

АМЕРИКАНСКАЯ
ЛИТЕРАТУРА
И
общественно-
политическая
борьба

60-е—начало 70-х годов
XX века

ИЗДАТЕЛЬСТВО · НАУКА ·

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Институт Соединенных Штатов Америки и Канады

АМЕРИКАНСКАЯ
ЛИТЕРАТУРА
И
общественно-
политическая
борьба

60-е — начало 70-х годов
XX века



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

Москва 1977

В коллективном труде анализируются характерные явления американской литературы 60-х — начала 70-х годов XX в. в тесной связи с изменением социально-политической обстановки, с подъемом в стране массовых оппозиционных движений. Основное внимание уделено остроактуальным произведениям в жанрах социально-психологической прозы, «политического романа», поэзии антикапиталистического протеста.

Ответственный редактор

А. С. МУЛЯРЧИК

А $\frac{70202-364}{042(02) - 77}$ 288—77

© Издательство «Наука», 1977 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

В коллективном труде «Американская литература и общественно-политическая борьба (60-е — начало 70-х годов XX века)» сделана попытка рассмотреть ряд важнейших проблем и явлений современной литературы США в свете развития социально-политических процессов в стране.

Рассматриваемый период — это время резкого обострения внутренних противоречий в Соединенных Штатах. Наряду с классовой борьбой трудящихся за коренное переустройство социальной системы, проявились и другие формы оппозиционных выступлений — негритянское, антивоенное, студенческое движения. В опубликованной в 1970 г. Новой программе Коммунистической партии США указывалось, что «все больше и больше американцев принимает участие в борьбе за мир, за освобождение черных и цветных, за улучшение экономического положения. Все больше людей задумывается над поисками принципиальных решений. Растут политические левые силы»¹.

Углубление общего кризиса современного капитализма, усиление классовой поляризации и рост недовольства внутренней политикой США сопровождались заметными сдвигами в общественной жизни, в мировоззрении и психологии американцев. Все эти процессы нашли широкое отражение в литературе США. Последние годы вновь продемонстрировали правоту известного положения Маркса об огромном познавательном значении литературы, высказанного им в статье, посвященной английским реалистам XIX в., «чьи наглядные и красноречивые описания раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем это сделали политики, публицисты и моралисты, вместе взятые»². Ныне роль литературы как важного инструмента познания исторических закономерностей осознается все отчетливее.

¹ New Programm of Communist Party USA. N. Y., 1970, p. 7.

² «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1. М., 1957, с. 529.

Отклик американских писателей на события внутриполитической борьбы и на перемены в сфере международной политики носил в эти годы двоякий характер. Непосредственное отображение социально-политической борьбы находила в жанрах литературы, отличающихся подчеркнутой злободневностью и отчетливо выраженной политической направленностью. Именно в жанре «политического романа» наиболее зримо противостояли друг другу реакционно-охранительские и прогрессивные, демократические взгляды. Столь же характерен для 60-х — начала 70-х годов и такой литературно-политический феномен, как «поэзия протеста» — порождение антимилитаристских выступлений, ставшая одним из главных художественных способов выражения идей движения «новых левых». Борьба американских негров за гражданские права также стимулировала появление большого и весьма многослойного по идеологическим устремлениям пласта художественных произведений.

Всем этим явлениям в той или иной степени присуща особенность, отличающая литературную ситуацию 60-х — начала 70-х годов от предшествующего ей периода: их идейно-эстетическая сущность определялась открыто идеологическими установками авторов и прямой соотносительностью с общественно-политической конфронтацией в стране.

Однако смысл основных конфликтов, нашедших отражение в литературе, нельзя понять, рассматривая только те явления, в которых значимые социально-политические события проявились непосредственно и наглядно. Став незаменимым свидетельством времени, рельефно запечатлев разнохарактерные идеологические импульсы, «литература факта» затрагивала лишь верхние слои американской действительности, не претендуя подчас на полный анализ ее идейно-психологической сущности. Поэтому важен и иной аспект воздействия внешних факторов на американскую литературу — трансформация художественного сознания на глубинном его уровне, не обязательно принимавшая форму подчеркнутой актуальности.

Связь литературного творчества с тенденциями и явлениями современной общественно-политической жизни в США весьма многообразна. Она сказывается и в гражданских позициях видных представителей американской

культуры, и в идейной направленности книг, и в содержании работ, претендующих на широкую философско-психологическую трактовку основных процессов общественного развития.

В соответствии с этой объективной диалектикой взаимодействия литературного творчества и социальной действительности США 60-х — начала 70-х годов и строится данная работа. При анализе литературного материала авторы используют проблемно-жанровый принцип. В статье «Писатель и современная Америка», играющей роль общего введения к тому, очерчены некоторые аспекты социально-психологических условий деятельности американских литераторов в послевоенный период, дана характеристика их непосредственного участия в массовых оппозиционных движениях на современном этапе американской истории. Анализу отражения в литературе основных слагаемых общественно-политической ситуации 60 — 70-х годов — антивоенного протеста, борьбы за гражданское равноправие, движения неофеминизма и «молодежного бунта» — посвящены последующие разделы книги. В специальных статьях рассматриваются жанры «политического» и «военного» романа, причем исследуются как произведения подлинного искусства, так и многочисленные образцы реакционной «массовой беллетристики». Завершает книгу статья, анализирующая воздействие общественных потрясений последнего пятнадцатилетия на творчество американских поэтов различных идейно-политических и эстетических воззрений.

Авторы коллективного труда — литературоведы-американисты, сотрудники Института США и Канады, Института мировой литературы им. А. М. Горького, Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова и ряда других организаций.

I

ПИСАТЕЛЬ И СОВРЕМЕННАЯ АМЕРИКА

А. С. Мулярчик

Какова роль писателей и создаваемых ими духовных ценностей в современном буржуазном обществе? Насколько ощутимо их влияние на характер мыслей и образ жизни современников? Что представляют собой «литературные круги» Соединенных Штатов и каков их вклад в общественную борьбу 60—70-х годов? Каждый из этих вопросов отражает определенную грань более широкой проблемы — проблемы общественного значения литературы. В послевоенные годы вокруг этой проблемы идет незатухающая дискуссия среди западной интеллигенции. «Мир вполне может обойтись без литературы», — провозгласил Жан-Поль Сартр в 1947 г. в известном полемическом эссе «Что такое литература?» «Никто не в состоянии уверить нас, что литература бессмертна», — писал он, задавая тон многочисленным последующим утверждениям о «кризисе литературы» и «смерти романа». Четверть века спустя противоположную (и, видимо, столь же крайнюю) точку зрения выразил Норман Казинс, издатель еженедельника «Сатэрдей ревью», один из ревнителей либерально-демократической идеологии в Соединенных Штатах. «Творчество — ключ к будущему нашего мира, — заявил он в мае 1972 г. на одном из собраний американской общности. — Новое общество будет создано руками художников, а не генералов и политиков»¹.

Хотя взгляды, выраженные в брошюре Сартра и застойной речи Казинса, не следует считать полностью тождественными преобладающим общественным настроениям в соответствующий исторический период, в каждом случае речь шла о весьма отчетливой тенденции, отра-

¹ «Publisher's Weekly», 1972, June 12, p. 48.

жавшей веяния времени. В конце 40-х и в 50-е годы, в эпоху «холодной войны», маккартизма и формирования в США так называемого массового общества, настроения разочарования и пессимизма преобладали в интеллектуальной, в том числе и литературной, среде Соединенных Штатов. Правда, в недрах самой литературы, особенно среди «молодых романистов», начиная с «Невидимки» Р. Эллисона (1952), «Над пропастью во ржи» Дж. Сэлинджера (1951), «Приключений Оги Марча» С. Беллоу (1953), уже складывалась моральная позиция, отвечавшая знаменитой формуле стокгольмской речи (1950) У. Фолкнера: «Человек не только уцелеет... он восторгается». Однако вера в возможности писателя противостоять общественному злу и своим гражданским примером воздействовать на ход событий была основательно подорвана.

«Наше время — век одинокого человека, — отмечал в 1953 г. Г. Видаль, в ту пору начинающий прозаик, обозревая панораму американской литературной жизни. — Террор одиночества, отсутствие веры и единого духовного авторитета заставили многих интеллигентов в нашей стране обратиться к унылому нигилизму. Сознание того, что человек не является ни господином вселенной, ни даже творением всевышнего, составляет тяжелую ношу современной литературы... и ее короли и подданные населяют один и тот же тонущий корабль»². Питаемые и поддерживаемые теоретическими выкладками буржуазных социологов относительно «массификации» и «атомизации» американского общества, его трансформации в «одинокую толпу» «одномерных» людей, теряющих индивидуальность и превращающихся в «членов организации», эти настроения служили как причиной, так и психологическим оправданием социальной пассивности большинства американских писателей.

Индивидуальный по своей природе труд художника, подчас весьма опосредованно связанный с обстоятельствами внешней действительности, с давних пор способствовал возникновению у такой индивидуалистической нации, как США, прочного убеждения в полной независимости и самодостаточности творческого процесса. «Лите-

² *Gore Vidal. Homage to Daniel Shays. Collected Essays: 1952—1972.* N. Y., Random House, 1972, p. 12.

ратура — явление феноменальное, она продукт свободной творческой воли»³, — спешил напомнить своей аудитории сразу после первой мировой войны молодой критик Ван Вик Брукс; но через три десятилетия, превратившись в «патриарха американской словесности», он оказался уже в числе немногих поборников содержательного, социально значимого искусства, протестовавших против узко эстетического подхода к литературным произведениям. Упрекая критиков-формалистов и «молчаливое поколение» литераторов в капитуляции перед «трагическим ощущением жизни», автор книги «Писатель в Америке» (1953) стремился обосновать идеи «ангажированности» литературы, раздуть искры сохранившегося от «красного десятилетия» интереса писателей США к актуальной проблематике и общественной активности. «Желание «переделать мир», вера в значение и ценность человека, — писал Брукс, — органически присущи американцам, которые не могут всерьез думать о том, что мир обречен и находится на грани краха, и для которых вполне естественно присоединиться к философии прогресса человечества в борьбе со всем, что ему противостоит, мешает или стремится его уничтожить...» Слова Фолкнера из его Нобелевской речи пока не очень характерны для Америки, замечает Брукс, «но мне кажется, несмотря на существующее положение, что в не очень отдаленном будущем нас ожидает трансформация духовной жизни — ведь именно на это направление указывает нам все развитие человечества»⁴.

Свидетельство такой трансформации — широкое антибуржуазное движение 60-х годов, беспрецедентное в послевоенной истории Соединенных Штатов, и активное участие американских писателей в этих общественно-политических битвах. Борьба за скорейшее завершение войны во Вьетнаме, растущие политические и экономические затруднения — эти главные обстоятельства внутренней жизни США в первой половине 70-х годов — укрепляли у демократически настроенных литераторов сознание важности и ответственности своей общественной миссии.

«Литература — это не просто горячий воздух, — заявил Курт Воннегут, один из самых популярных в наши

³ Ван Вик Брукс. Писатель и американская жизнь, т. II. М., «Прогресс», 1971, стр. 180.

⁴ Van Wyck Brooks. The Writer in America. N. Y., Dutton, 1953, p. 130, 193—194.

дни писателей Соединенных Штатов, на конференции Пенклуба в Стокгольме в 1973 г.— Хотя и верно, что американским беллетристам не удалось изменить ход войны во Вьетнаме, у нас есть основание подозревать, что мы отравили умы тысяч, а может быть, и миллионов американцев. Мы надеемся, что благодаря этому на них впредь уже нельзя будет положиться; будущее покажет, оправдается ли эта надежда». И даже, отходя от привычных ему гипербол и сатирических парадоксов, Воннегут формулирует свое понимание роли литературы и писателя применительно к новой обстановке 70-х годов: «Наша цель состоит в том, чтобы дать человечеству представление о себе самом во всей его сложности, чтобы выразить его мечты и мифы... Наше влияние распространяется медленно и незаметно и касается преимущественно молодежи... Но оно будет весьма ощутимо, когда те, кто слушает нас сегодня, приобретут силу и влияние в обществе»⁵.

Пожалуй, Воннегут достаточно точно представил слабые и сильные стороны литературы в современном капиталистическом обществе — как видимую ограниченность сферы ее практического приложения перед лицом грубой силы и многочисленных факторов духовного подавления человека, так и неоспоримое подспудное воздействие ее гуманистических идеалов. Высказанная Воннегутом вера в действенность литературы связана с отрицанием конформизма, с усилением писательского внимания к новейшим тенденциям общественного развития.

Марксистская критика в США утверждает общественное значение литературы. «Писатель не только слуга общественных движений, но и учитель, выступающий в сфере, где ему нет равных,— пишет С. Финкелстайн в статье «Чего ждет общество от писателей». — Никто не станет отрицать значения идеологии, и в задачу писателя входит не «выстраивание» жизненных конфликтов в соответствии с ее принципами, а раскрытие ее проявлений через реальные человеческие судьбы»⁶.

Картина эволюции писательского мироощущения в Соединенных Штатах включает в себя множество аспектов и складывается из различных, нередко противоречи-

⁵ *Kurt Vonnegut Jr. Wampeters, Foma and Granfalloon* (Opinions). N. Y., Delacourte, 1974, p. 226—229.

⁶ «*American Dialog*», 1968—1969, Winter, p. 24.

вых компонентов. Общественная роль писателя раскрывается через перемены в его социальном статусе, во взаимодействии со средствами массовой информации; кроме объективного звучания самих произведений, о ней можно судить по литературным и политическим дискуссиям, выступлениям, демонстрациям и другим видам «прямого действия», получившим в США за последние 10—15 лет широчайшее распространение. Некоторые из слагаемых литературной ситуации оставались сравнительно неизменными в течение десятилетий; другие же за последние годы радикально преобразились, следуя в общем русле перемен, затрагивающих американское общество в целом.

1

На протяжении 60-х годов интеллигенция была самой быстрорастущей группой населения Соединенных Штатов — прирост числа лиц интеллигентного труда почти в три раза обгонял увеличение общей занятости в стране. Впрочем, в социологическом плане понятие «интеллигенция» в США почти неупотребимо; как правило, американские авторы предпочитают говорить об «интеллектуалах», то есть о людях, связанных с искусством и гуманитарной сферой мышления в отличие от технической интеллигенции и научных работников. Пытаясь дать хотя бы «рабочее» определение этого чрезвычайно размытого в социологическом отношении феномена, профессор Гарвардского университета Н. Глейзер видит интеллектуалов среди «тех, кто зарабатывает на жизнь, имея дело с идеями, и в весьма значительной степени живет ради идей»⁷. Неопределенность подобной оценки очевидна: едва ли не в равной степени она может быть распространена как на узкую элиту — скажем, на читателей и авторов журналов «Партизан ревью» и «Комментари», так и на гораздо более обширную аудиторию, включая восемь миллионов американских студентов и уж во всяком случае — на шестьсот тысяч их преподавателей.

Оставляя попытки точной дефиниции, следует признать, что на практике понятию «интеллектуалы» ближе всего соответствует представление о творческой интеллигенции и о писателях как о ее важнейшей составной

⁷ «Commentary», 1974, February, p. 55.

части. «Писатель» в английском словоупотреблении ближе всего соотносится с русским «литератор» — это не только прозаики, поэты и драматурги, но и публицисты, критики, журналисты, короче, «пишущие люди», адресующиеся, как правило, не к специалистам, а к возможно более широкому читательскому кругу. Не будучи профессионалами ни в одной из сфер практической жизни, «литературные интеллектуалы, — отмечает социолог И. Кристал, — тем не менее формируют мнения образованных классов и играют ключевую роль в поддержании определенных моральных стандартов в нашем обществе»⁸. Некоторые авторы придают деятельности литературной элиты еще более возвышенный, чуть ли не полумистический оттенок: «Эта часть интеллигенции, — пишет Ч. Френкел, — выполняет функцию, которая прежде была связана со священнослужителями — хранителями и жрецами моральных норм, своеобразными гарантами законности, оправданности социально-политических институтов»⁹.

Такого рода лестные интонации при характеристике общественного содержания деятельности американского интеллигента — явление сравнительно недавнего происхождения. «Интеллектуал — это тот, кто тратит больше слов, чем ему нужно, для того, чтобы сказать больше, чем он знает», — так с солдатской прямоотой еще сравнительно недавно высказывался президент Эйзенхауэр. Репутация Америки как страны, не благоприятствующей развитию культуры и творческой жизни, восходит к началу существования республики и приобретает особую, граничащую с догматизмом, непреложность на протяжении первых десятилетий XX в., в золотой век «цивилизации бизнеса». Конфликт между стремлением к культуре и прагматизмом обыденности в 20-е годы был в центре внимания и получил отражение в романах С. Льюиса и Ск. Фицджеральда, новеллах Ш. Андерсона, публицистике Э. Синклера. «Этот антагонизм между художником и бизнесменом, — пишет историк современной культуры США Л. Гурко, — достиг наивысшей точки в период большого бума и стал терять значение только после потрясенный, положивших конец эпохе процветания. Биржевой крах и последовавшая за ним депрессия смели с лица зем-

⁸ «Dialogue», 1968, N 2, p. 8—9.

⁹ Ibid., p. 9.

ли многие устоявшиеся представления. Руководители промышленности были сброшены со своих высоких мест национальным бедствием, от которого у них не было лекарства, и утратили свое влияние на общественное мнение. Впервые почти за целое столетие люди стали обращаться к другим источникам и авторитетам для решения жизненных проблем... Более высокие веления сердца стали действовать так же властно, как и более низменные денежные расчеты»¹⁰.

Несмотря на реальность отмеченного перелома, отношение со стороны общественного мнения и государственной власти к интеллектуальной и культурной активности американцев далеко не всегда было благожелательным. Жертвами маккартизма в первой половине 50-х годов не в последнюю очередь становились прогрессивно настроенные преподаватели университетов, писатели, ученые. По словам того же Л. Гурко, «это движение... под флагом защиты национальной безопасности развернуло наступление на гражданские свободы, на демократические течения и либеральные традиции и в конце концов приняло форму злобного антиинтеллектуализма»¹¹. Сходные явления, хотя и в несравненно меньших масштабах, можно отметить и на рубеже 60—70-х годов, когда наиболее консервативные элементы республиканской администрации пытались, действуя от имени «молчаливого большинства», противостоять достигшей своего апогея волне критики по адресу американского «истэблишмента».

Антибуржуазные движения 60-х годов впервые в современной истории США вывели творческую интеллигенцию из социального захолустья, в котором она пребывала долгие десятилетия, и поместили ее в самый центр общественно-политических процессов, формирующих «лицо Америки»,— эту точку зрения, покоющуюся на многочисленных фактах, разделяют сейчас не только сами «заинтересованные» интеллигенты, но и представители мира политики и управления. «Отношение к интеллектуалам изменилось после советского спутника,— отмечает конгрессмен Дж. Брадемас. Президентство Кеннеди заставило совершенно по-иному взглянуть на людей интеллектуальных занятий и культуры»¹².

¹⁰ Л. Гурко. Кризис американского духа. М., ИЛ, 1958, стр. 85—86.

¹¹ Там же, стр. 15.

¹² «Dialogue», 1968, N 2, p. 11.

«Интеллектуал не должен отказываться от участия в выработке и осуществлении политики, цель его действия — воспрепятствовать стагнации правительственного аппарата»¹³, — замечал Г. Киссинджер в бытность свою директором Гарвардского международного семинара. В первой половине 60-х годов в осуществлении правительственных программ участвовал целый ряд крупных деятелей науки и искусства; известные ученые Дж. К. Гэлбрейт, Д. Мойнихан, А. Шлезингер занимали важные административные посты, а такие видные писатели, как Дж. Стейнбек и Э. Олби, охотно соглашались по просьбе Белого дома и Государственного департамента выступать в качестве посланцев «доброй воли» для укрепления культурных связей США с другими странами. Однако война во Вьетнаме вырыла глубокую пропасть между большинством творческой интеллигенции и официальными кругами, не преодоленную и к середине 70-х годов. «Сейчас они все реже и реже предлагают добровольно свои услуги, и их участие в управлении страной сократилось», — жаловался тот же Киссинджер уже в качестве государственного секретаря осенью 1974 г. в интервью редактору «Нью-Йорк таймс» Дж. Рестону. И в то же время общая тенденция вовлечения былых затворников «башен из слоновой кости» в практическую жизнь сохраняется и поныне. «Долгое время остававшиеся аутсайдерами в нашем практическом обществе бизнеса, интеллектуалы занимают теперь прочные позиции в университетах и выступают советчиками многих правительственных и частных учреждений»¹⁴, — отмечал социолог П. Старр в рецензии на работу Ч. Кадушина «Американская интеллектуальная элита» (1974).

В силу ряда специфических обстоятельств проблема общественного резонанса своей деятельности всегда представляла особую сложность именно для американского писателя. В отличие от большинства западноевропейских стран в Соединенных Штатах долгое время не существовало прочно установившейся литературной традиции, или, точнее, литературной преемственности, опирающейся на глубину и разнообразие историко-культурного, «реального» литературоведения, на большую критическую и

¹³ «Dialogue», 1971, N 3, p. 100.

¹⁴ «New York Times Book Review», 1974, September 15, p. 6.

творческую «школу», которая помогала бы писателю преодолеть естественный изоляционизм своего «комнатного» существования. Для того, чтобы, пользуясь выражением советского исследователя С. Аверинцева, «пристойно и благообразно войти в духовное пространство книжной словесности»¹⁵, писатель должен ощутить свою связь не только с настоящим, но и с прошлым. Именно в поисках «полезного прошлого», способного оплодотворить современное творчество, видело одну из основных своих задач социологическое направление в американской критике, представленное именами В. Л. Паррингтона, В. В. Брукса, Э. Уилсона, Г. Хикса, М. Каули. Достигнув заметных успехов в 20—30-е годы, это направление было оттеснено затем формализмом «новой критики», освятившей своим авторитетом издавна присущее американскому писателю предрасположение к подчеркиванию «автономности» художественного творчества.

Отражением стремления писателей США к независимости от буржуазной Америки и ее «цивилизации доллара» стало их добровольное бегство за океан в поисках более подходящей культурной и социальной среды. С европейскими влияниями в значительной степени связаны «Фиеста» Хемингуэя, «Тропик Рака» и «Тропик Козерога» Г. Миллера, романы Ск. Фицджеральда «Ночь нежна» и Т. Уайлдера «Кабала». Однако «экспатрианство» как социально-психологическое состояние не могло продолжаться слишком долго, и в послевоенные годы лишь считанные литераторы предпочитали длительную жизнь за границей.

В последние десятилетия неприятие действительности в литературе США чаще всего выступало в форме отчуждения от господствующих норм и установлений. Отчужденный герой-жертва, в какой-то степени отражавший психологическое состояние своих создателей, на некоторое время стал наиболее примечательной фигурой образного мира американской литературы, и его злоключения составили тему первого капитального исследования о послевоенных прозаиках — «Мятежная наивность: очерки современного американского романа» И. Хассана (1961).

Философская концепция отчуждения, до навязчивости

¹⁵ С. Аверинцев. На перекрестке литературных традиций.— «Вопросы литературы», 1973, № 2, стр. 151.

популярная в 50—60-е годы, служила чуть ли не универсальным средством объяснения всех проблем человеческой личности в условиях капитализма, включая и проблему гражданской активности писателя. Не избежал известных противоречий в ее трактовке и С. Финкелстайн, автор книги «Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе» (1965). «Отчуждение,— пишет он,— явление психологическое. Это внутренний конфликт, это неприязнь к чему-то, что как бы находится вне человека, это воздвигаемая человеком преграда, которая на самом деле не защищает человека, а обедняет»¹⁶. Без достаточных для того оснований Финкелстайн подводит под «отчуждение без берегов» такие разнохарактерные факты действительности, как классовую эксплуатацию и колониальное угнетение, антисемитизм и белый расизм, антикоммунизм и даже эскапизм, то есть желание уйти от борьбы, занять место «над схваткой». «Идеологическая борьба за прогресс... это борьба гуманизма против отчуждения»,— так представляет критик картину художественного развития. Но, как видно из дальнейшего изложения, гуманизм будто бы не в силах противостоять дезинтегрирующему началу. «Увлеченный своей внутренней субъективной жизнью, художник перестает ясно видеть других людей, и они вырастают в нечто страшное, враждебное, чудовищное. «Гуманизация» сводится к мучительно откровенному изображению собственных чаяний, страхов и разочарования художника, который потерял связь с внешним миром»¹⁷,— пишет критик, готовый лишь в зависимости от принадлежности автора к «гуманизированному» или «отчужденному» стилю судить об общественной значимости его произведений.

Фетиш «отчуждения» долгие годы затемнял и скрадывал реальную картину взаимоотношений писателя и общества. И сейчас еще, невзирая на уроки 60-х годов, некоторые поэты и прозаики испытывают склонность к эластичным формулировкам, призванным увязать неизбежную в наше время «вовлеченность» художника в дела широкого мира с «родимыми пятнами» его эстетического «сепаратизма». «Актуальность поэта зависит не только от того, насколько тесно он связан со своим временем, но

¹⁶ С. Финкелстайн. Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе. М., «Прогресс», 1967, стр. 153.

¹⁷ Там же, стр. 173, 177.

и от того, насколько он сопротивляется его натиску»¹⁸, — заявил Р. П. Уоррен, выступая в Библиотеке конгресса в связи с присуждением ему Национальной медали по литературе за 1970 г.

О необходимости противостояния «внешним силам в интересах целостности духовного мира художника» говорит и видный критик-либерал А. Кейзин. Его озабоченность «слишком большим давлением со стороны общества на писателя» отражает также протест против духовной унификации, представляющей постоянную угрозу культуре в Соединенных Штатах.

«Несотрудничество» с обществом может выливаться в разные формы — от затянувшегося на уже почти два десятилетия творческого молчания Дж. Сэлинджера до полного разрыва с любой системой этических и гражданских принципов в произведениях У. Берроуза. Отчуждение в виде литературного самоубийства, мизантропической критики всего сущего и эстетизированного эскапизма, разумеется, не следует считать «на девять десятых лицемерием», по распространенному высказыванию официальной американской критики. Духом отчуждения рождена в США, например, абсурдистская литература «черного юмора», крупнейшие представители которой — Дж. Барт, Т. Пинчон, Д. Бартельм и другие — совершенно искренно убеждены в обреченности любых попыток перестройки существующего общественного уклада.

С середины 60-х годов метафора отчуждения — уже не в философско-психологическом, а в социальном и политическом контексте — широко использовалась активистами негритянского освободительного движения и была принята в качестве одной из предпосылок идеологии черного сепаратизма. Но ведущие темнокожие писатели США не оказали полной поддержки теории расовой исключительности. После некоторых колебаний и уступок экстремизму «черных мусульман», что получило отражение в романе «Скажи, когда ушел поезд» (1968) и в книге публицистических заметок «Имени его не будет на площади» (1972), Дж. Болдуин опубликовал повесть «Если Бийл-стрит могла бы заговорить» (1974), ознаменовавшую возвращение ее автора к идеям общеамериканской межрасовой солидарности.

¹⁸ «Dialogue», 1971, N 3, p. 91.

С еще большей последовательностью выступал в этом вопросе Р. Эллисон, автор романа «Невидимка» (1952), в безымянном герое которого в свое время не без основания видели «отчужденного» негра — узника собственных страхов и жертвы враждебного отношения со стороны общества. Но в 60-е годы Эллисон стремится подойти к «негритянскому комплексу» и с другой стороны. «Вопрос не в том, принимаю ли я или отвергаю общеамериканские принципы,— заявил он в беседе с Р. П. Уорреном, включенной последним в книгу «Кто говорит от лица негров» (1965).— Скорее, речь идет о том, каким образом занять позицию наибольшего влияния на эти принципы. Я хочу быть в состоянии оказывать влияние на нашу культуру с позиций не наполовину постороннего, а активного участника». Те же, кто следует призывам экстремистов, подобных Лерою Джонсу или Дж. Килленсу, подвергаются опасности, считает Эллисон, которая заключается «в чрезмерном выпячивании отчужденности негра... Для негритянской молодежи этот акцент может стать внутренними шорами либо предлогом для того, чтобы уклониться от конструктивного вклада. Такая позиция в состоянии привести к тому, что американский негр не станет стремиться к развитию всех своих способностей, а вместо этого будет предаваться чувству отчуждения и неудовлетворенности...» «Вся его индивидуальность может быть тогда сведена к простому шифру»¹⁹,— о существовании этой оборотной стороны националистического движения «Власть — черным!» не раз предупреждали своих соплеменников Эллисон и Болдуин.

Вскоре после войны Г. Миллер, бывший писатель-эмигрант, назвал США «кошмаром с кондиционированным воздухом». Однако в 60—70-х годах образ «бесплодной земли» Т. С. Элиота как иллюстрация к «закату западного мира» пользовался уже менее широким признанием, нежели в эпоху «потерянного поколения» или в «зачумленные» маккартизмом послевоенные годы. «Да, сегодня не золотой век, по разве единственное, что нам остается, это жаловаться? — обратился к своим коллегам С. Беллоу вскоре после выхода в свет романа «Герзаг» (1964).— Мы должны продолжать писать под воздействием внутреннего побуждения, стремясь развить свой

¹⁹ «Dialogue», 1969, N 4, p. 80, 81.

талант, который даже в это дисгармоничное время мы не можем полностью в себе заглушить». Беллоу осуждает не только молчание писателя, но и теорию «чистого искусства»: «Изолированная профессионализация — это смерть, вне широкого мира писатель обращается в музейный экспонат»²⁰. И в середине 70-х годов для писателей разных поколений художественное творчество остается непрерывным процессом поиска истины. «Мы упрямо отказываемся жить без героического идеала»²¹, — эти слова молодого прозаика Дж. Гарднера отражают важную особенность современного звучания проблемной, реалистической литературы Соединенных Штатов.

2

Хотя тезис «отчуждения» долгие годы оставался господствующим в идейных построениях искусствоведов и философов, в то же время в социальном статусе американского писателя происходили важные изменения. После второй мировой войны главной цитаделью интеллектуалов стал университет. Нью-Йорк как и прежде хранил свою славу культурной столицы нации, сосредоточивая, по некоторым оценкам, до 70 процентов ее интеллектуально-художественного потенциала, но географически сфера литературного образования и творческой активности значительно расширилась. Увеличение числа учащихся и студенческие волнения 60-х годов распатали традиционный академизм учебных программ, осовременив их и сосредоточив большее, чем прежде, внимание на «человеческой» стороне приобретаемых знаний. В университетах и колледжах вырос удельный вес отделений английского языка и литературы, и среди их преподавателей все чаще стали появляться имена как начинающих, так и уже пользующихся известностью прозаиков, поэтов, критиков. Уже к середине 50-х годов понятие «лектор-писатель» получило едва ли не повсеместное распространение и стало одной из отличительных особенностей американской высшей школы.

Переселение литераторов под сень академических кущ

²⁰ «Dialogue», 1971, N 3, p. 103.

²¹ «New York Times Book Review», 1974, December 22, p. 7.

было, конечно, далеко не всеобщим, и все же у многих возникали вполне понятные опасения насчет дальнейшей «институционализации» американской культуры. Характеризуя в книге «Зеленеющая Америка» (1970) умонастроение молодежи, которое «удивительно и чудесно выросло на каменистой почве американского корпоративного государства», профессор Гарварда Ч. Райх напомнил о преобладающем влиянии в стране иных воззрений — традиционного приобретательского индивидуализма и обезличенного чувства стадности, получивших у него, соответственно, наименование «Сознание I» и «Сознание II». «Один из центральных аспектов Сознания II, — писал Райх, — заключается в признании приоритета установлений, организации и общества», того, «что индивидуум должен связать свою судьбу с чем-то более крупным, чем он сам, и подчинить ему свою волю»²². Это ощущение принесения в жертву собственной индивидуальности особенно беспокоило американских писателей. В романах М. Маккарти «Рожи Академии» (1952) и Б. Маламуда «Новая жизнь» (1961), в новеллах Дж. К. Оутс мы встречаем не только сатирическое изображение университетских порядков, но и тревогу по поводу духовного измельчания интеллигента, принужденного возвращаться в белищем колесе организованного культуртрегерства.

Отражением быстрого превращения Америки в механизированное, рационально отлаженное общество с четкой регламентацией социально-культурных и поведенческих норм стала социологическая концепция. Д. Ризмена, оказавшая в 50—60-е годы заметное воздействие на широкие круги интеллигенции. Воцарение нового социально-технологического «орднунга», торжество потребительских инстинктов повергали многие мыслящие умы Америки чуть ли не в шоковое состояние. «Изгнанничество зашло в тупик, голодать ради высоких целей чистого искусства уже не было обязательным, бунтарство начало казаться инфантильным и надуманным, время свежих открытий в искусстве прошло, а новая социальная и экономическая реальность диктовала необходимость прочного заработка и обращения к устойчивым ценностям семейной жизни»²³, — в таких прозаических категориях суммировал

²² Charles Reich. The Greening of America. N. Y., Random House, 1970, p. 38.

²³ John W. Aldridge. The Devil in the Fire: Retrospective Essays

современную ему литературную ситуацию критик Джон Олдридж в своей книге «В поисках ереси» (1956).

Исчезновение в данных условиях «ориентированного внутрь» человека и приход ему на смену индивида, «ориентированного вовне», — вот одна из наиболее популярных социологических моделей Ризмена. Речь шла о растворении в быстро формирующемся «массовом обществе» героя-индивидуалиста, человека с сильной волей, крепким внутренним стержнем, устремленного к идеалам, составляющим цель и оправдание его жизни. Люди этого склада хорошо известны по произведениям американской литературы, на которую охотно опираются в своих изысканиях социологи и которая в свою очередь не только иллюстрирует, но подчас и предвосхищает их заключения. Это Джей Гэтсби у Фицджеральда, лейтенант Генри в «Прощай, оружие!» Хемингуэя, Вилли Старк из «Всей королевской рати» Р. П. Уоррена. Им на смену приходят «люди толпы», ориентирующиеся не на внутренний импульс (будь то воля, характер, убеждения, мировоззрение), не на стремление к идеалу, а на одобрение или неодобрение среды, в пределах которой практически замыкается ныне вся сознательная жизнь личности. Тяготение «вовне ориентированного» человека к себе подобным, полагает Ризмен, не основывается на каких-либо идеологических мотивах, а является скорее «результатом смутного, обобщенного чувства беспокойства». В этом желании «быть, как все» заложена весьма реальная опасность нивелировки характера, превращения человека из личности в «винтик». Этот процесс получил, в частности, отражение в диалогии об Уопшотах и многих новеллах Дж. Чивера, в книгах Г. Голда и Р. Морриса, в романе Дж. Хеллера «Что-то случилось» (1974).

Однако опасения относительно гибельности «интеграции таланта» для развития творческого духа не оправдались. Хотя стереотип «человека, живущего в пригороде и ведущего занятия со студентами», с течением времени и стал во многом характерен для фигуры американского писателя, преподавание в университетах не повлекло неблагоприятных последствий ни для поэтического дара Р. Джэррела, Дж. Чиарди, Дж. Бэрримена, Г. Немерова,

on American Literature and Culture 1951—1971. N. Y., Harper's Magazine Press Book, 1972, p. 22.

ни для реалистического таланта Ю. Уэлти, Р. П. Уоррена, С. Беллоу, Дж. К. Оутс. Критики М. Каули (в «Литературной ситуации», 1954) и Дж. Олдридж ошибались, полагая, что изменения в социальном статусе писателя равносильны автоматически навязываемому конформизму. Взаимодействие интеллектуальной и творческой элиты со студенческой массой влекло за собой еще одно последствие, которое в середине 50-х годов было трудно предвидеть. Идеи и сомнения, бывшие в прошлом достоянием немногих, перешли буквально «из рук в руки» к нетерпеливым слушателям, породив сумятицу в умах, идейное брожение и в конечном счете создав благоприятную творческую атмосферу.

Американские университеты 50-х — начала 60-х годов подготовили руководителей и участников студенческих выступлений, ставших вскоре важным ферментом общественного развития. Размах гуманитарного образования и участие в нем лучших умов страны — писателей, социологов, теоретиков и историков культуры и общества — создавали питательную среду для выработки новых форм участия молодежи в жизни нации, в определении курса ее политики. Опасения, вздохи, а нередко и стоны, доносившиеся со стороны наблюдателей и критиков «конформистской Америки», притихли с развертыванием массовых оппозиционных движений. «Вместо самодовольства сейчас наступил период чрезвычайной самокритики, — писал Д. Ризмен в 1969 г. — Дети тех, кто составлял «одинокую толпу», считают приспособление к буржуазным идеалам аморальным компромиссом»²⁴. Свою лепту в дело радикализации сознания молодых американцев внесли и писатели, быть может, вначале даже не столько собственным творчеством, сколько своеобразным «посредничеством» — как «просвещенные собеседники», хранящие и прилагающие к современности наследие общечеловеческой духовности.

Расширение системы высшего образования в США явилось лишь одним и, по-видимому, наиболее отрядным фактором в области культуры, относящимся к формированию «массового общества». Дальнейшее развитие средств массовых коммуникаций, переворот в издательском деле, связанный с распространением сравнительно

²⁴ «Time», 1969, November 14, p. 23.

дешевых книг в мягких обложках, колоссальное расширение сферы «массовой беллетристики», опирающейся на идейную незрелость и нетребовательные читательские вкусы,— эти и многие другие факторы накладывали свой отпечаток на картину литературной жизни в Соединенных Штатах, придавая ей год от году дополнительные штрихи и оценки.

Беды, приносимые американской «массовой культурой», хорошо известны; помимо ее роли в понижении эстетических критериев искусства и в манипулировании общественным мнением, это еще и «трава забвения», мощное средство идеологической дезорганизации, направленной против передовых общественных устремлений. Поэтому есть все основания говорить о «массовой культуре» как об одном из репрессивных орудий буржуазного общества. Это хорошо понимали и многие американские критики коммерциализированного чтения, литературных суррогатов, представленных, например, в 40—50-х годах библейскими романами Л. Дугласа, криминальными «боевиками» Г. Метеллиос и Г. Роббинса. И все-таки в хор пессимистических высказываний, предрекавших неизбежность снижения уровня культуры вследствие ее «массификации», вплетались поначалу сравнительно редкие голоса, высказывавшие предположение, что «прибыль и умственное развитие могут существовать здесь не хуже, чем в какой-либо другой области»²⁵.

Как оценивать издательский бум, прекратившийся в США лишь к середине 70-х годов, в связи с общим снижением экономической активности? Каким образом повысившийся спрос на книги и увеличение тиражей отразились на положении писателя, на его способности противостоять коммерческому импульсу в интересах совпадения правды жизни и правды искусства? Всякая попытка однозначно ответить на эти вопросы была бы с самого начала обречена на искажение общей картины, складывающейся из многочисленных неоднородных и противоречивых факторов.

В своих заявлениях американцы, представляющие официальную точку зрения, предпочитают прежде всего сослаться на обобщенные статистические данные. В 1962 г., встречаясь с руководителями Советского пра-

²⁵ Л. Гурко. Кризис американского духа, стр. 125.

вительства, Н. Казинс заявил, что ежегодно в США издается 300 миллионов книг «серьезного» содержания, пользующихся «безусловным» спросом и весьма доступных по цене; ту же цифру повторяет Дж. Брукс в работе «Великий скачок» (1966), в апологетическом духе обзревая историю США после второй мировой войны. «Издатели книг в бумажной обложке, к удивлению некоторых из них, возбудили у американцев огромную и неутолимую жажду к серьезным и актуальным книгам,— пишет по этому поводу Л. Гурко.— Во многих случаях хорошие книги расходились быстрее, чем стандартная продукция»²⁶. «С начала 60-х годов мы наблюдаем серьезные усилия, направленные на то, чтобы преодолеть барьер, который все еще отделяет «художественную публику» от народа»,— утверждает редактор «Артс мэгэзин» Дж. Экстоун.

Можно привести ряд примеров неожиданного успеха отзвучавших или давно забытых книг, когда их коснулось живительное внимание массовой, в особенности студенческой, аудитории. Так, изданный в 1962 г. весьма глубокий по содержанию роман У. Перси «Кинозритель» принес фирме убытки: за пять лет было продано менее 10 тысяч экземпляров. Затем последовало второе рождение книги: в «дешевом» издании ее купило около миллиона человек, и литературный престиж Перси сразу вырос. Схожим образом в Америке на рубеже 60—70-х годов был «открыт» «Степной волк» (1927) швейцарского писателя Германа Гессе, лауреата Нобелевской премии 1946 г., ранние романы К. Воннегута и некоторые другие произведения, в которых расторопные издатели проныцательно распознали соответствие духу времени.

На этом фоне количественного прогресса положение с изданием художественной литературы выглядит менее оптимистично. Если сразу после войны беллетристика, а также мемуары, критика и книги общепросветительского характера по числу изданий превышали специальную литературу, то к началу 70-х годов положение коренным образом изменилось. Художественная литература составляет теперь лишь примерно одну пятую новых названий, и именно этот раздел книжного рынка в первую очередь испытал на себе воздействие экономического спада в

²⁶ Там же, стр. 144.

США в первой половине текущего десятилетия. «Несмотря на благородные побуждения и широкие жесты по отношению к авторам, главным для издателей по-прежнему остается прибыль,— писал в декабре 1973 г. критик В. Наваски.— Конечно же, издатели нередко печатают книгу просто из симпатии к автору и вкладывают деньги в обреченный на финансовую неудачу первый роман для того, чтобы за ним могли последовать второй и третий, которые имеют шансы окупиться... время от времени издается книга стихов просто из любви к литературе, из чувства вины перед прогрессом искусства...»²⁷ Но подобные филантропические жесты слишком редки, чтобы считаться правилом. В материальном отношении начинающий писатель в США (не говоря уже о его западноевропейских и канадских коллегах) принадлежит к наименее обеспеченным слоям общества; обычно его годовой заработок не превышает нескольких тысяч долларов. Некоторые литературные дебюты сопровождались в США шумным успехом — «Убить пересмешника» Х. Ли (1961), «Уловка-22» Дж. Хеллера (1962) и «Тайна Санта-Виттории» Р. Крайтона (1966). Однако для большинства дебютантов первый шаг в литературе оказывается последним. Некоторым из них не по плечу тяжелая борьба с равнодушным публики и шаблонными вкусами издателей; так, в начале 60-х годов горестную судьбу англичанина Т. Чаттертона, канонизированную в известной драме Альфреда де Виньи, разделила талантливая С. Плат, а в 1975 г. тот же конец ждал поэтессу А. Секстон.

В качестве знака наступающих «тяжелых времен» журнал «Ньюсуик» указывал на резкое сокращение субсидий библиотекам, сужение рынка, уменьшение числа книжных магазинов. «У нас в стране становится меньше читателей, чем писателей»²⁸, — приводит журнал горькие слова известного прозаика Р. Морриса. Парадоксальное суждение Морриса имеет под собой не только эмоциональные, но известные фактические основания. По данным Национального совета по чтению, созданного в 1970 г., чуть ли не четверть общего числа американцев в той или иной степени подходит под категорию «функционально неграмотных». Несмотря на увеличение коли-

²⁷ «New York Times Book Review», 1973, December 23, p. 2.

²⁸ «Newsweek», 1974, February 25, p. 43.

чества учащихся и среднего срока обучения, «миллионы американцев читают с таким трудом, что их практически можно считать неграмотными». «Степень грамотности уменьшается в прямой пропорции к снижению дохода»²⁹, — отмечалось в докладе Совета, опубликованном весной 1971 г.

Контрастом к хроническим затруднениям, испытываемым неоперившимися прозаиками и особенно поэтами, служит, однако, основательно упрочившееся на протяжении 60-х годов материальное и социальное положение тех писателей, кто благодаря таланту, умению либо стечению обстоятельств снискал расположение читателей и критики. В 60—70-е годы почти каждое высокоталантливое, проблемное произведение «серьезной» литературы могло рассчитывать не только на положительное мнение знатоков, но и на «кассовый» успех. «Бестселлерами года» становились новеллы Д. Сэлинджера, романы М. Маккарти, К. Э. Портер, Т. Уайлдера, Дж. Апдайка, У. Стайрона. Нельзя, разумеется, сбрасывать со счетов воздействие рекламы, активность книжных клубов, предварительное зондирование потенциального покупателя. «Главное основание коммерческого успеха — публикация книги в подходящий, точно выверенный момент»³⁰, — формулирует «секрет сенсаций» ветеран издательского дела в США Дж. У. Аллен. Но читательский вкус — понятие слишком широкое и трудноуловимое; как раз в начале 70-х годов, на пример которых ссылается Аллен, огромным спросом пользовались как всевозможные «сексуальные самоучители», так и сентиментальные мелодрамы типа «История любви» Э. Сигала (1970), а одухотворенная притча Р. Баха «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» (1972) по числу проданных экземпляров встала вровень с «шедевром» современного садо-мазохизма «Изгнание дьявола» У. Блэтти (1971).

Хотя литература, рассчитанная на самую невзыскательную аудиторию, по-прежнему преобладает в списках бестселлеров, совпадение высокой оценки книги критиками и её коммерческого успеха было в 60-х — начале 70-х годов скорее правилом, чем исключением. За это время,

²⁹ «Saturday Review», 1971, April 17, p. 22.

³⁰ «Saturday Review», 1971, July 31, p. 14.

кстати, изменилось и само понятие «бестселлер» — теперь его присваивают только «книгам-миллионерам». Миллионерами нередко становятся и их авторы; внушительные суммы уплачиваются и авансируются не только «королям» бульварной беллетристики — Т. Трайону, И. Уоллесу, Л. Урису, но и Н. Мейлеру, Т. Капоте, Дж. Джонсу, К. Воннегуту.

Коммерциализация — давняя болезнь американской литературы, не щадившая в XX в. даже самых крупных ее представителей. Э. Синклер, осудивший в памфлете «Деньги пишут» некоторые книги Дж. Лондона за уступки мещанским вкусам, позднее сам выступил с серией поверхностных исторических романов и за один из них — «Зубы дракона» (1942) — получил Пулитцеровскую премию, присуждаемую советом консервативных бизнесменов и литературных критиков. Повторением избитых, хотя когда-то и бывших открытием, литературных приемов, установкой на развлекательность отмечены некоторые произведения Дж. Марквенда, Э. Колдуэлла, Дж. Стейнбека. Коммерческий расчет присутствует и в ряде книг, принадлежащих перу ведущих писателей США, становящихся как бы участниками «литературно-индустриального комплекса»³¹, по выражению критика Р. Костелянца. Это и пухлый, идущий не от жизни, а от «социальных» стереотипов роман И. Шоу «Богатый человек, бедный человек» (1970), и биография знаменитой кинозвезды «Мерилин» Н. Мейлера (1973), и бесхитростный экзотический детектив «Прикосновение опасности» Дж. Джонса (1973). В целом же, однако, следует отметить, что широкая материальная поддержка буржуазным обществом не сказалась сколько-нибудь заметно на содержании творчества крупнейших американских писателей и не привела к снижению или ослаблению критичности их произведений. Ни предоставление прозаикам и поэтам необременительной, но высокооплачиваемой работы в университетах, ни организуемые госдепартаментом зарубежные поездки, ни субсидии из различных фондов не наложили отпечатка конформизма или зависимости на американскую литературу в ее наиболее художественных

³¹ *Richard Kostelanetz. The End of Intelligent Writing. Literary Politics in America.* N. Y., Sheed and Ward, 1974, p. 183.

и органических проявлениях. Прав Г. Видаль, отмечавший, что «не Голливуд и не общество уничтожили Фицджеральда — с ним случилось бы то же самое, если бы он преподавал в университете, сочинял никому не известные романы и вел бы незаметный образ жизни... Фолкнер тридцать лет писал для Голливуда, и это никак не отразилось на его книгах»³². Когда Э. Хемингуэя в 1947 г., еще до наступления «эры телевидения», спросили, в какой мере высокие гонорары средств массовой информации отвлекают писателя от серьезного творчества, он иронически ответил: «Большинство уличных женщин обычно действуют по призванию»³³.

На протяжении 60-х годов литература превратилась в Соединенных Штатах в «модную» профессию, а сами литераторы ощутили себя частью общенационального созвездия знаменитостей. До этого времени «не более полудюжины писателей было известно Америке в каждый определенный момент истории,— отмечала в 1965 г. лондонская «Таймс литерари сапплмент». — Теперь же слава приходит за одну ночь... и на писателей смотрят не как на поставщиков развлечений, а как на серьезных моралистов и наставников общества»³⁴. Популяризации писателей в огромной степени способствовало телевидение: беседы за «круглым столом», программа «Лицом к нации» и ей подобные редко обходятся без привлечения «звезд» литературного мира. Вынесение портрета Дж. Чивера на обложку журнала «Тайм» в начале 1964 г. в связи с выходом в свет его «Скандала в семействе Уопшотов» было еще сравнительно редким явлением. За минувшее же с тех пор десятилетие проникающие во все уголки страны «Тайм» и «Ньюсуик» не раз помещали на самом видном месте материалы, связанные с творчеством Апдайка и Стайрона, Т. Уильямса и Р. Лоуэлла, а интервью с Болдуином, Мейлером, Воннегутом, Видалем на разнообразные темы — от будущности расовых взаимоотношений до перспектив «технотронного общества» — печатали журналы самого различного профиля — от консервативного «Рипортера» до гедонистического «Плейбоя».

³² *Gore Vidal. Homage to Daniel Shays, p. 213.*

³³ *Л. Гурко. Кризис американского духа, стр. 145.*

³⁴ «Times Literary Supplement», 1965, November 25, p. 1035.

Признание обществом роли писателя и предоставление ему права голоса в обсуждении всевозможных проблем имело и обратную сторону, о которой начиная примерно с середины 60-х годов все чаще пишет американская пресса. Речь идет о писательской саморекламе, об «эпидемии ячества», по выражению прозаика Г. Голда, о возникновении среди литературных кругов особой категории, которую С. Беллоу удачно назвал «писателями на подмостках». В первых рядах этих «актеров, играющих роль писателей», находятся, по мнению Голда, те представители так называемого «нового журнализма», которые видят в этом жанре лишь широкие возможности для самовыражения. «Тацит, Толстой, Кольридж — если взять наугад трех повествователей — широко употребляли личное местоимение, — пишет Голд, — но еще шире они показывали реальный мир — мир истории, нравственности, искусства... Когда же «я» вытесняет собой все прочее, приходит беда»³⁵.

Упреки Голда достаточно основательны. Он прав, напоминая, что главный род занятий писателя — «не телевизионные интервью, во время которых у него часто рождаются иллюзии о том, что в его персоне сконцентрировано все существенное, представляющее собой общенациональное значение»³⁶. Но Голд и Беллоу концентрируют свое внимание лишь на субъективной стороне поднятого вопроса, в то время как, по сути дела, в их высказываниях затронута важная проблема взаимоотношений писателей и средств массовой информации и — более опосредованно — путей и способов относительного регулирования буржуазным государством общественного поведения творческой интеллигенции.

В недавнем прошлом роскошные еженедельники, наподобие «Сатэрдей ивнинг пост», вполне сознательно использовали талант Фидджеральда и Дж. Лондона, О'Хары и И. Шоу, заставляя их сужать свой творческий диапазон и подделываться под стереотипы развлекательной беллетристики. Эта форма внешнего контроля и теперь сохраняет в известных пределах свою действенность, но еще более характерной следует признать своеобразную

³⁵ «Intellectual Digest», 1972, January, p. 59.

³⁶ Ibidem.

взаимоэксплуатацию, при которой не столько творчество, сколько поступки, жесты литературных светил становятся желанной находкой для специалистов по рекламному делу и «индустрии развлечений». Грандиозный званый вечер, устроенный Т. Капоте в одном из нью-йоркских отелей по поводу издания его книги «Совершенно хладнокровно» (в русском переводе — «Обыкновенное убийство»), или празднование пятидесятилетия Н. Мейлера, в ходе которого юбиляр объявил о своем малореальном намерении учредить «тайную полицию» для слежки за ФБР и ЦРУ, — эти и им подобные факты «светской хроники» получали шумное «паблисити», нередко затмевавшее идейно-эстетическое значение публикуемых произведений. «Превращение творческих личностей в персонажи театра новостей, использование сложных произведений искусства в качестве средства самовозвеличения... обедняет нашу культуру»³⁷, — справедливо отмечал в этой связи видный театральный критик Р. Брустайн.

Однако за эксцентричностью публичного поведения американских писателей скрывается не только «зуд лицедейства», вне всякого сомнения присущий Мейлеру и некоторым его коллегам. Сам Мейлер не раз объяснял это неумное стремление любой ценой оставаться сверхзвездой литературного ряда не просто жаждой сенсаций, но ссылкой на сформулированную им в знак протеста против безликости «массового общества» «эстетику арены», акцентирующую изначальную тягу человека к броскому внешнему выражению своей индивидуальности. Традиционная культура, по мнению Мейлера, основывалась на языке слов, значений и символов; ныне необходимо обратить внимание на эстетику движения, на «язык тела». Эту мысль писатель иллюстрировал очерками о мексиканской корриде и о боксе, но свое высшее выражение «эстетика арены» получала, по Мейлеру, в молодежном движении, в студенческих демонстрациях второй половины 60-х годов. Логика его рассуждений разделялась далеко не всеми, но желание выступить в поддержку оппозиционных сил, а нередко и лично участвовать в борьбе против милитаризма и расизма, за демократизацию общества захватило в это время значительную и лучшую часть американской творческой интеллигенции.

³⁷ «New York Times Magazine», 1974, June 16, p. 39.

Среди множества обветшалых представлений, сметенных или по крайней мере поколебленных в годы вьетнамской войны, едва ли не самым стойким было предубеждение против участия писателей в политической деятельности и подчинения ими своих произведений политической и идеологической «злобе дня». Эта предубежденность основывалась не только на доктрине эстетической «самоценности» творчества, воспринятой в США от английских прерафаэлитов и поэта и критика XIX в. Мэтью Арнольда и укоренившейся там благодаря, в частности, вкладу «новых гуманистов» и «южных аграриев». «Реплики — это еще не литература», — заявила Г. Стайн в разговоре с Хемингуэем, и ее фраза (не менее всеобъемлющая, чем замечание о «потерянном поколении») могла бы служить эпиграфом к многочисленным призывам разных критических школ подходить к служению искусству *sub specie aeternitatis* — «с позиций вечности».

Но еще более непосредственная причина вытекала из общественной практики «аполитичной середины века», сменившей проникнутые духом радикализма «тридцатые годы». «В течение десятилетия после окончания второй мировой войны американские коммунисты и попутчики преследовались, подавлялись, а иногда и попадали за решетку, — напоминал недавно английский историк Д. Кот. — Атмосфера истерии и глубокого душевного нездоровья охватила суд, деловой и академический мир, общество в целом»³⁸. Не лишним будет отметить, что «попутчиками» традиция в данном случае именуется тех представителей творческой интеллигенции Запада, кто, не связав себя формально с коммунистическим движением, активно участвовал в общественно-политической борьбе на стороне прогрессивных сил. В конце 30-х годов идеи социального переустройства мира и пример Советского Союза вдохновляли лучших представителей литературной среды США. Под петициями, протестовавшими против различных антисоветских заявлений, можно было видеть тогда имена Т. Драйзера, Д. Паркер, Д. Хеммета, Н. Уэста, Н. Олгрена, М. Каули, У. Франка, Дж. Тербе-

³⁸ *David Cauter. The Fellow-Travellers: A Postscript to Enlightenment.* N. Y., Macmillan, 1973, p. 303.

ра, Р. Райта, Э. Симмонса и других литераторов, по большей части входивших в основанную в 1935 г. Лигу американских писателей, которая поддерживала тесные связи с аналогичными организациями художников, актеров, сценаристов.

Преследования послевоенных лет не только разрушили эту организацию, но и заразили души людей страхом. Некоторые недавние попутчики спешно меняли политические ориентиры, и в представлении большинства политика и искусство вновь становились далекими и чуждыми друг другу сферами. Одной из последних попыток воспрепятствовать этому процессу стала критическая буря, разразившаяся в 1948 г. вокруг решения жюри Библиотеки конгресса присудить премию Боллингена «за высочайшие достижения в области американской поэзии» Э. Паунду, дискредитировавшему себя в годы войны сотрудничеством с итальянским фашизмом. «Политические и моральные принципы этого поэта наносят ущерб его творчеству и снижают уровень его поэзии»³⁹, — писал К. Шапиро, выступая против антигуманизма Паунда, отразившегося не только на его деятельности, но и на содержании некоторых из отмеченных премией «Песен». Однако большая часть законодателей американского литературного Олимпа отвергала эту точку зрения, ссылаясь на «неуместность» любых соображений, «не связанных непосредственно с оценкой собственно поэтического вклада». Эта декларированная аполитичность несла в себе на самом деле вполне определенную, консервативную тенденцию, ибо, даже по словам Дж. Оруэлла, выдвинувшегося в те годы в первые ряды идейных противников коммунизма, «мнение, согласно которому искусство не должно иметь ничего общего с политикой, само по себе тоже служит выражением политической позиции»⁴⁰.

Теория деидеологизации и деполитизации искусства доминировала в американском общественном сознании на протяжении по меньшей мере пятнадцати лет, создавая удобное прикрытие гражданскому малодушию той части интеллигенции, на которую устрашающе подействовали процесс над «голливудской десяткой» и казнь Розенбер-

³⁹ «The Politics of the Twentieth Century Novelists». Ed. by G. A. Panchias. N. Y., Hawthorn Press, 1971, p. XXXVI.

⁴⁰ Ibid., p. 1.

гов. Протест Дж. Стейнбека, выступившего в журнале «Эсквайр» с осуждением судебного расследования по делу А. Миллера, даже в 1957 г. можно было назвать гласом вопиющего в пустыне. Недоверчивое и презрительное отношение к политике владело умами и тех, кому было чуждо чувство страха, но кто, тем не менее, предпочитал оставаться в стороне, быть наблюдателем, а не участником. «Все политические концепции, даже претендующие на связь с высокими моральными принципами, по сути ориентируются на равнодушие к человеческой жизни и индивидуальной судьбе; становясь поборником любой из них и прикладывая к своему сознанию определенную мерку, художник дегуманизирует творчество, теряет способность к служению искусству»⁴¹, — так писала К. Э. Портер, не просто разделяя предрассудки многих своих коллег, но и формулируя эстетическое убеждение, возводимое в современной Америке в почти непререкаемую догму, пользующуюся широкой неофициальной поддержкой.

Если писателям левых взглядов приходилось как никогда трудно в США 40—50-х годов, то для антикоммунизма историческими обстоятельствами была создана самая благоприятная почва. В противовес фактически самораспустившейся Лиге американских писателей в 1951 г. был организован так называемый Конгресс за свободу культуры, где ведущую роль играли такие «твердые» антикоммунисты, как Дж. Фаррел, С. Хук, Дж. Дос Пассос и др. Закономерную эволюцию к антикоммунизму совершил ежеквартальник «Партизан ревью», опубликованный в 1947 г. печально знаменитую передовую «Пятая колонна либералов», направленную против любых соглашений с Советским Союзом. Основанный в качестве органа нью-йоркского Клуба имени Джона Рида, «Партизан ревью» в послевоенные годы вместе с журналами «Диссент» и «Комментари» долгое время занимал непримиримую позицию в отношении левого радикализма, олицетворяя своей деятельностью «холодную войну» в области идеологии и литературной критики.

