека от любых жизненных корней и его непреклонное «доверие к себе». Поэтому не удивительно, что в обстановке переоценки былых ценностей и идеалов труды некоторых европейских экзистенциалистов получили в Соединенных Штатах громкое одобрение. В первую очередь это относилось к Альберу Камю, автору «Мифа о Сизифе» (1955) и «Бунтующего человека» (1956), у которого хватило смелости не уклониться от встречи с фундаментальными противоречиями человеческого существования и, отвергнув во имя света разума соблазны самоубийства и насилия, укрепить тем самым гордое имя и достоинство человека. Обращение к экзистенциализму в какой-то мере вызывало в послевоенной американской литературе стремление утвердить идею солидарности человечества через акт любви или же, наоборот, категорическое, «тотальное» отрицание. Но у экзистенциалистского поиска смысла бытия имелся и иной, религиозный аспект. Он способствовал пробуждению интереса к теологии и мистическому откровению. Выступая в виде различных религиозно-философских течений, этот интерес питался мыслями Поля Тиллиха, Николая Бердяева, Жака Маритена и Мартина Бубера, каждый из которых задавался теми же вопросами, что стояли перед художественной

литературой. В чем заключается мое «я», и как оно связано с тем, что находится вне его? — так ставились эти вопросы, религиозные истоки которых (в особенности, последнего) не препятствовали более широкой их трактовке, переходящей в острую критику западного общества и всей его цивилизации. Последовательно религиозной была и подоплека движения «битников», с его особым акцентом на заимствованной у буддизма концепции «автономной святости» и сопровождающих это состояние «блаженных озарений». В этой тяге к восточному мистицизму, особенно притягательному для молодежи, заметную роль сыграли поздние рассказы Дж. Д. Сэлинджера, а также работы Алана Уоттса и Д. Т. Сузуки, своего рода «пропагандистов» благочестивого образа жизни.

В то время как инакомыслие в Америке в послевоенные годы чаще всего представало в форме религиозной или экзистенциалистской проповеди, главная роль в критическом подходе к проблемам американского общества принадлежала социологии. Наибольшим авторитетом в этой области пользовалась «Одинокая толпа» Дэвида Ризмена (1950), в которой ее автор подверг блестящему анализу складывающиеся в США «вовнесориентированные» модели социального поведения, способствуя тем самым постепенному пересмотру концепций индивидуализма и протестантской трудовой этики, занимающих столь видное место в американской духовной традиции. В моральном отношении «Одинокая толпа» характеризовалась, однако, нейтральностью тона: Ризмен лишь проследил в своей работе определенные тенденции, но не решился приложить к ним моральный критерий. То же самое можно было сказать о весьма спорных исследованиях Альфреда Кинси, посвященных современным сексуальным нравам. Подобно Ризмену, Кинси отметил глубокие сдвиги в национальном характере американцев; оба социолога подчеркнули всевозрастающий разрыв между открыто рекламируемыми идеалами и реальным поведением. Последующие социологические исследования сочетали приглушенную хвалу с критикой, сопровождаемой grimасой отвращения; речь в них шла как об отдельных аспектах американской общественной жизни, так и о социальной ситуации в целом. Всем было очевидно, что в США складывается новый тип социальной организации, хотя виднейшие социологи расходились во мнении относительно наиболее характерных для этого типа признаков. Наконец, был найден термин, с которым за неимением лучшего был готов смириться каждый, — «массовое общество», и описание этого феномена нашло отражение в антологиях «Массовая культура» под редакцией Бернарда Розенберга и Дэвида Мэннинга Уайта (1957) и «Массовый досуг» под редакцией Эрика Лэрраби и Ролфа Мейерсона (1958).

Однако ни научные исследования, ни непосредственный наглядный опыт не были в состоянии удовлетворить внутреннюю потребность американцев, стремившихся к познанию того необычного нового мира, который создавали они сами. Некоторым представителям старшего поколения — Льюису Мамфорду и Джозефу Вуду Кратчу, например, — еще удавалось в эти годы выступать с позиции морального авторитета, в роли выразителей гармонизирующего гуманистического идеала. Что же касается социологии и ее методов, то их помощи было по-прежнему недостаточно для выработки правил социального поведения, которые не разрушались бы под воздействием быстрых перемен и нововведений.

Примерно такое же положение складывалось в сфере литературной теории и критики. Отступление от формалистических канонов новой критики происходило сразу по нескольким направлениям. Ведущие представители этой школы — Джон Кроу Рэнсом, Клинт Брукс, Аллен Тейт — после войны почти не выступали в печати; их редкие публикации, как, например, «Краткая история литературной критики» Клинта Брукса и У. К. Уимсагта (1957), тяготели больше к области литературной истории, а не теории. Значительное число дебютантов, включая Роберта Уоршоу, Харви Сводоса, Айзека Розенфелда, Герберта Голда, Гора Видала и Лесли Фидлера, обращались к более широкому общекультурному, а не только литературно-критическому построению. И хотя «Теория литературы» Уэллека и Уоррена (1949), а также до известной степени работа Сьюзен Лэнгер * «Форма и чувство» (1953) продолжали широко использоваться в качестве учебных пособий, становилось очевидным, что «новая критика» полностью исчерпала свои возможности и что содержание послевоенной литературы требует иной, более прогрессивной критической интерпретации. Слышшее одно время радикальным направление критической мысли, до известной степени сплотившее ряды читателей призывом к внимательному чтыванию в текст художественного произведения, постепенно превращалось (как доказывают, в частности, недавние выступления Меррея Кригера и Ричарда Фостера) в объект ностальгических воспоминаний.

Следует отметить, что с точки зрения богатства литературоведческой мысли и разнообразия творческих индивидуальностей работы критиков старшего поколения в последние десятилетия заметно уступают достижениям предвоенной эпохи, щедро представленным в антологии Эдгара Стенли Хаймена «С позиции авторитета» (1948)¹. В этом смысле показателен довольно

¹ Из этого общего правила имеются и заметные исключения. Достаточно упомянуть о «чикагской школе», или неоаристотелевском направлении, в составе Р. С. Крейна, Элдера Олсона, У. Р. Киста и Ричарда Маккеона, подготовивших солидную антологию «Критики и критика в прошлом и в настоящем» (1952); о Р. П. Блэкмуре, утвердившем свою высокую репутацию

неровный сборник статей «Современники» (1962), принадлежащий перу Альфреда Кейзина, которого, как правило, отличает активный исследовательский темперамент и пронизательность суждений. С другой стороны, нельзя не упомянуть о том широком признании, которое снискали в свое время «Либеральное воображение» Лайонела Триллинга (1948) и «Анатомия критики» Нортропа Фрая (1957). Глубокое знание Триллингом как событий общественной жизни, так и фактов литературы, для рассмотрения которой он нередко привлекает теорию психоанализа, позволяло ему свободно ориентироваться и в собственно литературной, и в более широкой интеллектуальной сфере. В свою очередь блестящие способности Фрая как теоретика, превосходно осведомленного в области литературоведческой типологии и мифологических теорий, открывали новые перспективы перед формалистическим подходом, ориентировавшимся до сих пор почти исключительно на текстологию.

Но к этому моменту на авансцену американской литературной критики уже успело выдвинуться новое поколение, сочетавшее основательную образованность и широкий научный кругозор с преимущественным интересом к отечественной литературе. В первую очередь здесь нужно назвать Лесли Фидлера, Ричарда Чейза * и Р. У. Б. Льюиса, совокупность трудов которых составила заметное явление в истории литературной критики США, считая со времен публикации «Исследований по классической американской литературе» Д. Г. Лоренса (1923), оставившей неизгладимый след в англоязычной литературоведческой традиции. Poleмические очерки Фидлера «Громогласное „нет“» (1961) и его книга «Любовь и смерть в американском романе» (1960) концентрировались на предпринятом с фрейдистских позиций анализе готического элемента в американской прозе; в «Американском романе и его традициях» Чейза (1957) речь шла преимущественно о жанре «романтического повествования» (romance), а в «Американском Адаме» (1955) Льюис рассматривал взаимопереплетение в творчестве писателей в США тем блаженного неведения и наступающей затем трагедии. Каждый из перечисленных критиков видел в литературе не только важную грань культурной эволюции, но и воплощение моральных ценностей, а также сознавал, что источник силы художественного произведения кроется в сочетании фактографического и мифологического начал. Данное убеждение легло в основу наиболее замечательных литературоведческих концепций, выдвинутых в Соединенных Штатах после второй мировой войны.

сборниками статей «Язык как жест» (1952) и «Лев и пчелиный улей» (1954); об Эдмунде Уилсоне, продолжавшем активно выступать на политические, исторические и литературные темы и опубликовавшем, в частности, «Кровь патриотов» (1962) — внушительный труд, посвященный Гражданской войне.

Между тем, если не считать Р. У. Б. Льюиса, критики этого поколения почти не обращались к анализу текущей американской литературы. Как исключение можно упомянуть о посвященной молодым романистам США книге Джона У. Олдриджа «После потерянного поколения» (1951) и о сборнике эссе Максуэлла Гайсмара «Американские современники» (1958). Но так же как и в случае с Кейзином и даже с Фидлером, над Олдриджем и Гайсмаром тяготели литературоведческие критерии уже отошедшей в прошлое эры, им оказалось не под силу проникнуться духом нового этапа литературного развития. Концепции формы и бесформенности, призывы к индивидуалистическому бунту или, напротив, к примирению с обществом никак не укладывались в традиционные категории. Интересу к современной литературе не способствовала и позиция, занятая ведущими ежеквартальниками вроде «Севани ревью», «Хадсон ревью», «Партизан ревью» и «Кеньон ревью». Как ни странно, но гораздо больше внимания текущим публикациям уделялось в таких академических изданиях, как «Критик», «Модерн фикшн стадиз», «Висконсин стадиз ин контемпорэри литерачюр», и в недолговечном «Уэстерн ревью» под редакцией Рея Б. Уэста. Кроме того, на эту тему появились работы в серии «Нью уорлд рейтинг», а также на страницах журналов авангардистского толка типа «Чикаго ревью» и «Эвергрин ревью». По сути дела, послевоенная литература США и по сей день лишена серьезного критического истолкования.

3

Среди других видов послевоенной американской литературы роман, бесспорно, выделялся своей особой жизнеспособностью и эстетической многогранностью, хотя и по сей день нередко слышатся голоса, ставящие под сомнение его будущность. Особенно едкая и, пожалуй, несправедливая критика исходила со стороны Джона У. Олдриджа, который, будучи одним из первых авторов, обратившихся к исследованию послевоенной прозы, видимо, все же недооценил прочность традиций романтического жанра. Более обнадеживающие на этот счет суждения прозвучали на симпозиуме «Роман жив» (1957), материалы которого были опубликованы под редакцией Грэнвилла Хикса, а также в работе Ихаба Хассана «Мятежная невинность: исследование современного американского романа» (1961).

Многогранность американской прозы наглядно заявляла о себе в жанре «военного романа» на протяжении двух десятилетий, разделивших «Колокол для Адано» Джона Херси (1944) и «Приступ гнева» Джорджа Мэндела (1962). Достаточно упомянуть лишь несколько произведений, чтобы получить представление о широком многообразии художественных форм и авторских позиций, сказавшихся в «Галерее» Джона Хорна Бернса

(1947), «Нагих и мертвых» Нормана Мейлера (1948), «Каннибале» Джона Хоукса (1949), «Отсюда в вечность» Джеймса Джонса (1951), «Сумасшедшем в Берлине» Томаса Бергера (1958) и в «Уловке-22» Джозефа Хеллера (1961).

Порой приходится слышать, как послевоенную литературу в США, и в частности художественную прозу, упрекают в конформизме, но это обвинение совершенно не обосновано. Критика конформизма, хотя и поверхностная, содержалась даже в таких популярных произведениях, как «Мятеж на „Кейне“» Германа Вука (1951) и «Человек в сером фланелевом костюме» Слоуна Уилсона (1955). Угроза традиционному нравоописательному роману, значение которого склонны особенно подчеркивать иные критики, исходила не столько от явного конформизма американского общества, сколько от подспудных процессов, способствовавших его прогрессирующей фрагментаризации. И вот как бы незримые стены выростали между южанами у Флэннери О'Коннор и евреями в книгах Бернарда Маламуда, между «хипстерами» Джека Керуака, богомой Чендлера Броссарда и «мясниками» Герберта Голда, с одной стороны, и добропорядочными «жителями пригорода» Джона Чивера и Луиса Очинклоса — с другой. Само по себе своеобразие человеческих манер и нравов не исчезло из американской жизни, но эти «местные отличия» играли уже подчиненную роль, в свою очередь тоже указывая на продолжающийся распад традиционных социальных структур. Так в послевоенной Америке сложились два наиболее плодотворных литературных очага: один объединял представителей «аграрного Юга» в лице Карсон Маккаллера, Трумена Капоте, Флэннери О'Коннор, Питера Тейлора и Уильяма Стайрона; другой — представителей «урбанизированного Севера», по большей части евреев, включая Сола Беллоу, Дж. Д. Сэлинджера, Нормана Мейлера, Харви Сводоса, Бернарда Маламуда и Филипа Рота. Против идеи всеобщего конформизма свидетельствовала не только история литературы, но и география. Писатели-южане, евреи, негры, оракулы «битничества» — все они поднялись на поверхность из мрачного подполья американской культуры с тем, чтобы стать главными выразителями того, чем живет Америка в середине XX века.

Разнообразием проблематики и стиля был отмечен, разумеется, не только жанр «военного романа», но и вся американская проза в целом¹, в которой с течением времени начали

¹ Эстетический диапазон простирается тут от безыскусного натурализма в романе Уиллурда Мотли «Стучись в любую дверь» до чудовищных сюрреалистических видений в «Голом завтраке» Уильяма Берроуза. Среди разновидностей американского романа можно выделить: неопикарескную прозу («Приключения Оги Марча» Сола Беллоу, «Человек-невидимка» Ралфа Эллисона, «На дороге» Джека Керуака), современную готику («Яростные разрушают» Флэннери О'Коннор, «Баллада о невеселом кабачке» Карсон Маккаллерс, «Малькольм» Джеймса Парди), мифологические аллегории («Долгое умирание»

выделяться определенные эстетические модели. Стало, например, очевидным, что последовательный натурализм уже не может быть достоверным средством передачи современной жизни во всей ее сложности и многообразии, что он зашел в тупик и для того, чтобы выжить, должен обратиться за помощью к символике, к романтической или комедийной трактовке действительности. Лучшая книга Нелсона Олгрена «Человек с золотой рукой» (1949) представляла собой рассказ о жертвах наркомании, безупречный в художественном отношении и проникнутый чувством глубокой симпатии автора к своим персонажам. Однако в более поздней «Прогулке по джунглям» (1956) преданность канонам натурализма обернулась уступкой дешевой сентиментальности; то же самое можно было бы сказать и по поводу романа Вэнса Бурджейли «Пес земли» (1955).

Столь же бесспорным было и то, что наконец исчерпало себя учение Генри Джеймса о «хорошо сделанном романе», активно пропагандировавшееся в 40-е годы критиками академического и формалистического направлений. Нравоописательно-психологический роман все еще давал иногда заслуживающие одобрения образцы — «Бостонские приключения» Джин Стаффорд (1944), «Долгое умирание» Бьюкенера (1949), «Другие голоса, другие комнаты» Капоте (1948), причем в двух последних не обошлось без вмешательства мифологической аллегоричности, элементов притчи и романтической образности. Что же касается стержневой тенденции развития жанра, то, как свидетельствует пример с «Домом воздуха» Уильяма Гойена (1950), ему было суждено вырождаться в чисто декоративную прозу, лишенную всякого реального содержания.

Чрезмерно рафинированная, изощренная трактовка действительности создавала столь же непосредственную опасность для творческого воображения, как и перенесение на страницы книг жизненного материала во всей его «грубой» первозданности. Отталкиваясь от этих крайностей и приближаясь к осуществле-

Фредерика Бьюкенера, «Естественность» Бернарда Маламуда), политические аллегории («Берег варваров» Нормана Мейлера), романтические повествования («Лесная арфа» Трумена Капоте, «Бродяги, жаждущие дхармы» Джека Керуака, «Хроника семейства Уопшотов» Джона Чивера), романы «нежного реализма» («Свеча погасла» Харви Сводоса, «Помощник» Бернарда Маламуда, «Возвести об этом с горы» Джеймса Болдуина) и романы школы «горячей крови» («Отсюда в вечность» Джеймса Джонса, «Олений парк» Нормана Мейлера, «Нависшее небо» Пола Боулса), комического («Освобождение» Филипа Рота, «Оптимист» Герберта Голда) и сатирического склада («Зачарованная жизнь» Мэри Маккарти, «Тюремные картины» Рэндолла Джаррела), романы мрачной фантазии («Ветка липы» и «Гусь на могиле» Джона Хоукса) и шутовского юмора («Уловка-22» Джона Хеллера и «Влюбленный Райнхарт» Томаса Бергера), экзистенциалистские по духу романы («Подожги эту обитель» Уильяма Стайрона, «Пусть все гибнет» Пола Боулса, «Человек, болтающийся в воздухе» Сола Беллоу) и, наконец, иронические комедии опять-таки с экзистенциалистским оттенком («Кролик, беги» Джона Апдайка, «Человек-изюминка» Дж. П. Донливи, «Конец пути» Джона Барта).

нию основного назначения художественной прозы, постепенно утверждал себя третий, срединный путь, признающий правомерность обращения литературы как к возвышенным, так и к низким элементам мироздания. В центре художественных поисков все это время находилась проблема человека, предстающего в качестве своеобразного бунтаря-жертвы, прямодушного и бесхитростного, весь пыл своей души вкладывающего в индивидуальный протест или же в стремление к искуплению совершенного. Иногда герой берет на себя активные функции, но чаще всего ему уготована роль страдальца, аутсайдера, неудачника. Он может выступать в обличи ребенка, подростка, преступника, святого, шута или козла отпущения, насчитывать бесчисленное множество масок и охватывать своим существом, обрисованным с преобладанием иронии и гротеска, самые противоположные сферы современного опыта.

На одном полюсе находятся нигилизм, дух бунтарства и отчаянного самоутверждения; это — битники Керуака, наркоманы Берроуза, извращенцы и убийцы Видала, сексуальные маньяки и сутенеры Броссарда и Мейлера. Один из персонажей романа Мейлера «Нагие и мертвые» сержант Крофт — настоящий убийца со стальной волей и ледяными глазами. Подобно капитану Ахаву из «Моби Дика» Мелвилла, он находится во власти демона, и его штурм горы Анака в войне с японцами проникнут той же бессильной яростью, что и погоня Ахава за Белым Китом. Крофт подобен Сатане или персонажу из «Фауста», ненавидящим все то, что не находится в их власти.

На другом конце спектра сосредоточены многострадальность, жертвенность, чувство поражения, перевешивающее все остальное в сознании героя. Здесь следует упомянуть о «болтающихся в воздухе», неприкаянных персонажах Беллоу, безгласных бедняках Маламуда, неимущих изгоях Джонса, скитальцах Боулса, заклеянных роком героях Стайрона. Особенно показателен случай с глухонемым Сингером, главным действующим лицом первого романа Маккалерс «Сердце — одинокий охотник» (1940). Сингер — живая легенда маленького южного городка; немой и безгласный, он становится доверенным лицом и утешителем людей, которым он, однако, бессилен помочь. С самоубийством Сингера в жизни его окружения что-то ломается, однако образ главного героя Маккалерс кажется лишь сознательной пародией на тему христианской любви и всепрощения. Персонажам фаустианского и христоподобного планов не удается восторжествовать и осуществить свою миссию, но в каждом из них нашла выражение настоятельная потребность американской прозы в выходе за пределы плоского бытописательства.

Тот же вывод приложим и к, условно говоря, «промежуточным» фигурам, соединяющим в себе черты как мятежника, так

и жертвы. Характерный пример — образ нового пикаро, грустно-ироничного, пожалуй, даже сентиментального странника, неизменно преисполненного благородными донкихотскими устремлениями. Тут непременно нужно назвать сэлинджеровского Холдена Колфилда в его красной спортивной шапочке, готового бросить вызов всем гнусностям мира; Холли Голайтли из «Завтрака у Тиффани» Капоте, эту решительную самолюбивую особу, весьма бесцеремонную по отношению к своим кавалерам; уже упоминавшегося Малькольма, застывшего в ожидании своего отца, которому так и не суждено появиться. Среди персонажей подобного склада немало подростков, которые, не успев толком вступить в жизнь, пытаются по примеру Гека Финна «удрать на Индейскую территорию» и свести таким образом счеты с обществом. Но столь же непримиримы во взглядах на свое окружение и многие взрослые: Оги Марч из романа Беллоу, этот самозванный «Колумб нашего времени», ревниво охраняющий дарованные ему по праву рождения свободы; эллисоновский человек-невидимка, завершающий свой нелегкий жизненный путь в угольной яме, и, наконец, главный герой «Человека-изюминки» Донливи, дебютирующий в романе кулачной расправой над собственной женой и добывающий средства к существованию воровством и наушничеством. Жажда независимого, ничем не стесненного развития личности — вот что объединяет всех этих персонажей, будь то негодяи или праведники.

Следующий характерный «промежуточный» тип — это тип «человека со странностями», скорее жалкого, чем трагичного, часто встречающегося (помимо уже упомянутых случаев) в произведениях Хоукса, Капоте, а также Набокова. Изломанные судьбы и одиночество — таков удел «людей со странностями», которые, подобно «гротескным людям» Ш. Андерсона, всю жизнь живут в нереальном, выдуманном ими самими мире, превращаются с течением времени в «монстров» и тем не менее отказываются признать законность «нормального» общества, жертвами которого они, по сути, являются. Так, герой первого романа Ф. О'Коннор «Мудрая кровь» (1952), молодой священник-диссидент, стремится к основанию церкви, в которой не будет места для Иисуса Христа, но, даже свершая тяжкий грех кощунства, он остается глубоко религиозным человеком. Более того, отказ от христианского бога служит как бы парадоксально-гротескным доказательством чистоты его религиозных порывов; несмотря на обвинение в убийстве, нераскавшийся герой О'Коннор остается настоящим светочем духа среди своего окружения, безнадежно увязшего в тине бездуховности. Стремление к высшим идеалам — отличительная черта «людей со странностями», чудаков и анахоретов, отвергающих житейский практицизм ради никогда не умирающей заоблачной надежды.

Итак, между двумя крайними точками — сатанинским протестом и жертвенным праведничеством — располагались более

умеренные, «серединные» типы: современный пикаро и «человек со странностями». В лице пикарескного героя комические аспекты действительности были доведены до пределов тотальной иронии и абсурда, а конкретное воплощение характера «человека со странностями» указывало на то, что в трагизме современного мира скрыто немало противоречий и двусмысленности. Однако обе отличительные разновидности объединяло и нечто общее: признание того, что противоречие и абсурд представляют собой имманентную основу нашего времени. В художественном произведении это признание наполнялось как моральным, так и эстетическим смыслом. Пик этического содержания романа совпал с моментом внутреннего кризиса героя, стоящего на распутье между духовной гибелью и возрождением; достижение этического идеала мыслилось исключительно путем переоценки либо «приведения в действие» скрытых душевных сил индивидуума. Этой моральной концепции соответствовал и эстетический рисунок произведения, откликавшийся на противоречия и нелепость действительности. Элементы условности художественной формы превращали роман в микромодель всеобщего хаоса, а реалистический стиль, неизменно заострявший внимание читателя на инстинктивности человеческого поведения, постепенно сменялся сюрреалистическим воспроизведением всевозможных кошмаров и вселенского балагана. Как следствие, по своей жанровой характерности новый роман нередко обращался в мрачную комедию, пародировавшую все на свете, в том числе и собственную эстетическую природу, изобиловавшую сценами грубого веселья, кладбищенского юмора и смертельного ужаса. Смеясь и потешаясь, держать курс к сокровенной истине — в этом сходились взгляды столь разных писателей, как Бергер, Беллоу, Хоукс, Берроуз, Хеллер, Парди и Ф. О'Коннор; возводя иронию в универсальный принцип, они стремились возратить миру утраченную им душу.

В конечном же счете облик послевоенной прозы, разумеется, прежде всего зависел от своеобразия индивидуальных дарований американских писателей. Всех их трудно расклассифицировать согласно какому-либо общему принципу, а в ряде случаев любое суждение было бы преждевременно. Некоторые из них с самого начала тяготели к сравнительно камерной, психологизированной и как бы «ушедшей внутрь себя» прозе; другие, напротив, пытались приблизиться к жизни и использовать в своих книгах более широкий набор типажей и стилистических приемов. Противопоставление такого рода, несмотря на всю приблизительность, поможет нам более четко определить позицию каждого романиста в отношении материала его творчества.

Старейшиной прозаиков, тяготеющих к первой группе, следует признать Райта Морриса, дебютировавшего романом «Мой дядя Дадли» (1942). Когда-то Моррис был фотографом, и эта

профессия наложила отпечаток на стилистику большинства его книг, отличающихся вялостью сюжета и фрагментарностью действия. Первым незаурядным произведением Морриса было «Место, откуда я родом» (1948), но лишь в «Трудах любви» (1952) и в «Поле зрения» (1956) он в полной мере раскрыл свой художественный талант, посвященный изображению хорошо знакомых писателю жителей Небраски. Его позднейшие работы отличались уже большей искусственностью, но нельзя не признать, что в литературно-критической работе «Взгляд в будущее» (1958) Моррису удалось пронизательно оценить трудности, стоящие на пути современного художника.

Раньше, чем Моррис, завоевала признание К. Маккалерс, хотя она и была моложе писателя из Небраски. Выдвинутый Маккалерс образный ряд «людей со странностями», стремящихся преодолеть духовную изоляцию с помощью любви, занимает заметное место в художественной типологии новейшей американской прозы. Ею были написаны пять романов: первый, и самый длинный, — «Сердце — одинокий охотник»; затем появились «Блики в золотом глазу» (1941), действие в котором происходит в военном гарнизоне; «Гость на свадьбе» (1946), впоследствии переделанный в имевшую успех пьесу; «Баллада о невеселом кабачке» (1951) — пожалуй, лучшее из всех произведений писательницы и «Часы без стрелок» (1961), заметно уступающий предыдущим книгам Маккалерс. В ее творчестве давняя традиция «южного» готического романа обогатилась четкой и вместе с тем поэтично-женственной интонацией, не всегда, впрочем, полностью оригинальной и убедительной.

Южанка и католичка Флэннери О'Коннор продемонстрировала редкий дар последовательно бескомпромиссного изображения всевозможных искривлений в человеческом поведении. Наиболее показательные для этой манеры новеллы О'Коннор собраны в книге «Хорошего человека найти не легко» (1955); теми же качествами отличаются оба ее «религиозных» романа — «Мудрая кровь» (1952) и «Яростные разрушают» (1960). В книгах О'Коннор тоже немало «людей со странностями», но они важны для писательницы не сами по себе, а прежде всего как повод для изображения кризисных ситуаций, принижающих либо, напротив, возвышающих душу человека.

Трумен Капоте, который не любит, когда его называют «южанином», проделал заметную эволюцию от гротескности романа «Другие голоса, другие комнаты» (1948) к изящной романтике «Лесной арфы» (1951) и, совсем недавно, к шутовской комедии «Завтрак у Тиффани» (1958). Рассказам Капоте, составившим книгу «Древо ночи» (1949), свойственны и комизм, и ощущение отчаяния. Точность языка писателя и причудливость игры его воображения порой способны скрыть То упорство, с которым он отстаивает многогранную и вместе с тем цельную систему своего мировоззрения.

Сравнительно поздно снискавший признание у критиков Джеймс Парди обогатил современную прозу своеобразным, обманчиво примитивным стилем, сочетавшим влияния, идущие как от Кафки, так и от Шервуда Андерсона. Комизм книг Парди, казавшийся по первому впечатлению чрезмерно вызывающим и далеким от фактов действительной жизни, по сути, маскировал глубокие переживания оскорбленного простодушия и наивной веры героев его повестей «Малькольм» (1959) и «Племянник» (1960). Первый сборник рассказов Парди «Цвет тьмы» (1957), включавший паразитическую по силе психологического воздействия новеллу «63: Дворец снов», отразил и известную манерность языка писателя, и черты его подлинной самобытности. Следующий аналогичный сборник «Дети превыше всего» (1962), куда вошли также две короткие пьесы, еще раз подтвердил умение Парди находить художественный эквивалент для передачи самых затаенных, невысказанных мыслей и чувств своих персонажей.

Более громкой литературной славой заслуживает и Джон Хоукс, который так же, как Парди на протяжении 50-х годов, не вызывал к себе интереса у большинства критиков. Его перу принадлежат по крайней мере четыре романа: «Каннибал» (1949), «Гусь на могиле» (1954), «Лапка жука» (1951) и «Ветка липы» (1961). Следуя примеру Джуны Барнса, Хоукс стремился насытить американскую прозу мрачной поэзией, таящейся в недрах человеческого сознания. Сатирик по своей художественской природе, он испытывает склонность к сюрреалистическому письму, и его страсть к дешифровке ужасных и комичных проявлений мирского зла находит выражение в произведениях, демонстрирующих — при всей их устремленности в сферу психопатологии — безграничность возможностей человеческого разума.

Творчество Бернарда Маламуда характеризуется известной жесткостью стиля, трезвостью мысли и вместе с тем далеко не бесхитростным отношением к изображаемому. Его первая книга «Естественность» (1952), в центре которой находился образ «звезды» бейсбола, отличалась некоторой неопределенностью выражения, от чего, однако, не осталось и следа в лучшей до сих пор работе прозаика — романе «Помощник» (1957). Реализм «Помощника» унаследовал и недавний роман Маламуда «Новая жизнь» (1961), в котором, к сожалению, исчезла та гармония слога и чувства, что столь заметна в раннем произведении писателя. Лучшие из весьма неровного сборника новелл Маламуда «Волшебный бочонок» (1958) посвящены изображению быта и нравов американских евреев; в целом же проза Маламуда, обращенная к бедам и горестям их повседневной жизни и несущая на себе отпечаток своеобразной национальной самоиронии, исходит из последовательной веры в достоинство и душевную стойкость человека.

Роман Сэлинджера «Над пропастью во ржи» (1951) и сейчас остается исповеданием мыслей и чувств целого поколения; по примеру классических образцов в нем слились воедино юношеская непосредственность повествовательной интонации и зрелая умудренность авторской мысли. Мастер «короткого рассказа» Сэлинджер лучше, чем кто-либо, постиг диалектику взаимоотношения красоты и безобразия, любви и пошлости в современном мире. В его недавних повестях «Фрэнни» и «Зуи» (1961), «Выше стропила, плотники» и «Симур: вступление» (1963) была предпринята попытка раздвинуть границы жанра, переведа его в область пародийной квазибиографии. Сделавшись легендой при жизни, Сэлинджер в свою очередь создал миф о семействе Глассов, составившем для автора своего рода отправную точку для исследования и критики современного американского общества. Основное качество прозы Сэлинджера — смесь душевной отзывчивости и ироничности, объединенных благородным прекраснодушием и готовых устремиться к вершинам мистической любви, но вместо этого довольствующимися усилиями по эстетизации обычной, «вульгарной» жизни.

Среди писателей, принадлежащих ко второй из намеченных нами группировок, Ралф Эллисон (подобно Сэлинджеру) пользуется высокой репутацией в основном благодаря своему единственному роману «Человек-невидимка» (1952). Это поистине клокочущее произведение, сочетающее едва ли не впервые в послевоенной литературной истории в рамках пикарескной истории реализм с сюрреализмом, а стиливой коллаж — с мрачным юмором. Глубина идейной проблематики и широта социального фона сопоставимы разве что с творчеством Беллоу. Проблема самоопределения личности, с которой сталкивается центральный персонаж Эллисона, являлась ключевой проблемой для данного исторического периода, и наблюдения писателя над драмой своего героя-негра в одинаковой степени касались как черных, так и белых американцев. Чувство гнева и острой внутренней боли умерялось в романе Эллисона душевным теплом и сочувствием — так, как это бывает всякий раз в негритянских блюзах.

Уильям Стайрон, еще один южанин, преодолевший тесные границы регионализма, дебютировал превосходным романом «Ложусь во мрак» (1951). Написанная под воздействием Фолкнера с его склонностью к мрачной риторике, эта книга, в поэтическом ключе рассказывающая о любви и смерти, о трагической судьбе запутавшейся в противоречиях девушки из Виргинии, еще в большей степени была обязана теории психоанализа и образности религиозных писателей XVII века. Повесть Стайрона об американской морской пехоте «Долгий марш» (1952) содержала притчу на тему о конформизме и бунтарстве, а его второй роман «Подожги эту обитель» (1960) указывал на то,

что выношенная европейским экзистенциализмом проблема ответственности человека пустила корни в Америке.

Менее последовательно развивалось творчество Джеймса Джонса, лучшим произведением которого так и остался его первый роман «Отсюда в вечность», отобразивший тяготы службы и верность воинскому долгу солдат «ананасной армии» на Гавайях в канун бомбардировки Пирл-Харбор. К недостаткам книги принадлежат сентиментальное воспевание Джонсом «мужского начала» и неотшлифованность стиля, но все перевешивает доподлинность изображаемого и полное соответствие персонажей писателя их окружению. Этого не скажешь о повести Джонса «Пистолет» (1958) и тем более — о стоящем на грани литературы романе «И подбежали они» (1957). В романе «Тонкая красная линия» (1962) писатель вновь вернулся к своей основной теме изображения людей на войне, и, хотя в целом книга производит впечатление довольно сырой, отдельные главы, проникнутые невеселым юмором, свидетельствуют о незаурядном чутье Джонса-романиста.

В своих худших образцах проза Джека Керуака, этого да-лай-ламы «битников», тоже страдала от чрезмерной сентиментальности и едва удерживалась в пределах художественности. Тем не менее Керуаку удалось запечатлеть в своих книгах живой, веселый ритм жизни американского народа, то откровенное и поэтому столь уязвимое простодушие национального характера, что со времен Уитмена становилось объектом преклонения почти для каждого американского писателя. Эксперименты Керуака по части «спонтанного письма» не были плодотворны: претендуя на «естественное» выражение эмоций и впечатлений, они лишь разрушали языковой строй. Многие образы, созданные писателем, были лишены выразительности и новизны, и все же со страниц таких книг, как «На дороге» (1957), «Подземные жители» (1958) и «Бродяги, жаждущие дхармы» (1958), нередко вставало присущее только ему одному волнующее, проникнутое оптимизмом видение мира.

Еще большим динамизмом и непостоянством отличается художественный мир Нормана Мейлера, обладателя, пожалуй, наиболее яркой и дерзкой творческой индивидуальности среди писателей его поколения. Было бы ошибкой судить о прозе Мейлера на основании первого романа, «Нагие и мертвые», в котором идеологические и моральные проблемы оттеснены на задний план показом непосредственного столкновения индивидуальностей. В последующих книгах Мейлера социальная действительность все чаще видится в свете экзистенциалистских идей, а политика тесно увязывается с сексом. Уже в художественно весьма несбалансированных романах «Берег варваров» (1951) и «Олений парк» (1955) можно разглядеть истоки с трудом сдерживаемого гнева, нашедшего выражение в мейлеровском эссе «Белый негр», с его возведением неконтролируемого

насилия в основополагающий метафизический принцип. Этот публицистический очерк явился манифестом хипстеризма и впоследствии был включен в сборник «Самореклама» (1959), который при всех его крайностях занял видное место в творческой эволюции Мейлера. Умение распознать в человеке негативную демоническую сторону позволяло Мейлеру судить об американском обществе не только извне, но и изнутри, из самых его глубин. Целью насилия, согласно Мейлеру, становилось, таким образом, утверждение новой концепции всеобщей любви и братства, очищенных от сложившихся в ходе истории наносов лжи и лицемерия.

И все же ведущим послевоенным романистом в США, видимо, следует признать не Мейлера, а Сола Беллоу, следовавшего в своем творчестве основной традиции американской прозы с акцентом на осмысление происходящего, а не на инстинктивное «вчувствование» в него; при этом верность действительности в его книгах неизменно сочеталась с игрой воображения. Центральными темами для Беллоу всегда служили свобода и любовь: свобода как связующее звено между задатками личности и ее самореализацией и любовь в качестве средства, обеспечивающего воздействие индивидуума на его окружение. Многогранность таланта Беллоу подчеркивается сравнением его ранних и более поздних произведений: с одной стороны, романов «Человек, болтающийся в воздухе» (1944) и «Жертва» (1947), в котором особенно глубоко поставлена проблема судеб американских евреев в чуждой для них культурной сфере, и, с другой стороны, таких пространных полотен, как «Приключения Оги Марча» (1953) и «Гендерсон, король дождя» (1958), где делается попытка сочетать смех с гримасой боли, притязания свободы и любви. Быть может, лучшим произведением Беллоу является повесть «Лови день» (1956), проникающая в самую суть американского общества; самосознание ее героев постигается здесь с помощью противопоставления суетности социального и материального успеха и трагической непреложности смерти.

Говоря о текущем литературном процессе, трудно остановиться и поставить точку. В 50-е годы сравнительно мало публиковались Джин Стаффорд и Пол Боулс, дарования которых в свое время получили высокую оценку у критики. Преждевременно ушел из жизни Росс Локридж, автор многообещающего романа «Графство Рейнтри» (1948), а будущая репутация Уильяма Гэддиса («Признания», 1955) и Джона Гриффина («Дьявол-наездник», 1952) всецело зависит от их дальнейшей работы. Последние произведения таких далеко не новичков в литературе, как Джон Апдайк («Кролик, беги», 1980), Филип Рот («Освобождение», 1962) и Джеймс Болдуин («Чужая страна», 1962), подтвердили, что каждый из них претендует на видное место в современной истории американского романа. Твор-

ческая энергия этих авторов служит существенным подтверждением жизнеспособности художественной прозы Соединенных Штатов во второй половине XX века.

4

В интервью, опубликованном в журнале «Пэрис ревью» (зима—весна 1961), Роберт Лоуэлл заявил, что «вряд ли можно выделить среди молодого поколения поэта, обладающего жизнелюбием Сэлинджера или Сола Беллоу». И хотя жизнелюбие самого Лоуэлла не подвергается сомнению, в общем и целом он был прав. За исключением некоторых произведений «битников», большая часть послевоенной поэзии демонстрировала в первую очередь отточенность, изысканность и утонченность. Стилистически она представляла собой трудоемкую смесь античной и метафизической традиции, по духу была сдержанно ироничной и изотерически романтической. Несмотря на стилистическое совершенство, она казалась безликой по сравнению с поэтическим творчеством художников старшего поколения. Отличаясь строгостью формы и академизмом, она была начисто лишена подлинного содержания — на нее легла неизгладимая печать «новой критики».

Реакция на такого рода поэзию не замедлила последовать. Поэты старшего поколения продолжали еще творить, когда на авансцену стали выходить новые поэты. Поэтические антологии этого периода довольно полно отразили сдвиги в художественных вкусах. Антология «Современная американская поэзия» (1950) под редакцией Луиса Антермейера включала произведения Джеймса Эйджи, Кеннетта Пэтчена, Элизабет Бишоп, Делмора Шварца, Мюриел Рюкейзер, Карла Шапиро, Джона Берримена, Рэндолла Джаррелла, Питера Вирека и Роберта Лоуэлла. «Американские поэты середины века» (1950) под редакцией Джона Чиарди дополнилась еще рядом имен, среди которых были Ричард Уилбер, Теодор Ретке, Ричард Эберхарт и сам Джон Чиарди. Десятилетие спустя во втором переработанном издании книги Антермейера «Современная американская поэзия» (1962) появились новые имена: Стэнли Кьюниц, Барбара Хауз, Уильям Джей Смит, Вассар Миллер, У. Д. Снодграсс. Изданная Оскаром Уильямсом «Новая карманная антология американской поэзии» (1955) представляла таких поэтов, как Изабел Гарднер, Эдвин Хониг, Говард Немеров, Говард Мосс, Энтони Хэтч, Дэниел Г. Хоффман, У. С. Мервин; туда же были включены стихи Доналда Холла и Роберта Пэка, под редакцией которых позднее вышли два поэтических сборника «Новые поэты Англии и Америки» (1957, 1962). В них впервые появились такие имена, как Филип Бут, Эдгар Бауэрс, Джон Холландер, Доналд Джастис, Уильям Мередит, Джеймс Меррилл, Мэй Свенсон, Рид Уиттмор, Луис Симпсон, Джеймс Дикки, Джеймс

Райт, Гэллуэй Киннелл, К. Дж. Кеннеди, Джон Логан и Дениз Левертов. Несмотря на неоднородность тем и средств выражения, общность этих писателей-«формалистов» сказывалась прежде всего в их отличии от поэтов-«отщепенцев», представленных антологией Доналда Аллена «Новая американская поэзия, 1945—1960» (1960). Сборник под редакцией Аллена охватывал все возможные направления антиформализма: в него вошли произведения Чарльза Олсона, Роберта Данкена, Роберта Крили, Брата Антония, Лоренса Ферлингетти, Филипа Ламантиа, Джека Керуака, Аллена Гинзберга, Грегори Корсо, Фрэнка О'Хара, Филипа Уолена, Гэри Снайдера, Джона Эшберри, Майкла Макклюра и опять же Дениз Левертов, которая фигурировала как в той, так и в другой антологиях.

Война антологий свидетельствовала о том, насколько ожесточенной была полемика между «битниками» и «академиками». Полемика была вызвана разногласиями, которые Лоуэлл сводил к различию между «обработанными» и «грубыми» стихами, а Ферлингетти — к различию между поэзией, рожденной в «башне из слоновой кости», и «поэзией улицы». Такого рода разногласия связаны с противоречиями между «бледнолицыми» и «краснокожими», которые еще Филип Рав обнаружил в американской литературной традиции. Однако корни этих разногласий тянутся глубже — к тому, что по ницшеанской терминологии считается традициями Аполлона и Диониса в искусстве. Таким образом, не следует сводить разногласия между «битниками» и «академиками» к кажущимся противоположностям бунтарского и конформистского мироощущений или же относить их за счет особенностей индивидуальных биографий, обсуждение которых дает повод лишь к литературным сплетням. Надо отметить, что живость и непосредственность, которые «битники» вновь вернули поэзии, и откровенная во весь голос исповедь стали языком более молодых поэтов — Снодграсса, Логана, Киннелла, которые выразили новое понимание смысла жизни. В конечном счете, какими бы ни были социальные и психологические корни творчества писателей «новых» и писателей «академических», различия между ними сводятся в первую очередь к тому, что одни отстаивали традиционные формы стихосложения, другие же стремились к их радикальному изменению.

Самыми последовательными и, пожалуй, самыми известными поэтами-«формалистами» были Ретке, Лоуэлл и Уилбер, хотя наряду с ними формалистическое направление представляли и другие незаурядные поэты, зачастую пришедшие в поэзию раньше Уилбера. Так, например, Стэнли Кьюниц (род. в 1905) получил признание лишь после опубликования сборника «Избранные стихотворения 1928—1958» (1959), за который он был удостоен премии Пулитцера. Находясь в известной степени под влиянием Харта Крейна, Кьюниц обладает тем не менее соб-

ственным поэтическим стилем, строгим, отточенным и прозрачным. Премию Пулитцера получил блестящий сборник «Стихотворения» (1956) Элизабет Бишоп, творчеству которой присущи в равной степени как изощенный формальный эксперимент, так и глубокий интеллектуализм. Отличаясь большим драматизмом, но подчас и излишним многословием, поэтесса Мюриел Рюкейзер отразила в «Избранных стихотворениях» (1951) не только лично пережитое, но и широкий спектр социальных явлений. Ее свободный стих временами приобретает недюжинную силу, а видение мира — апокалиптический характер, как, например, стихотворение «Душа и тело Джона Брауна». Лучшие произведения Карла Шапиро, созданные в ранний период его творчества, вошли в сборник «Письмо о победе и другие стихотворения» (1944). В резкой манере, широко используя «разорванные» метафоры, поэт говорил о войне и несправедливости. Критические наклонности Карла Шапиро проявились в его «Очерках о рифме» (1945); позднее он с жаром редактировал такие журналы, как «Поэтри» и «Прэри скунер», а также стал автором нескольких полемических статей, обрушиваясь на чрезмерный интеллектуализм модернистов. Горечь, наполнявшая ранние произведения Рэндолла Джаррелла «Дружок, дружок» (1945), «Потери» (1948), пронизывает и сборник «Женщина в вашингтонском зоопарке» (1960), хотя в изображении современных нравов здесь доминирует мягкая ирония. Еще в своем раннем стихотворении «Смерть стрелка-радиста» Джаррелл сумел лаконично выразить ужас не только войны, но и пришедшего ей на смену тревожного мира:

Из материнского сна я попал в Государство
И скрючился в чреве его, пока не обледенели
Шлем и комбинезон...¹

Все эти поэты, очень разные, но талантливые и сильные, стремились показать, что формальный эксперимент, не отвергающий содержательную сторону произведения, может внести достойный вклад в американскую литературу; Ретке, Лоуэлл и Уилбер это доказали.

Неудержимое творческое воображение Теодора Ретке схватывает самую суть вещей во всей их сложности и простоте: будь то любовь или детство, мир животных или мир цветов. Его творческий диапазон колеблется от забавно абсурдных стихов («Я емь — говорит агнец», 1961) до сюрреалистической поэзии, в которой соседствуют ужас и веселье. У себя на родине, в Мичигане, он научился необыкновенно тонкому пониманию природы, ставшей источником его поэтической образности. Основная тема Ретке — загадочный мир человеческой души: всплески радости, опустошенность, предсознательные озарения. «Я уве-

¹ Современная американская поэзия. М., «Прогресс», 1975, с. 287 (Перевод Р. Сефа).

рен, что для того, чтобы человек развивался духовно, он сначала должен заглянуть в себя», — писал поэт. Мысль эта нашла яркое воплощение во втором сборнике стихов Теодора Ретке, «Потерянный сон и другие стихотворения» (1948), в котором стихи не имеют себе равных в американской поэзии; первая книга поэта «Открытый дом» (1941) не отличалась особой выразительностью. Вдохновенное, хотя и не всегда ровное мастерство Ретке получило дальнейшее развитие в следующих сборниках: «Хвала до конца» (1951) и «Пробуждение» (1953), в которых слышатся иногда отголоски поэзии Йейтса. Тщательная шлифовка стиха не разрушила первозданного волшебства поэзии, и чувственный экстаз «я», погруженного во фрейдистские глубины, порой превращается в мистический хаос. Один из недавних сборников поэта «Слова на ветер» (1959), получивший премию Боллингена и Национальную премию, включал такие великолепные стихотворения, как «Умиравший человек» и «Четверка для сэра Джона Дэвиса».

По мнению многих критиков, самым ярким поэтом послевоенной эпохи является Роберт Лоуэлл. Его произведения исполнены силы и движения, в них ощущается переходящая в ярость боль за духовное оскудение нации. Отпрыск аристократического новоанглийского семейства (Джеймс Рассел Лоуэлл приходился братом его прадедушке, а Эми Лоуэлл * — его дальняя родственница), Лоуэлл всегда был тем не менее нонконформистом. Однако прочные традиции пуританизма, которые он одновременно и отвергает и боготворит, наложили отпечаток на его бунтарское мировоззрение. Переход из протестантской веры в католицизм привнес в его творчество новые мотивы: глубокое и мучительное постижение христианства и прежде всего творящего благодать Христа, ставшего для него убедительным символом духовного возрождения исчезнувших или исчезающих обычаев, идеалов, социальных связей. Барочный стиль его ранних произведений с присущими им страстностью, эллиптическими конструкциями, перенасыщенностью кинестетическими метафорами, тоническим стихом, кольцевой и перекрестной рифмой уступил более спокойной и ясной форме поэтического выражения. Но поэтическая ткань оставалась очень плотной, насыщенной глубоким драматизмом. В последующих сборниках драматизм становится не столь напряженным, язык — более гладким, а размер не таким обязательным. Лучшие стихи из сборника «Земля несоответствий» (1944), насыщенные зловещими, гротескными образами, вошли в следующую книгу — «Замок лорда Уири» (1946), получившую премию Пулитцера. Новые тенденции в творческом развитии поэта впервые наметились в ряде стихотворений, вошедших в сборник «Мельницы Каваны» (1951); они были построены на длинных драматических монологах — приеме, редко встречающемся в современном стихосложении. Эти тенденции, выражавшиеся в стремлении поэта к бо-

лее плавным, ясным, гибким и спокойным формам, в полной мере выявились лишь в сборнике «Этюды из жизни» (1960). Предпочтение, оказываемое поэтом нетрадиционным формам выражения, проявлялось больше в поэзии, нежели в прозаических автобиографических разделах книги. В некотором смысле сочетание нетрадиционных и традиционных форм определило необыкновенную тональность «Подражаний» (1961) — свободных и оригинальных импровизаций на темы поэтов прошлых столетий.

Не менее яркий и выразительный поэт, хотя и совсем иной по манере, — Ричард Уилбер, всегда считавшийся воплощением изящества, отточенности и универсальности среди мастеров формалистического направления. В отличие от своих многочисленных подражателей поэт обладает изысканностью слога. Будучи виртуозом формы, в совершенстве владея искусством перевода, техникой стихов-«перевертышей», четверостишием, балладой, англосаксонским аллитерирующим стихом, Уилбер обогатил послевоенную поэзию образцами рационалистического искусства, четким рисунком стиха, проникнутого силой поэтического чувства. С другой стороны, недоверие поэта к потаенным глубинам души сковывает его творческие силы и оказывает неблагоприятное влияние на поэтов, следующих его «догматическому принципу «Заточения» духа Диониса. Уилбер рано заявил о себе как о поэте незаурядном — это признавал даже Т. С. Элиот. Уже в первых поэтических сборниках «Прекрасные перемены» (1947), «Церемония» (1950), «Вещи этого мира» (1956), получившем Пулитцеровскую и Национальную премию, его голос прозвучал необыкновенно чисто и музыкально, призывая взглянуть с любовью в вещи этого мира. Несмотря на то что стихотворения Уилбера часто являются, подобно произведениям Стивенса, экскурсом в гносеологию искусства, его литературные аллюзии весьма прозрачны, сквозь них проглядывает удивительное обилие тем и образов. Правда, их трактовка представляется зачастую слишком сдержанной, а введение в канву произведения — нарочитым. В сборнике «Совет пророку» (1961) Уилбер обнаружил наряду с глубокой искренностью и силой некоторую неуверенность, как будто бы сам усомнился в правомерности строгих канонов своего творчества.

Похожая тенденция отхода от догматического формализма стала вырисовываться и в творчестве других поэтов, как принадлежащих к поколению Уилбера, так и пришедших в поэзию позднее, но уже успевших получить признание. Строгостью и сдержанностью формы выделялись произведения Уильяма Мередита, чьи сборники стихов, и в первую очередь «Открытое море» (1958), пронизаны исключительно тонким поэтическим чувством. Поэт и романист Говард Немеров, в творчестве которого поэтическая страстность гармонично сочетается с глубокой эрудицией, обнаружил в ряде своих книг, и в частности в

«Солт-Гардене» (1955), острое чувство современности, находящееся на грани сюрреалистического видения мира. Такая же импульсивность присуща и произведениям У. С. Мервина «Танцующие медведи» (1954) и «Готовый к превратностям судьбы» (1956), в которых беспечная игра воображения сменяется сдержанной умудренностью. Откровенной исповедью в «Игла в сердце» (1961), написанной насыщенным разговорным языком, У. Д. Снодграсс бросил вызов традиции. Клоко Кэмбон в книге «Современная американская поэзия» (1962) характеризует развитие формалистического направления в поэзии с прямо противоположных позиций. Он пишет: «С вершины Олимпа Уилбер официально провозгласил возникновение послевоенного поэтического поколения, заявив о необходимости заточения духа Диониса, словно джинна, в сосуд; Мервин мучительно искал выход из тупика интеллектуализма с помощью самоанализа в экзистенциалистском духе; Райт и Снодграсс не просто созерцали и осмысливали мир, они жили в нем и страдали и все же не разбивали традиционный сосуд. Но уже Логан и Киннелл в поисках новых форм изображения постепенно освобождали дух из заточения».

Дух был освобожден окончательно поэтами-антиформалистами — как «битниками», так и теми, кто не принадлежал к этой группе. Их кумирами были Уитмен, Эзра Паунд и Уильям Карлос Уильямс; нередко они обращались и к творчеству Э. Э. Каммингса, Робинсона Джефферса, Кеннетта Пэтчена. Несмотря на различный характер поэтических дарований, поэтов-«антиформалистов» объединяло острое ощущение кризиса духовных ценностей Запада. Они определили свою позицию как неприятие литературного «истэблишмента»: академических кафедр поэзии, влиятельных ежеквартальников, премий и стипендий, издательств, находящихся под контролем писателей и критиков формалистического направления. Кроме Чарльза Олсона, Роберта Данкена и Роберта Крили, преподававших в начале 50-х годов в колледже Блек Маунтин, почти никто из поэтов-антиформалистов не занимал академических должностей. Они печатали свои произведения в таких малоизвестных журналах, как «Блек Маунтин ревью», «Ориджин», «Фоулдер», «Арк», «Херс», «Биг Тэйбл» «Юген», «Контэкт», «Сан-Франциско ревью», «Мэжер», «Чикаго ревью» и «Эвергрин ревью», а книги издавали по большей части в маленьких частных издательствах: Сити Лайтс Букс, Коринф Букс, Дискавери Букс, Джергон Букс, Ориджин Пресс, Тотем Пресс, Уайт Рэббит Пресс, и в широко известных Гроув Пресс и Нью Дайрекшнз Букс. У них была своя, вполне определенная аудитория: «битники» и испуленные юнцы, чье первое знакомство с поэзией зачастую происходило в свободной атмосфере баров и кафе, где грохот джаза сменялся декламацией стихов. На этом, пожалуй, и кончается их сходство и дает о себе знать различие характеров, окруже-

ния, среды. Олсон, Данкен и Дениз Левертон не тяготели к битничеству в отличие от Гинзберга, Керуака и Корсо, которые тщательно избегали политики и небрежно заигрывали с дзен-буддизмом и анархизмом. Ферлингетти не увлекался ни тем, ни другим; о его социальной и политической ангажированности свидетельствовало стихотворение «Попытка описания обеда с целью обвинения президента Эйзенхауэра». Брат Антоний был мистиком в христианском духе, а Гэри Снайдер — бродягой и японистом-самоучкой. Познакомившиеся в Гарварде Джон Эшберри и Фрэнк О'Хара совместно с Барбарой Гест образовали разряд нью-йоркских космополитов, активно интересовавшихся современной живописью. Вполне понятно, что какие-либо обобщения здесь рискованны.

Если «антиформалисты» и демонстрировали некую общность как литературная группа, то, скорее всего, в области поэтики. Однако и здесь очевидны некоторые расхождения. Олсон, самый маститый из них, сформулировал ряд существенных положений о «проецирующем стихе» («Поэтри», Нью-Йорк, № 3, 1950). Олсон утверждал, что форма должна быть лишь дополнением к содержанию и что новое отношение к действительности должно получить воплощение в новом типе поэзии. Мысль была неоригинальной, но она утверждала примат содержания, который игнорировали поэты-«формалисты». Предложенные им «композиционные принципы поля», превращающие стих в напряженную, излучающую энергию структуру, и система «пауз», определенная длительность слогов и строк, сообщали стихотворной форме «кинетический» ритм, обеспечивающий прямой контакт с читателем и адекватность отражения действительности. Правдивость отображения, значительность тем и «глубокое звучание» Олсон считал гарантией того, что поэтическая форма не превратится в инертную традиционную структуру, лишённую индивидуальности и жизненности. Многих поэтов в просодии, предложенной Олсоном, привлекала возможность установления прямого контакта с читателем — «проецирования на него». Причем такая техника стиха не ограничивала проявлений индивидуальной поэтической манеры: символически обобщенной и напряженно вдумчивой в произведениях Данкена; «пророческой, в которой чувствуется влияние иудейских бардов с оттенком мелвилловских провидений», у Гинзберга или же естественной, ритмичной, непринужденной у Снайдера.

Внезапное появление этой плеяды поэтов на литературной арене, а также очень неровный характер их творчества в определенной степени затрудняют критический анализ творчества каждого из них. Большая заслуга Кеннетта Рексрота состоит в том, что на первых порах, когда большинство названных авторов еще не получило известности за пределами Сан-Франциско, он оказывал им существенную помощь и поддержку. Poleмический дар Рексрота, его широчайшая эрудиция и знание

многих языков сообщали его работам «Птица в кустах» (1959), «Испытания» (1961) живость и увлекательность. Задолго до того, как появились первые стихи поэтов-«антиформалистов», он начал издавать свои собственные поэтические сборники «Отпечаток всех вещей» (1949), «Дракон и единорог» (1952), но они во многом уступали его блестящим переводам из испанской и японской поэзии.

На фоне этих поэтов, бесспорно, выделяется Олсон. Он автор вычурной, полной недосказанности и странных аллюзий книги о Мелвилле под названием «Зовите меня Измаил» (1947). В 1953 году вышел его сборник поэзии «В джунглях холодного ада», куда вошло стихотворение «Королевские рыбаки», оказавшее сильное влияние на ряд молодых поэтов. Вдохновенный археолог-любитель, Олсон изучал древние культуры майя и шумеров с целью исследовать роль единой воли народа, направленной к его консолидации. В «волевой общности» народа Олсон видел смысл жизни каждого отдельного человека и смысл истории. Из этого он исходил в своей критике современной западной цивилизации. В цикле «Стихи Максимиуса» (1950) Максимиус Глостерский, Повелитель Слов, подобно читателю в «Песнях» Паунда, совершает путешествие по житейским морям: вначале к своим истокам, а затем устремляясь к «земле обетованной», где он вновь обретает себя, уже по ту сторону загубленного современным государством мира. Лучшие лирические стихи Олсона из сборника «Расстояния» (1960) свидетельствуют о том, что, как только поэт отбрасывает риторику и свойственную ему некоторую сентиментальность, его скользящий свободный стих идет от самого сердца.

Стихи Роберта Данкена, поэта, близкого по духу Олсону, отличаются тонкостью, проникновенностью и уникальным волшебным звучанием. Его глубокая эрудиция всегда была подчинена поэтическому чувству и мечтательному, сказочному видению мира. Среди других поэтов Данкена выделяют отточенность, музыкальность и магическая сила стиха. Тайный смысл всех вещей и явлений — постоянная тема его творчества. Необычность поэзии Данкена заключается в ее глубоком проникновении в этот тайный смысл, в тайну души, как свойственно провидческой традиции мистиков от Плотина до Сведенборга. Часть своих произведений Данкен издал сам, и многим из его стихотворений присуща чрезмерная герметичность. Однако лучшие стихи поэта в «Избранных стихотворениях» (1959) и «Начале поля» (1960) позволяют говорить о нем как об одном из выдающихся художников слова послевоенной эпохи.

Лоренс Ферлингетти — поэт настолько же земной, насколько Роберт Данкен — поэт малодоступный для понимания. Стих Ферлингетти — остроумный, разговорный, спонтанный, наполненный ясным человеческим чувством первооткрытия мира. Он как будто бы создан для декламации на улицах под аккомпане-

мент джаза. Временами стих поэта может быть язвительным, подобно лучшим сатирическим произведениям Каммингса; иногда Ферлингетти в пылу гнева бросает свой стих в лицо фальши и несправедливости. Но чаще всего его стихи отличаются живостью, пронизательностью, разговорностью. Будучи владельцем небольшого издательства «Сети лайтс букшоп», Ферлингетти публиковал стихи начинающих поэтов, помогая им войти в большую литературу. Произведения самого поэта составляют сборники «Картины ушедшего мира» (1955) и «Кони-Айленд воображения» (1958).

Пожалуй, самым противоречивым поэтом в группе антиформалистов является Аллен Гинзберг. Поэма «Вопль» (1956), вышедшая с предисловием Уильяма Карлоса Уильямса, началась знаменитой фразой: «Я вижу, что лучшие умы моего поколения расстроены безумием, они голодают, истеричные, нагие...» Эти слова — ключ к пониманию идейной направленности творчества поэта, техники его письма. Гинзберг принадлежит к разряду поэтов, навеки обреченных копаться в аду человеческого бытия; он сродни библейским пророкам, грозившим страшным судом. Лучшие стихи Гинзберга бьют по чувствам своей длинной упругой строкой в духе поэзии Уитмена, в них неистово хлопочет любовь и ненависть. Поэт стремится объять и воссоздать все ужасы современного мира, но вопль замирает в глотке вселенского «ханжества». Импульсивный, высокомерно отвергающий самодисциплину, Гинзберг не всегда был способен владеть своим вдохновением: так, позаимствованная им у Керуака «свободная просодия би-поп», перегруженная ужасами или декларациями, была лишена свежести и непосредственности. Надо также отметить, что поэту не всегда удается поэтически осмыслить волнующие его проблемы: политические убийства, безумие, наркоманию, гомосексуализм, невосприимчивость к философии Дзен. Однако бесспорно, что в американскую литературу Гинзберг вошел как создатель поэзии откровения, раздвигающей границы изображаемого мира до самых потаенных глубин человеческой души, о чем убедительно свидетельствовал сборник стихов «Каддиш» (1960).

К группе антиформалистов примыкают также и подающие серьезные надежды начинающие поэты. Некоторые из них следуют Олсону и Данкену, как Дениз Левертон, весьма искусная и эмоциональная поэтесса, автор сборников «Здесь, сегодня» (1959) и «Лестница Джейкоба» (1961), а также Роберт Крили, изящные лирические стихотворения которого составили книгу «Ради любви» (1962). Другие поэты, к примеру Грегори Корсо, автор «Бензина» (1958) и «Счастливого юбилея смерти» (1960), придерживаются в основном трагедийно-зловещей манеры Гинзберга. Вполне самостоятельно звучали голоса Гэри Снайдера в «Мифах и текстах» (1960), Брата Антония * в «Неисповедимых путях господних» (1959), Филипа Уэйлена в «Я так заявляю»

(1960), Майкла Макклюра в «Новой книге» (1960) и Фрэнка О'Хары в «Поспешных размышлениях» (1957). Как можно судить, академическая традиция явилась отнюдь не единственным источником поэтического вдохновения в послевоенной Америке. Несмотря на крайности своих доктрин, поэты-«антиформалисты» вполне серьезно отнеслись к задачам, стоящим перед поэзией, и подавляющее большинство стремится не к уничтожению всякой формы, а к созданию новых форм. В конце концов думается, что само название «антиформалисты» может послужить в будущем своего рода ориентиром для поиска новых путей поэтической выразительности.

5

Послевоенная драматургия находилась в парадоксальном положении: при всей дерзновенности поисков она дала очень мало выдающихся художников. Список серьезных драматургов краток: Артур Миллер и Теннесси Уильямс, уже получившие широкое признание, Эдвард Олби и Джек Гелбер, у которых все еще впереди. И все же драматургия демонстрировала стремление к максимальному охвату действительности и к разрушению традиционных рамок, неизбежному под воздействием времени и жизненного опыта. В этом отношении драма была заодно с поэзией и прозой; три рода литературы шли дальше формализма к новым концепциям формы. Драма, подобно прозе и поэзии, обращалась в первую очередь к изображению самодовлеющего «я», склоняясь к экспрессионизму или сюрреализму только для того, чтобы яснее выразить свое видение человеческой истины, которую грозило заглушить обилие фактов и штампов. В центре внимания драмы — личность, причем не обязательно в абсурдистской или субъективистской интерпретации; драматурги стремились разглядеть прежде всего неуловимое или иллюзорное начало в человеке. Артур Миллер, несмотря на свою тягу к социальному, отличался от драматургов 30-х годов более тонким пониманием индивидуальной психологии; Теннесси Уильямса увлекал показ того, как мечты бессильно разбиваются о твердыни культуры, а Гелбер и Олби пытались раздвинуть границы проникновения во внутренний мир человека и заглянуть в темные глубины его подсознания. Как следствие на сцене был создан образ одинокого человека, пытающегося вырваться из тюрмы своего одиночества.

Быть может, драма, более чем другие роды литературы, черпает жизнь из культуры, часть которой составляет. Характер этой культуры мы отмечали выше, говоря о прозе и поэзии. Но следует подчеркнуть специфическое влияние на развитие драмы еще двух факторов: внебродвейских театров и Мэдисон авеню. Не приходится сомневаться, что смелость и энтузиазм, царившие в маленьких внебродвейских театрах, способствовали раз-

витию драмы. Рожденные как экономической, так и творческой необходимостью, эти театры в целом достигли высокого уровня в исполнении классики — Шекспира, Ибсена, Чехова, — сыграли значительную роль в ознакомлении зрителя с такими зарубежными драматургами, как Беккет, Жене, Брехт, Ионеско, Адамов, и в предоставлении новым американским драматургам возможности испробовать силы перед избранной публикой. «Случай в зоопарке» (1958) Олби, «Связной» (1958) Гелбера и «Блудный сын» (1960) Джека Ричардсона были впервые поставлены в этих театрах, равно как и такие интересные инсценировки, как «Девушка с Виа Фламиния» (1954) Альфреда Хейса и «Завершись как человек» (1953) Карла Уиллингэма — впоследствии эти спектакли шли на Бродвее. После организации театров «Круг в квадрате» и «Феникс» возникло большое количество театров в Гринвич-Вилледж, и, хотя иные из них, подобно «маленьким журналам», оказались недолговечными, другие, такие, как «Театр де Лис», восстановленный театр «Черри-Лейн» и отличавшийся особой бравадой «Живой театр», внесли большой вклад в возрождение драмы. Самобытность «региональных» театров в Хьюстоне, Далласе, Кливленде, Детройте и Сан-Франциско свидетельствовала о том, что возрождение драмы вышло далеко за пределы Бродвея.

Качественно новое влияние на развитие драмы оказали средства массовой информации, особенно телевидение. Ограниченность последнего настолько общеизвестна, что об этом не стоит и говорить, и лишь оптимисты могут утверждать, что сочинение телесценариев — хорошая школа для будущих театральных драматургов. Некоторые театральные адаптации телеспектаклей представляли более чем преходящий интерес. Самые значительные из них — сатирическая фантазия Гора Видала «Визит на маленькую планету» (1957), «Путешествие к Изобильному» (1953) Хортон Фута, пьеса Уильяма Гибсона об Эллен Келлер «Сотворившая чудо» (1959), романтическая комедия Н. Ричарда Нэша «Заклинатель дождя» (1954) и «Середина ночи» (1956) Пэдди Чаевского, драма о любви и одиночестве. Однако даже самые интересные из этих пьес подпорчены сентиментальным бытовизмом или бойким юмором невысокого качества, а их авторы, даже когда они писали непосредственно для театра, не могли создать ту подлинную драму, которую требовало время. «По странной иронии, — заключает Джералд Уилз в книге «Американская драма после второй мировой войны» (1962), — хотя теплесы — самая реалистическая из современных форм драмы, их важнейшее воздействие на театр выразилось в распространении условных декораций и как следствие — в отказе от строгого деления действия на акты».

Между авангардистским внебродвейским театром и телетеатром существовала обширная область коммерческого театра, лишенного какой-либо индивидуальности. Там в основном пре-

обладали музыкальные комедии, но проникала туда и мелодрама определенного типа, рассчитанная на невзыскательную публику и в то же время претендующая на нечто более серьезное. Ведущих писателей этой группы — Уильяма Инджа, Артура Лорентса и Роберта Андерсона — роднило сомнительное стремление к облегченной трактовке сложных человеческих проблем. Инджу принадлежит ряд пользовавшихся успехом пьес, которые пробились в Голливуд: «Вернись, малютка Шеба» (1950), «Пикник» (1953), «Автобусная остановка» (1955) и «Тьма на верхней лестничной площадке» (1957). В основе его пьес об эротических помыслах сбитых с толку мужчин и женщин лежит ходульная концепция любви как средства оздоровления общества, выраженная с избитой сентиментальностью и нарочитым жизнеподобием. Артур Лорентс, написавший «Отечество смелых» (1945) — свою лучшую книгу, а также «Время кукушки» (1952) и «Просеку в лесу» (1957), продемонстрировал такую же ограниченность в трактовке расовых и социальных проблем. «Чай и сочувствие» (1953) и «Все лето напролет» (1954) Андерсона, как и вышеупомянутые пьесы, затрагивали серьезные вопросы, но при этом обходили их суть. У всех этих драматургов не было ни изобретательности, ни глубины, ни знания театрального ремесла. Легковесность их воззрений льстила зрителю; ужасы бытия нагнетались ими лишь для пушного эффекта обязательно счастливой развязки.

Гораздо больший успех зачастую имели инсценировки прозаических произведений. Хотя немногие из этих пьес могут претендовать на самобытность, некоторые из них, кроме вышеупомянутых работ Хейса и Уиллингэма, все же отражали драматический накал эпохи и достойны быть названными: «Голоса травы» Трумена Капоте, «Гость на свадьбе» (1950) Карсон Маккалерс, «Всю дорогу домой» (1960) Тэда Мозела — инсценировка романа Дж. Эйджи «Смерть в семействе», «Взгляни на дом свой, ангел» (1957) Кетти Фрингс — по роману Т. Вулфа, инсценировка «Мистера Робертса» Томаса Хеггена, выполненная Джошуа Логаном в 1948 году, «Разочарованные» (1959) Харви Брейта и Бадда Шульберга, «Мятеж на „Кейне"» (1954) Германа Вука.

Однако лишь в творчестве Артура Миллера послевоенная драма начала набирать силу и наполняться новым содержанием. Миллер настаивает на врожденной воле человека к жизни, на солидарности людей и вечном чуде бытия, что поднимает его творчество и над голой тенденциозностью, и над преходящей сенсационностью. «Мне надоело видеть в человеке только клубок нервов. Это извращенное понимание человека», — заявил Миллер в одном из интервью («Состояние театра», «Харперс мэгэзин», ноябрь 1960). Данные слова выражают твердое убеждение в том, что если социальное и политическое окружение человека не всегда влияет на формирование его личности,

то объективные силы, несомненно, воздействуют на формирование его представлений о самом себе. Этот конфликт образов, действительных и мнимых, каким бы нарочитым и неоформленным он ни казался в некоторых его произведениях, движет его выразительными персонажами, стремлящимися воплотить свои мечты во все расширяющемся круге условностей. Естественно, что Миллер обращается к семейной драме, где семья олицетворяет гнет общества. Страсть героя становится преступной, лишь вступая в противоборство с каким-либо более значительным обстоятельством, которое неизменно превосходит и его личную волю, и общечеловеческие установления. В этом суть конфликта всех драм Миллера. Главный персонаж пьесы «Человек, которому везло» (1944) обречен на гибель, потому что он живет, добровольно подчиняясь общественным установлениям. В гораздо более сильной пьесе, «Все мои сыновья» (1947), разоблачающей дельцов, наживающихся на войне, утверждается, что даже целое семейство не может быть «островом». В «Смерти коммивояжера» (1949) не только создан незабываемый образ пожилого коммивояжера Вилли Ломэна, но и раскрывается смысл мрачной мифологии Америки. Пьеса отличается этической многозначностью и необъяснимой силой воздействия, присущей истинно большим произведениям искусства. И хотя некоторые критики могут возразить, что голос трагедии в ней заглушен сентиментальностью, несомненно, что реалистическая трактовка таких избитых тем, как секс и успех, очень выразительна. В «Суровом испытании» (1953), написанном в годы, когда антикоммунистическая истерия в США достигла апогея, Миллер избрал в качестве места действия Сейлем времен «охоты на ведьм» и снова воссоздал, на этот раз, быть может, не столь убедительно, конфликт между личной и общей виной, проводя мысль о том, что в конечном счете человек должен вообще избавиться от ощущения вины. То же самое можно сказать и про более удачную пьесу Миллера «Вид с моста» (1955, 1956), действие которой происходит на Бруклинском мосту, в ней приведены к единому моральному знаменателю неистовство человека, одержимого кровосмесительной и гомосексуальной страстью, и неистовство общества, лишаящего людей надежды на самоусовершенствование. Главный герой пьесы Эдди Карбоне в конце концов, в отличие от Вилли Ломэна, становится персонажем трагическим, потому что, даже одержимый похотью или совершая предательство, он считает себя вправе называться человеком. В первоначальном варианте значительная часть текста была написана стихами, и пьеса шла в один вечер с «Воспоминаниями о двух понедельниках» (1955). Впоследствии пьеса была доведена до полного объема и переписана прозой; ее реалистическое звучание усилилось. Эволюция творчества Миллера проходила, видимо, по пути упрощения композиции и облегчения сценического языка.

Теннесси Уильямс и Артур Миллер контрастны почти во всех отношениях. В глубине души Миллер — реалист, его видение мира носит духовный, социальный характер. Несмотря на то что он время от времени использует ретроспекции, симультантные декорации или вводит в действие ведущего, по технике он консерватор. Уильямс, напротив, в основе своей фантазер, его видение мира — видение одинокого поэта, а источником его драматургии, несмотря на ее обманчивое жизнеподобие, служат невысказанные желания. В драматургии Уильямса зрителя волнует прежде всего взрывчатый контакт с человеческим подсознанием, сценическое воплощение первозданных конфликтов, смысл которых лежит за пределами разума или социальных устоев. Это, однако, не означает, что в творчестве Уильямса нет ничего социального; по сути дела, оно является довольно суровым приговором современной цивилизации. В центре внимания писателя — одинокая жертва или аутсайдер, не принимающий нормы, безжалостно навязываемые миром, некто «из породы беглецов». В мифе, созданном драматургом, этот аутсайдер часто бывает в такой же степени жертвой собственной слабости, вины или иллюзии, как и жертвой жестокого мира или калечащей лживости. Бешеная динамика, наводящие ужас изображения убийств, извращений, каннибальства, изнасилований придают неповторимое своеобразие его драматургии. Но шокирующий эффект, которым можно объяснить огромный успех художника, следует признать порождением его готической фантазии, обуянной неподдельным сознанием беспощадности и ужаса бытия. Уильямс, по собственному признанию, — пуританин-бунтарь, а на самом деле — моралист и символист; он проецирует на наше время традиции По, Готорна, Мелвилла и Фолкнера. Однако в его творчестве сексуальность превратилась в основную метафору. Сексуальные извращения отражают характеры его персонажей, отсутствие любви определяет ужас их одиночества. Их любовь не успокаивающее средство. Она — основа мудрости и поэзии, как у Орфея, основа бытия, как у некоего непостижимого, а порою злого божества. Понимание любви писателем носит в конечном счете религиозный характер; об этом свидетельствует его подчас интуитивное изображение любви как функции зла — «Внезапно прошлым летом» (1958) и как искупления зла — «Орфей спускается в ад» (1958). Поэт и прозаик, именно в лучших своих пьесах он произвел неизгладимое впечатление. В их числе — «Стеклянный зверинец» (1945), драма с автобиографическим оттенком, в которой создан «вечный тип» дамы из южных штатов, погруженной в благородно-изысканные иллюзии и невольной способствующей гибели своей больной, мечтательной дочери. Пьеса проникнута нежным, поэтическим настроением, непревзойденным у него, кроме как, пожалуй, в «Ночи Игуаны» (1961). Крупнейшей удачей Уильямса остается «Трамвай „Желание"» (1947), в которой

незабываемый образ Бланш Дюбуа воплощает сложное переплетение вырождения и душевной ранимости, характерное для знатных южан; в пьесе запечатлен образ жестокой действительности, олицетворенной Стэнли Ковальским (особенно выразительной эта роль была в исполнении Марлона Брандо). В «Камино Реаль» (1953), аллегорической притче, лишенной даже видимости реализма, навязчивая сексуальная тема сменяется нотой беспечности, привносимой донкихотскими похождениями Килроя. «Кошка на раскаленной железной крыше» (1955) — драма о жадности и лживости, дающая зрителю встряску, подобно электрическому заряду. Действие ее происходит на южной плантации, находящейся во владении своеобразного патриарха — Большого Папочки; в пьесе противопоставляется социальная ложь Гупера и Мэй, алчущих земли, самообману Брика и Мэгги, не желающих замечать признаков кризиса в своих интимных отношениях. Другие пьесы — «Лето и дым» (1948), «Вытатуированная роза» (1951), «Сладкоголосая птица юности» (1959), «Пора приспособления» (1962) — мало что добавили к репутации Уильямса. Он пишет неровно; его символы часто нарочиты, изображение насилия временами скорее патологично, а не драматично, а видение мира порою свидетельствует о ненависти автора к самому себе. Однако романтическое мироощущение редко подводит драматурга. Его диалог поет, его персонажи, всегда переполненные до краев эмоциями, заставляют нас войти в их жизнь и разделить их судьбу; в его пьесах переходы от горечи к юмору или к абсолютному ужасу совершаются так тонко, что за один вечер публика обогащается опытом целой жизни. Такой широкий эмоциональный диапазон приводит к обогащению выразительных средств драмы, и в этом отношении Теннесси Уильямса нужно признать самым выдающимся мастером из ныне здравствующих драматургов.

Уильямс реформировал театральные условности путем глубокого интуитивного проникновения в иррациональное. В так называемом «театре абсурда» интуиция подобного рода стала нормой: практика Беккета, Жене, Арто, Ионеско создала некий международный стиль. Однако этот стиль не был порожден преходящим капризом, а скорее выражал радикальную точку зрения на действительность. К реальности стали относиться как к случайности и загадке и смотреть на человека как на вечно меняющееся, противоречивое существо, чьи поступки непредсказуемы. Его язык расценивался как адекватное выражение алогичности ума, который не способен охарактеризовать ни его носителя, ни действительность. Поскольку сама реальность представлялась лишенной какой-либо системы, форма драмы была окончательно разрушена, а язык как выразитель мысли подвергся распаду. На сцене осталось лишь скептическое ощущение бытия и лежащее вне комедии или трагедии изображение абсурдного существования человека. Сюжет не развивался, ха-

рактеры не исследовались, идеи не осуждались. Драма подобного рода на первый взгляд была выражением брезгливого нигилизма. Однако такого рода нигилизм, как это ни парадоксально, отрицает и самого себя. Напряженность этого парадокса рождала, однако, надежду на появление новых антиформ.

Творчество Эдварда Олби оправдало возлагавшуюся на него надежду. В пьесе «Случай в зоопарке» Олби показал, как остроумный алогичный диалог, возникший при случайной встрече двух незнакомых людей, выливается в убедительное суждение о надежде как изнанке отчаяния и свободе как оборотной стороне принуждения. Таким же образом в его короткой пьесе «Американская мечта» (1959—1960) социальное содержание без всякой назидательности переходило в жуткую комедию о выхолощенном Папуле и властной Мамуле, жаждущих заполучить сына. В драме мастерски использовались бытовые языковые штампы и создавался контраст между показной жизнерадостностью и мрачной действительностью. «Смерть Бесси Смит» (1959) написана уже в более реалистической манере. Но гораздо большая художественная обобщенность была достигнута им в первой многоактной пьесе, «Кто боится Вирджинии Вулф?» (1961—1962), где показывалось, как четыре человека духовно уничтожают друг друга, превращая свое спокойное бытие в жестокую пытку. Ледяная беспощадность пьесы испугала ее рыхлую композицию; в ней автор пытался выразить свой нравственный идеал, и его не в силах были заглушить ни смех, ни ужас.