Процесс превращения к середине 60-х годов основной массы американских литераторов из безгласного «поко-

⁴¹ «The Politics of Twentieth Century Novelists», p. XIII.

ления разочарованных» в активную политическую силу хотя и поражал стремительностью, но сам по себе не был чем-то неожиданным или невероятным. Несмотря на все передраги маккартистской эры, быть может, девять десятых творческой интеллигенции сохранило либерально-демократический образ мыслей, тесно связанный в ее представлении в те дни с политической фигурой и программой Э. Стивенсона, баллотировавшегося на выборах 1952 и 1956 гг. Политики-консерваторы типа Б. Голдуотера и Р. Рейгана и сама политическая философия консерватизма никогда не имели в литературных кругах США сколько-нибудь многочисленных последователей. Из известных писателей-консерваторов, кроме уже упомянутого Дос Пассоса, тут можно было бы еще назвать разве что престарелую Эйн Рэнд и калифорнийского романиста Уоллеса Стегнера.

Их произведения пользуются достаточной популярностью и признанием у определенного толка издателей и общественных деятелей: скажем, роман Стегнера «Передышка» получил Пулитцеровскую премию за 1973 г., а книги Рэнд широко направлялись во Вьетнам для того, видимо, чтобы укрепить «моральный дух» солдат. Однако, выступая на более высоком интеллектуальном уровне, поборники политических взглядов «правее от центра», как правило, терпели поражение в дебатах со своими либеральными соперниками. Так, например, сокрушительным провалом для У. Бакли и всей линии возглавляемого им еженедельника «Нэшенл ревью» обернулись его публичные дискуссии по текущим общественно-политическим вопросам с Дж. Болдуином (1965) и Г. Видалем (1968).

Одним из пунктов разногласий между либералами и консерваторами неизменно служил вопрос о формах и степени правительственного участия в культурной жизни страны, о путях и возможностях субсидирования искусства и литературы. Когда в 1972 г., в день общенациональных выборов, журнал «Сатэрдей ревью» опубликовал высказывания на этот счет Р. Никсона и Дж. Макговерна, в глаза прежде всего бросилось отсутствие сколько-нибудь принципиальной разницы между позициями лидеров двух буржуазных партий. Оба претендента на президентский пост выступили против «институционализации» и «регламентации» культуры, оба указали на растущее значение культурного фактора в

американской жизни⁴². Но, по сути дела, пальма первенства в попытках привлечь на свою сторону творческие силы страны всегда принадлежала демократической партии. Чтение стихов Робертом Фростом на церемонии введения в должность президента Дж. Кеннеди 20 января 1961 г. было воспринято как сигнал назревающих перемен. Создание Кеннеди должности советника по делам культуры при Белом доме и активная поддержка президентом Джонсоном Федерального фонда поощрения искусств и гуманитарных занятий (создан в 1965 г.) свидетельствовали о решительной ломке существовавших традиций в этой важной области.

Несмотря на щедрые ассигнования Федеральному фонду искусств, которые в середине 70-х годов достигли 80 млн. долларов, степень недоверия к правительству и недовольства его политикой со стороны демократической интеллигенции в 60-е годы была беспрецедентной в современной истории Соединенных Штатов. Широкая огласка связей ЦРУ с Конгрессом за свободу культуры основательно подорвала престиж этого антикоммунистического объединения. Поддержка ЦРУ в 50—60-е годы негласного органа Конгресса — английского журнала «Энкаунтер» — не была забыта и впоследствии: осенью 1972 г. в числе подписавших протест против дальнейших субсидий «Энкаунтеру» значилось немало видных американских писателей и критиков, в том числе М. Маккарти, У. Стайрон, Д. Макдональд, А. Кейзин.

Отношение к администрации Кеннеди и Джонсона и участие в ее культурных мероприятиях и программах в известной мере характеризовало в 60-х годах глубину и последовательность демократических убеждений литераторов, указывая на дальнейшую дифференциацию их общественно-политических симпатий. Если в первый день президентства Кеннеди писателей США представлял Р. Фрост, то четыре года спустя на соответствующей церемонии в честь Л. Джонсона наиболее внушительной фигурой из литературного мира оказался Г. Вук, один из самых красноречивых глашатаев конформистской идеологии. А. Миллер демонстративно уклонился от присутствия на церемонии подписания билля, учреждающего Федеральный фонд поощрения искусств, но на нее при-

⁴² «Saturday Review», 1972, November 4, p. 34, 35.

шли К. Э. Портер и поэтесса М. Мур. Еще больший резонанс получил отказ Р. Лоуэлла участвовать в Фестивале искусств, устроенном Белым домом в июне 1965 г.

Протест Лоуэлла против эскалации вьетнамской войны, к которому присоединилось тогда лишь пять процентов общего числа приглашенных, как бы обозначил начало мощной антивоенной кампании, достигшей апогея в последние годы минувшего десятилетия. «Вьетнам разбил наши сердца...— вспоминал недавно К. Воннегут.— Практически все американские писатели были против нашего участия в этой междоусобице. Мы сражались против войны год за годом с помощью романов и стихов, пьес и рассказов. Мы сбросили на наше самодовольное общество литературный эквивалент водородной бомбы»⁴³. И взрыв антимилитаристских чувств, действительно, был на редкость единодушным. Из 168 писателей Запада, упомянутых в книге «Авторы занимают позицию по Вьетнаму» (1967), лишь Дж. Стейнбек, К. Эмис и Дж. Уэйн (двое последних — англичане) безоговорочно поддержали аргументацию американского правительства. Печально знаменитое «дело Стейнбека» легло едва ли не единственным пятном на репутацию писателей США, сомкнутым строем выступивших в вопросе о Вьетнаме против собственного национального руководства.

Вьетнам возвратил американской интеллигенции вкус к философии марксизма, столь долго объявлявшейся «подрывной» и «непатриотичной». «Только в последние два года,— пишет С. Сонтаг в предисловии к своей книге «Стили радикальной воли» (1970),— я начала снова без стеснения произносить слова «капитализм» и «империализм»... Это почти чудо — неожиданное излечение от навязанной историческими условиями немоты, новая возможность говорить о проблемах, ускользавших прежде от моего понимания»⁴⁴. Публичные протесты, участие в демонстрациях, подобных окруженному легендой «штурму Пентагона» в октябре 1967 г., отказ платить налоги и другие акты гражданского неповиновения — таков был «передний план» отклика писательской общественности США на весь комплекс социально-политических проблем конца 60-х годов.

⁴³ Kurt Vonnegut Jr. Wampeters, Foma and Granfalloon (Opinions), p. 211, 226.

⁴⁴ «Commentary», 1970, November, p. 61.

Но в пределах общего чувства возмущения намечались и существенные оттенки политической ориентации, наглядно проявлявшиеся, например, в ходе президентских кампаний. Если на выборах 1964 г. симпатии интеллигенции в заметной степени принадлежали программе либеральных реформ, выдвинутой Л. Джонсоном, то четыре года спустя ни один из кандидатов, представлявших демократическую партию, не пользовался столь широкой поддержкой. По данным журнала «Тайм», в конце мая 1968 г., накануне убийства Р. Кеннеди, среди политически «ангажированных» литераторов можно было выделить три группировки. Вице-президента Г. Хемфри, связавшего свое имя с оправданием войны во Вьетнаме и занимавшего место на правом фланге демократов, поддерживали Дж. Стейнбек, Дж. Фаррел и Р. Эллисон — люди преимущественно старшего поколения, поборники социального компромисса и скорее защитники облика Америки перед судом остального мира, нежели ее критики.

На стороне Р. Кеннеди выступило немало противников правительственной линии, считавших себя «закоренелыми» демократами, «либералами чистой воды» и призывавших возвратиться к политической философии рузвельтовской эры. Наряду с И. Шоу и Б. Шульбергом, хорошо помнившими времена «нового курса», здесь значились Т. Капоте, Дж. Берримен, Т. Сазерн, Дж. Л. Херлиги и некоторые другие громкие имена послевоенной поэзии и прозы. Но цвет американской литературы 60-х годов собрался в лагере Ю. Маккарти: поэты Р. Лоуэлл и О. Нэш, драматурги Л. Хеллман, А. Миллер и Э. Олби, романисты У. Стайрон, Дж. Хеллер, Дж. Болдуин, Б. Маламуд, Г. Видаль и М. Маккарти, критики Д. Макдональд и Н. Подгорец. Даже Ирвинг Уоллес, «светило» бульварной беллетристики и в недавнем прошлом автор весьма консервативных «политических романов» «Человек» (1964) и «Заговор» (1967), поспешил объявить себя «радикальным демократом».

Процесс радикализации интеллигенции США во второй половине 60-х годов тесно связан, в частности, с историей двухнедельного обозрения «Нью-Йорк ревью оф букс», занимающего особое положение в американской «качественной» журналистике. Основанный в феврале 1963 г., в момент забастовки газетчиков и с сомнитель-

ными перспективами коммерческого успеха, «Нью-Йорк ревью оф букс» меньше чем через пять лет печатался уже стотысячным тиражом. «Ни один другой интеллектуальный журнал, включая «Партизан ревью» в период его расцвета в конце 40-х годов, не имел такого широкого распространения и не пользовался таким успехом»⁴⁵, — писал о своем идейном сопернике ежемесячник «Комментари».

Сочетая широту тематики рецензируемых книг с популярностью изложения, «Нью-Йорк ревью» обращался к «новой интеллектуальной аудитории», к сотням тысяч американцев, учащихся в университетах или уже получивших высшее образование и стремящихся внести свой вклад в решение неотложных общественных проблем. С конца 1966 г. радикализм «Нью-Йорк ревью» усиливается. После публикации статей С. Кармайкла против «белых либералов», К. Лэша и Дж. Эпштейна, осуждавших антикоммунизм «старых левых», а также выступления Н. Хомского, обвинявшего в пособничестве агрессии в Индокитае не только правительственных чиновников типа У. Ростоу, но и «респектабельных либералов» Д. Белла и А. Шлезингера, в среде нью-йоркской литературной элиты — основного круга авторов «интеллектуальной» прессы — намечаются признаки первого существенного конфликта со времен полемики вокруг Боллингенской премии. Со страниц «Нью-Йорк ревью» постепенно исчезают имена И. Хоу, Б. Демотта, Д. Ризмена, и к началу 70-х годов уже можно было говорить о наличии конфронтации между «радикалами» и «умеренными», сгруппировавшимися в свою очередь вокруг «Комментари» и его редактора Н. Подгореца.

Еще в своей автобиографии, опубликованной в 1968 г. под хлестким названием «Вот как это делается», Подгорец совершил почти небывалое, дерзнув выставить напоказ «маленькую грязную тайну», владеющую, по его убеждению, американским литературным «истэблিশментом»: «Лучше быть богатым, знаменитым и повелевать другими, чем оставаться бедным, безвестным и подчиняться приказам»⁴⁶. Эту отдающую цинизмом «философию успеха» Подгорец пытается распространить чуть ли не на

⁴⁵ «Commentary», 1970, November, p. 61.

⁴⁶ Norman Podhoretz. Making It. N. Y., Random House, 1968, p. V.

всю американскую литературу, хотя, по сути, неприятные истины, о которых он поведал в своей книге, относятся не столько к самим писателям, сколько к некоторым «теоретикам» либеральной группировки, этой, по словам Н. Мейлера, «любопытной колонии, сборища самых свирепых, эгоистичных, самовлюбленных, идеалистических, интеллигентных, талантливых, чувствительных, а иногда и бесчувственных, трудолюбивых и едва ли не стерильных представителей всего самого лучшего и самого худшего в литературных осадочных слоях»⁴⁷ Соединенных Штатов.

Конфликты конца 60-х годов основательно потрясли устои привычного уклада, сложившегося в литературных кругах Нью-Йорка и всего восточного побережья в первые послевоенные годы. Критические бури вскипали вокруг гипертрофированной сексуальности «Жалоб Портного» Ф. Рота (1969) и нарочитого авангардизма «Майры Брэкенридж» Г. Видаля (1968), но особенно громкая полемика сопровождала выход в свет остроактуальных романов «Признания Ната Тернера» (1967) У. Стайрона и «Скажи, когда ушел поезд» (1968) Дж. Болдуина. «Признания Ната Тернера» вновь обнажили противоречия между теми, кто симпатизировал «старым» и «новым левым». Консерваторы в этом споре не участвовали, ибо к началу 70-х годов среди защитников «сто-процентного американизма» оказались лишь немногочисленные бесталанные беллетристы, подобные К. Хоули и С. Уилсону.

В сборнике «Десять черных писателей отвечают» (1968) Стайрону был брошен упрек в превращении вождя восстания негров в 1831 г. из «человека действия» в мечтателя и резонера, «черного Гамлета», в искажении конкретных исторических фактов и вообще в покушении от лица белого «истэблшмента» на священное наследие черных. Но писатель никогда не отрицал и не пытался преуменьшить несправедливость межрасовых отношений, сложившихся в Америке (ему принадлежит известное сравнение условий жизни негров на плантации с положением узников нацистских концлагерей). «Грядущий конфликт станет конфликтом на почве цвета кожи...», — предупреж-

⁴⁷ Norman Mailer. Existential Errands. Boston — Toronto, Little, Brown, 1972, p. 188.

дал он еще за несколько лет до восстаний в гетто Ньюарка и Уоттса. Как показало время, позиция писателя была далека как от белого шовинизма, так и расизма сторонников лозунга «Власть — черным!» «Стайрон становится летописцем нашей общей истории»⁴⁸, — отмечал по выходе в свет «Ната Тернера» Дж. Болдуин, пожалуй, наиболее пронизательный и талантливый писатель-негр в современной Америке.

Раскол в движении «новых левых» и спад волны молодежного протеста породили у некоторой части интеллектуалов почти что пораженческие, оппортунистические настроения. «После нескольких лет деморализации проамериканский тип интеллигента начинает выходить на авансцену и вести мощную контратаку на модный радикализм»⁴⁹, — писал уже в ноябре 1970 г. еженедельник «Уолл-стрит джорнел». «Маятник качнулся слишком далеко. Мы отступили от слишком многих традиционных ценностей и не заменили их соответствующими новыми идеалами»⁵⁰, — вторил официозу «деловой Америки» небезызвестный директор Гудзоновского института Герман Кан. В стремлении «остудить Америку» Н. Подгорец и редактируемый им «Комментарии» едва ли не слово в слово копировали аргументацию и тезисы Л. Триллинга, выдвинутые им более четверти века назад в борьбе против революционного духа «тридцатых годов» и составившие содержание его работы «Либеральное воображение» (1950). Как когда-то Трилинг, Подгорец упрекает своих оппонентов (то есть вчерашних союзников по критике официальной Америки) в забвении принципа «автономности» искусства, в желании «пересмотреть и принизить значение Г. Джеймса», в догматизме взглядов на историю, короче говоря, в «политике антиамериканизма»⁵¹.

Однако взгляды Подгореца не характерны для преобладающих умонастроений в Америке «после новых левых». «Новые левые» не смогли переделать Америку, но зато они заложили основу для новой культуры, опираясь на которую мы можем теперь работать»⁵², — пишет в журнале «Рэмпартс» Э. Копкинд, один из самых ярких

⁴⁸ «New York Review of Books», 1967, November 9, p. 6.

⁴⁹ «Intellectual Digest», 1971, September, p. 18.

⁵⁰ «Intellectual Digest», 1972, September, p. 16.

⁵¹ «Commentary», 1972, April, p. 10.

⁵² «Ramparts», 1973, February, p. 34.

публицистов-радикалов 60-х годов. Эту мысль о необходимости продолжения — быть может, в иных формах — борьбы за последовательную демократизацию американского общества, за закрепление политических, социальных и психологических сдвигов, достигнутых на протяжении последнего десятилетия, разделяют наиболее дальновидные писатели Америки.

Несмотря на все толки о наступлении эпохи «нового консерватизма», США было бы трудно вернуться к «молчаливым», конформистским временам «холодной войны» и сенатора Дж. Маккарти. Подавляющее большинство литературной интеллигенции приветствовало первые шаги, связанные с политикой разрядки международной напряженности, а также перемены во внутриамериканской жизни, обусловленные кризисом антидемократического авторитаризма. В середине 70-х годов здоровые силы американской творческой интеллигенции все настойчивее задаются вопросом о выработке новых форм социально-политической борьбы с учетом сдвигов в общественном сознании нации, достигнутых в минувшем десятилетии. «Речь идет об обращении к проблемам изначальной человеческой сути, о преодолении заблуждений перед лицом возвышенных идеалов мира и прогресса, о трудностях на пути к человеческому счастью»⁵³, — пишет экономист и социолог Р. Хейлбронер, отражая широко распространенное в демократических кругах стремление не только удержать достигнутое в битвах 60-х годов, но и расширить сферу приложения гуманистических идеалов.

На повышение роли этического и культурного начала в духовной жизни США указывали в эти годы поэт Р. Уиттмор и прозаик К. Воннегут, «гранд-дама» американской литературы М. Маккарти и Дж. К. Оутс, одно из самых примечательных открытий минувшего десятилетия. «Американская жизнь в целом несчастлива, и частично дело заключается в том, что ей не хватает культуры»⁵⁴, — сказал К. Воннегут в интервью в связи с публикацией романа «Завтрак для чемпионов» (1973). «Я считаю, что искусство, особенно художественная проза, прямо связано с культурой, с обществом, — пишет Оутс. —

⁵³ «New York Review of Books», 1972, October 5, p. 19.

⁵⁴ Kurt Vonnegut Jr. Wampeters, Foma and Granfalloon (Opinions), p. 283.

«Искусства для искусства» не существует и никогда не существовало, а есть только искусство как более сознательный, более строгий способ выразить общечеловеческие нужды. Может показаться, что литературные персонажи имеют индивидуальные голоса; на самом деле они только облачают в звук и форму то неосязаемое, что витает вокруг нас»⁵⁵.

Молодая писательница из Соединенных Штатов вновь напомнила об основном принципе художественного творчества — выражении общего через частное, типического через индивидуальное. Художник отличается от политика, экономиста, социолога тем, что он увлечен судьбой отдельного человека, конкретными фактами, событиями, а не научными абстракциями. И в то же время передовые писатели капиталистического общества даже в самые мрачные периоды душевного упадка и идейной растерянности внутренне нерасторжимо связаны с широким миром социальных и политических сил. По определению П. Валери, назначение «политизированного», подчеркнуто актуального произведения в том, чтобы не столько «разбудить мысль и воображение человека», сколько «заставить его действовать». Однако оба эти мотива не существуют порознь и не проявляются разобщенно, идет ли речь о книгах писателя или о его гражданской активности. Главная цель творчества — исследовать жизнь и способствовать переменам в ней, и откликом на этот призыв служит в наши дни деятельность многих американских литераторов.

⁵⁵ «Saturday Review», 1972, November 4, p. 51.

II

ОБЩЕСТВЕННАЯ БОРЬБА 60-х ГОДОВ И ЛИТЕРАТУРА США

А. М. Зверев

«Соединенные Штаты Америки вступили в 60-е годы, переживая затянувшийся идейный и духовный кризис, вызванный прежде всего последствиями маккартизма, все еще чрезвычайно ощутимо сказывавшимися на жизни страны, в том числе и на ее культурной жизни. Этот период прошел под знаком совершенно ложной политической ориентации, строившейся на предположении, что стране угрожает опасность коммунизма»¹, — пишет современный американский историк У. О'Нейл. Известно, какие последствия эта «ложная ориентация» имела для американской идеологии и культуры. Многие вчерашние радикалы скатились на позиции крайней ортодоксальности и фанатичного антикоммунизма. Интеллигенция, в массе своей остававшаяся все послевоенное время общественно пассивной и возводившая эту пассивность в моральный принцип «непричастности», переживала пору разброда и шатаний.

В летнем номере «Партизан ревью» за 1960 г. публицист Гарви Брейт, как бы подводя итоги 50-х годов, писал: «Что они для нас значили — эти десять лет! До чего жалкими, до чего бездеятельными мы все эти годы оставались! Мы погрязли в своем цинизме, раздражительности, безразличии, вялости; все важное, что происходило в мире, происходило без нашего участия, и сам мир шел вперед, не обращая на нас внимания, и жизнь набегала и откатывалась огромными волнами, пока мы не жились на пляже или праздно сидели перед телевизором. Как печально, что большинство из нас так и осталось ни к чему

¹ *William O'Neill. Coming Apart. An Informal History of America in the 1960's. Chicago, Quadrangle Books, 1971, p. 3.*

не пригодными людьми — замкнутыми в себе, чужими всем и вся и при этом вполне довольными собой»².

Такой жестоко откровенной самохарактеристике одного из сохранивших верность либерализму американских интеллигентов 50-х годов вполне соответствует объективная роль, которую сыграло в общественной жизни США «молчаливое поколение». «Усталость» от политики, а вернее — страх перед ней, доминировавшие в умонастроениях интеллигенции тех лет, обезоруживали ее перед «стратегией активного давления», избранной маккартизмом в качестве средства «наведения порядка» во внешних и внутренних делах страны. Только очень немногие представители литературной среды (Н. Мейлер, Ф. Рав, Д. Макдональд, М. Маккарти) осмеливались выступать в той или иной форме против антидемократизма, нетерпимости и консервативности реакционных кругов США; но симптоматично, что все они были отчасти подвержены тем же самым антикоммунистическим настроениям, которые маккартизм усиленно внедрял в сознание американцев.

Оглядываясь на пройденный за пятнадцать послевоенных лет путь, поэт Р. Лоуэлл констатировал, что «писательство превратилось в слишком специальную область, которой недоступно широкое воспроизведение действительного опыта. Оно стало ремеслом, чистым ремеслом, и ему необходимы радикальные средства, чтобы прорваться к действительности»³. Порожденная общей атмосферой изоляция от действительности создавала почву, на которой не могло произрастать «завербованное», общественно активное искусство, а именно в нем больше всего нуждалось общество, находившееся, по выражению известного политолога У. Липпмана, «в предчувствии конца эпохи — истощившейся, состарившейся и готовой умереть»⁴.

60-е годы ознаменовались для американской культуры осуществлением «прорыва к действительности»; в это время художественные искания так или иначе определялись стремлением отобразить динамику общественной борьбы, ее противоречия и перспективы. Выдвинутый со-

² «Partizan Review», 1960, Summer, p. 93.

³ «Paris Review», 1961, N 25, p. 64.

⁴ «New Republic», 1960, N 25, p. 13.

циологом Д. Беллом в 50-е годы тезис о том, что настоящая эпоха означает «конец идеологии», был опровергнут уже в самом начале нового десятилетия — опровергнут не только развитием событий во внутривнутриполитической сфере, но и идеологической нацеленностью всех наиболее примечательных явлений культурной жизни.

1

В идеологической эволюции, проделанной американским обществом в 60-е годы, можно выделить по меньшей мере два этапа. Первая половина 60-х годов (время президентства Дж. Кеннеди и ранний период деятельности администрации Л. Б. Джонсона) ознаменовалась определенным подъемом неолиберальных настроений, которые выразились, в частности, в создании и попытках практического осуществления программ, основанных на таких концепциях, как «государство всеобщего благосостояния», «великое общество» и т. п. Подъем этот оказался, однако, непродолжительным. К середине десятилетия в США обострение общественных противоречий стало несомненным, что было связано как с внутривнутриполитическими проблемами (особенно с расовым конфликтом, принявшим к этому времени крайне резкие формы), так и с бесперспективным внешнеполитическим курсом (прежде всего с агрессией во Вьетнаме).

Энтузиазм, с которым значительная часть американской интеллигенции встретила в 1960 г. политическую программу демократической партии («новые рубежи»), начал быстро угасать. Вторая половина 60-х годов была отмечена уже ростом настроений, резко критических по отношению к официально провозглашенному курсу и шире — к самому неолиберализму. Глашатаями таких настроений выступили «новые левые», идейные позиции которых в свою очередь отличались крайней непоследовательностью.

Разочарование в неолиберальной доктрине (получившей еще один чувствительный удар с поражением на выборах 1972 г. Дж. Макговерна) создало почву для тотального отрицания ее. В этой атмосфере наблюдалась, с одной стороны, возросшая активность консервативных сил, требовавших наведения «порядка» в стране любой ценой и не останавливавшихся перед попранием гарантирован-

ных конституцией гражданских прав и свобод. Еще в 1964 г. правое крыло республиканской партии выставило кандидатом на пост президента сенатора из Аризоны Б. Голдуотера, которого активно поддерживали все организации расистского и милитаристского толка. А на следующих выборах была создана так называемая «третья партия»: за ее кандидата в президенты, известного расиста Дж. Уоллеса, которого прямо обвиняли в следовании «по пути Адольфа Гитлера», проголосовало 10,5 млн. избирателей.

С другой стороны, все чаще заявлял о себе левый радикализм, даже экстремизм, к которому склонялись некоторые из вчерашних приверженцев неолиберального курса, понявшие к концу десятилетия всю его бесперспективность, но не видевшие иного выхода из тупика. Такие настроения были свойственны и «новым левым», и движению черных в определенной его части.

Вся эта бурлящая и многообразная жизнь Америки 60-х годов находила в литературе широкий отклик. Однако необходимо заметить, что либералистские иллюзии никогда не владели умами американских писателей в такой степени, как умами многих социологов и культурологов, оказавшихся впоследствии либо на откровенно реакционных, либо на ультралевых позициях.

Так, некоторые перемены в общественном климате США в период президентства Кеннеди, которые, казалось, могли вызвать определенный оптимизм относительно близкого будущего страны, стимулировали в литературе нарастание социально направленной критики. Хотя объекты ее были многочисленны, две тенденции этой критики представляются наиболее важными. Прежде всего, литература США начала 60-х годов производила своего рода расчет с недавним прошлым. Писатели вновь и вновь обращались ко временам маккартизма, не только не пытаясь списать его «издержки» за счет «неудачно сложившихся» исторических обстоятельств (как представители «истэблшмента»), а наоборот, заостряя внимание на этических проблемах и проводя мысль о прямой ответственности интеллигента за отстраненность, за культ изоляции, за духовную опустошенность и моральное попустительство. Кроме того, усиливалось внимание писателей к миру «среднего американца» и, в этой связи, к процессам, характерным для определившегося уже в основных

чертах «потребительского общества» — с засильем мещанских стандартов, нивелировкой индивидуальностей и трагическими в своей безысходности бунтами против этой насильственной рациональности и безмерно обедняющего человека «счастья».

В ряду книг, выдвигавших вопросы об этической позиции и ответственности интеллигента («Новая жизнь» Б. Маламуда, 1961; «Попустительство» Ф. Рота, 1962; «Подожги эту обитель» У. Стайрона, 1960 и др.), бескомпромиссностью и глубиной решения нравственных проблем выделяется роман «Герзаг» С. Беллоу (1964); в литературе, изображавшей среднего американца и «потребительское общество» на его первых стадиях,— «Кролик, беги» Дж. Апдайка (1960) и «Зима тревоги нашей» Дж. Стейнбека (1961). В большинстве своем эти произведения довольно подробно рассматривались советским литературоведением⁵; отметим лишь, что тенденции, нашедшие в них наиболее законченное и художественно целостное выражение, уже полностью определялись идейной обстановкой 60-х годов и процессами в общественном сознании американцев, которые сумела чутко уловить литература. При этом она не только подметила явления, уже получившие классификацию в философии и социологии, но кое в чем и предугадала характер этических конфликтов и социальных противоречий, с которыми Америке предстояло столкнуться несколько позже — в середине десятилетия и особенно в 1967—1969 гг.— в период апогея общественной борьбы.

Гарри Энгстром из раннего романа Апдайка «Кролик, беги» — своего рода прообраз бесчисленных «героев» 60-х годов, когда литература США особенно активно и встревоженно писала о порабощенности сознания «среднего гражданина» потребительскими идеалами. Она с тревогой всматривалась в его оскопленную «массовым обществом» душу, в которой зрели настроения протеста — яростного и в то же время слепого, иррационального, чреватого анархическими (а то и полуфашистскими) проявлениями.

Достигший вполне сносного существования (если иметь в виду только материальную сторону), Гарри без-

⁵ См., например: «Проблемы литературы США XX века». М., «Наука», 1970; «Основные тенденции развития современной литературы США». М., «Наука», 1973.

мерно тяготеет однообразными буднями, скрашивая их лишь беспцельной ночной ездой на автомобиле по окрестным городкам в надежде на любое приключение, неожиданную встречу, которая в корне изменила бы его жизнь. Это человек, который инстинктивно тянется к другому существованию — одухотворенному и осмысленному, но не способен его обрести, ибо он трусливо отворачивается от ответственности и за себя, и за тех, с кем сводит его судьба. Он может лишь «бежать» — от необходимости выбора, от долга, от всякого серьезного и настоящего действия.

Характер по-своему трагический и жалкий, Гарри был задуман и вылеплен Апдайком как типичнейший «герой безвременья». Перед нами человек, смутно ощущающий глубокий разлад между внешним благополучием и внутренней опустошенностью, определявший в 60-е годы настроения миллионов «средних американцев», но вместе с тем он не в состоянии ни осознать причины этого разлада, ни преодолеть его. Духовное наследие маккартизма лежит на плечах Гарри (хотя сам он, конечно, не понимает этого) тяжелым грузом, порождая в его душе только жажду «встряски» и смутное брожение, оборачивающееся трагедией и для его близких, и для него самого.

Тот же тип личности привлек внимание Маламуда, известность которому принесла книга «Новая жизнь». В отличие от Гарри, герой этого романа Левин, преподаватель литературы в провинциальном колледже, достаточно ясно сознает истоки своей духовной болезни. Он пытается исцелиться, начав новую, подлинно гуманную, подлинно творческую жизнь. Он хорошо помнит о судьбе человека, чье место в колледже он занял, — «левого» интеллигента, затравленного в годы маккартизма. Он помнит и о позорной спячке совести, охватившей Америку в те годы, о торжестве узколобого «патриотизма».

Но сам Левин — плоть от плоти той эпохи; страх перед «нажимом сверху» пустил глубокие корни в его сознании. Высокие устремления героя на практике оборачиваются лишь мелочной, не поднимающейся выше заурядного индивидуализма борьбой за свою драгоценную «независимость» на кафедре да чисто фарсовым подтруниванием над недалекими коллегами и над всей атмосферой колледжа Каскадия. В Левине быстро выявляются приметы безволия, даже цинизма; духовно очень многое

связывает его с апдайковским Кроликом. Роман Маламуда стал еще одним свидетельством нараставшего в литературе США начала 60-х годов пафоса бескомпромиссного осуждения маккартистской политики, следы которой американские писатели каждый раз обнаруживают, обращаясь к исследованию духовного мира людей, сформировавшихся в те «тяжелые времена», — даже если эти люди теперь осознанно стремятся избавиться от прошлого, вырваться из атмосферы духовного гнета.

В «Попустительстве» (1962) Ф. Рота создана объемная картина интеллектуальной жизни Америки середины 50-х годов и показана мучительность, безысходность выбора, стоявшего тогда перед молодой интеллигенцией страны, — обуржуазивание или одиночество. Описывая судьбу университетского преподавателя Гейба Уоллека, писатель выявил бесплодность и разрушительность стремления к неучастию, невмешательству, характерного для маккартистских времен культа изоляции от всякого общественного действия и вообще от «других», оборачивающегося моральным попустительством злу. Гейб — тоже своеобразный трагический герой, типичный для литературы, поставившей перед собой задачу решительного расчета с прошлым.

В поисках собственной индивидуальности, одухотворенной, полноценной жизни Гейб, для которого социальная индифферентность естественна, не мог не прийти к глубокому скепсису; он равнодушен ко всему на свете, кроме самого себя. Драма героя в том, что в исповедуемой им индифферентности он видит средство оберегать духовное богатство личности от навязываемой обществом унификации согласно маккартистскому стандарту «сто-процентного американца». Однако путь избран ложный — и искания духовного богатства ведут к духовному параличу.

В метаниях Гейба от полного безверия к осознанию простых истин человечности, в трудной судьбе Поля и Либи Герц, которых мытарства по жизни не сблизили, а разъединили, — в каждой ситуации романа Рота как бы ставится под сомнение справедливость высказанного одним из героев принципа: «Никто никому ничего не должен». Все персонажи «Попустительства» заняты напряженными поисками какого-то непреходящего значения своей жизни, ее оправдания. Перед нами честные, думаю-

щие люди, но никто из них и не помышляет о том, чтобы, по выражению Поля Элюара, от «горизонта одного» шагнуть к «горизонту всех». Для Либи смысл жизни в том, чтобы преодолеть страх перед людьми. Для Поля — в том, чтобы сохранить духовную независимость, не поддаться насильственной «уравниловке». Для Гейба — в том, чтобы реализовать выношенное им убеждение — «верь только себе» — в практическом поведении, в поступках.

Отказываясь от сугубо материалистических идеалов буржуазного бытия, герои Рота отворачиваются и от антибуржуазного общественного действия и сами закрывают себе путь от одиночества к единению и духовному обогащению. Коллизия, которую писатель создал на материале социальной и интеллектуальной истории Америки 50-х годов, оказалась чрезвычайно актуальной и для следующего десятилетия — во всяком случае для первой его половины, когда та же тема безволия, общественной индифферентности, добровольной замкнутости в узких пределах личной драмы и личной судьбы постоянно возникала в книгах лучших американских писателей.

Во многом итоговим произведением в этом смысле оказался упомянутый роман «Герзаг» С. Беллоу. Рассказанная здесь история типичного американского интеллигента, университетского профессора, предпринимающего отчаянную и в целом неудавшуюся попытку коренным образом перестроить свою явно неполноценную жизнь, объединила мотивы книг Апдайка, Маламуда, Рота, которые Беллоу переосмыслил и обогатил, сосредоточив основное внимание на вопросах этического характера. «Духовное истощение» американского общества, так тревожащее литературу начала 60-х годов, здесь получило, пожалуй, наиболее глубокое и многостороннее изображение.

Одиноким, запутавшийся, преследуемый настойчивым побуждением все бросить и начать жизнь заново, прекрасно отдающий себе отчет в том, что на это у него не хватит сил, Герзаг предстает законченным воплощением американского интеллигента послевоенной формации — воплощением того типа людей, которые допускали больший или меньший компромисс с «истэблшментом» при одновременном совершенно абстрактном осуждении господствующих в Америке норм жизни. Не высказанное, не заявленное открыто, это осуждение служит всего лишь

оправданием перед собственной совестью и не переходит, не может перейти у людей типа Герзага в конкретное действие; по сути, оно не играет серьезной роли в их жизненной программе, и им легко поступаются, когда приходит необходимость ответственного выбора.

Подводя безрадостные итоги своей биографии, Герзаг убеждается в том, что винить он должен прежде всего самого себя. Интеллектуальный тупик — неизбежная расплата за то же попустительство, за ту же бездеятельность, о которой за два года до появления книги Беллоу писал Ф. Рот. Пытаясь начать жизнь «с чистой страницы», Герзаг по-своему старается сквитаться с прошлым — он сочиняет множество писем самым разным адресатам: американскому правительству, коллегам, знаменитостям, авторитетным философам. Эти письма полны точных наблюдений и горькой правды, но — остаются неотправленными. Дело не только в причудливости избранного героем пути «очищения», дело в его неспособности идти даже по такому пути до конца.

Апдайк, Маламуд, Рот, Беллоу создали книги, отвечавшие насущной потребности американского общества начала 60-х годов — потребности честного и бескомпромиссного изображения признаков «духовного истощения» нации. Не менее активно литература разрабатывала и другую проблему, которую выдвинуло перед ней время, — проблему потребительства, определявшего не только психологию миллионов американцев, но и их мирозерцание, их нравственное кредо. Роман «Кролик, беги» — одна из самых ранних и самых серьезных книг, посвященных этой теме; ее актуальность была подчеркнута почти одновременным появлением такого значительного произведения, как «Зима тревоги нашей» Стейнбека.

В самом начале 60-х годов увидел свет и роман молодого писателя У. Перси «Кинозритель» (1961), где с гротескной заостренностью воспроизводился мир типичного «благоденствующего» обывателя. Уверовав в «настоящую» на жестокости и насилии «реальность», которую ему демонстрировали в бесчисленных голливудских лентах, герой Перси постепенно отождествляет себя с типичными персонажами боевиков и пытается перенести характерные для них ситуации и нормы поведения и морали в собственное повседневное существование, стремясь таким образом «обогатить» и «разнообразить» его. У. Перси во

многим предвосхитил тематику писателей, выступивших уже к концу десятилетия и писавших о том же полусознанном стремлении к кровавым «играм», которое овладело множеством «средних американцев», ведущих, на первый взгляд, в высшей степени благополучную и безбедную жизнь. От «Кинозрителя» тянутся прямые нити к «Дневнику насильника» И. Коннела (1966), к одному из ранних романов Дж. К. Оутс «Шикарные люди» (1967) и к ряду документальных произведений (скажем, к книге Дж. Херси «Преступление в мотеле «Алжир», 1968), в которых осмыслились общественные и психологические причины беспрецедентной в американской истории волны преступности, отмеченной на рубеже 60—70-х годов.

Обращаясь к такой проблеме, как отражение в американской литературе политической истории Соединенных Штатов, нельзя пройти мимо творчества Н. Мейлера — писателя, особенно тесно связанного с политической жизнью этого времени. Он пытался вмешиваться в политику непосредственно — баллотировался (правда, неудачно) на пост мэра города Нью-Йорка. Как публицист Мейлер постоянно выступал с комментариями к событиям «на арене» и снискал широкую известность книгами репортажей о предвыборных съездах республиканцев и демократов 1968 и 1972 гг., а также книгой о «штурме Пентагона» в 1967 г. — «Армии ночи» (1968).

Нас же особо интересуют те умонастроения американской интеллигенции, которые Мейлер выразил в книгах, написанных в конце 50-х — первой половине 60-х годов: в сборниках публицистических эссе «Самореклама» (1959) и «Каннибалы и христиане» (1966), а также в романе «Американская мечта» (1965). Крайняя противоречивость позиции писателя в 50-е годы, а также всегда отличавшая Мейлера манера актерствовать и стремление создать миф о самом себе в большой мере помешали критике США дать верную оценку этим произведениям при их появлении. Выраженный писателем взгляд на Америку представлялся крайне субъективным, в то время как на самом деле Мейлер достаточно точно передал суть опасений радикально настроенных американцев за обозримое будущее страны, открыто сказав при этом об опасностях безоглядного бунта против «истэблишмента», к которому левая интеллигенция все более тяготела и который разразился во второй половине 60-х годов.

Как и Беллоу и близкие автору «Герзага» писатели, Мейлер подверг суровому суду американскую интеллигенцию (не отмежевываясь, впрочем, от нее) за беспомощность в годы трудных испытаний; за всевозможные иллюзии и квазифилософские построения, посредством которых оправдывалось неприятие трагической истины об американской действительности 50-х годов и о сформированном ею типе человека — конформиста и повиниста; за нежелание признать, что общегуманистические и либеральные воззрения выявили свою несостоятельность перед «стратегией активного давления». Подобно многим настоящим художникам, Мейлер быстро уловил сущность «потребительского общества» не только как общества, в котором господствует мещанская психология, где вместо подлинных духовных ценностей подаются суррогаты, производимые на конвейере «массовой культуры», но прежде всего как системы паллиативов, подменяющих понятия свободы, прогресса и раскрепощения личности и отводящих энергию противодействия «истэблшменту» в безопасные каналы (хотя эта энергия не угасает, порождая трагические и слепые индивидуальные «мятежи»).

Можно проводить многочисленные параллели между Мейлером и другими современными писателями США, однако есть нечто специфически мейлеровское, что выделяет его среди близких ему по духу и радикальной направленности художников. Это — постоянно присутствующее в произведениях Мейлера ощущение, что подлинной угрозой Америке является уничтожение, размывание демократии, «тоталитаризм», как называет это сам Мейлер, имея в виду даже не столько тенденции экстремистского, полуфашистского характера, сколько мировосприятие широких слоев «стабилизированных» обывателей с их нетерпимостью к свободомыслию, ненавистью ко всякому отклонению от «американского образа жизни» и растущим раздражением против носителей любого рода оппозиционных идей.

Какими бы ошибками и крайностями ни сопровождались идейные и творческие метания Мейлера, непримиримость к сытому самодовольству духовно омертвевшей «средней Америки» и предощущение драматической развязки, к которой стремительно приближалось общество, усиливались с каждой новой его книгой. Литературная и гражданская позиция писателя все очевиднее определя-

лась поисками каких-то действенных форм сопротивления «тоталитаризму» (понимаемому им скорее как морально-этическая, а не политическая категория), поисками трудными, нередко бесперспективными, но выражавшими в конечном счете социально-критические устремления Мейлера и как идеолога, и как художника. За самой судорожностью усилий писателя отыскать противоядие против «тоталитарного импульса» в социальной жизни и человеческой душе, за этой чересполосицей выдвигавшихся и иступленно им защищавшихся идей угадываются настроения безысходности, так долго владевшие послевоенной американской интеллигенцией, и кризисные черты ее общественного сознания.

Знаменитый эссе Мейлера «Белый негр» при появлении в журнале «Диссент» в 1957 г. был воспринят как манифест «анархического хипстеризма», а его автора обвиняли в полной общественной безответственности. Действительно, идеи, выдвинутые Мейлером, оборачивались по существу девальвацией всех этических категорий. Анализируя социальную структуру постмаккартистской Америки, писатель высказал мысль, что в ней преобладают два антагонистических типа: «square» — филистер, исповедующий мораль конформизма, и «hipster» — экзистенциалистский бунтарь, восстающий против всех и вся. Сам Мейлер вполне отдавал себе отчет (даже в годы наиболее глубокого разочарования во всей системе демократических институтов и ценностей) в том, что созданная им как антитеза обывателю модель «отчужденного» хипстера — далеко не положительный и тем более не идеальный герой. Сводя расстановку сил в стране к альтернативе филистерства и хипстеризма, Мейлер, разумеется, в большой мере упрощал ее, но сам тип хипстера был им уловлен зорко и охарактеризован без малейшего намерения как-то сгладить, затушевать те опасности, которыми была чревата философия хипстера. «Хипстер не реакционер, — писал Мейлер, — но в полосу кризиса он будет стремиться к власти; а поскольку радикальные веяния исчезли из воздуха Америки, возможности получить власть могут предоставить куда скорее те, кто стоит справа, нежели левые с их беспомощным лепетом о либеральности».

В «Американской мечте» — романе, в котором каждый эпизод пронизан, по характеристике самого автора, «ощу-

щением затянувшейся последней ночи цивилизации, ощущением, которого с такой интенсивностью мы не испытывали уже лет тридцать, с тех пор как набрал силу фашизм, но которое теперь возвращается», конфликт филистерства и хипстеризма развертывался в душе одного человека — главного героя, профессора «экзистенциальной психологии» и популярного телекомментатора Стивена Роджека, — и предстал как конфликт заведомо неразрешимый. Книга свидетельствовала о преследующем Мейлера чувстве глубочайшего кризиса, банкротства идеалов американской демократии — «мечты» об обществе равных возможностей и свободного развития людей. Не подкрепленная, с его точки зрения, ни пониманием растущего отчуждения в системе общественных отношений, ни знанием «истинных» законов «природной организации» человека, «мечта» превратилась в дразнящий и обманывающий миф и привела, на его взгляд, к нивелировке всех и каждого и к распаду связей между не отличимыми друг от друга «потребителями» в буржуазном обществе новейшей формации. Она слишком далеко разошлась с «бунтующими императивами человеческой личности», что повлекло за собой либо насильственное искоренение самих этих «императивов», психологическую и духовную выхолощенность, либо, если у человека доставало мужества следовать своему «императиву», — бескрайний негативизм и неизбежный в таком случае психоз, — таков ход пессимистических рассуждений Мейлера.

Вся безупречная репутация Роджека (место в конгрессе, кафедра, слава) основывается на том, что он — воплощение человека, пропагандируемого «мечтой», — мужественного, инициативного, крепко держащего свою судьбу в собственных руках и исповедующего характерно американскую веру в «бизнес — спорт — секс» как слагаемые здоровой человеческой личности. И вся драма Роджека в том, что личность его «построена на пустоте... Я жил без центра, понимаете? Я больше не принадлежал себе».

Человек «без центра», без этики, без чувства своего назначения в жизни, человек, который осознал в себе инстинкт убийцы и подчинился «тоталитарным импульсам» насилия, законченный «square», благополучный обыватель не только по положению в обществе, но и по жизненной установке, Роджек, однако, бунтует против своего «удела», ибо к бунту побуждает его постоянно ощущае-

мая им внутри себя «пустота». Вся система оппозиций «square — hipster» уместается в его расколоте сознания, и он мечется между двумя этими внешне противоположными, а по сути одинаково антигуманными мирами, преследуемый необходимостью выбирать между самоубийством и убийством, между конформистским благополучием с его непереносимой безликостью и хипстеристской слепой яростью, выливающейся в страсть к насилию, между капитуляцией перед «пустотой» и заведомо безнадежными попытками вырваться из нее.

Безысходность «Американской мечты» определена тем, что в своем радикальном порыве к освобождению человеческого «я», подавляющегося годами, Роджек не ведает иного пути, кроме насилия, потому что как личность он непоправимо искалечен «тоталитаристской», согласно терминологии писателя, идеологией, а по сути дела — маккартизмом. «Сексуально-технократическая разновидность неофашизма», как назвал в этой книге Мейлер жизненное кредо подобных героев (особенно — крупного промышленника Келли), к середине 60-х годов стала выявляться в американской общественной жизни все явственнее.

2

Роман Мейлера вышел осенью 1965 г., когда Соединенные Штаты уже начали воздушные налеты на Демократическую Республику Вьетнам, начали войну, приведшую страну к острейшему внутривластическому кризису и вызвавшую стремительный рост антивоенных протестов и недолгий взлет движения «новых левых». При всех художественных изъянах книга Мейлера имеет для литературы США 60-х годов особое значение, ибо в «Американской мечте» писатель во многом предугадал ожесточенность борьбы поборников и противников гуманистической идеологии, обострившейся по мере расширения агрессии и развертывания борьбы негритянского народа.

Война во Вьетнаме и антивоенное движение нашли в литературе Америки чрезвычайно широкий отклик. Однако общая для подавляющего большинства американских писателей антивоенная позиция не могла скрыть и очень существенных расхождений между противниками войны, делавшими из ее уроков самые разные выводы.

Писатели авангардистской ориентации, выступая против агрессии и нередко участвуя в борьбе за ее прекращение, усматривали во вьетнамской трагедии лишнее свидетельство безумия, которым охвачен современный мир, и полного вырождения «американского духа»; война давала им повод объявить все моральные ценности, культивируемые обществом, бессодержательными и ложными и требовать «новой этики», по сути дела означавшей лишь нравственный нигилизм под флагом истинно свободной человеческой воли. Такая позиция была характерна для А. Гинсберга, Х. Селби, Т. Пинчона, Джеймса Донливи; эволюция авангардистских школ в литературе 60-х годов отмечена быстрым нарастанием нигилистических тенденций, подчас разрушавших (как в случае с Джоном Бартом) и крупный художественный талант.

У других писателей тревога за будущее Америки вызывалась не мистифицированными представлениями о измененной человеческой природе, лишь с очевидностью выявившей свое злое начало в данных социальных обстоятельствах, а самими этими обстоятельствами. Росло резко критическое отношение к политике правительства, крепло и чувство гражданской ответственности писателя. Эти настроения усиливались по мере обострения конфликтов, вызванных войной во Вьетнаме, наглядно продемонстрировавшей политическую безответственность тогдашней американской администрации. Восприятие войны как свидетельства глубоких внутренних противоречий американской жизни и неспособности руководителей нации справиться с ними было свойственно в 60-е годы едва ли не всем крупнейшим писателям США, с горечью говорившим о том, что уже не приходится полагаться на то, что у американских политиков возобладает здравый смысл.

Усиливалось ощущение недостаточности морального сопротивления войне. В атмосфере усугублявшегося внутреннего кризиса в стране все настойчивее заявляли о себе «новые левые», примкнувшие к антивоенному движению и сыгравшие немалую роль в судьбах американской литературы 60-х годов.

Союз американских «новых левых» с деятелями культуры был более тесен, чем в Европе; несмотря на то, что художники подчас решительно не принимали их идейной программы, они объединялись с идеологами «новых левых» в борьбе за прекращение агрессии. Отличительной

чертой «новых левых» в США было стремление выработать действенные методы урегулирования расового конфликта; их неспособность найти прочные контакты с радикальной негритянской интеллигенцией и оказалась одной из причин быстрого распада левой оппозиции. Американские «новые левые» связывали осуществление выдвинутой Г. Маркузе идеи «нерепрессивной цивилизации» не столько с борьбой за новые социальные функции культуры, сколько с освобождением индивидуального сознания из-под власти, согласно их терминологии, «репрессивных» мифов тоталитаристского и технократического общества, с высвобождением истинной природы личности, подавленной этим обществом. Установка на раскрепощение сознания предопределила особое внимание «новых левых» к искусству, его социальному механизму и характеру оказываемого им воздействия. «Контркультура», появившаяся в США к концу 60-х годов (во всяком случае, лишь к этому времени осознанная как новый социально-политический и эстетический феномен), была по идейной своей сущности типичным порождением идеологии «новых левых».

В середине 60-х годов, однако, основные усилия «новых левых» были направлены на создание единого фронта антивоенной борьбы, и здесь они нашли широкую поддержку со стороны целого ряда литераторов. Вместе с тем показательно, что основные идеи «новых левых» не разделял, по сути, ни один крупный американский писатель; к числу представителей этого движения в литературе можно причислить — и то с серьезными оговорками — пожалуй, лишь Мейлера и П. Гудмена (который, впрочем, более известен как философ).

Объяснение этой внешне парадоксальной ситуации следует искать в том, что исповедуемый «новыми левыми» и распространяемый ими на искусство принцип «активизма» при практическом своем применении означал разрушение самых основ художественного творчества — сложной системы связей и опосредований, возникающих в процессе образного отражения действительности. Сформулировав ряд проблем, волновавших в 60-е годы самые широкие круги американской интеллигенции, и стремясь наметить практические пути их решения, «новые левые» сумели привлечь на свою сторону многих деятелей искусства, охваченных настроениями тревоги и протеста.

Однако последовательное служение «новым левым» означало для художника отказ от искусства, и на это не пошел никто. Другое дело, что сами проблемы, которые поставило движение «новых левых», нашли в литературе широкий отклик.

В этом не было особой заслугой движения, а скорее сказывались потребности литературы, обращавшейся к такой проблематике не потому, что на нее указывали «новые левые», а потому, что речь шла о действительно важных общественных вопросах. Конфликт «человеческой сущности» и «машинерии государства», о котором много говорилось в ходе первого значительного выступления «новых левых» — студенческого «мятежа» в Калифорнийском университете в 1964 г. — и который в дальнейшем получил теоретическую разработку в манифестах и трудах идеологов движения, был и остается центральным конфликтом американского романа последнего десятилетия, получая здесь самую различную интерпретацию: философскую, связанную с художественным осмыслением противоречий НТР, как у К. Воннегута; психологическую, направленную на критическое исследование «потребительского» сознания, как в романах Дж. К. Оутс; подчеркнута социальную в книгах негритянских романистов — например в «Капитане Блэкмене» (1973) Дж. Уильямса и т. п. Необычайно широкий отзвук нашла в литературе программная идея «новых левых», сформулированная Г. Маркузе: «Общество благоденствия есть общество несвободы» («Эрос и цивилизация», 1962), как и его призыв к такого рода критике капиталистического общества, которая носила бы «преимущественно негативный и утопический характер», поскольку в условиях современного либерализма, маскирующего свою репрессивность иллюзорным демократизмом и столь же иллюзорной вседозволенностью, «обвинение становится главной задачей науки»⁶⁻⁷. Разоблачение мифов «общества благоденствия» составляет стержень американской литературы 60-х — начала 70-х годов, что очевидно прослеживается на примере произведений Дж. Апдайка, Дж. Чивера, Э. Казана и многих других писателей. В то же время усиление негативных, порою чисто нигилистических, тенденций в книгах, созданных писателями авангардистской школы на

⁶⁻⁷ *Herbert Marcuse. Five Lectures.* N. Y., Willam Morrow, 1970, p. 72.

рубеже 60-х и 70-х годов («Городская жизнь» Д. Бар-
тельма, 1970; «Химера» Дж. Барта, 1972; «Комната»
Х. Селби, 1971 и др.), в какой-то мере следует при-
знать следствием (быть может, правда, не прямым, а кос-
венным) воздействия на литературу идеологии «новых
левых», особенно в ее «маркузеанском» выражении.

Как известно, «новые левые» выступили с резкой кри-
тикой либерализма; в редакционной статье одного из ор-
ганов этого движения еще в 1962 г. говорилось: «Либе-
рализм XX века — это система политических идей, выдви-
гаемых с целью укрепления системы развитого корпора-
тивного капитализма», а американское общество, основы-
вающееся на принципах либерализма, было названо «са-
мой гибкой тоталитаристской организацией в мире»⁸.
Значение «новых левых» во многом тем и определялось,
что они сумели показать несостоятельность либерализма
перед лицом трудных общественных проблем, возникших
в 60-е годы, и этот аспект не могли упускать из виду и
те американские писатели, которые открыто полемизиро-
вали с идеями, выдвинутыми «новыми левыми».

Так, известный литературовед Дж. Олдридж, автор
книги «В стране молодых» (1970), отказывается при-
знать «новых левых» серьезным общественным движением,
характеризуя их деятельность как «серию случайных вы-
зывающих актов, совершенных в эпоху метафизической
растерянности», и пишет о том, что «новые левые», как
и молодежное движение в целом, «едва ли отдавали себе
отчет в том, каково то физическое и эмоциональное ок-
ружение, с которым им предстоит столкнуться в Амери-
ке»⁹. По мнению Олдриджа, молодежное движение необ-
ходимо рассматривать как продукт массового общества,
ибо в нем отсутствует чувство индивидуальности и заме-
щает его чувство «стада»; студенты и левая интелли-
генция заняты бесплодными социальными эксперимента-
ми на «ничьей земле», в отрыве от «конкретного своеоб-
разия американского социального опыта»¹⁰. И тем не ме-
нее, выявляя действительные (а порой и мнимые) пороки
и слабости «новых левых», Олдридж признает, что после

⁸ «Studies on the Left», 1962, Fall, p. 23.

⁹ John Aldridge. In the Country of the Young. N. Y., Harper's Maga-
zine Press Book, 1970, p. 10—11.

¹⁰ Ibid., p. VIII.

их выступлений для молодежи 70-х годов уже едва ли возможен путь «набожного либерализма и ущемленной жалостливости»¹¹ — традиционный путь либерала, в 60-е годы выявивший свою полную бесперспективность.

Сходные оценки деятельности «новых левых» содержатся и в художественных произведениях, отразивших этапы и сущность молодежного движения 60-х годов. На рубеже десятилетий наблюдался своего рода бум в жанре «молодежного» романа. Выходило множество книг, авторами которых нередко были сами участники студенческих выступлений, — книг документальных, исповедальных, близких по жанру к памфлету. Как правило, это была литература весьма среднего художественного уровня: во многих произведениях (например, в романе Дж. Л. Херлиги «Сезон ведьмы», 1970) дело не шло дальше колоритного изображения нравов, царящих в коммунах хиппи или университетских кампусах, в других (скажем, в весьма претенциозном романе Ж. Брискин «Калифорнийское поколение», 1970) серьезная общественная проблематика, стоявшая за молодежным движением, по сути дела подменялась банальными «откровениями» героев, исповедующихся в своих эротических комплексах. Были и попытки начисто дискредитировать молодежное движение, изобразив его участников попросту хулиганами и подонками, а вдохновителей борющейся молодежи — подновленной разновидностью «антиамериканцев» из «охранительного» романа 50-х годов («Профессор Уилмесс должен умереть» П. Рейдера, 1969).

По-настоящему значительным явлением такой литературы стал роман Дж. Джонса «Веселый месяц май» (1971), события которого происходили в Париже в майские дни 1968 г., но который оставался, конечно, произведением с характерно американской проблематикой. В центре этого романа — конфликт преуспевающего сценариста Гарри Галлахера с его восемнадцатилетним сыном, участником «студенческой революции». Гарри всю жизнь гордился своим «левым» либерализмом, что не мешало ему сделать блестящую карьеру. В 30-е годы он был даже близок к марксистам, а в эпоху маккартистских гонений предпочел эмиграцию предательству. По своей биографии и по взглядам он как будто должен быть

¹¹ *John Aldridge. In the Country of the Young, p. 13.*

отнесен к числу передовых американских интеллигентов. Узнав о том, что Хилл вошел в киногруппу, снимающую фильм о майских днях по заданию революционного комитета, Гарри говорит, что гордится таким сыном.

Однако Хилл в ответ обрушивается на отца с обвинениями в лицемерии, в том, что Гарри либерален лишь до той поры, пока ничто не угрожает его благополучию, что либерализм есть наиболее подлое выражение буржуазности и должен быть искоренен раз и навсегда, даже если для этого потребуется разрушить общество до основания. Симпатии самого Джонса в этом споре — несомненно, на стороне Хилла, хотя писатель меньше всего склонен оправдывать анархизм, к которому откровенно склоняется бунтующая молодежь Запада, аморальность под видом опровержения буржуазной морали и прочие неотделимые от «левого взрыва» пережесты. Как и Мейлер в «Американской мечте», Джонс не видит выхода из конфликта беспомощного перед лицом общественных потрясений либерального философствования и безоглядного, на практике разрушительного активизма — конфликта, который изображен в «Веселом месяце мае» на новой его стадии, начавшейся вместе с молодежным движением. Образ Галлахера-старшего неоспоримо свидетельствует о том, что либерализм представляется Джонсу мертвой доктриной, следование которой ведет лишь к глубочайшему разрыву между словом и делом, к духовной опустошенности и в конечном счете — к цинизму. Вместе с тем в «студенческой революции» Джонс видит «взрыв» темного, разрушительного начала, таящегося в недрах потребительского общества; его отталкивает возведенный «бунтарями» в принцип моральный релятивизм, их культ насилия и жажда разрушать, ничего не созидая взамен (о чем говорит и вышедший в 1973 г. другой роман писателя «Рядом с опасностью»). В финальном эпизоде «Веселого месяца мая» рассказчик, писатель Джек Хартли, узнает по радио об убийстве Роберта Кеннеди и с горечью думает о том, что весь мир охвачен насилием и цинизмом и нет сил, способных остановить это стремительно нарастающее бедствие.

Появление в 1971 г. романа Джонса дало возможность еще раз ощутить, что, быть может, главным уроком, который вынесли американские писатели из социального опыта 60-х годов, было глубокое разочарование

в неолиберальных начинаниях эпохи «новых рубежей». Впрочем, ничуть не меньшим для некоторых из них было и разочарование в радикальных методах борьбы, которые пропагандировали «новые левые» и которые оказались несостоятельными, как только они перешли от деклараций к делу.