Творчество Джека Гелбера свидетельствует о еще более напряженном поиске нравственного идеала. В «Связном» (1959), гнетущей пьесе о наркомании, подобно тому как ожидали Годо в пьесе Беккета «В ожидании Годо» (1954), наркоманы мучительно ждут «связного», который в конце концов появляется. На сцене возникают словесные и джазовые импровизации, в действие включаются автор, режиссер и даже зрители. Добиваясь полного жизнеподобия, автор все же иронизировал над этой манерой, но иронизировал в весьма символическом стиле. Яростная социальная проблематика пьесы, несмотря на причудливую специфику, была близка и понятна каждому человеку. В пьесе утверждается, что в поисках спасения у любого человека обнаруживается какой-нибудь «связной». Яркий индивидуалист Гелбер стремился распахнуть шлюзы терпимости в «Яблоке» (1961). Пьеса оказалась еще более темпераментной и нетрадиционной, чем «Связной». Присущие ей балаганная жестокость и театральная фарсовость обличали все виды ханжества, сковывающего человеческое сознание.

Быть может, именно отсюда начинается будущее. Авангардистский театр Гелбера — это часть истории послевоенной литературы, даже тогда, когда он наступает на ее завоевания. История

эта жива, потому что литература живет, в ней нет мертвечины. Формы разрушаются и пересоздаются, атака на условности, по сути дела, возвещает о внутреннем крушении этих условностей. Похожие мотивы и темы в литературе прошедших десятилетий кажутся примитивными, в то время как задача творчества — рассказывать о них без примитивизма: о возрожденном самосознании человека, о препятствиях, которые он должен преодолеть, о системе ценностей, которую он должен осмыслить. В мире, где сознание так часто ведет к разладу с действительностью, послевоенная литература обрела смелость, соразмерную ее эстетическим возможностям. Используя форму и «антиформу», продолжают поиски самого главного — гармонии личности и общества.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Литературная История Соединенных Штатов Америки» неоднократно публиковалась в США и, завершая ее публикацию на русском языке, издательство включило в текст те дополнения, которые были сделаны в третьем издании, вышедшем в 1963 году, — были добавлены главы 82 «Конец эпохи» и 83 «После 1945 года», в которых рассказывается о развитии литературы США после 1945 года и которые представляют поэтому определенный интерес.

Подводя итоги изданию, необходимо еще раз оценить все три тома и увидеть не только достоинства и недостатки того, что вошло в текст, но и поговорить о тех сторонах литературной истории, которые по разным причинам оказались обойденными вниманием в «Литературной Истории Соединенных Штатов Америки». Конечно, в некоторых случаях пробелы закономерны — в книге нет разделов о литературе 60-х и 70-х годов, поскольку она была издана в США до начала этого периода литературной жизни. Тем более, однако, необходимо сказать несколько слов о тенденциях развития современного литературного процесса, в известной степени дополнив в этом отношении настоящее фундаментальное издание.

К сожалению, в книге имеются и такие пробелы, которые нельзя объяснить только тем обстоятельством, что прошло много времени с момента ее первого или второго издания. Хотелось бы отметить важную особенность этой работы в целом — большое внимание, которое авторы уделяли и собственно литературе, и положению писателя, и развитию смежных областей культуры и искусств, журналистики и издательского дела. В разделах, относящихся к XX веку, однако, и прежде всего к периоду после 1945 года, эта линия исчезает, хотя влияние таких факторов, как средства массовой информации, развитие издательского дела и перемена в положении писателей и литераторов, именно в эти годы особенно возрастает.

Видимо, связано это обстоятельство не только с тем, что было трудно по свежим следам обстоятельно исследовать все стороны литературной истории современности, но и с нежеланием авторов вдаваться в такие проблемы, которые носят осо-

бенно острый характер и в полной мере выявляют трудности развития художественного творчества в современной Америке. Не случайно в связи с этим и стремление автора 83 главы «После 1945 года» уклониться от рассмотрения отрицательного и просто губительного воздействия на литературную атмосферу обстановки маккартизма, возведенного в ранг официальной идеологии антикоммунизма и «холодной войны».

Между тем, в последовавшие за второй мировой войной годы маккартизм принес серьезный ущерб развитию литературы США и на это справедливо указывали, в частности, и американские историки литературы, например, Максвелл Гайсмар (см. его книгу «Американские современники» М. «Прогресс», 1976).

Наряду с нетерпимостью по отношению к инакомыслящим и прежде всего наиболее передовым деятелям культуры, наряду с методами подкупа и лести была разработана и обновлена система укрощения строптивых художников и возвращения их в лоно буржуазной Америки. К числу таких специфических для Америки и только в ей свойственных масштабах подчинения художника буржуазным вкусам относится прежде всего особая роль, которую играет массовая литературная продукция. Рассчитанная на весьма широкую аудиторию, она обходит неудобные для правящих кругов острые проблемы, подменяя их псевдохудожественными, псевдоэтическими эрзацами, весьма ловко сработанными под настоящую литературу. Речь здесь идет не только о воздействии массовой литературной продукции на массовую американскую аудиторию, которую она подчиняет влиянию буржуазной идеологии, но и — на творчество писателей США и, в частности, тех американских художников, которые противятся давлению буржуазного мира. Массовая культура создает ту литературную атмосферу, тот контекст, те вкусы, которые американская буржуазия использует в своем стремлении управлять литературным развитием США, конечно в ущерб реальным художественным достижениям. В творчестве многих современных американских писателей, в том, как они, например, включаются в процесс так называемой «сексуальной революции», в самой процедуре неправдоподобного снятия конфликтов, выдвигаемых жизнью, мы видим губительное воздействие массовой литературной продукции, диктующей свои нормы и вкусы не только миллионам американцев, но и тем писателям, которые хотят, чтобы их книги достигли читателя, имели бы успех на книжном рынке.

Таким же образом получило развитие своеобразное массовое искусство авантитча, соединяющего модернистский язык с приемами и атрибутами массовой беллетристики. В результате в послевоенные годы огромными тиражами издаются книги таких писателей, как Микки Спилейн, которые не имеют реальной художественной ценности, но отличаются сочетанием самого дурного развлекательства и антикоммунизма, а произведения серъ-

езных художников с трудом пробивают дорогу к массовому читателю, если только, конечно, они в той или иной мере не приспособляются к критериям массовой культуры. Достаточно назвать в качестве примера получивший сенсационную известность роман Филипа Рота «Жалоба Портного», где скандальные детали личной жизни героя отодвинули на второй план главную идейно-художественную основу произведения.

К сожалению, в «Литературной Истории Соединенных Штатов Америки» массовая культура только названа как явление, при этом в связи с развитием литературной критики упоминается антология «Массовая культура» под редакцией Бернарда Розенберга и Дэвида Мэннинга Уайта. Такой явный отход от первоначального замысла и направленности труда приносит заметный ущерб его целостности.

В предисловиях ко всем трем томам подробно говорилось об особенностях восприятия авторами проблем творческого метода, об их стремлении по существу уклониться от развития своей концепции движения реализма, романтизма, модернизма, о смешении этих понятий. В третьем томе подобная путаница теоретических и методологических проблем проявляется особенно наглядно в 82 главе, где авторы связывают успех литературы 20-х и 30-х годов XX века с влиянием романтической традиции, не определяя при этом своей концепции романтизма как метода. Между тем, если здесь и имели место элементы романтизма, то они достаточно органично включались в структуру реалистического метода, обогащая его и опираясь при этом на те движения общественной жизни, которые помогали преодолеть узость взгляда на жизнь и выдвигали перспективу решения конфликтов буржуазного мира в ходе развития широкого антимонаполистического движения.

Не всегда авторам последних двух глав удастся правильно определить место того или иного художника в истории американской литературы — Каззенс, например, занимает в книге в три раза больше места, чем Роберт Пенн Уоррен. Излишне высоко оценивается и творчество Маркэнда. В данном случае речь идет не столько об утрате эстетических критериев, сколько о стремлении поднять творчество писателей, апологетически настроенных по отношению к американскому буржуазному обществу. Ни для кого не секрет, что Каззенс, Слоун Уилсон, Миченер, Вук отличаются прежде всего своей близостью к нравам и вкусам буржуазной Америки, по сути дела американского мещанства. В то же время творчество серьезных художников — и Роберт Пенн Уоррен здесь является хорошим примером — не всегда получает заслуженную оценку: слишком сильно влияние внелитературных факторов, той самой обстановки нетерпимости к инакомыслию, о которой не пожелали сказать авторы книги.

Незаслуженно обойдено молчанием в последних главах книги развитие смежных искусств, особенно кино и музыки, хотя

именно в 50—60-х годы взаимодействие литературы и других искусств было не только активным, но и очень оживленно обсуждалось критиками.

Очевидным достоинством «Литературной Истории Соединенных Штатов Америки» следует считать внимание к тому вкладу, который внесли в развитие литературного процесса разные национальные культуры. Вспомним хотя бы главу «Индийское наследие». К сожалению, в работе нет аналогичной главы по негритянской культуре, хотя в последние десятилетия вклад негритянской культуры в различных формах стал особенно осознанным и особенно важен. Сказывается это как в творчестве таких выдающихся писателей из числа черных американцев, как Джеймс Болдуин и Лерой Джонс, так и во все более значительном внедрении в художественное сознание американских писателей элементов культуры черных американцев.

В «Литературной Истории Соединенных Штатов Америки» справедливо говорится о спаде в развитии литературы после второй мировой войны, но не уделяется должного внимания тем сферам, где американская литература добилась особенно значительных достижений в 50-е и 60-е годы — поэзии и драме. Между тем, творчество поэтов Роберта Лоуэлла и Алана Гинзберга, Грегори Корсо и Лоренса Ферлингетти, драматургов Артура Миллера, Теннесси Уильямса и Эдварда Олби получило всемирную известность.

Достоинством этого фундаментального труда бесспорно является и внимательное отношение к взаимодействию американской литературы с литературами других стран. К сожалению, здесь не получила развитие тема влияния советской литературы на американских писателей. Между тем, творчество Горького, Маяковского, Шолохова оказало значительное воздействие на многих американских поэтов, драматургов и прозаиков.

Говоря же о новейших тенденциях американской литературы¹, необходимо учесть огромное воздействие, которое оказала на многих американских писателей широкая волна антивоенного движения в США, направленного против агрессии американских милитаристов во Вьетнаме, борьба против расовой дискриминации. Самый разгар подъема антивоенного движения пришелся на конец 60-х годов и вернул многих американцев к реальностям политической, социальной и экономической жизни, которые замалчивались в эпоху маккартизма. Все это способствовало решительной девальвации литературы, далекой от жиз-

¹ См. об этом подробнее в книгах: Засурский Я. Н. Американская литература XX века. М., 1966; Современное литературоведение США. Споры об американской литературе. М., 1969; Основные тенденции развития современной литературы в США. М., 1973; Американская литература и общественно-политическая борьба. 60 — начала 70-х годов XX века. М., Мендельсон М. О. Роман США сегодня. М., 1977; Литература США XX века. Опыт типологического исследования. (Авторская позиция, конфликт, герой). М., 1978.

ни, и воинствующему обращению многих писателей к литературе факта, к острым проблемам социальной жизни. Неудовлетворенность сегодняшней Америкой заставила писателей искать истоки духовного, морального и политического кризиса; стремление уйти от стандартных ходов, канонов и штампов беллетристики 50—60-х годов с ее надуманными и далекими от реальной жизни сюжетами толкало многих писателей не только в сферу документализма или так называемого нового журнализма, но и к достоверности исторического документа и исторического факта — обращало их вновь к историко-эпическому жанру и прежде всего, конечно, к социальному роману, который хотели списать из американской литературы теоретики, подобные Лайонелу Триллингу, что, кстати, не вызывает симпатий автора последней главы «Литературной Истории Соединенных Штатов Америки».

Если в начале 50-х годов можно было говорить о наступлении критики на традиции реалистической литературы — сигнал к этому был дан тем же Триллингом, — то в конце 60-х и начале 70-х годов в литературной жизни США происходят существенные перемены, свидетельствующие о возвращении многих писателей к традициям реалистического творчества, обогащенным опытом литературных достижений наиболее талантливых писателей 50-х—60-х годов.

После ухода из жизни США таких гигантов литературы, которые доминируют в ней в конце 40-х, в 50-е и в 60-е годы, как Эрнест Хемингуэй, Джон Стейнбек, Уильям Фолкнер и других представителей старшего поколения — ровесников XX века, старейшиной американской литературы стал Роберт Пенн Уоррен. Вместе с тем все значимее становится роль Джона Чивера как лидера современной прозы Соединенных Штатов Америки, хотя он и не осыпан такими официальными почестями, как некоторые из его современников и коллег, например, Сол Беллоу и Бернард Маламуд — писатели, достигшие зрелости и завоевавшие широкое признание в Америке и за ее пределами. Сол Беллоу даже получил Нобелевскую премию, но, в отличие от Чивера, выявив в своем творчестве высокое мастерство и тонкое понимание многих проблем человеческой жизни в родной стране, он не сумел сделать своего «открытия Америки». Его творчество не приобрело той оригинальности, которая придает искусству особое значение, заставляя читателя увидеть в книге не только точное воспроизведение тех или иных сторон жизни, но и новое прочтение тех проблем, которые сегодня волнуют человечество.

Наряду с писателями старшего поколения все более основательно завоевывают себе место в литературе те писатели, которые пришли в нее после второй мировой войны, в 50-е и 60-е годы. Мы долго считали их и сейчас еще подчас считаем «молодыми» писателями, но сегодня они все больше выходят на авансцену американской литературной жизни. Это люди, родившиеся в 20-е, 30-е и 40-е годы, и, может быть, не случайно в их

творчестве мы видим в известной степени развитие тех традиций, которые связаны с 20-ми и 30-ми годами. Это писатели, которым сегодня от 30 до 50 лет, они переживают пору возмужания и литературной зрелости и несут, может быть, наиболее новые и свежие тенденции в американской литературе.

Среди писателей-модернистов ведущая роль принадлежит «черным юмористам» Бартелми, Барту, Пинчону, в творчестве которых под иронией часто скрывается отсутствие собственного видения мира и которым скорее свойственно трагическое ощущение и непонимание жизни, чем ее неприятие.

Значительный вклад в литературу внесли представители документальной прозы Норман Мейлер, Трумен Капоте, Том Вулф. Эти писатели весьма продуктивны, за исключением, пожалуй, Трумена Капоте, который за последнее время не создал значительных произведений.

В американской поэзии после трагической смерти Роберта Лоуэлла — он умер от сердечного приступа в такси на пути из аэропорта Кеннеди домой в Нью-Йорк, — нет сегодня признанного лидера, но американская поэзия представлена множеством интересных и ярких имен, которые хорошо известны советскому читателю по недавно вышедшей в свет книге «Антология современной американской поэзии»¹.

В творчестве писателей поколения 20-х и 30-х годов отчетливо вырисовывается торжество реалистической тенденции при том, что, конечно, реализм этих писателей имеет свои особенности и каждый из них по-своему его понимает. Так, Джон Апдайк считает, что реализм составляет сердцевину настоящего искусства, но вместе с тем он сомневается в обоснованности противопоставления реализма и формализма, рассматривая эксперимент в литературе как своего рода заготовку для реалистического творчества. Здесь, конечно, все зависит от того, что вкладывать в понятие «формализм».

Одна из новых и важных тенденций в развитии современной реалистической американской литературы — все более четко выявляющееся понимание важности тех человеческих и социальных проблем, которые находят отражение в художественном творчестве. Многие американские критики и писатели, например, высоко оценивают творчество Апдайка, считая его, может быть, самым выдающимся мастером слова в современной американской литературе, но при этом отмечают, что мелкотемье не дает развернуться его таланту, мешает Апдайку реализовать его несомненно очень значительные литературные возможности.

С этой точки зрения большой интерес представили высказывания Уильяма Стайрона о его творческом кредо. Стайрон давно уже не выступал с новыми произведениями. Последний его роман «Признания Ната Тернера» был опубликован в 1967 году,

¹ Современная американская поэзия. Антология. М., «Прогресс», 1975.

и за последние одиннадцать лет он опубликовал лишь одну пьесу. Стайрон все это время работал над романом, о котором он много писал, но который так и не закончил. Этот роман был связан с событиями в Корее в 50-е годы. Сейчас Стайрон заканчивает новый роман, ради написания которого он прервал работу над своим давно обещанным произведением. Этот роман Стайрона навеян воспоминаниями первых послевоенных лет. Писатель тогда встретил молодую девушку, польку, которая пережила концлагерь и очень страдала в Америке. Девушка потом совершила самоубийство, и, как говорит Стайрон, недавно «ее лицо стало преследовать меня». Он начал писать роман, навеянный этим настойчивым образом человека, жизнь которого искалечила вторая мировая война.

Роман Стайрона, который пишется «на одном дыхании» и уже почти закончен, подчеркивает важность не только высокого искусства, мастерского владения словом и образом, но и огромную значимость тех проблем, которые заставляют писателя работать лихорадочно быстро, не теряя времени, чтобы поведать о них миру. И этот глубинный смысл литературного произведения, те духовные ценности, которые отстаивает художник, те идеи, которые он выражает, тот жизненный материал, который его вдохновляет и который он заново открывает для себя и своих читателей, оказывается, имеет решающее значение не только для писателя, но и для успеха произведения.

В последние десятилетия многие американские писатели приходили в литературу из университетов. Их жизненные запасы часто концентрировались вокруг воспоминаний о детстве, юности и университетских годах, и когда эти темы были исчерпаны, писатели эти столкнулись с трудностями в дальнейшем своем литературном развитии. В известной степени это относится к таким замечательным писателям как Джон Апдайк и Филип Рот. Но далеко не все литераторы, вышедшие из университетов, остались в своем восприятии Америки на уровне университетских впечатлений. Кстати, и Филип Рот, и Джон Апдайк в своих последних произведениях выходят далеко за рамки этих, проблем, хотя делать это им, по всей видимости, весьма трудно.

Вот почему особенно впечатляет успех писателей поколения 20—30-х годов, которые сочетают в своем творчестве высокое литературное мастерство и оригинальный взгляд на острейшие проблемы современной Америки, что и приносит этим писателям заслуженный успех.

Среди среднего поколения американских писателей самые популярные и значительные — Курт Воннегут, Джойс Кэрол Оутс и Джон Гарднер. Все они известны советским читателям по их книгам, все они весьма популярны в Соединенных Штатах Америки. Этим писателям принадлежит будущее в американской литературе, но и сегодня при всем различии их возраста

они сказали уже свое особое и оригинальное слово в американской литературе.

Замечательный американский драматург Эдвард Олби заметил недавно: «Мне только что исполнилось пятьдесят лет. Я все еще только хочу стать взрослым». Олби родился 12 марта 1928 года и, конечно же, он вполне достиг поры возмужания и зрелости. Однако слова его весьма показательны. Проблемы «взросления» существуют для многих писателей США разного возраста — и для Курта Воннегута, родившегося в 1922 году, и для Джойс Кэрол Оутс, которая родилась в 1938, и для Джона Гарднера, родившегося в 1933, хотя, на мой взгляд, эти три писателя решают проблему «взросления» более успешно, чем многие их коллеги.

Этих разных, но вместе с тем очень интересных в своем разнообразии писателей объединяет не только пристрастие к правде жизни, но и постоянное стремление, говоря словами Джойс Кэрол Оутс, «не уходить от жизни и не выдумывать идеи для романов, а видеть их в самой жизни».

В этом знамение времени и тех перемен, которые постепенно накладывают свой отпечаток на творчество американских писателей разных поколений — Джона Чивера и Курта Воннегута, Джойс Кэрол Оутс и Джона Гарднера.

Издание «Литературной Истории Соединенных Штатов Америки» расширяет наши представления об истории американской литературы, обогащает нас новыми фактами и помогает лучше и нагляднее представить не только ее историю, но и ту идеологическую борьбу, которая разворачивается вокруг литературного наследия США.

Что касается концепций, развиваемых некоторыми авторами этого труда и для нас неприемлемых, они выражают различные разновидности современных буржуазных течений в американском литературоведении, критика которых, безусловно, будет способствовать углубленной разработке марксистской историографии литературы США.

Професор Я. Н. Засурский

КОММЕНТАРИЙ

К стр. 20.

Идеал «деятельной жизни» — имеется в виду сборник эссе Теодора Рузвельта под названием «Деятельная жизнь» (1900).

Ройс, Джосайя (1855—1916) — американский философ и эссеист. В работе «Религиозный аспект философии» (1885) сформулировал тезис о мире как абсолютном Духе, представленном в бесконечной совокупности воспроизводящих его конечных личностей.

К стр. 22

Геккель, Эрнст (1834—1919) — немецкий биолог, представитель социального дарвинизма. Защищая и пропагандируя учение Дарвина, обогатив его рядом новых положений, вместе с тем распространял на общество закон естественного отбора и борьбы за существование.

К стр. 24

Аддамс, Джейн (1860—1935) — американская журналистка, видный представитель феминистского движения в США. Ее участие в борьбе за мир увенчалось Нобелевской премией в 1931 году. Автор книги «Мир и хлеб во время войны» и некоторых других.

Рыцари Труда (орден Рыцарей труда) — крупнейшая организация американских рабочих последней трети XIX века. Сыграла прогрессивную роль в рабочем движении, будучи первой попыткой организации рабочего класса США в национальном масштабе.

К стр. 26

Джеймс, Уильям (1842—1910) — американский философ и психолог, один из основоположников прагматизма. Исходный пункт теории Джеймса — представление о сознании как недифференцированном потоке непосредственных ощущений. Основные работы — «Принципы психологии» (1931), «Воля к вере» (1937), «Прагматизм» (1907) и др.

Пирс, Чарльз Сондерс (1839—1914) — американский философ, логик, математик и естествоиспытатель, утвердивший основные идеи прагматизма и семиотики, глава американской школы математической логики. («Как прояснить наши идеи» — 1878 г.)

Дьюи, Джон (1859—1952) — американский философ, психолог, педагог, родоначальник прагматизма. Центральный пункт его учения — понятие «опыта», включающее в себя все явления окружающего мира и всевозможные состояния индивида. Труды по педагогике («Школа и ребенок» — 1922; «Школа и общество» — 1907) получили широкое признание в США.

К стр. 27

Новая Свобода — термин американской историографии, принятый для обозначения внутривластного и экономического курса президента Вудро Вильсона до 1914 года. Соответствует заглавию сборника его речей и выступлений, изданного в 1913 году.

К стр. 28

Уорд, Хамфри (1852—1920) — английская писательница, автор романов из жизни интеллигенции и духовенства, в которых она затрагивает вопросы религии и нравственности. Роман «Роберт Элсмер» Л. Толстой назвал «драмой жизни верующего мужа с неверующей женой».

Имеется в виду ранний роман Хэмлина Гарленда.

К стр. 29

В своем романе «*характеров и среды*» «Джуд Незаметный» английский писатель *Т. Гарри* критикует буржуазную действительность, анализирует не только духовную, но и чувственную природу человека, касаясь проблемы взаимоотношения полов.

«*Она*» — приключенческий роман английского писателя Р. Хаггарда (1856—1925) о прекрасной Айше, белой женщине, властительнице «сердца Африки», — одно из недолговечных произведений писателя, но в свое время принесшее ему славу «создателя Алана и Айше».

«*Камо грядеши*» — роман известного польского писателя Г. Сенкевича (1846—1916) о борьбе ранних христиан с нероновским деспотизмом; роман привлекал читателей колоритными картинами из жизни Древнего Рима. В 1950 году роман был экранизирован Голливудом.

Комсток, Энтони (1844—1915) — основатель общества по борьбе с пороком, автор так называемого «закона Комстока», запрещавшего рассылку по почте безнравственной литературы, принятого конгрессом в 1873 г., специальный агент министерства почт США, возглавлял кампании Христианского союза молодых людей против «непристойной литературы». Деятельность основанного им общества препятствовала публикации многих значительных произведений литературы в США. По его указанию было арестовано 3000 человек, уничтожено 50 тонн книг, 28 400 фунтов наборных форм и 4 400 000 иллюстраций и картин.

«*Колонна Цезаря*» — роман общественного деятеля и писателя Игнатиуса Доннели (1831—1901), в котором он предсказывает распад цивилизации в результате классовой борьбы.

К стр. 33

Дью Морье, Джордж (1834—1896) — английский писатель и художник. В романе, названном по имени героини «Трильби», рисует жизнь артистической богемы.

Дилэнд, Маргарет (1857—1945) — американская писательница, автор феминистских романов. Роман «Джон Уорд — проповедник» — одно из самых популярных ее произведений, рассказывает о священнике-кальвинисте, раздираемом сомнениями, и его жене-либералке — написан в духе романа Хамфри Уорд и вышел в тот же год, что и роман последней «Роберт Элсмер».

«*Синие законы*», установленные в колониальные времена, запрещали заниматься спортом и работой в воскресные дни и требовали обязательного посещения церковной службы.

К стр. 35

«...*депрессия 1896—1897 годов, вызванная борьбой между сторонниками и противниками свободной чеканки серебра...*»

Имеется в виду борьба между монополистами и мелкими частными предпринимателями. Первые были против свободной чеканки серебра, так как она подрывала их господство на мировом рынке. Победили монополисты, и на президентских выборах 1897 года к власти пришел Маккинли, которого поддерживала группа Рокфеллера — Ханна, а не Брани, выдвигаемый популистами, фермерскими союзами и хозяевами серебряных копеек.

К стр. 44

Райт, Хэрولد Белл (1872—1944) — американский писатель, автор романа «Пастух с гор» (1907), повествующего о любви и приключениях на просторах Юго-запада США и декларирующего идеал здоровой морали сильного и «естественного человека».

«*Славные времена рыцарства*» — приключенческий роман (1898) американского писателя Чарльза Мейджора (1856—1913) о любви королевы Марии Кровавой и герцога Чарльза Брэндона на фоне картин из жизни Англии XVI века.

«*Граустарк*» (1901) — роман американского писателя из Индианы Д. Б. Маккатчина (1866—1928), написавшего за 28 лет 40 прозаических произведений, преимущественно любовных романов о похождениях американцев с титулованными знатными дамами в сказочных странах. Название «Граустарк» стало нарицательным, обозначающим страну грез и романтическую, далекую от жизни беллетристику.

«*Алиса из старого Вёнсена*» (1900) — роман американского писателя Мориса Томпсона (1844—1901), поэта, романиста и архитектора, о девочке из старинной семьи, похищенной французским торговцем с помощью индейцев и увезенной на фронт в Вёнсен, Индиана. В разгар войны за независимость она помогает американцам и становится женой офицера, как только выясняется ее настоящее происхождение.

К стр. 70

Гронлунд, Лоренс (1846—1899) — американский социалист и писатель. Родился в Дании. Приобрел известность благодаря своей книге «Грядущая революция» (1878).

К стр. 74

Тербелл, Эйда (1857—1944) — американская журналистка, автор разоблачительной «Истории Стандард Ойл», нескольких биографий Линкольна и «Жизни Наполеона», автобиографии (1939). Была членом ПЕН-клуба.

Бейкер, Рей Стеннард (1870—1947) — американский журналист, эссеист, романист. За биографию Вудро Вильсона (1927—1939) получил премию Пулицера. Писал также под псевдонимом Дэвид Грейсон.

Стеффенс, Джозеф Линкольн (1866—1936) — крупный американский публицист. («Позор городов» — 1904), «Строители» — 1909). Бывал в Советском Союзе (1917 и 1919). Симпатизировал марксизму, призывал к борьбе с фашистской угрозой.

К стр. 82

Томас, Огастес (1857—1934) — драматург, автор эффективных мелодрам («Алабама», 1891) и фарсов («Ботинки мистера Лиффингуэлла»). С 1906 по 1911 г. — президент Общества американских драматургов.

К стр. 93

Фитч, Клайд Уильям (1865—1909) — американский драматург, одним из первых получивший широкое признание у зрителей. Многие свои вещи писал специально для популярных актеров.

К стр. 93

Стриндберг, Йухан Август (1849—1912) — шведский писатель, драматург, театральный деятель. Его мощное творчество отмечено сменой направлений — от натурализма 80-х годов к символизму, а затем к экспрессионизму. В предисловии к пьесе «Фрёкен Юлия» и в трактате «О современной драме и современном театре» (1889) развивал принципы эстетики натурализма.

К стр. 96

Митчелл, Лэнгдон (1862—1933) — американский драматург, прославился сатирической комедией «Нью-Йоркская идея» (1906).

К стр. 103.

«*История*» *Тэна*. — Имеется в виду «История английской литературы» (1863—1865) французского писателя и эстетика Ипполита Тэна (1828—1893), представителя философии позитивизма.

«*Эстетика*» *Верона*. — Речь идет о книге французского искусствоведа Эжена Верона «Эстетика» (1876).

Брошюры Генри Джорда о едином налоге. — Американский экономист и публицист Генри Джордж (1839—1897) выдвинул идею «единого земельного налога» как средства обеспечения всеобщего достатка и «социального мира», которую Ф. Энгельс назвал насквозь буржуазной.

К стр. 112

«*Мэн*» — американский броненосец, взорванный в Гаванском порту 15 февраля 1898 г. Правящие круги США использовали гибель «Мэна» для раздувания военного ажиотажа, приведшего к началу испано-американской войны 1898 года.

К стр. 115

Фруассар, Жан (ок. 1337 — после 1404) — французский поэт и автор исторических хроник, содержащих красочное описание Столетней войны.

Клюни — город во Франции, известный своими церквями раннего средневековья, оказавшими влияние на развитие романской архитектуры.

К стр. 117

Гибсон, Чарльз Дана (1867—1944) — нью-йоркский художник-иллюстратор, снискавший известность в 90-е годы своей серией рисунков американских девушек, в которых прославлял «американскую женственность».

К стр. 121

...«*устричный пират*» — так назывались браконьеры, ловившие в запрещенных местах устриц и занимавшиеся контрабандой.

...«*индустриальная армия*» *Келли*. — Имеется в виду многотысячная толпа безработных и бродяг, собранная офицером Келли и двинувшаяся в 1894 году походом на Вашингтон с требованием хлеба и справедливости.

К стр. 130

...«*русский роман Тургенева, который и сам был продуктом французского влияния*» — очевидное недоразумение: роман Тургенева имел чисто русские корни. В то же время взаимовлияние позднего творчества Тургенева и творчества Флобера, с которым его связывала личная дружба, действительно имело место. (Тургенев выступал пропагандистом и переводчиком Флобера.)

К стр. 157

Прерафаэлиты — эстетско-мистическое течение английских поэтов и художников 60-х годов XIX века, ставивших своей целью возродить «искренность» и наивную религиозность средневекового и раннеренессансного искусства («до Рафаэля»).

«*Желтая книга*» — литературно-художественный ежеквартальник в желтом переплете, издававшийся в Лондоне с 1894—1897 гг. под редакцией американского писателя Генри Гарленда, в оформлении английского художника и писателя Обри Бердсли. В нем печатались Г. Джеймс, Г. Уэллс, У. Б. Йейтс и др.

К стр. 158

«...создал предварительную рекламу «Терпению»...» — В оперетте «Терпение» английского драматурга *Уильяма Гилберта* (1836—1911) и английского композитора *Артура Салливена* (1842—1900) высмеивались эстеты того времени, и в частности Оскар Уайльд.

Уистлер, Джеймс Макнейл (1834—1904) — американский живописец и график, близкий французскому импрессионизму. Жил в Англии и во Франции.

К стр. 159

Бир, Томас (1889—1940) — американский писатель, критик, автор романов, юмористических рассказов и биографий («Стивен Крейн», 1923) и цитируемой здесь книги о богеме 90-х годов XIX века «Розово-лиловое десятилетие» (1926).

Мюрже, Анри (1822—1861) — французский писатель, литератор-самоучка. Из фельетонов о жизни артистической богемы сделал пьесу «Жизнь Богемь», а впоследствии книгу «Сцены из жизни Богемы», послужившую либретто для оперы Дж. Пуччини «Богема».

О'Рейли, Джон Бойл (1844—1890) — американский поэт, редактор, по происхождению ирландец, переехавший в США в 1863 году после побега из австралийской тюрьмы, куда был заключен за участие в революционной борьбе в Ирландии, автор романа о жизни заключенных в Австралии и сборников стихотворений «Песни Южных морей» (1873), «Песни, легенды, баллады» (1876).

Хови, Ричард (1864—1900) — американский поэт, актер, лектор. Занимался теологией, журналистикой, перевел пьесы М. Метерлинка, автор незаконченного цикла стихотворных драм на тему Рыцарей Круглого стола.

Кармен, Блисс (1861—1929) — канадский поэт-лауреат, редактор американского маленького журнала «Чэп-бук», сотрудник «Атлантик мансли», «Канрент литерачур» и автор 20 стихотворных сборников.

«*Альберт Хаббард, извратив путь Уильяма Морриса, обратил искусство в индустрию...*»

Хаббард Альберт Грин, «Брат Альбертус» (1856—1915) — американский эссеист, писатель, редактор, печатник. Реакционность его воззрений и коммерческий успех его мастерской являли собой полную противоположность социально-утопическим идеям Морриса и деятельности его мастерских, способствовавших до известной степени возрождению в Англии декоративно-прикладного искусства.

Стерлинг, Джордж (1869—1926) — американский «поэт Запада», печатавшийся и известный до своей смерти исключительно в Сан-Франциско. Автор

сборника «Тридцать пять сонетов» (1917). Послужил прототипом для Бриссендена в «Мартине Идене» Д. Лондона.

К стр. 160

Журнал «Ларк» (1895—1897) издавался в Сан-Франциско литературно-эстетской группой «Les Jeunes» («Молодые», франц.), возглавляемой Джилеттом Берджетом (1866—1951), американским юмористом, романистом, автором рассказов.

«Чэл-бук» — «домашний журнал» издателей Стоуна и Кимбола, где печатались Г. Джеймс («Что знала Мэйзи»), Х. Гарленд, Т. Гарди, Р. Л. Стивенсон, Г. Уэллс и переводы произведений П. Верлена, А. Франса, С. Малларме и др. Во Франции был выпущен рекламный плакат журнала в исполнении Тулуз-Лотрека.

Журнал «Мадемуазель Нью-Йорк» (1895—1896, 1898—1899) познакомил американцев с французским символизмом, музыкой Вагнера и другими художественными течениями и европейскими знаменитостями того времени.

Пек, Гарри Терстон (1856—1914) — американский критик, писатель, редактор, специалист по латыни и санскриту, автор книги «20 лет республики. История от Кливленда до Маккинли» (1906).

Гиссинг, Джордж (1857—1903) — английский писатель, в книге «Новая Граб-стрит» (1891), известной в русском переводе как «Мученик пера», нарисовал мрачную картину положения писателя-профессионала.

«...Аргонавт, опоздавший к берегам Запада». — Имеется в виду золотая лихорадка на Клондайке в 1896 году. Бирс редактировал сан-францисский журнал «Аргонавт».

К стр. 161

Хантингтон, Колис — железнодорожный магнат, растративший огромные государственные ассигнования на строительство Южнотихоокеанской железной дороги и не желавший возместить долг правительству. Бирс не только разоблачил махинации Хантингтона в своих газетных статьях, но и выступил в качестве свидетеля на судебном процессе против него.

«Дунсиада» — сатирическая поэма английского поэта Александра Попа (1688—1744), направленная против его литературных противников, выведенных под видом птиц и животных, а также под собственными именами.

К стр. 162

Сюжетом для романа *«Таис»* (1889) французского писателя Анатоля Франса (1844—1924) послужило предание об обращении в христианство александрийской куртизанки Таис и об искушении и падении монаха-фанатика Пафнутия.

К стр. 163

«Но самые ностальгические воспоминания Бирса связаны с Чикамаугой, Шайло и Кеннесо Маунтин». — Сражения времен Гражданской войны, связанные с колоссальными человеческими потерями (битвы при Шайло, 6—7 апреля 1862 года, при горе Кеннесо, 27 июня 1864 года) и недостойным поведением полководцев (Чикамауга, 19—20 сентября 1863 г.), когда командующий северян Розенкранц ушел с поля боя.

К стр. 166

Имеется в виду изречение Оскара Уайльда: «Есть книги хорошо написанные или плохо написанные. Вот и все».

К стр. 168

«*Шерри*» и «*Дельмонико*» — роскошные рестораны в Нью-Йорке, возникшие в 70-е годы в так называемую «эпоху миллионеров» и славившиеся экзотической кухней.

«*Тиффани*» — знаменитый ювелирный магазин фирмы ювелира Ч. А. Тиффани (1812—1902).

К стр. 172

Гейтс, Льюис Эдвардс (1860—1924) — американский педагог, критик, профессор-компаративист, вел в Гарварде творческий семинар по искусству композиции, в котором ему некоторое время помогал поэт У. В. Мууди, оказал влияние на Фрэнка Норриса, учившегося у него и написавшего частично для семинара роман «Мактиг», посвященный Гейтсу.

К стр. 173

Гринвич Вилледж — район в Нью-Йорке, расположенный в нижней части Манхэттена, место жительства писателей, поэтов и художников с колониальных времен. Пейн написал там «Американский кризис», недолго жил там По, но расцвет этого района наступает с конца XIX века.

«*Бубуазия*» («*Booboisie*») — неологизм Менкена, обозначающий «дуржуазия», произведенный от слов «boob» — «дурак» и «буржуазия».

Нордау, Макс (1849—1923) — немецкий писатель, автор политических корреспонденций, фельетонов, аллегорических сказок, рассказов, драм. В книге «Вырождение» Нордау критикует наиболее популярные образцы тогдашней литературы с точки зрения психиатрии.

К стр. 203

«*Великая старая партия*» — так называется демократическая партия США.

К стр. 218

Джонстон, Мэри (1870—1936) — американская писательница из Виргинии, автор 22 романов, преимущественно исторического жанра, посвященных Югу. «Иметь и удержать» (1900) — романтическая история любви американского аристократа и английской придворной дамы на фоне событий войны за независимость.

Портер (Стрэттон-Портер), Джин (1863—1924) — американская романистка и автор книг о природе. Ее роман «Веснушки» (1904) — рассказ о беспризорном мальчике, живущем «в индейской стране болот», но в конце концов обретающего богатого отца, — имел огромный тираж.

Бейкер, Джордж Пирс (1866—1935) — университетский профессор, искусствовед. С 1904 по 1924 год вел курсы по драматургии в Гарварде, где создал семинар-студию 47-и, который привлекал драматургов со всей страны; автор книги «Техника драматургии». Среди его учеников были Юджин О'Нил, Томас Вулф, театральный художник Эдмонд Джонс и многие другие писатели, театральные критики, режиссеры.

К стр. 220

Фокс-младший, Джон (1862—1919) — американский романист, представитель региональной литературы. Его роман «Тропа Одинокой сосны» (1908)

рассказывает о любви инженера и горянки, отличается романтической условностью и сентиментальностью в описании обычаев и нравов жителей гор Кентукки.

Виггин, Кейт Дуглас (1856—1923) — американская романистка, детская писательница, организатор первых детских садов в США (1878—1884). Ее самый популярный роман, «Ребекка с фермы Саннибрук» (1903), рассказывает историю девочки, живущей в бедности на ферме, но в положенное время обретающей образование, благополучие и романтическую любовь. В детстве писательница познакомилась с Ч. Диккенсом во время его второго путешествия в Америку и поразила его своей начитанностью.

Поллианна — имя героини одноименного романа американской писательницы Элеоноры Портер (1868—1920), автора книг для юношества. Имя Поллианна — «пай-девочка» — стало нарицательным, обозначающим «принципиальный» оптимизм и стремление все видеть в розовом свете.

Уилкокс, Элла Уилер (1850—1919) американская поэтесса, автор сентиментальных стихотворений на метафизические темы, выпустившая 40 сборников стихов. Успехом пользовались ее «Стихотворения о страсти».

К стр. 222

«...блестательный выпуск 1919 года...» — Из известных писателей в 1919 году Йель окончил поэт С. В. Бене, а в 1920 году Торнтон Уайлдер. Раньше Йель закончили Синклер Льюис (1907), У. Р. Бене (1907), У. Фрэнк (1911), А. Маклиш (1915).

«...когда браунинг сменился бриджем». — Имеется в виду изменение политики США по отношению к своим партнерам по первой мировой войне Англии, Франции и к бывшему врагу Германии, которой в целях оживления торговли США стали давать кредиты как и бывшим союзникам. Бридж — карточная игра, в которой участвуют четыре партнера (в данном случае «партнеры» — США, Англия, Германия и Франция).

К стр. 224

«...по терминологии Линдов». Линд, Роберт (1892—1970) и Линд, Элен — муж и жена, американские социологи, авторы труда «Типичный Средний год. Исследование современной американской культуры» (1929).

К стр. 226

Ван Дорен, Карл (1885—1950) — американский писатель и редактор «Кембриджской истории американской литературы».

Кэнби, Генри Сейдел (1878—1961) — писатель, редактор и критик. Автор книг «Американцы» (1922), «Гений Америки» (1923) и глав 29, 67, 72 настоящего издания.

К стр. 228

«Это был орган рассказчиков, репортеров, поэтов, графиков» — В «Мэссиз» сотрудничали Джон Рид, Шервуд Андерсон, Карл Сэндберг, Эми Лоуэлл, Флойд Делл, Мери Ворс, художники-графики Джон Слоан, Уильям Глаккенс, Артур Дэвис, Арт Янг, Джордж Беллоуз и многие другие.

Райт, Уиллард Хантингтон (1888—1939) — критик, романист, искусствовед, автор детективных рассказов и романов, изданных под псевдонимом Ван Дайн.

«Этот журнал собрал вокруг себя самых лучших новых американских эссеистов, поэтов и новеллистов...» — В «Север артс» печатались эссе Ван Вика Брукса, Рэндолфа Борна, Бертрана Расселла, Генри Менкена, Драйзера, Дос Пассоса, поэзия Р. Фроста, К. Сэндберга, Э. Лоуэлл, В. Линдзи, Л. Антермейера, рассказы Ш. Андерсона и др.

К стр. 229

Журнал «*Фьюджитив*», («Беглец»), имел южную «региональную» направленность, объединял будущих «новых критиков» Аллена Тента, Джона К. Рэнсома, Доналда Дэвидсона, Роберта Пенна Уоррена и т. д.

«...*Но самым большим и самым влиятельным из них был „Транзишн“ („Переход“)...*» — В журнале «Транзишн» публиковались европейские и американские писатели: Ф. Кафка, А. Бретон, Г. Стайн, Д. Джойс (его «Поминок по Финнегану»), Э. Хемингуэй.

К стр. 253

«...*Совет Христа богатому юноше*» — «пойди, все, что имеешь, продай и раздай нищим» (Евангелие от Марка, X, 21).

К стр. 254

Иеремия — библейский пророк, имя которого носит одна из книг Ветхого завета, известен своими горькими сетованиями и скорбными жалобами, сделанными его имя нарицательным.

К стр. 281

Бут, Уильям (1829—1912) — английский священник секты методистов, в 1865 году основал Армию Спасения.

К стр. 291

«*в 1928 году всю Америку охватила безумная радость и оптимизм, даруемый легкими и нечестными деньгами...*» — подразумевается эра буржуазного «процветания», завершившаяся экономическим кризисом, потрясшим страну 23 октября 1929 года.

К стр. 293

Бергсон, Анри (1859—1941) — французский философ, особенно популярный перед первой мировой войной. Развил учение об интуиции — свободном от практического интереса непосредственном видении мира и жизни. Эстетика Бергсона нашла свое воплощение в художественной литературе. — М. Пруст, В. Вулф, Д. Джойс использовали прием «потока сознания», обоснованный Бергсоном.

К стр. 297

Георгианцы — группа английских поэтов начала XX века (У. Деламар, Р. Брук, Дж. Мейсфилд). Антологии их стихотворений начали выходить с 1912 года, во время царствования Георга V (отсюда названия) Ориентируясь на поэтов «озерной школы», прежде всего на Вордсворта, обращались к нарочито обыденной и прозаической тематике, поэтизируя сельскую природу, мир детства и т. п.

К стр. 359

Кук, Джордж Крэм (1873—1924) — американский романист, поэт, драматург. Ратовал за создание и постановку национальных пьес, для чего в 1915 году организовал нью-йоркский «Драматургический театр». Разочаровавшись в возможностях реализации своих идей на американской почве, уехал в Грецию, где успешно продолжал эксперименты до самой смерти.

Ворс, Мэри Марвин Хитон (ум. 1966) — романистка и журналистка, много писала о рабочем движении в США. Активно способствовала организации театра «Провинстаун плэйерз».

Стил, Уилбер Дэниел (1886—1970) — романист и автор коротких рассказов, за которые неоднократно получал литературные премии (сб. «Человек, смотревший сквозь небеса»).

Зорах, Маргерит (1887—1968) — американская художница, училась в Париже. В 10—20-е годы писала в кубистской манере.

Глэспелл, Сьюзен (1882—1948) — романист и драматург, получила премию Пулитцера за драму «Дом Алисон» (1931). Активный участник движения «Малых театров». Ее пьесы отмечены глубокой психологической разработкой характеров («Доблесть побежденных», 1909; «Верность», 1915).

Джоунз, Роберт Эдмунд (1887—1954) — известный театральный художник, оформлял некоторые пьесы О'Нила.

Голд, Майкл (1894—1967) — настоящее имя Ирвинг Гранич. Прогрессивный американский писатель и публицист. Был редактором журнала «Нью Мэссиз», активно сотрудничал в социалистической прессе. В статье «Навстречу пролетарской литературе» (1920) обосновывал необходимость издания в США революционной литературы.

Креймборг, Альфред (1883—1966) — драматург, поэт и критик, автор одноактных пьес. С 1927 по 1936 год был одним из редакторов «Американского каравана» — антологии «экспериментальной» литературы.

Кемп, Гарри Хиббард (1883—1960) — американский поэт и драматург.

Боденхейм, Максвелл (1893—1954) — поэт и романист. Испытал сильное влияние французского натурализма, известен как резкий критик современного ему общества.

Миллэй, Эдна Сент-Винсент (1892—1950) — американская поэтесса. В начале 20-х годов жила в Нью-Йорке, была актрисой театра «Провинстаун плейерз», для которого написала несколько пьес.

«Театр Либр» — французский театр конца XIX века. Первый некоммерческий театр в Европе, открылся в 1887 году в Париже. Основатель — А. Антуан. Метод режиссерской работы основывался на точном раскрытии стиля автора пьесы, на воспроизведении исторических, национальных, социальных и бытовых особенностей персонажей и среды. В репертуаре были произведения Гауптмана, Стриндберга, Ибсена, Тургенева, Толстого. Русское название — «Свободный театр».

«Фрайе Бюне» — имеется в виду немецкий театр «Свободная сцена». Основан в Берлине в 1889 году Отто Брамом. Эстетика театра формировалась под влиянием парижского «Свободного театра». Несмотря на успех постановок Ибсена, Толстого, Золя, Стриндберга, Брам объединяет свой театр с коммерческим «Дойче Театр» в 1894 году. Некоторые идеи «Фрайе Бюне» были подхвачены театром для демократических низов «Фольксбюне» («Народная сцена», основан в 1890 г.).

К стр. 363

Бенавенте, Мартинес Хасинто (1866—1954) — испанский драматург, создатель современной национальной драмы. Лауреат Нобелевской премии (1922). Развивал «драму характеров», как сатирик во многом был близок Б. Шоу.

Эрвин, Сент-Джон Грир (1883—1971) — ирландский драматург, критик, романист. В конце 20-х годов один из наиболее вдумчивых и резких интерпретаторов американской драматургии.

Мольнар, Ференц (1887—1952) — венгерский драматург. Прославился «фантастическими» пьесами («Дьявол», «Лилиом»), за одну из которых («Лебедь») получил орден Почетного легиона. В 1940 г. эмигрировал в США.

Гейл, Зона (1874—1938) — романист, автор коротких рассказов, драматург, поэт. Как прозаик шла в русле традиции, продолженной Т. Драйзером и С. Льюисом.

Хьюз, Хэтчер (1881—1945) — американский драматург, в 1923 году получил премию Пулитцера.

Райс, Элмер Леопольд (1892—1967) — настоящая фамилия Райзенштайн. Драматург и романист. Один из первых экспрессионистов в американском театре. Лауреат Пулитцеровской премии 1929 года.

Кауфман, Джордж (1889—1961) — драматург. Лауреат Пулитцеровской премии 1937 года. Написал несколько популярных музыкальных комедий.

Коннелли, Марк (р. 1890) — комедиограф, автор коротких рассказов и поэтических сборников. Многие пьесы написаны совместно с Дж. Кауфманом.

Столлингз, Лоренс (1894—1968) — романист и драматург. В 1930 году неудачно пытался поставить «Прощай, оружие!». Позднее выступал как кинодраматург. Некоторые его пьесы пользовались колоссальным успехом.

Андерсон, Максвелл (1888—1959) — драматург и поэт. Ряд пьес написан белым стихом. Один из ведущих драматургов коммерческого театра на Бродвее. В 1933 году получил премию Пулитцера.

Говард, Сидни Ко (1891—1939) — драматург и автор коротких рассказов. За пьесу «Они знали, чего хотят» получил премию Пулитцера. Драматизировал несколько романов.

Келли, Джордж Эдвард (1887—1943) — драматург, участник движения «Малых театров». Лауреат Пулитцеровской премии 1925 года.

Лоусон, Джон Говард (род. 1895) — драматург, критик, искусствовед. Один из создателей американской социальной драмы.

К стр. 402

Гуссерль, Эдмунд (1859—1938) — немецкий философ-идеалист, основатель философской школы феноменологии.

Эллис, Генри Хэвлок — см. примечание к гл. 37.

К стр. 404

Шиллер, Фердинанд Каннинг Скотт (1864—1937) — английский философ, главный представитель прагматизма в Англии, который он называл «гуманизмом». С 1929 по 1936 г. профессор философии в университете Южной Калифорнии.

К стр. 407

Четырнадцатая поправка — речь идет о принятой в 1868 г. поправке к конституции США, согласно которой отдельным штатам запрещалось принимать законы, ставящие под угрозу «привилегии и неприкосновенность граждан Соединенных Штатов».

К стр. 410

Фундаменталист — сторонник религиозного учения XX века, выражающего протест против вторжения науки в религию и поддерживающего традиционные, «фундаментальные» доктрины христианства.

К стр. 412

Тиллих, Поль (1886—1965) — немецко-американский теолог и философ, после 1933 г. жил в антифашистской эмиграции в США.

Поук, Вильгельм (р. 1901) — американский теолог немецкого происхождения.

Нибурь, Рейнголд (1892—1971) и *Хельмут Ричард* (1894—1962) — американские теологи, представители диалектической теологии. Старшему брату принадлежит книга «Нравственный человек и безнравственное общество» (1932), младшему — «Царство божие в Америке» (1937).

К стр. 413

«*Гиффорда фонд*» — основан шотландским судьей лордом Гиффордом (1820—1887), фонд для чтения лекций по теологии в университетах Шотландии.

К стр. 417

«*Хибберта фонд*» — основан английским унитарием Робертом Хиббертом (1770—1849), фонд, предназначенный для субсидирования религиозного образования и чтения ежегодных лекций на религиозные темы.

К стр. 426

«*Смельчаки*» — в 1919 г. солдаты итальянской армии были объединены в «Национальную ассоциацию смельчаков Италии», из левого крыла которой в 1921 г. образовались антифашистские отряды «Народных смельчаков», сражавшиеся против итальянского фашизма.

К стр. 429

Бароха-и-Неси, Пио (1872—1956) — испанский писатель, представитель так называемого «Поколения 1898 года».

Жиллет, Кинг Кэмп (1855—1932) — американский фабрикант, изобретатель безопасных бритв.

Дебс, Юджин (1855—1926) — деятель рабочего движения США, один из руководителей левого крыла американской Социалистической партии.

Инсулл, Сэмюел (1859—1938) — американский магнат, разбогатевший на акциях предприятий общественного пользования.

К стр. 431

«...служил в британских военно-воздушных силах во Франции» — ошибочное утверждение, будто Фолкнер во время первой мировой войны побывал во Франции, восходит к ранней неточной автобиографии писателя.

«*Федеральный писательский проект*» — государственная организация, созданная в США в 1934 г. для трудоустройства безработных писателей, журналистов, редакторов и научных работников и привлечения их к выполнению государственных заказов; активно действовал в 1935—1939 гг.

К стр. 443

«...рядовой гражданин из Абилины» — Дуайт Эйзенхауэр (1890—1969), во время второй мировой войны верховный главнокомандующий войсками союзников в Европе, в 1953—1961 гг. — президент США.

«...чаяния людей всего мира» — имеется в виду президент США в 1933—1945 г. Франклин Д. Рузвельт (1832—1945).

К стр. 495

Велен, Торстейн (1857—1929) — американский экономист и социолог; его теория «неработающего класса» и критика некоторых сторон американской жизни оказали влияние на развитие немарксистской социологии.

Истмен, Макс (1883—1969) — американский публицист и поэт, бывший участник движения Клубов Джона Рида. Перейдя на позиции троцкизма, он опубликовал клеветническую книгу о советских писателях «Художники в мундирах» (1934), в которой выступил против международной пролетарской солидарности.

К стр. 503

Маритен, Жак (1882—1973) — французский философ, представитель неомизма, известный также своими работами в области искусства.

Жильсон, Этьен Анри (р. 1884) — французский религиозный философ, сторонник томизма, историк средневековой философии.

К стр. 504

Гурмон, Реми де (1858—1915) — французский писатель, автор критических работ по литературе и эстетике.

Хьюффер — настоящее имя английского писателя, известного под псевдонимом Форд Мэдокс Форд (1873—1939), автора семейной хроники «Конец парада» (1924—1928).

Феноллоза, Эрнест Франсиско (1853—1908) — американский востоковед. Э. Паунд был его душеприказчиком и подготовил издания его работ по японской и китайской литературе.

К стр. 505

Вортисизм — абстракционистское течение в литературе и искусстве, основанное английским писателем Уиндэмом Льюисом (1884—1957).

Социальное доверие — буржуазная экономическая доктрина, согласно которой существующие при капитализме неравные покупательные способности различных групп населения могут быть упорядочены государственным контролем над розничными ценами и равномерным распределением национального дохода между потребителями.

К стр. 512

«Дэвид Харум» (1898) — посмертно опубликованный роман Эдварда Нойса Уэсткотта (1846—1898) о провинциальном банкире.

«Эбен Холден» (1900) — роман Ирвинга Бачелера (1859—1950), бестселлер начала XX века.

«Миссис Уиггс с Капустной грядки» (1901) — сентиментальный роман Элис Хеган Райс (1870—1942).

К стр. 518

«Энтони Эдверс» (1933) — исторический роман Харви Аллена (1889—1949), посвященный эпохе Наполеона, один из бестселлеров массовой литературы.

К стр. 521

«...три вечера горячих споров» — материалы дискуссии опубликованы в журнале «Знамя», 1933, № 5.

...до широкого читателя доходили все его книги, кроме романа «По ком звонит колокол». — Русский перевод романа опубликован в третьем томе Собрания сочинений Хемингуэя (Москва, 1968).

К стр. 533

«литература могущества» — слова английского писателя-романтика Томаса Де Квинси (1885—1959) из его эссе о творчестве А. Попа.

К стр. 534

Джексон Каменная Стена (Твердокаменный Джексон) — прозвище генерала армии конфедератов во время Гражданской войны в США Томаса Джонатана Джексона (1824—1863), данное ему за то, что во время первой битвы при Булране (1861) его бригада стояла «как каменная стена».

К стр. 540

«*Что нам делать, мужи братия?*» — Библия. Деяния Св. апостолов, II, 37.

К стр. 541

«*табачная война*» — социальный конфликт между фермерами и предпринимателями в штате Кентукки в 1904 г.

К стр. 543

«...в ранней пьесе *О'Нила*» — имеется в виду пьеса «Анна Кристи» (поставлена в 1921 г., опубликована в 1922 г.).

К стр. 546

Болдингеновская премия — установленная в 1948 г. ежегодная премия Библиотеки конгресса США за лучшее поэтическое произведение предшествующего года. Первое же присуждение этой премии в 1949 г. профашистски настроенному Э. Паунду за его «Пизанские песни» вызвало широкий протест демократической общественности, в результате чего Библиотека конгресса была вынуждена снять свое имя с премии, которая в дальнейшем присуждалась Библиотекой Йельского университета.

К стр. 550

Бубер, Мартин (1878—1965) — еврейский теолог, философ, занимался сравнительным анализом иудаизма и христианства.

К стр. 554.

Кемпбелл, Джозеф (1904) — американский антрополог, философ, историк культуры. Автор фундаментального труда «Маски бога» (1959—1974, 4 тома), в котором прослеживаются исторические корни всех типов мифологий — от «примитивной» до «творческой», то есть литературного использования мифологических образов.

Фергюссон, Френсис (1904) — американский поэт, литературный критик, историк театра. Исследовал мифологические образы в драматургии («Электра» Софокла) — 1939).

Шумейкер, Чарльз Уэйн (1910). — историк и литературный критик. Теоретик антропологического направления. В его работе «Литература и иррациональное» (1960) утверждается, что в основе творчества лежит бессознательное.

Уилрайт, Филип (1901—1970) — американский литературовед символистской ориентации («Язык символизма» — 1954, 1968 — дополненное). Основные труды по поэтике и философии литературы («Метафора и реальность» — 1962).

Фрай, Нортрон (1912) — канадский литературовед, фольклорист, литературный критик. Последователь мифологической школы и представитель ритуально-мифологической критики. Автор исследований о Блейке (1947), Шекспире (1965), английских романтиках (1968), канадской литературе и культуре (1970). Наиболее известная работа «Анатомия критики» (1957).

К стр. 556

Лэнгер Сьювен Кэтрин (1895) — американский философ, исследователь проблемы синтеза эстетики и символизма («Философия в новом ключе» —

1942, «Форма и чувство» — 1953). Широко известен учебник по логике («Введение в символическую логику» — 1937).

К стр. 557

Чейз, Ричард Вольней (1914—1962) — американский литературовед, автор исследования «Американский роман, его традиция» (1957), в котором пытается раскрыть значение традиции «романтического романа» США — от Брокдена Баруна до Генри Джеймса. Писал об Уитмене, Мелвилле, Эмили Дикинсон.

К стр. 577

Брат Антоний — псевдоним американского поэта Уильяма Херсона, (род. в 1912), которым он подписывается с момента вступления в Доминиканский Орден (1951). Его поэзия проникнута религиозными размышлениями о вечных гуманистических ценностях («Триптих для живущего» — 1951. «Скременные рога» — 1962, «Лебединая песня Брата Антония» — 1974).

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

к тт. I— III

- Абеляр **III**: 129, 197, 198, 200
 Аберкромби Лэсселс **III**: 299
 Авраам см. Лэат Йоганн
 Августин I: 146, 158
 Агассис Жан Луи I: 265, 476, 486; **II**: 123
 д'Агу, графиня (Мари Катрин Софи де Флавины) I: 448; **II**: 158
 Адам из Бремена I: 60
 Адамов Артур **III**: 579
 Адамс Брукс **III**: 191, 192, 194
 Адамс Генри I: 124, 328, 448, 504; **II**: 30, 32, 66, 71, 73, 147, 148, 173, 349, 350, 368, 437, 498, 509; **III**: 5, 8, 18, 19, 22, 61, 67, 119, 125, 141, 157, 160, 174—200, 207, 241
 Адамс Герберт Б. **II**: 352, 358
 Адамс Джон I: 14—16, 74, 143, 168, 182, 186, 195—208, 210, 211, 214, 217, 224, 242; **III**: 55, 176, 182
 Адамс Джон Квинси I: 175, 208, 272; **II**: 70, 71, 77, 81, 85, 92, 93, 207; **III**: 55, 176, 182
 Адамс Мэриэн **III**: 184—186, 189, 192
 Адамс Сэмюел I: 45, 164, 172, 186; **II**: 88
 Адамс Сэмюел Хопкинс **II**: 305
 Адамс Франклин П. **II**: 303; **III**: 231
 Адамс Чарльз **III**: 175, 177—179, 191
 Адамс Чарльз Френсис **II**: 32; **III**: 176
 Адамс Энди **II**: 426, 436, 437
 Адамс, семья I: 180; **II**: 347; **III**: 176
 Адамс Джейн **III**: 24, 209, 376
 Аддисон Джозеф I: 53, 138, 143, 146, 176, 201, 212, 215, 226, 299, 308, 351, 367, 590; **II**: 130, 154, 192, 248; **III**: 350
 Адлер Карл **II**: 224
 Адлер Феликс **II**: 355
 Азертон Гертруда **II**: 229
 Айрделл Джеймс I: 192
 Айрленд Александер I: 456; **II**: 158
 Айрсон Бенджамин **II**: 108
 Акрелиус Израэль I: 67
 Аларкон Педро Антонио, де **II**: 164
 Алейхем Ш. (С. Рабинович) **II**: 234
 Алкей I: 370
 Аллен Виола **III**: 96
 Аллен Джеймс Лейн **II**: 410, 411, 421; **III**: 512
 Аллен Джон I: 383—386, 388, 392, 398
 Аллен Доналд **III**: 570
 Аллен Игэн I: 190
 Аллен Саманта **II**: 386
 Аллен Уильям Френсис **II**: 183, 255
 Аллен Харви **III**: 390, 518, 519
 Аллуэз Клод I: 64
 Альберт, принц **II**: 157
 Альфьери Витторио I: 252
 Амьель Анри-Фредерик **II**: 159
 Анакреон I: 141
 Андервуд Роберт **III**: 42
 Андервуд Френсис **II**: 116
 Андерсон Максвелл **III**: 12, 363, 444, 445, 447—450, 454, 455, 459, 460, 532, 533, 542
 Андерсон Роберт **III**: 580
 Андерсон Хью I: 86
 Андерсон Шервуд **II**: 375, **III**: 10, 218, 219, 233, 288, 289, 333, 346—355, 357, 422, 423, 434, 438, 440, 493, 521, 562, 565
 Андерхилл Рут Н. **II**: 242
 Андре Джон I: 331
 Андреев Л. Н. **II**: 164
 Антермейер Луис **II**: 258; **III**: 569
 Антоний (Херсон Уильям) **III**: 570, 575 577
 Апдайк Джон **III**: 560, 568, 591, 592
 Апдайк Дэниел **III**: 39
 Арвин Ньютон **III**: 496, 498
 Ариосто Лодовико **II**: 313
 Аристотель I: 42, 427; **II**: 70; 406, 461
 Аристофан **II**: 274
 Арманд см. Штрабберг Ф. А.
 Арнаут Даниэль **III**: 465
 Арне Томас **II**: 275
 Арнольд Бенедикт I: 331
 Арнольд Мэтью I: 253, 285, 451, 563;

- II:** 158, 160, 374, 383, 405, 514; **III:** 237, 249, 255, 272, 273, 469, 500, 503, 511
 Арп Билл (Чарльз Генри Смит) **II:** 100, 290, 291
 Арто **III:** 583
 Артур Тимоти Шей [Т. С.] **I:** 279; **II:** 50
 Артур Честер **II:** 53
 Архимед **I:** 189
 Арчдейл Джон **I:** 75
 Астор Джон Джейкоб [Джеймс] **I:** 296, 301, 307, 337
 Аткинсон **III:** 209
 Ахенвальд Готфрид **II:** 219
- Бабич Михай **II:** 166
 Бадд Томас **I:** 74, 75
 Базальгетт Леон **II:** 165, 166
 Байзель Конрад **II:** 219
 Байрон Джордж Ноэл Гордон **I:** 178, 226 251, 253, 299, 303, 304, 308, 313, 314, 336, 346, 348, 350, 357, 368, 383, 384, 386, 387, 449; **II:** 106, 115, 154 157 193, 469
 Бак Перл **III:** 384, 390, 422, 510, 515, 519, 522—526
 Бак Ричард Морис **I:** 550
 Бакминстер Джозеф Стивенс **I:** 287
 Балкли Джон **I:** 110
 Бальбоа Васко Нуньес, де **I:** 525
 Бальзак Опоре, де **I:** 257, 314, 357; **II:** 156, 405, 443; **III:** 130, 136, 141, 166, 319, 332, 429
 Бальмонт К. Д. **II:** 164, 166
 Банделир Адольф **II:** 182
 Баннер Генри **II:** 302
 Барбе д'Оревилю Жюль Амеде **II:** 163; **III:** 167
 Барбе-Марбуа Франсуа **I:** 260
 Баркер Джеймс Нелсон **I:** 240, 241, 244, 328, 340
 Барло Джоэл **I:** 36, 178, 217—220, 224, 250, 584; **II:** 152, 207
 Барло Рут **I:** 218
 Барнем Финеас Тейлор **II:** 45, 51, 288, 397
 Барнс Гарри Элмер **III:** 409
 Барнс Джуна **III:** 565
 Бароха-и-Неси Пио **II:** 164; **III:** 429
 Барретт Лоренс **I:** 294; **III:** 83, 84, 90
 Барретт Элизабет **I:** 400, **II:** 477, 480, 484
 Барри Джон М. **III:** 45
 Барри Филип **III:** 89, 90, 447, 451, 452, 542
 Барримор Лайонел **III:** 95
 Барримор Морис **III:** 95
 Барт Джон **III:** 560, 591
- Барт Карл **III:** 412, 413
 Бартелми Доналд **III:** 591
 Бартельми Огюст Марсей **II:** 227
 Бартлетт Джон Рассел **II:** 205 208—210
 Бартол Сайрус Огастес [С. А.] **II:** 385
 Баскервилл Уильям **II:** 415
 Батлер Сэмюел **I:** 213, 214, 452; **II:** 274
 Баутвелл Джордж **I:** 481
 Бауэрс Дэвид **I:** 19, 20
 Бауэре Эдгар **III:** 569
 Бачелер Ирвинг **II:** 300; **III:** 40, 43 44, 512
 Башнелл Хорэс **III:** 415
 Баярд Пьер **I:** 378
 Беверидж Элберт Дж. **II:** 88
 Беверли Роберт **I:** 75, 81, 82, 84, 92, 164
 Бейкер Говард **III:** 486, 487
 Бейкер Джордж Пирс **III:** 218, 255, 358, 452
 Бейкер Карлос **II:** 18
 Бейкер Рей Стеннард **III:** 74, 224
 Бейкер Уильям Мамфорд **II:** 100
 Бейли Джеймс Морган **II:** 386
 Бейли Льюис **I:** 52
 Бейтс Бланш **III:** 92
 Беккет Сэмюел **III:** 579, 583, 584
 Беласко Дэвид **III:** 82, 83, 87, 91, 92, 94, 95, 100
 Белинский В. Г. **II:** 157
 Белл Александр Грэм **II:** 357, 363
 Беллами Эдвард **II:** 169, 348, 465; **III:** 7, 29, 51, 66, 69—74, 81, 209, 495
 Беллоу Сол **III:** 551, 552, 559—562, 566, 568, 569, 590
 Бёме Якоб **II:** 158
 Бен-Ами Джакоб **II:** 234
 Бенавенте-и-Мартине Хасинто **III:** 363
 Бенджамин Парк **I:** 293
 Бене Стивен Винсент **II:** 258, 264; **III:** 352, 481—483
 Бене Уильям Роуз **III:** 278
 Бенедикт Эрастус Корнелиус **II:** 386
 Бенезет Энтони **I:** 190
 Бенеш Отто **I:** 46
 Беннет Арнолд **III:** 132
 Беннет Джеймс Гордон **I:** 296
 Беннет Фредерик **I:** 527, 528
 Беннет Эмерсон **II:** 321
 Бенсон Томас Харт **II:** 85
 Бенсон Юджин **II:** 389
 Бентли Уильям **I:** 418; **II:** 379
 Бентон Томас **II:** 317
 Бенчли Роберт **II:** 304, 305
 Беньян Джон **I:** 145, 493, 500, 508
 Беранже Пьер-Жан **I:** 295; **II:** 227
 Берг Рубен Г. **III:** 519

- Бергем Эдвин Берри **III**: 496
 Бергер Томас **III**: 559, 560, 563
 Бергесс Джилетт **III**: 173
 Бергойн Джон **I**: 239
 Бергсон Анри **II**: 159; **III**: 293, 402, 469, 491
 Берд Роберт Монтгомери **III**: 83, 84
 Берджет Джилет **III**: 599
 Бердсли Обри **III**: 598
 Бердяев Н. А. **III**: 554
 Берк Джон Дж. **II**: 182
 Берк Кеннет **III**: 229, 486, 494, 496, 499, 504, 506
 Берк Т. А. **II**: 264
 Берк Филдинг **III**: 440
 Берк Чарльз **III**: 87
 Берк Эдмунд **I**: 165, 217, 431; **II**: 70, 90, 308; **III**: 81
 Беркбек Морис **II**: 311, 312
 Беркли Джордж **I**: 44, 114, 130
 Беркли Уильям **I**: 87
 Берли Уильям Генри **II**: 109
 Берлингем Эдвард **III**: 42
 Берлингем Энон **II**: 493
 Берман Сэмюел Натаниел **III**: 90, 447, 451—455, 462, 542
 Бернар де Клерво (Бернард Клервский) **III**: 198
 Бернард Генри **I**: 279
 Бернарден де Сан-Пьер Жан Анри **III**: 165
 Бернет Гилберт **I**: 53
 Бернетт Френсис Ходжсон **III**: 516
 Бернацкая В. И. **I**: 554, 567, 571, 572
 Бернс Джон Хорн **III**: 558
 Бернс Роберт **I**: 223, 299; **II**: 106, 110, 389
 Беррелл Огастин **II**: 161
 Берримен Джон **III**: 569
 Берроуз Джон **I**: 461, 487; **II**: 437, 440
 Берроуз Уильям **III**: 551, 552, 559, 561, 563
 Берроуз Элгар Райс **III**: 512, 515
 Бертон Ивенс **I**: 399
 Бертон Роберт **I**: 127
 Бертран Анри-Гратьен **I**: 268
 Бест Уильям **I**: 87
 Биглоу Джон **I**: 361; **II**: 291
 Биглоу Стерджис **III**: 187, 188
 Биддл Николас **II**: 313, 322, 325
 Бидл Эрастус **I**: 350
 Бикрофт Джон **III**: 391, 392
 Биксби, миссис **II**: 81, 330, 331, 334
 Биксби Хорэс **II**: 489
 Биллингс Джош (Шоу Генри Уиллер) **II**: 45, 50, 267, 291, 292, 491
 Биллингс Муни **III**: 214
 Биннер Уиттер **II**: 470; **III**: 278
 Вир Томас **III**: 106, 159
 Бирбом Макс **III**: 228
 Бирд Уильям старший **I**: 53, 81, 92; **II**: 174
 Бирд Уильям, младший **I**: 77, 78, 81—83; 86; **II**: 274
 Бирд Чарльз Остин **III**: 257, 382, 409
 Бирс Генри А. **I**: 339
 Бирс Эмброс (псевд.: Грайл Дод) **I**: 408; **II**: 166, 167, 198, 303, 304, 429; **III**: 8, 102, 106, 108, 111, 159—163, 166, 172
 Битти Джеймс **I**: 216
 Бич Рекс **III**: 521, 522
 Бичем Иеровоам **I**: 335
 Бичер Генри Уорд **II**: 26, 44, 45, 51, 82, 84, 85, 191, 354, 356, 479; **III**: 54, 415
 Бичер Кэтрин **II**: 112, 194
 Бичер Лаймен **I**: 278, 279, 294; **II**: 112, 115, 189
 Бичер Эдвард **II**: 113
 Бишоп Джон Пил **III**: 523
 Бишоп Морис **II**: 303
 Бишоп Элизабет **III**: 569, 571
 Блаватская Елена **II**: 355
 Блейк Уильям **I**: 524; **III**: 282, 284, 463
 Блейн Джеймс **II**: 88, 342, 343
 Блессингтон Маргарет Пуэр **I**: 338
 Блицштейн Марк **III**: 455
 Блодгетт Хэрролд **II**: 14
 Блок Оулд **II**: 428
 Блэйр Джеймс **I**: 81
 Блэк Иеремия **II**: 86, 87
 Блэквуд Уильям **I**: 455
 Блэкмур Ричард П. **III**: 8, 258, 494, 504, 506, 556
 Блэр Роберт **I**: 356
 Блэр Уолтер **II**: 186, 371
 Блэчфорд Роберт **II**: 159
 Боас Франц **III**: 410
 Боден Жан **I**: 74
 Боденхейм Максвелл **III**: 359
 Боллер Шарль **I**: 383, 384, 387, 396, 399, 400, 407; **II**: 159, 163, 164; **III**: 470, 471, 510
 Бойд Джеймс **II**: 259
 Бойд Эрнест **III**: 258
 Бойсен Хьялмар Хьорт **II**: 43, 230, 370, 462; **III**: 68
 Бойл Кей **III**: 422, 442
 Бойлстон, семья **III**: 176
 Бойль Роберт **I**: 138
 Бок Эдвард **III**: 32, 37, 42, 43
 Бокер Джордж Генри **I**: 293—295; 341; **II**: 50, 364, 365, 369, 380, 382, 383; **III**: 83—85, 99, 448
 Боккаччо Джованни **II**: 248
 Болдуин Джеймс **III**: 553, 560, 568, 589

- Болдуин Джозеф Г. **II**: 194, 287, 312
 Боливар Симон **I**: 253
 Бомонт Фрэнсис **I**: 238
 Бонапарт Жером **I**: 268
 Бонапарт Жозеф **II**: 220
 Бонвиль Бенджамин **II**: 524
 Бони Элберт **III**: 233
 Боннер Роберт **II**: 38, 45, 51
 Бонплан Эме **I**: 587
 Борн Рэндолф **III**: 237—239, 243, 244, 255, 492, 493
 Босуэлл Джеймс **I**: 123, 427
 Боткин Бенджамин Элберт **II**: 421
 Ботта Карло **I**: 253
 Боулс Пол **III**: 560, 561, 568
 Боулс Сэмюел **II**: 320
 Боуэн Уилл **II**: 501, 502
 Брай Теодор, де **I**: 68
 Брайан Уильям Дженнингс **II**: 88; **III**: 203—205, 208—210, 213, 214
 Брайент Питер **I**: 355—358
 Брайент (Снелл) Сара **I**: 354, 355, 362
 Брайент Уильям Каллен **I**: 114, 178, 224, 228, 271, 294—296, 309, 328, 335, 336, 338, 343, 345, 346, 348, 349, 354—367, 373, 397, 414, 449, 483, 513, 569; **II**: 95, 98, 153, 162, 256, 257, 325, 326, 367, 372, 379
 Брайент Эдвин **II**: 318
 Брайс Джеймс **III**: 39, 207
 Брайт Джон **I**: 455; **II**: 24, 32, 90
 Брайтман Эдгар Шеффилд **III**: 414
 Брандайс Луис (Брандис Л.) **II**: 232, **III**: 203, 208, 379, 407
 Брандес Георг **III**: 170
 Брандо Марлон **III**: 583
 Браудер Эрл **III**: 375
 Браун Антуанетт **II**: 86
 Браун Данн **II**: 386
 Браун Дж. Росс **I**: 527, 528
 Браун Джон **I**: 362, 460, 479; **II**: 28, 502
 Браун Джон Картер **II**: 179
 Браун Люси **I**: 461
 Браун Н. О. **III**: 553
 Браун Солиман **II**: 358
 Браун Стерлинг **II**: 297
 Браун, сэръ Томас **I**: 127, 450, 451, 463; **II**: 480
 Браун Уильям Уилл **I**: 229
 Браун Френсис Ф. **II**: 98
 Браун Чарльз Брокден **I**: 16, 173—175, 178, 226, 227, 233—237, 244, 328, 333, 346, 408, 493; **II**: 152, 174; **III**: 66
 Браун Чарльз Фаррар см. Уорд Артимес
 Браунинг Роберт **I**: 338; **II**: 354, 484; **III**: 262, 274, 302, 465, 466
 Браунинг, семья **II**: 366
 Браунлоу Уильям Г. **II**: 31
 Браунэлл Генри Хоуард **II**: 100
 Бребеф Жан, де **I**: 64
 Бревурт Генри **I**: 300
 Брёгер Карл **II**: 165
 Бредбери Джон **II**: 324
 Брейс Чарльз Лоринг **II**: 32
 Брейт Харви **III**: 580
 Брейтуэйт Уильям Стэнли Бьюмонт **III**: 280
 Бремер Фредрика **II**: 157
 Бреннан Сэм **II**: 428
 Брехт Бертольд **III**: 579
 Бридж Горацио **I**: 505
 Бризо Жюльен Огюст Пелаж **II**: 227
 Бристед Джон **I**: 260
 Бристед Чарльз Астор **II**: 209
 Броккет Линас П. **II**: 344
 Брокмейер **III**: 50
 Бромфилд Луис **III**: 387, 515
 Бронсон Орест **I**: 445, 462, 508; **II**: 107
 Бронте Шарлотта **II**: 160; **III**: 45
 Бронте Эмилия **II**: 160, 446, 479
 Бросса Хоан **II**: 166
 Броссард Чендлер **III**: 559, 561
 Броугэн Дэнис Уильям **II**: 213; **III**: 209
 Броунелл Уильям Крэри **III**: 237, 244, 247—252, 255, 258, 500
 Брукс Ван Вик **I**: 20; **III**: 236—244, 247, 248, 251, 255, 257, 258, 441, 492, 493, 495, 533, 536
 Брукс Клинт **II**: 149; **III**: 507, 547, 556
 Брукс Филлипс **II**: 84; **III**: 415
 Брукс, семья **III**: 176
 Бруннер Эмиль **III**: 412
 Брэдли Бенджамин **II**: 40
 Брэдли Скалли **III**: 7
 Брэдли Ф. Г. **III**: 469
 Брэдстрит Анна **I**: 104—107; **III**: 262
 Брэдстрит Джон **III**: 168
 Брэдстрит Саймон **I**: 104
 Брэдфорд Гамалиел **II**: 99
 Брэдфорд Джон **II**: 192
 Брэдфорд Дэниел **II**: 193
 Брэдфорд Роарк **II**: 264, 414
 Брэдфорд Уильям, губернатор Плимута **I**: 40, 55, 70—72, 473
 Брэдфорд Уильям, типограф **I**: 55
 Брэдфорд Эндрю **I**: 56
 Брэй Томас **I**: 54
 Брэкенридж Генри Мари **I**: 253; **II**: 313, 314, 321, 324
 Брэкенридж Хью Генри **I**: 16, 139, 172, 192, 220, 231—233, 244, 328; **II**: 174, 192, 274, 524
 Брэнд Макс **III**: 518
 Брюль Этьен **I**: 64
 Брюс Джеймс **I**: 266; **II**: 354