3

Пожалуй, ни антивоенное, ни молодежное движение не отразилось в американской литературе 60-х годов столь отчетливо и прямо, как борьба негритянского народа за гражданское равноправие. Процесс «политизации» литературы, вообще характерный для минувшего десятилетия, именно здесь принял наиболее наглядные формы.

Хотя некоторые американские исследователи¹² говорят о существовании в США особой негритянской литературы, такой вывод необоснован, несмотря на то, что сепаратистские тенденции проявились в выступлениях культурологов «негритянской революции» вполне ясно. Расовый конфликт и споры о путях его решения занимали и продолжают занимать в американской литературе последнего времени огромное место, привлекая внимание писателей-белых точно так же, как и писателей-черных, хотя, конечно, последним принадлежит здесь главное слово.

Новый этап в разработке этой темы — одной из главнейших тем в литературе США XX в. — начался с середины 50-х годов вместе с развертыванием движения за гражданское равноправие. Правда, в литературе направленность исканий тех писателей и культурологов, которые вошли в художественную жизнь уже после знаменитой «автобусной забастовки» в Монтгомери в 1955 г., была во многом predeterminedena Р. Эллисоном чуть раньше — в 1952 г., когда вышел в свет его роман «Невидимка», впервые поставивший вопрос о путях преодоления не только социального неравенства, но и психологического и культурного отчуждения между двумя расовыми общностями в США. Вслед за Эллисоном в 1954 г. романом «Иди вещай с горы» дебютировал Дж. Болдуин, почти одновременно началась писательская деятельность

¹² См., например: «Native Sons. A Critical Study of the XX Century Negro American Authors». Ed. by Edv. Margolis. N. Y.—Philadelphia, Lippincott, 1968.

Дж. О. Килленса. Вместе с поэтами Гв. Брукс и Р. Хейденем, драматургом и поэтом Л. Джонсом, драматургом Л. Хенсберри Эллисон и Болдуин составили авангард литературы, выразившей размах борьбы миллионов черных американцев за свои права и растущие противоречия этой борьбы.

Эти внутренние противоречия, главным из которых был усугублявшийся раскол между сторонниками Мартина Лютера Кинга, отстаивавшего ненасильственный путь борьбы, и приверженцами многочисленных организаций ультралевого толка, требовавших более радикальных средств во имя осуществления лозунга «Свобода — сейчас!», в литературе выразились, быть может, даже раньше, чем они стали явными на арене политической жизни. Радикалистские и националистические концепции пан-африканизма, социального и культурного сепаратизма, политического отделения негритянского народа и т. п., подвергнутые резкой критике Компартией США¹³, дали о себе знать в литературе еще в первой половине 60-х годов. Лерой Джонс (который выступает в последние годы под именем Иمامу Барака) еще в 1962 г. публично назвал Кинга новым «дядей Томом»; для сегодняшних негритянских борцов образ, созданный Бичер-Стоу, символизирует социальное и духовное рабство и признание своей беспомощности перед диктатурой белого расизма. Джонса и его вскоре появившихся многочисленных последователей в программе Кинга не устраивал «черный либерализм» — под этим разумелось стремление Кинга пробудить у негритянского народа национальное самосознание и чувство морального превосходства над белой Америкой, что позволило бы, по его убеждению, вместе со всеми противниками расизма создать широкий фронт борьбы за гражданское равноправие и в конечном счете, избегая насилия и гражданской войны, подорвать корни расизма и ликвидировать созданные им социальные институты.

Эту программу активно поддерживал в 60-е годы Р. Эллисон¹⁴, на стороне Кинга, безусловно, стоял и Дж. Болдуин — два крупнейших современных негритянских писателя США. В то же время и Эллисон и Бол-

¹³ См.: Г. Уинстон. Стратегия борьбы черных. М., Политиздат, 1975.

¹⁴ См.: *Ralph Ellison. Shadow and Act*. N. Y., Random House, 1964.

дуин вели острую полемику со своими предшественниками — прежде всего с Р. Райтом и выдвинутой им в конце 30-х годов эстетической доктриной, согласно которой творчество негритянских писателей должно быть образцом литературы социального протеста и не больше. Болдуин еще в «Заметках сына Америки» (1955) подверг резкой критике творчество раннего Райта, усматривая в созданных им образах, в частности в образе Биггера Томаса из романа «Сын Америки» (1940), уступку расистской мифологии, хотя субъективно Райт, конечно же, стремился к ее развенчанию. Уступка состояла в том, что Райт изображал своих героев людьми крайне низкого интеллектуального уровня, едва ли не животными, затравленными расистской Америкой и ведущими себя так, как ведет себя преследуемый охотниками хищник в джунглях. Райт стремился таким путем показать безмерную вину белой Америки за подобное надругательство над негром; однако и Болдуин и Эллисон утверждали, что объективно писатель тем самым принимал на веру расистский миф о негре как о неполноценной личности — и в этом была своя правда. Писатели негритянской «новой волны» стремились, наоборот, показать негра как личность целостную, самобытную и находящуюся на самой нижней ступени социальной иерархии отнюдь не в силу своей неполноценности, а в силу порочности всей общественной структуры страны, одной из фундаментальных основ которой является расизм.

Писатели эти отказывались следовать принципу раннего Райта, изображавшего судьбу негра лишь в одном, чисто социальном, измерении, отказывались видеть в негре всего только объект социальной борьбы и в полный голос требовали уважения прав негра как человеческой индивидуальности. Этим было предопределено особое внимание таких писателей к истории негритянского народа, его культуре, фольклору, мифологии, к своеобразию психологического типа негра и к тем неизбежным для него в американском обществе духовным и моральным конфликтам, которые порождает межрасовое психологическое отчуждение. Социальный аспект темы при этом не только не упускался из виду, но, наоборот, углублялся; подъем самосознания негритянского народа лишь еще более обнажил остроту тех социальных конфликтов, которые вызывались в стране расистской идеологией и расистской

психологией, в той или иной мере владевшей миллионами американцев. Такие книги, как уже названный «Невидимка» Эллисона (1952), «Чужая страна» Болдуина (1962), «Другой барабанщик» У. М. Келли (1961), первые пьесы Л. Джонса «Голландец» и «Раб», «Молодая кровь» Килленса (1954) и его же роман «И тогда мы услышали гром» (1963), свидетельствовали об идейном и творческом росте нового поколения негритянских писателей и — вместе с направленными против расизма поздними произведениями У. Фолкнера, романами Р. П. Уоррена, книгой Харпер Ли «Убить пересмешника» (1960) — выражали решимость всех передовых людей Америки покончить с расизмом, передавали настроения, владевшие участниками многочисленных мирных демонстраций и маршей в защиту гражданского равноправия.

Перелом наступил в середине минувшего десятилетия. Летом 1966 г., после покушения расистов на Джеймса Мередита в штате Миссисиппи во время марша на Джексон, С. Кармайкл провозгласил лозунг «Власть — черным!», вскоре ставший девизом многочисленных экстремистских и радикалистских организаций негритянского движения. В том же году была создана партия «Черные пантеры», взявшая на себя задачу организации самообороны негритянского народа и переросшая в идейный центр радикального крыла «негритянской революции». Наконец, в 1966 г. вышла книга публицистики Л. Джонса «У нас дома», которую можно рассматривать как декларацию разрыва большей части негритянских писателей и деятелей культуры с принципами мирного, ненасильственного ведения борьбы. Разочарование в этих принципах, особенно усилившееся после убийства Кинга, предопределило быстрый рост влияния экстремистов на негритянское движение; это влияние в сильной степени затронуло и писателей, прежде остававшихся чуждыми идеям национализма и сепаратизма. Наглядный тому пример — творчество Килленса и Дж. Уильямса второй половины 60-х годов.

Идеология приверженцев лозунга «Власть — черным!» подробно рассмотрена Национальным председателем Компартии США Г. Уинстоном в книге «Стратегия борьбы черных» (1973), разбиралась она и в советских работах. Интересно проследить, как конкретно ее основные положения воплощались в художественной практике писате-

лей, близких к националистическим негритянским кругам. Обратимся хотя бы к роману Килленса «Сиппи» (1967), где был открыто возведен переход автора на позиции черного национализма.

Книгу эту даже трудно назвать художественным произведением: настолько все ее компоненты (характеры, сюжет, диалоги, стиль, даже пейзажные и лирические зарисовки) подчинены одной цели — доказательству основополагающих идей экстремистского крыла негритянской революции. Суть их в том, что, во-первых, свобода обретается в борьбе, которая требует самоотверженности на грани аскетизма, беспощадности к врагу и безоговорочного подчинения внутрипартийной дисциплине. Вторая идея гласит: антропологически негр по всем статьям превосходит белого (впервые она была публично провозглашена Лероем Джонсом в очерке с выразительным названием «Превосходство черного самца», вошедшем в книгу «У нас дома»).

Связь между этими двумя идеями вовсе не столь отдаленная, как может показаться. Творчество самого Л. Джонса принадлежит к явлениям той специфической ветви авангарда, которая в последние годы получила развитие преимущественно в странах «третьего мира» и которая характеризуется культивированием левого радикализма, нередко оторванного от реальной общественной ситуации. Проявления такого радикализма весьма многообразны: это может быть и социальный радикализм, всяческого рода «большие скачки», и тотальное отрицание «империалистической» белой культуры, и радикализм этнический, принявший в США, этой крупнейшей цитадели фрейдизма, форму славословий в честь «черного самца».

Идею «черного превосходства» Килленс пытается вывести из социальной проблематики, которая находит у него весьма своеобразное оформление. Его герой Чак Чейни проходит знакомый круг: детство на южной плантации; школа, прерываемая весной и осенью работой на полях, принадлежащих белым; борьба с нищетой; слишком рано полученные уроки жизни. Вслед за этим наступает нередкий в негритянском романе момент, когда герой впервые обнаруживает в себе комплекс «расовой неполноценности». Для героев Эллисона и Болдуина эта минута становится решающей, с нее начиналось трудное

испытание их человечности и полные трагизма поиски пути «к другим»; захватывая все новые преломления многоликой действительности, романы их наполнялись высоким общечеловеческим звучанием. В герое Килленса пробуждается совсем иное стремление; убедившись, что белый мир, каким бы либеральным и терпимым по отношению к негру он подчас ни представал, добровольно не признает в нем настоящего американца, Чак отдается одному порыву: разжигать в себе ненависть ко всем белым, мстить им всеми доступными ему средствами, искать не общечеловеческой, а лишь националистической и расовой общности.

В предыдущей книге Килленса «И тогда мы услышали гром» герой, солдат Соломон Сондерс, тоже минутами чувствовал в себе такую ненависть к белой Америке, что готов был погибнуть, лишь бы сокрушить здание этой «страны филистимлян». Но в решающий миг верх взяли понятия, которые объединяют, а не разделяют ненавидящих расизм людей: белый капитан Сэмюэлс оказался Сондерсу ближе, чем черный националист по прозвищу «Генерал Грант». Однако Килленс середины 60-х годов находился уже в плену лозунгов типа «Власть — черным!», а эта доктрина подменяет демократические убеждения расовым мифом, который и призван формировать негритянское национальное самосознание. Она ставит своей задачей воспитывать негритянскую молодежь на принципах «третьей революции» — и против капитализма и против коммунизма, поскольку и тот и другой, по мнению идеологов этой доктрины, — «изобретение белых», а подлинная революция на современном этапе означает господство недавно угнетенных «низших» рас, носителей моральных ценностей и революционной энергии.

И пафос «Сиппи» — вовсе не пафос протеста, не пафос борьбы против расизма. Для негритянских националистов существует только белый расизм, белый геноцид, а совершенно тождественные лозунги, выдвигаемые отверженными «власти черных», — это программа «истинного» революционного переустройства мира. Пафос «Сиппи» определен требованиями, предъявляемыми черными националистами к литературе; суть этих требований в том, что художник обязан создавать действенную модель «правильного» негритянского сознания, строго придерживаясь категорий расового мифа.

В Чаке Чейни реализовано это «правильное» сознание. Каковы же его компоненты? Тирания абсолютной идеи, фанатизм, недвусмысленный расизм и дух холодной целесообразности (когда на одном из митингов был убит выдающийся негритянский деятель Дэвид Вудсон, реакция Чака была простой и ясной: борьба требует жертв, Вудсон погиб, но его смерть приведет в ряды черной гвардии новых бойцов, стало быть, для движения в целом это убийство полезно); радикальное неприятие всего белого только потому, что это белое, и, разумеется, сознание своего антропологического превосходства. Когда-то, еще в штате Миссисиппи, Чаку покровительствовал всемогущий хозяин его родного городка Уэйкфилд, и у героя Килленса даже были иллюзии, что среди негров он избранный; ныне, в Нью-Йорке, он пользуется возможностью выжечь память об этом позорном эпизоде, «отомстив» (самым грубым, циническим образом) сочувствующей негритянскому движению дочери Уэйкфилда Кэрри.

В книге Килленса запечатлелось усиливающееся у негритянского народа Америки стремление к активной, немирной борьбе, нежелание дальше ждать. Килленс уловил в лозунгах негритянских «левых» ту бескомпромиссность постановки коренных проблем, которая обеспечила этому движению широкий резонанс; эта бескомпромиссность пронизывает, например, многие высказывания Лероя Джонса: «Я не поддержу никакой негритянский протест, если он не порывает с этическим бесплодием... олицетворенным в либерализме»¹⁵. Но куда более весомыми оказались в «Сиппи» элементы открытого расизма, идеологического доктринерства, псевдореволюционной патетики, разрыва с элементарной нравственностью под флагом борьбы против угнетения. За «революционным» максимализмом негритянских радикалов Килленс не разглядел опасности тотального расового насилия, опасности никем и ничем не регулируемого расизма в отместку за расизм и убийств в ответ на убийства, опасности нравственного анархизма.

Такого рода заблуждения были в 60-е годы (да и остаются в настоящее время) свойственны далеко не одному Килленсу. Орд Кумбс, составивший наиболее представи-

¹⁵ *LeRoi Jones. Home. Social Essays. N. Y., William Morrow, 1966, p. 107.*

тельную антологию молодой негритянской поэзии США «Мы говорим, чтобы освободить» (1970), подчеркивает в предисловии: «После Бирмингама, Уоттса, Ньюарка, после 1954, 1963, 1968 годов наши лирики обратили взгляд на глубины человеческого духа, но не из чувства понесенного поражения, а из стремления воспеть то, что было всегда, но о чем забывали, охваченные одним желанием — доказать, что и мы американцы. Да, речь шла о том, что мы ЧЕРНЫЕ. ЧЕРНЫЕ. ЧЕРНЫЕ. Вот что говорили поэты, вот как звучала их песнь. И об этом нужно было говорить — в барах и в школах, в грязных полуподвалах и в тюрьмах»¹⁶.

Действительно, предельное обострение расового конфликта, отмеченное в США к концу десятилетия, способствовало быстрому росту настроений ярого национализма. Многие негритянские писатели стали забывать о том, что констатировал в книге «Следующий раз — пожар» (1963) Болдуин: «Плохо это или хорошо, но американский негр создан Америкой и он принадлежит Америке и ничему больше».

Один из самых талантливых современных негритянских литераторов Лерой Джонс, творчеству которого левацкие и националистические убеждения нанесли особенно большой ущерб, проявляет категорическую нетерпимость к американским писателям-неграм, опирающимся в своем творчестве на наследие «буржуазной» белой культуры, — Болдуину, Эллисону, Л. Хьюзу. Существование негритянской литературы в США Джонс объявил мифом, игнорируя тот факт, что лучшие писатели-негры оставались выразителями идей и устремлений своего народа, чему не только не мешало, а напротив, помогало их тесное творческое общение с писателями-белыми. Поскольку же, по мнению Джонса, «миф» о негритянской литературе служил реакционным, расистским целям и лишь препятствовал негритянскому народу в его стремлениях создать подлинно национальную культуру, он в своем поэтическом творчестве последовательно разрушал идейные, образные и языковые «стереотипы», характерные для Хьюза, Гв. Брукс, Хейдена и других поэтов-негров старшего поколения. Разрыв с традициями означал и разрыв с реа-

¹⁶ «We Speak As Liberators». Ed. by Orde Coombs. N. Y., Dodd, Mead & Co, 1970, p. XVI—XVII.

лизмом. Сама поставленная Джонсом перед собой задача приводила к явственной переключке его поэзии с творчеством представителей американского и в еще большей мере европейского неоавангарда.

События в Чикаго, Уоттсе, Ньюарке, когда в ходе негритянских выступлений завязывались уличные бои и полиция совместно с национальными гвардейцами подавляла эти мятежи оружием, что вызывало лишь новые вспышки насилия, побудили многих американских писателей — белых и черных — с тревогой заговорить о том, что эскалация насилия приняла в стране угрожающий характер. Одним из симптомов подобных настроений стал, например, пересмотр Килленсом своих прежних позиций в романе «Котильон» (1970), где писатель в довольно-таки сатирических тонах отображает экстремизм негритянских националистов. Но еще более значительным произведением, связанным с расовой проблематикой, явился роман У. Стайрона «Признания Ната Тернера» (1967), породивший бурную полемику. И хотя после ожесточенных дебатов роман Стайрона получил Пулитцеровскую премию, наиболее престижную в США, споры вокруг «Ната Тернера» не утихали. Летом 1968 г. в ряде изданий, связанных с негритянским движением, появились статьи, содержавшие резкую критику по адресу Стайрона, а осенью — случай беспрецедентный — была издана книга десяти негритянских писателей и критиков «Ответ Стайрону» («Десять черных писателей отвечают»). В то же время Болдуин охарактеризовал стайроновский роман как произведение выдающееся и безупречно честное.

В романе Стайрона описаны события, происходившие почти полтора века тому назад, когда в Виргинии, одном из центров рабовладения, невольник Нат Тернер поднял восстание и в течение недели наводил ужас на окрестные города и фермы, мстя белым поработителям теми же средствами, которые они десятилетиями пускали в ход, чтобы держать в узде негритянскую Америку. Историческая хроника восстания Ната Тернера еще должна быть восстановлена, многое в его непосредственных причинах и в самом ходе восстания остается не до конца ясным, поэтому проблема исторической верности стайроновской картины восстания достаточно сложна, даже если не принимать в расчет права художника на отступления от летописи того или иного события. Стайрон имел основания

дополнять факты воображением и «адаптировать» историческую хронику согласно внутренним потребностям и задачам своего произведения. Задача же (о чем недвусмысленно заявил автор в кратком предисловии к роману) состояла в том, чтобы выразить чрезвычайно актуальную для Америки середины десятилетия мысль о том, какими губительными последствиями грозит стране расовый конфликт, если и далее его разрешение будет определяться все более укореняющимися и в негритянской среде и в среде белых чувствами непреодолимой ненависти друг к другу. Мысль Стайрона, конечно, не может быть сведена к какому-то одному тезису, но главное в книге все-таки — настойчиво возникающая за каждым ее эпизодом идея неразделимости судеб белой и негритянской Америки, идея, афористически выраженная в одной из предсмертных проповедей Кинга: «Ненавистью не победить ненависть, только доверие способно ее одолеть».

Нельзя умолчать и об уязвимых сторонах произведения Стайрона. В книге сказалась не только острота расовой ситуации в США; сказался в ней и пессимизм либеральных американских кругов, растерявшихся в годы крайнего обострения расовых противоречий, сказалось, разумеется, и непонимание диалектики революционной борьбы, страх перед любыми формами революционного насилия.

«Признания Ната Тернера» — книга, продиктованная искренним стремлением писателя предотвратить кровавую и, по его убеждению, бесперспективную и бессмысленную резню, которая грозит начаться в Америке, если «доверие не победит ненависти».

В образе Ната Тернера были сконцентрированы типичнейшие черты и противоречия современного негритянского сознания: готовность к борьбе за освобождение, каких бы жертв она ни потребовала, нежелание ждать, самоотверженность ради общего дела — и в то же время неумение философски осмыслить положение, в котором находятся негры, ослепленность задачами только сегодняшнего дня, что и предопределило драму стайроновского героя.

Роман построен как расследование дела Тернера в суде в Виргинии: в нем перемежаются диалоги, которые ведут Нат и следователь Грей и «признания» Ната —

его исповедь. В этих «признаниях» постепенно раскрывается весь жизненный путь Ната: писатель доказал, что обладает в целом реалистическим пониманием истории, поскольку ненависть Ната к белым, его поистине беспредельный фанатизм, его призывы перебить всех белых до одного, выместить на их женах и детях обиды и муки, которые претерпел негритянский народ, даже демагогия, которой Нат не брезгует, когда этого требует тактика, — все это представлено Стайроном как единственно возможное в той исторической ситуации, и Нат оправдан писателем. Оправдан как личность, как национальный негритянский герой, ибо цель книги — не дискредитация облика Ната Тернера, цель совсем иная: показать, что лозунг тотального истребления только за цвет кожи, сведения счетов кровью, отчуждения негров от белых навеки, как бы понятны ни были исторические, социальные, просто человеческие мотивы, за ним стоящие, — пагубен и для исторических судеб американского народа и для людей, которые его провозглашают.

В этом смысл картины восстания, нарисованной в книге Стайрона, картины страшного в своей бесконтрольности и безоглядном упоении местью негритянского бунта, эпизоды которого вспоминаются Нату в тюрьме и заставляют его, в конечном счете, признать, — пусть только в тайниках души, — что путь, который он избрал, ведет в тупик, что нельзя вымещать расизм и насилие белых — черным насилием, черным произволом, что к свободе, подлинной свободе негритянского народа ведут какие-то иные пути.

Острота и сложность затронутых в романе проблем не могли не вызвать вокруг книги горячих споров. Некоторые положения, защищавшиеся автором, заслуживали острой критики; другие упреки, адресовавшиеся писателю его критиками-неграми, в частности упрек в тенденциозном сгущении красок и даже в расизме, бесспорно, несправедливы и явились лишь данью специфической обстановке, «духу времени».

Участники сборника «Ответ Стайрону» и писатели, стоявшие на аналогичных позициях, в сущности, не смогли опровергнуть главной мысли романа — о необходимости всеми усилиями предотвратить угрозу гражданской войны, которая в конце 60-х годов ощущалась многими американцами как достаточно реальная. Некоторые кни-

ги, появившиеся на рубеже десятилетий, уже изображали Америку как страну, охваченную новой гражданской войной. Примечателен в этом смысле роман молодого негритянского писателя Э. Корли «Осада» (1969) — политический детектив, действие которого разворачивается в середине 70-х годов. Корли повествует о том, как группа политических авантюристов, спекулируя на неразрешимости расового конфликта, попыталась отторгнуть от американского союза штат Нью-Джерси и Нью-Йорк, чтобы образовать на их территории националистическое негритянское государство. Герои книги — демагог и насильник Грей, поэт-анархист Карпентер и другие — меньше всего думали о том, чтобы защитить интересы черного народа. Речь шла лишь о том, чтобы завоевать политическую власть, опорой которой станет расизм еще более циничный и отталкивающий, чем расизм в современной Америке. «Пришло время открыть глаза и понять, что и у тебя, и у меня, и у всех наших братьев один и тот же враг,— вещает Грей.— Он наш враг, где бы он ни жил, что бы ни говорил, каким бы дружелюбным ни притворялся. Он наш враг, потому что у него голубые глаза, русые волосы и бесцветная кожа».

Но произведение Корли не отражало всей сложности негритянского движения конца 60-х — начала 70-х годов; к тому же в финале романа, рассказывая о захвате Манхэттена и образовании республики Ридэмпшен (redemption — избавление), писатель стремится как можно быстрее развенчать саму идею Грея и «ускоряет» его поражение, что заметно сказывается на художественной убедительности повествования. Однако самый факт появления подобной книги был знаменательным. Фантазия Корли питалась от реальных источников — от тех идей, которые всерьез и даже со страстностью развивали и крайне левые идеологи негритянского движения, и близкие к ним писатели.

Вскоре после «Осады» появился роман Дж. Уильямса «Сыновья света, сыновья тьмы» (1971), подзаголовок которого гласил: «Роман, который может стать реальностью». Это тоже роман-прогноз, причем время действия здесь обозначено точно — 1973 год. И как раз в 1973 г. Уильямс выпускает книгу «Капитан Блэкмен», не столь агрессивно националистическую по духу, как предыдущие, но по-прежнему отстаивающую идею борьбы с ору-

жием в руках и даже фантастическую мысль об организации в Африке отрядов добровольцев, которые совершали бы десантные операции, устрашая белую Америку.

Роман Уильямса, как и «Осада», по построению едва ли не геометрически точен. В центре его — образ негритянского интеллигента Джина Браунинга, человека, стремящегося активно участвовать в освободительной борьбе негров, но в то же время глубоко осознающего ее противоречия и мучающегося ими. От этого персонажа прочерчены две линии: одна из них связывает Браунинга с поборником крайних мер насилия Грином, другая — с предпринимателем-негром Бартоном, стоящим на позициях более чем умеренного либерализма.

В нескончаемых внутренних колебаниях Джина наступает все же переломный момент, когда герой узнает, чем вызваны экстренные приготовления Грина к вооруженному мятежу. Произошло событие, для Америки весьма обычное, но на сей раз ставшее последней каплей, переполнившей чашу, — белый полицейский Карриган убил негритянского подростка, нанеся ему пять ран в грудь. На следствии Карриган утверждал, что убитый бросился на него с ножом, однако ножа на месте происшествия не нашлось. Возмущение в негритянских кварталах было слишком сильным, чтобы Грин упустил такой шанс осуществить свой план.

Образ Карригана — законченного расиста фашистского типа — несомненная удача Уильямса. Хорошо изучив законы того мира, в котором он живет, Карриган действует по шаблонному, но безотказному методу: «Все то, что местные либералы называли негритянской революцией, на самом деле пахло коммунизмом. Негры, считал он, всегда были дрянной народ, а теперь стали еще хуже, потому что связались с коммунистами».

Заключительные страницы романа вновь возвращают нас к Джину Браунингу. Выбор между двумя путями, которыми могло пойти негритянское движение, сделан. До нас доносятся только отголоски событий; в момент выступления Грина Браунинг с семьей оказался за городом и сейчас жадно ловит скудные сообщения радио и достает из погреба заблаговременно приобретенное оружие. Будет ли он стрелять из него во всякого белого, не разбирая, что за человек стоит перед ним? В критический момент Вуди, жених его дочери, приходит к Браунингу,

чтобы предупредить: белые расисты в Ист-Хэммонде готовы вырезать все негритянское население. И Вуди остается в доме Браунингов, чтобы тоже стрелять, когда в этом возникнет необходимость.

С начала 70-х годов в негритянском движении наблюдается некоторый спад. Главной причиной его была глубина внутренних разногласий между различными группами, в нем участвовавшими; сказались, конечно, и жестокие преследования, обрушившиеся на партию «Черные пантеры» и на другие радикальные организации, сказались и те немалые уступки, на которые правящие круги пошли под давлением массовой борьбы за равноправие.

Однако острота полемики о пути негритянского народа в современных условиях по существу осталась той же. По-прежнему активно заявляют о себе концепции ультралевого характера, объективно лишь мешающие союзу всех прогрессивных сил страны для борьбы за полную ликвидацию расизма. В литературе усугубляется ощущение банкротства всех либеральных концепций решения расовой проблемы, но подспудно разворачивается и процесс отхода от крайностей радикализма. Тот конфликт либерализма и радикализма, который был определяющим в идейной и духовной жизни страны в минувшее десятилетие, можно наблюдать и здесь, причем итогом этого конфликта оказались настроения растерянности, лишь маскируемые (как в последних книгах Уильямса) левацкой бравадой.

* * *

Традиция давно уже сделала десятилетие устойчивой, хотя и не всегда точной единицей измерения перемен в социальной ситуации, общественного прогресса или регресса, модификаций политики, идеологии, культуры. Вступление США в 70-е годы вызвало волну прогнозов и многочисленные попытки подвести итоги завершившихся «шестидесятых». И в данном случае десятилетие было не формальной мерой течения времени. Речь шла о большой и важной полосе в жизни страны, о периоде, отмеченном выдвижением на передний план новых социальных явлений и проблем. Речь шла о сдвигах в сознании множества американцев — сдвигах существенных и выразительно запечатлевшихся в литературе США последних лет.

Для американской художественной культуры это было время значительных и благотворных перемен, период непосредственного участия в бурной и сложной общественной жизни страны, что и обусловило несопоставимо более здоровую, нежели в 50-е годы, атмосферу в литературе и — при всех крайностях и противоречиях ее развития — более впечатляющие творческие итоги.

В самом конце 1969 г. «Нью-Йорк таймс бук ревью» опубликовал две статьи, призванные подвести итог художественным исканиям 60-х годов. С обзором американской поэзии этого десятилетия выступил поэт Л. Симпсон, с обзором прозы — критик А. Кейзин. Статьи их затрагивали целый ряд сходных явлений и были напечатаны одна вслед за другой; однако авторы настолько расходились в оценке этих явлений, что статьи можно было воспринять как полемические по отношению друг к другу, хотя замысел редакции еженедельника был явно иным.

Симпсон, не колеблясь (и вполне справедливо), назвал главной отличительной особенностью американской поэзии 60-х годов резкое повышение ее общественной активности и, как следствие, ее художественной значимости. Кейзин, прослеживая схожие явления в прозе, оценил их с прямо противоположных позиций. «60-е годы, — пишет критик, — запомнились как время, примечательное скорее своей хаотической общественной активностью, чем вниманием к высокому искусству... В своей книге о Жене Жан-Поль Сартр писал, что гений — это не одаренность, а тот выход, который изобретаешь в отчаянном положении. В этом смысле многие современные американские романисты, кажется, рассматривают свои книги как «выход» из «реального» мира; и, действительно, они всеми силами стремятся показать не во всех случаях содержательные взаимоотношения между людьми и событиями. В такой «связи между человеком и событием» Эмерсон видел «тайну мироздания». Для нас, с нашим поздно пришедшим пониманием всей сложности, подчас видимости прогресса в постижении вещей, секретом, отгадать который пытаются все, стало отсутствие связи между человеком и событием, трагическая повторяемость истории, глубинная и непостижимая извращенность человеческого сердца»¹⁷.

¹⁷ См.: «New York Times Book Review», 1969, December 28.

В последнем суждении немало верного; однако с Кейзином нельзя не вступить в спор, когда он вновь и вновь повторяет, что именно пристальное внимание лучших американских писателей к живой и стремительно меняющейся реальности их страны, к проблемам нескрываемо злободневным и имевшим открыто политическое значение, обеднило литературу, сделало 60-е годы «эпохой, не создавшей шедевров». И конечный, в общем и целом осудительный, вывод критика гласит: «История в эти годы оказалась слишком близка к нам».

С самим этим наблюдением спорить не приходится, на спор вызывает его интерпретация. Было бы, видимо, излишней смелостью утверждать, что в американской прозе 60-х годов были шедевры; само это понятие не очень четкое, и только время покажет, что из созданного в эти годы писателями США сохранит свое значение и ценность. Нет смысла полемизировать с Кейзином и относительно тех имен и книг, которые он выделяет из общего потока литературы. Однако истинные достижения литературы США 60-х годов были связаны именно со стремлением писателей объективно и глубоко разобраться в той самой истории, которая была «слишком близка» к ним,— разумеется, при условии, если художник постигает и отображает историю эстетически, не ставя себе задачей прямое воздействие на нее в формах, пропагандируемых «новыми левыми» и создателями «контркультуры».

Ведь именно пафос «причастности» предопределил значительный подъем реализма и демократических тенденций, которым ознаменовались в литературе США 60-е годы, предопределил перелом, который произошел в это десятилетие в творчестве крупнейших ее представителей — Н. Мейлера, Дж. Чивера, К. Воннегута, Р. Лоуэлла, Дж. Болдуина, С. Беллоу, Т. Капоте и многих других. Конечно, перелом этот происходил небезболезненно, и эволюция едва ли не всех названных художников выглядит далеко не простой, не однозначной, как далеко не проста, а порой и явно ошибочна их позиция по целому ряду насущных проблем современности. И все-таки движение литературы к актуальной тематике и к подлинно глубокому и ответственному ее осмыслению — несомненно.

Сейчас, после многочисленных авангардистских экспе-

риментов, преследовавших цель «революционизировать» культуру посредством изменения ее социальных функций, после «радикальных» выступлений «контркультуры», разрушавшей саму первооснову искусства — художественную ткань, литература США ощущает потребность в реалистическом, многогранном отображении действительности. Это «восстановление» реализма во всей его полноте, во всем накопленном и приумноженном им богатстве художественных средств — характерная черта наиболее интересных произведений, вышедших в Америке уже в 70-е годы. Таковы новые книги Дж. Болдуина, Р. П. Уоррена, К. Воннегута, Дж. Хеллера, Дж. Апдайка, Дж. К. Оутс, Дж. Гарднера, последние стихотворные сборники Д. Левртов, Р. Данкена и других поэтов. Сегодня, когда война во Вьетнаме закончена, когда движение за расовое равноправие добилось определенных успехов, а бывшие «новые левые» стараются применить опыт предыдущего десятилетия к современной жизни, перед писателями, занимающими позиции социальной критики, и особенно перед теми, кто тесно связан с кругом радикальных идей, стоит нелегкая задача поиска иной гражданской и творческой ориентации в существенно изменившихся общественных условиях.

III

СУДЬБЫ МОЛОДЕЖНОГО ДВИЖЕНИЯ И АМЕРИКАНСКИЙ РОМАН ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 70-х ГОДОВ

А. С. Мулярчик

В своих публицистических книгах «Армии ночи» и «Майами и осада Чикаго» (1968), опередив философов и социологов, Норман Мейлер дал яркую картину молодежной вольницы 60-х годов, соединявшей, как ему казалось тогда, бунтарские выступления на улицах американских городов с выработкой путей, ведущих к духовному раскрепощению личности. «Новое поколение Америки уже не полагается только на технику,— провозглашал Мейлер вскоре после «марша на Пентагон» в октябре 1967 г.— Оно верит в ЛСД, в волшебство, в племенную мудрость, в оргии и в революцию... Его радикализм — во враждебности всякой власти, которую оно ассоциирует с мировым злом»¹.

Расшифровкой этих и аналогичных положений занялась обширная литература, на самых высоких нотах оповещавшая о «приходе контркультуры» как залога грядущей «новой американской революции». Так утверждал, например, в книге «Без Маркса и Иисуса» (1970) французский журналист Ж.-Ф. Ревель, к которому присоединились американские социологи Т. Рочак и Ч. Райх, писатели М. Маккарти и П. Гудмен. «Нам нужна не столько политическая революция, сколько антиполитическая»,— заявлял Ревель от имени «святых варваров» Америки, «выпавших» из лона буржуазной цивилизации и как будто решивших целиком отдаться ее перестройке, опираясь на «отказ от авторитарной культуры в пользу культуры, проникнутой критикой и в своей основе твори-

¹ *Norman Mailer. The Armies of the Night. N. Y., Signet Book, 1968, p. 103.*

мой заново, а не заимствуемой из ранее накопленных культурных ценностей»².

Щедрая на декларации, «контркультура» оказалась, однако, не в состоянии подкрепить свои лозунги соответствующим творческим вкладом — к началу 70-х годов это обескураживающее для многих обстоятельство выявилось с достаточной полнотой. Разногласия в среде «новых левых» нарастали, на рубеже десятилетий широкие демократические круги отказали в поддержке авантюризму «синоптиков», «йиппи», «ничевоков» и прочих леваческих группировок, с неудобопроизносимыми подчас названиями. Нотки сомнения закрадывались в уверенный, а порой и восторженный голос Мейлера еще во время работы над «Армиями ночи»; уж слишком разительным внезапно представился ему контраст между озаренным заревом осажденным Пентагоном и окружающим его морем осеннего мрака, между шумливой разношерстной коалицией, штурмующей еще одну бастилию, и безмятежностью окрестных городков и поселков, этой обители и опоры «молчаливой Америки».

Три года спустя развитие конфликта между основной массой населения, «здравомыслящими чурбанами», по выражению Мейлера, и противостоящими ей приверженцами «нового стиля жизни» приводит писателя чуть ли не в отчаяние. В книге-репортаже о первой межпланетной экспедиции «Аполлона» «Огонь на Луне» (1970) он как бы делал смотр своим союзникам, «воинству, к которому принадлежал и он сам, глупому, самодовольному и тщеславному, склонному к предательству, ненавидящему и презиращему всякую тиранию, отзывчивому и чувствительному и все же позволившему себя обойти и одурачить, оставившему поле битвы и все возможные трофеи за соперником»³. И остаткам разгромленной армии «вышедших из ночи», сдавшей свои позиции из-за отсутствия ясной программы действий, или «страшного нигилизма», как именует это Мейлер, писатель противопоставляет трудолюбивых «ос», «забывших о собственном нигилизме ради компьютера и лазера». Что означает эта смена деко-

² *Jean-Francois Revel*. Without Marx or Jesus. N. Y., Garden City, Doubleday, 1971, p. 9.

³ *Norman Mailer*. A Fire on the Moon. London, Weidefeld & Nicolson, 1970, p. 357.

раций на авансцене общественной борьбы Америки, какое умонастроение и какие социальные силы придут на смену разочарованной и не отличающейся стабильностью студенческой стихии? Н. Мейлер только ставил эти вопросы, но сам был не в состоянии дать на них ответ. Привыкнув к «авангардной» роли и слишком тесно сблизившись с психологией «разгневанных бунтарей», писатель (а вместе с ним и те, кто воспринимал пример Мейлера как едва ли не единственный путеводный ориентир) оказался на время в стороне от схватки идей, наложившей заметный отпечаток на всю умственную жизнь в Соединенных Штатах в новом десятилетии.

Осмысление уроков радикализма 60-х годов превратилось в США поистине в «долгое прощание», растянувшееся на несколько лет и изобилующее ожесточенными спорами. С «новыми левыми» прощались неоднократно и категорично. По оценке социолога из Калифорнии У. Домхоффа, «уже в конце 1971 г. «бурные шестидесятые» казались отдаленным преданием, а на весьма сложном политическом ландшафте 1974 г. любая дискуссия о революционных переменах выглядела бы совершенно неуместной»⁴. Была даже определена точная дата, когда будто бы «движение умерло», — 6 декабря 1971 г. В этот день в Нью-Йорке в соборе Св. Патрика должны были собраться радикалы-активисты, чтобы выслушать выступление драматурга Т. Уильямса и посмотреть инсценировку антивоенного романа Мейлера «Почему мы во Вьетнаме» (1967).

Хотя митинг в соборе и состоялся, польза от него оказалась невелика, а поражение Дж. Макговерна на президентских выборах год спустя не могло не усилить ощущения разочарованности. Почувствовав спад бунтарских настроений, официозная пресса поспешила выдвинуть лозунг «нового консерватизма» в качестве путеводной звезды для Америки, стоящей на пороге последней четверти века.

Духовная жизнь США в первой половине 70-х годов в значительной мере проходила под знаком критики «контркультуры», сопутствовавшей «студенческой революции» и даже нередко заслонявшей ее глубокое соци-

⁴ W. Domhoff. Blueprints for a New Society.— «Ramparts», 1974, February, p. 13.

альное содержание. Искусство в рамках «контркультуры» — это «язык жеста» в противоположность «языку слова», апелляция к подсознанию и недоверие к разуму, это культ наслаждений, интеллектуального сибаритства, наркотических галлюцинаций. Но критика «контркультуры» может быть конструктивной только тогда, когда «с водой не выплескивают ребенка», когда, осуждая крайности, не забывают об антибуржуазной основе молодежного протеста. «Логика и нужды нового поколения и то, чему оно так яростно противоречит, следует рассматривать на фоне всего того ложного, что происходит в Америке,— писал в момент наивысшего подъема студенческого движения один из его «пророков» Ч. Райх.— Насколько оно разумно, следует определить путем сравнения с безумием нынешнего «разума», с позиций которого обнищание, дегуманизация и даже война кажутся логичными и обоснованными»⁵.

Взгляды «зеленеющей Америки», выраженные Райхом и другими близкими ему по духу идеологами, встретили активное противодействие со стороны защитников буржуазного «истэблшмента».

Критическое отношение к американским порядкам, уверял директор Гудзоновского института Герман Кан, «далеко не так глубоко, как казалось бы, судя по верхушке городской буржуазии, утратившей контакт с действительностью. Это очень специфическая болезнь очень специфической группы, составляющей менее десяти процентов населения»⁶.

Хотя цифры, приводимые Каном, и заслуживают доверия, история США не раз подтверждала, что степень воздействия освободительных идей вовсе не находится в прямой зависимости от конкретного числа последовательных противников буржуазного строя. Но в 70-е годы поборников «нового консерватизма» беспокоит другое — отсутствие в современной общественной жизни США скольнибудь реальных аналогий с послевоенным временем, когда на смену «красному десятилетию» 30-х годов пришел долгий период «великого отступления», а точнее говоря,

⁵ *Charles Reich. The Greening of America. N. Y., Random House, 1970, p. 22.*

⁶ *H. Kahn. The Squaring of America.— «Intellectual Digest», 1972, September, p. 16, 17.*

отступничества от прогрессивных идеалов недавнего прошлого.

Присоединяясь к Г. Кану и другим официозам «традиционной Америки», редактор «Комментари» Н. Подгорец и его сотрудники пытаются обосновать «анахроничность» радикализма и социальной критики как в литературе, так и в политике. «Я ничего не хочу знать насчет политики и всего такого прочего. Это так старомодно — ведь сейчас уже семидесятые годы»⁷, — патетически восклицал «суперавангардист» Э. Уорол в ответ на приглашение войти в оргкомитет по проведению митинга в соборе Св. Патрика. Те же эмоции, но в более «академическом» виде преподносит со страниц «Комментари» Р. Уингартен, называющий радикализм «формой своеобразного литературного конформизма». «Я думаю, — пишет он, — что если художники перестанут без конца указывать на революционные цели своего творчества, то это может стать подлинно оригинальной и революционной позицией в нынешних условиях»⁸.

Такого рода «диалектическое здравомыслие» не столь уж далеко отстоит от последовательного ура-патриотизма крайне правых организаций. И если Н. Подгорец, Д. Белл, С. Беллоу и другие представители интеллектуальной элиты заявляют теперь, что «ненависть к Америке (официальной. — А. М.) со стороны радикалов являлась ошибкой»⁹, то орган общества Джона Берча журнал «Американ опинион» открыто зачисляет многих видных деятелей искусства в разряд «неблагонадежных», невольных или сознательных пособников проникновения «красных» в американскую культуру.

«Самое поразительное во всей недавней истории движения протеста — это его резкий и быстрый спад», — уверяет сейчас своих читателей в США не только правобуржуазная, но и либеральная пресса. Но многочисленные факты свидетельствуют об ином — об отказе от скомпрометировавшего себя экстремизма, о перестройке рядов, о серьезной умственной работе. «Куда пойдет Амери-

⁷ D. Rader. The Day the Movement Died.— «Esquire», November, 1972, p. 197.

⁸ R. Winegarten. Literary Revolutionarism.— «Commentary», 1970, June, p. 67.

⁹ N. Podhoretz. A Minor Cultural Event.— «Commentary», 1972, April, p. 10.

ка?» — над этим вопросом размышляют в нынешний «переходный период» социологи и историки, культурологи и беллетристы.

Стремление «остудить Америку» встречает противодействие со стороны вчерашних «новых левых» — повзрослевших, освободившихся от избыточного задора и фразерства, но сохраняющих и поныне многое от возвышенной одухотворенности и преданности идее переустройства общества. «Движение пришло к концу, но биографии его участников еще не дописаны; большинство из них сохраняет те же взгляды на культуру и политику, что и прежде»¹⁰, — утверждает П. Старр в обширном репортаже, посвященном «бунтарям после битвы». Правильно понятое наследие 60-х годов с их борьбой против милитаризма и бюрократии, за демократизацию общества подсказывает необходимость дальнейшего обращения американской литературы к разработке основных социально-политических проблем современности.

* * *

Молодежное движение всколыхнуло всю страну, поколебало многие устои, и вот уже несколько лет, как писатели-реалисты заняты осмыслением и подведением итогов этой «генеральной чистки» американского духа, причем внимание к ее эксцессам, как правило, соединяется у них с защитой гуманистических представлений, с попыткой определить направление дальнейшей духовной эволюции Соединенных Штатов. Таких остроактуальных романов немного, и вряд ли можно говорить об идейном единстве их авторов, по-разному относящихся к некоторым узловым проблемам современности. Заметной противоречивостью был отмечен, например, роман Дж. Апдайка «Кролик возвращается» (1971), отразивший, подобно «Планете мистера Сэмлера» С. Беллоу (1970), определенную растерянность целой группы видных американских прозаиков при попытке уяснить всю сложность современного социального и духовного развития.

Как и у Беллоу, в центре внимания Апдайка панорама 1969 года, пика «молодежной революции», которой на

¹⁰ P. Starr. Rebel After the Cause. Living with Contradictions.— «New York Times Magazine», 1974, October 13, p. 31.

сей раз противостоит не утонченный интеллеktуал, а «синий воротничок» из пенсильванской провинции, внезапно выдвинутый на авансцену типичный представитель «молчаливой» Америки. Сидя на пепелище своего дома, Гарри Ангстром, он же Кролик, подобно Марию на развалинах Карфагена, окидывает мысленным взором события недавнего прошлого.

Герой книги, с которым читатель впервые встретился еще в давнем романе Апдайка «Кролик, беги» (1960), — квалифицированный рабочий, линотипист с заработком «семь долларов в час», на вид степенный отец семейства, ведущий размеренную и однообразную жизнь. «Набираю текст. Смотрю телевизор. Сижу сложа руки», — к этому сводятся отныне «труды и дни» Кролика, но он не забыл о своем бегстве от потребительской Америки, давшем название и генеральную идею предыдущей книге. Предрассудки сравнительно обеспеченного мещанина и трезвые наблюдения, подсказанные обыкновением здоровым смыслом и житейским опытом, составляют исходную сумму взглядов теперешнего Кролика. Он отнюдь не «расист-империалист» (этой звучной кличкой награждает Кролика любовник его жены Джанис), но нередко в его высказываниях слышится решительное неприятие радикального «духа 60-х годов». Кролик словно бы зажат между двумя субкультурами Америки: обывательско-массовидной, олицетворяемой Джанис с ее газетно-телевизионным жаргоном, и молодежным «подпольем».

С уходом Джанис к Чарли Ставросу Кролик попадает словно в иное социальное измерение. Он заводит знакомство с «цветными», которых до сих пор чурался, сближается с девушкой-подростком, «перекати-поле» Джил, дает приют Скитеру, солдату-негру, только что вернувшемуся из Вьетнама. В его доме собираются те, кому чужд американский стандарт, фальшивая официальная мораль, — дети, «отчужденная» молодежь, мятежники-негры. Особенно близка Кролику Джил. «То, что люди думают, когда они что-нибудь делают, воплощается в вещах, выходящих из их рук. Если для них главное деньги, то все потом будет пахнуть деньгами... Человек — это механизм, чтобы обращать вещи в духовность, а духовность — снова в вещи», — так философствует эта «девчонка с улицы», сидя на полу скрестив ноги, и ее словам с восторгом внимает сын Кролика Нельсон. Да и сам Кролик, несмотря

на скептицизм «пожившего» человека, уже не с такой усмешкой относится к прекраснотдушным мечтам Джил о всеобщем братстве, к ее готовности отдать свою душу и тело ради достижения мировой гармонии.

Но и юной Джил есть чему поучиться у тридцатипятилетнего Кролика — его уравновешенности, трудолюбию, терпимости не только на словах, но и на деле. За десять лет, минувших после его «бегства», Кролик не просто со многим смирился, но и многое понял. Он понял, что безнравственна критика без положительной программы, что нельзя жить только за счет прошлого или будущего, за счет своих менее эксцентричных соотечественников; иначе, размышляет Кролик, мираж разудалой жизни скоро развеется, пыль осядет, и все останутся лицом к лицу с запустением и горечью сожаления об ушедшем впустую времени.

И быть может, Джил и Кролик, молодость и зрелость, смогли бы понять друг друга, если бы не леваческий экстремизм «контркультуры», воплощенный в Мефистофеле-Скитере. Скитер стоит за свободу от всего: моральных обязательств, принципов, элементарных приличий. Мечтая о «винтовке, рождающей власть», он готов перенести оправданные в условиях антиколониалистской борьбы методы партизанской войны и террора в обстановку высокоорганизованного «индустриального общества». Скитер прав, когда он ведет речь о горьком вековом уделе черной Америки — о рабстве, сегрегации, насилии, однако предлагаемое им лекарство оказывается не менее губительным, чем сама болезнь.

С иронией воспринимает писатель представителей современного левачества, лишенных ясных, конструктивных целей, путающихся в противоречиях. Широкий спектр этих поклонников самой громкой моды конца 60-х годов — от «ужасного Билли», малолетнего сына любовницы Кролика, до мелькающих в сводках новостей анонимных «милитантов», отдающих в теории «всю власть народу», а на деле ограничивающихся битьем витрин и террористическими актами. Несмотря на всю «революционную» риторику, читатель так и не видит в деле Скитера, которому даже Бобби Сил, один из вождей движения «Власть — черным!», представляется «комнатным негром». Скитер либо разглагольствует, лежа на кушетке в гостиной дома Кролика, извергая проклятия в стиле библейских проро-

ков, либо устраивает «показательные совокупления» на глазах изумленных соседей, привлекая для этой цели Джил, одурманенную марихуаной и целиком отдавшуюся во власть своего демона-искусителя.

И вот вспышкой усердно спровоцированного фанатизма возмущенных обывателей разрушен уютный гостеприимный теремок; Джил погибает в огне, Кролик и Нельсон остаются без крова. «Твое несчастье в том,— говорит на прощание Кролик Скитеру,— что тобой движет лишь жалость к самому себе, не больше. Главный вопрос — что делать дальше, в каком направлении идти. Все мы находимся в одной и не очень-то радующей взгляд лодке». «В каком направлении идти» (1967) — так называлась и последняя, предсмертная книга Мартина Лютера Кинга, жизненный пример которого неизменно вызывал град насмешек со стороны его более нетерпеливых, но, как показал последующий ход событий, не столь дальновидных соратников.

Полуобгоревшая стена дома Кролика — словно застывший телеэкран, запечатлевший самые различные знаки и символы «горячей поры» конца 60-х годов. Эмблема пацифистов соседствует здесь со свастикой, лозунги «закона и порядка» с легкостью заменяются призывами «Власть — черным!» Соприкосновение с «молодой Америкой» в лице Джил и особенно Скитера указало герою Апдайку на всю бессмысленность и пагубность необузданных «волевых» порывов, не подкрепленных трезвым расчетом наличных возможностей для расширения борьбы. Цена в молодежи ее идеализм, американский писатель не скрывает иронии по поводу практической реализации этой возвышенной риторики с ее акцентом на разрушение вместо служения. Автору теперь ближе повзрослевший Кролик, который считает, что надо жить, чтобы было кому воспитывать детей и хоронить родителей, жить хотя бы ради минутных проблесков света и надежды. Несчастья не ожесточают его, подобно Скитеру, но и не приводят к радикальному душевному перелому. «Мне отпущение, и Аз воздам» — этой мрачной ветхозаветной мудрости, пришедшейся вполне ко двору в эпоху грабительского неконтролируемого капитализма, Апдаjk и его герой могут противопоставить лишь вневременные, евангельские идеалы смирения и сочувствия.

В атмосфере начала 70-х годов, накаленной известия-

ми о вторжении вооруженных сил США в Камбоджу и выстрелах в университетах Кента и Джексона, новая книга Апдайка читалась как актуальный политический роман, почти как памфлет. Публицистичностью объяснялась известная заданность, недостаточное жизнеподобие некоторых характеров произведения и в первую очередь самого Кролика, доброго самаритянина из современной притчи.

Звучание отдельных глав романа и в особенности трактовка его главного героя порождали в определенной части американской общественности сомнения в устойчивости идейных воззрений Апдайка, не всегда последовательно выступавшего по ряду острых проблем современности. Еще в сборнике рассказов и путевых зарисовок «Бех: книга» (1970) он весьма поверхностно излагал свои впечатления от поездок в Советский Союз и страны Восточной Европы, а взгляды Апдайка на войну во Вьетнаме заметно отличались от подчеркнуто антимилитаристской позиции, характерной для подавляющего большинства американской творческой интеллигенции. Однако критика в его романе явных перегибов «левачества» не имела ничего общего с политической ретроградностью.

Необходимо отчетливо подчеркнуть, что оппозиция молодежному бунтарству и «контркультуре» исходила в 60-е годы в Соединенных Штатах из двух противоположных и обособленных источников: гуманистической, демократической традиции и буржуазного охранительства. Грань между ними было подчас трудно уловить в лавине шаблонных, полустертых слов, в печатной полемике, сопровождаемой убыстряющимся процессом девальвации духовных ценностей в условиях «массового общества». Но в сложном мире художественной литературы, составляющей по-прежнему наиболее близкий аналог противоречивой и изменчивой действительности, существует возможность критической проверки истинности или ложности представленных вниманию читателя аргументов. Мера жизнеподобия, художественная убедительность, моральный пафос — вот главные признаки, позволяющие дифференцированно подойти к произведениям, выражающим, как может вначале показаться, созвучные идеологические настроения (как было в России в 60—70-е годы прошлого века, когда в едином потоке «антинигилистических романов» книги Боборыкина, Лескова и Ключнико-

ва назывались рядом с «Преступлением и наказанием»). Этот подход позволяет и сегодня видеть коренное различие между книгой Апдайка и появившимся год спустя романом Дж. Гарднера «Диалоги с Солнечным» (1972), с одной стороны, и программным произведением американского конформизма — «Странниками» Дж. Миченера (1971) — с другой.

Как и у Апдайка, сюжет романа Гарднера строится на противопоставлении двух концепций, двух истин: одна из них принадлежит абстрагированной «традиционной» Америке, другая выражает разрушительный дух новейшего бунтарства. Стороны диалога представляют «студент-анархист», по прозвищу Солнечный, прославивший возмутителем спокойствия в провинциальной Батавии, и шеф полиции этого города Фред Кламбли.

Отпрыск одного из местных патрицианских родов, щедро наделенный дарами современной «контрцивилизации», Солнечный возвращается в родные места, чтобы «перевернуть все вверх дном» и подготовить Батавию к «революционному взрыву». Сын конгрессмена Артура Ходжа, известный в прошлом как Тэггарт Ходж, Солнечный в молодости был всеобщим любимцем — голубоглазый и белокурый, с длинными ресницами и открытой ясной улыбкой. Но личные неурядицы, душевная болезнь жены, а главное — незримое социальное давление со стороны добропорядочной и неопишимо тоскливой провинциальной обыденности заставляют его сняться с места и бежать куда глаза глядят.

Исчезновение Тэггарта местные политиканы пытались было приписать «козням» коммунистов — как-никак все это происходило в 1950 г., в пору очередного «великого страха» перед «красными». На самом деле причины бегства молодого Тэгга были более реальны и более глубоки. «Когда мир превращается в воздвигнутый вокруг тебя забор,— размышляет он и вместе с ним вся «молодая Америка»,— надо думать о лазейках для побега». И вот Тэггарт Ходж превращается в Солнечного, «студента-анархиста», преследуемого полицией. Но несмотря на весь «демонизм» своего облика — черная борода, обожженное лицо, язвительная усмешка и безумные речи, это не бесплотное «темное начало», а глубоко реалистический персонаж произведения, повествующего о распаде буржуазной семьи и буржуазного сознания, об оскудении мира,

забывшего о бескорыстном служении обществу и идеалу.

Погоня Кламли за Солнечным обрастает все новыми драматическими эпизодами; растет число убийств, драк, грабежей. Городок корчится в конвульсиях, и его жители, разуверившись в полиции, покорно отдают себя во власть вырвавшихся на волю демонов. «Я фундаментально расхожусь с тобой во взглядах на жизнь, — заявляет Солнечный Кламли во время одной из тайных встреч. — Ты победишь, на твоей стороне большинство, голосование принесет тебе успех, но торжествовать тебе не придется, потому что сначала я тебя убую».

Но в финале романа гибнет не Кламли, а сам Солнечный, гибнет, добровольно явившись с повинной в полицейский участок, от случайной пули напуганного констебля. Его капитуляция назревала уже давно: как когда-то Раскольникова, его переубедил не «представитель власти», не Порфирий Петрович, а собственный внутренний голос, признание несоразмерности целей и средств, позиции и позы. Ведь подлинной целью бессмысленных, казалось бы, буйств Солнечного было великое стремление заставить людей мыслить, чувствовать, переживать, и как раз в этом можно разглядеть основную, как представляется, нравственную идею, владевшую умами лучших представителей «молодежной революции». «Человеческое сознание, — восклицает герой Гарднера, — это восхитительная радость и чудовищная мука, это самое фантастическое достижение всей немислимой хроники времени и пространства». Разбудить дремлющее воображение, открыть потоку впечатлений засыпанные пеплом обыденности чувства, заглянуть в невидимые концы спектра наслаждений и открытий, — к этому призывали вместе с Солнечным прорезилиты «очистительной бури».

Конечно, провозгласить программу проще, нежели реализовать даже некоторые из ее пунктов, и в последнем диалоге Солнечного с Кламли суровым самообвинением звучат слова об «извращенной, изломанной индивидуальности, о больной душе, разменивавшей себя на вызывающие, глупые трюки». В то время как Солнечный обращается к высшей безличной истине, к сияющим, но холодным далям чистого разума, консервативный, недалекий Кламли, подобно апдайковскому Кролику, претендует на то, чтобы его устами говорило все жаждущее покоя человечество. От имени «средней Америки» он дает от-

пущение грехов своему блудному — и теперь уже мертвому — сыну, и в надгробном слове Кламли звучит не только призыв к христианскому смирению, но и иная, более конкретная и обязывающая интонация, вырастающая в набросок руководства для завтрашнего дня нации. Необходимо, говорит Кламли, «жить в надежде и вере, несмотря на то, что не все в порядке в обществе, несмотря на то, что не все идет так, как хотелось бы». Но другого выбора нет, губительность бесплодного анархизма доказана, и поэтому «нужно стремиться к лучшему, думать и заботиться о людях менее счастливых и удачливых — иначе жизнь застынет, и вселенная, как это говорится у Эйнштейна, обратится в глыбу льда».

При упрощенном подходе романы Гарднера и Апдайка могли бы быть прочитаны как произведения, обосновывающие социальную стабильность и утверждающие традиционное миросозерцание американского среднего класса. Однако в том-то и состоит отличие проницательного реалиста от замаскированного апологета, что его гуманистическая, демократическая программа прежде всего исходит из критики преобладающих в буржуазном мире отношений. «Средняя Америка» в изображении Гарднера далеко не монолитна, и она никогда не была безупречной. Широко развернутая Гарднером хроника семьи Ходжей выдает немало постыдных секретов, складывающихся в типичную историю буржуазного накопительства, а эпизоды из жизни последних представителей этого рода добавляют колоритные сатирические штрихи к общей картине неуклонной деградации собственничества. Старый мир трещит по швам, и даже его «сторожевые псы» вынуждены признавать силу и правоту «возмутительных» идей и воздавать должное врагам общества, которое они защищают. Так, для Кламли творец нового апокалипсиса Солнечный — не только «маньяк» и «исчадие ада», но и «один из самых острых умов на свете».