- Брюсов В. Я. **I**: 251
 Бубер Мартин **III**: 550, 554
 Булвер-Литтон Эдвард Джордж
I: 290, 383, 389; **II**: 144, 162; **III**:
 448
 Буллас Гектор см. Полдинг Джеймс
 Керк
 Бун Дэниел **II**: 190, 282, 283, 309,
 310, 318
 Бунин И. А. **II**: 163
 Бурджейли Вэнс **III**: 560
 Бусико Дайон **II**: 38; **III**: 83, 86, 87,
 90, 91, 93
 Бут Уильям **III**: 286
 Бут Филип **III**: 569
 Бут Эдвин **II**: 258; **III**: 82
 Бучер [Бушер] Джонатан **I**: 185;
II: 209
 Бьёрк Тобиас Эрик **I**: 67
 Бьернсон Бьернстерне **II**: 463
 Бюкенен Джеймс **II**: 28
 Бюкенен Роберт Уильямс **II**: 165
 Бюкенен Скотт **III**: 405
 Бюкенер Фредерик **III**: 550, 560
 Бэббит Ирвинг **III**: 237, 244, 248,
 250—255, 258, 261, 469, 494, 506,
 547
 Бэббит Э. Х. **II**: 210
 Бэгби Джордж У. **II**: 409, 410, 414,
 421
 Бэк Ричард Морис **I**: 552
 Бэкон Делия **I**: 388
 Бэкон Натаниел **I**: 87, 88, 90, 372;
II: 144
 Бэкон Роджер **I**: 42
 Бэкон Фрэнсис **I**: 138, 150, 394, 427,
 431, 441, 446, 451, 581, 599; **II**: 488;
III: 251
 Бэнгс Джон Кендрик **II**: 302
 Бэнкрофт Джордж **I**: 284; **II**: 53, 54,
 142, 179; **III**: 181, 408
 Бэнкрофт Хьюберт Хоу [Г. Г.] **II**:
 182, 199
 Бэрд Роберт Монтгомери **I**: 294, 328,
 334, 335, 339—341
 Бэрт Аарон **I**: 230, 309, 368; **III**: 183
 Бэрт Стрингфелло **III**: 405
 Бэрритт Илайя **I**: 280
 Бэртрам Джон **I**: 12, 135
 Бэртрам Уильям **I**: 12, 135—137, 256.
 257, 265; **II**: 403
 Бэсс, семья **III**: 176
 Бюргер Готфрид Август **I**: 303, 305
 Бюффон Жорж Луи Леклерк **I**: 258
 Бюхиль Карл **II**: 220
 Вагнер Рихард **I**: 564; **III**: 599
 Вазари Джорджо **I**: 241
 Вай Эжен А. **I**: 265
 Валери Поль **I**: 383; **II**: 164; **III**: 478
 Вальдес Армандо Паласио **II**: 463
 Ван Бюрен Мартин **II**: 191
 Ван Вехтен Карл **III**: 168, 354
 Ван Дайк Генри **II**: 371, 376, 377
 Ван дер Донк Андриен **I**: 66
 Ван Дорен Карл **III**: 226, 256
 Ван Дорен Марк **III**: 405
 Ван Метерен Эммануэль **I**: 65
 Ван Петтен, генерал **III**: 109
 Ван Ренселлар Килиен **I**: 66
 Вандербилт, семья **III**: 168
 Ванцетти Бартоломео **III**: 80, 214,
 449, 450, 482
 Васо Альва Нуньес Кабеса, де **I**: 60,
 61
 Вашингтон Букер Т. **II**: 88
 Вашингтон Джордж **I**: 143, 159, 177,
 178, 187, 197, 203, 215, 224, 238, 240,
 251—253, 260, 301, 315, 316, 319, 331,
 340; **II**: 52, 71, 73, 74, 122, 152, 205,
 263, 329, 331
 Вашенко А. В. **II**: 243
 Вебб Беатриса **I**: 484
 Вебб Сидни **I**: 484
 Вебер Макс: **I**: 266
 Веллен Торстейн **II**: 42; **III**: 20, 23
 31, 58, 60, 61, 168, 207, 322, 495
 Ведекинд Франк **III**: 228, 358
 Вейдемейер **II**: 219
 Вейман Роберт **II**: 20
 Вейтлинг Вильгельм **II**: 219
 Веллингтон Артур Уэлсли **II**: 74
 Вельд Айзек **I**: 256
 Верженн Шарль Гравье **I**: 249, 260
 Вери Джонс **I**: 445
 Верлен Поль **II**: 159, 164; **III**: 265
 Верн Жюль **I**: 255, 408
 Верон Эжен **III**: 103
 Верпланк Гюльен **I**: 359, 363
 Веррацано Джованни, да **I**: 65, 67
 Верфель Франц **II**: 166
 Верхарн Эмиль **II**: 158, 166
 Виггин Кейт Дуглас **III**: 220
 Видал Гор **III**: 556, 561, 579
 Вико Джамбаттиста **I**: 246
 Вильгельм Оранский **II**: 61
 Вильдрак Шарль **II**: 166
 Вилье де Лиль-Адан Филипп Огюст
 Матиас **I**: 253, 255, 407; **II**: 163, 164,
 169
 Вильсон Вудро **I**: 442; **II**: 88—90, 247
 298, 472; **III**: 203—206, 208, 211—
 213, 221, 239, 376, 384, 429, 597
 Вильяэспеса Франсиско **II**: 164
 Вимон Бартолеми **I**: 64
 Винкельрид Арнольд **I**: 485
 Винсент Джон Х. **II**: 351
 Виргилий **I**: 142, 214; **III**: 300
 Вирек Питер **III**: 569
 Вирхоф Рудольф **II**: 359

- Висельгрэн О. Х. **III**: 518, 519
 Воген Генри **I**: 463
 Вольней Константэн Франсуа, де **I**: 257, 258, 261, 268, 356; **II**: 314
 Вольтер Франсуа Мари Аруэ **I**: 248; **II**: 487; **III**: 200, 246
 Воннегут Курт **III**: 592, 593
 Вордсворт Уильям **I**: 12, 25, 136, 212, 223, 228, 256, 345, 346, 348, 356, 357, 380, 386, 437, 445, 449, 451, 452, 462, 563; **II**: 109, 134, 444, 453, 525; **III**: 184, 297, 300, 471, 547
 Ворс Мери Хитон **III**: 359
 Восс Ричард **III**: 162
 Вото Бернард, де **II**: 502
 Вонн Генри **II**: 486
 Вуд Уильям **I**: 72, 241
 Вудбери Джордж Эдвард **II**: 371, 375—377; **III**: 237, 258
 Вудворд Джон **II**: 252
 Вудворт Сэмюел **I**: 276
 Вудро Джеймс **II**: 472
 Вук Герман **III**: 559, 580
 Вул Джон Эллис **II**: 316
 Вулизи Джон М. **III**: 235
 Вулмен Джон **I**: 12, 48, 127—130, 415; **III**: 414
 Вулси Томас **I**: 44
 Вулсон Констэнс Фенимор **II**: 432
 Вулф Вирджиния **I**: 533; **II**: 161; **III**: 132
 Вулф Томас **I**: 23; **II**: 259; **III**: 12, 234, 337, 386, 387, 436—440, 442, 443, 517, 526, 532—534, 580, 601
 Вулф Том **III**: 591
 Вьеле-Гриффен Френсис **II**: 159, 165; **III**: 158
 Вэнс Руперт **III**: 378

 Гавейн Мэдисон **III**: 278
 Гайарре Шарль Этьен Артур **II**: 225—228
 Гайсмар Максвелл **I**: 5; **III**: 11, 558, 587
 Галлатин Альберт [Элберт] **I**: 191, 192; **II**: 181, 182
 Галлодет Томас **I**: 279
 Гамберале Луиджи **II**: 166
 Гамильтон Александр **I**: 15, 16, 27, 168, 169, 180, 191—193, 195—198, 200, 202, 204—206, 208, 210, 224, 232; **II**: 71; **III**: 379
 Ганди Махатма **I**: 460; **II**: 159; **III**: 525
 Гантер Джон **III**: 533
 Гарбау Генри **II**: 224
 Гарвард Джон **I**: 54
 Гарден Александр **I**: 91
 Гарди Томас **II**: 168, 264; **III**: 29, 45, 101, 139, 272, 334, 338
 Гардинг Уоррен **III**: 214, 373, 374, 429
 Гарднер Джон **III**: 592, 593
 Гарднер Изабел **III**: 569
 Гарленд Генри **III**: 157, 158, 511
 Гарленд Фрэнк **III**: 103, 109
 Гарленд Хью А. **I**: 379
 Гарленд Хэмлин **I**: 379; **II**: 169, 283, 347, 348, 426, 465, 467; **III**: 8, 28, 37, 57, 68, 81, 93, 102—107, 112, 113, 115, 125, 126, 215, 216, 260, 289, 308, 312, 317
 Гарнетт Ричард **II**: 393
 Гарнетт Эдвард **III**: 299
 Гаррард Льюис Х. **II**: 316, 317
 Гарриман Генри Э. **II**: 438
 Гаррисон Люси Макким **II**: 183, 255
 Гаррисон Уильям Генри **I**: 362
 Гаррисон Уильям Ллойд **I**: 280; **II**: 27, 93, 94
 Гаррисон Уэнделл Филлипс **II**: 183
 Гарро Луи-Арман **II**: 226
 Гарт Уолтер Блэкберн **III**: 171
 Гарт Френсис Брет **I**: 315, 361; **II**: —, 166—168, 186, 187, 198, 199, 223, 257, 292, 295, 345—347, 369, 382, 403, 425, 426, 428—432, 434, 437, 438, 444, 445, 487; **III**: 94, 158, 161, 162, 511, 514, 516, 520
 Гартман Эдуард **III**: 167
 Гарфилд Джеймс А. **II**: 103, 351, 355
 Гаскелл Чарльз Милнз **III**: 184, 189
 Гаскойн Джордж **I**: 179
 Гаспар Имре **II**: 166
 Гастев А. К. **II**: 166
 Гауптман Герхард **III**: 93, 101, 232
 Гафиз (Хафиз) **II**: 380
 Гвидо Кавальканти **III**: 465
 Гевара Антонио де **I**: 246
 Гегель Георг Вильгельм Фридрих **I**: 267, 268, 418, 439, 550; **II**: 158; **III**: 50, 406, 410
 Гейл Зона **II**: 354; **III**: 325, 363
 Гейн Хью **I**: 173
 Гейне Генрих **II**: 155, 157, 454, 469
 Гейте Льюис Эдвардс **III**: 115, 172, 257, 493, 500, 502
 Геккель Эрнст **III**: 22, 107
 Гексли Томас Генри **II**: 353, 356, 363, 370; **III**: 313
 Гелбер Джек **III**: 551, 552, 578, 579, 584
 Гелбы Артур и Барбара **III**: 544
 Гельмгольц Герман **II**: 356
 Гендерсон Уильям Джеймс **III**: 171
 Генри Патрик **I**: 172, 180, 187, 191, 192, 368; **II**: 71, 86
 Генри Роберт **III**: 282
 Генрих VII **I**: 37

- Генрих VIII **III**: 84
 Георг III **I**: 188
 Герберт Генри У. **I**: 293
 Герберт Джордж **I**: 53, 450—452, 463;
III: 470
 Гертт Хосе Анхель **II**: 166
 Гершесгаймер Джозеф **III**: 109, 219,
 232, 345, 354, 355, 422, 510
 Герштекер Фридрих **II**: 220, 222
 Гест Барбара **III**: 575
 Гете Иоганн Вольфганг **I**: 122, 124,
 229, 259, 288, 305, 429, 435, 445,
 454; **II**: 125, 151, 152, 155, 158,
 180, 378, 379, 453; **III**: 69, 175, 196,
 258
 Гиббон Эдуард **III**: 178
 Гиббонс Фиби **II**: 225
 Гиббс Уиллард **II**: 363; **III**: 190
 Гибсон Уилфрид **III**: 299
 Гибсон Уильям **III**: 579
 Гибсон Чарльз Дана **III**: 117
 Гизо Франсуа Пьер Гийом **II**: 64
 Гилберт Уильям **III**: 158
 Гилберт Хэмфри **I**: 43
 Гилдер Ричард Уотсон **II**: 344, 360,
 367, 369, 417, 419; **III**: 42, 188, 209,
 260
 Гилдерслив Бэзил **I**: 379
 Гилпин Уильям **II**: 427, 440, 441
 Гинзберг Аллен **III**: 551, 552, 570, 575,
 577, 589
 Гини Луиза Имоджин **III**: 260
 Гиссинг Джордж **III**: 160
 Гитерман Артур **II**: 303
 Гиффорд Уильям **I**: 304
 Гладстон Уильям **II**: 83, 90, 167
 Глазгоу Эллен **III**: 10, 45, 215, 309,
 324—326, 331—334, 337, 339, 340,
 345, 351, 355, 356, 422, 434, 442,
 532
 Гласс Монтегю **II**: 299
 Гловер, миссис **I**: 55
 Глэдден Вашингтон **III**: 20, 33
 Глэспелл Сьюзен **III**: 359
 Гоббс Томас **I**: 120, 246
 Говард Андерсон **III**: 445
 Говард Джон **I**: 54
 Говард Сидни **III**: 363, 444, 445, 455
 Гогенгаузен Элиза, фон **II**: 163, 164
 Годвин Уильям **I**: 215, 217, 233, 234,
 248, 345, 350; **II**: 310
 Годкин Эдвин Лоуренс **II**: 342, 347;
III: 55, 56, 63, 209, 211, 248
 Годфри Томас **I**: 140—143, 238
 Годье-Бжезка Генри **III**: 296
 Гойен Уильям **III**: 560
 Голд Герберт **III**: 556, 559, 560
 Голд Майкл **III**: 359, 496, 521
 Голденвейзер Александр **III**: 410
 Годдмен Эрик **II**: 12
 Голдсмит Оливер **I**: 212, 216, 225, 226,
 256, 299, 301, 308; **II**: 154, 286, 413,
 452
 Голсуорси Джон **III**: 445
 Гольбейн Ганс **I**: 46
 Гольдони Карло **II**: 455
 Гомер **I**: 215, 365, 470; **III**: 119, 472
 Гомперс Сэмюел **II**: 89
 Гонкур, братья **I**: 408; **III**: 115
 Гораций Флакк Квинт **I**: 141, 465; **II**:
 194, 274, 303
 Гордин Джейкоб **II**: 234
 Гордон Кэрролайн **II**: 149; **III**: 542
 Гордон Томас **I**: 138
 Горький А. М. **III**: 93, 170, 232, 589
 Готорн Натаниел **I**: 6, 8, 9, 19, 20,
 26, 28, 124, 135, 227, 233, 241, 293—
 296, 298—301, 305, 309, 313, 315,
 325, 334, 394, 398, 408, 413—415,
 419—424, 426, 445, 468, 479, 489—
 516, 524, 537, 540, 560; **II**: 50, 92,
 108, 111, 119, 124, 150, 152, 153,
 159—161, 168, 180, 260, 327, 367,
 376, 387, 392, 394, 395, 418, 454,
 477, 479, 482; **III**: 45, 66, 98, 126,
 130, 136, 262, 337, 428, 470, 514,
 582
 Готорн София Пибоди **I**: 491, 494, 511
 Готье Теофил **I**: 407; **III**: 164, 467,
 501
 Гоу Джон Б. **I**: 279; **II**: 37, 44, 354
 Гофман Эрнст Теодор Амадей **I**: 305,
 393; **II**: 164
 Грайл Дод, псевд. см. Бирс Э.
 Гранджент Чарльз Х. **II**: 210
 Грант Роберт **III**: 68
 Грант Улисс С. **II**: 32, 110, 290, 343,
 362, 368; **III**: 180, 185
 Грант Энни **I**: 331
 Граттан Генри **I**: 251
 Граффенрид Кристофер, де **I**: 85
 Грегг Джошуа **II**: 315, 321
 Грегори Хорэс **III**: 487, 488
 Грей, леди Джейн **I**: 44
 Грей Зейн **III**: 512, 521, 522
 Грей Томас **I**: 141, 213, 216, 226, 313;
II: 129, 366
 Грей Эйза **I**: 477, 486
 Грейсон Уильям Джон **I**: 379, 380;
II: 97
 Гризар Эрих **II**: 165
 Грили Хорэс **I**: 285, 296, 467, 468,
 474; **II**: 38, 45, 291, 319; **III**: 209
 Гримке Анджелина **II**: 86
 Гримм Герман Фридрих **II**: 159
 Грин Анна Кэтрин **III**: 516
 Грин Грэм **III**: 132, 513
 Грин Джозеф **I**: 110
 Грин Джозеф К. **II**: 204
 Грин Натаниел **I**: 331, 378

- Грин Пол **II**: 267; **III**: 355, 378, 446
 Грин Ричард Тобайес **I**: 517, 519
 Грин Сэмюел **I**: 55
 Гринвуд Грейс (Сара Джейн Липпинкот) **II**: 39, 388
 Грино Хорейшо **I**: 437; **II**: 374
 Грисуолд Руфус У. **I**: 290, 293, 295, 336, 383, 400, 401; **II**: 163
 Гриффин Джон **III**: 568
 Гронлунд Лоренс **II**: 464, 465; **III**: 70
 Гроут Джордж **III**: 178
 Грэйди Генри У. **II**: 89, 147, 343
 Грэм Джордж **I**: 293, 296, 399
 Гувер Герберт Кларк **III**: 214, 374, 376
 Гуд Томас **I**: 233, 397; **III**: 265
 Гуд Томас, младший **II**: 167
 Гудвин Нэт **III**: 94
 Гудзон Генри **I**: 65
 Гудмен Джо **II**: 198
 Гудрич Сэмюел Г. (Питер Парли) **I**: 282, 283, 290, 291, 491; **II**: 503
 Гумбольдт Александр **I**: 262, 402
 Гумбольдт Вильгельм **I**: 262
 Гуревич Израэль см. Либин Соломон
 Гурмон Реми, де **III**: 170, 171, 293, 504
 Гуссерль Эдмунд **III**: 402, 417
 Гуч, сэр Уильям **I**: 90
 Гэддис Уильям **III**: 568
 Гэй Джон **I**: 150
 Гэйбриел Ралф **III**: 6
 Гэллоуэй Джозеф **I**: 180, 186, 187, 190, 193
 Гэри Мак **II**: 297
 Гэри Элбридж **III**: 208
 Гэторн Уильям **I**: 351, 490, 492
 Гюго Виктор **I**: 268; **II**: 156, 227
 Гюнсманс Жорис-Карл **I**: 407; **II**: 164; **III**: 170
 Даблди Фрэнк Нелсон **III**: 232
 Даблон Клод **I**: 64
 Дадли Томас **I**: 104
 Дайер Джон **I**: 216
 Дэйкинк Джордж **I**: 290, 294, 296, 526
 Дэйкинк Эверт О. **I**: 290, 294—296, 521, 523, 524, 526, 527
 Далберг Эдвард **III**: 442
 Дали Томас Огастес **II**: 300
 Дамьен, миссионер **II**: 525
 Дана-старший, Ричард Генри **I**: 233, 343, 346, 349, 354
 Дана-младший, Ричард Генри **I**: 288, 353, 354, 358, 359; **II**: 175, 253, 326, 428
 Дана Чарльз Андерсон **III**: 43
 Данбар Пол Лоренс **II**: 296, 297, 415, 416
 Данглисон Робли **II**: 209
 Данкен Роберт **III**: 570, 574—577
 Данлэп Уильям **I**: 178, 215, 234, 241—244, 294; **III**: 83
 Данн Финли Питер **II**: 297—299, 301, 303; **III**: 45
 Данте Алигьери **I**: 427; **II**: 125, 126, 134, 454, 456; **III**: 175, 191, 410, 464, 470, 548
 Дарвин Чарльз **II**: 32, 184, 342, 353, 356, 363, 472; **III**: 22, 48, 67, 101, 103, 107, 192, 402
 Дарвин Эразм **I**: 356
 Дарген Олайв Тилфорд **II**: 259
 Дарио Рубен **II**: 164, 166
 Дарли Феликс О.-К. **I**: 290, 309
 Даттон Кларенс И. **II**: 426, 439, 440
 Дауден Эдвард **II**: 165
 Дауэлл Тремейн Мак **I**: 18
 Дебс Юджин **III**: 204, 205, 207, 209, 214, 429
 Дебюсси Клод **III**: 293
 Дейл Томас **I**: 91
 Дейли Огастин **III**: 83, 86, 87, 89, 94
 Де Квинси Томас **I**: 394; **III**: 533
 Деккер Томас **I**: 79, 242
 Делакрау Эжен **II**: 317
 Делано Алонсо **II**: 318
 Де Ла Уорр Томас **I**: 40
 Де Леон Томас К. **III**: 203, 207
 Делл Флойд **III**: 79, 354, 359, 495
 Денни Джозеф **I**: 171, 175, 178, 227, 228, 233, 298, 328; **II**: 174
 Дерби Джордж Хорейшо (Джон Феникс) **II**: 198, 426, 428
 Дестюот де Трасси Антуант-Луи-Клод **I**: 262
 Дефо Дэниел **I**: 57, 127, 519; **II**: 317, 436
 Дефорест Джон Уильям **II**: 13, 19, 101, 102, 392, 400, 444, 445, 447—451, 461; **III**: 106, 185
 Джаннаконе Паскуале **II**: 165, 166
 Джап Александр Хэй **II**: 159
 Джарвис Джеймс Джексон **II**: 387, 392, 395, 396, 452
 Джаррелл Рэндолл **III**: 507, 553, 560, 569, 571
 Джастис Доналд **III**: 569
 Джей Джон **I**: 15, 191—193, 319; **II**: 71
 Джеймс Генри, старший **III**: 61, 129, 133, 134, 137, 144
 Джеймс Генри, младший **I**: 28, 135, 236, 383, 408, 409, 493, 494, 500, 13, 533, 536; **II**: 18, 19, 46, 147, 148, 169, 170, 342, 357, 370, 385, 389, 392, 398—403, 405, 443—445, 451, 456, 461, 462, 465, 467, 493; **III**: 5, 8, 28, 29, 41, 44, 45, 89, 109, 127—157,

- 159, 167, 171, 172, 174, 186, 220, 236, 241, 254, 322, 324, 398, 437, 463, 470, 473, 500—502, 504, 506, 511, 514, 515, 536, 546, 560
- Джеймс Джордж П.-Р. **I**: 290
- Джеймс Уильям **I**: 113, 119, 442; **II**: 352; **III**: 26, 45, 61—65, 129, 133, 134, 137, 156, 190, 317, 397, 402, 406, 407
- Джеймс Эдвин **II**: 314, 315
- Джексон Генри Р. **II**: 195
- Джексон Лидия [Лидиан] **I**: 438, 444, 449, 468, 473
- Джексон Томас Джонатан **II**: 33, 100; **III**: 534
- Джексон Элен Хант **I**: 134; **II**: 221, 389, 432, 433, 479
- Джексон Эндрю **I**: 48, 167, 211, 273, 276, 280, 281, 326, 372, 557; **II**: 55, 75, 175, 181, 188, 277; **III**: 284, 379
- Дженинс Соам **I**: 182
- Джент Е. С. см. Кук Эбенезер
- Джерри Элбридж **I**: 191, 193
- Джефферс Робинсон **III**: 422, 479—481, 532, 574
- Джефферсон Джозеф **I**: 240; **II**: 258; **III**: 85, 87
- Джефферсон Томас **I**: 6, 9, 13, 15, 28, 51, 53, 78, 85, 165, 166, 168, 169, 171, 180, 188, 195—200, 202—211, 218, 220, 224, 225, 250, 251, 258, 260—262, 265, 272, 276, 283, 284, 302, 355, 382, 392, 415, 416, 461, 557; **II**: 26, 27, 71, 73, 75, 77, 110, 134, 151, 174, 207, 229, 312—314, 331, 443, **III**: 55, 181, 183, 206, 211, 383, 469
- Джеффри Роуз Вертнер **II**: 251
- Джеффри Френсис **I**: 307
- Джилл Александр **II**: 206
- Джиллетт Уильям **III**: 90, 91
- Джирард Стивен **I**: 296
- Джозеффи Рафаэль **III**: 169
- Джозефсон Мэтью **III**: 243
- Джойс Джеймс **I**: 533; **III**: 128, 140, 228, 232, 235, 254, 281, 337, 423, 467, 472, 554
- Джонс Генри Артур **III**: 93
- Джонс Говард Мамфорд **I**: 10, 11
- Джонс Джеймс **III**: 534, 559—561, 567
- Джонс Джозеф Стивенс **III**: 85
- Джонс Джон Бичем **II**: 97, 99
- Джонс Джон Лютер **II**: 254
- Джонс Джон Поль **I**: 315, 319
- Джонс Лерой **III**: 589
- Джонс Руфус **III**: 414
- Джонс Уильям **I**: 467
- Джонс Хью **I**: 85
- Джонс Эдмонд **III**: 591
- Джонсон Бен **I**: 39, 483; **III**: 268
- Джонсон Джеймс Уэлдон **II**: 296; **III**: 442
- Джонсон Том **III**: 205, 213
- Джонсон Сэмюел (1696—1772) **I**: 130, 171
- Джонсон Сэмюел (1709—1784) **I**: 134, 140, 226; **II**: 57, 59, 130, 192, 202, 203, 212; **III**: 469
- Джонсон Эдвард **I**: 72, 106
- Джонсон Эндрю **I**: 277; **II**: 34
- Джонстон Мэри **II**: 142; **III**: 218
- Джонстон Ричард Малькольм **II**: 412, 420, 421
- Джордж Генри **II**: 169, 199, 348, 427, 429, 440, 441; **III**: 56—59, 66, 68, 74, 76, 103, 104, 119, 203, 213, 287, 495
- Джордж Ллойд **III**: 379
- Джосслин Джон **I**: 72, 463, 473
- Джоунз Роберт Эдмунд **III**: 359, 591
- Джуитт Джон П. **II**: 40, 41
- Джуитт Сара Орн **II**: 169, 405—408, 421, 422; **III**: 300, 327
- Джэтт Роберт **I**: 65
- Ди Джон **I**: 36
- Диас Бернал **I**: 69
- Диас Мирон Сальвадор **II**: 164
- Дизраэли Айзек **I**: 398
- Дизраэли Бенджамин **I**: 596
- Дикинсон Анна Э. **II**: 38, 44, 354
- Дикинсон Джон **I**: 15, 163, 165, 176, 180, 183—187, 190—193
- Дикинсон Лавиния **II**: 477
- Дикинсон Остин **II**: 477
- Дикинсон Эмили **I**: 28, 298, 450, 453, 483, 514; **II**: 19, 51, 115, 383, 445, 468—486; **III**: 138, 174, 236, 262, 264, 281, 300, 301, 470
- Диккенс Чарльз **I**: 18, 285, 290, 297, 455, 493; **II**: 157, 199, 211, 220, 430, 446, 452, 454; **III**: 45, 66, 86, 87, 115, 130, 136, 177, 601
- Дикки Джеймс **III**: 569
- Дикс Доротея **I**: 279
- Дикс и Эдвардс, издатели **I**: 535
- Диксон Ловэт **III**: 526
- Диленд Маргарет **III**: 33, 45
- Дин Генри Клей **II**: 347
- Дионисий Катон **I**: 141
- Добелл Сидни Томпсон **II**: 161
- Доде Альфонс **III**: 28
- Дойл Пит **I**: 561
- Дойль Артур Конан **I**: 408; **II**: 163
- Донифэн Александр У. **II**: 316
- Донливи Джеймс Патрик **III**: 560, 562
- Донн Джон **I**: 36, 80, 107, 451, 452, 463; **III**: 133, 470, 471, 481
- Донелли Игнациус **II**: 358; **III**: 29, 205
- Доннер, переселенцы **II**: 318

- Донской М. А. **I:** 246
 Дорен Джордж **III:** 220
 Дос Пассос Джон **III:** 5, 12, 145, 250, 387, 428—431, 433—437, 439, 440, 510, 515, 517, 521, 523, 532—534, 536, 537, 540
 Достоевский Ф. М. **I:** 427; **II:** 10, 161, 164, 463; **III:** 78, 101, 107, 131, 239
 Доу Лоренцо **II:** 189
 Доусон Уильям **I:** 90
 Драйден Джон **I:** 87, 106, 109, 110, 138, 150, 237; **II:** 134, 274; **III:** 469
 Драйзер Джон Поль **III:** 310
 Драйзер Сара **III:** 310
 Драйзер Теодор **I:** 9; **II:** 170, 375, 426, 469; **III:** 5, 10, 29, 69, 76, 101, 102, 416, 118, 120, 125, 183, 203, 218, 219, 233, 235, 239, 243, 244, 250, 255, 288, 308—320, 322, 333, 345, 350, 351, 356, 357, 422, 429, 434, 437, 438, 442, 493, 510, 511, 516, 517, 521, 531, 532
 Драммонд Генри **II:** 356; **III:** 33
 Дрё Пьер, де **III:** 200
 Дрейк Джозеф Родмен **I:** 176, 226, 228, 336, 392
 Дрейк Сент Клэр **III:** 442
 Дрейк Френсис **I:** 43
 Дрейпер Джон У. **II:** 356
 Дрэйтон Майкл **I:** 43
 Дуайт Теодор **I:** 219
 Дуайт Тимоти **I:** 168, 178, 215—217, 219, 227; **II:** 152
 Дуганн Огастин Дж. **II:** 100
 Дуглас Норман **III:** 299
 Дуглас Стивен А. **II:** 23, 28, 73, 76, 81, 82, 86, 333, 335
 Дуглес Дэвид **I:** 86
 Дулитл Хилда **III:** 281, 293, 297, 298, 511
 Дью Томас Р. **I:** 376; **II:** 96
 Дьюн Джон **I:** 283; **III:** 11, 26, 63, 239, 397, 402—406, 408, 410, 415, 418, 421
 Дьюн Орвилл **I:** 437
 Дэвенпорт Э. Л. **III:** 82—84
 Дэвидсон Доналд **II:** 149; **III:** 507, 547
 Дэвис Джефферсон **II:** 29, 76, 86, 139
 Дэвис Джон **I:** 256
 Дэвис Ребекка Блейн Хардинг **II:** 162, 103, 446, 447; **III:** 67, 353
 Дэвис Ричард Хардинг **III:** 28, 43, 44, 104, 109, 112
 Дэггетт Роллин **II:** 198
 Дэй Кларенс **II:** 273, 304, 306
 Дэй Стивен **I:** 55
 Дэй Томас **I:** 216
 Д'Эль Пьер **I:** 42
 Дэниел Сэмюел **I:** 463
 Дэнтон Дэниел **I:** 73, 131
 Дюамель Жорж **II:** 166
 Дю Барга (Гийом де Саллюст) **I:** 104
 Дюбуа Уильям Эдвард Б. **III:** 442
 Дюваль Александр **I:** 341
 Дюлэни Дэниел **I:** 180, 183, 187, 193
 Дюма Александр, отец **I:** 312; **II:** 156, 160
 Дю Морье Джордж **III:** 33, 119, 159
 Дюпон де Немур Пьер Самюэль **I:** 262
 Дюранд Ашер Браун **I:** 365
 Дюрер Альбрехт **I:** 46
 Евгения, императрица Франции **III:** 161
 Елизавета I, английская королева **I:** 36, 38
 Жене **III:** 579, 583
 Жерандо Мари Жозеф, де **I:** 432
 Жид Андре **II:** 166; **III:** 140, 433, 515
 Жиллет Кинг Кэмп **III:** 429
 Жильсон Этьен Анри **III:** 504
 Жоно Жан **III:** 514
 Жирар Стивен **II:** 220
 Зангвилл Израэль **II:** 218
 Заратустра (Зороастр) **I:** 450; **III:** 314
 Засурский Я. Н. **II:** 20
 Зейбл Мортон **III:** 12, 482
 Зенгер Джон Питер **I:** 57
 Зенкевич М. А. **I:** 358
 Зивер Эдуард **II:** 371
 Злобин Г. П. **II:** 525
 Золя Эмиль **II:** 10, 370, 405; **III:** 28, 78, 101, 102, 105, 107, 112—116, 131, 265, 308, 312, 319, 501
 Зорах Маргерит **III:** 359
 Зугсмит Лин **III:** 440
 Зудерман Герман **III:** 93, 232
 Зудерманн [Верно: Зундерманн] Карл Генрих **II:** 161
 Ибсен Генрик **II:** 10, 366, 463; **III:** 93, 99, 101, 245, 357, 358, 445, 578
 Ивэнс Натаниел **I:** 141—143
 Ивэнс Огаста Джейн **II:** 38
 Иден Ричард **I:** 36, 60
 Изабелла, королева **I:** 301; **II:** 56
 Имлей Гилберт **II:** 309, 310, 320
 Ингерсолл Роберт Дж. **II:** 89
 Ингрэм Джозеф Х. **II:** 45
 Ингрэм Джон **II:** 163
 Индж Уильям **III:** 580
 Инсулл Сэмюел **III:** 377, 429
 Ионеско Эжен **III:** 579, 583
 Ирвинг Вашингтон **I:** 6, 8, 9, 14, 18, 28, 173, 175, 178, 222, 226—228, 244,

- 265, 274, 290, 292, 295, 296, 298—311, 313, 328, 329, 335, 340, 343, 347, 363—365, 367, 371, 382, 397, 409, 414, 491, 493, 494, 498, 510; **II**: 16, 49, 52, 97, 119, 124, 145, 150, 153—156, 162, 179, 184, 217, 260, 275, 276, 322—324, 326, 384, 385, 429, 443, 452; **III**: 66, 87, 103, 130, 178, 402
- Ирвинг Генри **III**: 86
- Ирвинг Питер **I**: 178, 329
- Ирвинг Уильям **I**: 300, 329
- Истмен Макс **III**: 243, 244, 280, 493, 495—497
- Истмен Мэри **II**: 96
- Итон Джон **I**: 579
- Итон Пегги **I**: 48
- Йейтс Уильям Батлер **I**: 383, 544, **II**: 159, **III**: 280, 281, 284, 307, 423, 465, 468, 474, 478, 486, 504, 548, 572
- Йенсен Иоганнес Вильгельм **II**: 166, 169
- Йенси Уильям Л. **II**: 86, 96
- Йеркс Э. Т. **III**: 314
- Кабальеро Фернан (Сесилия Франсиско Бель де Фабер) **I**: 298, 301, 306
- Кабэ Этьен **I**: 268
- Каззенс Джеймс Гулд **III**: 534, 539—541, 588
- Казобон Исаак **I**: 499
- Каймер Сэмюел **I**: 57
- Калбрит [Кулбрит] Айна **II**: 198, 429
- Калверт Бенедикт **I**: 89
- Калвертон Виктор Френсис **III**: 257, 495, 496
- Калигула **III**: 168
- Каллен Каунти **II**: 296; **III**: 442
- Калм Петер **I**: 256
- Кальвин Жан **I**: 46, 74, 114, 117, 433, 435
- Каммер Клэр **III**: 363
- Каммингс Эдвард Эстлин **III**: 229, 434, 484, 532, 534, 547, 574, 577
- Камознс Луис **I**: 47
- Камю Альбер **III**: 554
- Кан Отто **III**: 387
- Канонж Луи-Пласид **II**: 225, 226
- Кант Иммануил **I**: 439; **II**: 158; **III**: 50, 406
- Капоте Трумен **III**: 559, 560, 562, 564, 580, 591
- Карвер Джонатан **II**: 308, 309
- Каритат Уильям **I**: 174
- Карл **I** **II**: 142, 488
- Карл **V** **II**: 61
- Карлейл Томас **I**: 291, 418, 429, 436—438, 445—447, 453—455, 457, 462, 465, 471, 486, 550; **II**: 60, 61, 147, 151, 158, 180, 203, 473, 480; **III**: 66, 69, 129, 178, 258, 408, 420, 511
- Карлсефне Торфин **I**: 59
- Карлтон Генри Гай **III**: 91
- Карлтон Уилл **II**: 257, 426, 428, 429, 435
- Кармен Блисс **III**: 159, 278
- Карнеги Эндрю **II**: 214, 215, 360, 368; **III**: 23, 31, 206—208, 223
- Карпелес Мод **II**: 250
- Карпентер Уильям **II**: 165
- Карпентер Эдвард **I**: 484
- Карр Бернард **III**: 538
- Каррель Арман **I**: 262
- Каррере Эмилио **II**: 164
- Карсон Кит **II**: 317, 380
- Картер Лесли **III**: 92
- Картер Роберт **I**: 92
- Картрайт Джон **I**: 262
- Картрайт Питер **I**: 278; **II**: 189
- Карузерс Уильям Александр **I**: 371, 372, 375; **II**: 142, 144
- Касс Льюис **II**: 181
- Катель Жан **II**: 165, 166
- Каули Авраам **I**: 53
- Каули Малькольм **I**: 5; **III**: 9, 11, 12, 494, 496
- Каун Александр **I**: 16
- Каупер Уильям **I**: 356
- Кауфман Джордж С. **III**: 90, 363, 446
- Кафка Маргит **II**: 166
- Кафка Франц **III**: 565
- Кахан Абрам **II**: 233
- Кашинг Калед **II**: 106
- Кашинг Фрэнк Хэмилтон **II**: 182, 235
- Кашкин И. А. **III**: 269, 290, 305
- Кашмен Шарлотта **III**: 82
- Квидор Джон **I**: 309
- Квик Том **II**: 282
- Квин Дэн см. Льюис Э. Г.
- Квин Эллери **III**: 515
- Квинси Джосая **I**: 177, 180; **II**: 74
- Квинси Эдмунд **II**: 93, 95
- Квинси, семья **II**: 176
- Квинтеро Хосе **III**: 544
- Квинтилиан Маркус Фабиус **II**: 70
- Квэрлз Френсис **I**: 53
- Кейбл Джордж Вашингтон **II**: 102, 169, 196, 218, 228, 343, 416—419, 421, 422
- Кейзин Альфред **III**: 508, 557, 558
- Кейн Джеймс М. **III**: 442
- Кейн Роберт **I**: 54
- Кейнз Джон Мейнард **III**: 233
- Кейсон Кларенс **III**: 378
- Кейтон Хорэс **III**: 442
- Келлер Эллен **III**: 579
- Келли Джеймс **I**: 152
- Келли Джордж Эдвард **III**: 90, 363, 446, 542

- Келли Майра **II**: 299
 Келли Эби **II**: 86
 Келпиус Йоганн **II**: 219
 Кембл Байлер Фанни Энн **I**: 539
 Кембридж Ричард Оуэн **II**: 206
 Кемп Гарри Хиббард **III**: 359
 Кемпбелл Джозеф **III**: 554
 Кендалл Джордж **II**: 315, 316
 Кеннеди Джон Пендлтон **I**: 296, 301, 368, 369, 371, 374—376, 380—382, 390; **II**: 142, 145, 154
 Кеннеди Джон Фитцджералд **III**: 544
 Кеннеди К. Дж. **III**: 570
 Кеннерли Митчелл **III**: 232, 277
 Кернер Густав Филипп **II**: 219
 Кернз Уильям В. **II**: 206
 Керр Орфейс С. (Роберт Ньюэлл) **II**: 16, 45, 100, 336, 491
 Керти Мерл **III**: 7
 Кертин Джордж Уильям **I**: 480, 486; **II**: 38, 45, 47, 86, 368, 391, 392; **III**: 209
 Керуак Джек **III**: 550, 551, 559—561, 567, 570, 575, 577
 Киббер Колли **I**: 176
 Кидд Уильям **I**: 395
 Килпатрик Джеймс **I**: 91
 Кимболл, издатель **III**: 40, 41, 599
 Кин Чарльз **III**: 86
 Кинг Грейс **II**: 228, 419, 421
 Кинг Кларенс **II**: 199, 347, 426, 428, 429, 437—439; **III**: 189, 190
 Кинг Эдвард **II**: 176, 417
 Кингсли Чарльз **II**: 157, 446
 Кинне Эдгар **I**: 267; **II**: 158
 Киннелл Гэллуэй **III**: 570
 Кинси Альфред **III**: 555
 Киплинг Редьярд **II**: 369, 382; **III**: 44, 45, 113, 217, 297, 358
 Кирклэнд Джек **II**: 266
 Киркленд Джозеф **II**: 347; **III**: 103
 Киркленд Кэролайн **II**: 312
 Кист У. Р. **III**: 556
 Китс Джон **I**: 178, 221, 233; **II**: 134, 152, 193, 248, 369, 380, 386, 469, 480; **III**: 181, 481
 Китс Джордж **II**: 193
 Киттредж Чармиан **III**: 123
 Киттридж Джордж Л. **III**: 255
 Клавдиан Клавдий **II**: 274
 Кларк Джордж Роджерс **II**: 433
 Кларк Джеймс Фримен **II**: 193, 356
 Кларк Льюис Гейлорд **I**: 296, 309
 Кларк Сэмюел **I**: 432
 Кларк Уильям **II**: 313—315, 321, 322, 324, 325, 327, 428
 Кларк Чэмп **III**: 200
 Клаф Артур Хью **II**: 158
 Клей Гаррисон **II**: 251
 Клей Генри **I**: 271, 280, 281, 362; **II**: 73—77, 79—81, 89, 91, 106, 194
 Клеменс Джейн Лемптон **II**: 488
 Клеменс Джереми **II**: 101
 Клеменс Джон Маршалл **II**: 488
 Клеменс Оливия **II**: 494—496, 505
 Клеменс Сэмюел Лэнгхорн см. Твен Марк
 Клемм Мария **I**: 388, 390, 391, 406
 Клерк Кретьен, де **I**: 64
 Кливленд Гровер **II**: 175; **III**: 379
 Клинтон Джордж **I**: 191
 Клоу Артур Хью **II**: 392
 Клейборн Уилл **I**: 79
 Кнофф Альфред **III**: 232, 234
 Кобб Ирвин Ш. **II**: 300, 301; **III**: 113
 Кобб Сильванес, младший **II**: 45, 50
 Кобден Ричард **I**: 262, 455
 Коверли, сэр Роджер де **I**: 313
 Когсуэлл Мейсон **I**: 219
 Коизами Якамо см. Хирн Л.
 Койнер Дэвид Г. **II**: 321
 Колден Кэдуолледер **I**: 12, 132—134, 139
 Колдуэлл Эрскин **II**: 266, 412, 450; **III**: 377, 510, 515, 516, 522, 537
 Колиньи Гаспар, де **I**: 68
 Коллар Ройе **I**: 263
 Коллинз Уильям **I**: 141
 Кольер Эдмунд **III**: 83
 Колмен Чарльз **II**: 411
 Колумб Христофор **I**: 42, 60, 323
 Колфекс Шайлер **II**: 319
 Комсток Энтони **III**: 166
 Кольридж Сэмюел Тейлор **I**: 12, 136, 252, 256, 268, 299, 304, 345, 346, 387, 392, 393, 395, 402, 404, 418, 422, 432, 435, 437, 439, 441, 445, 451, 462; **II**: 154, 158, 180, 476; **III**: 294, 420, 469, 500
 Коммаджер Генри Стил **III**: 9
 Конвей Монкур **I**: 576
 Конгрив Уильям **I**: 82; **III**: 146
 Кондорсе Мари Жан **I**: 250
 Конклинг Роско **II**: 342, 343
 Коннелли Марк **II**: 258; **III**: 363, 460
 Конрад Джозеф **II**: 156, 169, 232; **III**: 358
 Конрад Роберт Т. **III**: 83
 Конрой Джек **III**: 521
 Конт Ньютон **III**: 192
 Конт Огюст **I**: 262; **II**: 17, 356; **III**: 21, 22, 59
 Конуэлл Рассел Х. **II**: 355
 Коперник Николай **I**: 36; **III**: 195
 Корвин Томас **II**: 85
 Корнваллис Чарльз Мэн **II**: 205
 Коронадо Франсиско Васко **I**: 61, 62
 Корсо Грегори **III**: 551, 570, 575
 Кортес Фернандо **I**: 61, 69; **II**: 58—60

- Костанеда Педро **I**: 61
 Костен Томас Бертран **III**: 392
 Костоланы Деже **II**: 166
 Костюшко Тадеуш **I**: 252, 262
 Коттон Джон **I**: 94
 Коукер, семья **II**: 311
 Коукс Тенч **I**: 192, 194
 Коул Томас **I**: 363, 365
 Кох Адриенн **I**: 15, 16
 Кох Фредерик Х. **II**: 267
 Коцебу Август Фридрих **I**: 242
 Кошут Лайош **II**: 24
 Козн Джордж М. **III**: 445, 451
 Крабб Джордж **II**: 262, 265
 Крамуази Себастьян **I**: 63
 Кранах Лукас, старшин **I**: 46
 Крапп Джордж Филип **II**: 185
 Кратч Джозеф Вуд **III**: 10, 12, 556
 Кревкер Мишель-Гийом-Жан, де
 (Гектор Сент-Джон Кревкер) **I**:
 24, 79, 125, 249; **II**: 218
 Крейбил Генри Э. **III**: 171
 Крейджи Уильям **II**: 210, 211
 Креймборг Альфред **III**: 218, 228,
 359
 Крейн Икабод **II**: 276
 Крейн Р. С. **III**: 556
 Крейн Стивен **II**: 169, 293, 294, 383,
 467, 468, 503; **III**: 8, 28, 43, 45, 78,
 93, 102, 103, 106—115, 125, 162, 172,
 174, 216, 236, 244, 260, 261, 308, 312,
 428, 511
 Крейн Уильям **III**: 109
 Крейн Харт **I**: 408; **III**: 386, 473—476,
 487, 523, 533, 570
 Кригер Меррей **III**: 556
 Крили Роберт **III**: 570, 574, 577
 Крозерс Рэчел **III**: 89, 90, 95, 447
 Крокетт Дэйви **I**: 274, 276, 340; **II**:
 282, 283; **III**: 380
 Кроли Герберт Дэвид **III**: 203, 204
 Кромвель Оливер **I**: 44, 80; **II**: 143
 Кропоткин П. А. **III**: 358
 Кроуфорд Томас **II**: 390
 Кроуфорд Ф. Мэрион **II**: 169, 390;
III: 102, 516
 Крофорд Итэн **I**: 435
 Кроче Бенедетто **III**: 257, 500
 Крукшенк Джордж **I**: 455
 Крупская Н. К. **III**: 520
 Крэдок Чарльз Эгберт см. Мэрфи
 Мэри Ноэллис
 Крэйги Перл (псевд.: Джон Оливер
 Хоббс) **III**: 511
 Крэшоу Ричард **I**: 107, 463
 Ксенофонт **I**: 145
 Кузен Виктор **I**: 419, 432, 439
 Кук Джон Истен **I**: 177, 377, 378; **II**:
 100, 140, 142, 145, 154, 409, 410, 421,
 520
 Кук Джордж Крэм **III**: 359
 Кук Роуз Терри **II**: 102, 404, 405; **III**:
 34
 Кук Филипп Пендлтон **I**: 377; **II**: 142,
 145
 Кук Эбенезер (Е. С. Джент) **I**: 88—
 90; **II**: 274
 Кулидж Кэвлин **II**: 301; **III**: 214,
 373—375, 381, 429
 Купер Джеймс Фенимор **I**: 6, 8, 9, 14,
 17, 19, 25, 28, 29, 171, 173, 175, 178,
 219, 228, 233, 236, 241, 257, 265, 271,
 274, 289—292, 295, 296, 299, 302,
 310—329, 332—335, 343, 344, 351,
 354, 363, 365, 367, 375, 397, 409,
 457; **II**: 16, 46, 49, 95, 118, 142, 145,
 150, 151, 155—157, 160, 163, 179, 181,
 209, 212, 217, 235, 256, 260, 276, 282,
 310, 322, 323, 403, 443, 504; **III**: 45,
 66, 103, 193, 323, 514, 520
 Купер Майлс **I**: 186
 Купер Сьюзен, дочь писателя **I**: 314
 Купер Сьюзен, жена писателя см.
 Ланси Сьюзен, де
 Купер Томас **I**: 203, 261, 268
 Купер Уильям **I**: 215
 Кьеркегор Сёрен **III**: 412
 Кьюниц Джошуа **II**: 496
 Кьюниц Стэнли **III**: 569, 570
 Кьюрат Ганс **II**: 210
 Кэбелл Джеймс Брэнч **III**: 41, 173,
 235, 334—338, 345, 351, 355, 356,
 422
 Кэбот Джеймс Эллиот **I**: 444, 458, 459
 Кэбот Себастьян **I**: 36
 Кэбот, семья **I**: 67
 Кэлхун Джон К. **I**: 271, 275, 276, 280,
 281, 370, 373; **II**: 73, 75, 77—81, 89,
 96, 147
 Кэмбон Клоко **III**: 574
 Кэмерон Элизабет **III**: 186, 191, 192
 Кэмпбелл Александр **III**: 284
 Кэмпбелл Бартли **III**: 91
 Кэмпбелл Джон **I**: 56
 Кэмпбелл Томас **I**: 223, 227, 228, 256,
 295, 299, 300, 308, 336
 Кэнби Генри Сейдел **I**: 19; **II**: 15; **III**:
 9, 10, 226, 256
 Кэрвуд Джеймс Оливер **III**: 515, 521,
 522
 Кэри Мэтью **I**: 173—175, 289, 291
 Кэри, семья **I**: 174
 Кэри и Харт, издатели **II**: 264
 Кэррил Гай Уитмор **II**: 303
 Кэрролл Льюис **III**: 461
 Кэсер Уилла Сиберт **II**: 218, 229, 406,
 426; **III**: 10, 215, 218, 219, 232, 326—
 332, 334, 337, 339, 340, 345, 347, 348,
 355, 356, 434, 437, 442, 493, 510, 532
 Кэсервуд Мэри Гартуэлл **II**: 432, 433

Кэтлин Джордж **II**: 181, 182, 321
Кэш У. Дж. **III**: 378

Лаббок Перси **III**: 134, 141
Лабуле Эдуард, де **I**: 253
Лавджой Аргур О. **III**: 416
Лавджой Элайджа **I**: 362; **II**: 93, 113
Лагерлёф Сельма **II**: 196
Ладлоу Ной **II**: 261
Лазарус Эмма **II**: 232, 233
Лайелл Чарльз **I**: 257, 432; **III**: 190, 200
Лайон Мэри **I**: 279
Лаламон Жером **I**: 64
Ламантиа Филип **III**: 570
Ламартин Альфонс, де **I**: 251
Ламотт-Фуке Фридрих, де **I**: 305
Ланди Бенджамин **II**: 93
Ланси Сьюзен, де, миссис Купер **I**: 311, 326
Ланьер Сидни (Лэнир) **I**: 379
Лаонтэн [Лаонтан] Луи-Арман **I**: 65, 246
Лао Шэ **III**: 524
Лаплас Пьер Симон **I**: 402
Ларднер Ринг **II**: 304; **III**: 10, 231, 352, 353—355, 423, 425, 428
Ларком Люси **I**: 295
Ларошфуко Франсуа **I**: 150, 151
Ларошфуко-Лианкур Франсуа-Александр-Фредерик **I**: 258
Ла Саль Робер Кавелье **I**: 64
Лас Касас Бартоломе, де **I**: 246
Ласки Гарольд **I**: 266
Латроб Джон Х. Б. **II**: 389
Лаунсбери Томас Рейнсфорд **III**: 247
Лафайет Мари-Жозеф **I**: 217, 250, 256, 262, 311, 557
Лафарж Джон **III**: 129, 183, 187, 188, 190, 191
Лафарж Мейбл Бэнсел (Мейбл Хупер) **III**: 184
Лафит Жан **II**: 260
Лафлин Джеймс **III**: 179, 181
Лафоллетт Роберт **III**: 205, 208, 213, 214, 376
Лафорж Жюль **II**: 165; **III**: 470
Лаш Чарльз К. **III**: 67
Лаэт Йоганн, де (Авраам) **I**: 65
Леб Жак **III**: 313
Лев XIII, папа **II**: 362
Левертов Дениз **III**: 570, 575, 577
Левин Гарри **III**: 8
Легарэ Джеймс Мэтьюз **I**: 370
Легарэ Хью Сунтон **I**: 369, 370, 373; **II**: 97, 140
Ледерер Джон **I**: 75
Ледьярд Джон **I**: 344

Леже-Мариезья Клод Франсуа Адриан **I**: 268
Ле Жен Поль **I**: 64
Лезуэ Шарль **II**: 191
Лейслер Джейкоб **I**: 341
Леланд Чарльз Годфри **II**: 167, 224, 300
Ле Мойн Жан **I**: 68
Лемоннье Леон **II**: 164
Ленау Николаус **II**: 219
Ленин В. И. **III**: 520
Ленокс Джеймс **II**: 179
Леонард Зинас **II**: 321
Леонардо да Винчи **I**: 46; **II**: 402
Леопольд, король **II**: 505
Лерой Луи **I**: 44
Лерш Генрих **II**: 165
Лесли Фрэнк **I**: 309
Ли Дэвид **II**: 94
Ли Ричард Генри **I**: 184, 191, 192; **II**: 71
Ли Роберт, генерал **II**: 32—34, 72, 514
Либер Френсис **II**: 31, 78
Либин Соломон (Израэль Гуревич) **II**: 234
Ливий Тит **I**: 199
Ливингстон Уильям **I**: 137—139
Ливрайт Хорэс **III**: 233—235
Лидс Тайтэн **I**: 150
Лили Джон **I**: 151
Лилло Джордж **I**: 58
Лильегрен Стен Бодвар **II**: 169
Линберг, переводчик **I**: 418
Линд Роберт **III**: 224, 378
Линд Элен **III**: 224, 378
Линдзи Николас Вэчел **II**: 258; **III**: 218, 278, 281—287, 300, 483, 512, 532
Линдзи, мать поэта **III**: 282
Линдстрем Петер Мартинсон **I**: 67
Линкольн Авраам **I**: 28, 211, 271, 277, 362, 536, 565, 566, 572; **II**: 8, 16, 17, 25, 28—35, 68, 72, 73, 81—83, 85—89, 91, 92, 101, 102, 114, 134, 175, 189, 194, 247, 263, 267, 273, 278, 284, 288, 290—292, 329—338, 346, 347, 355, 427, 434, 435, 443, 454, 487, 489, 521; **III**: 289, 290, 292, 402
Линней Карл **I**: 132
Липпинкот Сара Джейн см. Гринвуд Грейс
Липпман Волтер **III**: 203, 218, 226, 410, 411
Лири Льюис **I**: 16
Лис Мануэль **II**: 313, 314
Ллойд Генри Демарест **III**: 58, 59, 203
Ловриер Эмиль **II**: 164
Логан, индейский вождь **II**: 241
Логан Джон **III**: 570
Логан Джошуа **III**: 580

- Логэн Джеймс **I**: 54, 141
 Лодж Генри Кэбот **III**: 174, 180, 181, 199
 Лодж, жена Генри Лоджа **III**: 192
 Лодонье Рене Гулэн, де **I**: 68
 Лойола Игнасио **I**: 146
 Локк Джон **I**: 45, 113, 117, 130, 138, 163, 193, 246, 417, 431, 432, **II**: 146
 Локк Дэвид Росс см. Нэсби П. В.
 Локридж Росс **III**: 568
 Локхарт Джон Гибсон **II**: 162
 Ломэкс Джон Алан **II**: 252, 297, 301
 Лонг Джон Лютер **III**: 92
 Лонг Стивен Х. **II**: 314, 321, 322
 Лонг Хью **III**: 378, 541
 Лонгстрит Огастес Болдуин **I**: 371, 375, 380; **II**: 185, 187, 194, 285, 312, 412, 429
 Лонгфелло Генри Уодсворт **I**: 24, 48, 60, 170, 228, 241, 258, 265, 284, 288, 293, 296, 297, 301, 308, 313, 349, 364, 398, 449, 483, 490, 513, 560, 569; **II**: 7, 13, 31, 38, 39, 45, 46, 93, 95, 98, 111, 117—128, 133, 134, 138, 150, 153, 154, 162, 180, 182, 187, 221, 223, 235, 239, 257, 326, 348, 364, 367, 372, 377, 379, 385, 452—455, 456, 470, 471, 493, 494, 501; **III**: 181, 251, 383, 483, 511, 544, 545
 Лонгфелло Стивен, отец поэта **II**: 119—121
 Лонгфелло Стивен **II**: 119, 120
 Лондон Джек **I**: 9; **III**: 5, 8, 42, 43, 73, 78, 102, 104, 115—117, 121 — 125, 161, 218, 220, 308, 358, 393, 440, 511, 514, 515, 517, 519, 521, 522, 526, 599
 Лопе де Вега **III**: 464
 Лоренс Дейвид Герберт **I**: 533; **II**: 165; **III**: 228, 281, 297, 348, 467, 485, 557
 Лорентс Артур **III**: 580
 Лоренц Пэйр **III**: 441
 Лоти Пьер **III**: 164
 Лоу Джонатан **II**: 106
 Лоуи Р. Х. **III**: 410
 Лоусон Джон **I**: 84, 85
 Лоусон Джон Говард **III**: 363 444, 446, 455, 460
 Лоуэлл Гарриет Трейл Спенс **II**: 133
 Лоуэлл Джеймс Рассел **I**: 284, 288, 295, 296, 337, 339, 353, 354, 361, 364, 398, 408, 428, 442, 449, 461, 474, 475, 479, 480, 482, 483, 536; **II**: 7, 13, 24—26, 28, 30, 33, 92, 93, 95, 98, 100, 102, 105, 117—119, 123, 128, 130, 132—138, 150, 159, 162, 167, 185, 187, 201, 257, 275, 280—282, 290, 348, 359, 367, 370, 372, 375, 388, 389, 391, 392, 403, 404, 445, 454, 462, 470, 493; **III**: 236, 237, 251, 298, 500, 511, 572
 Лоуэлл А. Лоренс **III**: 221
 Лоуэлл Роберт **III**: 552, 569—572, 589, 591
 Лоуэлл Эми **III**: 218, 280, 281, 296—298, 464, 484, 547, 572
 Лувертюр Туссен **II**: 86
 Лукиан **II**: 271
 Лукреция Борджиа **II**: 389
 Луначарский А. В. **III**: 520
 Лус Анита **II**: 303
 Льюис Генри Т. **II**: 286, 287
 Льюис Джон **III**: 380
 Льюис Джордж Генри **II**: 379
 Льюис Ллойд **II**: 263, 264
 Льюис Меривезер **II**: 312—315, 321, 322, 324, 325, 327, 428
 Льюис Ричард **I**: 89
 Льюис Р. У. Б. **III**: 550, 557, 558
 Льюис Сесил Дэй **III**: 305
 73, 76, 173, 215, 216, 219, 233, 250
 Льюис Синклер **II**: 377, 426; **III**: 10, 73, 76, 173, 215, 216, 219, 233, 250, 255, 289, 318, 324, 328, 330, 331, 333, 337—348, 350—352, 354, 355, 357, 366, 377, 434, 441, 493, 510, 512, 515—517, 519, 521, 523, 524, 532, 538, 539
 Льюис Уиндэм **III**: 296, 597, 607
 Льюис Альфред Генри (Дэн Квин) **II**: 301, 426, 436, 437
 Льюисон Людвиг **II**: 233; **III**: 111, 243, 493
 Льюкас Дэниел Бединжер **II**: 99
 Льюкас Эдвард Веррэл **II**: 161
 Льюорс Элси С. см. Сингмастер Элси
 Лэдд Джордзев Браун **I**: 224
 Лэдд Уильям **I**: 280
 Лэм Чарльз **I**: 299; **II**: 137
 Лэмpton Джеймс **II**: 499
 Лэнг Эндриу **II**: 163, 168, 452, 493, 512
 Лэнгдон Оливия см. Клеменс Оливия
 Лэнгер Сьюзен **III**: 556
 Лэнгли Сэмюел Пирпонт **III**: 190
 Лэндон Альф **III**: 225, 379
 Лэндор Уолтер Сэвидж **I**: 437; **II**: 211, 279
 Лэнир Сидни **II**: 19, 29, 34, 97, 104, 148, 257, 343, 383, 468—486; **III**: 305
 Лэрраби Эрик **III**: 555
 Лэтимер Хью **I**: 38
 Людовик XV **I**: 148
 Людовик XVI **I**: 251, 260, 263
 Людовик XVIII **I**: 260
 Люк Виолетта, де **II**: 402
 Люс Генри **III**: 396
 Люссан Огюст **II**: 226
 Лютер Мартин **I**: 46, 67, 74, 191
 Мабли, де, аббат **II**: 57
 Магомет **I**: 301, 308

- Майнотт Джордж **I**: 476
 Макгаффи Уильям Холмс **II**: 191, 193
 Макдоналд Дуайт **III**: 496, 497
 Макдональд Рамсей **I**: 484
 Макиавелли Никколо **I**: 564
 Маккалак Джон **III**: 83
 Маккалерс Карсон **III**: 552, 559, 561, 564, 580
 Маккарти Джастин **II**: 279
 Маккарти Мэри **III**: 560
 Маккатчин Джордж Барр **III**: 44
 Маккей Перси **II**: 266; **III**: 278
 Маккей Стил **III**: 88
 Маккеон Ричард **III**: 556
 Макким Джеймс М. **II**: 183
 Маккинли Томас Л. **II**: 182
 Маккинли Уильям **II**: 298
 Макклор Майкл **III**: 570, 578
 Макклор Сэмюел С. **III**: 42, 43, 74, 112, 118
 Маккот Джеймс **III**: 54
 Маклин Джон **II**: 316
 Маклиш Арчибалд **III**: 336, 483, 484, 533, 547
 Макмастер Джон Бейч **II**: 65, 66
 Макни Джон **III**: 70
 Макнис Луи **III**: 513
 Маколей Томас **II**: 157, 452; **III**: 178
 Максимилиан Габсбург, император Мексики **II**: 321
 Макуильямс Кэри **III**: 377
 Макэндрюс Дж. У. **II**: 266
 Маламуд Бернард **III**: 559—561, 565, 590
 Мали Мари **II**: 158
 Малларме Стефан **I**: 405, 408; **II**: 164, 165; **III**: 159
 Малфорд Прентис **II**: 198, 429
 Мальтус Томас Роберт **I**: 258; **III**: 119
 Мальц Альберт **III**: 440
 Мамфорд Льюис **III**: 237, 242, 257, 378, 493, 494, 556
 Мандевиль Бернард, де **I**: 120
 Манджионе Джерри **II**: 300
 Манкей Клод **III**: 442
 Манн Томас **II**: 165, 166, 270; **III**: 140, 383
 Манн Хорэс: **I**: 279, 283, 352; **II**: 78
 Манро Джеймс **II**: 40, 47
 Мансон Горэм **III**: 494
 Марая, таитянская королева **III**: 183
 Марбл Дэн **II**: 276, 284
 Марвелл Эндрю **III**: 478
 Мариенгоф А. Б. **II**: 166, 519
 Мария, английская королева **I**: 60
 Маркем Эдвин **III**: 118, 260, 278
 Маркетт Жак **I**: 64
 Маркиз Дон **II**: 303, 306; **III**: 231
 Маркленд Дж. **I**: 90
 Маркс Карл **II**: 12, 24, 32, 146, 465; **III**: 25, 51, 122, 192, 243, 358, 359, 410, 457
 Маркэнд Джон Ф. **III**: 538—540, 588
 Марло Кристофер **I**: 44, **III**: 474
 Марлоу Джулия **III**: 90, 93
 Марнезья Леже **I**: 268
 Марриет Фредерик **I**: 319; **II**: 321
 Марти Андре **III**: 521
 Мартин Сара Кэтрин **I**: 601
 Мартин Эдвард Сэнфорд **II**: 302
 Мартин Элен Рейменснейдер **II**: 225
 Мартино Гарриет **II**: 81
 Мартон Сара Пейсон Уиллис см. Ферн Фанни
 Марч Френсис А. **II**: 214
 Маршалл Джон **I**: 392; **II**: 76, 207; **III**: 407
 Мастерс Эдгар Ли **III**: 10, 218, 219, 228, 281, 286—289, 300, 356, 512
 Маршалл Джон **I**: 392; **II**: 76, 207; **III**: 12
 Маттеи Филиппо **I**: 250; **II**: 229
 Маяковский В. В. **II**: 166, 589
 Мейби Хэмилтон Райт **II**: 376, 377
 Мейджор Чарлз **III**: 44
 Мейергоф см. Мариенгоф А. Б.
 Мейерсон Ролф **III**: 555
 Мейлер Норман **III**: 534, 550—553, 559—561, 567, 568, 591
 Мейнелл Элис **II**: 161
 Мейси Джон **III**: 238
 Мейсон Джордж **I**: 191
 Мейсфилд Джон **III**: 297, 349, 547
 Мейхью Джонатан **I**: 182
 Мелвилл Герман **I**: 6, 8, 9, 14, 17, 19, 20, 23, 25, 28, 30, 124, 295, 296, 302, 312, 315, 320, 330, 354, 393, 397, 413—415, 419—421, 423—426, 450, 494, 504, 506, 511, 513, 515—548; **II**: 14, 49—51, 101, 102, 148, 153, 154, 160, 161, 175, 327, 364, 468, 487, 507; **III**: 47, 66, 98, 118, 122, 126, 130, 175, 193, 194, 196, 200, 268, 337, 428, 438, 474, 509, 513, 514, 531, 546, 550, 552, 554, 561, 576, 582
 Мёлльхаузен Генрих Болдуин **II**: 222
 Мембре Зенобис **I**: 64
 Мендельсон М. О. **III**: 589
 Менкен Генри Льюис **II**: 15, 304, 375; **III**: 169, 173, 227, 232, 237, 239, 244—247, 250, 255, 257, 258, 309, 357, 377, 423, 424, 428, 434, 438, 492, 493, 495, 531, 533
 Мервин У. С. **III**: 569
 Мергенталер Оттомар **II**: 357, 509
 Мередит Джордж **III**: 139
 Мередит Уильям **III**: 569, 573
 Мердок Джеймс Э. **II**: 82
 Мердок Фрэнк **II**: 283
 Мережковский Д. С. **II**: 443

- Меррилл Джеймс **III**: 569
 Меррилл Стюарт **III**: 158, 166
 Мериме Проспер **III**: 167
 Меррей Джон **I**: 299, 309, 518, 589;
II: 155, 389
 Мерсье Альфред **II**: 228
 МетакOMET («король Филип») **I**: 73,
 341
 Метерлинк Морис **II**: 158, 159, 164;
III: 93, 383, 599
 Меттерних Клеменс **II**: 221
 Мид Маргарет **III**: 410
 Мид Элинора **II**: 455
 Миддлтон Дрю **III**: 533
 Микеланджело Буонаротти **I**: 437,
 450; **III**: 187
 Миклджон Александр **III**: 405
 Миллер Артур **III**: 542, 578, 580, 581
 Миллер Вассар **III**: 569
 Миллер Генри (XVIII в.) **II**: 219
 Миллер Генри (XX в.) **III**: 434, 551
 Миллер Джоакин **II**: 166, 167, 198,
 345—347, 426, 428, 429, 431, 432, 469,
 487; **III**: 158
 Миллер Джон **I**: 13, 174
 Миллер Льюис **II**: 351
 Миллер Уильям **II**: 277
 Миллер Хейнрих **I**: 57
 Мильль Джон Стюарт **I**: 265, 266; **III**:
 57, 119, 211, 402
 Миллэй Эдна Сент-Винсент **II**: 303;
III: 278, 359, 424, 439, 481—483
 Мильтон Джон **I**: 28, 36, 53, 119, 122,
 138, 141, 142, 212, 213, 215, 216, 221,
 295, 313, 314, 356, 431, 450—452,
 493, 495, 503, 571, 574; **II**: 134, 192;
III: 70, 77, 119, 175, 195, 300
 Минье Франсуа **I**: 254
 Мирабо Оноре Габриэль **I**: 250
 Миттельбергер Готтлиб **II**: 219
 Митфорд Мери **I**: 298
 Митчелл Лэнгдон **III**: 90, 96, 357, 451
 Митчелл Маргарет **III**: 390, 511,
 518—520, 523, 524, 526
 Мишкевич Адам **II**: 158
 Миченер Джеймс А. **III**: 534
 Мишле Жюль **I**: 550; **II**: 64, 158; **III**:
 181
 Моджеевска Хелена **III**: 96
 Мозел Тэд **III**: 580
 Моклер Камилл **II**: 164
 Мольер Жан Батист **III**: 89
 Мольнар Ференц **III**: 363, 446
 Моммзен Теодор **II**: 359
 Моне Клод **III**: 108
 Монро Гарриет **III**: 227, 228, 279—
 282, 293, 295, 464, 482
 Монро Джеймс **I**: 18, 191, 271, 272
 Монтегю Уильям Пепперелл **III**: 415
 Монтегю Эмиль **II**: 158, 160
 Монтень Мишель **I**: 431, 441, 446, 454;
III: 200
 Монтескье Шарль Луи **I**: 65, 138, 193,
 225, 246, 248, 251, 261, 264
 Монтроз У. Грэм, лорд **II**: 143
 Моор Френсис **II**: 206
 Мопассан Ги, де **II**: 420; **III**: 101, 107,
 115
 Мор Пол Элмер **I**: 394; **III**: 170, 237,
 244, 248, 250, 252—255, 494
 Мор Томас **I**: 11, 195, 246; **III**: 71
 Морган Джон **II**: 282
 Морган Джон Пирпонт **II**: 89
 Морзе Джелидия **I**: 171, 259, 282; **II**:
 190
 Морзе Джеймс Герберт **II**: 345
 Морзе Джон Т., младший **II**: 129
 Морли Джон **III**: 399
 Морли Кристофер **II**: 302, 303; **III**:
 231, 232
 Моррас Шарль **III**: 490
 Моррис Говернер **I**: 344
 Моррис Клара **III**: 82
 Моррис Райт **III**: 563, 564
 Моррис Уильям **II**: 161, 464, 465; **III**:
 66, 72, 158, 159, 482
 Мортон Джордж **I**: 70
 Мортон Натаниел **I**: 72, 73
 Мортон Сара Уэнтворт **I**: 224
 Мортон Томас **I**: 72; **II**: 273
 Мосс Говард **III**: 569
 Мотли Джон Лотроп **I**: 288; **II**: 12,
 52—55, 57, 59—63, 67, 180
 Мотли Уиллард **III**: 500, 559
 Мотт Лукреция **I**: 284, **II**: 26
 Моулдин Билл **II**: 281
 Моуэт Анна Кора **I**: 340, 341
 Мошер Томас Бирд **III**: 39
 Муди, проповедник **III**: 33
 Мултон Луиза Чэндлер **II**: 367
 Мур Джордж **II**: 160; **III**: 139
 Мур Мэриэн **III**: 228, 229, 281, 485,
 486, 547, 548
 Мууди Уильям Воан **II**: 299; **III**: 82,
 94, 97—100, 260, 261, 276, 357, 445,
 600
 Мур Томас **I**: 226, 228, 257, 259, 304,
 308, 386; **II**: 227, 452
 Мьюир Джон **II**: 199, 426, 438—440
 Мэдлерн Бесс **III**: 123
 Мэдисон Джеймс **I**: 15, 16, 139, 191,
 193, 195—200, 202—208, 210, 218,
 220, 272; **II**: 71; **III**: 181, 183
 Мэзер Байлз **I**: 110
 Мэзер Инкрис [Инкриз] **I**: 100; **II**: 70
 Мэзер Коттон **I**: 46, 52, 53, 73, 77, 99,
 100, 105, 110, 145, 146, 418, 499, 503;
II: 189, 248, 355
 Мэзер Ричард **I**: 103
 Мэзер, семья **I**: 117, 287, 415

- Мэлори Томас **III**: 273
 Мэнделл Джордж **III**: 558
 Мэнли Джон Мэтьюз **II**: 210
 Мэнн Альфред **III**: 56
 Мэнсфилд Ричард **III**: 90, 91, 93, 94, 95
 Мэрион Френсис **I**: 331, 378
 Мэррей Джон см. Меррей
 Мэрфри Мэри Ноэлис (псевд.: Чарльз Эгберт Крэддок) **II**: 169, 343, 411, 412, 420, 421
 Мэрфи Тим **II**: 282
 Мэтьюз Корнилиус **I**: 339—341
 Мэтьюз Митфорд Маклеод **II**: 206, 209
 Мэтьюз Чарльз **II**: 167
 Мэтьюз Шейлер **III**: 410
 Мюрат Ашиль **I**: 268
 Мюрдаль Гуннар **III**: 378
 Мюрже Анри **III**: 159, 164
 Мюссе Альфред, де **II**: 157
- Набоков Владимир **III**: 562
 Наваррет Мартин **I**: 301, 305
 Найт Сара Кембл **II**: 274
 Наполеон Бонапарт **I**: 251—253, 260, 262, 267, 268, 454; **II**: 312
 Наполеон III (Луи Наполеон) **II**: 396, 397
 Наст Томас **II**: 354, 361
 Натан Джордж Джин **II**: 233; **III**: 227, 246, 367
 Наттом Дэвид **III**: 299
 Натхед Уильям **I**: 55
 Нахтигаль Иоганн Карл см. Отмар
 Невинс Аллен **III**: 11
 Нельсон Горацио **II**: 74
 Немеров Говард **III**: 569, 573
 Ненчьони Энрико **I**: 166
 Нерво Амадо **II**: 164
 Нибло Уильям **I**: 296
 Нибур Бертольт Георг **III**: 178
 Нибур Рейнголд **III**: 412, 413
 Нибур Ричард **III**: 412
 Николей Джон Г. **II**: 435
 Николсон Мередит **II**: 435, 436
 Николсон Френсис **I**: 81
 Нил Джон **I**: 233, 350—352, 365; **II**: 152
 Ницше Фридрих **II**: 159; **III**: 22, 170, 244, 245, 544
 Ноай Луи-Мари, де **I**: 268
 Ной Мордекай Мануэль **II**: 232, 233
 Нойс Джон Хэмфри **I**: 277
 Нордау Макс **III**: 173
 Норрис Фрэнк **II**: 170, 467; **III**: 8, 31, 37, 40, 43, 45, 46, 57, 69, 81, 102, 104, 112—121, 124—126, 199, 235, 236, 244, 308, 312, 429, 440, 511, 600
- Норт Джон **I**: 165
 Нортон Джон **I**: 100
 Нортон Уордер **III**: 209, 234
 Нортон Чарльз Элиот **II**: 31, 33, 123, 348, 388
 Ньюмен Джон Генри **III**: 239
 Ньюолл Уильям У. **II**: 259
 Ньюпорт Кристофер **I**: 69
 Ньютон Бенджамин Ф. **II**: 478, 484
 Ньютон Исаак **I**: 113, 117, 130, 138, 431, 432; **II**: 130
 Ньюэлл Роберт см. Керр Орфеус С.
 Нэсби Петролеум Везувиус (Дэвид Росс Локк) **II**: 16, 100, 290, 336, 354, 386; **III**: 231
 Нэш Н. Ричард **II**: 579
 Нэш Огдэн **II**: 303
 Нюрнбергер Фердинанд **II**: 219
- Овидий Назон **I**: 44, 78
 О. Генри (Уильям Сидней Портер) **II**: 303; **III**: 42, 43, 171, 352, 521
 Оглторп Джеймс **I**: 86, 87
 Одам Хоуард У. **II**: 264
 Оден Уистен Хью **I**: 544; **III**: 307, 440, 463, 484, 513, 551
 Одетс Клиффорд **III**: 12, 441, 448, 455—458, 542
 Одум Говард **III**: 378
 Одубон Джон Джеймс **I**: 137, 265; **II**: 193
 О'Коннор Флэннери **III**: 552, 559, 562—564
 Олби Эдвард **I**: 17; **III**: 552, 578, 579, 584, 589, 593
 Олгрен Нелсон **III**: 560
 Олден Генри Миллс **II**: 360; **III**: 33, 42
 Олден Джон **II**: 120
 Олден Присцилла **I**: 48
 Олден, семья **III**: 176
 Олджер Хорейшо **II**: 355
 Олдингтон Ричард **III**: 281, 292, 298
 Олдридж Джон У. **III**: 558
 Олдрич Лилиан **II**: 116
 Олдрич Томас Бейли **II**: 9, 16, 18, 19, 167, 169, 293, 294, 364, 366—368, 370, 378, 380—382, 392, 469, 494, 503; **III**: 84, 260
 Олкотт Луиза Мэй **II**: 169; **III**: 519
 Олкотт Эмос [Эймос] Бронсон **I**: 283, 415, 445, 446, 460, 472, 478, 480, 482—484, 489; **II**: 93, 95, 190, 361; **III**: 45
 Олсон Чарльз **III**: 552, 570, 574—577
 Олсон Эдлер **III**: 556
 Олсон Джордж **I**: 75, 79, 80, 87
 Олсон Ричард **I**: 219, 584
 Олстон Вашингтон **I**: 309