К тому же нетрудно заметить, что конфликт между центральными персонажами книги отнюдь не абсолютен. «Наше общество — смесь стыда, ненависти и скуки», — возвещает Солнечный, но и шеф полиции Батави подмечает пороки существующей системы с неменьшей зоркостью, чем бродячий философ. Мало кто из жителей подпечного ему городка способен вызвать симпатию, и разве не характерно, что единственным бескомпромиссным

защитником принципа «закона и порядка» и противником всяческого радикализма в романе является изображенный в откровенно карикатурных тонах мелкий жулик Бойл. С другой стороны, пройдя через испытания кровью невинных жертв, меняется и сам Солнечный. Не так уж много остается от его нигилизма, если к концу романа у него вырывается такое характерное признание: «Чем больше у меня свободы, чем шире дистанция, которую я устанавливаю между собой и обыденным человечеством — шоферами автобусов, судьями, полицейскими, учеными и им подобными, тем чаще я ловлю себя на теплом к ним чувстве... Я снимаю перед ними шляпу, становлюсь на колени и, как Иаков у Исаяи, прошу у них благословения». И в этих словах — не дань минутной слабости или привычному для нашего героя фиглярству, а смущенное и неохотное «открытие мира», отказ, хотя и запоздалый, от самоубийственного «наваждения» безраздельного буржуазного эгоцентризма.

Совершенно иного рода «примирение» конфликтующих поколений, своеобразную конвергенцию в области современной идеологии предлагают «Странники» Дж. Миченера, читающиеся как своего рода беллетристическое пособие по «молодежному вопросу» для американского обывателя. Весьма симптоматично, что к этой теме решил обратиться один из законодателей «массовой литературы», долгое время специализировавшийся в области псевдоисторических сочинений и экзотических «романов-путешествий», но в ответственный момент решивший включиться в спор о жгучих проблемах века.

Экспозицию книги составляют подробные биографии шести молодых людей, трех парней и трех девушек, волей автора сведенных вместе в испанском курортном городке Торремолинос. Это Джо, Гретхен и Като из Соединенных Штатов, а также Моника, дочь бывшего крупного чиновника в получившей независимость африканской стране, Бритта из далекого норвежского поселка Тромсе, долгими полярными ночами бредившая о тепле и ярких красках юга, и, наконец, внук детройтского (родом из Одессы) коммерсанта Йигаль Змора, воспитывавшийся в Израиле. В истории каждого из них отражена та или иная грань «молодежной ситуации», но для того, чтобы «диалог» мог состояться, в «Странниках» появляется и фигура авторского двойника, шестидесятилетнего Джорд-

жа Фэрбенкса, джентльмена и завязтого путешественника, служащего одной из международных финансовых компаний со штаб-квартирой в Женеве.

Вместе с «шестеркой», забыв о неотложном бизнесе кочует Фэрбенкс по городам и весям Испании, Португалии, Марокко и даже Мозамбика, пытаясь увещевать своих «дрейфующих» без руля и без ветрил спутников. Ответом ему, как правило, бывает смущенное молчание либо уклончивые, сбивчивые реплики; и это подчеркнутое косноязычие — результат не только действительных слабостей «молодежного» образа мысли, сконцентрированного на «живом настоящем» и пренебрегающего многими другими слагаемыми полноценного существования, но и заведомого пристрастия буржуазного романиста. Ведь, по сути, Миченер помещает своих «подопытных» в искусственную, условную среду, создавая вокруг социальный вакуум и тем самым намеренно обрекая их на бездействие и безмыслие.

К тому же молодые герои Миченера не отличаются последовательностью при проведении в жизнь своих идеалов, своего «стиля». Один из немногих в романе драматических эпизодов — погоня за Моникой, вздумавшей в «чужом» обществе совершить заманчивое путешествие из Испании в Непал, бросает довольно мрачную тень на важнейшие принципы молодежной этики. В стычке «странников» с такими же, как и они, нечесанными «похитителями» забываются и отвращение к насилию, и уважение к правам личности. Первый же реальный конфликт — и поверхностные наносы прекраснодушия в мгновение ока смыты волной инстинктивного эгоизма.

И в этот кризисный момент на сцену, словно из засады, появляется главный оратор «здравомыслящей Америки» в ее борьбе за души молодого поколения. Это Харви Холт, сорокалетний инженер-механик, «мастер на все руки», родом из Вайоминга, то есть как бы из самых «недр» Соединенных Штатов. Похожий и на коннектикутского янки Марка Твена, и на Сайруса Смита из «Таинственного острова» Жюль Верна, он символизирует воскрепление в конформистской литературе США долгожданного рыцаря без страха и упрека, на сей раз противопоставленного анархизирующей молодежи.

Отношение к Холту становится пробным камнем для всей разношерстной компании. Ветеран двух войн (вто-

рой мировой и корейской), он, тем не менее, находит общий язык с пацифистом Джо, женится на лучезарной Бритте, а его подвиги матадора-любителя на улицах Памплоны, воспетой Хемингуэем, вызывают восхищение у Гретхен и Като. Обаяние Холта не действует лишь на Монику, но и то лишь потому, что ее сознание омрачено наркотиками. Гибель Моники дает возможность рассказчику наконец-таки поставить точку в затянувшейся истории. Вояж завершился: Йигаль едет в Израиль готовится к новой войне с арабами, Като помышляет о паломничестве в Мекку, чтобы, вернувшись в Филадельфию, объявить себя еще одним черным Магомедом, Гретхен тянется назад в Бостон, ближе к университету, книгам, культуре. Что касается Джо, то ему по пути с Бриттой и Холтом — вначале до Цейлона, давнишней мечты девушки из холодной Норвегии, а затем, уже в одиночку, дальше на восток, быть может, в Японию, а вернее — куда глаза глядят в поисках места, где и для него, кто знает, когда-нибудь «воссияет свет»...

Распад группы «странников» — логическое завершение всего «бунтарского эксперимента», с точки зрения Миченера, увлеченного полемикой против «страны Хиппландии», рисуемой им в образе праздной толпы, заполняющей безмерный досуг наркотиками, сексом, поп-музыкой и нескончаемыми невразумительными дебатами. И если к идеалистической молодежи писатель относится в общем-то с симпатией, именуя их «ищущими» или «заблудшими», то совсем в ином свете выставлена в книге подпольная организация «косарей», в которой легко уловить злую пародию на американскую компартию. Цель «косарей» — разложение и разрушение основ общества, а необходимые для этого методы словно бы целиком заимствованы ими из «Революционного катехизиса» Бакунина и Нечаева. Но Миченер не только клеймит и предостерегает, но и подает надежду. Молодежь сбита с толку, но это наша молодежь, внушает он, и задача руководителей нации, ее идеологов, заключается в том, чтобы не отталкивать «выбитых» и «выпавших», а внимательно следить за их духовными исканиями и мудро, «по-хозяйски» отнестись к такому ценнейшему капиталу, как альтруизм и душевная чистота юности. «За исключением Вьетнама и болтовни насчет межрасового братства, эти ребята в полном порядке по части здравого смысла, — утверждает

с голоса автора Харви Холт.— Если поговорить с ними об экономике или о том, как голосовать на выборах, то нам практически не о чем спорить».

Представителю «молчаливой Америки», разумеется, не следует верить на слово. Школа гражданской борьбы и политических кампаний в огромной степени повлияла на социальное и умственное развитие молодых американцев, которые ныне, перейдя в разряд «самостоятельных граждан», способны еще в большей степени, чем прежде, повлиять на настоящее и будущее своей нации. О попытках консолидации духовных сил американского народа на какой-то новой, рождающейся в муках и драматических столкновениях моральной основе свидетельствует ряд произведений первой половины 70-х годов, в своих прогнозах идущих рука об руку с наблюдениями социологов и философов. Далеким от примитивного оптимизма конформистского чтива, эти книги помогают многое понять в нынешних настроениях американской творческой интеллигенции, стремящейся средствами искусства выявить тенденции общественного развития.

Еще в «Диалогах с Солнечным» Дж. Гарднер пытался наметить контуры иного мироощущения, идущего на смену «грохочущим» и «пританцовывающим», сотканным из противоречий и крайностей «шестидесятым годам». Гармонизирующей, умиротворяющей интонацией была окрашена его следующая книга «Никелевая гора» (1973) с полемически звучащим подзаголовком «роман-пастораль».

Роман Гарднера написан пером традиционного реалиста, тщательно воспроизводящего обстановку, следящего за последовательностью событий, увлеченно рисуя ландшафт и смену времен года в Кэтскильских горах, не без успеха соревнуясь в этом отношении с Джеймсом Фенимором Купером, уроженцем здешних мест. Но в целом «Никелевая гора», начиная уже с ее заглавия-символа, выдержана в условном ключе современной притчи, повествующей о томлении человеческого духа, о возможных путях и способах его «существования» с действительностью.

Героя книги, владельца маленькой придорожной закусочной на колесах Генри Сомса, читатель застает в момент, переломный для его судьбы. Генри уже порядком за сорок, сердце его пошаливает, дела идут как никогда

плохо, настроение — хуже некуда. Унылый декабрьский пейзаж (любимая пора года в изображении Гарднера), снежные завалы, голые ветви деревьев и угрюмый силуэт нависающей над ресторанчиком Никелевой горы — все это, в сочетании с высказываниями зловещего горбуна, заезжего доктора Кейси, как будто бы отчетливо предвещает приближение печального конца.

Но вот наступает весна нового, 1955 года, и многое волшебным образом меняется в жизни бедного Генри. Не дожидаясь призывов от священников и моралистов, он берет в жены «обесчещенную» девушку, предоставляет приют погорельцу с сомнительной репутацией, на собственные деньги хоронит его жену и, не помня зла, протягивает руку дружбы молодому «соблазнителю», которого вернули в родные края угрызения совести. Трудности преодолимы; и философским камнем, преображающим грубую руду однообразных будней и врачующим смертную тоску, сопутствующую человеку от рождения, становится, в глазах писателя, устойчивость семейной жизни, помноженная на инстинктивный гуманизм, на «религию сердца».

Стремление Гарднера создать еще один образ «положительно прекрасного человека» могло бы показаться слишком наивным и иллюзорным, если бы характер Генри Сомса и обстоятельства его жизни не были бы органично вплетены в реальный контекст современной Америки, причем связанный не столько с совершающимися в ней социально-экономическими процессами, сколько с переменами в психологическом климате. «Экономический момент» сам по себе почти не привлекает внимания персонажей книги, мелких бизнесменов и фермеров, которых уж никак не назовешь бездельниками. Но, оставаясь наедине с собой, каждый из них ощущает скрытое неблагополучие сложившегося с незапамятных пор уклада. «Что-то надвигается... что-то должно случиться... надо бы хорошенько все обдумать, обо всем поразмыслить», — эти разрозненные, невнятные реплики и полусознанные мысли сливаются в глухой рокот растущей тревоги.

И хотя ничего чрезвычайного не происходит, и даже затянувшаяся на долгие месяцы засуха наконец проливается дождем, люди в романе Гарднера сохнут, превращаются в бледные тени либо, напротив, подобно Генри Сомсу, заплывают нездоровым жиром, а их взаимоотно-

шения постепенно все больше сводятся к ничему не значащим словам и жестам. «Они были похожи на мертвецов, спустя много лет вернувшихся в родной дом для того, чтобы рассказать друг другу о всяких пустяках, до которых прежде не доходили руки», — пишет Гарднер. И тогда углубляющуюся пустоту начинают заполнять призраки — фантомы напряженного, болезненного сознания. Так в ультрасовременной, безупречной, с технической точки зрения, стране рождается вера в дьявола, а вместе с нею на свет появляются пророки и провидцы, курьезные персонажи, гротески, которыми так богата американская литература XX столетия.

Ужасам городской жизни и технологической цивилизации, распространению насилия и всеобщему отчуждению роман Гарднера противопоставляет идеал бескорыстного и деятельного служения ближним. Опираясь на один из многочисленных примеров жестокости в американских городах — убийство прохожего на глазах дюжины бестрепетных зрителей, писатель и его герой отвергают эту вопиющую бесчеловечность, исходя не только из абстрактной вневременной нравственности, но в значительной мере и из моральных норм, все еще существующих в глубокой провинции, «где жизнь человека и прошлое его семьи пока не так-то легко проглотить сразу без остатка, а заурядность и неуничтожимый стандарт наших судеб еще не заявляют о себе с холодной непреложностью булыжной мостовой».

Та же мысль в еще более развернутой форме составляет и сердцевину последней книги старейшины американской прозы и драматургии Т. Уайлдера, романа «Теофил Норт» (1973). Образец социальной сатиры и вместе с тем обращенное к сегодняшним поколениям поучение признанного знатока человеческой природы, философа и моралиста, это произведение тоже ставит своей целью гальванизировать «американский дух», указать на возможные «опорные точки» для формирования «нового оптимизма», каким бы ограниченным ни представлялось действительное содержание этой концепции.

Составленная из пятнадцати самостоятельных глав-новелл книга Уайлдера повествует о лете 1926 года в приморском городке штата Род-Айленд Ньюпорте, куда попадает проницательный наблюдатель нравов и сердцевед, еще один Асмодей нашего времени, на сей раз носящий

имя Теофил Норт. Характер Норты не лишен доли условности: он являет собой тип человека, которого не снедают неисполнимые желания и которому нет нужды подстраиваться под чужую волю и бесконечно лавировать между острыми углами жизни. Разъезжая по богатым домам на велосипеде, он не просто учителствует, но и становится доверенным лицом, ходатаем по делам для выходцев из самых разных «социально-культурных слоев» Ньюпорта.

Отставной дипломат, мечтающий об основании в Соединенных Штатах Философской академии с привлечением выдающихся умов нашего времени; бывший храбрый военный летчик, превратившийся в приживала при богатой жене; талантливый художник, по слабости характера попадающий в руки шайки мошенников; безногий подросток-итальянец, остро переживающий свою оторванность от сверстников,— все они подопечные и клиенты Теофила Норты, для каждого он находит не только слова утешения, но и реальный практический выход из создавшихся затруднений.

Для Уайлдера провинциальный Ньюпорт — своеобразная «страна чудес», заповедник, где еще сохранились необычные, избежавшие всеобщей нивелировки люди, где еще возможны случайности, совпадения, неожиданности, отблески «местного колорита» — все то, без чего жизнь человека так многое теряет в яркости и разнообразии. Молодой душе, еще восприимчивой к тонам и краскам, трудно находиться в мире, где, по выражению прозаика, «вывелись огнедышащие драконы и прочие сулящие гибель чудища, где не осталось места святым безумцам и ясновидцам». Но для того, чтобы сохранить романтику и юношескую свежесть чувств, совсем не обязательно изобретать иллюзорную страну и жить фантомами собственного воображения. Гораздо вернее и плодотворнее иной путь — непредвзятого и открытого обращения к тому, что тебя окружает. Надо со всей искренностью отдаваться жизни, любить и уметь пользоваться свободой — урок этого искусства и преподает современным читателям заглавный герой книги, в котором без труда можно усмотреть многие черты биографии и духовного облика самого автора.

По большей части к Норту обращаются люди из высшего класса — богатого и праздного сословия. Жуиры,

бонвиваны, спортсмены (в исконном семантическом значении слова), а с недавних пор и «плейбой» — вот различные наименования тех, кто не только располагает досугом, но и возвел умение жить и развлекаться в ранг высокого искусства. И при всем том, как свидетельствуют рассказанные Уайлдером от лица своего героя истории, жизнь американской буржуазии бессодержательна и никчемна. Торжествуя победу над циничными и грубоватыми дельцами, развенчивая невежественность, самодовольство и заносчивость так называемых «сливок общества», Теофил Норт демонстрирует «утонченному» сословию, «не менее чопорному и преисполненному предрассудками, чем двор Версаля», свой, основанный на широте кругозора и демократизме, склад мыслей и кодекс поведения. Возвышенные размышления, благородные поступки, изысканные манеры — все это оживает в книге Уайлдера не только как образ «старого доброго времени», но и как этический идеал, сочетающий убежденность в силе морального образца и отзывчивости души простого человека со старым, как мир, призывом «делать добро».

Актуальность звучания романов Уайлдера и Гарднера, подчеркнутая успехом у широкого читателя, не снимала, однако, вопроса об утопичности представленных в них конкретных картин человеческого существования. Пасторальная идиллия, произвольно помещенная в середину 50-х годов, и отнесенный в далекое прошлое уютный мирок уайлдеровского Ньюпорта могли лишь опосредованно соотноситься с проблемами Америки «после новых левых», открывающей еще одну страницу своей истории. Гораздо более уверенным и значительным шагом вперед в попытке определить мироощущение страны на нынешнем этапе стали роман Дж. К. Оутс «Делай со мной, что захочешь» и повесть Дж. Болдуина «Если Бийл-стрит могла бы заговорить», увидевшие свет на протяжении 1973—1974 гг.

«Нам нужно широкое, щедрое, входящее в детали произведение, которое соединит наши разрозненные, но очень схожие голоса, которое вырвется из категорий «разумного» и «неразумного» с тем, чтобы показать, почему сознание будущего исполнится радости, а не страха»¹¹, — писала Оутс в журнале «Сатердей ревью», рабо-

¹¹ *Joyce Carol Oates. New Heaven and Earth.— «Saturday Review», 1972, November 4, p. 51.*

тая в то время над книгой, призванной в беллетристической форме отразить то, что в ее статье было названо «новым сознанием» Америки. Композиционная основа романа Оутс — банальный, но, по-видимому, вечный «любовный треугольник», позволяющий, впрочем, не только углубиться в интимные переживания героев, но и соотнести их душевный склад с «ветром перемен», свершающихся в большом мире. И муж Елены Марвин Хау, и ее возлюбленный Джек Моррисси по профессии юристы; оба они считают свои занятия краеугольным камнем американского общественного устройства. Но их усилия направлены на разные цели: знаменитый авторитет, Хау защищает в судах интересы коммерсантов и промышленников, в то время как Джека можно с полным правом именовать «адвокатом бедных», отдающим все свое время защите гражданских и социальных прав непривилегированных американцев.

Соперник Хау в любви и противник по убеждениям, Джек Моррисси — один из тех волонтеров, кто устремился лет десять назад в южные штаты для участия в кампании гражданского неповиновения. В маленьком сонном городке Ява штата Миссисипи негры объявили бойкот местным муниципальным службам, и Джек был прикомандирован сюда в качестве специального юрисконсульта. Его «университеты» продолжались затем на американском Севере, в Нью-Йорке и Детройте. Они пришлись как раз на 60-е годы, и заслуга Оутс в том, что она показывает этот период диалектично, не как время заблуждений и крайностей (на что делает теперь упор консервативная пресса), а как момент пробуждения национальной совести. Многие американцы получили тогда «точку опоры», недвусмысленное оправдание собственного существования, а главное — на идеях воинствующего радикализма было воспитано новое поколение, которому, по мысли Оутс, суждено будет освежить нравственную атмосферу последующих десятилетий.

Рядовой этой армии передовых, демократических сил Джек Моррисси не теряет оптимизма, хотя он работает на износ и ему часто приходится нелегко. Он не падает духом, не отступает, а продолжает свой упорный повседневный труд. «Меня угнетает лишь одно,— говорит он товарищу, вместе с которым штурмовал непонятный, неподатливый Юг расистов и запуганных черных,— на

свете так много людей, нуждающихся в помощи, и каждый из них заслуживает того, чтобы я отдавал этому делу себя всего, без остатка...». Но Джек — не экстремист; он верит в «абсолютную силу закона», опираясь на который теперь удастся добиться гораздо большего, чем в самом начале движения за гражданское равноправие. «Времена меняются,— убежденно повторяет он,— идеи не стоят на месте. Новое сознание стучится в дверь». Так эволюционирует герой книг Оутс: цепкая хищница Клара в «Саде радостей земных», жертвы современного социального хаоса Морин и Жюль из романа «Их жизни» и, наконец, Джек Моррисси — поборник добра, активный участник общественных преобразований.

Литературному двойнику Джека, белому адвокату Хейварду, отведено важное, если не ключевое, место и в повести Болдуина, где после долгого перерыва с новой силой зазвучал мотив единства белых и черных, главный мотив песни «Мы преодолеем», бывшей гимном похода за гражданские права и социальную справедливость для всех американцев в начале 60-х годов. Попавшей в беду молодой негритянской паре — начинающему скульптору Алонзо-Фонни и его подруге по прозвищу Типш — приходят на помощь люди из разных слоев многонационального Нью-Йорка. Это пуэрториканцы и евреи, итальянцы и англосаксы, без вмешательства которых вряд ли могла бы благополучно сложиться судьба Фонни, обвиненного в изнасиловании. Обстоятельства, служащие завязкой повести, скрыты от читателя, и думается, Болдуин делает это намеренно. Бросая вызов традиции, берущей начало у крупнейшего негритянского прозаика XX в. Р. Райта, он призывает судить о своем герое не только под углом зрения его страданий от полицейских и судебных преследований, но как о цельном человеке, стремящемся к раскрытию своих способностей, к полноценному участию в жизни общества.

Образ Фонни полемически обращен и против сегодняшних мелкобуржуазных радикалов, утративших контакт со временем, этих «вечных женихов революционной Пенелопы» (по не теряющему остроты и в наши дни замечанию Герцена), и против той части негритянской молодежи, которая нередко не видит отчетливой грани, отделяющей протест от преступления. «Он не баловался со шприцем, не накачивался дешевым вином и не напа-

дал на прохожих на улицах, не грабил магазинов,— говорит о своем друге юная Тиш.— Он начал работать поваром в закусочной, чтобы и кормиться там, подыскал подвальное помещение, где занимался резьбой по дереву, и бывал у нас чаще, чем у себя дома». Обращение к теме труда в качестве нравственного идеала, контрастирующего со звонкой, но повисающей в воздухе фразой,— такого уже давно не было в литературе Соединенных Штатов. Труд для героев Болдуина — не обезличивающая изнурительная повинность, а одухотворенное деяние, создающее для человека возможность полноправного вхождения в мир. Труд и любовь, разводимые идеологами «контркультуры» на противоположные концы человеческого опыта, у Болдуина взаимодополняют друг друга. «Вот так он работал по дереву. Вот так он работал с камнем. Если б я никогда не видела его за работой, то, может, так и не узнала, что он любит меня»,— говорит Тиш. И когда от Фонни «пахло усталостью» после трудового дня, он казался Тиш самым прекрасным человеком на земле.

«Традиционная и трогательная любовная история»¹² — это определение, данное Дж. Оутс книге Болдуина, применимо и к ее собственному роману «Делай со мной, что захочешь»: недаром на его суперобложке изображен силуэт молодой женщины, которая, несмотря на всю уступчивость и кротость, держит в своих руках судьбы обоих мужчин, оспаривающих друг у друга ее благосклонность. Окруженная, точно нимбом, ореолом прозрачных белокурых волос, почти бесплотная, Елена Росс олицетворяет возвышенную духовность, не менее прочно связываемую ныне с представлением о новой «зеленеющей Америке», нежели иные, более динамичные и конкретизированные аспекты ее облика. Слово «любовь», еще один ключ к пониманию мирозерцания «молодой» Америки, в романе Оутс насыщается живым содержанием — от «космической любви», любви как «движущей силы вселенной», до очень земного, но ничуть не тривиального чувства, нет-нет да и проглядывающего в сложных взаимоотношениях Елены и Джека Морриса.

Несмотря на внешнюю холодность, Елена не стоит в стороне от деятельности Джека и своей молчаливой пре-

¹² «New York Times Book Review», 1974, May 19, p. 2.

данностью помогает ему продолжать борьбу. Но ее роль в реальной битве идей и социальных сил, сопровождающей рождение в современной Америке новых, более гуманных и терпимых представлений, подчеркнуто нематериальна, символична. Зачарованная красавица Елена, в трактовке Оутс,— это таинственная и недоступная Прекрасная Дама, наиболее законченное воплощение женского типа, которому на протяжении всего своего творчества остается верной писательница. Пожалуй, это самый «личный» из созданных ею характеров, и в то же время он и подчеркнуто абстрактен, весь словно бы теряющийся в дымке, сотканной из идеальной духовной материи.

В заметной степени абстрагирован или, точнее, условен и образ негритянки Типш, от лица которой ведется рассказ в последней книге Болдуина. Продавщица из универмага говорит здесь на правильном английском языке, и ей с удивительной легкостью удается передача очень тонких и сложных душевных переживаний. Отказавшись от лингвистического буквализма, который так часто служит в США средством выражения националистических настроений, Болдуин пошел по пути включения «негритянской проблематики» в общий поток американской идеологии и культуры.

Конечно же, всю эту историю о борьбе молодого поколения гарлемских негров против социального гнета, за право на счастье излагает не полуобразованная девушка-подросток, а умудренный многоопытный писатель. Но правда жизни сохранена Болдуином — мысли и чувства Типш адекватны ее положению, и она рассказала бы обо всем сама, если бы... если бы Бийл-стрит могла заговорить.

Быть может, наиболее примечательной и одновременно неожиданной особенностью книг Болдуина и Оутс является их благополучная развязка, тот самый «счастливый конец», от которого давно уже отвыкла американская литература. Ребенок Типш и Фонни появляется на свет в декабре, но повесть Болдуина — не «рождественская песнь в прозе». Это реалистическая картина жизни в «демократическом аду», где по-прежнему полным-полно гнева, горечи и скорби. Но оба произведения широко открыты в будущее; рождение человека — неизменный символ надежды, а уход Елены Росс от Марвина Хау — знак того, что мир беспринципности и чистогана не в

состоянии больше удерживать в своей власти плененную им красоту, безотчетно стремящуюся к союзу со справедливостью и добром.

* * *

О желании начать «новую эру национального достоинства и общественной ответственности» много говорили и писали в Соединенных Штатах в связи с 200-летием страны и президентскими выборами 1976 года: одни — с целью нажать моральный капитал на стремлении нации избавиться от «комплекса травм и унижений» в связи с вьетнамской войной и политическими скандалами, другие — в искренней надежде добиться перемен с помощью последовательно демократических преобразований. «Покажите нам, как надо сочетать новый стиль жизни с ответственностью... Покажите нам, как новые навыки могут улучшать технику, делая одновременно ее использование более гуманным», — этому вызову официальной Америки все реже противостоит ныне бесплодный негативизм, приправленный революционной фразой. Решимость покончить с «политикой, вырастающей из отчаяния», все прочнее укореняется в сознании вчерашних «новых левых». Пережив период известной растерянности, своеобразного «богоискательства», они пытаются сейчас приспособить методы освободительной борьбы к изменившимся историческим обстоятельствам.

Нынешние планы людей, связывающих себя с движением протеста, — получить передышку, «окопаться», заняться созидательной работой, что вовсе не означает отказа от политических выступлений. «Работа» — ключевое слово для понимания умонастроения демократических сил Америки после «новых левых», причем речь идет о самом настоящем, практическом труде со всеми его плюсами и минусами, с горечью рутины, но и с гордостью причастности к общему делу закрепления политических и социально-психологических сдвигов, достигнутых в минувшем десятилетии. «Работа» — так назвал свой последний труд и известный социолог Стадс Теркел, обнаруживший, что «видение подлинно демократического общества» живо в сознании американского народа и в 70-е годы, несмотря на умножение чисто материальных забот в условиях углубляющегося экономического кризиса.

«Теперь нам необходимо быть там, где люди живут и работают, проникнуться смыслом их повседневной жизни, тратить больше времени на самопознание, на учебу и науку»¹³, — утверждает от имени «вчерашних бунтарей» радикальный журнал «Рэмпартс». Особая роль в этом движении «из тупика к новой вере» принадлежит художественной литературе. Разумеется, взгляд на нынешнее состояние и перспективы социального и духовного развития Америки на рубеже последней четверти XX в. различен у писателей, представляющих противоположные мироощущения — возвышенного, но в то же время реального гуманизма и обескураживающей мизантропии. Так, героем романа известного мэтра модернизма Дж. Хокса «Смерть есть сон» (1974) становится слишком хорошо знакомый по А. Жиду и Л. Ф. Селину тип неприкаянного имморалиста с «абсолютно опустошенной, никчемной душой». С другой стороны, в недавнем, далеко не во всем удавшемся романе Дж. Апдайка «Месяц на отдыхе» (1975) отражена не только метафизическая «тоска существования», но и вполне конкретная «боль повседневности», вызывающая к сочувствию и активной помощи людям. Она складывается для центрального персонажа романа, священника Томаса Маршфилда, из «плача детей, неистребимости болезней, коварства судьбы, миллионов окаменевших трупов, беспомощности молодых и тупости стариков, возведенного в искусство садизма и безмозглости власть имущих...». И в этом внутреннем монологе героя — сердцевина идейного строя произведения, отвергающего окостенелость общественных структур и ратующего за утверждение гуманистического идеала.

Возрождение веры в важность литературы как не только средства познания мира, но и составной части общественной борьбы — заметная и обнадеживающая тенденция современных идеологических процессов в Соединенных Штатах. И надежда на увеличение этого вклада в 70-е годы становится возможной в первую очередь благодаря книгам тех писателей-реалистов, которые устояли перед натиском «контркультуры» и «массовой культуры» и продолжают развивать в своих произведениях принципы демократического искусства.

¹³ «Ramparts», 1973, February, p. 33, 34.

IV

СКВОЗЬ ПРИЗМУ «ПОЛИТИЧЕСКОГО РОМАНА»

Ю. В. Гончаров

Своеобразный политический, социальный и духовный облик Соединенных Штатов Америки — страны, проделавшей за 200 лет обусловленный особыми историческими обстоятельствами путь от колонии до ведущей капиталистической державы, привлекает к себе постоянное и пристальное внимание самых разных исследователей — от историков и экономистов до социологов и психологов. И это естественно, поскольку не могут остаться незамеченными контрасты «общества изобилия» и «больного общества». Не только ученые, но и писатели стремятся постичь и объяснить природу и особенности социальных и политических коллизий Америки, ее прошлого и настоящего. Весомый вклад в художественное освоение современной американской действительности вносит и особый литературный жанр — жанр «политического романа».

Далеко не последнее место в книжной продукции США занимают сегодня произведения сугубо политической тематики. Достаточно сказать, что в последнее время они все чаще и чаще появляются в списках бестселлеров. Вследствие этого, безусловно, возникает вопрос о влиянии подобной литературы на мировоззрение американского читателя, а также о том, в какой мере она удовлетворяет его эстетические и идеологические запросы.

Прежде всего необходимо отметить, что американский политический роман как явление самостоятельное и художественно зрелое можно в известной мере считать порождением второй половины XX в., хотя истоки его обнаруживаются уже в XIX в.: традиция политизированной литературы прослеживается от романов «Честный Джон Вейн» и «Игра с огнем» Д. Дефореста (1875) и «Демо-

кратия» Г. Адамса (1880). Развитие ее в известном смысле завершилось с появлением произведений, в которых различные стороны политической жизни США впервые, пожалуй, предстали перед читателем со всей глубиной и полнотой художественного исследования. В фокусе политического романа оказались актуальнейшие проблемы эпохи, причем как локального характера, освещающие деятельность внутривнутриполитического механизма страны, так и глобального — затрагивающие вопрос сосуществования двух различных социально-политических систем.

Кроме того, корни такого феномена в американской литературе, как политический роман, а также социальные причины резкого оживления этого жанра следует искать в необычайном подъеме общественно-политических движений в минувшее десятилетие, стимулировавшем пробуждение внимания широких слоев населения США к политически важным событиям и желание разобраться в них. Волна этих демократических в своей основе движений захлестнула среднего американца; столь характерная для него аполитичность, о которой говорил еще Т. Драйзер, уступила место интересу к политической жизни и стремлению участвовать в ней. Сильно увеличившийся спрос на политический роман стал одним из очевидных признаков этого процесса активизации масс, а возросшая в свою очередь активность его создателей (и прогрессивных, и реакционных) указывала на глубокую вовлеченность американского писателя в политическую сферу.

Отличительной особенностью политического романа является, разумеется, его тематика, связанная с постановкой тех или иных политических проблем. Здесь всякое событие и всякий герой лишены многомерности, многоплановости, присущей, например, роману социально-психологическому, поскольку автор сосредоточивает внимание в основном на политической сути описываемого. Поэтому, соглашаясь с М. Мендельсоном в том, что политический роман — произведение, «не содержащее особенно ярких, психологически завершенных образов»¹, необходимо оговориться, что в данном случае вступают в силу сами законы жанра, вследствие чего отмеченная особенность определяется не как недостаток, а как закономерная необходимость.

¹ «Основные тенденции развития литературы США». М., «Наука», 1973, стр. 35.

Очевидно, что политический роман — явление своеобразное на всех уровнях художественной структуры, причем явление сложное и неоднозначное. По степени условности подачи материала в нем можно выделить три вида. В первую очередь это, конечно, документальный политический роман — *political non-fiction novel*, куда, практически безоговорочно, относятся «Армии ночи» Н. Мейлера (1968) или, скажем, «Преступление в мотеле «Алжир» Дж. Херси (1968). Одной из наиболее продуктивных и распространенных разновидностей этого жанра является беллетристический политический роман — *political fiction novel*; к нему причисляются обычно произведения столь разных писателей, как Дж. Дос Пассос, М. Додд, Дж. Дэйс, Д. Пирсон, Г. Видаль, Э. О'Коннор, А. Друри, М. Спиллейн. Но есть и еще одна особая категория политического романа, которую отличают, при всей актуальности проблематики, нарочито условные пространство и время, — фантастический политический роман (*political fantastic novel*). Деление это, разумеется, в достаточной мере схематично (например, «Вашингтон, округ Колумбия» Г. Видаля (1967) — беллетристический роман на очевидной документальной основе), но оно позволяет с большей точностью и полнотой выявить идейно-художественные достоинства того или иного произведения.

Говоря о художественных признаках политизированной литературы, нельзя упускать из виду ее главный аспект — явную тенденциозность, поскольку в силу своей природы она выявляет позицию автора с исключительной четкостью. Так, прогрессивный политический роман встает на защиту идеалов демократии, не приемля форм реакционной внешней и внутренней политики и утверждая необходимость единства демократических сил (произведения М. Додд и отчасти Д. Дэйса). Критическое восприятие американской действительности свойственно и политическому роману либерального толка, однако критика эта носит ограниченный характер; к тому же такие писатели, как Р. П. Уоррен, Н. Мейлер, Г. Видаль, Э. О'Коннор, не умея выработать положительную программу, предпочитают ей так называемый «третий путь». Поэтому произведения их пронизаны, как правило, острым чувством разочарования и горечи. Для современного реакционного политического романа США характер-

На пропаганда антикоммунизма, шовинизма, расизма и политического террора, апология завоевательных войн. Таковы книги А. Друри, М. Спиллейна, И. Уоллеса.

Документальность, свойственная политическим романам, создает достаточно сильное ощущение достоверности описываемых событий, а следовательно, — вызывает читательское доверие. Кроме того, весьма часто авторами политических романов становятся журналисты, по роду своей профессии хорошо знакомые с деятельностью различных политических институтов страны. Типичным примером в этом смысле служит писательская карьера А. Друри. Работая продолжительное время вашигтонским корреспондентом газеты «Нью-Йорк таймс», будущий автор откровенно антикоммунистических романов имел возможность вплотную ознакомиться по стенограммам отчетов с работой сенатских комиссий и подкомиссий. (Стремясь подчеркнуть достоверность изображаемых им событий, Друри даже прибегает к своеобразному приему: в одном его романе изложение фактов композиционно подается через прослушивание записанной на пленку стенограммы.)

Окидывая взглядом сравнительно недавнее прошлое, можно отметить, что в послевоенные годы широкое распространение получила литература, затрагивающая прежде всего проблемы внешней политики, в частности реакционный политический роман, оправдывающий и утверждающий политику глобальной экспансии американского империализма и «холодной войны». Однако значительно возросший экономический и военный потенциал социалистического лагеря, успехи освободительной борьбы стран «третьего мира» и провал военных авантур Соединенных Штатов крайне осложнили внутривнутриполитическую обстановку в стране, в связи с чем на первый план постепенно выдвинулись внутривнутригосударственные проблемы. Поэтому именно они стали главной темой создателей политического романа.

«Крестовый поход» на остатки буржуазных демократических свобод вызвал в 60-е и 70-е годы резкое углубление кризиса политической и социальной системы США, назревавшего уже в конце 40-х — начале 50-х годов. Еще тогда наиболее чуткие прогрессивно настроенные литераторы уловили тенденции к узурпации власти, к фашизации способов расправы с инакомыслящими, не замедлив

откликнуться на это наступление «железной пяты» книгами, которые и сегодня остаются актуальными.

Таков роман Дж. Дайса «Вашингтонская история» (1949) — одно из первых произведений подобного рода в американской литературе. Молодая служащая госдепартамента Фейс Роблес Вэнс получает повестку на заседание комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, — и далее действие разворачивается в полном соответствии с «классическими» канонами житейских сюжетов эпохи «охоты на ведьм».

Цель комиссии — не выяснение истины; ей изначально, любыми методами, от шантажа до запугивания, нужно доказать виновность подозреваемого, чаще всего, как в случае с Вэнс, фиктивную. Дайс убедительно передает атмосферу нагнетания страха, в которой жили тогда миллионы американцев. Его героиня «ежедневно воздвигала стены, стараясь отделить свой маленький служебный мирок от большого мира правительственной политики, отгородить свою личную жизнь от той, которой она жила в служебное время». Но трудно спрятаться от бдительного ока «спасителей нации», и никому не дано знать, «who's next?» — «кто следующий?».

«Потом они вцепятся в мелких предпринимателей: каждый, кто откажется поддерживать Торговую палату или Национальную ассоциацию промышленников, будет на подозрении. И сколько же они повытрясут денег... к тому времени у нас будет фашизм в чистом виде», — так объясняет один из героев книги, профсоюзный лидер Эйб Стоун стратегию и тактику правительства. И за этими словами отчетливо обнаруживается прямая связь «больших денег» с «большой политикой».

Кошмарный сон героини в начале романа — аллегория, которая как бы предвосхищает развитие основного конфликта: «Ей снилось, что ее окружает туманная мгла; день это был или ночь, она не знала. Она изо всех сил бежала по Молл-аллее, спасаясь от каких-то преследователей, которых не видела и не слышала. Казалось, легкие ее не выдержат и разорвутся. «Только бы добежать до Монумента, только бы добежать, — думала Фейс во сне, — и я спасена!» И вот уже до него несколько шагов, и Фейс готова закричать от радости, но тут Монумент заколебался, задрожал, как отражение в воде, и превратился в чудовищно гигантскую фигуру куклусклановца

с пронзительными, налитыми кровью глазами, сверкавшими сквозь прорези капюшона. И огромные руки схватили ее и начали душить».

Роман Дайса кончается вполне реально: Вэнс упрятана в тюрьму на острове Эллис, и там она открывает для себя многозначительную истину — «статуя Свободы стоит спиной к этому острову» (и вряд ли лицом к самой Америке). Но вместе с тем, это еще не окончательная развязка. Автор дает понять, что честные люди — адвокат Чэндлер, Стоун и, наконец, тот самый народ, о котором забыли «они» — гаррисоны и дайкины, олицетворяющие здесь реакционное начало, — будут бороться за Вэнс.

Однако, к сожалению, социальное мышление автора «Вашингтонской истории» страдает известной ограниченностью. При всей своей симпатии к народу Дайс подвержен и влияниям иллюзий, столь свойственных либералам. Он полагает, что политические институты Америки сами по себе достаточно демократичны, чтобы остановить отдельных «зарвавшихся политиканов». Так, в романе появляется довольно расплывчатый образ «не такого, как все», сенатора Роберта Кахилла, и Фейс Вэнс искренне верит, что «на каждого дайкена и винсента найдутся свои кахиллы».

Правда, сам автор не полностью разделяет «добрые надежды» своей героини, возвращая ее к ночному кошмару преследования при виде серого автомобиля, который на следующий день повезет в тюрьму эту очередную жертву «стратегии активного давления». Глядя на размеренно жующие челюсти сопровождающего ее стража закона, Вэнс вспоминает другое лицо, виденное ею в детстве в Италии, — лицо фашиста. Такое сопоставление американского агента с итальянским фашистом говорит само за себя.

Но в заключительной сцене романа берет все же верх наивный оптимизм либерала. «Мы обратимся к общественному мнению. И народ будет на нашей стороне. Они забыли о народе, — говорит адвокат Чэндлер. — Сенатор Кахилл начеку... Эйб Стоун организует национальный рабочий комитет... Группы охраны гражданских свобод выступят по твоему делу...» В этом страстном монологе сенатор упомянут раньше профсоюзного лидера не случайно: Чэндлер, выражающий авторскую позицию, упо-

вает в первую очередь именно на сенатора как на некоего абстрактного спасителя, своеобразного *deus ex machina*.

Тем не менее, основная позитивная идея романа — идея необходимости единства прогрессивных сил — никоим образом не затушевывается, а напротив, развивается Дайсом в масштабах исторических, поскольку писатель обращается к традициям борьбы американского народа за демократию: «В единении сила... Фейс не могла припомнить, откуда эти слова: кажется, их произнес Бенджамен Франклин, а может, Эйб Стоун...»

Несмотря на то, что Дайс порой отступает от законов жанра (уделяя, например, слишком много внимания любовной линии, вследствие чего возникает ощущение затянутости некоторых сцен, излишество неоправданных идей и сюжетом подробностей), его произведение — традиционный по структуре, типичный политический роман.

Напоминает во многом конфликт «Вашингтонской истории» и столкновение идей и событий, на котором построено развитие романа М. Додд «Под лучом прожектора» (1954). Сходство это связано с обращением писательницы к той же эпохе, к трагедии попрания прав личности, а также с позицией автора, хотя, разумеется, индивидуальное художественное восприятие Додд обуславливает глубокое своеобразие ее книги.

Действие романа «Под лучом прожектора» разворачивается в университетской среде, поэтому и «борьба идей» ограничивается ее рамками. Но «... университетская автономия — пусть урезанная, ограниченная, как и любая буржуазно-демократическая свобода, — это живая часть демократического наследия, за которую особенно активно идет борьба и в Европе, и в Америке»². Во главе наступления на права личности, свободу слова стоят такие люди, как «Клейборн, хриплоголосый воротила химической промышленности и банковского дела в штате... глупейший из всех разновидностей реакционеров; хитрый, дипломатичный Кейзер, юрисконсульт корпорации; вкрадчивый Макиннес, владелец сталелитейного завода; банковский делец из Нью-Йорка Блэкуэлл, которого перевели на пост президента университета из министерства обороны». Все они приветствуют присягу, которую должны

² Р. Орлова. Под лучом прожектора.— «Иностранная литература», 1955, № 4, стр. 229.

принять преподаватели университета, засвидетельствовав таким образом свою политическую лояльность.

И спор вокруг присяги, происходящий между Бобом Уайлдером и его старшим коллегой, заведующим кафедрой литературы Джоном Майнотом, становится как бы отправной точкой основной коллизии романа. Честный и сильный человек, талантливый педагог и ученый, Майнот является центральной фигурой произведения. Он страстный почитатель Милтона, великого поэта и одного из идейных вдохновителей английской буржуазной революции XVII в. Прекраснодушие и вера в «доброе начало» в человеке заставляют Майнота, в отличие от Уайлдера, считать, что исключается самая возможность подобной присяги как насилия над личностью. «У нас это невозможно», — говорит он. Но когда «это» оказывается возможным, Майнот готов бороться за свои права.

Достоинства созданного Додд образа положительного героя в том, что он не статичен, дается в развитии; писательница с большой точностью показывает его эволюцию. Если вначале Майнот не видит необходимости в поддержке извне, рассчитывая только на университетские силы, то разворачивающиеся в дальнейшем события заставляют его изменить позицию: «Первоначальное мнение Майнота, что мир ученых не нуждается в поддержке неинтеллигентских организаций, постепенно, сначала почти незаметно, переменялось. Уайлдер был убежден, что если бы пришлось начинать все снова, Майнот, не колеблясь, воспользовался бы политической помощью со стороны». Уайлдер в романе как раз и является выразителем идеи, роднящей книгу Додд с «Вашингтонской историей» Дайса, — идеи союза интеллигенции с рабочим движением. Социалист по политическим убеждениям, бывший деятель профсоюза, Боб Уайлдер, обладая опытом политической борьбы, во многом предугадывает ход событий; и именно к его советам в трудную минуту прислушивается Майнот.

Определяющая содержание романа «Под лучом прожектора» мысль заключена в эпитафии, в полных высокого гражданского пафоса словах из милтоновской «Ареопатики»: «Лишь тот может состояться как личность, кто не будет стоять в стороне от борьбы, кто в этой борьбе встанет на защиту идеалов демократии». Писательница настойчиво проводит эту мысль через всю книгу, пока-

зывая, что невозможно сохранить свое человеческое «я», свою личность, избрав путь неучастия. В стремлении самоустраниться, а по сути, отмежеваться от всякой гражданской ответственности — драматизм судьбы другого героя книги, талантливого преподавателя Кэрри, итальянца по происхождению. Столкнувшись с ужасами фашизма на родине, он не находит в себе достаточно сил, чтобы сопротивляться его зарождению здесь, в Америке. Кэрри погибает, и гибель его — случайная, нелепая, как и гибель Гарри Майзеля из романа Фейхтвангера «Успех», — символична, поскольку она есть следствие морального распада личности. С трагическим образом Кэрри связана отчетливо звучащая антифашистская тема, органично вплетающаяся в стержневую идею романа.

Знаменательна последняя сцена произведения: на торжественном собрании преподавателей и выпускников университета студентка Алиса Айкен отказывается от своего диплома как символа прав, попираемых сегодня в Соединенных Штатах. Громкие аплодисменты сопровождают эту акцию протеста — так молодое поколение выражает солидарность идеям, которые отстаивал профессор Майнот, и готовность продолжать его борьбу.

* * *

Среди критических реалистических произведений американской литературы и по сей день видное место занимает роман Р. П. Уоррена «Вся королевская рать». Переведенное на русский язык в 1968 г., в самый разгар оппозиционного движения в Соединенных Штатах, это произведение звучало вполне современно, хотя и касалось внутрисполитической жизни США 30-х годов — того периода в истории страны, когда при взгляде на Германию и Италию невольно возникал вопрос об угрозе фашизма в самой Америке. По сюжету это вроде бы типичный «роман карьеры», распространенный в западной литературе критического реализма XIX в. И, как полагает критик Э. Бентли, в нем «не содержится завершенной политической философии, не говоря уже о политической программе»³. Но традиционная схема напол-

³ «On Contemporary Literature». Ed. by R. Kostelanetz. N. Y., Avon Books, 1964, p. 629.

няется у Уоррена иным содержанием, затрагивающим важнейшие для американца XX в. проблемы. «Карьера» главного героя Вилли Старка — от неудачливого окружного казначея, деревенского парня, «олуха и вахлака», до губернатора, владыки штата, Хозяина, — позволяет автору поднять сложную и серьезную тему американского фашизма.

Сам факт столь головокружительного взлета человека в принципе заурядного дает достаточно пищи для размышлений: ведь культивирование посредственности было одним из характернейших признаков внутрисоциальной политики «третьего рейха». Жизненный путь Вилли умело соткан писателем из закономерностей и случайностей, да и случайности эти по-своему закономерны для выборного механизма США. Так, закономерна потеря Старком доверия к «честной игре», в которую его вовлекли «ребята Макмерфи»: его «пустили в ход» лишь в качестве пешки (пообещав роль по крайней мере ферзя), чтобы нейтрализовать часть голосов там, где другой кандидат имеет большинство. И только случайная (или закономерная) откровенность секретарши Сэди Берк раскрывает глаза фиктивному третьему кандидату.

Уоррен излагает ход событий от лица журналиста Джека Бердена, состоящего на службе у Хозяина, в его «королевской рати» (этими словами из старой детской песенки иронично назван роман). Берден представляет собой весьма своеобразную фигуру участника-наблюдателя. С помощью этого образа писатель ставит и решает еще один важный этический вопрос — вопрос о соучастии, о том, можно ли человеку, хотя бы минимально честному, участвовать в грязном деле и не испачкать рук.

Психологическое и философское произведение Уоррена рассматривает морально-нравственные императивы Вилли Старка. Не стремление восстановить объективную справедливость (это просто слова перед избирателями), но прежде всего месть, личная месть толкает его на дальнейшее участие в игре. И постепенно сама «игра» превращает этого «среднего американца» в ловкого демагога, безжалостного политика, всесильного Хозяина. Сила — главное, на что уповает Старк (что очень напоминает откровенно фашистскую философию генерала Каммингса, персонажа мейлеровских «Нагих и мертвых»). Старк со-

вершено искренен, когда, возбуждая толпу избирателей, кричит, что не остановится ни перед чем, даже если придется пролить кровь, «много крови...— уже орет он.— Дайте мне топор!» Столь же искренен он и когда обещает построить больницу, так необходимую штату. Правда, по сути, больница эта нужна ему для самоутверждения, в конечном счете это тоже не цель, а средство, тот же «топор», как ни цинично это звучит.

Не нужны Старку и друзья, ему требуются преданные «свои ребята» — послушные орудия в его руках. Это прекрасно понимает Джек Берден, уже тяготящийся своей ролью «шестерки». Но система предательства, возведенная Хозяином в необходимое правило игры, ударяет по нему самому: преданная Старком, Сэди Берк в свою очередь предает своего шефа. И все ближе Вилли Старк к той пропасти, в которую сталкивал других и которая поглотит его самого. Поэтому эпизод гибели незадачливого водителя в начале романа носит символический смысл: «... А через несколько дней ребята из дорожного отдела воткнули здесь в черный грунт обочины железный столбик, и на нем будет белый жестяной квадрат с черным черепом и костями. Потом над этой травой поднимется плющ и обовьет этот столбик».

Мировосприятие Вилли Старка зиждется прежде всего на его взгляде на человека как на существо, рожденное в «грехе и мерзости» и поэтому вполне заслуживающее своей жалкой участи. Эта антигуманная и ханжеская философия рождает в Старке уверенность в том, что «у каждого что-то есть, если покопаться». Именно поэтому он и стремится, участвуя в большой политической игре, взывать к самым низменным человеческим инстинктам — страху, тщеславию, корысти. Пытаясь «воспитать ученика» — Джека Бердена, Старк хочет вытравить в нем всякое доверие к доброму и светлому началу в человеке (и надо заметить, порой небезуспешно: вспомним хотя бы историю трудной любви Джека к Анне Стентон или историю гибели судьи Ирвинга, отца Джека).

Политика — это работа, говорит Вилли Старк, «а когда работаешь, приходится работать с теми, кто у тебя есть. Приходится работать с такими, как Байрам, Крошка Дафи и эта мразь из законодательного собрания. Ты не слепишь кирпичей без соломы, а солома твоя — по

большей части прелая солома из коровьей подстилки». Уподобляя конгресс огромным авгиевым конюшням, Старк рвется туда не затем, чтобы расчистить их: ему нужна власть сама по себе, для получения еще большей власти. А поскольку в средствах он не особенно разборчив, нетрудно представить, каким бы он стал президентом. Личность Вилли Старка — своеобразный аккумулятор всего духа, всех конфликтов и противоречий эпохи. Исходя из биографии реальной личности — сенатора Хью Лонга — Уоррен как истинный художник сумел показать всю опасность, таящуюся в деятелях этого типа, потому что от политики Хозяина («заткнуть рот» инакомыслящему) до политики государственного террора не такое уж большое расстояние.

Много позже к теме «странной политической карьеры» обратился и известный американский писатель Гор Видал в романе «Вашингтон, округ Колумбия» (1967). В этот период все более усиливалось влияние громадной политической машины на американскую жизнь, поэтому этот особый мозг политического организма США вполне закономерно становился объектом художественного исследования.

Тщательностью такого исследования (но нельзя сказать, что глубиной) отличается произведение Видаля. Твердой и талантливой рукой вводит он своего читателя в «коридоры власти». Видал позволяет разглядеть механизм государственной машины изнутри, с тем, чтобы дать ответ на вопрос, что движет этим механизмом. В принципе, хотел того автор или нет, ответом могут послужить размышления одного из главных действующих лиц романа — сенатора Бердена: «... теперь вряд ли кто-нибудь (из сенаторов.— Ю. Г.) притворялся, что его волнует проблема добра и зла. Сегодня люди не знают иного мотива, кроме выгоды, не признают иного критерия, кроме успеха, иного бога, кроме честолюбия».

Две основные сюжетные линии выделяются в романе: одна связана с закатом политической судьбы сенатора Бердена, другая — с блестящей карьерой очередного рагвену XX в., молодого помощника сенатора Клея Овербери. Приведенные выше слова сенатора могут открыть секрет успеха Овербери, стоит их только продолжить: «...Клей самым великолепным образом соответствовал своему времени». Правда, ссылки на время в устах Берде-

На звучат довольно парадоксально, поскольку сам он когда-то, вступив на политическую стезю, «очень скоро сообразил, что для того, чтобы сотворить в сенате добро, надо сперва сделать вид, что тобою руководят чисто эгоистические соображения, ибо творить добро ради самого добра было в высшей степени подозрительно».

Что ж, сами политические деятели стали гораздо откровеннее; и вот уже бизнесмен Эд Нилсон открыто и спокойно излагает свою точку зрения на естественность союза людей Уолл-стрита и Капитолия: «Я дам вам деньги, которые нужны вам, если вы позволите мне купить то, что нужно мне. Это законная сделка. Слово, которым я назвал бы ее, возможно, покажется вам странным. Поэтому я произнесу его медленно и отчетливо. Это слово — Бизнес».

Тесную связь крупного капитала Америки с деятельностью ее политической машины выявляет и не менее тесное переплетение в романе судеб Клея и газетного магната Блэза. Угадав неутолимое самолюбие в молодом человеке, Блэз стремится разжечь его еще больше, оказывая честолюбцу финансовую поддержку. Но преследует он при этом, разумеется, собственные цели — ему нужен свой ставленник в сенате. Не случайно поэтому тема своекорыстия и, как следствия его, предательства — одна из основных тем романа. На первых его страницах юный Питер, сын Блэза, «несмотря на невыносимую муку... с холодным любопытством все же спрашивает себя, почему у него такое ощущение, будто его предали». Действительно, такое ощущение преследует практически всех действующих лиц, поскольку все они — предающие и предаваемые одновременно; правила игры, в которую они играют, безжалостны. В дальнейшем же Клей выигрывает, выигрывает с помощью обеспеченной ему Блэзом рекламы. Став сенатором, этот недалекий, хитрый, беспринципный человек, соучастник убийства своей жены, будет теперь вершить государственные дела.

Произведение Видаля по своей структуре ближе всего к классическому политическому роману. Сюжет и композиция его прежде всего раскрывают политическую суть характеров и событий (так образ Питера Блэза, например, лишь в качестве политического журналиста приобретает под пером писателя индивидуальность и полнокровность).

По фактографическому материалу книги можно судить о жестокой борьбе, которая идет в стенах Капитолия. И отстаиваются в ней отнюдь не принципы демократии; честолюбие, корысть, тщеславие — вот что движет сенаторами и конгрессменами. Почти сто лет назад один из героев романа Г. Адамса «Демократия», сенатор Ратклиф, не менее критически, чем видалевский сенатор Берден, оценивал людей из Белого дома: «Только дураки и теоретики воображают, что нашим обществом можно управлять в перчатках. Если добродетель не приводит нас к цели, мы должны использовать порок, иначе наши противники вышвырнут нас отсюда. Так было во времена Вашингтона, так обстоит дело сейчас, и так будет всегда».

* * *

О том, что поспраие традиций и принципов «истинной демократии» в Белом доме началось давно, а в наши дни получило особенно широкое распространение, свидетельствует документальное исследование деятельности федерального конгресса в книге Д. Пирсона и Д. Андерсона «Дело против конгресса. Убедительное свидетельство коррупции на Капитолийском холме» (1968). Авторы ее с полным основанием отмечали, что «полюбовная связь между конгрессом и бизнесом — всем известный секрет вот уже на протяжении почти двух столетий. Начало ей было положено еще до того, как на Уолл-стрит был положен первый асфальт».

К аналогичному выводу приходит Д. Пирсон (которого американская печать не случайно сравнивала с «разгребателями грязи» начала века) и в романе «Сенатор» (1968), воспринимающемся как развернутая иллюстрация к критике либеральными кругами злоупотреблений исполнительной и законодательной власти. И хотя критика в произведениях писателей, подобных Д. Пирсону, носит порой весьма ограниченный характер, поскольку они всегда остаются на буржуазной платформе, обличительный тон их очевиден.

В противоположность либералам писатели-реакционеры, такие, как А. Друри, Л. Урис, И. Уоллес, пытаются доказать, что политические институты Соединенных Штатов Америки — высшее достижение демократии

и ее оплот во всем мире. Художественные достоинства их произведений весьма сомнительны, что неоднократно фиксировала и американская критика. Это та «политическая проза», которая является прямым порождением «массовой беллетристики», то есть литературы с изначальной установкой на читателя «среднего уровня». Именно благодаря своей доступности всем и каждому, произведения подобного рода пользуются большим спросом, что чревато опасными последствиями для формирования общественного мнения широких слоев населения США. Кроме того, эта продукция всегда имеет сильную финансовую поддержку и хорошо налаженную рекламу. Поскольку такая литература служит орудием идеологической обработки массового читателя, ее, несмотря на слабый уровень, удостоивают различных премий, заносят в списки бестселлеров.

Самый известный из пропагандистов консервативного политического курса — писатель А. Друри. Его роман «По совету и с согласия» (1959) можно считать типичным примером реакционного политического романа, обращенного к внутригосударственным проблемам Америки. Это первый и наиболее известный роман из тетралогии, в которую входят также «Оттенки разногласия» (1962), «Честь достойный» (1966), «Сохранять и защищать» (1968); к ним примыкает и «Трон Сатурна» (1971).

Конфликт в романе происходит между «очаровательным», на первый взгляд, но готовым на все президентом, который желает сделать вице-президентом «сомнительного человека», и большинством сената, «по совету и с согласия» которого должен поступать глава государства. Оппозиция сената вызвана желанием большинства ограничить власть президента, тем более, что его «либеральный» курс не внушает доверия «истинным англосаксам». Прообразом президента, несомненно, послужил Ф. Рузвельт; президент даже манерой говорить, вскидывать голову напоминает Рузвельта.

Итак, начало положено, а далее все происходит согласно строго разработанной схеме. Оказывается, президент действительно готов на все ради достижения одной цели — сосредоточить как можно больше власти в своих руках. С его ведома один из членов Верховного суда, некто Дэвис, начинает шантажировать главу оппозиции — сенатора Андерсона, Пущена клевета, создается комис-

сия по расследованию, и гордый сенатор, не выдерживая всего этого, кончает с собой. Вот-вот президент добьется своего, и «сомнительная личность», Боб Леффингуэлл, станет его ближайшим помощником. Страсти накаляются до предела, и даже блистательный сенатор Оррин Нокс в затруднении. И тут, словно манна небесная, на помощь правому делу большинства приходит случай. Президент погибает в авиационной катастрофе, и его место занимает вице-президент, «свой человек»; а Оррин Нокс, опять же «по совету и с согласия» сената, становится вице-президентом.

О чем же говорит этот благополучный, с точки зрения Друри, исход? Да, в сенат, случается, попадают недостойные люди, ставящие честолюбие превыше гражданского долга. Но совсем не случайно они оказываются либералами, готовыми стоять на коленях перед Кремлем, только бы не допустить атомной войны. Вот до какой моральной нечистоплотности скатываются сторонники разрядки международной напряженности, как бы восклицает Друри, страстный проповедник «холодной войны». Да, развязка благополучна, и если случайные люди вносят иногда смуту в сенат, прибегая к шантажу и насилию, то с ними ведется вполне успешная борьба. Так что читатель может спать спокойно — на страже демократии стоят надежные люди, хотя, бывает, встречаются и такие «ортодоксы», как сенатор Аккерман (прототип Дж. Маккарти).

Аккуратно расставленным по своим местам положительным и отрицательным героям Друри воздается по заслугам. И происходит незаметная для не особо вдумчивого читателя переакцентировка, когда любая мало-мальски радикальная идея непременно принадлежит негодяю и, естественно, уже по одному этому дискредитирована заранее.

Однако потрясения во внутриполитической жизни США в конце 60-х — начале 70-х годов полностью опровергают «черно-белое» видение Друри общественно-политической борьбы в стране. «Вся карьера Друри основывалась на предпосылке, что американская политическая система являет собой уникальный в истории случай полного совпадения с органическими потребностями и возможностями человечества, — иронизирует прогрессивный историк Ю. Лайонс. — Не удивительно, что теперь

Друри и подобные ему чувствуют, как почва уходит у них из-под ног»⁴.

* * *

Коррупция, как на это еще со времени М. Твена и Г. Адамса указывает американская литература, — довольно типичное свойство деятельности «народных избранников». Политический роман не прошел и мимо начальной стадии развития этого явления, когда будущие сенаторы избирались на должности генеральных прокуроров, мэров и губернаторов в округах своего родного штата. Так, выборы в масштабе штата становятся основной темой двух романов Э. О'Коннора, известного американского писателя, придерживающегося либеральных воззрений. Его произведения очень показательны для подобной литературы, а кроме того, отличаются несомненными литературными достоинствами и несут в себе определенный критический заряд.

«Последнее ура» (1956) — произведение, поднимающее проблему «боссизма», столь характерного для политической жизни Соединенных Штатов. Центральный персонаж романа — Фрэнк Skeffington, крупный делец от политики, босс города Бостона и штата Массачусетс. За полвека занятий политикой он накопил немалый опыт, и ему «есть что порассказать» своему племяннику Адаму Колфилду. В довольно оригинальной манере — в форме диалога дяди и племянника — показывается писателем изнанка политической жизни штата, различные махинации, сделки, в которых участвовал мэр Skeffington. Как замечает О'Коннор, герой его не часто выражал свои мысли о политике «на рыцарском языке», тем более что он — далеко не «рыцарь». Его забота о благоустройстве города Бостона, как и забота Вилли Старка о постройке больницы, прежде всего — забота о голосах избирателей. Достаточно умный и обходительный, мэр умеет, что называется, «произвести впечатление», создать видимость «своего парня». Но, как говорит о нем его соперник Чарли Хеннесси, Skeffington в то же время — очевидный плут, не брезгующий никакими способами набивать собственные карманы. Он расчетливо играет на тщеславии недалекого Нормана Кас-

⁴ «New York Times Book Review», 1975, March 16, p. 24.

си, сына банкира, чтобы получить доступ к деньгам его отца; когда ему выгодно, он без зазрения совести предает своего политического сторонника Камарату. Скеффингтон — личность по-своему очень последовательная, по его собственному утверждению, он — последний представитель политических деятелей старой закваски. И хотя он пользуется для контакта с избирателями радио и телевидением, его больше устраивает непосредственное общение. Может быть, именно поэтому его соперник, кандидат Маккласки, приходит к финишу первым: ведь он, например, дает интервью по телевидению, позируя с лежащим у его ног ирландским сеттером (сеттер взят напрокат, и его порода должна свидетельствовать об особом расположении молодого кандидата к ирландцам). Старый босс, не желая пользоваться новыми средствами для создания «паблисити», оказывается не у дел и вскоре умирает; элегические нотки, сопровождающие его кончину, свидетельствуют о том, что писатель не совсем последователен в своем обличении «боссизма» — ведь политические деятели старого и нового «образца» стоят друг друга.

Гораздо логичнее отношение О'Коннора к фигуре политического дельца в романе «Дела семейные» (1966), затрагивающем тему вторжения бизнеса в политику. Все началось с того, что бизнесмен Джимми Кинселла решил использовать свой капитал для участия в политической игре, ибо это соответствовало не только его честолюбивым устремлениям, но и духу времени. Его «благородная цель» объясняется следующим образом: «... в этом паршивом городе всей политикой заправляют жулики и совершенные болваны... настало время для нас (имеется в виду семья Кинселла. — Ю. Г.) взяться за дело и выправить положение... до сих пор мы не имели ничего общего с политикой, но теперь время пришло... мы — единственные, у кого достанет ума и денег сделать это». Итак, семейство бизнесмена вступило в игру, которая диктует свои правила и приемы. «Легкое выкручивание рук время от времени?» — спрашивает один ее участник другого. «Легкое. А иногда и не очень легкое. И даже чаще, чем время от времени», — отвечает тот.

При появлении романа О'Коннора американская критика не случайно отмечала, что семья Кинселла из города Бостона штата Массачусетс очень напоминает знаме-

знитый клан Кеннеди из того же города⁵. Подобно членам семейства Кеннеди, которое, продолжая традицию Рузвельта, создало на период выборов «мозговой трест», братья Кинселла сколачивают группу для получения как можно большей информации о противниках. «Это был наш секрет, — говорит один из братьев Кинселла, — информация, осведомленность. Любая информация, даже та, которая не интересовала других, либо потому, что была незначительная, либо ее было слишком трудно раздобыть». Знать о противнике как можно больше — означало иметь больше шансов на победу с помощью компрометирующих его сведений.

Выигрывая на выборах, семья Кинселла проигрывает в другом. Став губернатором, Чарлз потерял человечность, превратился в холодного и расчетливого политика, преследующего лишь свои честолюбивые цели. Таким его сделала, по словам его брата Фила, Политика с большой буквы. Фил выступает против нового губернатора и... попадает в психиатрическую больницу — для Чарлза это самый верный способ добиться молчания брата. Глава семейства отрекается от старшего сына, и страшным обвинением ему звучат слова жены Фила: «Вы — старое чудовище! Настоящее чудовище... Вы — ужасный, отвратительный, бесчувственный, жестокий, глупый маленький тиран!...»

* * *

60-е годы, названные «критическим десятилетием» Америки, были отмечены массовым антибуржуазным движением по всей стране. И, разумеется, наиболее острые вопросы внутривнутриполитической жизни предопределили тематику и проблематику политического романа последних 10—15 лет. Среди них актуально звучали книги, посвященные борьбе негров и «новых левых» за демократические свободы.

События 1964 г. на улицах негритянского района Нью-Йорка легли в основу романа-утопии негритянского писателя Уоррена Миллера «Осада Гарлема» (1964). Произведение состоит из двенадцати глав-новелл, объединенных общими героями и последовательностью изложения событий.

⁵ «Time», 1966, September 30, p. 50.

Речь идет о свободном негритянском государстве, существующем уже более полувека на месте нынешнего района Нью-Йорка. По вечерам юное поколение собирается вокруг старого негра Хаггинса, повествующего своим слушателям, а заодно и читателям о первых годах существования страны, совпавших с его собственной юностью. Каждый его рассказ начинается с обращения к тем, кто не испытал и никогда не испытает позора рабства, для кого свобода — естественное состояние. Своеобразная композиция романа позволяет писателю постоянно сопоставлять тяжелое прошлое и счастливое будущее, мобилизуя таким образом читателя на борьбу за это будущее. Отстаивание свободы — основная тема книги Миллера. Восставший Гарлем переживает невероятные трудности, связанные с блокадой, вначале экономической, а затем и военной. Мужество и героизм населения новой страны, их преданность идеям свободы помогают ей выстоять. И вот уже представители разных стран присутствуют на торжестве, посвященном признанию ООН независимости этого негритянского государства.

Нужно отдать должное умению писателя одной зарисовкой передать целый период в истории движения негров за гражданские права. Рассказчик так описывает Арта Рустрама, первого министра иностранных дел нового государства: «Он был настоящим мужчиной... весь покрытый шрамами, да, теми шрамами «несопротивления». Нужны были долгие годы борьбы, чтобы собрать эти шрамы». Трогает смерть первого президента — Ланса, очень напоминающая убийство Малькольма Икса, идеи которого, несомненно, сказались на мировоззрении самого Миллера.

И все же с одной из основных идей книги — авторской концепцией проблемы межнациональных отношений — согласиться нельзя: «...в осаде мы стали тем, что называется многонациональным государством. Это было лучшим завоеванием африканцев, пуэрториканцев, китайцев и цыган». Писатель, таким образом, сознательно возводит барьер между белыми и цветными. И в итоге, несмотря на попытку объективной оценки «левого экстремизма» тех черных американцев, которые «на крышах обучались карате и думали, что таким путем можно пробиться к свободе», Миллер в решении проблемы насилия отдает немалую дань экстремистским воззрениям од-

ного из идеологов негритянского движения — Дж. Килленса. Чем больше насилия применяют по отношению к неграм, писал после гибели М. Л. Кинга и Малькольма Икса автор романа «И тогда мы услышали гром», тем лучше последние понимают, что во имя достижения поставленной перед ними исторической цели нужно отвечать насилием на насилие, «только кровь может смыть вековую отсталость»⁶. Не поэтому ли в «Осаде Гарлема» сгущены краски при описании коварства и жестокости белых. Создается впечатление, что для героев книги Миллера все белые на одно лицо, как будто не было широчайшей поддержки белыми борьбы негров, непосредственного участия в ней белых студентов, интеллигенции, рабочих.

«Нет более трагической ошибки в движении за гражданские права, — писал в свое время М. Л. Кинг, — чем думать, что черный человек может один решить свои проблемы»⁷. Общность судеб белого и черного американца — безусловная истина, о чем неоднократно напоминал и один из лидеров компартии США К. Лайтфут. Он писал в 1967 г.: «История и последние события доказали, что единство белых и негров в борьбе — необходимое условие социального прогресса в нашей стране»⁸. Развитие негритянского движения второй половины 60-х — начала 70-х годов сделало эту истину очевидной не только для Уоррена Миллера, но и для многих других писателей, серьезно озабоченных решением проблемы цветного населения Америки.

На принципиально иной позиции в оценке движения негров за гражданские права стоит конформистская литература и, в частности, И. Уоллес в романе «Человек» (1964). Герой его книги Дилман — первый президент-негр в истории США. Волею несчастного случая гибнет глава государства, почти одновременно с ним умирает его ближайший преемник. Согласно поправке к конституции пост, занимаемый сенатором Дилманом, автоматически ставит его во главе всей нации. Демократический ха-

⁶ J. O. Killens. Black Man's Burden. N. Y., Trident Press, 1965, p. 152.

⁷ Цит. по: А. А. Фурсенко. Критическое десятилетие Америки. Л., «Наука», 1974, стр. 204—205.

⁸ К. Лайтфут. Восстания в гетто за освобождение негров. М., «Прогресс», 1972, стр. 116.

рактер конституции предстает, таким образом, во всем величии. «Мир рукоплещет истинной демократии!» — гласит заголовок одной из газет. Невероятные трудности стоят перед новым президентом. Только 24% граждан Америки согласны с его назначением, 61% высказался против и 15% назвали себя колеблющимися.

Сам Дилман не отличается особыми личными достоинствами. И, естественно, нет никакого сравнения этого «высоколобого» негра с его блестящим предшественником. И все же были у Дилмана качества, которые помогли ему стать «настоящим человеком», на что, собственно, и указывает название романа. Еще будучи просто сенатором, он расценивает уступку США в решении вопроса об Африке на переговорах с Россией как угрозу «потери целого континента для демократического мира». «Настоящим человеком», в понимании конформиста Уоллеса, Дилману помогает стать и смиренная вера в то, что «придет день, когда законным путем эта страна станет родным домом для каждого, кто в ней живет». В романе этот день еще не наступает. Но пагубность иного, радикального, подхода к решению общественно-политических проблем для Уоллеса несомненна. Сын президента, не обладая жизненным опытом отца, связывается с экстремистской группой, которая уже сегодня, когда заветный день еще не настал, стремится превратить Америку в «родной дом для каждого». В результате совершается убийство губернатора одного из штатов, брошена тень на легальную негритянскую организацию и, наконец, совершается покушение на самого Дилмана. Самоотверженный агент из спецхраны спасает жизнь президента, который, кстати, ведет себя в минуту опасности далеко не мужественно. Накопленный в Корее опыт помогает агенту одним выстрелом уложить черного убийцу. Непричастность Дилмана к делам банды становится очевидной, и тут же сказывается реакция нации: к концу четвертого месяца его президентства уже 33% — «за», 39% — колеблются и всего лишь 28% — «против».

Официальные американские круги всячески пытаются дискредитировать движение черного населения за свои права. Объясняя, например, причины волнений, далеко вышедших за пределы негритянских гетто, буржуазная пропаганда неоднократно связывала их с «происками коммунистов». В аналогичном русле антикоммунистических

выпадов движется и сюжет книги Уоллеса. Оказывается, что второй по значению человек в организации экстремистов Фрэнк Валетти — коммунист. Им давно уже занимается бюро расследования, выяснившее заодно, что Валетти был связующим звеном между бандой и партией, которая щедро оплачивала деятельность террористов через своего агента.

«Благородная роль» ФБР и подрывная деятельность «красных» таким образом предстают перед читателем со всей очевидностью. Поэтому добрым словом помянут в романе махровый реакционер Э. Гувер. Горячую признательность пронизательности бывшего шефа Федерального бюро расследования высказывает генеральный прокурор, цитируя его «вещие слова» об угрозе со стороны коммунистов в самой Америке, об их стремлении ослабить страну изнутри, используя движение негров за гражданские права. Речь прокурора обращена не столько к Дилману, сколько к американцам, которым уоллесовское чтиво, поддержанное официальной прессой⁹, последовательно навязывает идеологию воинствующего антикоммунизма.

С борьбой за гражданские права в 60-е годы теснейшим образом было связано движение «новых левых». Не удивительно, что проблема «нового левого» радикализма — одна из основных в современном политическом романе США. Но одно и то же явление получило различное освещение и толкование у писателей с разными идеологическими установками, сходные события и идеи бурного времени вовсе не одинаково преломились в судьбах и характерах их персонажей.

В романе П. Дженнисона «Губернатор» (1963) выразителем взглядов современных «левых» является преподаватель колледжа Д. Чодоров. Автор прочно стоит на охранительных позициях «американского образа жизни», что самым непосредственным образом отразилось и на характере «радикализма» его героя. «По всей вероятности, каждое поколение рассматривает себя как силу, которая переделает этот мир. Но задача, пожалуй, стоит еще более значительная — сохранить этот мир от саморазрушения». Эти слова Камю Чодоров цитирует не единожды, выражая суть своего мировоззрения. Губернатор Амос — с точки зрения Дженнисона человек благородных и твер-

⁹ См.: «Time», 1964, September 18, p. 63—64.

дых убеждений — возмущен высказываниями Чодорова, называет его «красным»; и герой действительно краснеет, как пишет автор, — от негодования, что его причислили к коммунистам. Намеченный было конфликт благополучно разрешается в рамках проблемы «отцов и детей», и к концу романа Чодоров даже намерен жениться на внучке губернатора.

В соответствии с этим Дженнисон, разумеется, по своему трактует и связь современных «левых» с радикальным движением 30-х годов, в котором участвовал отец Чодорова. Сегодняшний «радикал» заявляет: «Я не намерен переделывать этот мир, как это пытался сделать мой отец». Критика его сводится, таким образом, лишь к осуждению «недальновидности» отцов и их нежелания считаться с требованиями сегодняшнего дня. То же происходит и с вопросами политического характера. Признание просчетов как внутренней, так и внешней политики неизбежно влечет за собой их критическую оценку, а Дженнисон лишь дает понять, что американская политика должна стать более гибкой, более приспособленной к современным условиям.

Так делалась попытка «приручить» радикализм 60-х годов, оторвать его от традиций демократического движения «красного десятилетия», показать «новых левых» как естественный фермент в эволюции американского общества, что дает в свою очередь возможность избежать необходимости выявлять действительную остроту социальных конфликтов.

Но есть и другие писатели, касающиеся этой темы. Гораздо непримиримее оказалось столкновение «новых левых» и официальной Америки в упомянутом документальном романе-репортаже о «штурме Пентагона» Н. Мейлера «Армии ночи», а также в книге Г. Сводоса «Стоять до конца» (1970). Если события в «Армиях ночи» длятся в течение нескольких дней, то роман Сводоса охватывает четверть века политической жизни страны — с начала второй мировой войны до трагедии в Далласе. Несомненно, произведению присущ и документальный характер: на его страницах мы неоднократно встречаем имена Сталина, Рузвельта, Черчилля, описание забастовок в Детройте и Буффало, газетные сообщения и радионовости. Автор сумел превратить большой разнородный материал в движущуюся панораму исторических событий, на

фоне которых развиваются судьбы вымышленных героев, теснейшим образом связанных с эволюцией радикальной мысли в США после 30-х годов.

Г. Сводос уловил очень примечательную черту эпохи — тягу образованных, либерально настроенных американцев к идеям социализма. Упорные социальные столкновения «критического десятилетия» не только способствовали радикализации большей части населения, но наглядно вскрыли классовую сущность основных противоречий в американском обществе. Поэтому актуализировалась, наряду с левыми идеями, наука о классах и классовой борьбе. «Никогда за последние тридцать лет,— пишет Г. Аптекер,— не было столь серьезного, глубокого и широкого интереса к марксизму и социализму, который проявляется сейчас в американских колледжах, университетах, научных учреждениях и среди лиц свободных профессий»¹⁰.

Вместе с тем, состоявшийся в 1969 г. XIX съезд Компартии США отметил, что росту интереса к марксизму, в частности среди молодежи, противостоит сильное влияние мелкобуржуазной идеологии. «Радикализации,— указывалось в резолюциях съезда,— в большой степени подвергалась молодежь не основных отраслей промышленности, что сделало движение, в первую очередь студенческое, особенно восприимчивым к мелкобуржуазному влиянию»¹¹. Следы подобного влияния можно найти и в романе «Стоять до конца».

«Новые левые» в книге Г. Сводоса понимают необходимость овладения передовой революционной теорией. Созданная ими «Новая партия» в самом начале своего существования представляла собой клуб, целью которого была пропаганда марксизма, стимулирование роста революционного сознания широких масс. С годами растет влияние организации, новое поколение вливается в ее ряды. Наиболее опытные из «левых радикалов» сознают значение пролетариата. Член Национального комитета товарищ Льюис в беседе с Джо Линком, бывшим студентом, а теперь представителем партии в профсоюзе, намечает целую программу того, как вовлечь рабочих в

¹⁰ Г. Аптекер. Некоторые тенденции в идеологической жизни США.— «Проблемы мира и социализма», 1966, № 10, стр. 31.

¹¹ «Новая программа Коммунистической партии США».— «США: экономика, политика, идеология», 1970, № 12, стр. 70.

«левое движение»: «...не только нашей прессой и пропагандой, не только очаровательными девушками, агитирующими у заводских ворот. Делать это должны прежде всего люди на самом производстве... Один здесь, двое там. Но только такие, на которых мы можем положиться. Люди, которые убеждены в своей правоте».

Но, несмотря на активное участие в промышленных профсоюзах, в работе на самом производстве, «новые радикалы» не сумели, как убеждается читатель, побудить рабочих на политические выступления, в чем сказалось отсутствие программы. Практически деятельность «новых левых» сводилась к поддержке выступлений и требований экономического характера, в связи с чем многие страницы романа посвящены описанию забастовок в Чикаго, Детройте, Буффало и даже в одном из городов Канады.

«Кажется, волна событий вот-вот захлестнет нас. Но мы смыкаемся единой плотиной, и это дает нам возможность стоять до конца». Эти слова из эпиграфа к роману раскрывают его основную мысль — о необходимости единства демократического фронта.

И с тем большим сожалением приходится констатировать, что автор романа «Стоять до конца» не избежал влияния троцкистской идеологии. «Новая партия», имея свои газеты и свой журнал, должна, по всей вероятности, иметь и собственную программу. Но читателю нелегко, а вернее — практически невозможно уловить сущность этой программы. Кроме того, двусмысленное отношение «старых левых» к коммунистам, негативное восприятие их «новыми левыми» — следствие позиции самого автора. Не случайно поэтому Сид и его отец изображены с меньшей теплотой, чем младший брат Сиды и его духовный наставник журналист Норм. И уж явно окарикатурена «прокоммунистически настроенная» чета Маркович. В целом же «Стоять до конца» и посмертно опубликованный роман Сводоса «Ликование» (1975) показывают, как остатки антикоммунистических настроений в либеральных кругах служат серьезным препятствием на пути объединения прогрессивных сил.

* * *

Приближение двухсотлетия Соединенных Штатов вызвало далеко идущую, принципиальную полемику в американской литературе. Вполне естественно, что в преддвее-

рии этого события появился ряд произведений, связанных с историческим прошлым Америки. Официозно и конформистски настроенные литераторы как бы заново переписывают страницы давней, да и не столь давней истории, стремясь утвердить в американцах веру в неизбежность социальных устоев буржуазного строя и правопорядка, чувство гордости за прошлое страны и как следствие уверенность в ее будущем.

Но при этом резким диссонансом звучат и другие голоса — в романе Дж. Херси «Заговор» (1972), в пьесе Дж. Апдайка «Смерть Бьюкенена» (1973). А историко-политический роман Г. Видаля «Бэрр» (1973) обращен к самым истокам истории США. Писатель на этот раз предпринимает попытку не только обнажить неприглядные факты прошлого, но и уловить их связь, внутреннюю логику или, как говорит сам Видаль в своеобразном послесловии к книге, мотив, первопричину той или иной «исторической okazji»¹².

Молодой журналист Шайлер, от лица которого ведется повествование, пользуется трудно объяснимой вначале благосклонностью бывшего вице-президента Бэрра и пишет биографию этого крупного в свое время политического деятеля, опираясь на его дневники и устные рассказы. Перед читателем предстают одновременно две эпохи — период президентства Т. Джефферсона (дневники Бэрра) и время правления генерала Э. Джексона (история самого Шайлера). Опытный романист, Видаль тесно переплетает обе сюжетные линии, тем самым не только придавая структуре романа необходимую цельность, но и соотнося две эпохи самым непосредственным образом. Он не случайно связывает узами ближайшего родства (что выясняется в финале книги) представителей этих эпох — Бэрра и Шайлера, а мистера Дэвиса, ровесника Бэрра, заставляет воскликнуть в присутствии Шайлера при звоне разбитого стекла в редакции: «Совсем как в старые времена!» Но документально-историческая основа романа не отрывает его от современности. Обстоятельства дела, возбужденного Т. Джефферсоном против его политического соперника, его ход и развязка поразительно напоминают ряд политических скандалов в США в первой половине 70-х годов. Вполне очевидно, что Видалем выдвинут

¹² Gore Vidal. Burr. N. Y., Random House, 1973, p. 392.

вопрос об эволюции политического организма страны. Писатель не только проецирует историю на американскую действительность наших дней, но и совмещает контуры прошлого и настоящего. И, доживи мистер Дэвис до сегодняшнего дня, он, несомненно, имел бы все основания вновь воскликнуть — «Совсем как в старые времена!»

«Сквозь призму политического романа» можно увидеть не только сегодняшнюю Америку, но и ее историю и в известной мере ее будущее, поскольку настоящие писатели всегда умеют чутко уловить дух времени, приметы эпохи и, подав их в совокупности, подчиненной логике художественного произведения, показать их предысторию и в чем-то предопределить возможное развитие. И нет сомнения, что многие процессы общественной и политической жизни США найдут свое воплощение у художников, работающих в жанре политического романа. Нельзя не отметить и важную роль демократического политического романа в формировании общественного сознания американцев.

V

ПРОБЛЕМЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ ПОЛИТИКИ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ США

А. С. Мулярчик

Положение дел в мировой политике, перспективы предотвращения военной угрозы и сохранения мира неизменно волновали писателей Соединенных Штатов на протяжении последней трети века, изобиловавшей международными кризисами в условиях резкого обострения борьбы между силами исторического прогресса и реакции. Агрессия фашизма в Европе, Пирл-Харбор, Освенцим, бомбардировки Дрездена и Хиросимы, «локальные конфликты» в Корее и Индокитае — таков был в глазах значительной части американских либерально-демократических интеллигентов зловещий лейтмотив эпохи, создавший в их представлении образ Войны с большой буквы как постоянного, имманентного состояния современности, свидетельствующего о близком конце буржуазной цивилизации.

Лозунги «духовного изоляционизма» и «отчуждения», популярные в 40—50-е годы, не смогли поколебать глубокой и стойкой заинтересованности интеллектуально-творческих кругов США в судьбах своей страны и всего мира, их стремления воздействовать — с помощью как художественных произведений, так и публицистического слова — на развитие политических процессов в национальном и международном масштабе.

Старшему поколению сегодняшних американцев еще памятна страстная антифашистская агитация в предвоенные годы Р. Шервуда, Д. Томпсон и А. Маклиша, драматурга, журналистки и поэта, сумевших не только выразить верность подавляющего большинства своих соотечественников общедемократическим идеалам, но и в какой-то мере содействовать присоединению Соединенных Штатов к антигитлеровской коалиции.

Памятным призывом к уничтожению всех войн на земле прозвучал роман Д. Трамбо «Джонни получил винтовку» (1940), переживший как бы второе рождение тридцать лет спустя в экранизации, удостоенной одной из высших наград Каннского фестиваля, а опубликованная в том же году книга Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол» стала образцом жанра современного политического романа в том широком смысле, что применим ко многим подлинно эпическим произведениям мировой литературы, начиная с «Повести о двух городах» Диккенса и «Разгрома» Золя.

Общность национальных задач и целей, объединившая в годы борьбы против фашистских режимов в Европе и милитаристской Японии подавляющее большинство американцев демократических убеждений, наложила известный отпечаток и на литературу военных лет, хотя ее влияние трудно было бы сравнивать с тем мощным творческим стимулом, каким явился для духовной жизни Советской страны всенародный патриотический подъем в годы Великой Отечественной войны. Повесть Дж. Стейнбека «Луна зашла» (1942) и цикл публицистических романов Э. Синклера о Лэнни Бадде.— вот, пожалуй, главный вклад мастеров старшего поколения американцев в идеологическую борьбу, развернувшуюся между общедемократическими принципами и философией фашистского тоталитаризма. Своих старших современников поддержало вскоре и молодое поколение. Но наученное горькими уроками войны, тревожимое призраками Хиросимы и Нагасаки, оно оказалось гораздо более прозорливым и самокритичным. И если в «Молодых львах» (1948) И. Шоу и «Хиросиме» (1946) Дж. Херси облик Америки по-прежнему ассоциировался с «бастионом демократии», то у Н. Мейлера, Дж. Джонса, В. Бурджейли и их ровесников, людей, прошедших через горнило войны и трезвым взглядом оценивших ставшую наглядной к ее окончанию доктрину «американского мира», притязания Соединенных Штатов на особую роль в международной политике вызвали серьезную озабоченность — как в моральном, так и в политическом плане.

Неоднократно обращаясь к воспоминаниям военного времени, «большая» литература США всякий раз стремилась связать эмоциональный и нравственный опыт, приобретенный в ту пору Америкой, с проблемами ее сегод-

няшей политической жизни. Так, книгой, написанной «скорее о Вьетнаме», «о странной, смешной войне, войне без столкновений армий на поле боя, где враг прячется где-то рядом с тобой, в твоём тылу»¹, назвал Дж. Хеллер свой роман «Уловка-22» (1961) — блестящую сатиру на бесчеловечность и абсурдность многих сторон современной западной цивилизации. Подчеркнутая актуальность характеризовала и произведения таких видных писателей, как Дж. Джонс («Тонкая красная линия», 1962), Дж. Херси («Возлюбивший войну», 1959) и Дж. Килленса («И тогда мы услышали гром», 1963). В то же время в ряде книг, в особенности писателей школы «чёрного юмора», просматривалась и иная тенденция, избегающая документальной достоверности и сторонящаяся изложения и комментирования политических доктрин. В ранних романах К. Воннегута, в «Радуге земного притяжения» Т. Пинчона (1973) мы встречаемся со своеобразной моделью современного пацифизма, когда писателей беспокоит глобальный, общефилософский контекст земного существования, а «текущие» проблемы кажутся несущественными, а то и двусмысленными. «В современных военных романах,— утверждает критик А. Кейзин,— проблемы политики не возникают, ибо представляется немислимым связать с какой-нибудь политической целью уничтожение миллионов человек, как это имело место во вторую мировую войну»². При всей узости и абстрактности постановки вопроса эта точка зрения объективно противостоит тенденциозным сочинениям, которые, как это будет показано дальше, служат одним из самых действенных орудий в пропагандистской войне против сил прогресса и социализма.

Многие романы о войне и ее отзвуках в памяти народов принадлежат к лучшим достижениям передовой реалистической литературы США последней четверти века. Однако в противовес ей еще с начала 50-х годов стала складываться школа апологетической беллетристики, использовавшая в качестве сюжетной основы те или иные события текущей международной политики и с большим

¹ «New York Times Book Review», 1968, February 25, p. 51.

² Alfred Kazin. Bright Book of Life. American Novelists and Story-tellers from Hemingway to Mailer. Boston — Toronto, Little, Brown, 1973, p. 86.

или меньшим успехом проповедовавшая внешнеполитическую идеологию наиболее реакционных, империалистических кругов США. Ура-патриотическим духом были проникнуты, например, романы Дж. Марквенда «Мелвин Гудвин, США» (1951) и Г. Вука «Мятеж на «Кейне» (1951). Эти опытные и далеко не бесталанные литераторы вполне сознательно выполняли «политический заказ» эпохи, как они его себе представляли. Особым джингоизмом и позже отличалось творчество Вука, быстро снискавшего себе титул «короля конформистской литературы». И если в «Мятеже на «Кейне» хитроумной диалектикой он доказывал незыблемость и справедливость порядков в военно-морском флоте США, то в последовавшей затем «Марджори Морнингстар» (1955) эти оценки в превосходной степени «лучшего из возможных миров» распространялись уже на весь послевоенный уклад американской жизни.

Широкое распространение антикоммунистических предубеждений в Америке середины века коснулось некоторых писателей, которые совсем незадолго перед этим выступали как активные сторонники американо-советского сотрудничества. «В это время торжества зла не было ни негодяев, ни героев — одни только жертвы»³, — вспоминает Д. Трамбо, один из «голливудской десятки», на шумевший политический процесс которой возвестил о наступлении маккартизма. И, конечно же, в общем русле «великого отступления» (по выражению литературоведа У. Райдаута) имелись и свои оттенки различия — от откровенной ненависти «Свидетеля» У. Чемберса (1952) и разочарованности «Постороннего» Р. Райта (1953) до весьма противоречивых произведений Н. Мейлера («Барбери шор», 1951) и М. Маккарти («Рожи Академии», 1952).

Однако к чести своей американская литература в лице ее лучших представителей и в 50-е, и в 60-е годы оказалась маловосприимчивой к антисоветской пропаганде, пытавшейся использовать в целях нагнетания напряженности многочисленные международные кризисы периода «холодной войны». Ни война в Корее, ни тем более вьетнамская авантюра — за немногими изолированными ис-

³ «New York Times Book Review», 1971, March 7, p. 6.

ключениями — не смогли спровоцировать осознающих свой долг писателей США на какие-либо сенсационные выступления и уже тем более — на создание настоящих художественных произведений, тем или иным образом одобряющих конкретные внешнеполитические акции американского империализма. Приуроченный к событиям корейской войны «Долгий марш» У. Стайрона (1953) — это лишь новая вариация «одиссеи одного взвода», отмеченная настроениями пацифизма и критики армейских порядков. Еще менее популярной у писателей оказалась война в Индокитае. Ее прямое осуждение в романе Д. Хальберстама «Один самый жаркий день» (1967) и очерках М. Маккарти «Вьетнам» (1967) и «Ханой» (1968), несколько более абстрагированная критика в романе Н. Мейлера «Почему мы во Вьетнаме?» (1967) и гневный протест против человеческого безумия во все времена в «Бойне номер пять» К. Воннегута (1969) — таков был ответ литературной общественности на «комплекс национальных травм и унижений», захвативший в США всю вторую половину минувшего десятилетия.

* * *

Развитие международных отношений за последние десять — пятнадцать лет, отмеченное дальнейшим упрочением позиций сил социализма и прогресса, новыми победами миролюбивой советской внешней политики, не замедлило поставить под сомнение многие рецидивы антисоветизма в оценке текущей международной политики.

После разрешения карибского кризиса и заключения год спустя соглашения о запрещении ядерных испытаний в трех средах проблемы и факты внешней политики постепенно переставали быть объектом только профессионального интереса журналистов, экспертов и политических деятелей. Развитие международной жизни ломало упрощенные стереотипы прошлого и заставляло общественное мнение США более критично присматриваться к контурам внешнеполитического курса Вашингтонской администрации.

Все эти перемены в общественном климате сопровождались ломкой некоторых устойчивых литературных представлений и традиций. Внешняя политика переставала

ла быть пугалом «серьезных» писателей, инстинктивно сторонившихся этой проблематики еще с начала 40-х годов. Глубокие мысли о национальных целях Америки, о никогда не исчезающей полностью угрозе фашизма прозвучали в романе К. Э. Портер «Корабль дураков» (1962), пользовавшемся чрезвычайной популярностью и разошедшемся в количестве нескольких миллионов экземпляров. Стали бестселлерами и воспринимавшиеся прежде всего (несмотря на всю их противоречивость) как разоблачение политики США в Юго-Восточной Азии романы У. Ледерера и Ю. Бердика «Некрасивый американец» (1956) и Н. Уэста «Посол» (1965). Война во Вьетнаме, как уже отмечалось, хотя и не нашла достаточного отражения в подлинно художественной прозе, но тем не менее вызвала едва ли не единодушное осуждение со стороны всех наделенных талантом и общественной совестью американских писателей.

На этом фоне возраставшей социальной активности передовых слоев населения Америки и все большей «политизации» в 60-е годы ее духовной жизни стали особенно заметны усилия десятков литераторов, подвизавшихся в жанре бульварного «политического романа» и эксплуатировавших в апологетических и в чисто коммерческих целях интерес многомиллионной американской «глубинки» — читателя, как правило, консервативных убеждений и невзыскательного в отношении литературных достоинств книги — к захватывающим перипетиям политического и военного соперничества на мировой арене.

С обывательской точки зрения, ход событий в новейшее время чаще всего представляется цепочкой международных кризисов, а то и «заговоров», образующих в совокупности увлекательную, хотя нередко и тревожную партитуру современной эпохи. Концепция «коммунистического заговора» — альфа и омега политической философии таких «классиков жанра», как А. Друри, Л. Урис, Х. Макиннес, в произведениях которых не найти ни подлинно художественных образов, ни психологической разработки конфликта, ни заботы о языке и стиле. Впрочем, стиль большешинства «внешнеполитических романов» вполне унифицирован: это безликая, лишенная всякой художественности скороговорка, передающая подробности сюжета и оставляющая в стороне человеческую определенность действующих лиц. Внешний динамизм повество-

вания, лихо закрученная фабула — основная особенность произведений «массовой беллетристики», создающей образ мира, в котором все совершается несравненно более слаженно, упорядоченно и мобильно, чем на самом деле. Непротиворечивость психологии героев (а чаще ее полное отсутствие), действующих по принципу «сказано-сделано», и вся несложная схематика межличностных отношений способны вызвать скептицизм у опытного читателя, и в то же время это очень часто привлекает его как своего рода противовес бесконечно усложнившейся, трудной, хаотичной действительности. В «век нелегких проблем» (по выражению писателя Г. Голда) «средний человек» Запада инстинктивно тянется к иллюзорному миру смелых решений и быстрых действий; его волнует то, что происходит за его спиной в «коридорах власти», и, чувствуя возрастающую зависимость обыденной жизни от политики, он с готовностью устремляется вслед за многоликим чтивом, которым в изобилии снабжают его специалисты по «массовой беллетристике».

С еще большим правом, нежели произведения, написанные на темы внутренней жизни, «внешнеполитический роман» можно отнести к направлению так называемой «политической фантастики». «Обозримое будущее», в пределах которого чаще всего происходит действие «внешнеполитических романов», благоприятно для проецирования в нем тенденций современной международной обстановки, построения «модели» ее дальнейшей эволюции. Такая сюжетная схема открывает завидные возможности (как бы «заглянув в будущее») для пропаганды тех или иных внешнеполитических теорий и конкретных действий, осуществляемых, в зависимости от убеждений автора книги, в пользу смягчения международной напряженности либо, напротив, в интересах ее нагнетания. С другой стороны, созданием картин международных кризисов и их благополучного разрешения писатели-апологеты преследуют подчас цель облегченного, упрощенного показа важнейших конфликтов нашей эпохи, а стало быть, и убаюкивания общественности, выступающей за действенные усилия в борьбе за мир.

На начало 60-х годов приходится расцвет популярности «атомных утопий», общее число которых за минувшие годы составило едва не половину всех произведений, относящихся к жанру «внешнеполитического романа».

Октябрьские номера журнала «Сатэрдей ивнинг пост» за 1962 г., где печатался роман Ю. Бердика и Х. Уилера «У последней черты», расхватывались особенно жадно: ведь его публикация совпала с памятными для всей планеты днями карибского кризиса.

Время действия книги Бердика и Уилера перенесено на несколько лет вперед, место действия — «пятый океан». Недалеко от Гренландии радарными установками замечен «неопознанный летающий объект», как потом оказалось — сбившийся с курса гражданский самолет. Но кнопки в «мозговом центре» стратегических сил ВВС США в Омахе уже нажаты, и атомные бомбардировщики устремляются к намеченным целям на территории Советского Союза. Оплошность замечена, однако вернуть удается не всех — эскадрилья из шести самолетов продолжает полет. Вступает в действие «горячая линия» Белый дом — Кремль, и в «обмен» на неминуемое уничтожение Москвы президент предлагает взорвать Нью-Йорк, чтобы доказать тем самым непреднамеренность совершенной ошибки и свое миролюбие. Два огромных города взлетают на воздух — такова цена сохранения мира.

Сюжет романа «У последней черты», включая и наивно неправдоподобные мотивировки его финала, можно считать характерным для многих произведений этого рода, начиная еще с романа У. Харда «Президент США — сыщик» (1947). Но в 60-е годы чисто авантюрный сюжет в заметной мере уступает место пацифистским настроениям и политической сатире — примером тому может служить сценарий и фильм режиссера С. Кубрика «Доктор Стрейнджлав, или как я приучился не бояться и любить бомбу» (1963). Обличению угрозы, исходящей со стороны «военно-промышленного комплекса», посвящен и роман Ф. Нибела и У. Бейли «Семь дней в мае» (1962), хорошо известный советским читателям. Флетчер Нибел — один из самых популярных американских прозаиков, пишущих на внешнеполитическую тему; «Семь дней в мае» и его последующие романы «Ночь в Кэмп-Дэвиде» (1965), «Дорога в Зинзин» (1966), «Исчезнувший» (1967) и «Темная лошадка» (1972) представляют тот «слой» (или уровень) «массовой беллетристики», который наиболее тесно смыкается с произведениями настоящей, «проблемной» прозы, всерьез озабоченной судьбами человечества. Придерживаясь в целом либеральных

воззрений, Нибел порой резко критикует внешнеполитический курс США, хотя издержки журналистики, неизменный привкус сенсационности не позволяют видеть в его книгах своеобразное ответвление критического реализма в литературе современных Соединенных Штатов.

Полярно противоположен Нибелу по своим идеологическим позициям А. Друри, оставивший журналистику ради приносящего бóльшую прибыль сочинения бестселлеров. Из произведений, составивших известную тетралогия Друри (1959—1968), проблемы внешней политики нашли наибольшее отражение в романе «Чести достойный» (1966), воспроизводившем в заостренном, но отнюдь не критическом виде ряд международных ситуаций начала президентства Л. Джонсона. Панама, Стенливилл. Доминиканская республика.. Применение правительством демократов грубой силы в этих точках земного шара было слишком свежо в памяти американцев, когда они читали у Друри о восстании в вымышленном африканском государстве Горотоленде и об использовании против «мятежников» морской пехоты Соединенных Штатов. Главный тезис философии президента Харли Хадсона, рупора убеждений самого Друри, слишком хорошо известен: «лучше быть мертвым, чем красным». Кульминацией романа служат несколько сцен, поистине относящихся к области «политической фантастики»: после того как действия администрации вызывают раскол в стране и единодушное осуждение во всем мире, а Совет Безопасности готовится вынести резолюцию порицания, президент отваживается на беспрецедентный драматический жест — впервые в истории голосования в ООН Америка решает воспользоваться своим правом вето (как известно, в последующем она-таки неоднократно прибегала к вето в Совете безопасности ООН в похожих ситуациях).

Содержание романа «Чести достойный» — не единственный пример того, как литература в 60-х годах предвосхищала развитие событий политической жизни, омраченной вскоре тенью индокитайской авантюры. И если у Друри все же иногда проскальзывало осуждение фанатизма и твердолобости в международных отношениях, то в книгах Л. Уриса мы встречаемся уже с откровенным шовинизмом, непримиримой борьбой с социализмом и передовыми идеями нашей эпохи.

Политический сдвиг вправо почти неминуемо влечет

за собой оскудение творчества писателя, реакционные идеи с превеликим трудом облачаются в приемлемую художественную форму — справедливость этих наблюдений лишний раз подтверждает и содержание произведений Уриса, и их стиль, окрещенный в американской критике «безграмотной скорописью». Вот лишь некоторые из персонажей особенно напумевшей книги Уриса «Армаггедон» (1964), по которым можно судить об общей направленности романа, посвященного событиям «берлинского кризиса» 1948 года. Это капитан Шон О'Салливан, ненавидящий нацизм и, конечно же, влюбляющийся в дочь бывшего видного гитлеровца; Игорь, бравый, но недалекий советский офицер, и, наконец, обворожительная плюха Хильда, покидающая русского любовника ради американского летчика по фамилии Скотт. «Герои Уриса — космополитический подпольный мирок шпионов и провокаторов, изображаемых в самом героическом плане, — писал Р. Самарин. — Вместе с тем, плохой стиль, полная беспомощность в развитии действия, нагромождение событий, неоправданная разорванность повествования... низводят писания Уриса до уровня самой низкопробной литературы. Вот она, современная бульварщина!»⁴

Антикоммунистический запал книг Уриса сочетается, как правило, с проповедью идей сионизма, которому в последние годы отводится все более заметное место в идеологическом арсенале реакционной «массовой беллетристики» США. Еще в романе «Исход» (1961) Урисом была предпринята попытка создания «еврейского эпоса», основанного на соответственно интерпретированных фактах первой палестинской войны. Десять лет спустя в романе «КБ-7» Урис использует тему кошмарных преступлений нацизма (предоставившей Э. Манну и С. Крамеру материал для такого высокогуманного фильма, как «Нюрнбергский процесс») для прямых выпадов против Советского Союза и его послевоенной политики.

С последней книгой Уриса тематически перекликается и недавно завершенная трилогия С. Гейнем («Ночь опускается на город», 1969; «Место в стране», 1969; «Частная жизнь», 1971), представляющая «шпионско-де-

⁴ Р. Самарин. Современный милитаристский роман в США. — «Проблемы литературы США XX века». М., «Наука», 1970, стр. 14.

детективную» разновидность официозного «внешнеполитического романа». События конца второй мировой войны и трудного послевоенного переустройства Европы поданы здесь сквозь призму сионистских концепций о «русском вмешательстве» в судьбы еврейского народа и служат предлогом для создания фантастической картины «сетей шпионажа», в которых запутывается в конце концов не только читатель, но и сам автор.

Гораздо более умелым сочинителем политических детективов зарекомендовал себя Ф. Форсайт, дебютировавший романом «Час шакала» (1970), где, сплетая факты с игрой воображения, рассказывал историю вымышленного и в то же время вполне правдоподобного покушения группы оасовцев на жизнь генерала де Голля. Известную фактическую основу имеет под собой и следующая книга Форсайта «Досье «Одесса» (1972), посвященная раскрытию организации бывших эсэсовцев, вначале ставившей перед собой, как пишет автор, «лишь цель уберечь своих членов от возмездия, но превратившейся со временем в подобие масонской ложи и объединившей бывших владельцев черных мундиров с воротниками, прошитыми двумя серебряными молниями, а также их друзей и соучастников».

Дневник одной из жертв нацизма, случайно оказавшийся в руках гамбургского газетчика Питера Миллера, дает толчок интриге романа. Потрясенный ужасом прочитанного, Миллер пускается по следу некоего Эдварда Рошмана, бывшего коменданта концлагеря в Риге. Так завязывается узел детективного действия, в котором сплетаются три линии, три интриги, три «погоны». Миллер преследует Рошмана, обеспокоенная «Одесса» пускает по следу Миллера наемного убийцу, а израильская разведка стремится использовать неожиданно возникшую ситуацию для борьбы с «дьявольским» замыслом арабских лидеров, в котором Рошман вместе с другими бывшими эсэсовцами занимает едва ли не ключевую позицию.

Отчетливый сионистский акцент — вот самая уязвимая сторона книги Ф. Форсайта, подчеркивающая весь ее разоблачительный пафос и проливающая свет на главное в политических пристрастиях автора. В обрамлении ряда частных фактов международной обстановки 50-х — начала 60-х годов, создающих в совокупности своеобразный «эффект правдоподобия», возникает основная тема

книги Форсайта, ее сюжетный стержень: стремление Египта как можно скорее создать ракеты с боеголовками, начиненными радиоактивным стронцием и возбудителями бубонной чумы, и твердая решимость службы безопасности Израиля воспрепятствовать этому варварскому проекту. Ракеты Хелуана останутся неподвижными на своих стартовых площадках, пока не будет опробована система электронного наведения их на цель, и вот с помощью людей «Одессы» в ФРГ под видом фабрики по производству транзисторов создается конструкторский центр, работающий над арабским заказом. Во главе этого центра и стоит бывший оберштурмбанфюрер войск СС Эдвард Ропман, которого на протяжении всей книги пытается разыскать энтузиаст-одиночка Питер Миллер.

Вся эта тема «арабских козней», встречаемая с недоверием каждым трезво мыслящим наблюдателем современной международной жизни, выступает в книге Форсайта в качестве, так сказать, «беллетристического начала» и вроде бы не претендует на достоверность. Однако грань между разрозненными элементами исторической хроники и просионистской общей идеей произведения подчас настолько тонка, что лишь психологические неувязки и наслоение случайностей, подменяющих собой жизненную закономерность, могут навести, наконец, среднего западного читателя на мысль, что перед ним отнюдь не адекватное изложение некоторых страниц современной истории, а вполне осознанный тенденциозный комментарий к ним, облеченный в модную для современной западной литературы форму «документального романа».

«Досье «Одесса» и последовавшая вслед за ним книга «Псы войны» (1974) того же автора, посвященная роли белых наемников в умышленном поддержании нестабильности внутреннего положения в ряде стран Африки,— сравнительно редкие для начала 70-х годов примеры ладно скроенного и крепко сшитого «политического романа»; характерно, что собственно политические, идеологические проблемы занимают в них подчиненное место по сравнению с тем вниманием, которое уделено фабуле и «фактическому» обоснованию излагаемых событий. Сдвиг от проблемно-пропагандистского звучания в сторону большей условности, гротеска либо, напротив, сугубой документальности, которая как бы призвана «говорить сама за себя», наметился за последние 10—15 лет в различных

«слоях» зарубежной литературы. Кроме того, во взглядах и политических пристрастиях американской аудитории за этот период произошли существенные изменения. Об этом свидетельствуют конкретные факты внутривнутриполитической жизни США, данные опросов общественного мнения и, быть может, не менее убедительно — относительный неуспех многих сугубо тенденциозных, открыто антисоветских произведений. Так, в потоке новинок бесследно затерялась книжка С. Марлоу «Переговоры в верхах» (1970) — о «советском империализме» в Восточной Европе. Фактически незамеченными читателями и критикой оказался и роман «Рейд» (1971), посвященный налетам израильских командос, В. Колпакоффа, известного своей предыдущей книгой о вьетнамской войне «Узники Куэ Донга» (1966). Абсурдность интриги в сочетании с полным отсутствием художественности предопределили полный читательский неуспех и романа Д. Лэмберта «Похищение Ермакова» (1974), обосновывавшего применение международного шантажа в качестве средства вмешательства во внутренние дела Советского Союза.

Панический возглас «Русские идут!», столь остроумно осмеянный в сатирической киноленте режиссера Л. Джюиссона, все еще находит, однако, доступ на страницы некоторых «фантастических» либо детективных романов, авторы которых нередко предпочитают укрываться (замечание времени!) за псевдонимами, как бы признаваясь тем самым в явной малопочтенности своих занятий. Некто, назвавшийся Оливером Дж. Лейнджем, следуя в романе «Ванденберг» (1971) по стопам самого Оруэлла, рисует фантазмагорическую картину «тоталитаризации» Соединенных Штатов после высадки «заморского» десанта, создания сети концлагерей и возникновения в качестве ответной реакции «освободительного движения». Заглавный герой книги, пятидесятилетний «средний американец» Ванденберг, олицетворяет собой верность идеалам свободы и демократии. Скрываясь от преследований в пустыне Нью-Мексико, он вместе с группой соотечественников призывает народ Америки к бескомпромиссной борьбе с «завоевателями». Вот как может быть трансформирована священная идея патриотического долга, вдохновившая Р. Роллана на «Кола Брюньона», Гашека на «Швейка», Стейнбека на повесть о норвежском Соппротивлении «Луна зашла!»

М. Крайтон, известный советскому читателю по роману «Штамм «Андромеда», под псевдонимом Джон Лейндж выпустил в свет книгу «Сдвоенность» (1972), в которой шла речь об угрозе, нависающей над Америкой — на сей раз со стороны «красных китайцев». Призрак «желтой опасности» возникал в англоязычной «массовой беллетристике» и прежде — в некоторых книгах Я. Флемминга, посвященных похождениям Джеймса Бонда, в «атомных утопиях» «Красная тревога» (1961) и «Командир-1» (1965) П. Джорджа. Вслед за ними эту тему попытался оживить и одаренный А. Майрер в романе с символически звучащим названием «Тигр поджидает» (1973). Размышляя о сравнительно недалеком будущем (действие книги происходит в конце 70-х годов), писатель предвидит возникновение новых опасных кризисов в том случае, если мировой порядок не будет покоиться на прочных основах здравого смысла и политического реализма.

С начала текущего десятилетия страх перед «атомным апокалипсисом», еще совсем недавно заставлявший американцев устраивать учебные тревоги и строить персональные подземные убежища, стал постепенно уступать место надеждам на подлинную и прочную разрядку международной напряженности. В результате встреч руководителей СССР и США на глазах менялся климат во взаимоотношениях между двумя государствами. Однако, как подчеркивал Л. И. Брежнев, «классовая борьба двух систем — капиталистической и социалистической — в сфере экономики, политики и, разумеется, идеологии будет продолжаться»⁵. Запущенная на полный ход еще в годы «холодной войны» и идеально приспособленная к условиям «массового общества» пропагандистская машина США продолжает отстаивать «американский образ жизни» и препятствовать распространению идей социализма, коренному переустройству буржуазного общества. Консервативная «молчаливая» Америка остается цитаделью «истинного американизма», этой религии национальной исключительности, духовного и нравственного превосходства, несмотря ни на какие поправки, настоятельно вносимые в эту наивную веру жизнью. Не случаен поэтому успех у «массовой Америки» двух наиболее объе-

⁵ Л. И. Брежнев. О пятидесятилетии Союза Советских Социалистических Республик. М., Политиздат, 1972, стр. 42—43.

мистых бестселлеров начала 70-х годов: «Трона Сатурна» А. Друри (1970) и «Ветров войны» Г. Вука (1972) — каждая из них оставалась в списках бестселлеров в течение многих месяцев после выхода в свет.

Как уже указывалось, Вук и Друри — в некотором роде «классики» американской «массовой беллетристики», легко распадающейся при внимательном анализе на комбинации устоявшихся сюжетно-композиционных и «психологических» стереотипов. Вместе с тем, их произведения способны создать впечатление «хорошо сделанной книги», добротной литературы. Особенно это относится к Вуку, открывшему «Ветрами войны» серию романов, представляющих историю последнего мирового конфликта как бы глазами «среднего американца». Избрав в качестве центрального героя вначале незаметного офицера американской армии Виктора Генри по прозвищу «Курносый», который волей судьбы становится порой незаметным, а иногда и активным участником событий, определивших ход истории и взаимоотношения мировых держав, Вук умело дозирует «крупный план» — наблюдения героя с широкими мазками, рисующими «глобальную» картину военной стратегии и политических интриг.

Хронология «Ветров войны» охватывает лишь период с марта 1939 г. до нападения на Пирл-Харбор. Соединенные Штаты еще не вступили в войну, но Генри, в качестве особо уполномоченного лица, представляющего американские интересы на европейском континенте, удается стать свидетелем и двусмысленных переговоров, которые западные державы вели с Советским Союзом в летние месяцы 1939 г., и блицкрига в Польше, и «странной войны», а затем и разгрома Франции, и кампаний весны, лета и осени 1941 г. И хотя в заключительных главах романа отдается должное мужеству советского народа и его армии, остановившим у стен Москвы немецкую военную машину и затем нанесящим ей весьма чувствительный удар, трактовка других фактов международной политики на рубеже 30—40-х годов имеет у Вука отчетливый антисоветский характер и целиком выдержана в духе официальной буржуазной историографии.

Если Вук в «Ветрах войны» обращался к прошлому и находил там семена многих послевоенных осложнений, то у Друри, автора «Трона Сатурна», центр тяжести американо-советского соперничества перенесен в будущее,

в очередной виток космической эры. В соответствии со своей давней репутацией крестоносца «холодной войны» Друри изрекает пророчества о грядущем обострении «космической гонки», связанном с намерением обеих стран первыми высадить экспедицию на Марс.

Роман пестрит обвинениями «этих русских» в интригах против программы «Аполлон», в краже космических секретов и даже... в намерении умертвить американских астронавтов. «Трон Сатурна» разошелся в сотнях тысяч экземпляров, но характерно, что его автор, кумир официальной прессы в 60-е годы, на этот раз был подвергнут резкой критике во многих сугубо буржуазных изданиях. «Потоком пустых мест» назвала очередной опус Друри газета «Нью-Йорк таймс», «ученые НАСА, — подчеркивал автор рецензии, — ни в коей мере не могут быть ответственны за политические спекуляции, которыми нафарширован «Трон Сатурна»⁶. Однако Друри остается верным себе и в своем следующем романе «Вспомни о Ниневии, вспомни о Тире» (1973) обращает скорбный взгляд в будущее, возлагая на себя роль самозванного пророка, предупреждающего сограждан о неуклонном росте «коммунистической опасности». «Данный роман... не является изображением того, что непременно должно произойти. Но в нем содержится предсказание того, что может случиться, если определенные отношения и тенденции в Америке и во всем мире получают продолжение и без помех будут доведены до своего логического конца», — это зловеще звучащее предупреждение Друри адресует читателям книги, название которой должно напомнить им об участи древних цивилизаций, ставших жертвой нашествия варваров и погребенных под толщей песка и пепла.

...Совпадение загадочных случайностей, включая и цепь политических убийств, открывает губернатору Эдварду Джейсону путь к президентскому креслу. Поддерживаемый блоком антивоенных левых сил, новый президент круто меняет внешнеполитический курс Соединенных Штатов. Свернуты флотилии подводных лодок, отозваны в гавани надводные корабли, прекратились полеты спутников-«шпионов», объявлено о сокращении вооруженных сил на миллион человек и о прекращении поддержки ма-

⁶ «New York Times Book Review», 1971, February 14, p. 6.

рионеточных режимов в странах «третьего мира». Чем ответит Москва? Оправдаются ли надежды человечества на прочный, основанный на взаимном доверии мир?

Пустые и жалкие иллюзии — так отвечает на эти вопросы А. Друри всем содержанием своей книги. Разрядка ведет к одностороннему разоружению,— повторяет он вслед за некоторыми сенаторами, генералами и прочими представителями военно-промышленного комплекса, разворачивая перед американским читателем «кошмарную», в его представлении, картину внезапного изменения баланса сил. Пока Вашингтон пирует и задает балы по случаю мирной инициативы президента, коварные планы «красных» начинают претворяться в реальность. После отвода американского флота стратегические проливы переходят под иностранный контроль, а в ключевых точках земного шара высаживаются парашютные десанты «противника». Следуют новые и новые требования, и в страхе перед угрозой третьей мировой войны президент Джейсон уступает по всем статьям. Роковой шаг сделан — политика разрядки переходит в политику капитуляции. Америка остается в одиночестве, брошенная своими союзниками на произвол судьбы.

Предлагая общественности США свой вариант партитуры международных событий в 70-е годы, Друри запугивает соотечественников представлением о Советском Союзе как о «ненадежном партнере», снедаемом жаждой безграничной идеологической и военной экспансии. Читателю романа, воспитанному в убеждении о ядерном превосходстве Соединенных Штатов, он рисует жуткий образ Америки, зажатой в тиски бесчисленными военными базами «красных», беспомощной перед нацеленными в ее жизненные центры ракетами и космическими аппаратами. Виновников создавшегося положения Друри ищет среди американских либералов. «Интеллектуальные и культурные лидеры страны,— жалуется он,— только и занимались тем, что обличали и унижали Америку, обвиняя ее в зловещих целях и планах, лицемерии, империализме, расизме, равнодушии и жестокости». На этих идеях было воспитано целое поколение, выдвинувшее в качестве своего представителя президента Джейсона. Посеянные в эпоху радикализма — в 60-е годы — «зубы дракона» дали свои плоды: лишённые иммунитета к «прельстительным» идеям критиков капитализма молодые

идеалисты становятся послушным инструментом в руках злых гениев Америки, наподобие сенатора Вана Аккермана, из чисто личных, эгоистических интересов подталкивающего страну к катастрофе.

Итак, помимо СССР, у Друри имеется еще один архипротивник — миролюбивые силы в самих Соединенных Штатах. Развивая тему внутривластительской борьбы, которой в основном были посвящены его предыдущие романы, Друри стращает «фашизмом слева», в демагогических целях использующем лозунги разоружения и разрядки. Лишь социальные изгои способны, в глазах американской реакции, поднять руку на сложившийся миропорядок, и Ван Аккерман полностью подходит под эту категорию. Друри не жалеет черной краски, создавая образ гротескного и убогого во всех отношениях современного Урии Гипа, который с детства презирал и боялся товарищей, чурался высоких духовных интересов, избегал женщин, вождедея лишь к власти над своими согражданами. Стремясь к диктатуре, Аккерман сколачивает штурмовые отряды и при помощи прямого насилия устраняет всех неудобных ему политиков, за исключением слабовольного президента Джейсона.