- Олтгелд Джон Питер **III**: 204, 205, 209, 213, 284, 376
 Омар Хайям **III**: 159
 О'Нил Джейми **III**: 543, 544
 О'Нил Джеймс **I**: 358
 О'Нил Дэнни **III**: 537
 О'Нил Юджин Гладстон **II**: 266; **III**: 5, 7, 10, 11, 76, 96, 100, 193, 223, 233, 250, 357—370, 444, 446—448, 450, 451, 454, 455, 459, 460, 462, 513, 519, 525, 526, 532, 533, 543, 544, 601, 604
 О'Нил Юджин, младший **III**: 544
 О'Нил Агнесс Б. **III**: 544
 Опи Эмилия **I**: 311
 Оппенгейм Джеймс **III**: 239
 О'Рен Джозеф **III**: 205
 Орлеанский, герцог **II**: 225
 ОРэйли Джон Бойл **III**: 159
 ОРэйли Майлз (Чарльз Хэлпин) **II**: 100
 О'Салливэн Джон Луис **I**: 468
 Осгуд Джеймс Р. **II**: 38, 362
 Осгуд Френсис С. **I**: 293
 Оссиан **I**: 224; **II**: 225, 313
 Остин Джейн **I**: 311; **III**: 323, 327, 338
 Остин Мэри Хантер **II**: 242
 Отис Джеймс **I**: 15, 164, 165, 180—184, 187, 190; **III**: 181
 Отмар (Иоганн Карл Нахтигаль) **I**: 303, 304
 Оттли Рой **III**: 442
 Отто Макс **III**: 410
 Оукс Уриан **I**: 106; **II**: 70
 Оуэн Роберт **I**: 268, 446; **II**: 180, 191
 Оутс Джойс Кэрол **III**: 592, 593
 О'Флаэрти Кэтрин см. Шопин Кейт
 О'Хара Джон **III**: 442, 538—540
 О'Хара Фрэнк **III**: 570, 575, 578
 Очинклос Луис **III**: 559
- Пайк Зебьюлон Монтгомери **II**: 314, 315, 321, 428
 Пайк Николас **II**: 190
 Пайк Элберт **II**: 250
 Пайнгри Хейзен **III**: 205
 Пайпс Джимс **II**: 428
 Пал Эрни **III**: 533
 Палладио Андреа **I**: 199
 Палмер Джордж Герберт **II**: 352; **III**: 417
 Палмер Джоэл **II**: 197
 Пальмерстон, лорд см. Темпл Г. Дж.
 Пампелли Рафаэль **II**: 190
 Парди Джеймс **III**: 552, 559, 563, 565
 Парк-Кустис Джордж Вашингтон **I**: 340
 Паркер Дороти **II**: 303—305; **III**: 422, 440
 Паркер Сэмюел **II**: 197
 Паркер Теодор **I**: 278—280, 445; **II**: 69, 84, 85, 93, 177
 Паркмен Френсис **I**: 63, 132, 288; **II**: 12, 24, 26, 52—55, 57, 61—65, 67, 97, 179, 326
 Паркс Уильям **I**: 55, 89, 90
 Парли Питер см. Гудрич Сэмюел Г.
 Парнелл Томас **II**: 129
 Паррингтон Вернон Луис **I**: 20; **II**: 65; **III**: 257
 Партридж Джон **I**: 150
 Паскаль Блез **I**: 446; **III**: 200, 489
 Пастор Арпад **II**: 166
 Пасториус Франциск Даниэль **II**: 219
 Патнэм Джордж Палмер **I**: 289—292, 294, 296, 535; **II**: 38—40, 48, 362
 Патнэм Фелпс **III**: 486
 Патти Джеймс **II**: 321
 Паудермейкер Гортензия **III**: 378
 Паук Вильгельм **III**: 412
 Паунд Луиза **II**: 210
 Паунд Эзра **I**: 280, 281, 293—293, 464—470, 472—474, 483, 485, 490, 493, 500, 501, 503—506, 511, 533, 545—547, 574, 576
 Паунолл Томас **I**: 249
 Пауэлл Адам Клейтон **III**: 442
 Пауэлл Джон Уэсли **II**: 182, 347, 403, 426, 427, 439, 441, 442
 Пауэлл Джон Х. **I**: 15
 Пауэрс Хирэм **II**: 387
 Пейдж Джеймс У. **II**: 509
 Пейдж Томас Нелсон **II**: 145, 343, 344, 410, 415, 421
 Пейдж Уолтер Хайнс **III**: 36, 44, 45, 220, 232
 Пейн Альберт Биглоу **II**: 502
 Пейн Джон Говард [Хоуард] **I**: 178, 244, 301, 340, 341; **III**: 83
 Пейн Роберт Трит **I**: 224
 Пейн Томас **I**: 6, 9, 13, 15, 16, 28, 165, 168, 169, 176, 180, 186—190, 193, 217, 220, 249, 261; **II**: 511, **III**: 57
 Пейн Уилл **III**: 69
 Пейтер Уолтер **II**: 374, **III**: 168, 169, 500, 502
 Пек Гарри Терстон **III**: 160
 Пек Джордж Уилбер **II**: 503
 Пендлтон Джордж **II**: 348
 Пенел, братья **II**: 390
 Пенн Уильям **I**: 74, 126, 127, 131, 132, 141, 248, 415
 Пенн, семья **I**: 148, 180
 Пепис Сэмюел **II**: 99
 Перес Бональд Хуан Антонио **II**: 164
 Перес Гальдос Бенито **I**: 443, 463
 Перкинс Максвелл **III**: 234
 Перкинс Уильям **I**: 52

- Перл Джек **II**: 300
 Перри Блесс **III**: 42
 Перри Ралф Бартон **III**: 416
 Перси Томас **I**: 347
 Персивэл Джеймс Гейтс **I**: 347, 348, 356
 Перчес Сэмюел **I**: 43, 65, 68
 Песталоцци Иоганн Генрих **I**: 283
 Пестель П. И. **I**: 262
 Петр Первый **II**: 60
 Петрарка Франческо **I**: 44; **II**: 380; **III**: 188
 Пибоди Джозефин **III**: 278
 Пибоди Джордж **II**: 34
 Пибоди София см. Готорн София Пибоди
 Пибоди Элизабет **I**: 284, 285, 445
 Пикассо Пабло **III**: 489
 Пикеринг Джон **II**: 205, 207—210
 Пикеринг Тимоти **I**: 191; **III**: 181
 Пико делла Мирандола **I**: 46
 Пиксотто Эрнест **III**: 115
 Пикте Шарль **I**: 259
 Пил Чарльз Уиллсон **I**: 170
 Пиндар **I**: 141
 Пинеро Артур Уинг **III**: 93
 Пинкер Дж. Б. **III**: 41
 Пинкни Уильям **I**: 350, 368; **II**: 71
 Пинкни Эдвард Кут **I**: 368, 369, 377
 Пинкни Элиза Льюкас **I**: 92
 Пинчон Томас **III**: 591
 Пиплз Эдвин **III**: 442
 Пиранделло Луиджи **III**: 140
 Пирпонт Джон **I**: 350, 352, 353
 Пиррон **I**: 597
 Пирс Франклин **I**: 491, 492, 505; **II**: 28
 Пирс Чарльз С. **III**: 26, 62
 Пирсон Карл **III**: 190
 Писарро Франсиско **I**: 61; **II**: 59
 Питерс Пол **II**: 455
 Питкин Уолтер Б. **III**: 415
 Плавт **I**: 151; **II**: 507
 Планк Макс **III**: 418
 Платон **I**: 196, 233, 278, 317, 425, 431, 441, 445, 450, 454; **III**: 50, 71, 399, 417
 Плафбой Джонатан **II**: 276
 Плотин **I**: 425; **III**: 576
 Плутарх **I**: 44, 145, 431, 453
 По Виргиния **I**: 390, 391, 399, 401, 406
 По Дэвид **I**: 384
 По Эдгар Аллен **I**: 6, 8, 19, 23, 26, 178, 233, 236, 255, 291, 293, 295, 300, 301, 305, 309, 328, 329, 333—340, 346, 350, 364, 367—369, 371, 374—380, 383—409, 449, 453, 491, 493, 498, 513, 560, 575; **II**: 46, 48, 140—142, 150, 154, 156, 160, 162—166, 223, 257, 277, 324, 327, 371, 373, 376, 414, 469, 470, 476, 477, 479; **III**: 47, 106, 111, 126, 158, 160, 162, 165, 170, 172, 173, 236, 254, 276, 282, 284, 352, 425, 428, 470, 475, 500, 510, 514, 515, 524, 533, 546, 582
 Пов Корнелиус, де **I**: 258
 Покахонтас **I**: 69
 Поддинг Джеймс Керк **I**: 175, 227, 241, 293, 300, 328—335, 339—341, 351; **II**: 97, 152, 154, 208, 283
 Поллард Персивэл **III**: 171, 172
 Помфрет Джон **I**: 138
 Понд Джеймс Бартон **II**: 44
 дю Понсо Питер Стивен **II**: 208
 Понте Лоренцо, да **II**: 229
 Поп Александр **I**: 87, 90, 109, 110, 138, 142, 150, 172, 212, 213, 215, 216, 313, 343, 346, 355, 356, 358; **II**: 130, 274, 314; **III**: 161, 533
 Портер Джин Стрэттен **III**: 218, 220, 392
 Портер Кэтрин Энн **II**: 149; **III**: 165, 352, 423, 441, 523
 Портер Уильям Троттер **II**: 262, 263, 284
 Портер Уильям Сидней см. О'Генри
 Портер Элеонора **III**: 220
 Портеус Билби **I**: 356
 Портмен Эрик **III**: 544
 Постель Карл Антон см. Силсфилд Чарльз
 Почманн Генри **II**: 15
 Прад, аббат де **I**: 260, 295
 Прайор Мэтью **I**: 150, 213
 Прайс Ричард **I**: 250
 Прауд Роберт **I**: 186
 Прац Марио **II**: 166
 Прентисс Сарджент С. **II**: 86
 Прескотт Уильям Хиклинг **I**: 294, 306, 307; **II**: 12, 49, 52—63, 67
 Престон Маргарет Джэнкин **II**: 99
 Принс Томас **I**: 54, 72, 73, 499
 Пристли Джозеф **I**: 217, 261, 268
 Прокош Фредерик **III**: 442
 Прудон Пьер **I**: 266
 Пруст Марсель **I**: 408; **II**: 160; **III**: 133, 140, 423, 514
 Птолемей Клавдий **I**: 36; **III**: 195
 Пул Эрнест **III**: 354, 518
 Пулитцер Джозеф **III**: 230
 Пуссен Гийом Тель **I**: 266, 267
 Пуччини Джакомо **III**: 92, 159
 Пушкин А. С. **II**: 14; **III**: 521
 Пэк Роберт **III**: 569
 Пэтмор Питер Джордж **II**: 366
 Пэттен Саймон **III**: 24
 Пэтчен Кеннетт **III**: 569
 Пэч Сэм **II**: 277, 279
 Пьятт Джон Дж. **II**: 454
 Рабинович Соломон см. Алейхем Шолом

- Рабле Франсуа **I**: 150, 302; **II**: 271, 274
 Рав Филип **III**: 496—498, 570
 Рагено Поль **I**: 64
 Райан Авраам Джозеф **II**: 99
 Райзигер Ганс **II**: 165
 Райли Джеймс Уиткомб **II**: 257, 296, 382, 426, 435, 436; **III**: 220, 260
 Райс Джеймс **II**: 165
 Райс Томас Д. **II**: 264, 265
 Райс Элис Хеган **III**: 512
 Райс Элмер Леопольд (Райзенстайн) **II**: 233; **III**: 12, 363, 444, 446, 454, 455
 Райт Джеймс **II**: 570
 Райт Ричард **III**: 442, 443, 522, 537
 Райт Уиллард Хантингтон **III**: 228
 Райт Френсис **I**: 257, 557; **II**: 86, 191
 Райт Фрэнк Ллойд **II**: 374
 Райт Хэрролд Белл **II**: 44, 220
 Райт, братья (Орвилл и Вилбур) **III**: 21
 Райтцель Роберт **II**: 222, 223
 Ракстон Джордж Фредерик **II**: 321
 Рамус Петер [Питер] (Пьер де ла Раме) **I**: 40, 96; **II**: 70
 Ранион Деймон **II**: 304; **III**: 513
 Рапп Джордж **I**: 268
 Рассел Бертран **III**: 419, 421
 Рассел Ирвин **II**: 257, 414
 Рассел Чарльз **III**: 17
 Растелл Джон **I**: 35
 Рагленд Джон Генри, герцог **I**: 526
 Раумер Фридрих, фон **I**: 267
 Раушенбуш Уолтер **III**: 25
 Рафаэль Санти **I**: 46, 242, 437; **II**: 386
 Рафинеск Константин С. **II**: 193
 Раш Бенджамин **I**: 187, 190, 203
 Раш Ричард **I**: 175
 Ревелл Флеминг Х. **III**: 34
 Ревич А. М. **III**: 188
 Редвуд Авраам **I**: 54
 Реднат Джеймс **II**: 44, 89, 353, 354
 Рей Джон **I**: 152
 Реймонд Джон Т. **II**: 500
 Рейналь Гийом Томас Франсуа **I**: 248, 249
 Рейнер Артур **III**: 378
 Рейнолдс Грайндел **I**: 480
 Рейнолдс Джереми Н. **I**: 406, 529
 Рейнолдс Пол **III**: 41
 Рейхер Эммануил **II**: 234
 Рексрот Кеннет **III**: 551, 575
 Рембо Артур **I**: 407; **II**: 164; **III**: 474, 475
 Ренан Жюль **III**: 251, 507
 Рескин Джон **II**: 386, 388, 400, 473; **III**: 158, 177, 282
 Ретке Теодор **III**: 552, 569—572
 Рибо Жан **I**: 67, 68
 Рив Тэппинг **II**: 79
 Риггс Лин **II**: 258
 Рид Аллен Уолкер **II**: 206
 Рид Джон **III**: 13, 243, 359
 Рид Майн **II**: 221
 Рид Опи **II**: 264
 Рид Сэмсон **I**: 439, 440
 Рид Томас Бьюкенен **I**: 295; **II**: 366, 469
 Рид Уолтер **III**: 21
 Рид Чарльз **III**: 86
 Риди Уильям Мэрион **III**: 287
 Риз Лизетт **II**: 260
 Ризмен Дэвид **III**: 555
 Риис Джейкоб **III**: 23, 203, 209, 210, 376
 Рикардо Давид **I**: 360
 Рили Джозеф Джон **II**: 137
 Рильке Райнер Мария **III**: 281
 Рипли Джордж **I**: 445, 446, 474; **II**: 45
 Рипли Эзра **I**: 287
 Рич Обадайя **I**: 305
 Ричардс Айвор А. **III**: 505, 506
 Ричардсон Джек **III**: 579
 Ричардсон Дороти **III**: 132
 Ричардсон Сэмюел **I**: 230; **II**: 453
 Ричмонд Чарльз **I**: 401
 Ричмонд Энни **I**: 401
 Робертс Кеннет **II**: 309; **III**: 516, 520
 Робертс Чалмерс **III**: 512
 Робертс Элизабет Медокс **II**: 259; **III**: 441
 Робертсон Том **III**: 445
 Робинсон Джеймс Харви **III**: 408, 410
 Робинсон Роулэнд **II**: 407, 408, 411
 Робинсон Эдвин Арлингтон **II**: 257, **III**: 5, 10, 98, 218, 219, 236, 260—276, 302, 493, 512, 532
 Рогов В. В. **I**: 406
 Роджерс Билл **II**: 278, 301, 306
 Роджерс Брюс **III**: 39
 Роджерс Генри Г. **II**: 510
 Роджерс Роберт **II**: 309
 Роджерс Сэмюел **I**: 304, 336; **II**: 154
 Роджерс Уилл **II**: 268, 298
 Розенбах Абрахам Симон Вульф **II**: 232
 Розенберг Бернард **III**: 555, 588
 Розенфелд Айзек **III**: 556
 Розенфелд Пол **III**: 238
 Ройс Джосая **III**: 20, 21, 23, 51—53, 397, 402, 417
 Ройстер Эльмира **I**: 406
 Роллингс Марджори Киннэн **II**: 264; **III**: 379
 Рольвааг Оле Эдварт **II**: 230, 231
 Ролф Джон **I**: 82
 Роман Энтони **II**: 429
 Ромен Жюль **II**: 166; **III**: 429

- Ронсар Пьер, де **I**: 246
 Росс Леонард (Лео Ростен) **II**: 300
 Росс Хэролд **II**: 304
 Россети Кристина **II**: 477
 Россетти Данте Габриэле **II**: 163, 165, 373
 Россетти Уильям Майкл **I**: 563; **II**: 431
 Россетти, братья **I**: 162
 Росси Джозеф **II**: 15
 Рот Филип **III**: 559, 568, 588, 592
 Роу Эдвард Пайсон **II**: 169; **III**: 45
 Роубак Сьерз **III**: 44
 Роудес Юджин Мэнлав **II**: 437
 Роусон Сюзанна **I**: 230
 Рошамбо Жан-Батист-Донатен **I**: 256
 Рузвельт Теодор **I**: 45; **II**: 62, 65, 66, 88, 214, 218, 298, 438; **III**: 9, 11, 19, 20, 27, 58, 73, 104, 121, 203—206, 208—213, 215, 218, 263, 376, 381
 Рузвельт Франклин Делано **II**: 68, 90, 91, 267, 508; **III**: 13, 208, 373—375, 377, 379, 381—384, 407, 537
 Рукетт Пьер **III**: 164
 Рукетт, братья **II**: 225—227
 Рупиус О. **II**: 222
 Рурк Констэнс **II**: 258; **III**: 441
 Руссо Жан Жак **I**: 65, 158, 188, 246, 251, 256, 345, 428, 564; **II**: 328; **III**: 252
 Рут Илайю **III**: 210, 376
 Рэли, сэр Уолтер **I**: 39, 43, 53, 68, 138
 Рэндалл Джон Герман **III**: 410
 Рэндолл Райдер **II**: 98
 Рэндолф Джон **I**: 86, 376, 379; **II**: 81, 247; **III**: 183
 Рэндолф Эдмунд **I**: 192
 Рэнкин Джон Эллиот **III**: 433
 Рэнсом Джон Кроу **II**: 149; **III**: 258, 477—479, 504, 507, 547, 548, 556
 Рэнтулл Роберт **III**: 106
 Рэско Бертон **III**: 494
 Рэтклиф Сайлес П. **II**: 147
 Рюкейзер Мюриел **III**: 439, 487, 569, 571

 Саади Муслихиддин **I**: 450
 Саблет Уильям Льюис **II**: 323
 Сагар Габриэль **I**: 64
 Сазерн Эдвард Х. **III**: 90
 Саймондс Джон Аддингтон **I**: 42; **II**: 165, 451
 Сакко Никколо **III**: 80, 214, 449, 482
 Сакс Ганс **II**: 248
 Сакс Джон Годфри **II**: 37, 302
 Салливан Артур **III**: 158
 Салливан Льюис **II**: 374
 Саллюстий Гай Крисп **I**: 199
 Самнер Уильям Грэм **III**: 19, 24, 54—56, 59, 379

 Самнер Чарльз **I**: 288, 294, 541; **II**: 31, 86, 92, 93, 106, 123, 124, 290
 Санд Жорж **I**: 550; **II**: 157, 406
 Сантаяна Джордж **III**: 11, 136, 258, 397—402, 406, 415, 416, 493, 503, 506
 Сарджент Джон Синджер **III**: 156
 Сарджент Дэдли Аллен **II**: 349
 Сарджент Льюшес М. **II**: 97
 Сарджент Уинтроп **III**: 548
 Сармьенто Доминго Фаустино **I**: 254
 Сароян Уильям **III**: 351, 442, 459—462, 525
 Сартр Жан-Поль **III**: 515
 Саттер Джон Огастес **II**: 197
 Саути Роберт **I**: 256, 307, 356; **II**: 211
 Саутгорт Эмма Д. Э. Н. **II**: 45; **III**: 45
 Сауэр Кристофер **I**: 57
 Сведенборг Эмануэль **I**: 431, 440, 454, 598; **II**: 158, 453; **III**: 61, 284, 576
 Свенсон Мэй **III**: 569
 Свинг Рэймонд **II**: 90
 Свифт Джонатан **I**: 86, 110, 127, 138, 150, 212—214, 226, 232, 233, 329; **II**: 130, 168, 202, 274, 499; **III**: 133, 161, 246
 Сводос Харви **III**: 556, 559, 560
 Себрия-Монтолиу Сиприано **II**: 159, 166
 Седжвик Кэтрин Мария **I**: 349—351, 359, 365
 Седжвик, братья **I**: 360
 Сезанн Поль **III**: 298
 Сейбин Джозеф **I**: 69
 Сейдж Рассел **II**: 89
 Селлерс Джосайя **II**: 491
 Селлерс Рой У. **III**: 410
 Селтцер Томас **III**: 235
 Сенкевич Генрик **III**: 29
 Сент-Бев Шарль-Огюст **I**: 262, **II**: 152, 163, 227; **III**: 237, 249, 251, 507
 Сент-Годенс Огастес **III**: 33, 187, 189
 Сентсбери Джордж **II**: 165
 Сервантес Сааведра Мигель, де **I**: 151, 231, 232, 246, 302, 483; **II**: 163, 314, 452, 503
 Сервис Роберт У. **II**: 257
 Сергеев А. Я. **III**: 270, 303, 434
 Сестр Шарль **III**: 514
 Сеф Р. **III**: 571
 Сибири Сэмюел **I**: 180, 186
 Сигурни Лидия Хантли **I**: 279, 348, 351, 400; **II**: 107
 Сидней Филип **I**: 193
 Сидонс Ч. см. Силсфилд Чарльз
 Силл Эдвард Роулэнд **II**: 469

- Силлимен Бенджамин [в тексте ошибочно: Саллиуэн] **II**: 385
 Силсфилд Чарльз [Ситсфилд Ч.] (Карл Антон Постель) **II**: 220—222, 321
 Сильва Хосе Асунсьон **II**: 164
 Сильвестр Джошуа **I**: 104
 Симмс Уильям Гилмор **I**: 285, 295, 296, 332, 334, 335, 369, 370, 372—376, 378, 379, 381, 382, 392, 449; **II**: 97, 140, 142, 221, 414
 Симпсон Джерри **II**: 347; **III**: 204
 Симпсон Луис **III**: 569
 Сингмастер Элси (Элси С. Льюорс) **II**: 225
 Синклер Эптон **III**: 5, 7, 45, 58, 73, 77—81, 216, 495, 496, 511, 517—520, 522—526
 Сирл см. Филлипс Джордж Сирл
 Скаддер Хорэс **II**: 42
 Скэлл Джон **II**: 192
 Скарчинелло [Верно: Скарселлино] Ипполито **II**: 389
 Скиннер Отис **III**: 83, 90, 96
 Скитт см. Тальяферро Харден И.
 Склиар Джордж **III**: 455
 Сколлард Клинтон **III**: 278
 Скотт Вальтер **I**: 25, 174, 223, 226, 295, 299, 300, 302—305, 308, 312—314, 319, 322, 336, 375, 376, 393, 495, 550; **II**: 56, 57, 112, 142, 144, 152, 154—156, 183, 193, 217, 226, 275, 443, 452, 510; **III**: 45, 115, 136, 177
 Скотт Джордж Гилберт **II**: 402
 Скотт Дрэд **II**: 28
 Скотт Ивлин **III**: 422, 442
 Скотт Уинфилд **II**: 78
 Скрибнер Чарльз **II**: 48; **III**: 28
 Скулкрафт Генри Р. **II**: 181, 182, 192, 235, 311
 Слик Сэм **II**: 493
 Слоссон Энни Трамбулл **II**: 404, 405, 421
 Смедли Агнесса **III**: 517, 518, 524
 Смит Адам **I**: 360, 444; **II**: 146
 Смит Бернард **III**: 496
 Смит Генри Нэш **II**: 13, 14, 16, 17
 Смит Джедидия Стронг **II**: 327, 323
 Смит Джозеф **I**: 277
 Смит Джон **I**: 35, 40, 43, 44, 69, 70, 82, 85, 86, 378, 473
 Смит Илайю Хаббард **I**: 178, 219, 234
 Смит Себа **II**: 212, 249, 261, 276, 277, 278, 280, 490, 493
 Смит Уильям, священник **I**: 130, 134, 137, 140, 142, 143
 Смит Уильям-младший, адвокат **I**: 133
 Смит Уильям Джей **III**: 569
 Смит Уинчелл **III**: 88, 451
 Смит Ф. Хопкинсон **II**: 390, 391; **III**: 69
 Смит Чарльз Генри см. Арп Билл
 Смит Элизабет Оукс **I**: 340, 341
 Смит Элфред **II**: 90
 Смоллет Тобайас Джордж **I**: 317, 319; **II**: 286, 453; **III**: 526
 Снайдер Гэри **III**: 570, 575, 577
 Снелл Сара см. Брайент Сара
 Снелл Эбенезер **I**: 354, 355, 357
 Снелл, семья **I**: 355—358, 362
 Снодграсс Уильям Д. **III**: 569, 570
 Сократ **I**: 145; **III**: 187, 477
 Солт Генри С. **II**: 160, 161
 Солтус Эдгар **III**: 157, 166—168, 171, 172
 Сондерс Ричард **I**: 150
 Сондерс [Сэндерс] Уоллес **I**: 254, 255
 Сото, Эрнандо, де **I**: 61
 Софокл **I**: 528; **III**: 196
 Спарго Джон **III**: 208, 376
 Спаркс Джеред **I**: 344, 345, 356; **II**: 53, 54, 179
 Спеллинг Джон Ланкастер **III**: 48—50
 Спенсер Стивен **III**: 513
 Спенсер Герберт **II**: 134, 147, 158, 342; **III**: 21, 22, 48, 53, 57, 59, 67, 101, 103, 104, 107, 122, 125, 313, 376, 417
 Спенсер Эдмунд **I**: 36, 38, 53, 493, 503
 Спилейн Микки **III**: 587
 Спиллер Роберт **I**: 14, 18; **III**: 7, 8, 10
 Спингарн Джоэл Э. **III**: 238, 257—259, 493, 500, 502, 547
 Спотсвуд Александр **I**: 372
 Спринг-Рейс Сесил **III**: 192
 Спунер Лисандер **II**: 35
 Стайвесант Петер **I**: 66
 Стайн Гертруда **III**: 423, 426, 532
 Стайрон Уильям **III**: 552, 559—561, 566, 591, 592
 Сталь Жермена, де **I**: 432
 Станберг Бенджамин **III**: 378
 Старр Френсис **II**: 92
 Стаффорд Джин **III**: 550, 560, 568
 Стегнер Уоллес **II**: 18
 Стелмен Эдмунд Кларенс **II**: 51, 348, 364, 366—376, 381, 382, 403, 469; **III**: 84, 237, 249, 260
 Стейнбек Джон **II**: 229, 431; **III**: 5, 12, 112, 125, 351, 378, 389, 439, 440, 442, 510, 518—520, 522, 523, 525, 526, 533, 534, 538, 590
 Стейплс Сэм **I**: 471, 480
 Стендаль **II**: 444; **III**: 323, 345
 Стендиш Майлз **I**: 44, 72; **II**: 273
 Стентон Дэниел **I**: 128

- Стерджес Кэролайн **I**: 438
 Стерджес Хоуард **III**: 511
 Стерлинг Джеймс **I**: 91
 Стерлинг Джон **I**: 437; **II**: 158, 472
 Стерлинг Джордж **II**: 159, 161
 Стерн Лоренс **I**: 313; **III**: 526
 Стеффенс Линкольн **III**: 74, 224
 Стивенс Александр **II**: 78, 86, 104
 Стивенс Тэд **II**: 31
 Стивенс Уоллес **I**: 407; **III**: 218, 228, 281, 486—489, 547, 548, 551, 573
 Стивенсон Роберт Льюис **I**: 408, 460; **II**: 159, 160, 163, 390, 452; **III**: 115, 139
 Стил Уилбер Дэниел **III**: 359
 Стиль Ричард **I**: 53, 201, 308, 590; **II**: 130, 192
 Стир Ричард **I**: 106
 Стирис Фрейзер **II**: 479
 Стит Уильям **I**: 75, 85, 86, 92
 Стоддард Джон **L**: **II**: 354
 Стоддард Ричард Генри **I**: 295; **II**: 348, 364, 365, 367, 372, 375, 376, 378, 381—383, 445; **III**: 84
 Стоддард Чарльз Уоррен **II**: 198, 429; **III**: 160
 Стоддард Элизабет Дрю Барстоу **II**: 365, 382, 445, 446
 Стоддард, священник **I**: 115, 116
 Стоктон Фрэнк **II**: 169, 302
 Столлингз Лоренс **III**: 363, 444, 445, 448
 Стори Мурфилд **III**: 208, 209
 Стори Уильям Уэтмор **I**: 285; **II**: 385; 389, 390
 Сторм Ганс Отто **III**: 441
 Стоу Гарриет Бичер **I**: 295; **II**: 13, 26, 28, 38, 39, 41, 48, 49, 92, 96, 104, 112—116, 141, 157, 158, 189, 388, 403—405, 414, 415, 446, 464; **III**: 45, 86, 87, 511, 520
 Стоу Кэлвин **II**: 113, 189
 Стоун Герберт **C**: **III**: 40, 41, 599
 Стоун Джон Огастес **I**: 340, 341; **III**: 83
 Стоун Люси **II**: 26, 86
 Стоун Уильям Лит **I**: 361
 Стравинский Игорь **III**: 293
 Стриблинг Томас Сигизмунд **III**: 422
 Стриндберг Август **III**: 93, 101, 232, 358, 363, 519, 544
 Стрит Джон **I**: 239
 Стрит и Смит, издатели **II**: 45
 Стронг Джосайя **III**: 55
 Струнская Анна **III**: 123
 Стьюарт Дугалд **I**: 262, 431
 Стэнард Элен **I**: 387
 Стэнли Генри М. **II**: 354
 Стэнли Шарлотта **I**: 230
 Стэнтон Элизабет Кэди **II**: 26
 Стюарт Джордж **II**: 16, 100
 Стюарт Рут Макинери **II**: 42
 Стюарт Уильям **II**: 498
 Стюарт Чарльз **I**: 519
 Стюарты, династия **II**: 142
 Сузуки Д. Т. **III**: 555
 Сунберн Олджернон Чарльз **II**: 162, 163, 165, 371, 373, 374, 477; **III**: 272, 278, 282
 Сьюард Уильям Генри **I**: 541; **II**: 29, 76, 82, 86; **III**: 200
 Сьюолл Сэмюел **I**: 100, 110, 176; **II**: 274
 Сьюолл Эллен **I**: 472, 473
 Сэлинджер Джером Дэвид **III**: 552, 555, 559, 562, 566, 569
 Сэлмон Тати **III**: 183
 Сэндберг Карл **I**: 5; **II**: 16, 254, 258, 268, 426; **III**: 10, 218, 250, 281, 284, 287, 289—292, 350, 422, 441, 464, 476, 484, 487, 493, 512, 532, 547
 Сэндис Джордж **I**: 78
 Сэндис Эдвин **I**: 78
 Тагор Рабиндранат **III**: 280, 299, 525
 Тайлер Мозес Койт **I**: 182, 184
 Тайлер Ройолл **I**: 239—242, 328, 332, 340; **II**: 257, 261, 275
 Такер Джордж **I**: 367, 375, 380; **III**: 397
 Такер Натаниел Беверли **I**: 375, 376, 379; **II**: 142—145
 Такер Сент-Джордж [Сенджорж] **I**: 227, 367
 Такер Элен **I**: 431
 Такерман Фредерик Годдард **II**: 469, 470
 Такстер Селия [Силия] **II**: 407, 408, 421
 Талейран Морис **I**: 268
 Талон Омер **II**: 70
 Тальяферро Харден И. (Скитт) **II**: 261
 Танет Октавия см. Френч Элис
 Таркингтон Бут **II**: 293, 294, 435, 436; **III**: 91, 350, 521
 Тарлтон Фисвуд **II**: 259
 Тассо Торкватто **I**: 370; **II**: 389
 Таунсенд У. А., издатель **I**: 290
 Таунсенд Чарльз **I**: 584
 Тауссиг Ройнк Уильям **II**: 349
 Таухниц Бернхард **II**: 154, 169
 Тафт Зулайма **III**: 104
 Тафт Уильям Хоуард **III**: 208, 211, 376
 Тацит Корнелий **I**: 53, 199
 Твейтс Рубен Г. **I**: 64
 Твен Марк **I**: 20, 28, 69, 312, 315, 320, 408; **II**: 5, 9, 10, 14, 16, 18—20, 45, 51, 141, 142, 163, 166, 168, 169, 186, 194, 198, 199, 267, 273, 283, 286, 288,

- 292—296, 299, 304—306, 342, 345, 347, 354, 357, 362, 364, 376, 386, 392, 396—398, 402, 419, 425, 426, 428—430, 434, 443—445, 467, 486—513; **III**: 17, 22, 31, 36, 81, 93, 101, 103, 111, 139, 158, 161, 174, 193, 231, 239—241, 244, 319, 345, 423, 434, 437, 511, 516, 518, 520, 522, 526, 554
- Твид Вильям Мерси **II**: 370
- Твичел Джо **II**: 494, 505
- Тейлор Брет Лестон **III**: 231
- Тейлор Бэйард **I**: 295, 456, 490; **II**: 37, 44, 45, 50, 51, 319, 364, 365, 367, 375, 377—381, 388, 427, 471; **III**: 84, 158
- Тейлор Захария **II**: 82, 99
- Тейлор Питер **III**: 559
- Тейлор Томас **I**: 431, 432, 439
- Тейлор Уолтер Ф. **III**: 7
- Тейлор Эдвард **I**: 106—109
- Тейлфер Патрик **I**: 86
- Тейт Аллен **II**: 149, 421; **III**: 258, 475—478, 494, 504, 507, 523, 547, 548, 556
- Текерей Уильям Мейкпис **I**: 25, 253, 285, 313, 375, 493, 501; **II**: 449, 452, 454; **III**: 45, 154, 177
- Темпл Генри Джон, лорд Пальмерстон **II**: 220
- Теннисон Альфред **I**: 256, 380, 383, 403, 455, 571; **II**: 137, 162, 163, 369, 372, 380, 405, 453, 454, 469, 473; **III**: 272, 287, 511
- Тербелл Айда М. **III**: 74, 208
- Тербер Джеймс **II**: 272, 304—306; **III**: 513
- Тернер Джозеф Аддисон **II**: 415
- Тернер Фредерик Джексон **I**: 331; **II**: 189, 310, 349; **III**: 63, 182, 257
- Тестю Шарль **II**: 225, 226
- Тибо Шампанский **III**: 198, 200
- Тик Людвиг **I**: 305
- Тикнор Джордж **I**: 170, 284, 344, 355, 370; **II**: 38, 40, 47, 48, 56, 97, 180; **III**: 383
- Тикнор Френсис **II**: 29
- Тилден Сэмюел Джонс **II**: 343
- Тиллих Пауль **I**: 412, 554
- Тиллотсон, архиепископ **I**: 137
- Тимоти Льюис **I**: 55, 91
- Тимоти Петер **I**: 91
- Тимрод Генри **I**: 379—381; **II**: 29, 98, 99, 468
- Тиндал Джон **II**: 158, 356
- Тинкер Эдвард Лерок **II**: 225
- Тинторетто Якопо **I**: 46
- Тисдейл Сара **III**: 278
- Тиффани Ч. А. **III**: 600
- Тициан **I**: 46; **II**: 386
- Токвиль Алексис **I**: 263—267, 297; **II**: 118, 151, 192; **III**: 181, 207
- Толстой Л. Н. **II**: 10, 159, 166, 406, 443, 462—464; **III**: 101, 107, 137, 363, 521, 596
- Томас Гэйбриел **I**: 132
- Томас Исаяя **I**: 173
- Томас Огастес **III**: 82, 88, 90, 93—95, 100, 357
- Томас Рифмач **I**: 304
- Томас Эдвард **III**: 299
- Томлинсон Генри Мейджер **II**: 161
- Томпсон Бенджамин **I**: 106, 216
- Томпсон Вэнс **III**: 171
- Томпсон Демен **III**: 88
- Томпсон Джон Рубин **I**: 379, 382
- Томпсон Дэниел Пирс **I**: 343, 349
- Томпсон Морис **II**: 44, 142, 426, 433, 435, 436
- Томпсон Стит **II**: 15
- Томпсон Уильям Генри **II**: 468
- Томпсон Уильям Т. («майор Джонс») **II**: 187, 285, 286, 290, 412
- Томпсон Хэрролд **II**: 15
- Томсон Джеймс **I**: 313; **II**: 161
- Томсон Чарльз **I**: 12, 134
- Топоров В. Л. **II**: 256, 258, 268
- Торн Роберт **I**: 36
- Торнтон Генри **I**: 360
- Торнтон Ричард Х. **II**: 210
- Торо Генри Дэвид **I**: 6, 8, 9, 14, 17, 19, 20, 28, 285, 288, 299, 354, 413—415, 419—426, 438, 439, 445, 449, 460—489, 492, 493, 512, 516, 548, 551, 558, 560; **II**: 28, 30, 50, 96, 107, 126, 153, 159, 160, 166, 223, 305, 325, 354, 438, 454, 502; **III**: 106, 236, 239, 253, 423, 511, 525
- Торо Джон, брат писателя **I**: 283, 461, 465, 467, 472
- Торо Джон, отец писателя **I**: 461
- Торо София **I**: 461, 481
- Торо Элен **I**: 461
- Торп Говард **II**: 252
- Торп Томас Б. **II**: 185, 263, 287
- Торп Уиллард **II**: 12, 18; **III**: 10
- Торренс Риджли **III**: 260
- Тоун Эйлин **III**: 192
- Трамбулл Джон **I**: 178, 186, 212—217, 219, 221, 228, 584; **II**: 152, 275
- Трамбулл Джонатан **II**: 275
- Тренчард Джон **I**: 138
- Триллинг Лайонел **III**: 553, 557, 590
- Троллоп Френсис **II**: 199, 462
- Троллоп Энтони **II**: 160, 162, 444; **III**: 340
- Туинг Чарльз Ф. **III**: 181
- Тук Хорн **I**: 217
- Тулуз-Лотрек Анри, де **III**: 599
- Тургенев И. С. **II**: 10, 157, 166, 463;

III: 8, 101, 107, 130, 136, 329, 332
Турже Элбион **II:** 102, 103
Тьерри Огюстен **II:** 64
Тэбб Джон Бэннистер **II:** 469, 472
Тэн Ипполит **II:** 434, 445; **III:** 103, 104, 105, 248, 507
Тюдор Уильям **I:** 344, 355, 585
Турго Анн Робер Жак **I:** 249, 260

Уайз Джон **I:** 110, 164
Уайз Джон С. **II:** 103
Уайз Джордж С. **II:** 71
Уайлд Ричард Генри **I:** 370, 375
Уайлдер Торнтон **III:** 386, 387, 460, 518, 523, 532
Уайли Элинор **III:** 481, 482
Уайльд Оскар **III:** 93, 94, 146, 158, 164, 166
Уайт Генри Керк **I:** 356
Уайт Джон **I:** 68
Уайт Дэвид Мэннинг **III:** 555, 588
Уайт Мария **II:** 26, 133
Уайт Ричард Гранд [Грант] **II:** 367, 372
Уайт Томас **I:** 389, 390, 392
Уайт Уильям Аллен **II:** 503; **III:** 74, 208, 214
Уайт Чарльз **II:** 265
Уайт Элвин Брукс **II:** 304—306
Уайт Эндрю Диксон **II:** 356; **III:** 25
Уайтекер Александр **I:** 77, 78
Уайтфилд Джордж **I:** 91, 121; **II:** 70
Уайтхед Альфред Норт **III:** 397, 419—421
Уаттс Айзек **I:** 109, 138
Удето Элизабет Франсуаз Софи, д' **I:** 250
Уивер Джон **III:** 204, 209
Уитгловорт Майкл **I:** 104, 106, 107, 111
Уид Тарлоу **I:** 361
Уизерспун Джон **I:** 12, 130, 131, 139; **II:** 71, 206, 207
Уилбер Ричард **III:** 550, 569—571
Уилз Джералд **III:** 579
Уили Чарльз **I:** 178, 296
Уили, семья **I:** 174
Уилкинс-Фримен Мэри Э. **II:** 408
Уилкинсон Джеймс **II:** 314
Уилкокс Элла Уилер **III:** 220
Уилкс Джон **I:** 184
Уилкс Чарльз **II:** 175
Уиллард Освальд Гаррисон **III:** 203, 226
Уиллард Эмма **I:** 279, 284
Уиллард Сэмюел **I:** 101, 102
Уиллингэм Карл **III:** 579, 580
Уиллис Натаниел Паркер **I:** 293, 296, 328, 329, 336—341, 389, 401, 510; **II:**