Хотя произведение Друри и обозначено на титульном листе как «роман», оно не в силах выдержать даже самой снисходительной критики с точки зрения художественности. Это откровенно тенденциозный политический памфлет, целиком построенный на передержках и произвольных допущениях. «Советы не держат своих обещаний» — на сей шаткой предпосылке основывается, собственно, вся аргументация Друри, разваливающаяся, как карточный домик, при малейшем соприкосновении с фактами. Расхождение с действительными тенденциями современных международных отношений можно проследить буквально на каждой странице его сочинения, но верхом беззастенчивой фальсификации следует признать сцены, посвященные совещанию на высшем уровне в Москве. Это событие, имеющее реальные исторические аналоги, представлено в нарочито искаженном свете, в перевернутой с ног на голову политической перспективе. Холодная встреча на московской земле и скоропалительный вынужденный отъезд, насыщенные враждебностью речи негостеприимных хозяев, диктат вместо упорных и сложных, но в итоге, как известно, продуктивных переговоров, — решитель-

но все слагаемые картины, нарисованной Друри, рассчитаны на создание неблагоприятного, недружественного впечатления о Советском Союзе.

Внушив американским читателям (а книга «Вспомни о Ниневии, вспомни о Тире» разошлась в количестве несколько миллионов экземпляров) чувство чуть ли не отчаяния по поводу «драматического падения престижа» Америки, Друри спешит, однако, предоставить им собственные рецепты «возрождения» международной роли Соединенных Штатов. Менее чем через два года он публикует новый роман под характерным названием «Обещание радости» (1975), где гарантирует своим доверчивым согражданам возвращение стране «мирового лидерства» при условии... возникновения в ближайшее время термоядерного конфликта между крупнейшими державами Евразии. Геополитический принцип А. Друри очевиден: то, о чем сейчас предпочитают умалчивать даже самые откровенные стратеги «холодной войны» — типа журналистов Дж. Олсопа и С. Сульцбергера, их бывший единомышленник высказывает недвусмысленно и прямо, лишь прикрываясь весьма удобным в данном случае «беллетристическим камуфляжем».

При всей литературной ходульности и несообразности произведений, подобных книгам Друри, их никак нельзя сбрасывать со счета в идеологической борьбе за умы нынешнего поколения американцев. Возрастание шансов на международную разрядку не могло не породить ответной реакции со стороны сил, заинтересованных в сохранении напряженности, в защите анахронистической политики «отбрасывания» и «сдерживания». Удобным предлогом для оживления в «массовой беллетристике» концепций антикоммунизма явился так называемый «энергетический кризис», коснувшийся, начиная с зимы 1973—1974 гг., экономики ряда стран Запада. Теме «международных козней» на Ближнем Востоке посвящены книги набившего руку на изготовлении «политических боевиков» Г. Роббинса («Пират», 1974) и многообещающего дебютанта в этой области Дж. Блэка («Нефть», 1974). Нефть, власть, деньги — эти слова газетных шапок, приводящие в смятение капиталистический мир, пытается облечь в довольно художочные образы своего романа «Победители» (1974) С. Эдвардс, которому невзыскательные рецензенты уже

сейчас сулят лавры преемника Роббинса⁷. Ближневосточной проблемой рожден и «сенсационный роман» Т. Хэриса «Черное воскресенье» (1975), фабулой которого служит воображаемый заговор современных террористов-камикадзе против высших должностных лиц Соединенных Штатов.

* * *

Дебаты по поводу перспектив политики разрядки ведутся в США уже несколько лет, и то и дело слышатся провокационные заявления, предостерегающие против «цирковых и театральных эффектов встреч в верхах» и рекомендующие американцам «сосредоточить внимание на сохраняющемся экономическом и политическом конфликте и не допускать, чтобы дипломатические эффекты сбивали их с толку». Такая специфическая ветвь «массовой беллетристики», как апологетический «внешнеполитический роман», не остается глухой к этим призывам.

Что же касается серьезных писателей США, озабоченных осмыслением опыта развития своей страны в бурные 60-е годы, то для них вряд ли пройдут бесследно все более отчетливо обозначающиеся перемены в международной обстановке. В этом смысле показателем, в частности, первый роман П. Сэлинджера, бывшего пресс-атташе президента Кеннеди, «По поручению моего правительства» (1971). Перенося в вымышленную обстановку некоторые подробности карибского кризиса (достаточно близким свидетелем которого был он сам), Сэлинджер говорит о необходимости дружбы и сотрудничества между СССР и США в целях предотвращения международных провокаций и устранения угрозы ядерной войны.

Горизонты последней четверти XX в. для Соединенных Штатов во многом будут зависеть от их взаимоотношений с другими нациями, и поэтому проблемы внешней политики, перспективы развития международного сообщества останутся, надо полагать, неизменно актуальными в американской литературе.

⁷ См. например: «New York Times Book Review», 1974, November 17, p. 28.

VI

АМЕРИКАНСКИЙ МИЛИТАРИЗМ И «ВОЕННЫЙ РОМАН»

А. М. Зверев

Одной из примечательных черт социальной жизни США послевоенных лет является усилившаяся интеграция культуры в систему институтов, непосредственно либо опосредованно воздействующих на общественное мнение и формирующих его. Все более заметное ущемление автономии художественного творчества — факт неоспоримый и в полной мере осознанный самими создателями эстетических ценностей в США.

Здесь наблюдается две тенденции: во-первых — прямого идеологического давления на художников, оказываемого различными правительственными организациями с целью использовать их труд для пропаганды тех или иных официально санкционированных «ценностей» — для пропаганды «американского образа жизни», для оправдания внешнеполитических целей США и т. д. Во-вторых, происходит последовательное ограничение самостоятельности художника, выхолащивание критического пафоса его творчества путем воздействия на него и контроля над ним, осуществляемых по многочисленным каналам «индустрии культуры» (зависимость писателя от издательств, книжного рынка, системы рецензирования, поощрений посредством тех или иных стипендий, премий и т. п.).

Тенденции эти существуют во взаимной связи. Не случайно еще с конца 50-х годов в целом ряде выступлений крупных американских писателей, например Нормана Мейлера или Сола Беллоу, настойчиво выдвигается вопрос о защите творческой независимости художника и о заметно сузившихся пределах социальной и этической действительности его труда.

Процессы интеграции культуры, отмеченные в США с конца 50-х годов, довольно подробно рассмотрены к на-

стоящему времени и американскими культурологами. Из поля их зрения, однако, выпадает другой, не менее важный аспект — планомерная работа, проводимая «властвующей элитой» США через сеть особых учреждений с целью оказать прямой нажим на литературу, подчинить ее своему влиянию и сделать одним из орудий пропаганды необходимых «элите» концепций и идей. Такая работа на фоне дошедшей до гротескных форм экспансии «массовой культуры», быть может, менее заметна, но она проводится, причем во все возрастающих масштабах. В этом можно убедиться, обратившись, в частности, к издаваемым в США романам об армии и о войне, многие из которых основываются на идеях открыто милитаристского характера, внедряя в сознание читателя соответствующие духовные и этические представления.

Наблюдение над деятельностью пропагандистских ведомств Пентагона, оказывающих заметное давление на литературу, позволяют сказать, что работа в этом направлении строится с учетом и использованием различных способов воздействия на писателей. С одной стороны, путем привлечения разного рода литературных ремесленников фабриковалась беллетристическая продукция, непосредственно пропагандирующая идею укрепления военного могущества США «как залога мира и прогресса на земле». Нашлись писатели, создавшие по специальным контрактам с военными учреждениями книги, фильмы, эстрадные шоу, которые прославляли американскую армию, в частности, обеляя ее действия во Вьетнаме; так явился на свет роман «Зеленые береты» (1967) Р. Мура.

С другой стороны, именно в те годы, когда ширилось антивоенное движение в США, когда, по признанию газеты «Крисчен сайенс монитор», «моральный дух наших войск оказался настолько низок, что ничего подобного, вероятно, не было за всю историю армии Соединенных Штатов»¹, когда сам американский президент назвал войну во Вьетнаме «такой войной, в которой нет героев»², — именно в эти годы «индустрия культуры» приступила к массовому производству детективных, развлекательных, псевдоисторических и т. п. книг на военную тематику. Предпринимая попытки средствами пропаганди-

¹ «Christian Science Monitor», 1971, May 25, p. 36.

² «The New York Times», 1971, March 10, p. 2.

стской литературы и кино поднять популярность армии в глазах американцев, Пентагон, разумеется, не мог не учитывать того факта, что еще с первых послевоенных лет в Америке существовала и развивалась серьезная литература об армии и войне, для которой были характерны четко выраженные антимилитаристские черты. Получившие мировую известность книги о войне дышали ненавистью к казарме, изображали армию как орудие насильственного «укорачивания» человека, как систему всеобщего обезличивания и стимулирования в людях разрушительных животных инстинктов. Эти книги оказали глубокое воздействие на миллионы читателей³, и, конечно же, пропагандисты Пентагона приложили все усилия, чтобы ослабить его или свести на нет.

Книгам Мейлера, Дж. Джонса, И. Шоу противостояли на книжном рынке США произведения, воспевающие «романтику» солдатской службы, «тихий героизм» рядовых американцев, надевших военную форму и самоотверженно защищающих ценности американского общества от посягательств «внешних» и «внутренних» врагов. Такие произведения направлялись во все военные библиотеки и книжные магазины. Типичный образец подобной литературы — роман Р. Пауэлла «Солдат» (1960), в центре которого — образ потомственного военного Уильяма Фэррелона, военного новой формации, человека образованного, приобщенного к изысканным плодам культуры и в то же время твердо держащегося принципов жестокой регламентации мыслей и переживаний своих подчиненных, неукоснительной дисциплины, преданности флагу и готовности, ни на секунду не задумываясь, выполнить любое задание командования, сколько бы невинной крови при этом не пролилось. Фэррелон — человек-машина, своего рода высокопроизводительный автомат; он сумел подавить в себе все человеческое, именно в этом видя свой долг перед обществом, он последовательно ломает характеры солдат,

³ Мы не касаемся здесь вопроса об идейных слабостях американского военного романа, выразившихся прежде всего в непонимании антифашистского характера второй мировой войны; на это не раз указывало советское литературоведение (см.: М. О. Мендельсон. Современный американский роман. М., Изд-во АН СССР, 1964; Р. М. Самарин. Современный милитаристский роман в США.— «Проблемы литературы США XX века». М., «Наука», 1970 и др.).

воспитывая в них прежде всего «прирожденных убийц» — таких, как один из главных персонажей романа — сержант Ковальский. Художественное убожество книги Пауэлла и ее откровенно апологетический по отношению к милитаризму тон вызвали в свое время резкую критику даже со стороны американских литераторов, придерживающихся далеко не передовых взглядов.

Однако бороться с влиянием антивоенной литературы на сознание читателей лишь при помощи открыто милитаристских книг было делом заведомо безнадежным; слишком бросался в глаза их низкий литературный уровень. Гораздо эффективнее в этой борьбе оказалось другое средство — массовое производство таких военных романов, авторы которых беззастенчиво эксплуатировали приемы построения действия, особенности конфликтов, поэтику подлинно серьезной и глубокой литературы о войне, последовательно вытравляя при этом присущий такой литературе антимилитаристский пафос. Когда художественная модель, созданная тем же Джонсом или Дж. Хеллером и выразившая их трагический взгляд на армию и на войну, оказывалась освоенной творцами «массовой беллетристики» и начинала переходить из книги в книгу, доверие читателя к написанному Джонсом, Хеллером, Шоу, Мейлером, Вэнсом Бурджейли и другими романистами военного поколения оказывалось в какой-то мере подорванным. Схожесть приемов невольно побуждала включить книги этих романистов в один ряд с сочинениями, сработанными по рецептам «литературы для миллионов». Внешняя однотипность помогала заглушить глубинные — и очень резкие — различия идейного характера, различия в самом подходе к теме.

Литература США последних лет дает нам ряд подобных примеров. Вот роман Джона Д. Спунера «Трижды ура войне как таковой» (1968). Вопреки ожиданиям читателя, поверившего заглавию, ни о какой войне в книге речи нет; действие происходит в лагере переподготовки резервистов под Бостоном, где на сборах санитаров находится главный герой книги Эрос Уинтер. На протяжении десятков страниц описывается нудная армейская повседневность; эти эпизоды время от времени перемежаются трагикомическими происшествиями, неизбежными, когда добродушный обыватель оказывается вынужденным прилаживаться к строгим военным порядкам. Автор как

будто совсем не склонен приукрашивать армейскую рутину, подчас его интонации становятся чуть ли не гневными, хотя велика ли цена всех этих обличений, если в романе почти не найти отзвуков войны во Вьетнаме, где в то время находились тысячи таких же уинтеров?

Но, как бы то ни было, по тональности роман Спунера не сравнить с пауэлловским «Солдатом». Мало того, чем дальше читаешь книгу Спунера, тем яснее становится, откуда автор черпал свои приемы изображения. Источником ему явно послужил роман Дж. Джонса «Отныне и вовеки веков» (у Джонса тоже главный предмет изображения — будни казармы, лишь в заключительных главах описаны налет японцев на Пирл-Харбор и начало войны). Но социальное содержание книги Джонса, пронизывающая ее ненависть к солдатчине, к массовому оболваниванию и разжиганию в человеке темных, патологических инстинктов не только приглушены Спунером, но попросту оставлены им за пределами повествования. На первый план выдвинута эротическая линия (в этом отношении Спунер тоже по-своему следует за Джонсом, делая акцент как раз на наиболее слабых сторонах его писательской манеры): все сводится к соперничеству Уинтера со своим начальником, «полковником дантистской службы» Борегаром из-за майора-медика, темпераментной Марджори Ставрополис. Это соперничество разворачивается на чуть ли не идиллическом фоне летних лагерей в лесах Новой Англии, а тягучие будни армии только оттеняют красочность кульминационных эпизодов, подспудно внушающих читателю мысль, что казарма не лишена и своих привлекательных сторон: ведь в конце концов военные сборы ознаменовались для героя Спунера надолго запомнившимся «приключением», внесшим хоть какое-то разнообразие в пустую и монотонную жизнь этого «тишайшего американца». Так и происходит «обезвреживание жала» социальной критики, о котором нередко говорил в своих выступлениях о роли писателя в Америке С. Беллоу.

На суперобложке книги У. Стивенса «Стрелок» (1969) сообщается, что автор служил в годы второй мировой войны в американских ВВС и писал на основе богатого личного опыта. Изображенная Стивенсом эскадрилья, которая базируется в Италии и совершает боевые вылеты в район Венгрии и Румынии, обилие нелесных совпадений

и комических мелких эпизодов, подробные описания неразберихи, царящей в штабе соединения, тщательно выписанный бытовой фон — все это сразу же заставляет вспомнить «Уловку-22» Хеллера, трагикомическую, во многом болезненную по восприятию войны книгу, вызвавшую в свое время огромный резонанс своим новаторским принципом изображения человека в схватке с армией как бездушной, абсурдной и губительной для него системой. Похож на героя Хеллера, капитана Йосарьяна, и главный герой Стивенса — сержант Томас Дикон. Как и Йосарьян, он бунтует против армии, против уготованной ему судьбы — погибнуть где-нибудь над Плоешти, так и не увидев «живых» немцев. Дикон отправляется на поиски военного начальства, чтобы откровенно высказать свое мнение о такой войне.

Конфликт как будто намечен острый; судя по первым главам, книга сулит бескомпромиссные обличения штабной бюрократии, коррупции, нетерпимости к свободе мнений — словом, всех тех тягостных явлений в американской армии, которые так чутко уловил Хеллер. Однако ничего подобного в романе Стивенса не происходит. Там, где у Хеллера звучала пронзительная боль за человека, искренне стремившегося внести свою лепту в разгром фашизма и превращенного армией в своего рода оловянного солдатика, которым можно вертеть как угодно, Стивенс ограничивается поверхностным изображением «накладок» в работе штабного механизма и эксплуатацией — с чисто развлекательными целями — возникающих по ходу действия нелепых столкновений и противоречий. Там, где читатель Хеллера находил трагические картины разоренной, деградировавшей Италии фашистского времени, читатель Стивенса найдет полный набор «итальянских» штампов — условных красотей и столь же условных контрастов, уже не одно десятилетие пускаемых в ход творцами «массовой беллетристики». Там, где Хеллер добивался необходимого ему эффекта абсурдности всего происходящего, как бы останавливая действие и заставляя читателя физически ощутить безликость, негероичность военных будней, и опасностей, и даже смерти, Стивенс пользуется аналогичным приемом повторяемости и схожести эпизодов лишь для нагнетания комизма, который в данном случае, мягко говоря, неуместен. Как и следовало ожидать, бунт Дикона ни к чему не приво-

дит, и герой возвращается в свою эскадрилью «довоевывать», что будет ему гораздо легче после римских приключений. Все серьезное, заставлявшее читателя глубоко задуматься над истинной природой американской армии содержание книги Хеллера у Стивенса оказывается как бы снятым и подмененным пустой занимательностью.

Книги Спунера и Стивенса (а это типичные образцы «среднего» романа военной тематики, занявшего в современной американской литературе видное место) не назовешь милитаристскими; в них нет прямой идеализации армии, *воспевания солдатского долга, неуклюжих попыток возвести вокруг военного мира ореол романтики, как, например, у Пауэлла. Однако объективно подобные сочинения выполняют ту же пропагандистскую функцию, что и пауэлловский «Солдат», только иными средствами: подрывая авторитет антимилитаристской литературы, внушая читателю, что армия — вовсе не такое зло, как считали Джонс или Хеллер, что она не лишена даже своих привлекательных сторон. В условиях явной — в особенности после краха стратегии США в Индокитае — непопулярности армии именно такая интонация оказывается действенной.

Любопытно, что это понял и Пауэлл. Его роман «Дон Кихот, США» (1966), опирающийся на те же самые идеи, что и «Солдат», существенно отличается от «Солдата» по форме. На сей раз Пауэлл создал комический эпос о простоватом американце в некоей маленькой латиноамериканской стране, где кипят политические страсти (грубый шарж на освободительное движение в странах «третьего мира»), вынужденном ради защиты собственной жизни отказаться от прекраснодушных иллюзий о своей просветительской миссии и взяться за ружье. Переход от лобовой апологетики военщины к более тонким средствам аргументации в ее пользу не меняет, разумеется, общей направленности сочинений Пауэлла. Но этот переход по своему закономерен; впрочем, это не значит, что пропагандисты Пентагона совсем отказались от попыток создать открыто милитаристский и в то же время почительски действенный роман.

Такой роман должен был учесть требования, разработанные Пентагоном и активно проводимые им в жизнь системой воспитания молодежи в духе милитаризма. Новобранцу усиленно внушается представление об армии

как о единой семье, спаянной общностью жизнепонимания, задач, быта; именно в армии человек будто бы обретает истинный смысл своего бытия, обретает самого себя в служении великому делу; перед ним открываются здесь необозримые возможности проявить все лучшие качества характера, найти достойное место, увидеть мир.

По многочисленным каналам, в том числе и посредством «массовой культуры», Пентагон направляет интенсивный поток информации, неизменно подчиненной задачам обработки духовного мира солдат и общественного мнения в США. Роль беллетристики на таком фоне, быть может, не слишком заметна, однако ее не следует преуменьшать; достаточно указать хотя бы на миллионные тиражи тех же «Зеленых беретов».

В 1965 г. журналист Робин Мур по договоренности с отделом пропаганды Пентагона приступил к работе над книгой об отрядах специального назначения американской армии. Известные во всем мире как «зеленые береты», они были организованы в 1952 г. и успели достаточно проявить себя еще во время войны в Корее; но особую «славу» принесла им война во Вьетнаме.

Пентагон активно помогал Муру: автор получил возможность пройти полный курс обучения на базе специальных отрядов в Форт-Брэгг (Джорджия); ему оказывали содействие по прибытии в Южный Вьетнам; открыли доступ к засекреченным материалам, помогли в публикации книги массовым тиражом в издательстве «Эйвон», а затем развернули вокруг романа широкую рекламную кампанию. Книгу бесплатно распространяли среди американских солдат и населения тех стран, где сосредоточены крупные контингенты войск США. По ней был поставлен фильм с Джоном Уэйном, обошедший экраны десятков стран. Пользуясь этой искусственно созданной славой, Мур успел опубликовать еще несколько книг — в художественном отношении весьма низкого качества. В 1971 г. Мур вместе с юристом Генри Ротблатом, «прославившимся» тем, что он не побрезговал ролью адвоката палачей Сонгми, выпустил роман «Трибунал», цинично оправдывавший расправы и незаконные самосуды агрессоров во Вьетнаме и обрушивавший поток брани не только на участников антивоенного движения, но и на тех армейских юристов, которые не сочли возможным «замять» преступление и привлекли некоторых из зачин-

щиков к уголовной ответственности. Реакция даже вполне официально настроенных американских рецензентов на эту книгу была единодушно негативной.

Что же касается «Зеленых беретов», то они надолго останутся по-своему совершенным образцом промилитаристского романа — «романа-бомбы о новом типе солдата, созданного для нового типа войны», как гласит суперобложка издания «Эйвон». Под войной «нового типа» подразумевается вооруженная борьба с освободительным движением в Азии, Африке, Латинской Америке, а под «новым типом» солдата — профессионал-каратель, чью голову украшает зеленый берет со значком отряда специального назначения войск США. Мур писал свою книгу, примериваясь к современной политической ситуации в мире, и этим предопределено ее отличие от традиционных милитаристских романов, существующих в США с конца XIX в. Их авторы предпочитали умалчивать о безрадостных сторонах армейской службы, о «грязной работе», которую приходится выполнять солдату на войне, а уж тем более — в ходе колониальных экспедиций, в борьбе против повстанцев; все это как бы оставлялось за кадром, а на передний план выдвигались «романтика», боевое товарищество, экзотические приключения и т. п.

Мур, напротив, во главу угла ставит как раз «грязную работу» — для «прекраснодушных либералов», быть может, и грязную, но, с его точки зрения, в высшей степени достойную и необходимую. Он не пытается возложить вину за жестокие разрушения, расстрелы, уничтожение посевов и прочие бедствия, которые повлекла за собой для вьетнамцев американская интервенция, на саму войну, с ее неизбежными трагедиями. Он не пытается и приукрашивать положение дел в Южном Вьетнаме, истерзанном войной. О сожжениях деревень, пытках, жестокостях, казнях Мур говорит откровенно и подробно. Все дело в том, с какой интонацией ведется рассказ, в какой тональности подобные явления описываются. Да, «зеленые береты» беспощадны — и это, по Муру, как раз самое большое их достоинство. Да, они казнили сотни людей, чью принадлежность к народно-освободительной армии никто не доказал, они сжигали рисовые поля, устраивали засады на территории Камбоджи, загоняли пленным под ногти раскаленные иглы, шантажировали, подкупали предателей — и, по Муру, действовали непогрешительно.

мо верно, ибо только такие действия обеспечивали боевой успех.

Когда же речь заходит о категориях более сложных, чем успех или неудача той или иной операции, о категориях нравственных, о смысле и реальном содержании всего индокитайского конфликта,— у Мура наготове единственный ответ: защита цивилизации, созданной Западом, от посягательств «коммунистов» и «цветных» — дело настолько важное, что целью в данном случае оправдываются любые средства. Антисоциалистическая и расистская направленность повествования автором ничуть не скрываются; наоборот, Мур всячески ее подчеркивает. Логика его рассуждений сводится к тому, что сегодняшние войны — это всегда столкновение идеологий и конфликт рас, и угроза, которая нависла в послевоенные годы над западным миром,— это угроза идеологическая и расовая. Именно поэтому необходимо каленым железом выжигать все либералистские иллюзии, особенно если они проникают в армию.

«Зеленые береты» от первой до последней страницы пронизаны этой махрово расистской демагогией. Такой поворот темы, думается, не случаен; Мур в достаточной степени отдает себе отчет в том, что миллионы обывателей, напуганных расовым конфликтом в самой Америке 60-х годов и далеко не свободных от расистской психологии, гораздо скорее примут на веру миф об угрозе, возникшей перед цивилизованным миром, если подать этот миф не в прямолинейно антисоциалистической, а еще и в расовой интерпретации. Идеальная сущность книги от этого существенно не меняется, но способ воздействия на читателя найден во многом новый, чем и был в значительной мере предопределен успех «Зеленых беретов» на книжном рынке США.

Этому успеху помогла и внешняя документальность изложения; Мур всеми средствами стремится создать впечатление, что он объективно и беспристрастно рассказывает лишь о том, что сам увидел и пережил. Детально описывается процесс подготовки «зеленых беретов» в Форт-Брэгг, причем автор тут же откровенно признается, что лично от него эти три недели подготовки потребовали крайнего напряжения сил. Скрупулезно, со множеством мелких штрихов воссоздается течение военных будней в джунглях, во всех подробностях описываются трудности

и лишения, претерпеваемые «бойцами за цивилизацию» среди коварных и жестоких азиатов. Десятки страниц занимают записи солдатских разговоров, намеренно неотшлифованные, не очищенные от жаргона, — пусть читатель непосредственно окунется в суровую атмосферу войны. Все это призвано расположить к доверию: Мур ведь не пытается что-то скрывать, его девиз — правда и только правда. Это мнимое правдоподобие (достаточно сопоставить «Зеленые береты» с документальными книгами о Вьетнаме Мэри Маккарти или Сьюзан Сонтаг, чтобы сразу же стала ясна заведомая тенденциозность Мура) способно, однако, многих обмануть, тем более что Мур не раз весьма критически высказывается и об американской армии, воюющей во Вьетнаме, что еще больше повышает доверие к его «объективности».

Захваченный детективно острыми поворотами сюжета, усвоивший с первой же страницы книги, что «все в ней правда... и если вы найдете здесь много такого, во что трудно поверить, верьте этому, ибо так все и происходило», читатель начинает со все большим сочувствием следить за опасной работой «зеленых беретов», даже и не задумываясь о цели их деятельности. А Муру как раз и нужно, чтобы читатель как можно меньше задумывался, чтобы создалось впечатление романтичности и героизма профессии. Получив такое впечатление, читатель не придаст большого значения хотя бы тому обстоятельству, что «зеленые береты» — это формирования, наполовину состоящие из профессиональных убийц, политических ренегатов и предателей, контрреволюционеров, бежавших из Восточной Европы, с Кубы и т. п. Пусть, например, один из героев Мура майор Фриц Шарне в молодые годы состоял в гитлерюгенде, а капитан Свен Корни, этот «идеальный офицер специальных отрядов», учился своему ремеслу в составе роты финских карателей в России; важно не их прошлое, важна та миссия, которую они выполняют сегодня, выполняют, не пренебрегая грязной работой, ибо наделены сознанием своей «высокой» ответственности за судьбу «свободного мира».

Не удивительно, что «Зеленые береты» вызывали в милитаристской литературе США целый ряд подражаний — Мур сумел осовременить порядком поизносившийся канон военного чтива, вдохнул в него актуальное политическое содержание и нащупал эффективные средства воздей-

ствия на «среднего» читателя. Создатели других милитаристских романов на вьетнамском материале эксплуатировали разные стороны муровской «поэтики» — детективную занимательность, подкрепленную мнимой документальностью, расистский подтекст, пафос воспевания героики солдатских будней и стремление устрашать обывателя изображением совершенно невероятных «зверств» Вьетконга.

Умение Мура запугать читателя этими мифическими «зверствами» (одного из лидеров «новых левых» С. Сонтаг, посетившей ДРВ в составе американской делегации противников агрессии в 1970 г., скажем, особенно поразила в израненном войной Ханое терпимость населения по отношению к пленным американцам) привлекло Даниэла Форда, написавшего еще один роман о «зеленых берегах» — «Случай у Мук Ва» (1968). В этой топорно сработанной книге описан наивный американский парень Стивен Курси, долго находившийся в плену либеральных иллюзий, но во Вьетнаме постигший, наконец, что «защита свободы» требует жестокости и еще раз жестокости, и сказавший самому себе: «Я во Вьетнаме. Это моя работа. И я должен стараться изо всех сил, чтобы сделать ее хорошо».

Томас Тэйлор, бывший офицер, написавший на основе своих вьетнамских впечатлений роман «А-18» (1967), больше упирал на тяготы и лишения, претерпеваемые цивилизованными людьми в джунглях, в условиях всеобщей враждебности, дикости нравов и азиатского «бескультурья». Как и Мур, Тэйлор не скрывает расистских взглядов, понося не только солдат сайгонской армии, но и американских солдат-негров. Идея романа точно выражена в издательской аннотации, гласящей, что, по мнению Тэйлора, «за дело американцев во Вьетнаме стоит сражаться и умереть».

К литературе такого рода примыкает и роман Дж. Сэка «Рота «М»» (1967), представляющий некоторый интерес в плане попыток автора завуалировать, на манер Мура, промилитаристскую идею книги внешней реалистичностью изображения армейских будней, которое не лишено даже известной критической ноты. Читатель найдет здесь пространные описания изнурительной муштры в лагере, тягот фронтовой жизни, первых боев, первых потерь подразделения, в котором все — от командира

роты Эмейкера до рядовых солдат — жаждут только одного: выжить и поскорее вернуться домой. Эти страницы романа чем-то напоминают полные горечи и гнева фронтовые эпизоды «Нагих и мертвых» Мейлера. Но вот роту перебрасывают из-под Сайгона в район, где население особенно активно борется против агрессоров, и все разговоры о бессмысленности войны разом кончаются. Едва столкнувшись с серьезным сопротивлением, едва ощутив реальную опасность для собственной жизни, Эмейкер и его солдаты становятся образцовыми служаками; роман завершается сценой сожжения контролируемой партизанами деревни, и это задание роты «М» выполняет так «добросовестно», что «не осталось ни одного дома, который не представлял бы собой груды дымящихся черной пылью развалин».

Романы Мура, Сэка, Форда, Тэйлора писались в разгар военных действий во Вьетнаме, когда еще далеко не все американцы в полной мере осознали горький урок, который преподала Америке бесперспективная и вызвавшая резкое осуждение мировой общественности стратегия вооруженного вмешательства и поддержания «порядка» интервенцией. По мере того как страна все глубже увязала во вьетнамской авантюре, по мере нарастания массового антивоенного движения в США стали появляться книги, развенчивающие агрессию и содержащие протест против войны. Эти книги заметно отличались друг от друга по своей художественной структуре — от публицистики М. Маккарти до экзистенциалистского по духу романа В. Колпакоффа «Узники Куэ Донга», от почти документальной по материалу и по манере повествования небольшой повести Д. Хэлберстама «Один очень жаркий день» (1968), переведенной на русский язык, до многопланового, трагического по звучанию романа И. Хантера «Сыновья» (1971), герои которого своим мировосприятием напоминают лейтенанта Хирна из «Нагих и мертвых»: то же сознание своей несвободы и обреченности, то же отвращение к армии, соединившееся с чувством долга перед товарищами по непоправимой беде, какой оказалась армейская служба, те же отчаянные и безнадежные попытки удержаться на островке гуманности среди океана варварства и озлобления. В условиях, когда отвращение к войне сделалось массовым и когда вьетнамский опыт воспринимался как опыт чрезвычайно горький и поучи-

тельный, милитаристская литература не могла не перестроиться. От проповеди агрессии она перешла к попыткам ее оправдания уже не с политической, а скорее с психологической стороны — к призывам подумать о тех жертвах, которые Америка принесла во Вьетнаме, о суровой доле, выпавшей ее солдатам. Эта новая тенденция явственно обозначилась в романах об армии и о войне, вышедших в 70-е годы.

Роман У. Пелффри «Самый Вьет» (1972) был написан бывшим солдатом-пехотинцем, который добровольно поехал во Вьетнам и провел на фронте больше года. Книга представляет собой разновидность дневника: Пелффри делает установку на достоверность сообщаемого, на скрупулезную точность описаний, на колоритность солдатского жаргона, красочность боевых эпизодов и т. п. Не опуская отталкивающих деталей, ничего не приукрашивая, он показывает грязь войны и огрубение людей, подробно описывает тяготы, лишения, антисанитарные условия лагерей, разгул спекуляции, проституцию, глупость военного начальства и т. п.

Такая имитация документального повествования для новейших романов о Вьетнаме чрезвычайно типична. Старательно поддерживаемая «достоверность» изложения на проверку оказывается мнимой. Документальность здесь не столько преследует цель убеждения читателя силой факта, сколько призвана вызвать чисто эмоциональный отклик — сочувствие неплохим и очень молодым американским парням, которым выпала черная и небезопасная работа.

Солдаты Пелффри думают не о «спасении демократии», а лишь о том, как бы уцелеть. Таким образом, перед читателем, на первый взгляд, предстает вполне объективная картина вьетнамской кампании, и она вряд ли вызовет прилив ура-патриотических восторгов.

Но было бы ошибкой принимать за чистую монету пафос «окопной правды», имитируемой Пелффри и другими литераторами того же толка. Едва ли не единственно возможным оправданием агрессии для беллетристов-апологетов теперь становятся lamentации в том духе, что американцам тоже пришлось несладко, что их тоже убивали. Пелффри на этом и построил свой роман, решительно не желая хотя бы в нескольких словах сказать о том, кто же ответственен за то, что его герой — бывший студент

Генри Уинстед — и еще тысячи двадцатилетних погубили во Вьетнаме свою юность. Широкое использование приемов, восходящих еще к антимилитаристскому роману 20-х годов, достигает здесь эффекта, прямо противоположного тому, какого добивались Дос Пассос и Хемингуэй. Роман Пелффри — по сути конформистский, хотя он и пересыпан проклятиями по адресу армии, хотя его герои и обрушиваются с нецензурной бранью на Пентагон да и на всю Америку.

Но война во Вьетнаме не походила на первую мировую войну. Сколько бы Уинстед ни проклинал, сколько бы он ни признавался себе в том, что армия сделала его животным, до тех пор пока он (а вместе с ним и автор) не поднимается до понимания истинных причин происходящего, все эти «локальные» обличения и самобичевания лишь побуждают не судить агрессора слишком строго и лить слезы над «жертвами» им, агрессором, принесенными.

Озлобление, питающееся еще и расизмом, превращает героя Пелффри в готовый «человеческий материал» для «зеленых беретов». Сопоставления напрашиваются сами собой — например, с Ником Мартином, героем романа Джо Маджио «Служащий Компании» (1972). Пример, вдохновляющий Маджио, очевиден, — все те же «Зеленые береты». Есть, однако, между двумя книгами и существенное различие. Мур главный упор делает на «сознательность», на преданность «идее»; Маджио прежде всего стремится пробудить читательское сочувствие. С читателем как бы заключается предварительное соглашение: деятельность «Компании» (то есть ЦРУ) необходима, так уж устроен мир. Всюду, куда судьба заносит Ника Мартина и прочих ее «служащих» — в Лаосе, Тайланде, Конго, они сталкиваются с коварством «цветных», бесчисленными опасностями, суровыми лишениями. Свой кусок хлеба им приходится зарабатывать тяжким трудом, отказавшись от всех благ жизни и вечно рискуя сгинуть без следа где-нибудь в тропиках. Что и говорить, незавидная жизнь!

На первой же странице Маджио заявляет: его книга — роман фактов, и только необходимость хранить государственные тайны заставила его «беллетризировать» изложение. Подробнейшие описания подготовки «служащих» на «ферме» в Виргинии, различных «операций» во многих

точках «нашего нервного мира» — все это призвано создать впечатление абсолютной правдивости повествования. Автор не пытается идеализировать ни «Компанию», ни «служащих», «Какая там слава! — рассуждает Мартин. — Хорошо платят, вот и все. А то чего бы ради я стал это терпеть? Я уж давно не верю во все это дело... Это раньше говорили: прекрасно умереть за свою страну. А в современной войне не так... Сдохнешь, как пес, вот и все».

Знакомые интонации: как не вспомнить настроения героев, скажем, «Огромной камеры» (1922) Э. Э. Каммингса. Но, как и у Пелффри, мотивы, традиционные для антивоенной литературы 20-х годов, приобретают на сей раз прямо противоположный идейный смысл. Мартин и не думает порывать с ЦРУ, его вовсе не влечет идея «сепаратного мира» — выхода из игры. Все понимая, он в то же время убежден, что кому-то надо делать и неприятную, но необходимую черную работу. В этом и состоит его призвание, которому герой без колебаний приносит в жертву любовь, и соображения личной безопасности, и (это уж совсем легко!) любые этические категории.

«ЦРУ нравилось воображать, что у всех его служащих сердца из чистого американского золота, что все они готовы защищать родину, большой бизнес и американский образ жизни», — читаем мы в романе. Мур понимал этот тезис буквально. Маджио действует тоньше. Он не прочь поиронизировать над «кодексом чести», принятым в «Компании», он не скрывает, что на практике этот тезис далеко не всеми признается. А вместе с тем, умело подбирая факты, тщательно «сортируя» персонажей, Маджио исподволь внушает читателю: ведь «кодекс чести» в общем-то состоятелен, и перед «служащими» надо бы преклоняться, а не обличать их как профессиональных убийц и диверсантов. Пусть наученный опытом Мартин уже не жаждет «умереть за родину» — он все равно будет сражаться: «не за идеал, не из чувства долга, а просто ради приключения и пополнения своего счета в швейцарском банке». Пусть на самых последних страницах герой, едва унесший ноги из Африки, решит даже, что «с него довольно», — это лишь краткий приступ слабости, ибо он истинный «служащий Компании» и по-иному жить просто не сможет.

Спекуляция на приемах и мотивах антивоенного реалистического романа, создающих видимость обличения, когда на деле автор стремится к апологетизации армейских порядков, становится в американской литературе о войне все более модной. Но такая спекуляция вряд ли способна обмануть внимательного читателя. Служение духу милитаризма несовместимо со служением настоящей литературе. В этом убеждает и пример писателей, гораздо более значительных, чем создатели «Зеленых беретов» в любых разновидностях.

* * *

Известный исследователь проблем внешней политики США Ричард Барнет в работе «Корни войны» (1972) подвергает широкому анализу не только процесс подготовки и ведения войны во Вьетнаме, но и пропагандистскую деятельность Пентагона, стремившегося оправдать агрессию перед мировым общественным мнением. Он уделяет при этом большое внимание «эскалации обмана» американского народа, осуществлявшейся одновременно с эскалацией самой агрессии. Р. Барнет отмечает несколько направлений, по которым шла фальсификация действительного положения дел, останавливаясь, в частности, и на попытках официальной пропаганды обелить интервенцию в Юго-Восточной Азии в плане как внешнеполитическом, так и моральном, на полемике Пентагона с американской интеллигенцией, возглавлявшей движение протеста против войны, относительно духовных и этических ценностей, культивируемых в армии США.

Эта полемика имеет давнюю историю, и в центре ее всегда стоял вопрос о последствиях духовного, психологического, морального опыта, приобретаемого в армии, для человеческой личности: стимулирует ли армия в человеке начало нравственное, гуманное, коллективное или, напротив, прививает ему индивидуализм, чувство относительности этических категорий, опустошенность и безверие? Вторая точка зрения была присуща крупнейшим писателям военной темы в США — Мейлеру, Джонсу, И. Шоу, Воннегуту, Херси, Стайрону и другим романистам, пришедшим в литературу сразу после второй мировой войны. Почти одновременно с ними выступили и писатели, придерживавшиеся прямо противоположного

взгляда на армию; был создан интеллектуальный вариант милитаристского романа, существующий и в наши дни, хотя развивается он далеко не столь бурными темпами, как роман неприкрыто пропагандистского характера.

Основоположником милитаристского романа, строящегося вокруг этической и философской проблематики, явился Г. Вук. Его «Мятеж на «Кейне» (1951) по сей день остается классическим образцом такого рода литературы. Заметим, что «Мятеж на «Кейне» — один из популярнейших послевоенных американских романов, выдержавший множество изданий; его общий тираж составляет миллионы экземпляров, по нему была сделана пьеса, имевшая шумный успех на Бродвее, а вслед за тем появилась и экранизация книги, снова поднявшая к ней интерес. Словом, «Мятеж на «Кейне» и сегодня можно считать живым, активно воздействующим на широкие круги читателей явлением литературы США, а это заставляет приступить к книге Вука с особым вниманием.

Действие ее происходит на минном тральщике в годы второй мировой войны и охватывает большой отрезок времени — от Пирл-Харбора до дней победы. Роман обладает несомненными литературными достоинствами, его нельзя рассматривать в одном ряду с «Зелеными беретами» или поделками Форда и Тэйлора. Перед нами явление качественно иного — несопоставимо более высокого — уровня. Вук не только умеет поддерживать неослабевающий читательский интерес к событиям; в его романе созданы десятки запоминающихся характеров, достоверно и живописно передана атмосфера военных лет, читатель найдет здесь выразительные батальные сцены, мастерски написанные морские пейзажи. Наконец, самый конфликт, который Вук положил в основу романа, — конфликт серьезный, невымышленный и значительный. Другое дело, как этот конфликт решается.

Уилли Кейт — главный герой романа, проделывающий путь от беззаботного маменькиного сынка до закаленного испытаниями боевого офицера американских ВМС, — это не только живой человеческий характер в процессе становления: в философском плане, который для Вука важнее, чем план сюжетно-событийный, Уилли — это своего рода «простое сердце», Адам, за душу которого ведут борьбу носители противоположных моральных концепций.

Одна из этих концепций основывается на гуманистическом принципе свободной человеческой воли, на принципе независимости духа, требующем в любых — в том числе и военных — условиях оберегать прежде всего свою личность, свое индивидуальное «я». На ранних стадиях формирования Уилли Кейта этот принцип предстает в романе безличным, как некое распространенное интеллектуальное веяние. Чувство незаменимости своего «я» воспитано у героя Вука всем его окружением, всей его биографией, и поэтому Кейт бунтует против жестокой регламентации, с которой сталкивается, попав на флот, и мечтает лишь о быстрейшем окончании войны и о свободе.

Затем неосознанно усвоенное Кейтом с детских лет обретает черты определенной системы этических и философских понятий; носителем такой философии выступает один из офицеров «Кейна» Том Кифер, интеллигент, тяготящийся армейской службой, изобретающий множество способов уклониться от давления бездушного военного механизма, сохранить себя. Для Кифера, чей главный интерес в жизни — сочиняемый им роман в духе Джойса, армия — это только источник ценного литературного материала; он глубоко равнодушен к задачам, стоящим перед армией в этой войне, и к самой войне, ибо все, что сопряжено с казармой, не более чем грубое насилие над человеком, попытка разрушить его мир и унифицировать все индивидуальное, превратив солдата в лишенный какой бы то ни было «необщности» автомат. В рассуждениях Кифера чуть ли не дословно воспроизводятся мысли героя «Нагих и мертвых» Мейлера Хирна, и это, бесспорно, не случайное совпадение. «Мятеж на «Кейне» писался уже после того, как выявился огромный успех книги Мейлера, воспринимавшейся многими вчерашними участниками войны как выражение всего самого сокровенного, что они пережили и передумали в дни своей фронтовой юности. Вук не мог этого не учитывать. Его роман прямо полемичен по отношению к мейлеровскому, и эту полемичность нетрудно почувствовать, проследив за эволюцией Кифера и за перипетиями борьбы из-за Кейта, в которой Кифер, долго остававшийся для юного героя Вука высшим образом, в конечном счете все же терпит поражение.

Итак, с одной стороны — гуманистическая этика ста-

рого, либерального образца. С другой — принцип безусловной и абсолютной подчиненности долгу, что в условиях войны требует безоговорочного приятия армейских порядков, каких бы жертв это ни требовало от человека. Такая этика предполагает отказ от собственного «я» во имя высшего интереса, неукоснительное соблюдение военной дисциплины, сколь бы тяжелой она ни была, следование мельчайшим пунктам военного кодекса поведения, заботу не о себе, а о благе подразделения, которое и выступает единственным и непререкаемым авторитетом для всех, кто в него входит, и т. п.

Своеобразие романа Вука в том, что носителем этого этического принципа, взятого совсем абстрактно, практически вне всякой связи с антифашистским характером второй мировой войны, выступает не просто образцовый служака, который по сути остается все же человеком со своими слабостями, а подлинный фанатик, маньяк регламентации, человек, которого иступленное служение даже не духу, а букве военных уставов привело к явной травмированности, к несомненным психическим нарушениям. Командир «Кейна» Квиг — предмет общей ненависти экипажа, офицер, до поры до времени остающийся на своем посту только потому, что он превратил корабль в настоящую тюрьму. И Вук защищает приоритет принципа индивидуальности над либералистскими, с его точки зрения, устремлениями противников милитаризма, избрав для этого как будто бы самый трудный путь: Квиг не может не внушать ужаса и отвращения, и тем не менее правда, согласно концепции автора, на его стороне.

Вуку совершенно чужды тенденции приукрашивания закаленных в боях армейских служаков или умиление их доблестями; в отношении Кви́га он достаточно правдив — но вместе с тем меньше всего склонен к разоблачению духа милитаризма, который изуродовал этого по-своему незаурядного человека. Важнейшая мысль, которую Вук проводит через весь роман, состоит в том, что и в лице Кви́га — маньяка, бездушного изувера, больного, но беспредельно преданного службе. — армия одерживает победу над ее противниками именно в этических измерениях: принцип самоотречения во имя долга оказывается выше принципа индивидуалистического. И эта победа заботливо подготовлена Вуком: эпизод за эпизодом он дискредитирует Кифера как человека из породы тех, кто умеет лишь

красиво говорить, но беспомощен перед лицом реальной опасности и неспособен стать оплотом страны, когда от нее требуется мобилизация всех сил.

Разумеется, Квиг для писателя — отнюдь не идеальный герой, однако, оправдав дух современного милитаризма даже на примере Квига, автор «Мятежа на «Кейне» как бы все время подсказывает читателю: Квиг — крайний случай, исключение из правила, правило же в том, что армия воспитывает настоящих людей, цвет американской нации. Иного вывода нельзя сделать из истории Уилли Кейта, крепко ставшего на ноги лишь после того, как от ненависти к армии он окончательно пришел к преклонению перед ней и осознал, что годы босового товарищества были и навсегда останутся лучшим временем его жизни. Иного вывода нельзя сделать и из ключевой сцены романа — сцены суда над офицерами «Кейна», взбунтовавшимися против Квига в океане, когда каменное упорство капитана, не желавшего нарушить инструкцию, едва не привело к гибели корабля. Весь ход процесса убеждает читателя в том, что прав — в высшем, моральном смысле — был Квиг, ибо на войне выполнение приказа дороже человеческих жизней, даже если приказ бессмысленен, даже если допущена явная ошибка; достаточно один раз нарушить высшую военную заповедь, чтобы самый дух, на котором основывается могущество армии, рухнул, и Квиг, отдающий себе в этом отчет, стоит поэтому выше мятежников, которые были движимы абстрактно гуманистическими соображениями. Благодаря ловкости адвоката Гринвальда, сумевшего доказать, что Квиг — параноик, процесс оканчивается в пользу мятежников. Но именно Гринвальд на банкете по случаю завершения процесса прямо формулирует основную мысль книги: такие, как Квиг, и уберегли Америку от фашистской интервенции. «Да, даже Квиг, этот бедняга, а ведь обычно парни вроде него более везучи, и это настоящие парни, куда лучше нас с вами... самые лучшие парни, каких я встречал, потому что другим в армии и на флоте делать нечего». Плевок в лицо Киферу, предложившему тост за победу над Квигом, плевок Гринвальда, которого в случае фашистской оккупации ждет Освенцим, — этот кульминационный в идейном развитии повествования эпизод не оставляет ни малейших сомнений в том, на чьей стороне симпатии автора.

Не приходится говорить о том, насколько односторонне, тенденциозно предложенное Вуком решение конфликта. Альтернатива, положенная в основу книги: милитаризм как гарантия демократии и мира или либерализм, означающий незащищенность перед фашистской агрессией, — ложная альтернатива, а образ Кифера трудно истолковать иначе, чем как клевету на тех американских интеллигентов, которые честно выполняли в годы войны свой долг, но не примирились с милитаристским обезчеловечиванием людей. «Мятеж на «Кейне», несомненно, заключает в себе проповедь милитаризма, и воздействие этой книги на миллионы читателей тем опаснее, что Вук оправдывает милитаризм, спекулируя на таких понятиях, как необходимость действенного отпора фашизму, защиты демократических завоеваний с оружием в руках. Вук точно уловил основную слабость антивоенного романа: ненависть к казарме у Мейлера, Джонса, И. Шоу была столь глубокой, что и армия в целом воспринималась ими только как инструмент подавления личности, а ее значение в деле разгрома гитлеризма вообще упускалось из виду. Вук производит полную перестановку акцентов; однако филиппики Гринвальда по адресу «чистоплюев», копающихся в Прусте, пока Квиг и ему подобные спасают Америку от фашистского нашествия, — это, в сущности, не более чем высокопарная риторика. Вук совсем не намерен объективно показать далеко не однозначную роль США и американской армии во второй мировой войне; его цель иная — оправдать моральные принципы, на которых зиждется армия, те принципы, которые явились объектом столь резкой критики в книгах писателей военного поколения. И он оправдывает их путем осознанного и тенденциозного смещения понятий, «доказывая», что лишь отказ от всякой самостоятельной идейной или нравственной позиции и полная подчиненность «механизму войны» делает человека настоящим солдатом в антифашистской борьбе; а тем самым оправдывается и вся система обезчеловечивания людей и разжигания в них темных, животных инстинктов, которая для Мейлера и писателей его круга навсегда осталась олицетворением духа американской армии.

Здесь не место анализировать сложные пути, которыми шли писатели, дебютировавшие после второй мировой войны. Заметим лишь, что многие из них на собственном

опыте испытали действие процесса интеграции радикально-критических тенденций культуры в систему общепринятых и санкционированных ценностей американского общества — испытали, конечно, в разной форме и разной степени. В этом отношении показателен путь Энтона Майрера, начавшего талантливым антимилитаристским романом «Осквернитель» (1949), но затем все дальше отступавшего от социально-аналитической линии и в конце концов создавшего книгу, объективно созвучную роману Вука, — монументальный по размаху роман «Орел забытый» (1968) — историю жизни выдающегося военачальника Сэма Дэмона, рассказанную с ранней юности героя до последнего его часа, с Вердена, где происходит боевое крещение Сэма, до Вьетнама, где его ждет партизанская пуля.

Нельзя безоговорочно относить этот роман к явлениям милитаристской литературы; Майрер не пытается создать однозначно положительный образ военного по званию, не упрощает сложности характера своего героя и конфликта, с ним связанного. В Дэмоне соединяются идеальные природные задатки для военной карьеры, с детства определившееся желание посвятить жизнь армии и в то же время неотступные сомнения в правильности такого пути. Он не в силах убедить самого себя в том, что принципы, на которых основывается армейская жизнь, и естественное стремление человека поступать справедливо и быть свободным могут быть примирены. Дэмон — характер очень противоречивый, чем и предопределена драматичность его судьбы. И главное противоречие состоит в том, что армия для него — огромная и благотворная сила, объединяющая людей чувством общего дела и воспитывающая в человеке цельность, прочность и ясность убеждений; а вместе с тем, Дэмону приходится вновь и вновь действовать против собственных убеждений, попирая их во имя Долга, и это подтачивает в нем веру в армию, на которой построена вся его жизнь. Несвобода сознания, воли, совести угнетает Дэмона на протяжении всей его карьеры; но отказаться от этой карьеры значило бы признать банкротство своей жизненной установки.

Майрер выдвигает острую и значительную проблему, возвращаясь к ней вновь и вновь — и в эпизодах, происходящих на полях сражений первой мировой войны,

и в сценах, связанных с борьбой Дэмона за реорганизацию армии в 30-е годы, и в заключительных частях романа, показывающих Дэмона прославленным генералом в Италии, Арденнах и, наконец, во Вьетнаме. За историей одного человека здесь все время возникают контуры истории общества, его сформировавшего и — объективно — сделавшего его жизнь потраченной впустую, потому что пустыми, а подчас и реакционными были цели, которым он служил. Именно к этому выводу подводят многие сюжетные и идейные линии романа; однако создается впечатление, что сам Майрер не склонен его делать: мало-помалу он начинает смягчать остроту проблематики, приглушать социальные мотивы повествования, подчиняя его задаче куда менее значительной — созданию традиционного, скажем резче, шаблонного образа волевого, крепкого, инициативного американца из породы *self-made man*.

Давно освоенная «литературой для миллионов» модель-схема такого характера начинает все явственнее обозначаться в романе Майрера, снижая его художественную и общественную значимость. Рассказывая о завоеваниях и потерях героя, о его мужестве и своеволии, о бессмысленной жестокости, которую Дэмон пытался оправдать ссылками на долг, о малодушии героя в конфликте с армейской бюрократией и его отчаянной храбрости на поле боя, Майрер не раз и не два подходит вплотную к серьезным обобщениям этического и философского характера, но так их и не делает. Майреру ясно, что такие обобщения разрушили бы всю структуру изображения «человека, который сам себя сделал»; подлинно аналитическая тенденция несовместима с условными беллетристическими приемами, на которых эта структура основывается, и писатель вынужден все время выбирать между канонами «массовой беллетристики» и свободным, не связанным схемами исследованием действительности. К сожалению, в «Орле позабытом» слишком часты уступки апробированным схемам; и именно поэтому, читая книгу Майрера, можно воочию убедиться в том, что стандарт «массовой культуры» способен совершенно обесценить и разрушить серьезный творческий замысел, если писатель не умеет или не хочет последовательно сопротивляться этому стандарту.

Особенно болезненно на книге Майрера сказалась ком-

промиссность, двойственность писателя в решении центральной проблемы книги — проблемы моральных последствий милитаристской ориентации для личности. Майрер, разумеется, не принадлежит к числу апологетов милитаризма. Он вполне сознает неизбежность конечного краха человека, субъективно честного, но посвятившего себя служению ложным идеалам и поэтому вынужденного раз за разом поступать против собственной воли и убеждений. Но по мере развития действия эта проблематика все заметнее переводится из плана социально-аналитического в план чисто психологический и, что самое главное, — условный, схематизированный, даже шаблонный. Дémon как жертва ложной идеи, им для себя избранной, уступает место расхожему стереотипу сильного, волевого, упорного человека, который, однако же, оказывается беспомощен перед конфликтами и противоречиями житейского характера. Идеальная и моральная катастрофа Дémonа остается поэтому где-то на втором плане повествования, а действие книги все больше направляется бытовыми и любовными конфликтами, в которых нет ничего своеобразного и чувствуется зависимость писателя от типичных для массовой беллетристики приемов.

Упорное стремление Дémonа доказать самому себе, что Долг, записанный в армейском уставе, и есть Долг, ощущаемый сердцем, уже почти и не исследуется Майрером в плане моральном, духовном. Армия для Дémonа — это единственно прочная опора в жизни, то, что не изменяет; и он с головой уходит в служение армии, заслоняясь таким способом от ударов и разочарований, подстерегающих его за стенами казармы. Это можно было бы понять и объяснить с чисто психологической точки зрения, но все дело в том, что у Майрера не ощутима дистанция между автором и героем; армия при таком повороте темы предстает — уже независимо от личных особенностей и индивидуального жизненного опыта героя — как действительно «могучее средство» сохранения высокого духа в человеке, как средство его воспитания и совершенствования. Какими бы драмами ни ознаменовалась охватившая почти полвека карьера Дémonа, все же только в армии, среди солдат он чувствовал, что его жизнь обладает каким-то смыслом и достоинством. Только армия позволила ему «сделать самого себя», дала ему сознание своей силы и своей необходимости обществу, защитила

от трагизма бытия, сделала для Дэмона возможным выжить и реализовать заключенные в нем силы. И поэтому безоговорочная преданность Дэмона армии оказывается, с точки зрения Майрера, нравственно оправданной, как оправдано и решение героя отправиться во Вьетнам — не потому, что ему близки цели этой войны, а потому, что армия терпит там бедствие, и он ей нужен. Этим оправданием — неожиданным для писателя, когда-то выступившего с протестом против милитаристского насилия над человеком,— завершается роман Майрера, заставляющий задуматься о многообразии путей воздействия милитаризма на литературу и его способности использовать для проповеди своих идей даже очень, казалось бы, далекие от этих идей художественные индивидуальности.

Конечно, антивоенный роман, разоблачающий идеологию милитаризма и его практику, вовсе не исчез из литературы США последних лет. Неправы те, кто, подобно рецензенту «Нью-Йорк таймс», считают, что «после второй мировой войны, которая обещала покончить со всеми войнами на планете, имело место так много различных конфликтов, что память о ней забыта почти всеми...»⁴. Но нельзя не заметить и того, что попытки милитаристских кругов страны создать собственную литературу в последнее время стали более настойчивыми, нежели прежде. Перед лицом наступления Пентагона на литературу тем более велика ответственность подлинно здоровых творческих сил нации за сохранение и преумножение демократических и гуманных традиций, унаследованных от великих мастеров XIX и XX вв. и требующих от писателя служения не «возлюбившим войну», а силам мира и прогресса.

⁴ «New York Times Book Review», 1975, February 9, p. 8.

VII

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ОБЛИК АМЕРИКАНСКОГО НЕОФЕМИНИЗМА

М. П. Тугушева

«Новая сознательность женщины», «неофеминизм» — эти термины, вошедшие в идейно-культурный и социологический обиход где-то в середине 60-х годов, были одним из следствий значительных социальных перемен, происшедших в американском обществе. В разгар борьбы за гражданские права негритянского населения, многочисленных выступлений интеллигенции и студенчества против войны во Вьетнаме, нараставшей политической активности «новых левых», после полосы затишья в конце 40-х — начале 50-х годов вновь оживилось движение американских женщин за экономическое, социальное и гражданское равноправие. Это движение — Women's Liberation (сокращенно Women's Lib) — все чаще и чаще стало обозначаться в буржуазной прессе термином «неофеминизм», что, кстати, должно было подчеркнуть менее политизированный характер современного женского движения, его отличие от «феминизма» старого, «суффражистского» типа.

Движение за права женщин, всегда находившее отклик в американской литературе, имеет почтенную давность. Еще в XVIII в. в Америке появлялись сочинения, отмеченные тенденцией гуманного отношения к женщине, направленные против исконного враждебного и унижительного отношения, воспитанного религиозной и отчасти литературной традицией. В соответствии с постулатами отцов церкви женщина считалась существом греховным, неразумным, суетным и потому подлежащим строгому контролю мужчины. Главным основанием для недоверия, подозрительности, враждебности к женщине была освященная Библией легенда о грехопадении Адама,

виновницей которого была прапраматерь Ева. Впрочем, и античные мудрецы, которых высоко ценили и усердно читали в Америке XVII—XVIII вв., поучали, что муж должен «управлять женой», как «душа телом» (Гесиод), что существует некое «естественное превосходство» мужчины над женщиной и оно лежит в основе «иерархии семейной», которая есть фундамент «иерархии общественной» (Аристотель).

Однако особенности исторического развития Америки наложили известный отпечаток на унаследованное от Старого Света отношение к женщине. Жены многих первых поселенцев молодой страны несли те же тяготы кочевой, неустроенной, полной опасностей жизни, что и мужья, а это невольно вносило в повседневное существование определенное равенство. Обучение в начальных школах (где учили не только Библии) было совместным, и девочки вполне равноправно с мальчиками получали свою порцию наказания за невыученный урок из Тацита или «Духовной истории Нового Света» Коттона Мезера. Выходя из школы, будущая мать семейства была достаточно образована, чтобы внушать детям веру в «великое предназначение Америки». Женщина привыкла чувствовать себя наставницей и стремилась сказать свое слово в области религиозного, а затем нравственного и гражданского воспитания. Это желание подкреплялось реальными возможностями: женщине в Америке практически никогда не возбранялся литературный труд. Уважение к разуму и учености, которые особенно укрепились в период Просвещения и буржуазной революции XVIII в., распространялось, разумеется, и на образованных женщин. Так создавались исторические предпосылки для активной причастности американки к отечественной литературе. В силу этого невозможно говорить об американской литературе прошлого и настоящего, игнорируя огромную роль женщины-литератора, историка, социолога. Без учета этой ее роли в общественной жизни и развитии словесности нельзя в полной мере оценить и идейно-художественную специфику американской литературы, демократические традиции в ее культуре, а также своеобразие облика американского феминизма в прошлом и в настоящем — как составной части широкого оппозиционного движения народных масс.

О роли женщины в обществе с сочувствием и внима-

нием писал не один американский писатель. Так, из романов Синклера Льюиса 10—40-х годов можно было многое узнать о судьбе американки XX в., об отношении к ней общества, о ее повседневном бытии, стремлениях, надеждах, разочарованиях, свершениях и трагедиях. Роман Льюиса «Работа» (1917) был, например, откликом на усилившуюся в Америке в первые годы XX столетия тягу молодых женщин и девушек к независимой и общественно полезной деятельности. Героиня этого романа, женщина «в белом воротничке», служащая Уна Голден понимает, что неладно устроена социальная система, если те, кто так тяжело трудится, зарабатывают так мало и так мало у них свободного времени. Правда, судьба Уны Голден в общем благополучна. Исполнительная и аккуратная, она получает хорошо оплачиваемую работу, уходит от нелюбимого мужа и соединяется с возлюбленным. «Счастливым концем», однако, был меньше всего данью традиции: писатель стремился таким способом отстоять возможность и необходимость нового образа жизни, право женщины и на приносящий радость труд, и на брак по любви. В противовес, например, английскому романисту Д. Г. Лоуренсу, Льюис не видел «неразрешимой» антиномии: женщина — любовница, мать — и женщина независимого положения, занимающаяся общественно полезным трудом, антиномии, нередко столь категорично утверждающейся в современном американском романе (независимо от пола автора).

Как известно, героиня следующей книги Льюиса, знаменитой «Главной улицы» (1920), Кэрол Кенникот, напротив, терпит фиаско в борьбе с буржуазной консервативностью, духовным убожеством, торжествующим узколобым мещанством. И борьба, и судьба героини были глубоко типичными для Америки первых двух десятилетий нашего века, а образ Кэрол — один из самых реальных женских образов в американской литературе XX в. Писатель понимал, что по мере развития движения за общественные свободы современная американка, придерживающаяся прогрессивных убеждений, будет принимать все более деятельное участие в нем. Символична последняя сцена романа — Кэрол подводит мужа к кровати дочери и произносит поистине пророческие слова: «Видишь ты вот это, на подушке? Ты знаешь, что это такое? Это бомба, которой предстоит взорвать обывательское само-

довольство. Если бы вы, консерваторы, были мудры, вы арестовывали бы не анархистов, а всех этих детей... Подумай, чего только этот ребенок ни увидит... ни натворит, прежде чем умрет в двухтысячном году...» И устами Кэрол, когда она говорит о «воздушных кораблях, отправляющихся на Марс», Льюис предрекает индустриальный «взрыв» в эпоху научно-технической революции, наступление которой предвидит еще в 1920 г.

В американской литературе после первой мировой войны были и другие образы женщин — женщин, победивших обстоятельства и нашедших свое место в борьбе за социальные свободы. Такова Эрнита Теодора Драйзера — убежденная коммунистка, уезжающая в СССР, чтобы участвовать в строительстве социализма. Но и в самой Америке в «красные тридцатые» нашлось много дела для женщин с прогрессивными убеждениями. Среди них было немало женщин-литераторов: например, Джозефина Хербст или тогда начинающий драматург Лилиан Хеллман, которая в своей автобиографической книге «Пентименто» (1973) очень точно выразила чувство, владевшее в 30-е годы многими девушками типа Кэрол. Все они ощущали, что живут под гнетом экономической системы, пороки и несправедливость которой все более усугубляются, а вследствие этого — писала Хеллман, — «я и представительницы моего поколения, мне подобные, носили в душе незаживающую рану». В эти годы выросло целое поколение пламенных демократок, отстаивающих право человека на достойную и разумную жизнь. Об этом писали литераторы старшего поколения, скажем, тот же С. Льюис. Героиня его романа «Энн Виккерс» (1933) — женщина, помышляющая о благе других, мечтающая о социальной справедливости и полном равноправии с мужчиной. Однако ее борьба против пороков буржуазной общественной системы бессмысленна — это борьба одиночки. Филантропия и собственное прекраснодушие — вот все, что она может противопоставить социальной несправедливости. И Энн Виккерс уступает: она замыкается в личном мире; высшей мудростью жизни оказывается для нее кандиловское «Возделывай свой сад», что в 30-е годы звучало как выражение сугубого индивидуализма. Энн, по сути дела, пришла к тому же, к чему и Кэрол Кенникот.

Но обратимся вновь к ее дочери. В 1945 г., к концу второй мировой войны, она была бы в том же возрасте,

что и ее мать, когда та задыхалась в тисках обывательского благополучия. Она, возможно, так же как Кэрол, рвалась бы в широкий мир свободы, действия, радости, красоты. Но после второй мировой войны общественно-политический климат страны еще более ухудшился. Многие американские писатели и писательницы, занимавшие в 30-е годы передовые позиции, отошли от политики, встали на путь конформизма. В разгар «холодной войны» утверждается литература, прославляющая прелести «буржуазного рая». Она низлагает идею гражданственности, сводя провозглашенное Декларацией независимости право каждого американца на «стремление к счастью» — к идеалу материального благополучия. Мечта о лучшем и более справедливом устройстве общества объявляется несбыточной утопией, и многие писатели чуть ли не считают себя обязанными сохранять у своих сограждан иллюзорное представление об окружающей действительности. Все отчетливее начинает звучать призыв укрыться от бурь современности в тихом семейном мире.

Идеал счастливого «домашнего очага» утверждался в послевоенные годы на старых представлениях о роли женщины в семье и обществе. Прежним стереотипам придавалась порой более изящная, современная форма, но суть от этого не менялась: мужчине свойственны агрессивность, ум, сила, активность; женщине — пассивность, послушание, неспособность к эффективному (исключая круг домашних обязанностей) труду. Эти идущие издревле трафаретные представления о «мужской» и «женской» специфике живучи и сейчас, несмотря на определенные успехи движения за женское равноправие: так, показательна, например, популярность книги М. Мортон «Все о женщине» (1974), представляющей, по ироничному отзыву одного из рецензентов, «поучение, как выглядеть красивыми и привлекательными для своих мужей, а заодно и других мужчин»¹. Но они оказались очень своевременными и притягательными именно после войны, когда уставшие от разлук, одиночества и эмоционального голода люди с такой радостью отдавались мирным семейным заботам, налаживанию быта. Супружество и материнство в эти годы все более и более утверж-

¹ «New York Times Book Review», 1975, February 23, p. 14.

даются как главная и единственная сфера деятельности женщины.

Неимоверно возрастает в это время и литературная репутация Д. Г. Лоуренса, а также его моральный авторитет в вопросах отношений между полами. Поднимается на щит его проповедь женской пассивности, постулированная в романе «Любовник леди Чаттерлей» (1929), его кредо, что мир «погибнет», если женщина отринет отведенную ей природой роль смиренной жрицы «фаллического божества». По Лоуренсу, «синий чулок», образованная женщина — угроза западной цивилизации. Мужчина может спасти цивилизацию только одним путем: вновь утвердив психологическую и эмоциональную власть над женщиной. А это послужит ко благу и самой женщины, так как в конечном счете она стремится только к одному: сексуальному удовлетворению. Если женщина «бунтует» против своего назначения, если она позволяет себе роскошь контролировать свои эмоции разумом, если она «рассудочна» и «холодна», значит она — не настоящая женщина. Проповедь эта принесла определенные результаты. Журнал «Лайф» уже в 1956 г. торжественно констатировал «возвращение американки домой».

В послевоенные годы патриархальная концепция «первейших женских обязанностей» была «омодернизирована» фрейдистской теорией о пагубности подавления сексуальных импульсов. Теория эта активно проникает в литературу, вызывая, в частности, взрыв «секс-беллетристики», невиданного размаха достигает эротизация культуры. Она подменяет понятие «любовь» понятием «секс». Сиюминутный гедонизм, становящийся знаменем эпохи, почти повальная одержимость сексом, алкоголем, спортом предвещают торжество потребительства во всех сферах жизни. Залог счастья в материальном, физическом и душевном «комфорте» — таковы контрдоводы реакции, наступающей на все просветительские, демократические и свободлюбивые традиции Америки. В этих условиях свободомыслящей женщине пришлось потерпеть не одно поражение. Само понятие освобождения женщины в это время стало пониматься вульгарно, узко и утилитарно и сводиться практически к прокламированию свободы любовных приключений, к свободе эротической в ущерб свободе гражданской и политической. Кумиром сексуальной литературы 50-х годов стала писательница Г. Метелиос, чьи ро-

маны «Пейтон-Плейс» (1957) и «Возвращение в Пейтон-Плейс» (1959) были современной вариацией любовных историй с «счастливым концом», которые услужливо предлагались буржуазным читательницам еще в XIX в.

Итак, в эпоху маккартизма предполагаемой взрослой дочери Кэрол Кенникот пришлось бы столкнуться с засильем конформистской литературы. И кто знает, может быть, она в свое время очень походила на героиню романа «Американская девочка» (1972) Патриции Дизензо. Этот роман правдиво воспроизвел гнетущую атмосферу 50-х годов — бездуховность, мелочность интересов, эгоистический практицизм, которые превращают девочку в «нормальную девушку» — черствую и ограниченную потребительницу. Когда умирает ее старшая, причем любимая, сестра, героиня (имя которой остается неизвестным, что подчеркивает типичность образа) быстро утешается, подсчитав, на сколько кофточек увеличился ее гардероб.

С началом 60-х годов резко возрастает число женских организаций, борющихся за освобождение женщины, все многочисленнее становятся массовые манифестации, все больше публикуется произведений общественно-политической тематики, посвященных «женскому вопросу». Лозунгом дня становится неофеминизм, в особенности с тех пор, как был опубликован его «манифест» — сборник статей общественной деятельницы Б. Фриден «Женская мистика» (1963). Он явился прямой отповедью консервативным послевоенным настроениям, выразившимся в книге М. Фарнам и Ф. Ландберга «Современная женщина: заблудившийся пол» (1959), где утверждалась в весьма наступательном духе известная фрейдовская идея, что к социально-политическим свободам может стремиться лишь «сексуально неудовлетворенная женщина». Как бы полемизируя с авторами, Фриден выдвинула свой основной тезис, заключающийся в том, что первейший долг женщины — найти и познать самое себя в процессе активного творчества. В 1966 г. Фриден становится во главе национальной организации женщин, основная задача которой — бороться за равноправие женщины с мужчиной во всех областях общественно-политической жизни.

Что же такое «женская мистика» в понимании Фриден? Это традиционное представление о том, какова роль женщины в обществе. «Я обнаружила, — пишет Фриден в предисловии к своей книге, — что существует странный

разрыв между повседневной реальностью жизни женщины и образом, которому мы стараемся соответствовать. Этот образ я и называю «женской мистикой»... В послевоенные годы, — как бы суммирует Фриден опыт прошлых лет, — средства массовой информации успешно внедрили в сознание американок мысль о том, что надо жалеть «истеричных, неженственных, несчастных женщин», которые хотят быть поэтессами, физиками или главами компаний и фирм. Женщину убеждали, что настоящая, «женственная женщина» не стремится к общественной деятельности, высшему образованию, политическому равноправию — к той независимости и тем возможностям, за которые боролись старомодные феминистки. Некоторые сорока- или пятидесятилетние женщины все еще помнили, с каким сожалением они расстались с подобными мечтами, но большинство молодых даже не думали ни о чем подобном. И сотни авторитетных голосов восхваляли их женственность, их приспособляемость, их зрелость»².

В своей книге Фриден, кстати, приводила любопытные свидетельства того, как американские женские журналы 40—50-х годов искусно лепили (да и сейчас продолжают это делать) образ всем довольной и совершенно удовлетворенной своим жребием домохозяйки. Если в конце 30-х годов даже в средоточии буржуазно-мещанских идеалов, журнале «Ледиз хоум джорнэл», встречался типичный образ женщины с такими чертами, как деловая сноровка, целеустремленность, интерес к общественным проблемам, то сразу после войны женский образ претерпел резкую трансформацию — словно повторяя в какой-то степени перевоплощение Энн Вилкерс в счастливую хранительницу домашнего очага. Вот тогда-то и появилась на страницах толстых иллюстрированных журналов новая героиня, озабоченная главным образом тем, как устроить «семейную» карьеру. На смену деловой женщине, с твердо очерченным подбородком, волевой, решительной и скорее привлекательной, чем красивой, пришли другие героини: нежная, грациозная блондинка, обладающая всемогущим «секс-эпиллом», или откровенно страстная брюнетка с осиной талией и немалым сексуальным опытом. Плавание по бурному житейскому морю неизбежно приводило их в тихую и спокойную семейную гавань.

² Betty Friedan. *The Feminine Mystique*, p. 9, 16.

Однако исподволь, констатирует Фриден, среди женщин накапливалось недовольство и неудовлетворенность. И с конца 50-х годов ведущие газеты, журналы, радио- и телеобозреватели заговорили о невротическом «синдроме домохозяйки». Консерваторы как всегда обрушились на избирательное право и университеты; если бы не «образование» и не разные прочие «завиральные» идеи, обосновывающие «долг женщины перед самой собой», все было бы прекрасно, — утверждали многие ведущие психиатры, врачи, социологи, то есть люди, так или иначе причастные к воспитанию и образованию. Дипломированные американские домохозяйки, говорили они, сидели бы спокойно дома, не терзаясь сожалениями о растроченных способностях, производили бы на свет детей и были бы «вечно женственны» и довольны. Разве современная американка — не полновластная хозяйка в своем доме? Разве ее, владелицу модернизированной кухни и автомобиля, на котором так удобно ездить за покупками и «подбрасывать» детей в школу, можно сравнить с ее же бабушкой, которой приходилось вести хозяйство, не располагая минимумом удобств? Таким образом, отправная точка рассуждений о роли женщины, их истинная суть оставалась неизменной. Нарочито суженное понятие «Женщина» (а это слово сплошь и рядом для вящей убедительности аргументации стали галантно писать с заглавной буквы) как и прежде призвано было подменять безгранично богатое понятие «человек». И это — неоспоримое свидетельство того, что современной американке, наряду с борьбой общественной и экономической, еще предстоит длительная борьба за утверждение духовной свободы.

Не так давно, в феврале 1973 г., редакционная статья журнала «Америка» патетически вопрошала: «Чего женщина хочет? О боже мой! Чего она хочет?» Спустя десять лет после выхода «Женской мистики» автор статьи, считающий, что американке 70-х годов вроде бы и стремиться уже не к чему, назойливо повторял набившие оскомину аргументы: «В конце концов, современная американка образованнее, богаче, она лучше одета и живет в лучших, чем когда-либо, условиях. Она избалована всякими бытовыми приборами, облегчающими труд; к ней обращается реклама, предлагающая все новые и новые товары. И тем не менее, она жалуется. Ее больше не

удовлетворяет роль матери, жены и хозяйки, которая ей определена судьбой»³.

И в самом деле почему же все-таки современная американка «жалуется»? Очевидно потому, во-первых, что по-прежнему далеко не всем американкам доступны и образование, и те «радости потребления», о которых пишет «Америка». Во-вторых, потому, что сами эти «радости» нередко заставляют образованную женщину задумываться над смыслом своей жизни. И, в-третьих, несмотря на чары «женской мистики» или «мистической женственности», все возрастает число американок, которые вовсе не считают, вопреки Фрейд и Лоуренсу, что судьбой им определена только роль «матери, жены и хозяйки»; то есть, вспоминая «Главную улицу», можно сказать, что перед дочерью, а теперь уже и внучкой Кэрол Кенникот стоит та же проблема, которая вселяла в их предшественницу священное беспокойство, особенно если учесть, что и современная литература США нередко способствует популяризации и укреплению старых, консервативных идей.

Влияние Фрейда и Лоуренса и их последователей можно без труда проследить в творчестве видных американских писателей — Н. Мейлера, Г. Миллера, Г. Видаля и многих других. Конечно, их отношение к женщине, «сексуальная политика», если использовать как термин название интересной, хотя и спорной книги видной феминистки Кэйт Милле⁴, было и есть не что иное, как выражение идей, господствующих в буржуазном обществе. Это отношение сформировано общественными, а не какими-либо иными, в том числе и «биологическими», факторами, о чем красноречиво свидетельствовали и роман М. Маккарти «Группа» (1963), и «Американская мечта» Н. Мейлера (1965).

По словам самой Маккарти, она стремилась развенчать «идею прогресса в феминистской среде». В романе рассказывается о восьми выпускницах привилегированного женского колледжа; их глазами писательница смотрит на американскую действительность 30-х годов. Эти девушки, стремясь быть «современными» прежде всего в сфере любовных отношений, мечтают сделать что-нибудь

³ «Америка», 1973, февраль, № 196, стр. 9.

⁴ *Kate Millett. Sexual Politics.* N. Y., Doubleday, 1970.

и для «развивающейся Америки»; они сочувствуют, например, «новому курсу» Рузвельта, хотя бы «радикалками» и больше всего боятся походить на своих родителей. Однако большинство из них к концу романа тривиально приемлет все условности буржуазного общества. Рецензент английского журнала «Нью стэйтсмен» справедливо замечал в связи с этим, что одна из основных идей романа сводится к следующему: было бы лучше, если бы каждый из нас держался подальше от политики и пребывал в блаженном невежестве. Но цель автора еще определеннее. М. Маккарти стремится «пересмотреть» идею прогресса в целом и, в частности, показать, как «мираж» политического и общественного прогресса «сбил с толку» молодежь 30-х годов. Так сама «феминистская» тема романа служит весьма определенной консервативной, охранительской тенденции, и кажется странным, что Милле, которая в книге «Сексуальная политика» резко критиковала роман Н. Мейлера, прошла мимо романа Маккарти, направленного против идеи женского равноправия.

Что касается «Американской мечты», произведения весьма многопланового, то с Милле можно во многом и согласиться, особенно в ее неприятии мейлеровской концепции любви. Действительно, настоящей любви словно воспрещен вход на страницы этого произведения. Герой романа Стивен Роджек, по его собственным словам, любил свою жену Дебору. Но эта «странная любовь» разрушила его, уничтожила в нем способность к истинному чувству. Исчезли терпимость и доброта, остался лишь «всесильный секс» — единственное, что по мнению Роджека, позволяет чувствовать себя свободным и независимым. Встретив певицу Черри, он начинает испытывать к ней подобие любви, но едва успев обрести близкого человека, Роджек его теряет.

И все же за смакованием многочисленных эротических сцен, часто изобилующих жестокостью, грубостью, извращенным стремлением обязательно причинить боль и унижить своего партнера по «сексуальной игре», скрывается отнюдь не однозначный смысл. Роман написан не только для того, чтобы развенчать и унижить женщину, как утверждает Милле. Главная идея его — гибель идеалов, распад, извращение их и связанная с этим гибель личности. Убийство героем жены — не только сексуальная месть и стремление утвердить свое мужское господство.

В какой-то мере это и месть «исчадиям ада», которым «продался» Роджек: тестю-мультимиллионеру и его дочери Деборе, полагающей, что ее деньги — достаточная компенсация за постоянные издевательства над мужем.

Тема развенчания американского идеала прослеживается и в таком бестселлере Н. Мейлера, как его биография знаменитой актрисы Мэрилин Монро («Мэрилин», 1973). Пожалуй, не меньше, чем сексуальная жизнь Мэрилин, писателя интересует проблема влияния mass media на психологический и нравственный облик человека. Мейлер в общем убедительно сумел показать, что истоки трагедии Мэрилин Монро таились в несовпадении ее реальной человеческой, индивидуальной сути с вымышленным образом, созданным в общественном сознании рекламой, превратившей живого и страдающего человека в «миф», в символ бездумного, неодолимого вожделения, персонифицированного в красивой блондинке, наделенной по-детски гладким лицом, но одновременно — тяжелым, словно затуманенным страстью взглядом и «роскошной» женской плотью...

«Спор» Мейлера с Кэйт Милле о роли женщины в обществе и о природе «любви» был начат Н. Мейлером еще в его пространном эссе «Пленник секса» (1974). И в споре этом он не брезговал крепкими выражениями и неджентльменскими выпадами по адресу своей противницы, чтобы утвердить «примат» секса над любовью, а заодно — доминирующую роль мужчины в семье и обществе. Аргументация при этом была самая банальная: он за свою жизнь повидал много мужчин, которые не осуществили своих планов, так как их «подавляли женщины», и посмотрелся на женщин, которые, не понимая чего хотят решили препятствовать продвижению «своих мужчин». И уж совсем в духе мещанских комиксов Мейлер рисовал образ типичной сторонницы женского освободительного движения: пустоглазое существо с топором в одной руке и несчастным младенцем — в другой. В столь макабрическом стиле Мейлер реагировал на призыв к регулированию деторождения, нередко раздающийся со стороны борниц Women's Liberation.

Правда к концу эссе Мейлер склонялся к предоставлению женщине свободы, но тут же недвусмысленно разъяснял какого рода свободы: «Женщины должны иметь право жить такой жизнью, которая позволит им найти

себе подходящего напарника. А такой поиск невозможен, пока им не предоставят свободу»⁵.

Итак, речь шла о свободе прежде всего эротической, ибо Мейлер, по-видимому, глубоко уверен, что идеалом для каждой женщины, признается она в этом или нет, является в конечном счете «подходящий напарник». Он не отказал себе в удовольствии на последних страницах процитировать отрывок из давней книги Эмили Джеймс Патнем «Леди» (1910) — своего рода кредо викторианской мудрости в сфере взаимоотношений между полами: «Кроме грубо экономической стороны проблемы, большинство женщин, говоря «о счастье», имеют в виду любовь, детей и маленькую домашнюю республику, зависящую от мужского благорасположения; и качества, которыми можно этого благорасположения достичь, в общем-то не очень годятся для достижения других целей. Девушка не должна быть слишком умна или чересчур добродетельна или в чем-то резко отличаться от других. Она должна быть впрямую обычному мужчине, как готовое платье. Ей следует быть религиозной ровно настолько, чтобы «это нравилось моему Уильяму». Жизненная действенность этого правила, — утверждал Мейлер, — благодаря чему наименее самобытные женщины имеют наибольший шанс передать эти качества по наследству, придает ему видимость закона природы»⁶.

Так, сторонник разнообразных «революций», каким он не раз объявлял себя, и в самом деле активный борец в 60-е годы против бюрократической буржуазной структуры, Мейлер, к сожалению, оказывается весьма консервативным, когда речь заходит о гражданском, политическом и экономическом равноправии женщины.

Все бытующие в современном западном обществе негативные «идеи» касательно социальной роли женщины как бы сфокусированы в некоторых романах Г. Видаля, например в «Майре Брэкенридж» (1968) и «Майроне» (1974). Особенно показателен первый роман. История голливудской актрисы Майры, по ее же собственным словам, — «сочетание вульгарных мечтаний и обоюдоострых реалий жизни». По мере того как разворачивается сюжет романа, читатель все настойчивее вводится автором в сфе-

⁵ «Harper's Magazine», 1971, March, p. 93.

⁶ Ibidem.

ру диких, бесчеловечных, извращенных сексуальных фантазий Майры, подкрепленных самоновейшей «философской» аргументацией современных последователей Мальтуса, мечтающих о сокращении народонаселения — якобы в интересах «счастья всего человечества». Извращение и насилие — вот основа, на которой пытается утвердиться видалевская «новая женщина», и ей в какой-то мере удастся осуществить свои садистские фантазии; однако ее действиям кладет конец неожиданная метаморфоза. Дело в том, что Майра Брэкенридж — это не кто иной, как Майрон Брэкенридж, намеренно, с помощью хирургических операций и медикаментов, превративший себя в женщину. Он существует в образе Майры, пока случай не возвращает все на свои места. Сбитая автомобилем Майра попадает на больничную койку, прекращаются инъекции, и вот Майра снова становится Майроном, мужчиной (насколько позволяет его искалеченное естество). Выздоровев, он даже вступает в брак с прелестной, женственной Мэри-Энн, которую, в бытность свою Майрой, разлучил с женихом.

Сия притча, исполненная в форме сатирического романа, вскоре получившего свое, по определению Видаля, «скандальное продолжение»⁷, расшифровывается в общем несложно, в соответствии с известной концепцией: природа женщины такова, что она должна подчиняться мужчине, а последний не должен отказываться от «предназначенного» ему чувственного господства над женщиной. В образе просвещенной и поэтому, по мнению автора, абсолютно безнравственной Майры развенчана современная женщина, с ее стремлением к независимости и свободе. К чему они, как бы вопрошает писатель, если ни свобода, ни ум не приносят Майре счастья и вожделенного господства? А что такое счастье? — опять спрашивает Видаль — и торжественно декларирует: «Доказано, что счастье, как вопедшая в поговорку Синяя птица, обитает у вас во дворе, надо только знать, где ее искать». Философия, старая как мир, исполненная патриархальной строгости и той «буколической» простоты нравов, когда Бавкида знала «свое место» и не претендовала на равенство с Филемоном.

Разумеется, современные Соединенные Штаты далеко

⁷ *Gore Vidal. Myron. N. Y., Pantheon, 1974 (jacket).*

ушли от сословной регламентации далекого прошлого, и все же можно ли всерьез говорить о равенстве мужчины и женщины в буржуазном обществе США, если, по свидетельству идейных руководительниц женского движения, труд работающей женщины, как и прежде, меньше ценится и ниже оплачивается, чем мужской, если ее интересами и досугом распоряжается мощная «машина убеждения», внушающая ей иллюзорное представление о том, что такое подлинные радости бытия и как их обрести? В книге «Сексуальная политика» Кэйт Милле приводит убедительные свидетельства дискриминации американской женщины. Они говорят о том, что «женский вопрос» — важный узел социальных противоречий, с каждым годом все больше обостряющихся в буржуазной Америке. И нельзя отрицать, что ущемления женских прав подмечены Кэйт Милле и ее сподвижницами острокритически и с пониманием дела. Однако, когда она и многие другие писательницы пытаются конкретизировать программу своей литературной, общественной и «эмоциональной» борьбы, ее цели и «мишени», со многим вряд ли можно согласиться, например с требованием Ж. Грир, автора книги «Женщина-евнух» (1971), упразднить традиционную семью и возложить воспитание детей на коллектив.

Ж. Грир пытается теоретически обосновать различие между старым и новым феминизмом. И, пожалуй, как раз на ее совести лежит та своеобразная интерпретация задач женского движения, которая в конечном счете может увести его в сторону от дороги социально-политической борьбы. Хотя Грир настоятельно утверждает, что «неофеминизм, в отличие от феминизма старого типа, имеет своей конечной целью «социальную революцию», а не «реформы», за высказываниями крайне «левого» толка скрывается отказ от обычной («банальной») политической и гражданской борьбы. Ее не интересует программа улучшения жизни и условий труда для всех категорий трудящихся независимо от пола. Главное — не борьба за переустройство мира, а борьба за обновление сознания и духовной сущности женщины, — утверждает Грир. Нельзя согласиться и с позицией Кэтрин Роджерс, которая одну из первоочередных причин неравного положения женщины в обществе видит в подрывающей авторитет женщины «мезогинической», то есть женоненавистнической деятельности американских писателей-мужчин.

Общая слабость аргументации К. Милле, К. Роджерс и других деятельниц современного женского движения заключается в том, что они общественную проблему часто низводят на уровень субъективного «психофизиологического» фактора, замыкают ее в рамки эротизированного представления «о борьбе полов», о якобы вечной, исконной борьбе мужчины и женщины за первенство в жизни. Эта ошибка свойственна и некоторым женщинам-писательницам, которые (сами того, очевидно, не замечая) придают чрезмерное значение распространившемуся в США представлению о типе «агрессивной» и «всемогущей» женщины, желающей «поработить» мужчину. Они настолько поддались этой ложной концепции, что всерьез считают тенденции к так называемому «антимомизму» (mom — сокращенное от англ. mother — мать) — низложению традиционного культа матери в современной американской литературе — проявлением все того же женоненавистничества.

А между тем, это снижение образа матери, действительно имеющее место в литературе США, связано с общим разочарованием интеллигенции в «американской мечте» — сложном идейно-политическом и духовном конгломерате, наивном и романтическом представлении об Америке как о «земле обетованной», которое возникло на почве американской буржуазно-демократической революции и впитывалось «с молоком матери».

Но, самое главное, миф об агрессивности и всемогуществе женщины, афористически сформулированный американским социологом Э. Дангвеллом («Рука, качающая колыбель, управляет миром»), затушевывает, искажает истинное положение вещей. Женщине в западном обществе предстоит еще долго бороться за подлинное равноправие во всех областях общественной и культурной жизни и, в частности, против представления о ней как о «второразрядной» социальной особи — в силу ее якобы природной иррациональности и неумения управлять своими эмоциями.

Столь же опасно в этих условиях пытаться искать разрешения конкретных общественных проблем во внеисторической, антинаучной теории «мужского господства» и направленного против него «женского бунта», тем более, что в понятие «бунт» — неизменно и главным образом — включается бунт в области интимных отношений.

Насколько же выгодны подобные острые споры буржуазному государству, ибо, не затрагивая основ общества, они муссируют одни и те же «личностные» аспекты, сводимые подчас исключительно к дебатам вокруг «роли секса»!

Издержки такого подхода налицо. Нельзя не заметить, например, в какой мере эротизировалась в США за последнее десятилетие традиционная любовная история, которая в конце XIX в. была средоточием ханжеского благоприличия и жантильности. Но, раскрепостившись сексуально, став концентрированным выражением натуралистических, а иногда попросту непристойных сцен, love story в сущности так же псевдореалистична, хотя и более утонченна, как и поздневикторианские «романы для горничных». Примером тому могут служить книги Г. Саттона «Эксгибиционистка» (1966), Г. Дэвис «Притворщики», И. Уоллеса «Семь минут» (1969) или произведения получившей огромную известность Жаклин Сьюзен.

Любопытная деталь: на суперобложке второго романа Ж. Сьюзен «Долина кукол» (1966) была помещена аннотация, в которой рецензент, желая похвалить «интересную» книгу, не нашел для сравнения более подходящего произведения, чем написанный столетие назад и ставший хрестоматийным роман Луизы Олкотт «Маленькие женщины» (1869). Такая парадоксальная параллель была подсказана рецензенту услужливой рекламой, которая, со слов самой Сьюзен, объявила ее сторонницей женского равноправия, подобной Олкотт, и утверждала, что в своих, мягко говоря, фривольных романах Сьюзен создает образ «свободной женщины». Однако эта «мыслящая», независимая особа всегда мечтает ввести свою личную жизнь в русло респектабельного брака (чего нет у Олкотт). И уже не кажется странным тот факт, что отрывки из последующего романа Сьюзен «Любовная машина» (1969) печатались в «Ледиз хоум джорнел», рьяном противнике женского освобождения.

Романы Сьюзен поражают своей «хорошосделанностью» и той кажущейся злободневностью, которая часто присуща псевдолитературе. В них есть все, даже «критическое» освещение некоторых язв коммерческого «шоубизнеса», бессердечного делячества и жестокой конкурентной гонки. Но все эти «разоблачения» тонут в океане адюльтера и секса, принимающих порой самые отталкивающие и низкопробные формы. Сьюзен без устали, с ка-

кой-то уже заученной, автоматической монотонностью воспроизводит одну откровенную сцену за другой (что, кстати, дало основание лондонской «Дейли мирор» сравнить саму писательницу с «любовной машиной», без усталости производящей полупорнографические романы). Написанная в 1973 г. книга Сьюзен «Одного раза мало» преподносилась прессой как «бунтарское произведение» и вклад писательницы в движение за «женское освобождение», хотя такой вклад может лишь скомпрометировать это движение.

Спекуляцией на некоторых идеях неофеминизма отмечены и такие недавние произведения, как псевдорреалистический роман о Перикле и Аспазии «Слава и молния» Т. Колдуэлл (1974) и «Боязнь полета» Э. Джонг (1973), не скрывающей своей зависимости от экстравагантностей Г. Миллера⁸. «Секс-беллетристика», выдаваемая за литературу социального протеста, в действительности носит характер самый консервативный, о чем свидетельствует и роман малоизвестной писательницы Э. К. Шулман «Воспоминания бывшей школьной королевы» (1973). Проведя свою героиню через все стадии сексуальной «свободы», завоеванной еще в школе, писательница расстается с ней, когда она обретает «тихую пристань» — дом, детей, любимого мужа. Так должно быть всегда, убеждает нас автор, а без «вредоносных» идей о равноправии жизнь ее подопечной наладилась бы гораздо скорее.

Опасность «секс-беллетристики» — в ее умелом манипулировании эмоциями читателя. Для духовного здоровья общества небезразлично, когда понятие любви вытесняется понятием секса, эмоция отделяется от нравственной основы и в сознание людей внедряется мысль, что секс приятнее и безболезненнее любви, так как не требует духовных затрат. Антигуманистическая цель «секс-беллетристики» в том и заключается, чтобы сделать душу человека неуязвимой для всех «неприятностей», связанных с любовью: страданий неразделенного чувства, мук ревности, борьбы сомнений. Но, освобождая от боли сопереживания, познания, гнева, «секс-беллетристика» атрофирует и способность человека глубоко чувствовать.

Эта дегуманизация — один из основных пороков «секс-беллетристики». Недаром разительный контраст с

⁸ См.: «New York Times Book Review», 1975, February 16, p. 29.

нею представляют произведения таких современных американских писательниц гуманистического склада, как Ф. О'Коннор или Дж. К. Оутс, которых, кстати, никто не может упрекнуть в старомодной викторианской «уклончивости» при трактовке интимной жизни человека. Они откровенно пишут о многих потаенных сторонах человеческого существования, но главное в их произведениях — не смакование пикантных подробностей, а реалистическая правда жизни и характеров. Это не значит, что Ф. О'Коннор, Ю. Уэлти или Оутс не свойственны те или иные предрассудки или заблуждения. Так, О'Коннор в новелле «Соль земли» выступает (с религиозной точки зрения примата веры над разумом) против «образованной женщины», в данном случае «доктора философии» Хулги Хоупвелл; Уэлти возвеличивает истинно «южное» благородство своей аристократической героини (повесть «Дочь оптимиста», 1972); Оутс иногда поддается ложным идеям «всевластия» женщины в современном мире (сборник новелл «Богиня и другие женщины», 1974). Но главное — не в частностях, а в том, что их книги обладают высокой этической, эмоциональной и гражданской ценностью. Задача этих писательниц — научить человека жить достойно и для достойной цели, приумножая, а не растрачивая свою человеческую ценность, как растратили ее человеконенавистница миссис Шортли у О'Коннор («Перемещенное лицо»), Морин из романа «Их жизни» и Клара Уолпол из «Сада радостей земных» Оутс. Эти писательницы, рассматривая индивидуальное бытие неразрывно от жизни общества, обогащают читателя подлинным знанием окружающего мира. И мы понимаем, что ложное понятие об «американской исключительности», тупой шовинизм лишают миссис Шортли возможности видеть ровню себе в таком же подневольном батраке, как и она, только потому, что он — поляк. А за единичной судьбой героини романа Оутс «Сад радостей земных» вырисовывается трагический образ Америки, «бывшего Эдема», который сузился до размеров крохотного «райского» садика, маленькой личной утопии Клары Уолпол.

В 1913 г. известная американская писательница Уилла Кэзер еще верила в возможность существования крохотного фермерского «убежища», чудесного островка бескорыстного труда и мирного благоденствия в бушующем море классовых антагонизмов (роман «О, пионеры!»).

Дж. К. Оутс, писательнице современной, обогащенной знанием социальной истории страны, ее развития после двух мировых войн, невозможно тепиться подобными иллюзорными представлениями. Поэтому Клара Уолпол, в отличие от героинь У. Кэзер, подвластна стихии стяжательства, своекорыстного интереса, ради которого готова пойти на преступление. Желая быть «как все», избрав для себя идеалом «роскошное» существование любой ценой, Клара теряет человечность, становится столь же шаблонной и бесчувственной, как пленившее ее в детстве изображение трафаретной красавицы на конфетной коробке.

Как-то Дж. К. Оутс сказала, что пишет «на самую традиционную для женщины тему — тему любви». И добавила: «любви, которая так различна на разных социальных уровнях». Способность рассматривать самое интимное, самое неповторимое и индивидуальное человеческое чувство сквозь призму «общественных страстей» и отличает настоящую литературу от мелкотравчатой любовной беллетристики. Эта способность сказалась и в недавнем романе Оутс «Делай со мной, что захочешь» (1973).

Творчество Дж. К. Оутс развивается под значительным влиянием традиций американского романтизма, в частности ее любимого автора Н. Готорна. Писательница, например, очень часто прибегает к излюбленному готорновскому образу-символу «зеркала», обыгрывая при этом и буквальное отражение — в воде, в зеркале, и «отражение» человека в действительности, то есть в его жизни и поступках. Но «Делай со мной, что захочешь» — роман скорее бальзаковский, чем готорновский, по живописному отображению «вещного мира», в котором живет его героиня Елена Хау. В то же время это роман-притча — очень современная, в чем-то даже модернистская версия старой сказки о спящей красавице, которую пробуждает поцелуй прекрасного принца. Это «сказка» о возродившемся к жизни человеке, о становлении личности, потому что личность делает противостояние неблагоприятствующей «судьбе», решимость бороться за свое понимание счастья.

Сознавая себя «вещью», переходящей от владельца к владельцу, Елена близка к самоубийству. Спасает ее встреча с «принцем», Джеком Морисси, человеком, являющимся полной ее противоположностью. Он — возмутитель спокойствия, бунтующий индивид, пытающийся пробудить человечность и совесть в «душах», умерщвленных

общественно-политическим климатом современной Америки. Полюбив Морисси, Елена «пробуждается» и уходит из дома мужа победительницей. Если предыдущие героини книг Оутс — Лоретта, Морин, Клара — не могли противостоять дурманящему «серо-зеленому туману» долларовой купюры, то Елена оказывается неподвластной ему, и по иронии судьбы потерявший над ней власть могущественный и богатый Марвин, пытаясь удержать жену, произносит знаменательные слова: «Делай со мной, что захочешь».

Роман Оутс словно выхвачен из живой действительности. Читатель постоянно видит в нем, как в «зеркале», облик Америки нашего времени. Морисси защищает в суде хиппи, искалеченного обывателями, он размышляет о прошлом и будущем страны, о ее внутривнутриполитическом развитии, он не приемлет в ней все то, что связано с «безумной», жестокой, «братоубийственной» гонкой за материальным благополучием, расовую ненависть, социальные контрасты, мертвенное равнодушие к человеку.

Вот это умение соотносить судьбу человеческую с жизнью общества, способность критически переосмыслить существующие в этом обществе концепции о роли и назначении женщины, постоянно помня о том, что женщина не только «психофизическое», «биологическое» создание, но существо социальное, полное духовное развитие которого может совершаться лишь в благоприятных условиях, и делает произведения некоторых ведущих американских писательниц ценным вкладом в сокровищницу современной реалистической литературы США. Это критическое начало многообразно и нешаблонно проявляется в творчестве американских писательниц разных индивидуальностей. Из романа поэтессы С. Плат «Под стеклянным колпаком» (1963) мы узнаем, как изнемогает в борьбе с «безумием» мира ранимая и болезненно чуткая к его уродствам женская душа. А творчество Ф. О'Коннор, Ю. Уэлти, Дж. К. Оутс, Ш. Э. Грау говорит, как губительны для человека и для женщины, в частности, шовинистическое сознание своей «избранности», антидемократизм, эгоистическая сосредоточенность на собственном преуспевании, оснащенное «достижениями науки и техники» равнодушие к душе и сердцу человека. Эти писательницы заставляют американского читателя задуматься над тем, как сделать мир, в котором он живет, лучше.

Как же оценивают современные критики в США общественно-политическую роль американской писательницы и ее вклад в отечественную литературу? Маститый литературовед А. Кейзин, например, называет своих современниц «кассандрами», пророчицами несчастий, подчеркивает их пессимистическое и нигилистически разрушительное отношение к окружающей действительности.

Однако, на наш взгляд, заслуга передовой американки, поборницы подлинного равноправия состоит в том, что, находя в себе силы отвергать, она мечтает о лучшем, ищет к нему пути и утверждает новое вопреки традиционному, подчас дорогому, но отжившему свой век. И, воздавая должное ее участию в общественной борьбе, прежде всего надо говорить об этой ее способности сомневаться, ненавидеть и бороться.

Недаром путь каждой выдающейся американской писательницы передовых взглядов — это борьба с фанатизмом, религиозной косностью, буржуазным накопительством, черствым практицизмом, нравственным несовершенством и эстетической глухотой. В конечном счете, это борьба за свободу мысли, за счастье человека, за демократию, за достойное положение женщины в обществе, за гуманистические идеалы, которые утверждала и утверждает литература.

VIII

ПОДЪЕМ

ДЕМОКРАТИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ В США И «ПОЭЗИЯ ПРОТЕСТА»

О. М. Кириченко

При анализе развития поэзии США за последние 10—15 лет бросается в глаза странный парадокс: с одной стороны, колоссальное число поэтов и огромное разнообразие форм поэзии в сборниках или подборках, наводняющих журналы, причем не только литературные, а с другой — констатация американской критикой состояния кризиса в области современного стихотворчества. Как связать эти два явления?

Скорее всего, то, что иные литературоведы США называют кризисом в поэзии, является проявлением чуждого им идеологически отклика поэтов на общий внутривнутриполитический кризис, связанный с известными факторами общественно-социальной жизни США 60-х годов. Протест против политического насилия стимулировал мощный поток поэтического творчества, поскольку в поэзии, пожалуй, реакция литературы на происходящие события наиболее непосредственна.

Сейчас, в середине 70-х годов, окидывая взглядом предыдущее десятилетие, можно более или менее полно охватить панораму американской поэзии 60-х годов, сопровождаемых обычно эпитетом «бурные». И для поэзии этот отрезок времени (особенно вторая его половина) стал периодом очевидной активизации, что сказалось не только на обилии публикаций в периодике, но и на значительном увеличении числа поэтических сборников и антологий. Для американской поэзии 60-х годов, кроме того, характерны усиление внимания к общественным проблемам, актуальность и демократичность.

Нельзя не отметить, что в поэзии США, как, впрочем, и во всей американской литературе этого периода, обозначился очевидный водораздел между радикально настроен-

ными художниками и сторонниками охранительских позиций — представителями лагеря конформизма. Но, опираясь на уитменовские традиции, на опыт пролетарской поэзии США 30-х годов, впитывая в себя лучшие образцы национального творчества и развивая фольклорную основу, новая «поэзия протеста» стала одним из самых громких направлений в поэзии Америки прошлого десятилетия. Оживление ее после безвременья маккартизма пришлось на середину 50-х годов и связывается с вступлением на литературную арену битников, которые на определенном этапе были наиболее очевидными выразителями протеста радикально настроенных американцев. И именно с тех пор слово «протест» стало служить как бы отправной точкой для определения значительной части американской поэзии.

Хотя творческая интеллигенция США в основном настроена остро критически к порокам своего общества, было бы в корне неверным унифицировать всех представителей поэтического протеста. В зависимости от социальных, этических и даже социально-психологических различий оппозиция (в самом широком смысле слова) представляет собой весьма пестрый конгломерат бунтарских выступлений, включающих призывы и к сексуальной революции, и к «власти черных», и к единению всех людей в духе пантеистического религиозного братства. Объединяет их, однако, общее для всех явное неприятие всякого рода насилия. Тема насилия, отношения к нему художника становится в последние годы узловой в поэзии США.

Вместе с тем, нельзя забывать, что слово «протест», как когда-то слово «битник», стало модным. В 70-е годы американские литературоведы довольно часто толкуют это понятие вне социального контекста, едва ли не все современные поэты рассматриваются как так или иначе «протестующие»¹. Таким образом принижается значимость действительной, реально существующей литературы протеста.

В 60-е годы резко проявились все разновидности недовольства, назревшего внутри страны. Зажатое в тиски

¹ См., например, оценку творчества Ричарда Эберхарта и Карла Шапиро в кн.: *H. J. Cargas. Daniel Berrigan and Contemporary Protest Poetry*. New Haven, Conn., College & University Press, 1972, p. 17—47.

маккартизма общественное мнение, подобно сжатой и внезапно отпущенной пружине, вырвалось наконец и вылилось в разнообразные демонстрации возмущения, носившие преимущественно социальный характер. В них нашло воплощение общее неприятие «американского образа жизни» с его бездуховностью, разобщенностью, обезличиванием человека, неуверенностью в завтрашнем дне и очевидными социальными контрастами. Подобные настроения пронизывали все слои общества, вынуждая задумываться об изначальных пороках социальной системы. И, что самое главное, протест принимал целенаправленный, конкретный характер, когда, откликаясь на злободневные события, обращался против милитаризма, против войны во Вьетнаме, против национальной разобщенности, против всех форм расовой сегрегации.

На материале американской поэзии прослеживаются все эти черты оппозиционных настроений 60-х годов, их разнообразные модификации. Анализ поэтического творчества этого периода показывает, какими путями поэты США приходят к необходимости социальной критики, как критика эта обретает все новые и новые грани, становится конкретнее, обоснованнее и убедительнее.

* * *

Принятое в американском литературоведении деление историко-литературного процесса XX в. на десятилетия (что в определенной мере соответствует этапам развития американской литературы последнего времени) в отношении поэзии можно использовать с некоторыми оговорками. Считать 60-е годы периодом, ограниченным строго хронологически, было бы несколько неправомерно: ведь черты, типичные для этого времени, проявились и раньше, задолго до декадного рубежа.

В 40—50-е годы критика постоянно упрекала поэтов в чрезмерной созерцательности, отстраненности и «несовременности». По сравнению с «поэтическим ренессансом» 10—20-х годов, после второй мировой войны в литературе, казалось, наступила пора отчаяния и отчуждения, что выразилось в эскапизме. Сюрреалистические картины и мистические видения, навеянные экзистенциальным страхом перед действительностью, усугубляемым ужасами последней войны, переполняют поэзию этого периода. Но,

вместе с тем, она бесстрастна, суха и даже местами однообразна, возможно, потому, что модернистские черты в ней чаще всего результат европейского влияния, а не органически присущие свойства. Ведь даже война с ее трагедиями в какой-то степени осталась для американцев трагедией «понаслышке» (лишь немногие из них воочию столкнулись с тем, чем жила Европа в эти годы). Таким образом, в конце 40-х — начале 50-х годов поэзия становится малопопулярной, переживая явный спад и увядание. Замыкаясь в себе, она не позволяет ни одному чувству, ни одной мысли выйти за пределы герметического искусства.

Герметична, закована в своем экзотическом мире муза М. Мур и Р. Джефферса. Поэзия становится академичной и, как правило, рождается в университетской среде, что дает критикам основание отметить новое направление — «университетская поэзия» (или «университетская школа», как ее еще называют).

Атмосфера «холодной войны», эпоха маккартистского преследования инакомыслящих не могли не оказывать угнетающего действия на литературную интеллигенцию США. Соответствующими настроениями были проникнуты, например, ранние книги стихов Р. Лоуэлла — «Земля несоответствий» (1944) и «Замок лорда Уири» (1946). Сравнивая человека с беспомощным пауком, Лоуэлл в стихотворении «Мистер Эдвардс и паук» восклицает: «Что мы такое в руках Великого Господа?», проецируя на современное американское общество учение известного теолога Дж. Эдвардса. Одиночеством и смятением пронизаны стихи У. Стивенса и Т. Ретке:

Успокойте меня, стоны погребенных,
Я, как и прежде, лишен опоры...

Т. Ретке. «Баюкай меня, баюкай!»

Однако в недрах мрачного для американцев времени уже накапливалась новая, динамичная сила — сила-противодействие. Хотя движение левого радикализма, взлет которого пришелся на предвоенные годы, было в значительной мере парализовано, голоса пролетарских писателей и поэтов проникают в печать. С резкой критикой «американского образа жизни» выступают М. Голд и Л. Хьюз. Старейший прогрессивный поэт США, неутомимый У. Лоуэнфеллс, продолжает в своих стихах призывать к борьбе

за мир. Когда его, как и многих американских деятелей культуры, обвинили в «подрывной деятельности» и осудили по закону Смита, в речи на суде Лоуэнфеллс заявил: «Поэзия — вот мое преступление... Поэзия, воспевающая людей, которые стремятся жить в мире, поэзия, проникнутая верой в то, что человек восторжествует над всем бесчеловечным». Именно в этот жестокий период поэт написал мужественные «Сонеты любви и свободы» (1954), посвященные, по его горько ироничным словам, «самому прекрасному из всех узников нашего времени — миру»². Стихи Лоуэнфеллса, проникнутые духом интернационализма, несли в себе оптимистическую веру в победу прогрессивных сил.

Но это были лишь отдельные голоса, а настоящий взрыв протеста связан с именами представителей молодого послевоенного поколения, осознавшего трагедию второй мировой войны, ощутившего всю тяжесть маккартизма, бессмысленность и пагубность политики «холодной войны». Не следует, впрочем, полагать, что все эти внешние и внутрисполитические события были восприняты и оценены достаточно зрело. Недовольство возникало в значительной мере стихийно, в среде самых молодых, оскорбленных и обеспокоенных за будущее, которые противопоставили себя старшему поколению «молчаливых» и «пережидающих». В поэзии эта проблема «отцов и детей» выразилась в конфронтации битников и сторонников литературного академизма, который сами битники расценивали как аналог конформизма. Поэма их вождя А. Гинсберга «Вопль» (1955) прозвучала своеобразным сигналом к объявлению войны и в известной мере открыла новые пути для американской поэзии.

Хотя выступления битников приходится на вторую половину 50-х годов, рассматривать их правомерно в контексте событий 60-х. Во-первых, потому, что это движение явилось прелюдией к последующему этапу самостоятельного политического движения «новых левых». Во-вторых, мировоззрение представителей битничества во многом объясняет природу некоторых видов протеста 60-х годов. (Что же касается литературной критики, то она зафиксировала это движение и начала проявлять интерес к нему

² «National Guardian», 1955, June 13, p. 7.

только в начале 60-х годов — именно тогда появились основные монографии по битничеству.)

Основной пафос поэзии битников, которым проникнуты произведения их лучших представителей, был направлен против бездуховности буржуазного общества, против «массовой культуры», порождающей безликих роботополитических исполнителей. Америка в стихах А. Гинсберга, Г. Корсо и Л. Ферлингетти становится символом несбывшихся иллюзий, краха надежд и идеалов. Гинсбергу отвратителен образ его страны — «полицейского государства, Америки без пола и души, приготовившейся к битве с миром в защиту фальшивой идеи о своем Всемирном Авторитете»³. Ферлингетти называет Америку «безумной матерью» (стихотворение «Вылетая...» — сб. «Отправляясь из Сан-Франциско», 1961).

В центре творчества битников — молодой бродяга, изгой, отвергнувший общество, семью, быт. Зачеркнув прошлое, он пытается своим необычным образом жизни доказать возможность обретения счастья в отказе от роскоши, в объединении с себе подобными, в эпатаже обывателя. Приемлемы любые формы ухода: более того, чем откровеннее и обнаженнее шокируют битники апологетов «американского образа жизни», тем лучше. Отсюда эксцентричность внешнего облика и нарочитое нарушение норм общественной морали — лохмотья, наркотики, бравирование гомосексуализмом. Противопоставив себя миру «сытых», битники проповедуют сострадание к обездоленным — безработным, жертвам расовой политики, таким же, как они сами, бродягам. При этом всеобщая братская любовь к отверженным обостряет ненависть к насилию, к войне, что находит свое выражение в пацифистских выступлениях и демонстрациях. Демократические настроения битников проявились в их стремлении писать «на злобу дня», проповедовать свои идеи и читать произведения прямо на улице, среди народа, в желании придать поэтическому языку разговорную простоту.

Однако, несмотря на некоторые привлекательные черты движения битников, всколыхнувшего застойную духовную атмосферу Америки, довольно быстрый его конец

³ *Allen Ginsberg. Notes Written on Finally Recording Howl.*— In: «A Casebook on the Beat», Ed. by Th. Parkinson. N. Y., Thomas Y. Crowell, 1961, p. 26.

был predetermined уже самой эклектичностью эстетических и философских взглядов лидеров битничества. Гинсберг и Ферлингетти, например, признавали значительное влияние на их творчество сюрреализма, который, будучи порождением упаднического мировосприятия, не может сколь-нибудь долго питать художественное направление, а собственной эстетической школы битники так и не создали. Отталкиваясь в философских исканиях от дзэн-буддизма (прежде всего, потому, что его догматы противоположны духу западной буржуазной цивилизации) в сплаве с пессимистическими воззрениями, заимствованными у экзистенциалистов, «разбитое поколение» в литературе к началу 60-х годов практически исчерпало себя. Можно сказать, что битничество задохнулось в собственном нигилизме, начав с отрицания буржуазной действительности и дойдя в конце концов до отрицания цивилизации и прогресса вообще,— итог, довольно типичный для модернистской литературы.

Слишком много было прогресса,
Жизнь не в силах этого вынести,—

писал Ферлингетти в стихотворении «Перенаселенность».

В 60-е годы Гинсберг, Корсо, Ферлингетти, выйдя за пределы прежних тем, идей и образов, выступают, уже каждый сам по себе, как ведущие поэты США. Несмотря на пессимистические настроения, присущие их стихам, творчество этих художников не утрачивает своей критической направленности и голоса их звучат в общем хоре протеста. Но к началу 70-х годов картина несколько меняется: возникает мотив возвращения к истокам, к «вечным ценностям». В поэме Гинсберга «Биксби Каньон...» (1972) явственно слышится переключка с более ранними произведениями битников — недаром эпиграфами к ней служат отрывки из книги Джека Керуака «Биг Сур» (1963). И вот «индустриальный», урбанистический поэт Гинсберг, следуя совету керуаковского героя Нила Кэссиди («...не ходи слишком быстро... ходи медленно и легко... как раньше»), приходит к сосредоточенному созерцанию природы. Что это, спросит читатель,— внутренняя потребность или просто уловка? Но далее выясняется, что Гинсберг уже не может ни жить «в замедленном темпе», ни отказаться от привязанности к индустриаль-

ному миру. Естественный мир закрыт навсегда; океан сравнивается поэтом с землей в частном владении, где вбита дощечка «вход воспрещен». Заимствованный у Керуака образ автомобиля, сорвавшегося с моста через Биксби Каньон, а также призываемая автором тень Альберта Эйнштейна служат печальным подтверждением превосходства технического прогресса над природой.

Нельзя не отметить, что эта поэма отличается от предыдущего творчества Гинсберга большей созерцательностью и иносказательностью. Конкретный облик Америки, присутствующий у него ранее, сменяется довольно грустными самоуглубленными раздумиями. Теми же признаками отмечена и поэма Ферлингетти «Обратные пути в далеко» (1971), написанная под значительным влиянием классической японской поэзии. Очевидно, что фокус внимания этих поэтов смещается, их творчество становится более интроспективным.

Таким образом, перед нами наглядно предстает трансформация поэтических вождей битничества. Ведь пятнадцать лет назад именно они ратовали за демократизацию поэзии, за вынесение ее из «душных аудиторий» на улицу. В их стремлении к общедоступности, злободневности было что-то от народного театра, площадного зрелища; поэзия становилась своеобразной разновидностью проповеди, приобретала черты спектакля, шоу. Все это сыграло очень важную роль в ту пору, хотя часто для привлечения внимания битники использовали откровенный эпатаж.

Не имея четкой политической ориентации, битники довольно быстро утратили свою «революционность», однако резонанс их «вопля» заставил многих американских поэтов обратить взор к реальности, выразить свое отношение к ней.

* * *

Примечательно, что в преддверии 60-х годов, в декабре 1959 г., известный поэт Карл Шапиро выступил с обличительной речью по адресу американской поэзии 50-х годов, назвав ее «большим» искусством. Сам относящийся к поэтам академического направления, Шапиро писал: «Для того, чтобы понять модернистскую поэзию, надо сначала пробиться сквозь дебри модернистской критики.

Почти во всех университетах Америки преподается современная поэзия. Это похоже на изучение иностранного языка...» Одновременно с этим он отмечал как новое явление реальную тенденцию к обновлению. «Теперь, по-видимому, бунт против модернизма наконец-то увенчался успехом. Новые поэты отворачиваются от диктатуры и критики интеллектуальных журналов, от священнодействующих защитников «традиции». Они опять ищут аудиторию, которая так долго отрицалась аристократами слова. Они хотят снова говорить искренно, по-человечески...»⁴

Весь комплекс трудноразрешимых вопросов внешней и внутренней политики создал особую атмосферу напряженности в США 60-х годов, что послужило толчком к политизации литературы, к ее большей публицистичности. Поэзия, вышедшая на трибуну, тоже обрела своеобразный публицистический характер. Она стала «политической», что означает общую заинтересованность поэтов событиями эпохи, проблемами своего общества, своей страны. Не случайно более всего распространилась в поэзии такая форма обращения к собеседнику, которая невольно перерастала в обращение к массе, ко всем и каждому. И даже лирическая поэзия ориентировалась на все более широкий круг читателей. Однако в лучших своих образцах американская поэзия не становилась «голой» проповедью или плакатом, а внушала, как всякая истинная поэзия, своему современнику и любовь к непреходящим человеческим ценностям, и ненависть к тому, что эти ценности губит.

Творчество одной из известнейших поэтесс Америки Денизы Левертов ассоциировалось долгие годы с экспериментаторской группой «Черная гора», объединявшей таких поэтов, как Ч. Олсон, Р. Данкан, Р. Крили, Р. Блай и др. Группа эта выступила с манифестом, затрагивающим чисто формальную сторону поэзии, ратуя за модернизацию формы и структуры стиха. Такая, достаточно односторонняя, позиция недолго пользовалась успехом, поскольку абсолютизация формалистического поиска неизбежно замыкает художника в «башне из слоновой кости», пусть внешне и вполне современной. И поэтому наиболее талантливые поэты, среди которых были Левертов, Блай и Крили, довольно быстро отошли от этой группы.

⁴ «New York Times Book Review», 1959, December 13, p. 19.