49, 133, 153, 154, 375, 385; **III:** 509
Уилрайт Филип **III:** 554
Уилсон Александр **II:** 193
Уилсон Джеймс **I:** 192, 193; **II:** 71
Уилсон Джон **I:** 105
Уилсон Слоун **III:** 559, 588
Уилсон Эдмунд **I:** 407; **III:** 173, 423, 424, 494, 496, 497, 499, 504, 507, 513, 533, 557
Уильямс Джесс Линч **III:** 451
Уильямс Оскар **III:** 569
Уильямс Роджер **I:** 47, 100
Уильямс Стэнли **I:** 18, 19; **II:** 19; **III:** 10
Уильямс Теннесси **III:** 460, 542, 552, 578, 581—583, 589
Уильямс Уильям Карлос **III:** 218, 228, 281, 485, 486, 488, 547, 548, 574, 577
Уильямсон Хью **I:** 192
Уимс Мэйсон Локк **I:** 174; **II:** 263, 361
Уимсатт У. К. **III:** 556
Уингфилд Эдвард Мария **I:** 44, 69
Уинслоу Джон **III:** 69
Уинслоу Эдвард **I:** 70, 72
Уинтер Уильям **III:** 366, 382
Уинтерс Айвор **III:** 485, 487, 506
Уинтроп Джон-старший **I:** 40, 42, 71, 73
Уинтроп Теодор **II:** 100, 428, 450
Уишп Элвин Перси **II:** 370
Уистер Оуэн **II:** 426, 436, 437
Уистлер Джеймс Эббот Мак Нейл **III:** 158, 159
Уитгифт Джон, архиепископ **I:** 117
Уитлок Брэнд **III:** 57, 376
Уитмен Маркес **II:** 197, 428
Уитмен Уолт. **I:** 6, 8, 9, 14, 17, 19, 20, 24—26, 28, 30, 124, 220, 228, 336, 337, 354, 365, 408, 413—415, 419—426, 450, 452, 471, 486, 516, 541, 548—576; **II:** 7, 9, 10, 16, 19, 28, 33, 51, 100—102, 110, 153, 161, 163, 165, 166, 186, 196, 223, 257, 271, 336, 364, 370, 371, 373, 374, 383, 437, 443, 444, 468—471, 476, 477, 487, 498; **III:** 20, 47, 98, 106, 158, 169, 173—175, 186, 200, 227, 236, 239, 240, 246, 247, 254, 277, 289, 294, 319, 322, 325, 335, 337, 348, 349, 434, 475, 476, 480, 482, 487, 494, 495, 501, 509—511, 516, 523, 525, 531, 532, 546, 551, 552, 554, 567, 574, 577
Уитмен Уолтер **I:** 557
Уитмен Элен **I:** 401
Уитмен Элизабет **I:** 230
Уитни Уильям Д. **II:** 214
Уиттмор Рид **III:** 569
Уитьер Джон Гринлиф **I:** 233, 364,

- 449, 483; **II**: 13, 28, 30, 79, 92, 93, 95, 99, 104—112, 162, 257, 367, 372, 471, 493, 494, 501; **III**: 414
- Уитьер Джон, отец поэта **II**: 108
- Уитьер Томас **II**: 108
- Уитьер Элизабет **II**: 109
- Уичер Джордж **II**: 13
- Уичерли Уильям **I**: 82
- Уодсворт Чарльз **II**: 478
- Уолен Филип **III**: 570
- Уолкотт Александр **II**: 304, 305; **III**: 232
- Уолкотт Роджер **I**: 109
- Уоллек Лестер **I**: 294; **III**: 82
- Уоллер Эдмунд **I**: 142
- Уоллес Генри А. **III**: 384
- Уоллес Лью **III**: 44, 45, 91, 167, 516
- Уоллес Уильям Росс **II**: 98
- Уоллес Хорэс Бинни **II**: 387
- Уолли Чарльз **I**: 74
- Уолпол Хорэс **I**: 249
- Уолсон Констэнс **III**: 28
- Уолстонкрафт Мэри **I**: 217, 345; **II**: 310
- Уолтер Юджин **III**: 360
- Уолтон Исаак **I**: 474
- Уолферт Айра **III**: 441
- Уорд Артимес (Чарльз Фаррар Браун) **II**: 16, 45, 166, 167, 272, 278, 283, 288, 289, 291, 297, 336, 386, 490—492; **III**: 231
- Уорд Лестер Фрэнк **III**: 19, 24, 59, 60, 207
- Уорд Натаниел **I**: 98, 99, 110
- Уорд Сэмюел Грей **I**: 438
- Уорд Хамфри **III**: 28, 33
- Уорден Дэвид **I**: 265
- Уорнер Сьюзен **II**: 50, 169
- Уорнер Чарльз Дадли **II**: 348, 392, 440, 498; **III**: 68
- Уоррен Мерси Отис **I**: 181, 238, 239
- Уоррен Остин **III**: 556
- Уоррен Роберт Пенн **II**: 149; **III**: 442, 477, 478, 507, 541, 542, 547, 588, 590
- Уортон Джозеф **I**: 141; **II**: 129
- Уортон Конрад **III**: 132
- Уортон Томас **I**: 141, 456; **II**: 129
- Уортон Эдит **III**: 10, 45, 132, 138, 309, 321—325, 355, 356, 514
- Уорфилд Дэвид **III**: 92
- Уоршоу Роберт **III**: 556
- Уотермен Льюис Э. **II**: 357
- Уотгерсон Генри **II**: 412
- Уоткинс Лоренс Эдвард **III**: 460
- Уотсон Том **III**: 205, 208
- Уотт А. П. **III**: 41
- Уоттс Алан **III**: 555
- Уоттс-Дантон Уолтер Теодор **II**: 160, 372
- Уэбстер Дэниел **I**: 271, 281, 362; **II**: 71—73, 76—84, 87, 89, 91, 107
- Уэбстер Ной **I**: 171, 175, 178, 192, 217, 219, 226, 282, 431; **II**: 185, 190, 207, 209, 214, 215
- Уэбстер Чарльз Л. **II**: 509
- Уэйл Уолтер **III**: 203
- Уэйлен Филип **III**: 577
- Уэйр Чарльз Пикард **II**: 183, 255
- Уэйт **III**: 205
- Уэктер Диксон **II**: 11, 15, 17, 19
- Уэлд Томас **I**: 103
- Уэллек Рене **III**: 556
- Уэллс Герберт **II**: 169; **III**: 132, 209, 345
- Уэллс Дэвид Э. **III**: 180
- Уэлти Юдора **III**: 352
- Уэнделл Баррет **II**: 371, 376
- Уэрт Генри **I**: 435
- Уэрт Уильям **I**: 226, 227, 367, 368, 371, 375
- Уэскотт Гленуэй **III**: 387, 422, 442
- Уэсли Джон **I**: 87, 91
- Уэст Бенджамин **I**: 140, 170
- Уэст Натаниел **III**: 513
- Уэст Рей Б. **III**: 558
- Уэскотт Эдвард Нойес **II**: 300, **III**: 40, 451, 511
- Фабер Бёль, фон **I**: 301
- Фабр Жозеф **I**: 253
- Фаркер Джордж **I**: 237
- Фармер Джон С. **II**: 209, 210
- Фаррелл Джеймс **III**: 10, 125, 379, 442, 443, 496, 497, 534, 537, 538
- Фаулер, братья **II**: 215
- Фауст Альберт Бернад **II**: 221
- Фелпс Элизабет **II**: 169
- Фенелон Франсуа де Саменьяк де ла Мот **I**: 138, 215; **II**: 313
- Феникс Джон см. Дерби Джордж Хорейшо
- Феноллоза Эрнест Франсиско **III**: 187, 466, 504
- Феокрыт **I**: 142; **II**: 372; **III**: 300
- Фербер Эдна **III**: 521
- Фергюссон Френсис **III**: 554
- Фергюссон Харви **II**: 218, 229
- Фердинанд, король **II**: 56
- Ферлингетти Лоренс **III**: 551, 570, 575—577, 589
- Ферн Фанни (Сара Пейсон Уиллис) **II**: 45
- Фернес Дж. К. **III**: 378
- Ферье Луи **I**: 254
- Фессенден Томас Грин **I**: 226
- Фидлер Лесли **III**: 556—558
- Фик Артур Дэвисон **III**: 278
- Филд Юджин **II**: 257, 297, 426; **III**: 231, 312

- Филдинг Генри **I**: 240; **II**: 453, 471; **III**: 196, 526
- Филдс Джеймс Т. **I**: 294—296, 480, 504; **II**: 38—40, 48
- Филипп II, испанский король **I**: 60; **II**: 56, 59, 61
- Филлипс Джордж Сирл (Сирл) **II**: 158
- Филлипс Дэвид Грэм **III**: 7, 74, 75, 216
- Филлипс Уильям **III**: 496—498
- Филлипс Уэнделл **II**: 26, 27, 69, 72, 86, 93; **III**: 209
- Филсон Джон **II**: 190, 192, 309, 318
- Финк Генри Т. **III**: 171
- Фиринг Кеннет **III**: 487
- Фиск Джон **II**: 66, 352, 356; **III**: 53, 54, 59, 207
- Фитч Клайд **III**: 33, 82, 88, 90, 91, 93—97, 100, 357, 445
- Фихте Иоганн Готлиб **I**: 418; **II**: 515
- Фицджеральд Джордж **II**: 96
- Фицджеральд Зельда **III**: 423
- Фицджеральд Френсис Скотт **III**: 5, 12, 216, 231, 234, 386, 387, 390, 422, 424—427, 431, 433, 434, 438, 439, 532, 533
- Фицхью Уильям **I**: 92; **II**: 146, 147
- Фишер Генри Л. **II**: 224
- Фишер Дороти Кэнфилд **III**: 325
- Фишер Уордис **III**: 537
- Флауэр Бенджамин О. **III**: 104, 106
- Фленеган Бетти **I**: 317
- Флетчер Джон **I**: 238
- Флетчер Джон Гулд **III**: 281, 297, 298
- Флинг Тимоти **I**: 331; **II**: 193, 311, 428
- Флинг Франк Стюарт **III**: 280, 292, 294, 295, 297
- Флобер Гюстав **II**: 10, 405; **III**: 8, 101, 107, 130, 136, 141, 143, 154, 164, 166, 167, 170, 319, 327—329, 332, 340, 516, 526
- Флуд Генри **I**: 251
- Фокс Джон **I**: 52
- Фокс-младший, Джон **III**: 220, 392
- Фокс Джордж **I**: 127
- Фокс Джордж Л. **II**: 266
- Фокс Чарльз Джеймс **I**: 217
- Фокс, сестры (Маргарет и Кейт) **I**: 277
- Фолкнер Уильям **I**: 9, 23, 408; **II**: 142, 149, 264, 412, 450; **III**: 5, 12, 132, 300, 355, 423, 431—434, 436, 440, 510, 515, 516, 523, 526, 531—535, 537, 538, 540, 541, 549, 566, 582, 590
- Фольмар Лула **II**: 266
- Фома Аквинский **I**: 435; **III**: 196—198, 503
- Форг Поль-Эмиль Доран **II**: 160, 161, 164
- Форд Генри **III**: 516
- Форд Мэдокс Форд, псевд. (Хьюффер) **III**: 132, 280, 426, 504
- Форрест Эдвин **I**: 294, 296, 334; **III**: 82, 83
- Форс Питер **II**: 52, 53, 179
- Форстер Иоганн Георг **I**: 254
- Форстер Норман **II**: 137; **III**: 247, 494
- Форстер Эдвард Морган **II**: 161; **III**: 540
- Фортье Альсэ **II**: 228, 259
- Фосдик Гарри Эмерсон **III**: 414
- Фостер Нат **II**: 282
- Фостер Ричард **III**: 556
- Фостер Стивен Коллинз **II**: 257, 265, 319, 414, 415
- Фостер Томас Дж. **II**: 353
- Фостер Ханна **I**: 230
- Фостер Эмили **I**: 305
- Фрай Нортроп **III**: 554, 557
- Фрай Проссер Холл **III**: 494
- Франклин Бенджамин **I**: 6, 12, 15, 27, 45, 53—57, 99, 110, 123, 124, 127, 135, 141, 144—159; 163, 171, 172, 180, 184, 187, 197, 203, 249—251, 254, 255, 258, 260, 261, 265, 344, 352, 415, 427, 442; **II**: 70, 71, 152, 174, 207, 219, 256, 274, 303, 364, 443; **III**: 125
- Франклин Джеймс **I**: 55, 56, 146, 150
- Франклин Уильям **I**: 157
- Франс Анатолий **III**: 162, 164, 336, 500, 507
- Фредерик Хэролд **II**: 169; **III**: 7, 28, 41, 73, 102, 103, 185, 511
- Фрейд Зигмунд **III**: 216, 243, 347, 359, 423, 509, 553
- Фрейзер Джеймс **III**: 472, 483, 553, 554
- Фрейлиграт Фердинанд **II**: 162, 163, 165
- Фремонт Джон Чарльз **II**: 317, 318, 321, 322, 325—327, 428
- Френо Филип **I**: 6, 9, 13, 16, 17, 139, 169, 172, 186, 212, 219—228, 328, 336, 449; **II**: 174, 257
- Френсис Конверс **II**: 47, 94
- Френч Дэвид **I**: 140
- Френч Элис (Октавия Танет) **II**: 432; **III**: 69
- Фридрих **II** **I**: 252
- Фримен Джозеф **III**: 408, 496, 498
- Фримен Мэри Уилкинс **II**: 169, 420—422
- Фрингс Кетти **III**: 580
- Фрис Дэвид Питерзон, де **I**: 66
- Фритчи Барбара **I**: 109
- Фробишер, сэр Мартин **I**: 43
- Фрост Роберт **II**: 94, 109, 258; **III**: 10,

- 218, 219, 262, 267, 276, 281, 298—307, 467, 471, 487, 512, 531, 532, 544, 547—549
- Фруассар Жан **III**: 115
- Фруд Джеймс Энтони **I**: 475, 482; **II**: 158, 159
- Фрэнк Уолдо **II**: 233; **III**: 237, 243, 244, 354, 496, 522, 523, 526
- Фуллер Генри Блейк **III**: 103, 289, 308, 429
- Фуллер Маргарет **I**: 284, 293, 437, 445, 465, 466, 489, 507—509; **II**: 162
- Фултон Роберт **I**: 218, 255
- Фултон С. С. **II**: 389
- Фурье Франсуа Мари Шарль **I**: 268, 446
- Фут Мэри Хэллок **II**: 432
- Фут Сэмюел **II**: 112
- Фут Сэмюел Августус **II**: 77
- Фут Хортон **III**: 579
- Фэйрчайлд Френсис **I**: 359
- Фэрбенкс Мэри Мэзон **II**: 493, 494
- Хаббард Уильям **I**: 72, 73
- Хаббард Фрэнк Маккини (Кин) **II**: 268, 301
- Хаббард Элберт Грин **II**: 353; **III**: 159
- Хадгард Генри Райдер **III**: 29
- Хадсон Артур Палмер **II**: 15
- Хадсон Уильям Генри **I**: 484
- Хаймен Эдгар Стенли **III**: 556
- Хаймс Честер **III**: 442
- Хаксли Олдос **I**: 399, 405; **II**: 141
- Халпер Элберт **III**: 379, 440, 521
- Хамфри Леонард **II**: 484
- Хамфриз Дэвид **I**: 178, 215, 219, 222, 240; **II**: 209
- Ханна Марк **II**: 342
- Хансен Маркес Ли **II**: 217
- Хант Джеймс Генри Ли **I**: 227
- Хант Ричард **II**: 349
- Хант Уильям Гиббс **II**: 193
- Хант Эверетт **II**: 12
- Хантер Ричард **I**: 176
- Хантингтон Коллис П. **II**: 368; **III**: 161
- Харви, издатель **III**: 220
- Хардман Фредерик **II**: 221
- Харкет Альфред **III**: 233
- Харнак Аксель **II**: 359
- Харпер Дж. Генри **III**: 34, 44
- Харпер Уильям **II**: 96
- Харпер Уильям Рейли **II**: 352; **III**: 30
- Харпер, братья **I**: 174, 289, 332, 520, 535; **II**: 45—47
- Харрингтон Джеймс **I**: 163, 193
- Харрис Бенджамин **I**: 56, 598
- Харрис Джордж Вашингтон **II**: 287
- Харрис Джозел Чэндлер **I**: 61; **II**: 102, 169, 183, 258—260, 285, 286 295, 296 343, 412—415, 420—422
- Харрис Мирэм **II**: 38
- Харрис Уильям Т. **III**: 50, 51, 54, 378
- Харрисон Фредерик **II**: 162
- Харт, издатель см. Кэри и Харт
- Хартвелл Генри **I**: 81
- Хассан Ихаб **III**: 13, 558
- Хатчинс Роберт Мейнард **III**: 405
- Хатчинсон Анна **I**: 47
- Хатчинсон Томас **I**: 72, 73, 133, 156 238
- Хау Сэмюел Гридли **I**: 279
- Хауз Барбара **III**: 569
- Хаусмен Алфред Эдвард **III**: 300
- Хаусс Джон **III**: 552
- Хафиз см. Гафиз
- Хегген Томас **III**: 580
- Хедж Фредерик Генри **I**: 287
- Хейг Фрэнк **III**: 378
- Хейдон Юстейс **III**: 410
- Хейл Эдвард Эверетт **I**: 288; **II**: 387, 389
- Хейли Уильям **I**: 217
- Хейн Пол Хэмилтон **I**: 275, 379—382; **II**: 366, 382, 409, 471
- Хейн Роберт **II**: 76—78, 80, 86
- Хейн Хэмилтон **II**: 99
- Хейнцен Карл Петер **II**: 219
- Хейс Альфред **III**: 579, 580
- Хейс Резерфорд Б. **II**: 134, 343, 455
- Хейт Гордон **II**: 18, 19
- Хейуорд Дороти **II**: 266
- Хейуорд Дюбоз **II**: 258, 259, 266; **III**: 354
- Хекер [Эккер] Айзек Томас **I**: 468; **II**: 219
- Хеллер Джозеф **III**: 559, 560, 563
- Хеллман Лилиан **III**: 12, 441, 459
- Хелпер Хинтон Р. **II**: 27, 97
- Хемингуэй Эрнест **I**: 9, 23; **III**: 5, 12, 112, 125, 132, 145, 234, 337, 384, 386, 387, 422, 423, 426—431, 433, 434, 439 510, 513, 515—519, 521, 523, 526, 532—535; 537, 540, 549, 554, 590
- Хендерсон Арчибалд **II**: 492
- Хендерсон Элис Корбин **III**: 281
- Хендрик Бертон **III**: 208
- Хенл Джеймс **III**: 235
- Хенц Каролина Ли **III**: 45
- Херн Джеймс А. **III**: 82, 83, 87, 88, 90, 91, 95, 99, 445
- Херрик Роберт (XVII в.) **I**: 142, 151
- Херрик Роберт (XX в.) **III**: 7, 69, 75—77, 429
- Херрон Джордж Д. **II**: 348; **III**: 78
- Херси Джон **III**: 522, 534, 558
- Херсон Уильям, см. Антоний
- Херст Уильям Рэндолф **III**: 125, 161
- Херстон Зора Нийл **II**: 297; **III**: 442

- Хиггинсон Томас Уэнтворт **II**: 26, 94, 100, 183, 344, 445, 478, 479, 481
Хидеми Одзаки **III**: 524
Хиккерсен Хэралд **III**: 449
Хикс Грэнвилл **III**: 496, 497, 499, 558
Хикс Элайджа **I**: 557, 558
Хилдрет Ричард **II**: 13, 54, 66, 96, 179
Хилл Джордж Хэндл (Янки Хилл) **II**: 275, 276
Хиллайер Роберт **III**: 546
Хиллард Джордж С. **II**: 386
Хиллхауз Джеймс Абраам **I**: 347
Хименес Долорес **I**: 306
Хименес Матео **I**: 306
Хименс Фелиция Доротея **I**: 256, 295, 391; **II**: 107, 142
Хирн Лафкадио (псевд.: Якамо Конзами) **II**: 196, 227, 228; **III**: 41, 157, 162—166, 172, 188
Хоббс Джон Оливер, псевд. см. Крэйги П.
Хови Ричард **III**: 125, 159, 260, 278
Хог Уэймен **II**: 264
Хойт Черлз **III**: 445
Хокинг Уильям Эрнест **III**: 417, 418
Холбрук Джосайя **I**: 285
Холдворт Эдвард **I**: 89
Холл Дж. Стэнли **II**: 352
Холл Джеймс **II**: 182, 193, 310, 311, 428
Холл Доналд **III**: 569
Холландер Джон **III**: 569
Холли Сэлли **II**: 86
Холлэнд Джосайя Гилберт **II**: 44, 343, 417; **III**: 69
Холм Кампаниус **I**: 67
Холм Томас Кампаниус **I**: 67
Холмс Джон **II**: 24
Холмс Джон Клеллон **III**: 551
Холмс Джордж Фредерик **II**: 146
Холмс Мэри Джейн **II**: 38; **III**: 45
Холмс Оливер Уэнделл, поэт **I**: 124, 288, 295, 354, 442, 449, 452; **II**: 7, 13, 30, 38, 98, 114, 117, 118, 119, 127—132, 134, 137, 138, 143, 150, 162, 167, 185, 257, 275, 302, 348, 364, 367, 372, 494; **III**: 45, 251, 407, 408
Холмс Оливер Уэнделл, судья **III**: 207, 374, 407, 408
Холмс Уильям Генри **II**: 439
Холмс Эйбиел **II**: 143
Холт Генри **III**: 299
Хониг Эдвин **III**: 569
Хопкинс Артур **III**: 444
Хопкинс Джерард **II**: 165; **III**: 281
Хопкинс Лемоел **I**: 178, 219
Хопкинс Стивен **I**: 180
Хопкинсон Френсис **I**: 140, 142, 143, 186, 221, 328, 330; **II**: 275
Хосмер Эдмунд **I**: 476
Хоттон [Хоттен] Джон Кемден **II**: 167, 168, 362
Хоу Джулия Уорд **II**: 98, 385
Хоу Ричард **I**: 289
Хоу Сэмюел Гридли **I**: 279
Хоу Эдгар У. **II**: 268, 347, 413, 467; **III**: 102—104, 106
Хоуард Бронсон **III**: 82, 83, 87—90, 93, 95
Хоуард Сидни **III**: 90
Хоукс Джон **III**: 559, 560, 562, 563, 565
Хоур, семья **I**: 445
Хоуэллс Уильям Дин **I**: 24, 408, 574, 579; **II**: 9, 18, 19, 43, 46, 102, 135, 153, 169, 230, 296, 302, 345, 347, 348, 360, 364, 370, 373, 374, 392, 398—400, 405, 415, 417, 443—467, 492—496, 500, 502, 503, 505, 507; **III**: 19, 28, 29, 40, 41, 43—46, 57, 58, 81, 89, 93, 101—104, 106, 108, 109, 112, 113, 117, 127, 132, 139, 158, 186, 220, 236, 241, 308, 317, 332, 333, 495, 500
Хофман Чарльз Фенно **I**: 335, 336, 400
Хоффман Джошуа Огден **I**: 300
Хоффман Дэниел Г. **III**: 569
Хоффман Матильда **I**: 300, 303
Хоффман Фредерик Дж **III**: 553
Хукер Томас **I**: 101, 102, 117, 287; **II**: 68
Хупер Джонсон Дж. **II**: 286, 412, 490
Хупер Мейбл см. Лафарж Мейбл
Хупер Мэриэн см. Адамс Мэриэн
Хьюбш Б. У., издатель **III**: 232
Хьюз Джон Т. **II**: 316
Хьюз Лэнгстон **II**: 296; **III**: 487
Хьюз Том **II**: 293
Хьюз Хэтчер **II**: 266; **III**: 363, 446
Хьюм Томас Эрнест **II**: 293; **III**: 298, 503—505
Хьюнекер Джеймс Гиббонс **III**: 157, 165, 168—174, 236, 258, 493, 500, 502, 503
Хьюффер Форд Мэддокс см. Форд Мэддокс Форд
Хэзлитт Уильям **I**: 233, 311; **II**: 137, 152
Хэй Джон **II**: 257, 346, 347, 391, 392, 428, 434, 435, 437; **III**: 69, 189, 190
Хэккетт Джеймс Г. **I**: 294, **II**: 85
Хэккетт Роджер **I**: 36
Хэклит Ричард **I**: 36, 37, 43, 61, 62, 67, 68
Хэлибертон Томас Чэндлер **II**: 167, 278, 279
Хэлл Корделл **III**: 376, 384
Хэллек Фицгрин [Фитц-Грин] **I**: 176, 178, 226, 328, 335—338, 392, 449
Хэллем Льюис-младший **I**: 177
Хэллем, семья **I**: 177

Хэлпин Чарльз см. О'Рэйли Майлз
Хэммет Дэшиелл **III**: 440, 513, 515, 519
Хэммонд Джон **I**: 75, 78, 79
Хэмор Ралф **I**: 69
Хэнди Уильям Кристофер **II**: 256
Хэннум Дэвид **II**: 300
Хэпгуд Норман **III**: 42, 225
Хэриот Томас **I**: 68, 69
Хэрриген Эдвард **III**: 85
Хэррик Роберт **II**: 380
Хэтч Энтони **III**: 569
Хэтчер Джон **II**: 317

Цицерон Марк Туллий **I**: 141
Цолд Генриетта **II**: 232

Чаевский Пэдди **III**: 579
Чайлд Лидия Мария Френсис **I**: 352, 353; **II**: 94
Чайлд Френсис Джеймс **II**: 183, 210, 214, 246
Чайнард Джилберт **I**: 17, 18
Чалмерс Александр **I**: 462, 467
Чаннинг Уильям Эллери, старший **I**: 278, 279, 287, 343—347, 352, 355, 358, 398, 414, 416, 431, 433, 435; **II**: 85, 93, 153; **III**: 186
Чаннинг Уильям Эллери, младший **I**: 129, 445, 460, 472, 478
Чаннинг Эдвард Тайрел **I**: 288, 431, 462
Чарват Уильям **II**: 11, 12; **III**: 7
Чаттертон Томас **II**: 380
Чейз Мэри **III**: 460
Чейз Ричард **III**: 557
Чейз Стюарт **III**: 378
Чейз Сэлмон П. **II**: 76, 86, 453
Чейз Сэмюэл **I**: 191
Чейни Петер **III**: 513
Чейс Оуэн **I**: 529
Челлини Бенвенуто **I**: 158
Чемберлен Александр Ф. **II**: 204
Чернышевский Н. Г. **II**: 14
Черчилль Уинстон, писатель **II**: 142; **III**: 45, 67, 74, 216, 220, 392
Черчилль Уинстон, премьер-министр Великобритании **III**: 383
Черчилль Чарльз **I**: 213; **II**: 274
Черчмен Джон **I**: 128
Чеснат Джеймс **II**: 29
Чеснат Чарльз Уэдделл **II**: 415, 416
Честер Джордж Рэндолф **III**: 42
Честерфилд Филип **I**: 239; **II**: 130
Чехов А. П. **I**: 499; **II**: 164; **III**: 93, 232, 293, 456, 457, 521, 578
Чиарди Джон **III**: 569
Чивер Джон **III**: 559, 560, 590, 593

Чиверс Томас Холли **I**: 374, 376—378, 398, 524; **II**: 470
Чилтон Эдвард **I**: 81
Чокли Томас **I**: 127, 128
Чолмондели Томас **II**: 160
Чосер Джеффри **I**: 24, 36, 142, 151, 464, 483, 542, 570; **II**: 124
Чоут Джозеф **II**: 82, 86
Чоут Руфус **II**: 86, 87
Чуковский К. И. **I**: 554—556, 565; **II**: 166; **III**: 20
Чэнлер Маргарет **III**: 192
Чэтэм Уильям Питт, старший, лорд **II**: 152

Шайлер Натаниел С. **II**: 349
Шале Виктор Филарет **II**: 151, 158, 161
Шамплен Самюэль, де **I**: 62, 63, 70
Шамфор Никола Себастьян Рок **I**: 251, 254
Шапиро Карл **III**: 487, 553, 569, 571
Шарлевуа Пьер Франсуа Ксавье, де **II**: 307—309
Шарп Джон **I**: 54
Шарп Сесил **II**: 250
Шастело Франсуа-Жан **I**: 256
Шатобриан Франсуа Рене, де **I**: 12, 253, 256, 257; **II**: 156, 309, 311; **III**: 251
Шварц Делмор **III**: 487, 569
Шварц Морис **II**: 234
Швоб Марсель **II**: 164
Шевалье Мишель **I**: 266
Шейс Дэниел **I**: 276; **II**: 249
Шекспир Уильям **I**: 24, 38, 43, 44, 53, 151, 176, 237, 238, 242, 243, 245, 303, 313, 314, 375, 378, 427, 431, 450, 452, 454, 455, 500, 501, 528, 569, 571, 576, 592, 600; **II**: 192, 201, 202, 389, 452, 480, 488, 507; **III**: 82, 86, 90, 196, 268—270, 272, 368, 450, 540, 578
Шелдон Чарльз М. **II**: 355; **III**: 33
Шелдон Эдвард **III**: 357
Шелдон Эдвард С. **II**: 210
Шеле де Вере Максимилиан **II**: 209
Шеллебергер Сэмюэль **III**: 392
Шелли Мэри **I**: 235, 236; **II**: 152
Шелли Перси Биши **I**: 233, 256, 348; **II**: 152, 378, 469, 471; **III**: 77
Шеллинг Фридрих Вильгельм **I**: 345, 418, 439; **II**: 158
Шенстон Уильям **II**: 129, 314
Шепард Оделл **II**: 13
Шепард Томас **I**: 98, 111, 117, 287
Шёпф Иоганн Дэвид **II**: 219
Шервуд Роберт **III**: 446, 458, 542
Шервуд Эдиел **II**: 209
Шерер Уильям **III**: 533

- Шеридан Ричард Бринслей **I**: 239, 332, 340
 Шерман Стюарт **II**: 226, 243, 247, 248, 255, 256, 258
 Шерман Уильям **II**: 32; 78; **III**: 192
 Шибберг Фредерик **II**: 166
 Шиллабер Бенджамин **II**: 187, 490
 Шиллер Фердинанд Кэннинг Скотт **III**: 404
 Шиллер Фридрих **II**: 309
 Шипли Джонатан **I**: 156
 Шизн Винсент **III**: 386, 520
 Шлаф Иоганнес **II**: 165
 Шлегель Август Вильгельм **I**: 392, 432
 Шлейермахер Фридрих Даниель Эрнст **I**: 418, 439; **II**: 158
 Шлесингер Артур **III**: 257
 Шницлер Артур **III**: 93, 228, 235
 Шолохов М. А. **III**: 589
 Шонеман Фридрих **II**: 169
 Шопен Фредерик **I**: 455; **III**: 170
 Шопенгауэр Артур **I**: 258; **III**: 119, 167, 199, 500
 Шопин Кейт (Кэтрин О'Флаэрти) **II**: 228, 419, 422
 Шоу Генри Уиллер см. Биллингс Джош
 Шоу Джордж Бернард **I**: 484; **II**: 163, 168, 487; **III**: 93, 170, 245, 336, 363, 368, 445, 446, 451, 454
 Шоу Лэмюел **I**: 536
 Шоу Роберт Гулд **II**: 97, 100
 Шоу Элизабет **I**: 523
 Шоулз Кристофер **II**: 357
 Шпенглер Освальд **III**: 480
 Шпильгаген Фридрих **II**: 164
 Шрамм Уилбер **II**: 264
 Шгайн Курт **II**: 224
 Штрабберг Фридрих Арманд (Арманд) **II**: 222
 Штраус Рихард **III**: 171
 Штротдманн Адольф **II**: 164
 Шульберг Бадд **III**: 580
 Шумейкер Уэйн **III**: 554
 Шуриц Карл **III**: 180
 Шэфер Роберт **III**: 494
- Эббот Джейкоб **II**: 503
 Эббот Френсис **III**: 54
 Эбелинг Кристоф Даниель **I**: 259
 Эберхарт Ричард **III**: 569
 Эванс Льюис **I**: 12, 134, 135, 139
 Эвартс Уильям М. **II**: 86, 87
 Эверетт Александр Хилл **I**: 301
 Эверетт Эдвард **I**: 284, 294, 296, 344, 346, 356, 361, 369, 431; **II**: 45, 53, 78, 82, 83, 84, 197, 330
 Эгглстон Эдвард **II**: 19, 169, 295, 425, 426, 429, 433—437, 444, 445; **III**: 104, 106, 185
- Эдвардс Джонатан **I**: 6, 12, 39, 48, 110, 111, 113—124, 130, 230, 298, 415, 427, 433, 442, 493; **II**: 112, 114, 128, 189, 364, 511; **III**: 186
 Эдвардс Пирпонт **I**: 230, 415
 Эдвардс Тимоти **I**: 113
 Эдвардс Эстер **I**: 113
 Эдвардс, семья **I**: 415
 Эдди Мэри Бэкер **II**: 355
 Эдер Джеймс **II**: 308, 309
 Эджворт Мария **I**: 304, 317, 349
 Эджертон Франклин **II**: 207
 Эдисон Томас Альва **II**: 363
 Эдмондс Уолтер **III**: 441
 Эзоп **II**: 272
 Эйд Джордж **II**: 272, 297, 303; **III**: 40
 Эйджи Джеймс **III**: 569, 580
 Эйдлотт Фрэнк **III**: 221
 Эйкен Конрад **III**: 228, 280, 484, 485, 511, 547
 Эйкок Чарльз **III**: 205
 Эймс Натаниел **I**: 522; **II**: 188
 Эйнштейн Альберт **III**: 383, 418, 419
 Эккер см. Хекер Айзек Томас
 Элджер Хорейшо **II**: 12; 499
 Эли Ричард Т. **II**: 352
 Элиот Джон **I**: 103
 Элиот Джонатан **II**: 179
 Элиот Джордж **I**: 461, 504; **II**: 159, 411, 444, 454, 455, 459, 480; **III**: 45, 540
 Элиот Томас Стирнс **I**: 407, 409, 500; **III**: 218, 228, 257—259, 281, 295, 296, 398, 423, 426, 434, 440, 449, 463, 464, 466—474, 478, 479, 483—491, 493, 500—506, 511, 513, 531, 532, 542, 546—548, 551, 554, 573
 Элиот Чарльз У. **I**: 284; **II**: 358; **III**: 179
 Эллиот Стивен **I**: 369
 Эллис Генри Хэвлок **II**: 165; **III**: 402
 Эллисон Ралф **III**: 552, 559, 566
 Эллсуорт Генри Ливитт **I**: 307
 Эллсуорт Оливер **II**: 71, 81
 Элфорд Генри **II**: 211
 Эмар Гюстав **I**: 257
 Эмери Гилберт **III**: 90
 Эмерсон Лидиан см. Джексон Лидия
 Эмерсон Мэри Моды **I**: 429, 431
 Эмерсон Ралф Уолдо **I**: 6, 8, 9, 19, 20, 28—30, 48, 111, 114, 117, 122, 124, 228, 271, 274, 278, 283, 285, 287, 288, 291, 293, 295, 296, 298, 300, 337, 345, 351, 352, 354, 383, 387, 402, 408, 413—415, 418—461, 463—469, 472—475, 477, 478, 480, 482, 484—487, 489, 492, 493, 505, 507, 508, 514, 516, 548, 551, 556, 558—560, 576; **II**: 23, 28, 30, 32, 37, 38, 44—46, 48, 50,

- 51, 69, 73, 84, 85, 92, 93, 95, 98, 133,
137, 150, 151, 153, 154, 158, 159,
166, 168, 174, 180, 193, 223, 354, 364,
372—374, 376, 392—395, 437, 438,
454, 480, 486, 494, 502, 517; **III**: 47,
106, 174, 186, 197, 236, 237, 240,
242—244, 247, 253, 262, 264, 294, 301,
305, 470, 492, 494, 495, 499—501, 509,
511, 516, 531, 533, 546, 547, 551, 554
- Эмерсон Уильям **I**: 430, 433, 466, 468
Эмерсон Чарльз **I**: 429, 430, 444
Эмерсон Эдвард **I**: 429, 430, 444, 458
Эмерсон Эдит **I**: 444
Эмерсон Элен **I**: 444
Эмпсон Уильям **III**: 506
Энгельке Геррит **II**: 165
Энгельс Фридрих **I**: 586; **III**: 51, 122,
598
Эннепен Луи **I**: 64
Энтин Мэри **II**: 233
Эпплгард Мейбл **III**: 123
Эпшлтон Дэниел **I**: 174; **II**: 38, 47;
III: 28
Эпшлтон Нейтан **II**: 122
Эпшлтон Френсис **II**: 121, 123
- Эпстайн Джейкоб **III**: 296
Эразм Роттердамский **I**: 46, 195
Эрвин Сент-Джон Трир **III**: 363
Эрик Рыжий **I**: 60
Эрикссон Лейф **I**: 59
Эрскин Джон **III**: 221, 226
Эсбери Френсис **I**: 278; **II**: 189
Эспартеро Бальдомеро **I**: 308
Эспехо Антонио, де **I**: 62
Эсхил **III**: 193, 369, 463
Этцлер Джон Адольфус **I**: 468, 469
Эш Томас **I**: 75
Эшеберри Джон **III**: 570, 575
Эшби Тернер **II**: 100
Эшер Иезекия **I**: 52
- Юлий Цезарь Гай **I**: 44, 62, 63
Юм Дэвид **I**: 148, 432
Юманс Эдвард Л. **II**: 356
Юнг Карл Густав **III**: 347, 553
- Якоби Фридрих Генрих **II**: 158
Яков, английский король **I**: 86
Янг Старк **III**: 355
Янг Уильям **III**: 90, 91

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие. Я. Н. Засурский	5
--	---

VIII. АМЕРИКАНСКАЯ НАЦИЯ

57. Ралф Гейбриел. Выиграть или потерять мир?	17
58. Уильям Чарват. Литература и бизнес	28
59. Мерл, Керти. Литература идей	47
60. Уолтер Ф. Тейлор. Литература социальных противоречий	66
61. Скалли Брэдли. Возникновение современной драмы	82
62. Роберт Э. Спиллер. К вопросу о натурализме в прозе	101
63. Ричард П. Блэкмур. Генри Джеймс	127
64. Гарри Т. Левин. Открытие Богемы	157
65. Роберт Э. Спиллер. Генри Адамс	174

IX. СОЕДИНЕННЫЕ ШТАТЫ

66. Генри Стил Коммаджер. Мечта о реформе	203
67. Малькольм Каули и Генри Сейдел Кэнби. Формирование аудитории	217
68. Роберт Э. Спиллер. Битва книг	236
69. Стэнли Т. Уильямс. Эдвин Арлингтон Робинсон	260
70. Уиллард Торп. «Новая» поэзия	277
71. Роберт Э. Спиллер (на основе статьи Джеймса Т. Фаррелла и с его разрешения). Теодор Драйзер	308
72. Генри Сейдел Кэнби. Литература подводит итог столетию	321
73. Джозеф Вуд Кратч. Юджин О'Нил	357

X. МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

74. Аллен Невинс. Между войнами	373
75. Малькольм Каули. Как жили писатели	386
76. Брэнд Блэншерд. Умозрительная философия	397
77. Максвелл Гайсмар. Цикл прозы	429
78. Джозеф Вуд Кратч. Американская драма	444
79. Френсис Отто Маттисен. Поэзия	463
80. Мортон Д. Зейбл. Суд критики	492
81. Малькольм Каули. Американские книги за рубежом	509

ПОСТСКРИПТУМ: СЕРЕДИНА ВЕКА

82. Уиллард Торп и Р. Э. Спиллер. Конец эпохи	531
83. Ихаб Хассан. После 1945 года	549
Заключение. Я. Н. Засурский	586
Комментарий А. Николокина, Т. Тихменевой, А. Шемякина	595
Указатель имен к тт. I—III В. А. Либман	611

ЛИТЕРАТУРНАЯ ИСТОРИЯ
СОЕДИНЕННЫХ ШТАТОВ АМЕРИКИ
ТОМ III

ИБ № 3782

Художник *Б. И. Астафьев*
Художественный редактор *В. А. Пузанков*
Технический редактор *Г. В. Лазарева*
Корректор *Г. А. Локишина*

Сдано в набор 01.06.78. Подписано в печать 23.05.79. Формат 60X90¹/₁₆.
Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая.
Условн. печ. л. 40,5. Уч.-изд. л. 43,08. Тираж 30 000 экз. Заказ № 1179.
Цена 2 руб. 20 коп. Изд. № 26162

Издательство «Прогресс» Государственного комитета СССР по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 119021, Зубовский
бульвар, 17.

Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 2
имени Евгении Соколовой «Союзполиграфпрома» при Государственном
комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
198052, Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29