Каждый из них по-своему воспринимал события общественной жизни, но все они сходились на том, что поэзия должна отражать важнейшие факты эпохи и стремиться облегчить взаимопонимание между людьми. Левертон, например, пишет стихотворение «Какими они были», в котором звучит горькое сознание ответственности и вины за кровавые события во Вьетнаме. Блай, возглавив литературно-критический журнал со знаменательным названием «Шестидесятые», неоднократно выступает с критикой американского милитаризма, а также поощряет в своем журнале антимилитаристские выступления американских поэтов. Все это — важные свидетельства активного участия творческой интеллигенции США 60-х годов в политической жизни страны (что было почти невыносимым в 40-х — начале 50-х годов).

Знаменательной была и эволюция в это время такой крупной литературной фигуры, как Роберт Лоуэлл. Поэт, которого многие годы увлекало абстрактное познание человеческой сущности, истории страны и человечества с точки зрения религиозной морали и божественного предопределения, осознал необходимость заявить о своем отношении к происходящим событиям. Но этот поворот «лицом к действительности» осуществлялся медленно и болезненно. Хотя уже с выходом книги «Этюды из жизни» (1959) в творчестве Лоуэлла намечается сдвиг к современности, после этого почти пять лет он не публикует оригинальных сборников стихов — в печати появляются лишь переиздания предыдущего и переводы («вариации», «подражания»), хотя и в известной мере обращенные к современности. И только в 1964 г. Лоуэлл выступает с новой книгой стихов «Павшие за Союз». В стихотворении, давшем название всему сборнику, поэт обращается к прошлому Америки, глядя на него сквозь призму сегодняшнего дня, что показывает читателю иного Лоуэлла — художника социально-ориентированного, стремящегося вскрыть причины общественных противоречий.

А следующий сборник «У океана» (1967) становится свидетельством уже последовательного обращения поэта к социальной тематике и вместе с тем углубления пессимизма в восприятии буржуазного процветания и прогресса. Облик современной Америки предстает у Лоуэлла в аллегорической, иносказательной форме. Конфликт человека с социальной средой чаще всего выглядит как мел-

виллианская схватка живого существа с безжалостной стихией, олицетворяющей общество. Так, в первом стихотворении этой книги — «Проснувшись ранним утром в воскресенье» — возникает образ сильного лосося, который стремится вырваться из привычной ему среды на поверхность воды и отступает перед грозной силой огромного водопада.

Но Америка наших дней предстает в стихах Лоуэлла и в более конкретизированном изображении. Стихотворение «4 июля в штате Мэн» выражает чувства, охватившие поэта во время парада в честь Дня независимости. Не без сарказма описывает он дух воинственности и урапатриотизма, царящий в этот день на улицах: «Банкротов здесь нет — здесь завоеватели!» Поэт откровенно издевается над защитниками «американской мечты», над последователями «эмерсонианской самоуверенности», которые «тонуть не тонут, хоть плавать и не умеют».

Автор глубоко гражданского стихотворения «Павшие за Союз» вновь возвращается к излюбленной теме: ностальгии по демократическим идеалам прошлого своей страны. Менее помпезное, но более достойное прошлое с горечью противопоставляется полной избытка, но духовно бесплодной и трагичной жизни сегодня, что вселяет в художника тревогу за свое и за грядущие поколения. Заброшенный полицейский участок представляется ему ожившим и действующим. Ощущение власти над собой вооруженных людей заставляет поэта воскликнуть: «¡ Viva la muerte! — «Да здравствует смерть!» («Дом напротив»). Ту же тему, но еще более напряженно продолжает стихотворение «Центральный парк». Автор чувствует себя зажатым в тиски двойного насилия: тут и преступники, прячущиеся по ночам в кустах парка, и полицейские — не менее зловещие «стражи порядка».

Примечательно, что тема протеста в американской поэзии развивалась нередко параллельно с темой предчувствия мировой катастрофы. Этой фатальной предопределенностью пронизана вся поэзия Лоуэлла. Беспокойство за судьбу человека, страны перерастает в чувство обреченности, но чувство это часто искреннее и многограннее, нежели безмятежность иных его собратьев по перу. Характерен в этом смысле пример Ричарда Уилбера, чье имя появилось в критике США почти одновременно с именем Лоуэлла.

Хотя Лоуэлл начал печататься еще до второй мировой войны, настоящее признание принес ему сборник «Замок лорда Уири», получивший Пулитцеровскую премию 1947 г. Тогда же появилась первая книга Уилбера «Прекрасные перемены», которую критика встретила одобрително. Долгое время этим поэтам уделяли примерно равное внимание как наиболее талантливым представителям послевоенного поколения американской поэзии. Но при всей общности судеб этих поэтов (оба они уроженцы Новой Англии, окончили Гарвардский университет, преподавали в нем, принадлежали к «университетской школе») их творческие пути к середине 50-х годов расходятся. В известном смысле Уилбера можно назвать «оптимистом», а Лоуэлла — «пессимистом», что, однако, не исчерпывает всей сложности их творчества. С точки зрения жанровых особенностей, Уилбер прежде всего лирик, тогда как муза Лоуэлла побуждает его драматизировать объект своей поэзии, прибегая нередко к гротеску.

В 1969 г. почти одновременно, как бы подводя итоги «критического десятилетия», появляются новые книги стихов Лоуэлла «Из записной книжки 1967—1968» и Уилбера «Прогулка в сон». Уилбер, как и Лоуэлл, не проходит мимо актуальных событий, однако кризисные явления он воспринимает не столь болезненно. В стихах его встречаются косвенные ссылки на войну во Вьетнаме, которую он называет «грязной» («Заметки на полях»); но тут же Уилбер говорит о том, что все в мире в конце концов становится на свои места, как бы успокаивая этим себя и своих читателей. Даже уничижающая характеристика, данная им бывшему президенту США, не может служить подтверждением его недоверия к политике американского правительства: ведь речь идет об отдельной личности, а не о социальном явлении («Сонет в духе Мильтона, посвященный г-ну Джонсону...»). Уилбера скорее увлекают космические рассуждения о взаимоотношении человека и вселенной, о степени человеческого познания и т. п. Он охотно и пространно размышляет о необъятности и непознанности космоса, причем в его рассуждениях есть что-то от фростовского пантеистического утверждения света в противовес мраку. Так, ночь, приближающая звездным небом космос к человеку, вместе с тем внушает ему бессилие и чувство страха от близости неведомого. А дневное солнце рассеивает страх, привле-

кая взор к живому на земле — к тому, «что есть в этом мире» («В поле»). Совершенно очевидно, что абстрактно «приземленное» мироощущение Уилбера почти не изменилось со времени появления его сборника «То, что есть в этом мире» (1956).

Специфична и своеобразна композиция книги Лоуэлла. Небольшие поэмы-раздумья, размышления о настоящем и воспоминания, и раньше были характерными приметами его поэзии. Но никогда еще они не представляли собой столь единого монолита, как в сборнике «Из записной книжки 1967—1968».

Определяя в предисловии характер своего нового произведения, Лоуэлл отмечает, что книга эта написана как «единая поэма, разделенная на отдельные части». Он подчеркивает, что при всей раздробленности структуры его поэма — «не хроника, не альманах», «не дневниковые записи». Это рассказ о времени, о художнике, построенный в соответствии с хронологией событий второй половины 60-х годов и завершаемый указателем основных фактов политической и общественной жизни США: война во Вьетнаме, студенческие демонстрации, убийство Мартина Лютера Кинга и Р. Кеннеди, съезды демократической и республиканской партий 1968 г., президентские выборы и т. д. Никогда еще Лоуэлл так открыто и прямо не заявлял о своем интересе как художника и гражданина к основным политическим событиям времени.

Каждая микропоэма, слагаемое общего повествования, несет в себе фрагмент, частицу жизни Америки, преломленную через специфическое мировосприятие поэта. В книге ощущается стремление понять дух и мораль своего общества, объяснить причины его падения, увидеть в новом поколении черты истинной человечности.

Но, осмысливая политическую атмосферу, Лоуэлл не сводит свою поэзию только к отражению внешних событий. Мысли, заключенные в его стихах, продиктованы современностью и оплодотворены присутствием вечности: это проблемы нравственного и творческого развития человечества, проблемы личности и роли писателя в обществе, облик будущего поколения и сопоставление его с настоящим, отношение человека к жизни и к смерти, к любви, к себе подобным. То, что поэт говорит об этих необъятных темах языком личного опыта, опираясь в то же время на конкретные события своего времени, свидетель-

ствует о его несомненной творческой зрелости и гражданственности.

Основной лейтмотив «Записной книжки» Лоуэлла — тема насилия. И война как воплощение насилия связана для поэта с альянсом варварства и жажды власти. Отдельный цикл «Власть» не остается только цепью исторических реминисценций: Атилла, Марсилиий, Клитемнестра, Тамерлан... Проблема власти и насилия рассматривается в контексте сегодняшнего дня. Так, Атилла провозглашает варварский девиз, который будет подхвачен Гитлером («Атилла»). Сарагосский правитель средневековья разжигает пламя, которое раздует диктатор XX в. Франко («Смерть графа Роланда»). Насилие царит в современной Венесуэле, культивируемое — при поддержке Белого дома — президентом Леоне, жертвой полицейского режима которого становится Че Гевара («Октябрь и ноябрь»). Смерть Мартина Лютера Кинга и Роберта Кеннеди — результат насилия, пропитавшего насквозь современную Америку («Май», «Роберт Кеннеди: 1925—1968»). Параллельно, как грозное *memento mori*, возникают трагические картины преступлений фашизма — лагеря смерти («Осенние зарисовки»).

Выполняя долг гражданина и патриота, Лоуэлл обнажает уродливые социальные явления, угрожающие человеку в буржуазном обществе. Однако и в его внутренний мир проникает губительная атмосфера тех реальных отношений, в которых живет поэт и его современники, — поэзия Лоуэлла содержит в себе признаки философии отчуждения, столь свойственной многим представителям интеллигенции США в послевоенные годы. Ощущение тщеты и безысходности окрашивает его стихи в мрачные тона, он часто признается в собственной усталости («Развитие», «Скачки»).

Показательно отношение поэта к американскому правительству. Как известно, Лоуэлл и прежде не проявлял особой лояльности к Вашингтонской администрации. Теперь же он с язвительным сарказмом описывает пошлую процедуру подготовки к президентским выборам («Скачки»). Первым актом этой «вселенской комедии» становится «по-братски радушный, подтасованный и подлый» съезд республиканцев в Майами в 1968 г., «исторгающий свою американскую начинку, как высохшие цветы». Художник не боится откровенно высказать свое мнение об

этом сборище, ибо «такие выборы никого не уязвят, не излечат» («Август»). Они не могут способствовать разрешению государственного кризиса; кругом царит чванство, правят выскочки и карьеристы, которые «лезут из кожи вон, мня себя главными ораторами» («Пятичасовой слет»). Лоуэлл рисует гротескный склеп-улей, в ячейках которого, подобно насекомым, копошатся политические деятели.

После дешевой республиканской буффонады Лоуэлл рисует картину съезда демократической партии в Чикаго. Хотя сам он — приверженец демократов, сборище их представляется поэту не меньшим фарсом, что, правда, воспринимается им не без горечи: по окончании съезда пелена «тщетности спускается с окон» зала заседаний («Нью-Йорк»). После «пяти вечеров полиции и толпы в Чикаго» Лоуэлл вновь ощущает усталость и опустошенность. Его реакция — демонстративное отстранение при печальной констатации того факта, что «не голосуя за Никсона, я косвенно подаю голос в пользу Хэмфри» («6 ноября»). А в это время потерпевшие поражение призывают к сплочению сил для «спасения страны, болезненно переживая неудачу и испытывая жажду кровной мести, утаенную, как контрабанду, и обожаемую, как виски». Такую оценку дает Лоуэлл политической борьбе в США в период выборной кампании.

Утратив веру в свою страну, он обращается к будущему поколению, стремясь поделить с ним опытом своих неудач и понять, куда направлены молодые силы Америки. Ощущая опустошенность после бума выборов, Лоуэлл пытается обрести покой и надежду, любясь игрой теней на лицах молодых людей, расположившихся под деревьями у костра («После съезда»). Говоря о себе, Лоуэлл с болью замечает: «Я так долго жил без всякого смысла... рефлексивно... по течению». Утверждая свою связь с растущим поколением, поэт убеждает молодых: «Ты же, да поможет тебе Бог, жадно лови каждое свое дыхание», — и этим напоминает о постоянной ответственности человека за происходящее на Земле («Мексика», 2). Лоуэлл понимает, что возвращение к морали «старых Штатов эпохи Уильяма Джеймса», эпохи «унылого оптимизма», немыслимо для нынешней молодежи, открыто выступающей против политики правительства. Но, тем не менее, пронзительный визг и улюлюканье по поводу всех

достижений прошлого тоже нельзя принимать за верный путь. Будущее нового поколения туманно — «на этот вопрос ответит время» («Подрастающее поколение»). Наблюдая за студенческой демонстрацией протеста против войны во Вьетнаме перед зданием Пентагона, поэт признается себе и в том, что он «не может разделить их стремления». При всем сочувствии демонстрантам и признании их правоты он все-таки считает их бессильными в борьбе с социальным злом, их действия представляются Лоуэллу тщетными («Марш», 4). С горечью воспринимая гибель Мартина Лютера Кинга, поэт не видит смысла в деятельности негритянского проповедника («Май»). Усталый и отчужденный, настроенный скептически, художник не верит в успех политических выступлений, хотя и испытывает симпатию к «дерзновенным мятежникам».

Далее, Лоуэлл делится размышлениями о роли художника в современном мире, оценивает путь, пройденный им самим, и определяет свое сегодняшнее место в обществе как творца и гражданина. Не принимая призыва Поля Валери «писать гладкие стихи», он утверждает, что для поэзии, развивающейся вместе с жизнью, естественно приобретать любые, пусть даже не самые изящные и гладкие формы. Поэзии предназначено отражать действительность в развитии — такова идея стихотворения «Героинигилист». Лоуэлл саркастически отзывается о своих прежних успехах и славе: «Я, пятидесятилетний, согбенный под тяжестью дешевой позолоты лет, засохший лавр колет спину, как солома» («Мексика», 1). Иронически относится он к своему наследию, «восковым цветам и заслуженному пути на нижние склоны Парнаса». Вместе с тем, Лоуэлл сравнивает свой творческий путь, равно как и путь любого истинного художника, с трудолюбивой жизнью пчелы, без устали, «круг за кругом, ячейка за ячейкой» воздвигающей себе убежище «из меда и воска». В поэзии заключены жизнь и смерть поэта, его начало и конец; ей надо отдаваться полностью, бескорыстно, сознавая всю весомость ответственности творца («Читая свои произведения»).

Однако художник создает себе в качестве обители не солнечный замок, а мрачный мавзолей, выражая этим свое отношение к жизни и обществу, для которого творит. Видя упадок морали, Лоуэлл восклицает: «Хочется быть где-нибудь в другом месте, в Мексике...» и тут же, как бы

опомнись, спрашивает: «В Мексике? А где Мексика?» («Через восемь месяцев»). В аллегорической зарисовке «Буря в Кембридже» всемогущая сила бурана сковывает движение и жизнь людей. Устойчива лишь техника, перебрасывающая окоченевшие толпы с одного конца города на другой. Человек беспомощен, скованный непреодолимыми силами технического общества; его жизнь лишена творческого импульса и инициативы. И сам поэт живет как бы во сне, обволакивающим его защитной пеленой. Под ее покровом самые светлые мысли — это воспоминания о прошлом, о друзьях и братьях по перу: Р. Джэрреле, Э. Паунде, Т. С. Элиоте, У. К. Уильямсе... Самые тяжкие — возвращающие к действительности. И порой в этом сне приходят мысли о том, что «лучше умереть, чем жить в страхе и ненависти» («Сон»).

Предисловие к своей книге Лоуэлл заключает словами: «В действительности кажется, будто я всегда испытываю радость жизни; в мыслях же, в памяти, благодаря моей музе, остается только чувство боли». Чувство боли пронизывает и последние стихи поэта. Он хоронит свое пораженное коррупцией общество, а вместе с ним — и себя, ощущая неотделимость от него и не видя иного выхода. «На этой стадии цивилизации единственный наш подходящий спутник — смерть» («Две стены»).

* * *

События последних лет обострили в американцах чувство вины в связи с той позорной ролью, которую США сыграли в Индокитае, а внутри страны — в связи с отношением к индейскому и негритянскому населению. Кроме того, глубинный процесс борьбы национальных меньшинств Америки пробудил их национальное самосознание и послужил импульсом к более широкому участию в литературной деятельности. Ведущее место в этом процессе заняли американские негры.

В поэзии США XIX—XX вв., наряду с именами крупнейших белых поэтов, прозвучали имена поэтов-негров — Поля Лоренса Данбара (1872—1906), Каунти Каллена (1903—1946), Клода Мак Кея (1891—1948) и наиболее, пожалуй, известного негритянского поэта Лэнгстона Хьюза (1902—1967). Но лишь с 60-х годов произведения

Поэтов-негров стали включаться в учебные хрестоматии, антологии, упоминаться рядом с «белой поэзией».

Движение американских негров за гражданское равноправие достигло чрезвычайного размаха в 60-е годы. Они проявили немалое упорство, не только отстаивая свои права, но и стремясь создать собственную национальную культуру, опираясь на фольклорные истоки африканской культуры и впитывая весь опыт самобытного творчества негров Нового Света.

Проблема негритянского движения, вызвавшего резонанс по всей стране, не всегда, однако, решалась здраво и разумно. Прогрессивные силы стремились использовать это движение для сплочения белых и черных в борьбе против общего врага — американского империализма. Так, Уолтер Лоуэнфеллс был первым составителем антологий поэзии, в которых отсутствовал принцип расовой сегрегации. Но, как и всякое массовое движение, негритянский протест не был однородным. Насаждаемое в течение двух веков чувство превосходства белого над черным не могло не породить боли расового унижения и не вызвать противодействия, принимавшего порой крайние формы: презрение к белым соотечественникам, сознание превосходства черной расы, экстремистский призыв «Власть — черным!» Как и любая крайность, это может привести к абсурду, что наглядно проявилось в мировоззрении и творчестве одного из наиболее талантливых поэтов-негров послевоенного поколения — Лероя Джонса.

Л. Джонс время от времени присоединялся к общему протесту битников, не только разделяя их недовольство, но и впитывая постепенно эклектичность их взглядов. Правда, уже в 60-е годы он выступает самостоятельно, как один из лидеров негритянского движения и как вдохновитель ренессанса американской негритянской поэзии.

Превратности судьбы негра в Америке, испытанные им самим (14 июля 1967 г. в Нью-Йорке он был задержан и избит полицией, после чего попал в больницу; затем привлекался к судебной ответственности за содержание своих стихов, причем среди присяжных на суде не было ни одного негра⁵), ожесточили этого болезненно самолюбивого человека и вызвали в нем противодействие в

⁵ «American Dialog», 1968, Spring, p. 17.

виде ответного презрения к белым, причем «неполноценность» белой расы Джонс стремился всячески мотивировать в своей публицистике.

Так, закат буржуазной цивилизации Джонс связывает с упадком культуры белых, которой он противопоставляет культуру черных как более здоровое начало: «Западная культура (образ жизни и мышление белых) клонится к упадку. Если черный не сможет осознать себя как индивид и понять, что это значит, он погибнет вместе с западной культурой, вместе с белыми»⁶.

Следует признать, вместе с тем, что Л. Джонс — один из наиболее талантливых негритянских поэтов последнего времени. Его творчество эмоционально, в лучших своих образцах трогает искренностью чувств; он обладает несомненным творческим обаянием, которое проявляется в умении расположить к себе собеседника-читателя. Со страстной проповедью обращается Лерой Джонс к аудитории мулатов, призывая их определить, на чьей они стороне («Поэма к студентам-мулатам», 1965). Здесь, конечно, можно увидеть националистические взгляды Джонса, однако важно и то, что поэт призывает молодежь освободиться от беспринципности и самоопределиться: «Проверьте себя!» Его поэзия — побуждение к действию. Джонс пытается создать новую эстетику афро-американской поэзии, ищет корни негритянской поэзии, сам принимает африканское имя Амири Барака, сопоставляет свои находки с нуждами сегодняшнего дня: «Мы хотим, чтобы наши стихи били, как кулаки... мы хотим, чтобы наши стихи стреляли, как пушки... пусть не будет стихов о любви до тех пор, пока не будет свободной и чистой любви» («Черное искусство», 1965).

Однако подчеркнутая неприязнь Лероя Джонса к белой расе сделала его вдохновителем сугубо националистических тенденций в общедемократическом движении американских негров. Его стихотворения входят во все крупнейшие антологии негритянской поэзии в США, но участвовать в антологии белой поэзии 1972 г. под редакцией Д. Холла (куда, под влиянием времени, были включены стихи двух негритянских поэтов — Д. Рэнделла и Э. Найта) Джонс отказался.

Из молодых негритянских поэтов, дебютировавших в

⁶ *LeRoi Jones. Home. Social Essays. N. Y., 1966, p. 247.*

60-е годы, пожалуй, одно из самых популярных имен — Ишмаэл Рид. В его поэзии негритянские ритмы и краски удачно сочетаются в свободной форме стиха с мировосприятием молодого эрудированного американского интеллигента второй половины XX в. Ишмаэл Рид — типичный представитель негритянской творческой интеллигенции 60-х годов, стремящейся к национальному самоопределению, к духовной и творческой независимости.

Одной из характерных черт современной поэзии американских негров является, пожалуй, оптимистическое желание выстоять в борьбе за свои права, чтобы иметь возможность построить и увидеть новую, более справедливую жизнь. Так, молодой поэт Дон Ли, автор поэтических сборников «Думай, как черный» (1967), «Гордость черных» (1968) и «Не плачь, кричи!» (1969), писал: «Черная поэзия совсем не обязательно должна учить людей искусству умирать, она должна учить их жить. Мы должны жить, чтобы показать тем, кто сейчас правит миром, как надо жить; необходимо переделать человека и поставить его в надлежащие условия по отношению к другим людям и ко всему миру»⁷.

Поэт Э. Найт, автор сборника «Стихи из заключения» (1968), обращается к своим черным братьям, призывая их не кончать с собой от отчаянья и безысходности, а жить, борясь против расовых предрассудков и расовых унижений («К черным поэтам, помышляющим о самоубийстве»).

* * *

Как очевидную приметку последнего пятнадцатилетия хотелось бы подчеркнуть то обстоятельство, что в поэзии США в связи с вызреванием коллективного протеста появилась необходимость и в «коллективных» поэтических выступлениях. Антология поэзии, причем антология тематическая, — будь то проблема протеста или проблемы национальных меньшинств, — становится характерным явлением в поэтических публикациях 60-х годов и в определенном смысле — социальной единицей протеста в поэзии США. Заметную роль в консолидации демократических

⁷ «Modern and Contemporary Afro-American Poetry». Ed. by B. W. Bell. Boston, Allyn & Bacon, 1972, p. 10—11.

сил, выступающих против войны во Вьетнаме и против расовой дискриминации, сыграли антологии поэзии протеста, вышедшие под редакцией Уолтера Лоуэнфеллса — «Поэты сегодня» (1964), «Где Вьетнам?» (1967) и «Надписи на стене» (1969).

Основное достоинство этих сборников в том, что в них практически впервые собраны вместе голоса белых и черных поэтов. Помимо того, что антологии представительны по масштабу, они охватывают произведения поэтов разных поколений. Здесь старшие поэты передают свой опыт молодым, а молодые расширяют этот опыт, облекая его в краски сегодняшнего дня, вливая свои голоса в общую грозную симфонию протеста. И, наконец, в этих антологиях собраны стихотворения поэтов, выступающих с разными поэтическими лозунгами. Независимо от возраста, цвета кожи, несмотря на различия в эстетических принципах, все они выступают единодушно, в одном строю, — против войны, против расовой дискриминации.

Антологии эти различны по своему характеру. Первая — «Поэты сегодня» — включает разнообразные голоса протеста, только что зазвучавшие в первой половине 60-х годов. Сюда входят и стихи фольксингеров Боба Дилана и Питера Ла-Фарджа, участников широкого движения песен протеста, разлившегося по стране в первой половине 60-х годов. Другая антология — «Где Вьетнам?» — более обширна по составу: здесь помещены стихи крупнейших поэтов США, присоединившихся к общему протесту. И этот факт знаменует собой новый этап победы прогрессивных сил. Наконец, в третьей антологии — «Надписи на стене» — наряду с современной передовой поэзией, собрана политическая поэзия США 20—30-х годов, то есть обозначены масштабы традиции протеста.

В антологиях протеста представлено как творчество прогрессивных поэтов — У. Лоуэнфеллса, Т. Макграта, М. Мэннес, так и творчество тех поэтов, кто долгое время держался в стороне от политики — Р. Эберхарта, Дж. Дики, Д. Холла, С. Кьюнитца, Г. Немерова, Л. Симпсона и др. Здесь есть и совсем юные поэты и поэтессы — студенты и те, кто только вчера снял военную форму.

К началу 70-х годов в США особенно остро ощущалось неприятие войны во Вьетнаме, поэтому вполне естественно, что антологии протеста были наполнены суровы-

ми обличениями внешней политики правительства США. Они выражены в самой разнообразной форме. Это и жуткая сюрреалистическая картина войны в стихах Джорджа Хитчкока «Разбрасывая цветы», и проклятье Америке, сбрасывающей бомбы на мирные деревни, в стихотворении американца греческого происхождения Т. Маскалериса «Гекуба во Вьетнаме», и обличение лживости американской официальной пропаганды в стихотворении молодого солдата Дж. Моргана «Второе пришествие», и развенчание мнимого героизма в стихотворении Ф. Поллака «Герой»:

Я хотел жить —
меня назвали трусом.
Умер трусом —
меня назвали героем.

Включение в антологии протеста произведений таких поэтов, как Р. Лоуэлл, Д. Левертов, А. Гинсберг и Л. Ферлингетти, придавало этим изданиям особую весомость и еще раз подчеркивало тот факт, что недовольство политикой правительства приобрело угрожающие размеры. Правда, Гинсберг и Ферлингетти начинали именно с протеста и недовольства. Однако, как уже отмечалось, выступления битников носили весьма расплывчатый, импульсивный характер, и очень скоро их движение перестали рассматривать как протест. К тому же Гинсберг и Ферлингетти к середине 60-х годов уже имели репутацию зрелых поэтов, чьи книги печатаются и раскупаются, о которых знают не только на родине, но и за рубежом. Именно поэтому столь важно было увидеть их имена среди тех, кто присоединился к демократическому движению 60-х годов, в одном ряду с поэтами-неграми, поэтами-коммунистами, с теми, чьи имена еще никому не известны, и, наконец, с теми, кого совсем недавно битники называли «успокоившимися», «академистами», против кого они открыто выступали.

Стихотворение Л. Ферлингетти «Где Вьетнам?» дало название второму сборнику поэзии протеста и определило его композиционную структуру. Подзаголовок сборника «Где Вьетнам?» — «Американские поэты отвечают на этот вопрос». Перед читателем как будто разворачивается серия свидетельских показаний, подтверждающих общий тезис: несмотря на удаленность театра военных дейст-

вий, эта война — проблема, волнующая многих граждан США. Иными словами, Вьетнам находится здесь, в США. Таким образом, американская демократическая поэзия 60-х годов вполне определенно заявила о своем отношении к политике правительства.

* * *

Конец 60-х — начало 70-х годов можно рассматривать как начало нового этапа в развитии американской поэзии XX в. Этот рубеж знаменателен: непосредственная реакция на политические события уступает место их осмыслению, трезвой оценке.

Снова, как и в 1959 г., на рубеже нового десятилетия, в конце 1969 г., в «Нью-Йорк таймс бук ревью» появляется итоговая статья поэта старшего поколения, лауреата Пулитцеровской премии Л. Симпсона. В ней подняты очень важные проблемы, касающиеся развития современной поэзии США.

Симпсон не без удовлетворения замечает, что уже с 50-х годов американская поэзия из журналов переходит на трибуну. Об этом уже неоднократно говорилось в американском литературоведении. Уже полтора десятка лет крупнейшие поэты США считают, что поэт-трибун необходим современной поэзии. Самые популярные поэтические антологии и сборники поэзии за этот период обращены к современникам, к собратьям по перу. Отражая специфику интеллектуальной жизни США конца 60-х годов, Симпсон пишет: «Миром владеет молодежь. Но, увы, ей дан разум, и в наше время ей приходится нелегко. Она требует *настоящей поэзии*»⁸.

Передовая молодежь в США, особенно в последние годы, проявляет огромный интерес к политическим проблемам, оценивает социальные явления с нравственной, этической точки зрения. В 60-е годы поэты США начали буквально с трибуны говорить о политике. С острой, порой язвительной критикой своего правительства, всего общества обращались к читателям и слушателям Д. Левертс, Р. Блай, Р. Крили, Г. Киннел. Нередко американская буржуазная критика с пренебрежением относилась к политическим выступлениям поэтов, исходя из сложив-

⁸ «New York Times Book Review», 1969, December 21, p. 3.

шихся представлений о несовместимости поэзии и политики. Л. Симпсон весьма точно и определенно выражает свое отношение к этой проблеме. Он пишет: «В руках бездарного писателя любая идея обернется бездарным искусством... Если писателю дан интеллект, политическая деятельность расширит его кругозор: она не породит шедевров ... но в конечном итоге непременно пойдет на пользу его искусству». Здесь же Симпсон подчеркивает опасность известной проповеди Т. С. Элиота: «Боже, научи нас сидеть смиренно!» Судя по опубликованной в 1971 г. антологии «Крупнейшие поэты молодого поколения»⁹, американская поэтическая молодежь не желает «сидеть смиренно». Она активно стремится заявить о своем отношении к основным проблемам времени.

В этой антологии представлено творчество восьми молодых поэтов США (средний возраст — 31 год), выделенных по принципу наибольшего количества значительных образцов поэзии, опубликованных ими за последние годы. Вот эти имена — М. Бенедикт, Дж. Тейт, М. Стрэнд, У. Браун, Д. Янг, К. К. Уильямс, Чарльз Симич и Марвин Белл.

Можно с достаточной уверенностью утверждать, что эта группа представляет новое поколение в поэзии США. Сравнивая их с предшественниками, составитель антологии Эл Ли, пожалуй, несколько опрометчиво заявляет, что преимущество молодых в том, что они отвергают всякие эстетические теории и предпочитают начинать «с чистого листа». Как подтверждение приводятся высказывания самих поэтов о себе, о своем творчестве, не лишённые элементов саморекламы и самолюбования. Однако знакомство со стихами, собранными в антологии, убеждает в том, что самореклама молодых поэтов — это лишь дань определенным традициям, сложившимся в США. В их творчестве, несомненно, прослеживается отчетливая связь с поэтами-предшественниками, представителями разных поэтических группировок и групп: поэтическая молодежь отдает дань многим из них. Как и Р. Лоуэлла, Дж. Берримена, С. Плат и Т. Ретке, молодых поэтов, представленных в антологии, можно было бы назвать «университетскими поэтами», поскольку их творчество и биографии связаны с жизнью университетов США (все

⁹ «Major Young Poets». Ed. by Al Lee, N. Y.—Cleveland, 1971.

они имеют университетское образование и многие преподают в университетах). Однако их нельзя обвинить в нарочитой «литературности», их поэтическая речь проста, экспрессивна и чрезвычайно доходчива.

Восемь новых поэтов, пожалуй, ближе всего стоят к поэтам-экспериментаторам, выступавшим в 60-е годы с лозунгами политической поэзии (Блай, Крили, Левертов).

С уитменовского времени свободный стих оказался весьма устойчивым явлением в поэзии США. Он открывает богатые возможности выбора поэтических средств, не ограниченных рамками метрики и рифмы. Большинство американских поэтов пишет свободным стихом.

Сколько бы ни были различны представленные в антологии творческие портреты молодых поэтов США, в их поэзии можно проследить обращение к одним и тем же основным темам. Для каждого из них в самом начале 70-х годов война во Вьетнаме — боль, позор Америки. Практически каждый из них высказывает в своих стихах резко отрицательное отношение к войнам вообще и к войне во Вьетнаме в частности. Тема эта чаще всего развивается на фоне взглядов поэта на взаимоотношение человека и общества. У Марвина Белла фантастическая третья мировая война — по сути гиперболизированная современная война во Вьетнаме. Лирический герой Белла, преодолевая в себе чувство страха, встает лицом к лицу с грозной опасностью. У. Браун адресуется свое обвинение в разжигании войны непосредственно государству и приходит к горькому выводу: «Государство кажется человеком, а на самом деле оно — бездушный камень». Социальное обличение достигает огромного накала в стихотворении М. Стрэнда «Младенцы», где призыв к спасению детей на земле оборачивается трагическим призывом к спасению инфантильной Америки, с покорностью предлагающей себя в качестве пушечного мяса.

В стихах молодых поэтов поднимается также проблема ценности искусства, связанная с проблемой личности и роли художника в обществе. Желчью наполнены строки стихов Белла, в которых говорится о губительности для творчества деляческой психологии. М. Бенедикт призывает к изгнанию расплывчатой двусмысленности, к воспроизведению в творчестве конкретного опыта, к определенности эстетических задач. И это особенно актуально для современной поэзии США, даже лучшие

образцы которой страдали до последнего времени метафизической отвлеченностью.

Если говорить о настоящей поэтической индивидуальности, то среди названных восьми имен можно выделить троих: Ч. Симича, М. Стрэнда и Дж. Тейта.

Поэтические сборники Ч. Симича, югослава по происхождению, начали появляться в конце 60-х годов, и критика сразу отметила талант молодого поэта. Основное свойство его поэзии — метафоричность, перевоплощение субъекта в любой, пусть даже антипоэтический, на первый взгляд, предмет — в топор, нож, ложку, вилку, ботинки, камень и т. п. При этом результат поэтического перевоплощения так или иначе связан с историей развития человечества. Так, нож — орудие, которым забивают домашний скот, — выступает в роли предвозвестника просвещения, поскольку с его помощью высечены первые наскальные надписи.

М. Стрэнд — поэт самых неожиданных гиперболических образов. В этом он частично выступает последователем Лоуэлла. В его стихах присутствует — не без доли сюрреализма — образ поэта, пожирающего поэзию, поэта-самоубийцы. Но наряду с этим в стихах Стрэнда мы видим и прямое обращение к источникам социального зла. Так, стихотворения «Младенцы» и «Мисс Америка» создают сатирико-гротесковый образ страны.

Дж. Тейт, о котором довольно много говорят в последнее время в США, снискал себе репутацию «герметического», замкнутого поэта. Рецензент журнала «Поэтри» Джеймс Этлес¹⁰ говорит о нем и о Стрэнде как о художниках, отказавшихся от борьбы, а их поэзию называет символическим образом действительности, видом безумия. В самом деле, творчество молодых поэтов сложилось под сильным влиянием сюрреалистической поэзии, отразившей кризисные явления в стране в 60-е годы. Однако, слитые с общим движением протеста, эти влияния дали в области поэзии довольно необычный сплав безысходности и жизнеутверждения. Молодая поэзия протеста неоднозначна. Она несет на себе отпечаток безумного творчества в «безумном мире». Однако сквозь галлюцинации и болезненные гиперболы мы видим в творчестве молодых поэтов, в частности Марка Стрэнда, образ современного

¹⁰ «Poetry», 1971, October, vol. CXIX, N 1, p. 22.

художника с его тяжкими исканиями; перед нами встает вполне конкретный объект социальной критики — американское буржуазное общество.

Тейт, пожалуй, менее определенен в своих эстетических и социально-критических послылках. Чаще всего он аллегоричен: говоря о событиях, происходящих в Америке, он почти не называет имен и явлений, а если он пишет о равнодушии американского обывателя к крови, проливаемой во Вьетнаме, то противопоставляет образ истекающего кровью человека людям, продрогшим от холодного ветра на берегу моря. Вместе с тем Тейт называет одно из своих стихотворений весьма конкретно: «Словоблудие президента» и в нескольких поэтических строчках раскрывает образ отвратительного политического лицемера. Хотя Тейта и называют поэтом-циником, это ни в коей мере не относится к его взглядам на перспективы развития человеческого общества. Нравственно он гораздо «здоровее» Симича: в саркастической пародии он высмеивает призыв последнего возвратиться к каменному веку, а в стихотворении «Разрыв» утверждает:

Да, я верю,
люди могут найти общий язык.

* * *

В начале 70-х годов в США вышла в свет антология негритянской поэзии — «Современная и новейшая афро-американская поэзия» под редакцией Бернарда Белла¹¹. Подобно антологии А. Бонтемпса, она исходит из преемственности традиций, хотя включает только негритянскую поэзию XX в. — от классиков до поэтической молодежи. И еще одна деталь: вполне в духе времени в название антологии вошел новый эпитет «афро-американская». По существу, это выражение проявившейся особенно остро в 60-е годы устойчивой тенденции возвращения американских негров к истокам народной африканской культуры.

В 1970 г. появилась уникальная в своем роде антология под редакцией Джеральда У. Хэслама «Забытые стра-

¹¹ «Modern and Contemporary Afro-American Poetry». Ed. by B. W. Bell, Boston, Allyn and Bacon, 1972.

ницы американской литературы»¹². Благодаря этому изданию многие впервые узнали, что в США существует литература национальных меньшинств. Не только негров — их литература уже давно заявила о себе. В этой антологии были представлены образцы прозы и поэзии американских индейцев, представителей монголоидной расы в США и американцев испанского происхождения.

Индийская поэзия в США демонстрирует любопытный симбиоз традиционного способа мышления, фольклорных истоков и англо-американской поэтической стилистики. Поэзия Т. Берригана, С. Момадея (известного, в основном, как прозаика) и особенно Дж. Уэлча во многом интересна и открывает перед читателями новые грани американской многонациональной культуры.

В стихах американских «азиатов» — гавайской поэтессы Эми Ли, гавайского поэта Лэрри Кимура и филиппинца Хосе Гарсиа Вилла, — несмотря на подавляющее влияние «американского» поэтического языка, очевидна тенденция вводить фольклорные мотивы, вплоть до звуковых и ритмических структур, обрабатывать народные поверья, предания, легенды, используя богатейшие источники народной мудрости и опыта.

Очевидные перспективы открываются в США и перед латиноамериканской традицией, где обнаруживаются своеобразные переплетения оригинальных испанских, индейских и англосаксонских влияний (Давид Эрнандес, Виктор Эрнандес Крус, Рикардо Гомес).

Негритянская литература и, в частности, поэзия вводится в антологию с устойчивым эпитетом «афро-американская», подчеркивающим один из основных источников творчества американских негров.

Несомненно, интерес к культуре народностей США возник под влиянием борьбы национальных меньшинств за гражданские права, которую возглавили в 60-е годы американские негры. И это общее движение за становление своей культуры, за свою оригинальную, самобытную литературу можно рассматривать в контексте общего социального протеста, проявившегося с середины 60-х годов и актуального и по сей день в общественной жизни и литературе США.

¹² «Forgotten Pages of American Literature». Ed. by G. W. Haslam. Boston, Allyn & Bacon, 1970.

* * *

Анализ различных жанров литературы США 60-х — начала 70-х годов указывает на существенное усиление ее актуально-общественного звучания, на заметное укрепление связей художественного творчества с социально-политическими явлениями современности.

Поляризация социальных сил в США и на мировой арене на протяжении последних полутора десятилетий, сопровождающаяся оживленной дискуссией вокруг новых явлений общественной и художественной мысли, еще более отчетливо, чем прежде, обнажает контраст между двумя мирозерцаниями, двумя системами общеидеологических взглядов. «Положительные сдвиги в мировой политике, разрядка создают благоприятные возможности для широкого распространения идей социализма, — отмечается в Отчетном докладе XXV съезду. — Но, с другой стороны, идейное противоборство двух систем становится более активным, империалистическая пропаганда — более изоциренной»¹.

Развертывание идеологической борьбы в американской литературе тесно соотносится сейчас, как и в 60-е годы, с общим фоном социальных и духовных устремлений народа Соединенных Штатов.

¹ Материалы XXV съезда КПСС. М., Политиздат, 1976, с. 74.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аверинцев С. С. 14
Адамс Г. 107, 119, 122
Аллен Дж. У. 25
Андерсон Дж. 119
Андерсон Ш. 11
Апдайк Дж. 25, 27, 46, 47,
49, 50, 58, 78, 84, 85, 87—
89, 91, 105, 132
Аптекаер Г. 130
Арнольд М. 30
- Бакли У. 33
Бакунин М. А. 94
Барнет Р. 170
Барт Дж. 16, 56, 59
Бартельм Д. 16, 59
Бах Р. 25
Бейли У. 141
Белл Б. 228
Белл Д. 37, 44, 83
Белл М. 225, 226
Беллоу С. 7, 17, 18, 21, 28, 46,
49, 50, 52, 56, 77, 83, 84,
154, 158
Бенедикт М. 225, 226
Бентли Э. 114
Бердик Ю. 139, 141
Берриган Т. 229
Берримен Дж. 36, 225
Берроуз У. 16
Бичер-Стоу Г. 63
Блай Р. 210, 211, 224, 226
- Блэк Дж. 152
Блэтти У. 25
Боборыкин П. Д. 88
Болдуин Дж. 16, 17, 27, 33,
36, 38, 39, 62—66, 69, 70,
77, 78, 99, 101—103
Бонтемис А. 228
Брадемас Дж. 12
Браун У. 225, 226
Брежнев Л. И. 147
Брейт Г. 42
Брискин Ж. 60
Брукс В. В. 8, 14
Брукс Гв. 62, 69
Брукс Дж. 23
Брустайн Р. 29
Бурджейли В. 135, 157
Бэрримен Дж. 20
- Валери П. 41, 217
Вашингтон Дж. 119
Верн Ж. 93
Видадь Г. 7, 27, 33, 36, 38,
108, 117—119, 132, 133, 189,
192, 193
Вилл Х. Г. 229
Виньи А. де 24
Воннегут К. 8, 9, 23, 26, 27,
35, 40, 58, 77, 78, 136, 138,
170
Вук Г. 34, 137, 148, 171—173,
175, 176

- Гарднер Дж. 18, 78, 89—91,
 95—97, 99
 Гашек Я. 146
 Гейнем С. 143
 Герцен А. И. 101
 Гессе Г. 23
 Гинсберг А. 56, 206—209, 223
 Гитлер А. 45
 Глейзер Н. 10
 Голд Г. 20, 28, 140
 Голд М. 205
 Голдуотер Б. 33, 45
 Голль Ш. де 144
 Гомес Р. 229
 Готорн Н. 199
 Грау Ш. Э. 200
 Грир Ж. 194
 Гувер Э. 128
 Гудмен П. 57, 79
 Гурко Л. 11, 12, 23
 Гэлбрейт Дж. К. 13
 Дайс Дж. 108, 110—113
 Данбар П. Л. 218
 Дангвелл Э. 195
 Данкан Р. 78, 210
 Демотт Б. 37
 Дефорест Д. 106
 Джеймс Г. 39
 Джеймс У. 216
 Дженнисон П. 128, 129
 Джефферс Р. 205
 Джефферсон Т. 132
 Джойс Дж. 172
 Джонг Э. 197
 Джонс Дж. 26, 60, 61, 135,
 136, 156—158, 160, 170,
 175
 Джонс Л. 17, 63, 65, 66, 68—
 70, 219, 220
 Джонсон Л. Б. 34, 44, 142
 Джордж П. 147
 Джэррел Р. 20, 218
 Джюиссон Л. 146
 Дизензо П. 186
 Дики Дж. 222
 Диккенс Ч. 135
 Дилан Б. 222
 Долд М. 108, 112, 113
 Домхофф У. 81
 Донливи Дж. 56
 Дос Пассос Дж. 32, 33, 108,
 168
 Драйзер Т. 30, 107, 183
 Друри А. 108, 109, 119—122,
 139, 142, 148—152
 Дуглас Л. 22
 Дэвис Г. 196
 Жене Ж. 76
 Жид А. 105
 Золя Э. 135
 Кадушин Ч. 13
 Казан Э. 58
 Казинс Н. 6, 23
 Каллен К. 218
 Каммингс Э. Э. 169
 Камю А. 128
 Кан Г. 39, 82, 83
 Капоте Т. 26, 29, 36, 77
 Кармайл С. 37, 65
 Каули М. 14, 21, 30
 Кей К. М. 218
 Кейзин А. 16, 34, 76, 77, 136,
 201
 Келли У. М. 65
 Кеннеди Дж. Ф. 12, 34, 44,
 45, 153
 Кеннеди Р. 36, 61, 214, 215
 Кеннеди (семья) 124
 Керуак Дж. 208, 209
 Килленс Дж. О. 17, 62, 65—
 68, 70, 126, 136
 Кимур Л. 229
 Кинг М. Л. 63, 65, 71, 87, 126,
 214, 215, 217
 Киннел Г. 224

- Киссинджер Г. 13
 Ключников В. П. 88
 Колдуэлл Т. 197
 Колдуэлл Э. 26
 Колпакофф В. 146, 166
 Кольридж С. Т. 28
 Коннел И. 51
 Копкинд Э. 40
 Корли Э. 73
 Корсо Г. 207, 208
 Костелянец Р. 26
 Кот Д. 30
 Крайтон М. 147
 Крайтон Р. 24
 Крамер С. 143
 Крили Р. 210, 224, 226
 Кристал И. 11
 Крус В. Э. 229
 Кубрик С. 141
 Кумбс О. 68
 Купер Дж. Ф. 95
 Кьюнитц С. 222
 Кэзер У. 198, 199
- Лайонс Ю. 121
 Лайтфут К. 126
 Ландберг Ф. 186
 Ла-Фардж П. 222
 Левертов Д. 78, 210, 211, 223, 224, 226
 Ледерер У. 139
 Лейндж О. Дж. 146
 Лесков Н. С. 88
 Ли Д. 221
 Ли Х. 24, 65
 Ли Э. 225, 229
 Липпман У. 43
 Лонг Х. 117
 Лондон Дж. 26, 28
 Лоуренс Д. Г. 182, 185, 189
 Лоуэлл Р. 27, 35, 36, 43, 77, 205, 211—218, 223, 225, 227
- Лоуэнфеллс У. 205, 206, 210, 222
 Льюис С. 11, 182, 183
 Лэмберт Д. 146
 Лэш К. 37
- Маджио Дж. 168, 169
 Майер А. 147
 Майер Э. 176—179
 Макговерн Дж. 33, 44, 81
 Макграт Т. 222
 Макдональд Д. 34, 36, 43
 Макиннес Х. 139
 Маккарти Дж. 40, 121
 Маккарти М. 19, 25, 34, 36, 40, 43, 79, 137, 138, 164, 166, 189, 190
 Маккарти Ю. 36
 Маклиш А. 134
 Маламуд Б. 19, 36, 46—50
 Малькольм Икс 124, 126
 Мальтус Т. Р. 193
 Манн Э. 143
 Марквенд Дж. 26, 137
 Маркс К. 3.
 Маркузе Г. 57, 58
 Марлоу С. 146
 Маскалерис Т. 223
 Мезер К. 181
 Мейлер Н. 26, 27, 29, 38, 43, 51—55, 57, 61, 77, 79—81, 108, 115, 129, 135, 137, 138, 154, 156, 157, 166, 170, 172, 175, 189—192.
 Мелвилл Г. 212
 Мендельсон М. О. 107, 156
 Мередит Дж. 65
 Метелиос Г. 22, 185
 Милле К. 189—191, 194, 195
 Миллер А. 32, 34, 36
 Миллер Г. 14, 17, 189, 197
 Миллер У. 124—126
 Милтон Дж. 113

- Миченер Дж. 89, 92—94
 Мойнихан Д. 13
 Момадей С. 229
 Монро М. 191
 Морган Дж. 223
 Моррис Р. 20, 24
 Мортон М. 184
 Мур М. 35, 205
 Мур Р. 155, 161—169
 Мэннес М. 222
- Наваски В. 24
 Найт Э. 220, 221
 Немеров Г. 20, 222
 Нечаев С. Г. 94
 Нибел Ф. 141, 142
 Никсон Р. 33, 216
 Наш О. 36
- О'Коннор Ф. 108, 122, 123,
 198, 200
 Олби Э. 13, 36
 Олгрэн Н. 30
 Олдридж Дж. 20, 21, 59
 Олкотт Л. 196
 Олсон Ч. 210
 Олсон Дж. 152
 О'Нейл У. 42
 Оруэлл Дж. 31, 146
 Оутс Дж. К. 19, 21, 40, 41,
 51, 58, 78, 99—103, 198—
 200
 О'Хара Дж. 28
- Паркер Д. 30
 Паррингтон В. Л. 14
 Патнем Э. Дж. 192
 Паунд Э. 31, 218
 Пауэлл Р. 156—158, 160
 Пелффри У. 167—169
 Перси У. 23, 50
 Пинчон Т. 16, 56
 Пирсон Д. 108, 119
 Плат С. 24, 200, 225
- Подгорец Н. 36, 37, 39, 83
 Поллак Ф. 223
 Портер К. Э. 25, 32, 35, 139
 Пруст М. 175
- Рав Ф. 43
 Райдаут У. 137
 Райт Р. 31, 64, 101, 137
 Райх Ч. 19, 79, 82
 Ревель Ж.-Ф. 79
 Рейган Р. 33
 Рейдер П. 60
 Рестон Дж. 13
 Ретке Т. 205, 225
 Рид И. 221
 Ризмен Д. 19—21, 37
 Роббинс Г. 22, 152
 Роджерс К. 194, 195
 Розенберги (семья) 31, 32
 Роллан Р. 146
 Ростоу У. 37
 Рот Ф. 38, 46, 48—50
 Ротблатт Г. 161
 Рочак Т. 79
 Рузвельт Фр. 120, 124, 129,
 190
 Рэнд Э. 33
 Рэнделл Д. 220
- Сазерн Т. 36
 Самарин Р. М. 143, 156
 Сартр Ж.-П. 6, 76
 Саттон Г. 196
 Сводос Г. 129—131
 Секстон А. 24
 Селби Х. 56, 59
 Селин Л. Ф. 105
 Сигал Э. 25
 Сил Б. 86
 Симич Ч. 225, 227, 228
 Симмонс Э. 31
 Симпсон Л. 76, 222, 224, 225
 Синклер Э. 11, 26, 135

- Сонтаг С. 35, 164, 165
 Спиллейн М. 108, 109
 Спунер Дж. Д. 157, 158, 160
 Стайн Г. 30
 Стайрон У. 25, 27, 34, 36, 38,
 39, 46, 70—72, 138, 170
 Сталин И. В. 129
 Старр П. 13, 84
 Стейнбек Дж. 13, 26, 32, 35,
 36, 46, 50, 135, 146
 Стегнер У. 33
 Стивенс У. 158—160, 205
 Стивенсон Э. 33
 Стрэнд М. 225—227
 Сульцбергер С. 152
 Сьюзен Ж. 196, 197
 Сэк Дж. 165, 166
 Сэлинджер Дж. 7, 16, 25
 Сэлинджер П. 153
- Тацит П. К. 28
 Твен М. 93, 122
 Тейлор Т. 165—167
 Тейт Дж. 225, 227, 228
 Тербер Дж. 30, 31
 Теркел С. 104
 Толстой Л. Н. 28
 Томпсон Д. 134
 Трайон Т. 26
 Трамбо Д. 135, 137
 Триллинг Л. 39
- Уайлдер Т. 14, 25, 97—99
 Уилбер Р. 212—214
 Уилер Х. 141
 Уилсон С. 38
 Уилсон Э. 14
 Уильямс Дж. 58, 65, 73—75
 Уильямс К. К. 225
 Уильямс Т. 27, 81
 Уильямс У. К. 218
 Уингартен Р. 83
 Уинстон Г. 65
- Уитмен У. 203, 226
 Уоллес И. 26, 36, 119, 126—
 128, 195
 Уоллес Дж. 45
 Уорол Э. 83
 Уоррен Р. П. 16, 17, 20, 21,
 65, 78, 108, 114, 115
 Урис Л. 26, 119, 139, 142, 143
 Уэйн Дж. 35, 161
 Уэлти Ю. 21, 198, 200
 Уэст Н. 30, 139
 Уэлч Дж. 229
- Фарнам М. 186
 Фаррел Дж. 32, 36
 Фейхтвангер Л. 114
 Ферлингетти Л. 207—209, 223
 Финкельстайн С. 9, 15
 Фицджеральд Ск. 11, 14, 20,
 27, 28
- Флемминг Я. 147
 Фолкнер У. 7, 8, 27, 65
 Форд Д. 165, 166, 171
 Форсайт Ф. 144, 145
 Франк У. 30
 Франклин Б. 112
 Фрейд З. 189
 Френкел Ч. 11
 Фриден Б. 186—188
 Фрост Р. 34, 213
- Хальберстам Д. 138
 Хантер И. 166
 Хард У. 141
 Хассан И. 14
 Хейден Р. 62, 69
 Хейлбронер Р. 40
 Хеллер Дж. 20, 24, 36, 78,
 136, 157, 159, 160
 Хеллман Л. 36, 183
 Хемингуэй Э. 14, 20, 27, 30,
 135, 168
 Хеммет Д. 30
 Хемфри Г. 36, 216

- Хенсберри Л. 63
Хербст Дж. 183
Херлиги Дж. Л. 36, 60
Херси Дж. 51, 108, 132, 135,
136, 170
Хикс Г. 14
Хитчкок Дж. 223
Хокс Дж. 105
Холл Д. 220, 222
Хомский Н. 37
Хоу И. 37
Хоули К. 38
Хук С. 32
Хьюз Л. 69, 205, 218
Хэлберстам Д. 166
Хэррис Т. 153
Хэслам Дж. У. 228
- Чаттертон Т. 24
Че Гевара 215
Чемберс У. 137
Черчилль У. 129
Чиарди Дж. 20
Чивер Дж. 20, 27, 58, 77
- Шапиро К. 31, 203, 209
Шервуд Р. 134
Шлезингер А. 13, 37
Шоу И. 26, 28, 36, 135, 156,
157, 170, 175
Шулман Э. К. 197
Шульберг Б. 36
- Эберхарт Р. 203, 222
Эдвардс Дж. 205, 208
Эдвардс С. 152
Эйзенхауэр Д. 11
Эйнштейн А. 91, 209
Экстоун Дж. 23
Элиот Т. С. 17, 218, 225
Элис К. 35
Эллисон Р. 7, 17, 36, 62—66,
69
Элюар П. 49
Эмерсон Р. У. 76, 212
Энгельс Ф. 3
Эпштейн Дж. 37
Эрнандес Д. 229
Этлес Дж. 227
- Янг Д. 225

СОДЕРЖАНИЕ

	ПРЕДИСЛОВИЕ	3
I.	ПИСАТЕЛЬ И СОВРЕМЕННАЯ АМЕРИКА <i>А. С. Мулярчик</i>	6
II.	ОБЩЕСТВЕННАЯ БОРЬБА 60-Х ГОДОВ И ЛИТЕРАТУРА США <i>А. М. Зверев</i>	42
III.	СУДЬБА МОЛОДЕЖНОГО ДВИЖЕНИЯ И АМЕРИКАНСКИЙ РОМАН ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 70-Х ГОДОВ <i>А. С. Мулярчик</i>	79
IV.	СКВОЗЬ ПРИЗМУ «ПОЛИТИЧЕСКОГО РОМАНА» <i>Ю. В. Гончаров</i>	106
V.	ПРОБЛЕМЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ ПОЛИТИКИ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ США <i>А. С. Мулярчик</i>	134
VI.	АМЕРИКАНСКИЙ МИЛИТАРИЗМ И «ВОЕННЫЙ РОМАН» <i>А. М. Зверев</i>	154
VII.	ЛИТЕРАТУРНЫЙ ОБЛИК АМЕРИКАНСКОГО НЕОФЕМИНИЗМА <i>М. П. Тугушева</i>	180
VIII.	ПОДЪЕМ ДЕМОКРАТИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ В США И «ПОЭЗИЯ ПРОТЕСТА» <i>О. М. Кириченко</i>	202
	УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	231

**АМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ БОРЬБА
60-е — начало 70-х годов XX века**

*Утверждено к печати
Институтом Соединенных Штатов Америки и Канады
Академии наук СССР*

Редактор издательства *В. И. Рымарева*
Художественный редактор *С. А. Литвак*
Художник *Н. Н. Власик*
Технический редактор *Л. В. Каскова*
Корректоры *И. Р. Бурт-Яшина, Ю. Л. Косорыгин*

Сдано в набор 16/IX 1976 г. Подписано к печати 17/XII 1976 г.
Формат 84×108¹/₃₂. Бумага № 1. Усл. печ. л. 12,6. Уч.-изд. л. 12,7.
Тираж 4000. А-09245. Тип. зак. 1231. Цена 1 р. 01 коп.

Издательство «Наука»
103717 ГСП, Москва, К-62, Подсосенский пер., 21
2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

**В МАГАЗИНАХ «АКАДЕМКНИГА»
ИМЕЕТСЯ В ПРОДАЖЕ КНИГА:**

Гиленсон Б. А.

**СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ
В ЛИТЕРАТУРЕ США**

(Серия «Из истории мировой культуры»)

1975. 198 стр. 68 к.

Книга состоит из очерков о передовых писателях США (Уитмен, Беллами, Хоуэллс, Рид, Стеффенс, Дюбуа и др.), в творчестве которых нашли свое яркое воплощение идеи солидарности, коллективизма, пафос борьбы за переустройство американского общества на подлинно справедливых социалистических началах. Автор показывает, как плодотворное воздействие передовых идей, обогащавшее писателей как в идейном, так и в художественном отношении, обусловило жизненность социалистической традиции в литературе США.

**ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ГОТОВИТ К ПЕЧАТИ КНИГУ:**

Либман В. А.

**АМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ И КРИТИКЕ**

Библиография. 1776—1975

50 л. 2 р. 50 к.

Библиографический указатель русских переводов произведений американских писателей и критических работ о них отражает развитие русско-американских литературных связей с конца XVIII в. до нашего времени. Расположение материала библиографии хронологическое. Книга снабжена указателями имен и произведений (на русском и английском языках).

Издание рассчитано на литературоведов, переводчиков, преподавателей вузов.

**Заказы просим направлять
по одному из перечисленных адресов магазинов
«Книга—почтой» «Академкнига»:**

480091 Алма-Ата, 91, ул. Фурманова, 91/97
370005 Ваку, 5, ул. Джапаридзе, 13
734001 Душанбе, проспект Ленина, 95
252030 Киев, ул. Пирогова, 4
443002 Куйбышев, проспект Ленина, 2
197110 Ленинград, П-110, Петрозаводская ул., 7
117464 Москва, В-464, Мичуринский проспект, 12
630090 Новосибирск, 90, Морской проспект, 22
620151 Свердловск, ул. Мамина-Сибиряка, 137
700029 Ташкент, Л-29, ул. К. Маркса, 28
450074 Уфа, проспект Октября, 129
720001 Фрунзе, бульвар Дзержинского, 42
310003 Харьков, Уфимский пер., 4/6.

1 р. 01 к.

АМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 60-х—начала 70-х годов

ЭКОНОМКА